

italiana

David Bruni

Commedia degli anni Trenta

il castoro



**italiana**

**Storie di cinema**

## Ringraziamenti

Adriano Aprà per avere messo a mia disposizione il suo ricco archivio filmico permettendomi di vedere, o di rivedere, numerose commedie italiane realizzate negli anni Trenta; Elena Mosconi, Stefania Parigi, Simonetta Salvestroni per aver letto il dattiloscritto del mio libro dispensandomi utili consigli; Francesco Pitassio per avere vigilato in modo discreto ma molto attento sull'elaborazione del volume; Silvio Alovio e l'anonimo *peer reviewer* per i preziosi suggerimenti. Infine, ringrazio la biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia, Fiammetta Lioni e Giancarlo Concetti per avere permesso di riprodurre le immagini 15, 18 e 42: le prime due sono copertine di spartiti musicali pubblicate in *Fogli sonori. Gli spartiti della biblioteca Luigi Chiarini*, CSC, Roma, 2012.

A Michela

Il presente volume è stato oggetto di doppia valutazione, da parte del comitato scientifico e di un anonimo valutatore

## Italiana

Comitato scientifico: Silvio Alovio, David Bruni, Mariapia Comand, Mariagrazia Fanchi, Giacomo Manzoli, Francesco Pitassio, Veronica Pravadelli, Federica Villa

David Bruni

*Commedia anni Trenta*

© 2013 Editrice Il Castoro

viale Abruzzi 72, 20131 - Milano

info@castoro-on-line.it

www.castoro-on-line.it

In copertina: *I grandi magazzini*

L'immagine proviene dall'Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia.

Nell'impossibilità di rintracciare tutti gli aventi diritto, l'Editore si dichiara disponibile ad assolvere ai propri impegni e a regolare eventuali spettanze per quanto riguarda le immagini e i testi pubblicati nel presente volume.

ISBN 978-88-8033-695-2

Questo libro è stampato su carta certificata, proveniente da foreste e piantagioni tutelate e gestite in maniera corretta e sostenibile.

David Bruni

# Commedia anni Trenta





# Commedia anni Trenta



## IDENTITÀ DI UN GENERE

Nell'estate del 1991 la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro dedica un'imponente retrospettiva alla commedia italiana degli anni Trenta, accompagnata dalla pubblicazione di una monografia che costituisce a tutt'oggi forse il lavoro più organico su un fenomeno ricco di sfaccettature<sup>1</sup>. Tra i molteplici aspetti indagati e le differenti prospettive adottate, che, anche sulla scia di alcune proposte di lettura innovative provenienti d'oltreoceano<sup>2</sup>, comportano l'inedita messa a fuoco di un periodo cinematografico a lungo dimenticato, emerge un dato incontrovertibile: circa la metà dei film realizzati nel primo quindicennio del cinema sonoro sotto il fascismo è costituita da commedie. Nell'occasione Umberto Rossi, artefice di alcune statistiche assai utili, compie un censimento riconducendo ben 355 dei 736 film italiani approvati per la distribuzione nell'alveo del genere che, dunque, «può ben essere ritenuto il segno distintivo del cinema dell'epoca»<sup>3</sup>.

In linea con una consuetudine storiografica ormai consolidata, quando parliamo di cinema italiano degli anni Trenta ci riferiamo a un arco temporale più vasto che si estende dal 1930 al 1943, i cui estremi sono costituiti dalla realizzazione dei primi film sonori e dalla caduta del fascismo. Ed è inoltre inevitabile fare spesso appello alla commedia quasi fosse un oggetto dai confini delimitabili con certezza, in modo da permettere di individuarne con facilità le caratteristiche predominanti e le dinamiche evolutive. Tuttavia, bisogna tener conto del fatto che da circa un ventennio alcuni dei contributi più significativi sui generi cinematografici hanno definitivamente messo in crisi l'ottica tradizionale<sup>4</sup>, sottolineando, per converso, la complessità del processo di "generificazione", frutto del convergere di numerosi fattori, instabili e mutevoli, al punto da



sollecitare «almeno quattro fonti di ricerca: lo studio dei testi filmici e delle ricorrenze figurative, narrative, stilistiche; la ricostruzione dei sistemi produttivi da cui il film origina e dei sistemi distributivi che regolano i modi e l'intensità del suo impatto sociale; l'analisi delle reti discorsive in cui circolano e acquistano consistenza e riconoscibilità le immagini di genere; infine, la ricostruzione delle aspettative e delle esperienze dei pubblici»<sup>5</sup>.

Proviamo a immaginare un ipotetico film che ci permetta di fissare alcune peculiarità ricorrenti nella commedia italiana degli anni Trenta. Si tratta evidentemente di cimentarsi in un esercizio di astrazione, tanto variegate sono le sfumature che differenziano un insieme di opere ritenute per comodità ben più unitarie di quanto in realtà non siano. Ci sono d'aiuto il lemma di un autorevole dizionario della lingua italiana, l'etichetta con cui la critica cinematografica coeva era solita identificare il genere di film allora più diffuso e le acute riflessioni di uno studioso.

Secondo il Battaglia, il sostantivo commedia si riferisce, in una delle sue possibili accezioni, a una «vicenda, tratta in genere dalla vita comune [che] si svolge attraverso vari casi divertenti, per risolversi in un lieto finale»<sup>6</sup>. D'altra parte, è sufficiente sfogliare qualche pagina di riviste specializzate dell'epoca per accorgersi che i recensori parlano spesso e volentieri di film «comico-sentimentali», sottolineando la commistione di registri espressivi e di ingredienti narrativi abituali in buona parte della produzione sonora di epoca fascista<sup>7</sup>. Inoltre, a conclusione di una serie di osservazioni sulla commedia, Maurizio Grande osserva che il suo tema di fondo è «l'*incorporazione* di personaggi, comportamenti, stili di vita, valori che tendono verso una società nuova» e che una delle sue prerogative ricorrenti è la capacità di mettere in scena «un mondo in movimento “da un certo genere di società a un altro”», soprattutto «nei periodi di profonde trasformazioni storiche»<sup>8</sup>.

Quasi tutte le commedie degli anni Trenta raccontano storie articolate e ricche di equivoci che alla fine sfociano nella creazione di una nuova coppia felice di innamorati destinata a unirsi in matrimonio, secondo quanto suggerito dalla morale corrente. Questa è la regola, che tuttavia contempla non poche eccezioni: è, ad esempio, il caso di *Patatrac* (di Gennaro Righelli, 1931) e di *Rubacuori*

(di Guido Brignone, 1931), entrambi interpretati dal popolarissimo Armando Falconi nei panni di un impenitente libertino di mezza età. Oppure è il caso di certe versioni cinematografiche di pièce teatrali scritte per lo più da Aldo De Benedetti, il cui finale sancisce la ritrovata armonia fra i coniugi di una coppia logorata dal ménage quotidiano e dunque tentata dall'evasione adulterina, solo sognata e mai concretamente sperimentata.

Alla commedia non risulta estranea la comicità. Infatti, il ricorso ampio e sistematico a situazioni divertenti, che suscitino il sorriso se non l'ilarità dello spettatore, sembra connaturato al genere. Anzi, commedia e comicità sono intrecciate in modo così stretto da rendere difficile il compito di individuare le linee di demarcazione fra due territori separabili forse solo in astratto. Eppure già alla critica degli anni Trenta non sfuggiva la necessità di distinguere un ingrediente costitutivo della commedia dal film comico vero e proprio che, a lungo invocato, farà capolino solo verso la fine del decennio, dopo l'entrata in vigore della cosiddetta "Legge sul Monopolio" voluta dal ministro Alfieri<sup>9</sup>, mentre invece «lo spirito comico alberga naturalmente nel corpo dei differenti filoni della commedia»<sup>10</sup>. Le differenze tra una commedia e un film comico sembrano innanzitutto legate alla costruzione del racconto, al grado di verosimiglianza della storia narrata, al legame con l'attualità del momento e con le aspirazioni – più o meno confessate – del pubblico; oltre che al differente tipo di coinvolgimento suscitato nel destinatario dal corpo dell'attore comico, immediatamente riconoscibile al suo solo apparire.

Da una parte, dunque, la commedia propone un universo diegetico familiare agli spettatori ai quali si rivolge assicurandosi la loro complicità grazie alla vicinanza con i personaggi principali, al centro di vicende contraddistinte da una progressione narrativa lineare destinata a concludersi di solito secondo un percorso di integrazione sul piano socio-economico. Dall'altra parte, il film comico delinea un universo che, pur ricco di richiami al vissuto quotidiano, appare insidiato da una forza narrativamente centrifuga, con il risultato di frammentare il racconto mediante una serie di gag e di suscitare reazioni di ilarità da parte degli spettatori senza preoccuparsi di riassorbire fino in fondo le fratture così create, talvolta senza neppure risolversi in un finale compiuto<sup>11</sup>.

Perciò non prenderemo in considerazione alcuni film comici come, ad esempio, quelli interpretati da Macario nel 1939 con la regia di Mattoli (*Imputato, alzatevi!* e “*Lo vedi come sei... Lo vedi come sei?*”). Se lo spirito comico anima tutte le commedie, la sensazione è che la sua presenza, inizialmente distribuita fra vari personaggi, con il passare del tempo venga concentrata in uno solo di essi, per lo più interpretato da un caratterista che ha la funzione di assicurare altrettante brevi digressioni facilmente identificabili. Carlo Campanini, ad esempio, è impegnato spesso in questo ruolo di spalla comica con risultati efficaci in commedie come *Dora Nelson* (di Mario Soldati, 1939), *La granduchessa si diverte* (di Giacomo Gentilomo, 1940), *Il birichino di papà* (di Raffaello Matarazzo, 1942). Ancora, sul versante della comicità dialettale, Virgilio Riento partecipa a commedie quali *I grandi magazzini* (di Mario Camerini, 1939), *Teresa Venerdì* (di Vittorio De Sica, 1941, fot. 1), *La maestrina* (di Giorgio Bianchi, 1942).

Un'altra costante è la presenza di una canzone orecchiabile che assolve la funzione di leitmotiv e torna ripetutamente nel corso del film. Intonata da uno o più dei suoi protagonisti, o proposta in funzione extradiegetica alla stregua di un commento musicale, essa permette allo spettatore di memorizzare sia la linea melodica sia le parole del testo. L'obiettivo che si intende raggiungere è sfrut-



Fot. 1

tare l'effetto trainante esercitato dalla commedia nei confronti della canzonetta in un gioco di interferenze reciproche tra media diversi, che vengono a convergere in un unico sistema governato dalle logiche dell'industria culturale. È, questa, una caratteristica presente già a partire dai *credits* di film come *Patatrac* e *Rubacuori* e che ritorna anche in fortunatissime commedie musicali di ascendenza operettistica (*La segretaria privata*, di Goffredo Alessandrini, 1931; *La telefonista*, di Nunzio Malasomma, 1932). Inoltre, il successo e la popolarità della canzone sono almeno in parte una conseguenza delle capacità vocali dimostrate da alcuni attori particolarmente dotati sul versante canoro. Valga per tutti il celebre caso di Vittorio De Sica a partire da *Due cuori felici* (di Baldassarre Negroni, 1932).

La popolarità della commedia è strettamente connessa alla presenza di un nucleo di attori, per lo più di formazione teatrale, capaci di lasciare un'impronta personale. Nel cinema degli anni Trenta, infatti, il teatro rappresenta per il nostro cinema una fonte pressoché inesauribile da cui attingere liberamente, all'insegna del travaso operato da un sistema espressivo all'altro. Non è infrequente il caso di compagnie scritturate quasi al completo per interpretare opere appartenenti al repertorio brillante, già in precedenza rappresentate sul palcoscenico e subito dopo adattate per lo schermo. Oltre a De Sica, dal teatro comico-sentimentale provengono i protagonisti di numerose commedie quali Armando Falconi, Antonio Gandusio, Elsa Merlini, Giuditta Rissone, Umberto Melnati, Nino Besozzi, Sergio Tofano, Enrico Viarisio. Il compito del regista sembra spesso quello di sorvegliare sul set la prova fornita da attori che ripropongono al cinema parti a loro perfettamente note. Ad esempio, è attorno alla milanese Dina Galli, celebre interprete dialettale, che ruotano due commedie (*Felicità Colombo*, 1937, e *Nonna Felicità*, 1938), entrambe dirette da Mario Mattoli a distanza di pochi mesi dalle loro rispettive prime rappresentazioni teatrali con la stessa attrice impegnata nel ruolo di protagonista assoluta.

Gli attori sfruttano al meglio certe loro inclinazioni, destinate spesso a trasformarsi in veri e propri cliché recitativi. Armando Falconi è l'uomo maturo "rubacuori" e galante, sempre un po' sopra le righe; Umberto Melnati è abituato a impersonare individui eccentrici, bizzarri e un po' nevrastenici; Nino Besozzi è forse il più

elegante e sornione; Elsa Merlini incarna il prototipo della donna moderna e intraprendente fin da *La segretaria privata*. Particolarmente misurato appare Sergio Tofano che, con la sobrietà tipica della sua recitazione “a togliere”, risulta forse il più moderno tra gli attori di provenienza teatrale. Con il passare degli anni, l’esistenza di una scuola pensata appositamente per il cinema – il Centro Sperimentale di Cinematografia, inaugurato nel 1935 – e l’esigenza di un ricambio generazionale saranno all’origine di un rinnovamento profondo<sup>12</sup>.

Il teatro costituisce un serbatoio prezioso per il genere comico-sentimentale innanzitutto quale fonte d’ispirazione drammaturgica. Il fenomeno delle commedie tratte da opere preesistenti, per lo più da pièce, risulta schiacciante al punto che forse «in nessuna epoca, né precedente né susseguente, il cinema appare in modo così clamoroso come una sorta di crocevia delle pratiche narrative»<sup>13</sup>. Gli autori teatrali diventano gli sceneggiatori più richiesti del nostro primo cinema sonoro. Tra di loro vi sono nomi che ricorrono con grande frequenza, come quelli di Alessandro De Stefani, Sergio Pugliese, Guido Cantini, Cesare Vico Lodovici, Gherardo Gherardi. Forse il più rappresentativo di tutti è Aldo De Benedetti, sia per la quantità considerevole di commedie alla cui genesi egli partecipa, sia per l’elevato apporto artigianale che è in grado di assicurare anche ai progetti più modesti congegnando soggetti e copioni sostenuti da meccanismi di altissima precisione e da sequenze dialogiche frizzanti<sup>14</sup>.

Le nostre commedie si affidano a una formula produttiva che ha il vantaggio di ridurre gli inconvenienti finanziari insiti nella costosa realizzazione dei film ricorrendo a strutture narrative la cui efficacia è già stata sperimentata con successo sul palcoscenico. Al regista di film tratti da un soggetto non originale spesso si chiede soprattutto di coordinare una serie di elementi preordinati: un gruppo di attori noti e affermati in ambito teatrale; uno o più caratteristi che assicurino digressioni comiche; riprese da effettuare quasi esclusivamente in teatro di posa, contenendo in maniera sensibile i costi e gli imprevisti della lavorazione; dialoghi brillanti, situazioni ricche di equivoci e colpi di scena che conducono invariabilmente a un *happy ending*. Accanto agli attori e agli sceneggia-

tori un ruolo rilevante spetta a un nutrito gruppo di abilissimi collaboratori che conferiscono dignità artigianale a opere solitamente prive di ambizioni autoriali, contraddistinte dalla riproposizione sistematica dei medesimi ingredienti, dosati con lievi variazioni. È ciò che accade ai direttori della fotografia, responsabili delle raffinate scelte luministiche, per lo più improntate a un «modello di rappresentazione della realtà che è astratto e stilizzato»<sup>15</sup>, come Anchise Brizzi, Massimo Terzano, Carlo Montuori, Arturo Gallea e Ubaldo Arata, accanto ai cecoslovacchi Vaclav Vich, Jan Stallich e all'ungherese Gábor Pogány.

Il gusto cosmopolita, che si manifesta nelle nostre commedie, affiora con particolare evidenza in materia di scenografia e arredamento. Vengono adottate soluzioni aggiornate emerse a livello internazionale. Il metallo cromato, le ampie superfici trasparenti e i colori chiari, predominanti negli ambienti vasti e lussuosi dove si dipanano vicende ingarbugliatissime, creano luoghi ideali per proiettarvi i sogni e i desideri di milioni di spettatori, tanto più quanto questi spazi si allontanano dal loro vissuto quotidiano.

Il cinema italiano pare riproporre per molti anni, di commedia in commedia, un unico set con varianti tutto sommato contenute. Insomma, «per una quindicina d'anni gli schermi diventano vetrine, punti mobile di esposizione di tutti i prodotti del più moderno e



Fot. 2

avanzato design industriale europeo»<sup>16</sup>, attraverso le soluzioni proposte da scenografi e architetti di prim'ordine come Antonio Valente, Virgilio Marchi, Ottavio Scotti, Enrico Rava, Guido Fiorini, Gastone Medin, Vinicio Paladini ed Enrico Paulucci. Nel 1931 il conte d'Aragosta, protagonista di *Patatrac* (fot. 2), pronuncia una battuta che suona come una dichiarazione d'intenti a cui i film italiani rimarranno fedeli a lungo, pur con le varianti dettate dai singoli casi: «La noia di vedere lo stesso stile, un Luigi XV, Luigi XVI, Luigi XVII... voglio cambiare... voglio un Novecento». È forse proprio questo il periodo in cui il nostro cinema appare come il «più internazionale dei media, il più proiettato verso l'esterno, quello maggiormente soggetto a un confronto con modelli stranieri, il più permeato [...] del mito della modernità»<sup>17</sup>. In molti casi, tuttavia, il traboccante gusto cosmopolita svela un processo di colonizzazione subito sul piano culturale piuttosto che scaturito dall'assimilazione equilibrata di sollecitazioni provenienti dall'estero.

## PICCOLO VIAGGIO TRA ETICHETTE E FILONI

Occuparsi di commedia italiana degli anni Trenta significa anche fare i conti con una serie di etichette e locuzioni impiegate per identificare da subito i tratti distintivi di una vastissima famiglia di film, a discapito della sua ricchezza e complessità. Un rapido sguardo gettato sui frutti di questi sforzi classificatori si rivela interessante perché permette di leggere in filigrana le preoccupazioni ideologiche e gli orientamenti predominanti che animarono generazioni differenti di critici e studiosi. Lo si è già anticipato: è sufficiente sfogliare le pagine di alcuni quotidiani e periodici specializzati d'epoca per accorgersi che la critica coeva privilegia la coppia di aggettivi “comico-sentimentale” da abbinare al sostantivo “genere”. È un tipo di film verso il quale molti recensori assumono un atteggiamento severo che permarrà a lungo invariato<sup>18</sup>.

Verso la fine del decennio viene introdotta la locuzione “telefoni bianchi”<sup>19</sup>. Si ricorre a una sineddoche per sottolineare la frequenza con cui in numerose commedie dell'epoca appare un oggetto, il telefono (*30 secondi d'amore* di Mario Bonnard, 1936, fot. 3), scarsamente diffuso nelle abitazioni degli italiani. Proprio per questo, esso è destinato ad assurgere al ruolo di elemento insostituibile di una modernità e di un lusso esibiti con ostentazione e addirittura esaltati dalla tonalità chiara dell'apparecchio prescelto. Tuttavia, l'espressione “telefono bianco”, che ha goduto di una fortuna immensa, contiene in sé una serie di inesattezze. Intanto, non è vero che il colore chiaro sia predominante negli apparecchi telefonici che servono per mettere in comunicazione i personaggi di molti film. Sarebbe perciò più corretto impiegarla con riferimento a una parte delle commedie realizzate, e solo da un certo periodo in poi<sup>20</sup>. Comunque sia, essa si è trasformata in una comoda formula per





Fot. 3

evocare il gusto diffuso all'epoca, senza tuttavia confrontarsi con un panorama produttivo composito.

Subito dopo la caduta del fascismo, tale genere di film è divenuto l'emblema dell'isolamento crescente in cui il regime aveva confinato la società italiana, proprio in virtù del senso di irrealtà che da essi emanava. Ecco, ad esempio, come dalle pagine del settimanale «Star» si pronuncia una condanna definitiva nei confronti della commedia, di cui vengono citati due esempi ritenuti significativi dell'intera produzione: «È finita con i *Villa da vendere* [di Ferruccio Cerio, 1941] e con gli *Eravamo 7 sorelle* [di Nunzio Malasomma, 1937]: il cinema italiano apre la finestra e scaraventa nella strada i suoi pupazzi in marsina e i suoi *telefoni bianchi* [il corsivo è nostro]; il cinema italiano esce finalmente di casa, va fra la gente»<sup>21</sup>.

Il campione scelto è parziale ed è tratto dal periodico forse più severo e agguerrito nei confronti del cinema italiano del periodo fascista, e risente del clima arroventato che si respirava nei giorni in cui l'articolo venne scritto, con Roma liberata solo da un paio di mesi e parte dell'Italia ancora in mano ai nazifascisti. Tuttavia, ben si presta a illustrare la logica in base alla quale il genere cinematografico più diffuso nel quindicennio viene considerato quasi una manifestazione diretta e conseguente degli orientamenti politici dominanti.

Per interi decenni sarà così. All'acredine manifestata in un momento drammatico per l'Italia subentra poi un lungo processo di rimozione, finalmente interrotto verso la metà degli anni Settanta dalle rassegne organizzate dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e dalle pubblicazioni da questa promosse, oltre che con i raffinati contributi di Francesco Savio, l'unico studioso interessato a una seria revisione critica del nostro cinema sotto il fascismo. A margine del dibattito originato dalle meritorie iniziative marchigiane, vale forse la pena di riportare una considerazione che, espressa da Alberto Farassino, assume il sapore di una chiosa, destinata ad aprire una nuova stagione storiografica per la commedia italiana degli anni Trenta: «E i famosi telefoni bianchi? [...] essi riguardano il design, l'arredamento, la moda e non il cinema. Né la sua storia, che non ha bisogno di queste semplificazioni»<sup>22</sup>.

Con il passare del tempo, la vecchia definizione viene affiancata e poi soppiantata dalla locuzione "cinema déco" grazie soprattutto a Gian Piero Brunetta, attento alla dimensione cosmopolita della nostra commedia degli anni Trenta in contributi che inaugureranno un fortunato e ricco filone di studi, sottolineando la circolazione nel nostro cinema di modelli scenografici e architettonici, linguistici e culturali di provenienza internazionale.

Vi è poi un'ulteriore etichetta, "commedia all'ungherese", che racchiude un ampio ventaglio di sfumature. Da una parte, essa rinvia alla frequenza con cui già all'inizio degli anni Trenta si era soliti attingere dal patrimonio costituito da pièce teatrali, racconti e romanzi di provenienza magiara quale base per la realizzazione di altrettanti film; o, comunque, alla pratica assai diffusa di produrre remake e versioni italiane di pellicole ungheresi. Dall'altra, essa allude a un fenomeno dilagante dopo il 1938 – e su cui si tornerà nel capitolo "Cosmopolitismo e autarchia" – che consisteva nell'ambientare le vicende di numerose commedie nel territorio ungherese, evocato in modo sommario grazie ad alcune parole magiche (Budapest, *czarda*, *pengö*), ma solo per poter affrontare situazioni e temi sconvenienti dal punto di vista etico-politico<sup>23</sup>.

La consapevolezza della vastità di un genere così ricco e composito ha scatenato la caccia all'individuazione di filoni distinti, con caratteristiche particolari. È il caso della commedia scolastico-



Fot. 4

collegiale, che annovererebbe il proprio capostipite in *Seconda B (Anno scolastico 1911-1912)* (di Goffredo Alessandrini, 1934, fot. 4) e numerosi altri esemplari nel periodo bellico, tutti fondati su vicende confinate all'interno di spazi circoscritti (scuole, collegi, orfanotrofi) e popolati da giovani fanciulle per lo più adolescenti: come *Maddalena... zero in condotta* (1940) e *Teresa Venerdì*, entrambi diretti da Vittorio De Sica.

Un altro esempio è il caso di un filone più difficile da identificare – a partire da *La tavola dei poveri* (di Alessandro Blasetti, 1932) e fino a *Campo de' Fiori* (di Mario Bonnard, 1943) – e che si potrebbe forse definire verista. L'elemento che sembra accomunare esperienze tra loro non sempre omogenee è la cura realistica per la caratterizzazione degli ambienti e la propensione per forme di comicità fortemente connotate in direzione dialettale, connesse con la formazione degli attori protagonisti, già noti al pubblico teatrale, quali Macario (torinese), Dina Galli (milanese), Gilberto Govi (genovese), Ettore Petrolini, Aldo Fabrizi (romani), Totò, i fratelli De Filippo e Raffaele Viviani (napoletani), Angelo Musco (catanese).

Un ulteriore esempio è costituito dalla commedia gialla, che tuttavia pare scaturire da un processo di ibridazione fra ingredienti narrativi e moduli espressivi accostati con l'intento di rendere omaggio a una moda dilagante negli anni Trenta – la diffusione

di romanzi e film polizieschi – talvolta anche con l’obiettivo di parodiare. A proposito dell’atteggiamento appena ricordato viene subito in mente un film diretto da Mario Camerini (*Giallo*, 1934), ma anche un dittico di commedie dirette nel 1936 da Raffaello Matarazzo, con le quali il regista strizza piuttosto l’occhio ai *gangster movies* hollywoodiani: *Lanonima Roylott* e *Joe il rosso*, entrambe uscite nel 1936. Addirittura *Stasera alle undici* (di Oreste Biancoli, 1937) prende avvio sottolineando la nefasta influenza esercitata dal film giallo nei confronti del pubblico e in particolare verso la sua protagonista, che sarà poi risucchiata all’interno di una vicenda torbida, simile a quelle da lei così tanto apprezzate come consumatrice di prodotti culturali (romanzi e film). Le variazioni giallo-poliziesche e i viraggi verso atmosfere da *prison movie* si moltiplicano nelle commedie italiane dopo la cosiddetta Legge sul Monopolio: come accade in *Cose dell’altro mondo* (di Nunzio Malasomma, 1939), ambientato in una prigione speciale americana, ma anche in *Validità giorni dieci* (di Camillo Mastrocinque, 1940), in *Villa da vendere*, in *4 ragazze sognano* (di Guglielmo Giannini, 1943) e nei due film diretti da Giacomo Gentilomo (*Brivido*, 1941 e *Cortocircuito*, 1943).

Un ultimo esempio, tra i numerosi possibili, è quello del filone di “film per tenori”, così ribattezzato perché gli attori che interpretano la parte di protagonista sono immancabilmente cantanti lirici, per lo più tenori. Le storie che essi raccontano, di solito ingarbugliate e macchinose, appaiono simili alle vicende narrate dalle altre commedie, governate come sono dai frequenti scambi d’identità e dagli equivoci improbabili sino al lieto fine. Differiscono da queste per la spiccata propensione con cui offrono agli interpreti principali l’occasione di sfoggiare il loro repertorio canoro, dando ripetute prove delle rispettive doti vocali. Questo accade, ad esempio, in *La mia canzone al vento* (di Guido Brignone, 1939, con il tenore Giuseppe Lugo), *La voce senza volto* (di Gennaro Righelli, 1939, con il tenore Giovanni Manurita) e in *La vita è bella* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1943, con Alberto Rabagliati).

Risulta tuttavia difficile delimitare con precisione i confini di esperienze così strettamente imparentate sulla base di ingredienti

spesso condivisi. Da un lato si potrebbe riproporre la suggestiva immagine delle *matrěske* a suo tempo evocata da Callisto Cosulich a proposito del cinema italiano nel 1940 per riferirsi a una sua possibile classificazione fondata su filoni riconducibili a sottogeneri<sup>24</sup>, a loro volta situabili all'interno di generi; in maniera analoga a come le bambolette russe di dimensioni diverse si prestano a essere incastonate le une nelle altre. Dall'altro lato, tuttavia, appare forse ancora più sensato sottolineare la convivenza di ingredienti eterogenei in uno stesso film, all'insegna della contaminazione non solo tra filoni ma persino tra generi differenti<sup>25</sup>. È un fenomeno, questo, che sembra affermarsi soprattutto verso la fine degli anni Trenta quando il nostro cinema si sottopone allo sforzo improbo di surrogare la mancata distribuzione di centinaia di film hollywoodiani, come effetto della Legge sul Monopolio.

In questo periodo molte nostre commedie assomigliano a contenitori all'interno dei quali traspare la coesistenza, più o meno armoniosa, di atmosfere e ingredienti tutt'altro che omogenei, se non addirittura incompatibili, almeno in astratto. Tanto per citare uno dei titoli più noti tra quelli riconducibili al filone scolastico-collegiale, *Ore 9: lezione di chimica* (di Mario Mattoli, 1941) contempla a un certo punto un ampio capitolo narrativo di gusto melodrammatico, avvicicabile alla serie dei popolarissimi «film che parlano al vostro cuore», diretti dal medesimo regista nello stesso periodo. Oppure, ecco ancora che il primo esemplare della serie appena citata (*Luce nelle tenebre*, 1941) si apre come la più classica commedia degli equivoci nutrendosi poi di un ricco *côté* sentimentale per evocare quindi una dimensione degna del romanzo d'avventura, prima di imboccare definitivamente la strada del *mélo* con tanto di miracolo finale. E ancora – ma gli esempi potrebbero davvero essere numerosissimi – il celebre *Fuga a due voci* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1943), pur scandito da ingegnose trovate degne del genere comico-sentimentale, appare un esponente significativo del film d'ispirazione musicale, ritagliato attorno al personaggio ingombrante di Giulio Moris (un baritono e non un tenore, come di solito accadeva in simili casi, interpretato da Gino Bechi), pronto a dar prova del suo talento per la lirica.

## FIGURE DELLA MODERNITÀ

Nella vastissima bibliografia esistente sul fascismo, uno dei problemi storiografici più dibattuti ruota attorno alla particolare forma di modernizzazione autoritaria conosciuta dal nostro Paese sotto il regime. I vertici erano perfettamente consapevoli della necessità di guidare un processo ormai ineludibile ma solo a patto di controllarlo salvaguardando i principi di base della dittatura.

In questa ricerca di un difficile equilibrio tra la diffusione di inediti modelli socio-culturali e la tutela di un sistema di valori reazionari, il cinema – autentico volano dell'industria culturale – esercita un ruolo fondamentale. Sono proprio le commedie, nella loro adesione al vissuto quotidiano, a raccontare alcune dinamiche della società italiana in un periodo di profonda transizione. Ci riescono in modo assai efficace almeno fino a tutto il 1936<sup>26</sup>, prima che la svolta autarchica impressa dal governo ne ostacoli la tendenza a tematizzare la difficoltosa assimilazione di nuove abitudini da parte dei loro personaggi (ed è proprio al periodo seguente alla svolta autarchica del 1937 che sarà dedicato il capitolo successivo).

Esaminata da questa particolare ottica qualunque commedia – anche la più modesta sul versante estetico, realizzata contenendo al massimo i costi di produzione, con attori non sempre adeguati e una sceneggiatura scritta in modo frettoloso – appare emblematica perché rivela i sogni a occhi aperti, i desideri, le aspirazioni di un'ampia porzione della società e i bisogni indotti nella maggioranza degli italiani. Da una parte, dunque, i film realizzati in questi anni riflettono un periodo contrassegnato da notevoli cambiamenti; dall'altra, essi si trasformano in uno strumento efficacissimo di mediazione aiutando i loro spettatori a vivere l'esperienza del nuovo, in modo da attenuare gli inevitabili effetti traumatici conseguenti all'acquisizione di stili di vita inediti.

Le commedie, in virtù della loro popolarità, si trasformano in “agenti di storia”, dimostrandosi capaci «di incidere sulle scelte e sui comportamenti collettivi, di strutturare identità e appartenenze, di determinare gli eventi storici, oltre che di raccontarli»<sup>27</sup>. Dunque, le commedie degli anni Trenta costituiscono una fonte privilegiata per lo storico interessato a ricostruire il quadro della mentalità in epoca fascista e dell’immaginario comune a molti italiani. Tuttavia, il loro potenziale rivelatore, per quanto elevato, necessita di particolari accortezze da parte di chi intenda usufruirne pur sempre come una fonte indiretta. Se il cinema certamente interagisce con la società di epoca fascista ed è condizionato, pur indirettamente, dagli indirizzi politici decisi dai vertici del regime, tali legami sono regolati da dinamiche assai complesse e spesso contraddittorie, all’origine di «un gioco d’influenze e rimandi reciproci fra media e contesto sociale più ampio, proprio come una stanza degli specchi, che solo apparentemente rimanda la stessa immagine»<sup>28</sup>.

Lo ribadiamo: il rapporto tra commedie degli anni Trenta e regime non è governato da un processo lineare, in base al quale a una determinata sollecitazione corrisponde un’unica risposta. E non è neppure possibile analizzare i film prodotti in quel periodo come se fossero una cartina di tornasole rispetto a certe dinamiche sociali. Sarebbe oltremodo ingenuo analizzare le commedie come uno strumento di cui il governo fascista si sarebbe servito per esercitare una forma diretta di controllo sui cittadini italiani trascurando i molteplici fattori che entrano in gioco nel legame tra il potere politico, i comportamenti e gli stili di vita, l’influenza esercitata da modelli culturali stranieri e la sensibilità dei singoli spettatori.

Significherebbe ignorare «la complessità dell’esperienza spettatoriale» e «la ridefinizione subita dal testo nel corso della fruizione, anche in relazione ai complessi giochi di risonanza fra il testo stesso e tanti altri testi, non necessariamente cinematografici, che lo spettatore ha potuto incontrare e conoscere in momenti diversi»<sup>29</sup>. Ed equivarrebbe, inoltre, a negare «la tendenza del cinema, e in particolare del cinema commerciale, a *riprodurre* le rappresentazioni del mondo già circolanti, e accreditate, nella società», tendenza che tuttavia convive con la sua capacità «di *costruire* e di diffondere mo-

delli e schemi interpretativi nuovi, non familiari, e dei quali spesso gli stessi autori non sono pienamente consapevoli»<sup>30</sup>.

A questo punto, è opportuno proporre un esempio concreto, tra i molti possibili. Scegliamo *Lohengrin*, commedia diretta da Nunzio Malasomma nel 1936 e tratta da una pièce di Aldo De Benedetti<sup>31</sup>. Il film racconta gli effetti sconvolgenti che sulla pigra e ordinata esistenza dei protagonisti ha la notizia dell'arrivo di un lontano parente (il Lohengrin del titolo, il cui nome evoca per contrasto l'omonima opera wagneriana), guarda caso di ritorno dagli Stati Uniti, dove è fuggito anni prima per far dimenticare i debiti contratti al gioco ma anche la propria esuberanza amorosa. La commedia mette così in scena l'acquisizione di abitudini e oggetti moderni da parte dei coniugi Marianna e Alfredo.

La loro esistenza si trascina pigramente in una villetta di campagna fin quando non è scossa dalla frenesia inarrestabile che s'impadronisce della moglie, sollecitata nell'orgoglio femminile – finora sopito – dall'elegante cugina Lia. A partire da questo momento, per non farsi trovare impreparata dall'arrivo di Lohengrin, la donna si adegua al diverso stile di vita suggeritole dalla parente: dunque, non più abiti dimessi, calze di cotone e acconciatura trascurata, ma vestiti di lusso, calze di seta, unghie rosse, capelli ossigenati e permanente. Non più una casa spoglia, anonima e triste ma arredata secondo le ultime tendenze in materia di moda e design. E così la villetta di campagna viene rivoluzionata: vi si installa un apparecchio telefonico e si decide di sostituire il vecchio arredamento con nuovi mobili scelti anche dopo la visita condotta da Marianna in un ampio salone espositivo. Il gestore di questo ambiente, un signore dall'aspetto rassicurante, si rivolge alla donna, nel tentativo di persuaderla ad acquistare dapprima un soprammobile, poi un salotto già arredato: «Guardi questo: elegante, decorativo, moderno; è una vera occasione! [...] È un angolo delizioso, una vera occasione! Alla Triennale di Milano, la folla, così! E a lei posso fare un prezzo di occasione!».

Dunque, la sensazione è che il film, grazie all'esile ma divertente intreccio ossequioso dei meccanismi della commedia comico-sentimentale, racconti in modo assai efficace un processo che la società italiana sta vivendo. È un processo condotto in *Lohengrin* nell'atte-



sa spasmodica di confrontarsi con un individuo ormai americanizzato, che pare rinviare direttamente al mito degli Stati Uniti come Paese moderno per antonomasia. È un processo per giunta messo in moto e guidato da una donna, assai ricettiva nell'accogliere le sollecitazioni provenienti dall'estero, fino al punto di mettere in discussione gli equilibri che governano la vita familiare. Solo l'ironico *coup de théâtre* finale, con l'arrivo di Lohengrin, permette di riequilibrare l'ordine infranto anche perché egli, temutissimo dai personaggi maschili per il fascino che la sua passata fama esercita nei confronti di un universo femminile così sensibile ai modelli di vita americani, si rivela un placido signore di mezza età con la pancetta e problemi di dispepsia.

Nell'esistenza dei protagonisti del film, le cui inquadrature sono occupate da numerosi oggetti simbolo della modernità (radio, automobile, grammofono, treno, taxi), l'ordine è stato ripristinato a fatica e, si direbbe, a caro prezzo. Così *Lohengrin* diventa quasi un'epitome del rapporto dialettico fra la necessaria modernizzazione della società italiana e la volontà di mantenersi fedeli ai principi della tradizione. Nel finale Alfredo assume di nuovo il controllo della situazione, mostrandosi – come lui stesso osserva – «energico ma gentiluomo» verso la moglie.

A questo punto, appare possibile abbozzare un campionario di oggetti, comportamenti, abitudini, luoghi, miti che si affacciano nelle commedie italiane degli anni Trenta con una certa frequenza.

**Automobile, treno e radio.** L'auto è in assoluto uno degli status symbol più rappresentativi della fase di modernizzazione, particolarmente apprezzata dai personaggi femminili, al punto da considerarla una discriminante nella scelta dei corteggiatori in alcune commedie realizzate all'inizio del decennio. Negli anni successivi l'automobile costituisce uno strumento di affermazione dell'indipendenza raggiunta da alcune donne appartenenti al ceto borghese che, come la protagonista di *30 secondi d'amore*, rivendicano con energia il diritto di condurla.

Ma soprattutto all'inizio del decennio è evidente l'insistenza su una caratteristica fondamentale dell'auto, la sua velocità, emblematica di ritmi esistenziali sempre più frenetici. A questo proposito,

oltre al riferimento quasi obbligato a *Gli uomini, che mascalzoni...* (di Mario Camerini, 1932, fot. 5) è sufficiente pensare a *Rubacuori* oppure a *Sette giorni cento lire* (di Nunzio Malasomma, 1932). Con il passare del tempo, il ruolo dell'automobile sembra in parte ridimensionarsi, forse perché il suo valore simbolico quale sinonimo di modernità e dinamismo è stato ormai ampiamente metabolizzato dagli spettatori, che pure in gran parte ne sono sprovvisti e ancora per molti anni dovranno accontentarsi di desiderarla senza tuttavia poter coronare il loro sogno.



Fot. 5

Probabilmente non è un caso che la sua funzione torni rilevante anche sul piano drammaturgico in una commedia (*Pazza di gioia*, di Carlo Ludovico Bragaglia, 1940), ispirata a un film diretto da Joe May ben nove anni prima (*Paris-Méditerranée* o *Deux dans une voiture*, distribuito in Italia come *Due cuori e un'automobile* o *Parigi Costa Azzurra*). Oltre che nell'esordio registico di De Sica, affiancato dal produttore Giuseppe Amato (*Rose scarlatte*, 1940), che è l'adattamento cinematografico un po' tardivo della pièce teatrale forse più popolare dell'intero decennio: *Due dozzine di rose scarlatte* di Aldo De Benedetti, andata per la prima volta in scena nel 1936.

Un altro mezzo di trasporto che compare con una certa frequenza soprattutto nelle prime commedie sonore è il treno, veicolo privile-

giato per preparare lo spettatore ad assistere a vicende caratterizzate da un'intensa mobilità sul piano sociale – come ad esempio accade nell'incipit di *La segretaria privata* – e luogo di smistamento del racconto, propizio per innescare l'incontro fra i personaggi principali del film anche nel caso in cui, come all'inizio di *Treno popolare* (di Raffaello Matarazzo, 1933), a prevalere è una dimensione corale. Ed è su un velocissimo treno di lusso che si svolge gran parte della vicenda narrata da *Freccia d'oro* (di Piero Ballerini e Corrado D'Errico, 1935).

Uno degli oggetti simbolo della modernità è poi la radio: a cominciare da *Rubacuori* per proseguire con *Lohengrin* e con le commedie in cui essa addirittura riveste una funzione decisiva sul piano drammaturgico, come in *30 secondi d'amore* (fot. 6), *Mille lire al mese* (di Max Neufeld, 1938) o *1000 chilometri al minuto* (di Mario Mattoli, 1939) sino a *La fortuna viene dal cielo* (di Ákos Ráthonyi, 1942), in cui il padre della protagonista vende apparecchi radiofonici, e a *4 ragazze sognano*, dove un'intera sequenza sembra concepita soprattutto per sottolineare l'efficacia della pubblicità radiodiffusa.

**Grand Hôtel e tabarin.** Un luogo privilegiato in cui sono ambientate alcune sequenze di numerose commedie è l'albergo di lusso, sia per la possibilità di fare sfoggio di una sfavillante modernità



Fot. 6

sul piano scenografico, sia per la facilità con cui esso si presta a convocare in uno stesso spazio numerosi personaggi colti in una dimensione transitoria, in modo da rilanciare il racconto verso ulteriori complicazioni narrative.

Anzi, sono proprio lo sfarzo e l'atmosfera cosmopolita – che paiono connaturati al Grand Hôtel – a farne un ambiente inarrivabile per la quasi totalità degli italiani, sprofondati in una dimensione provinciale, trasformandolo in un luogo mitico dove proiettare sogni e desideri di ascesa sociale insieme alla sensazione di vivere un'esistenza ben più intensa ed eccitante rispetto a quella condotta quotidianamente. Ma se, per dirla in modo iperbolico, non vi è una commedia senza un albergo di lusso o, comunque, un salone elegante a surrogarne l'eventuale assenza, è altrettanto vero che spesso dietro le apparenze seducenti di un mondo aristocratico costellato di cocktail, telefonate, danze, mise sfarzose e dialoghi frizzanti si cela il vuoto assoluto, almeno sul versante morale. Eloquente, da questo punto di vista, è il caso di *Il signor Max* (di Mario Camerini, 1936, fot. 7), il cui protagonista è Gianni, giornalista proprietario di un'edicola romana in via Vittorio Veneto, pronto a fingersi il signor Max Varaldo anche grazie a un equivoco e a condurre una vita elegante corteggiando la ricca donna Paola. Nel finale egli si redime e torna definitivamente alla propria identità reale per vivere



Fot. 7

la storia d'amore con la piccola borghese Lauretta, istitutrice della sorella minore della nobildonna.

Neppure il trascorrere degli anni attenua il mito del Grand Hôtel, che anzi pare guadagnare sempre più credito: non solo nei film diretti dallo stesso Camerini – come nei casi dell'elegantissimo salone del Majestic in *Batticuore* (1939) e dell'albergo di *Centomila dollari* (1940) – ma anche in opere come *Dora Nelson* o *Pazza di gioia*.

Imparentato strettamente con il Grand Hôtel è il locale notturno o tabarino, come veniva chiamato all'epoca italianizzando l'originale francese (*tabarin*), autentico motivo conduttore di numerose commedie e, di conseguenza, bersaglio polemico di buona parte della critica, pronta a stigmatizzare la frequenza ossessiva con cui a un certo punto del racconto l'azione sembrava doversi necessariamente concentrare almeno per un po' di tempo in un night. Si punta su un luogo elegante e peccaminoso, destinato ad alimentare le fantasie degli spettatori sul versante del lusso e dell'erotismo. È anche lo spazio ideale per ambientarvi balli e danze lasciando all'inventiva dello scenografo la libertà di dispiegarsi e all'ingegno degli sceneggiatori la possibilità di approfittarne per complicare la trama con ulteriori equivoci oppure, al contrario, per preparare lo scioglimento delle finzioni e dei travestimenti identitari, giunti a un livello insostenibile.

Talvolta, il tabarin è sostituito da luoghi che paiono costituirne varianti significative, senza tuttavia stravolgere le finzioni appena segnalate: come il pergolato di *La segretaria privata* o il locale da ballo di *Due cuori felici* e di *Non ti conosco più* (di Nunzio Malasomma, 1936). Un'altra variante è il teatro di varietà nella sequenza prefinale di *Eravamo 7 sorelle*, esempio di commedia che assume volentieri le sembianze di un musical casereccio, o la serata mondana che si svolge nel giardino all'aperto di *Rose scarlatte*. Durante gli anni del conflitto bellico, si ha la sensazione di un'improvvisa e brusca sterzata della commedia, volta a recuperare alcuni elementi ricorrenti che avevano progressivamente perduto la centralità loro riservata agli esordi del sonoro: al punto tale da inscrivere nel titolo di una commedia diretta da Max Neufeld (*Taverna rossa*, 1940) il nome del locale notturno in cui ben presto la vicenda si confina e dal quale prende le mosse nei suoi successivi sviluppi.

**Miti americani e modelli culturali.** Negli anni in cui proliferano le commedie, Hollywood costituisce il modello verso cui tendere sia per quanti sono coinvolti a diverso titolo nel processo di produzione di un film sia per i critici e gli spettatori. D'altra parte la funzione guida assunta dal cinema americano risale almeno al decennio precedente, l'ultimo del muto. Anzi, in virtù di un paradosso solo apparente, proprio nel periodo successivo alla Legge sul Monopolio l'influenza di Hollywood è ancora più evidente quando la nostra industria cerca di surrogare il mancato arrivo delle pellicole di maggior richiamo dagli Stati Uniti ricalcandone moduli espressivi e codici di genere, con risultati certo inferiori rispetto all'originale. E altrettanto accade con il tentativo di creare divi nostrani, che si dimostrano rarissimamente all'altezza del potere seduttivo sprigionato dallo star system hollywoodiano.

Il mito degli Stati Uniti non è solo il risultato della potenza d'urto di una cinematografia capace di penetrare con successo nei mercati di tutto il mondo. Gli Stati Uniti incarnano infatti la nazione moderna per eccellenza, verso la quale le vicende raccontate da molte commedie nostrane lasciano trapelare un atteggiamento contraddittorio manifestato dall'opinione pubblica, a sua volta frutto dell'influenza esercitata da prese di posizione ufficiali, come anche della circolazione di modelli culturali e di stili di vita veicolati dai media. Da una parte si ammira tutto ciò che proviene da oltreoceano; dall'altra si tende a prenderne le distanze, bollando come immorali o inadeguate le manifestazioni troppo lontane dal nostro vissuto quotidiano, forse per il timore che la nostra identità nazionale ne rimanga irrimediabilmente condizionata. Di sicuro questo atteggiamento contraddittorio si accentua dopo la svolta autarchica del 1937.

Facciamo un esempio concreto ed emblematico. *Due cuori felici*, remake di un film tedesco, è – come si è già visto – il titolo della commedia che, diretta nel 1932 da Baldassarre Negroni, ruota interamente attorno alle conseguenze dell'arrivo di un ricco industriale statunitense, in visita presso la filiale italiana della fabbrica di automobili di cui egli è proprietario. Accolto da una frase augurale imposta dal direttore della filiale («How do you do, Mr. Brown?»), l'industriale rivela le proprie origini italiane, mostra di trovarsi

completamente a suo agio nel nostro Paese e a più riprese manifesta la volontà di trovare moglie, preannunciando in tal modo la svolta sentimentale assunta dall'*happy ending*, dopo non pochi equivoci e scambi di identità («Non voglio ritornare solo lassù... ma tornare con una donna di qui»). Il matrimonio di Mr. Brown con la segretaria della filiale italiana, d'altra parte, appare lo sbocco naturale di una serie di frasi pronunciate dall'interprete del protagonista, Vittorio De Sica, perfettamente allineate con le norme comportamentali e la morale del regime: «Un matrimonio senza bambini è come un'industria improduttiva»; «Tenere altra donna sotto il tetto coniugale, male!». La velocità con cui Mr. Brown si decide a impalmare la fortunata segretaria («Noi americani facciamo tutto alla svelta»), se appare assai poco latina, ha il vantaggio di suggellare una concordia celebrata nonostante le differenze tra i due popoli e sembra vissuta senza troppi complessi di inferiorità da parte dei personaggi italiani.

Una condizione, questa, ribadita, sia pur a ruoli invertiti, anche da *L'albero di Adamo* (di Mario Bonnard, 1936) in cui a un certo punto l'invitato italiano di una festa si rivolge al duca Santori, che ha riconquistato la fortuna sperperata dal padre negli Stati Uniti, dove si è anche sposato: «Il vostro è il Paese del progresso... Evviva l'America!».

L'equazione tra Stati Uniti e modernità, lo si è già visto, è il motivo drammaturgico su cui si fonda *Lohengrin*. E nello stesso anno del film diretto da Malasomma, *Joe il rosso*, tratto da una pièce di Dino Falconi, è il gangster venuto dall'America con i suoi modi spicci e tuttavia capace di svelare gli scheletri negli armadi della famiglia presso cui soggiorna a Montecarlo, in visita alla nipote sposatasi con un nobile monegasco. Questo poco di buono si mostra capace di smascherare la verità nascosta dietro la riproduzione di un falso quadro di Murillo, a dispetto delle perplessità espresse dalla suocera di sua nipote, restia ad accogliere un individuo proveniente dal Nuovo Mondo («Come parente potrebbe essere nostro ospite, ma come americano...»).

Dopo pochi anni gli Stati Uniti divengono un luogo dove ambientare vicende che sarebbe sconveniente accadessero nel nostro Paese: in *Cose dell'altro mondo* gli scambi di ruolo sociale e di iden-

tità fra i pericolosi carcerati e la famiglia del direttore della prigione speciale in cui essi sono internati, oltre alla minaccia di divorzio da parte dell'anziana moglie del direttore. Il titolo del film diventa emblematico nella duplice accezione del termine: fatti che avvengono in un universo lontano, gli Stati Uniti, ma anche eventi incredibili tanto appaiono inverosimili. Tuttavia, l'atmosfera che si respira in questa commedia travestita da *prison movie* rivela una crescente nostalgia verso un mondo da cui il regime ha ormai preso irrimediabilmente le distanze – e con esso tutto il nostro cinema del periodo – ma che continua a nutrire le fantasie e i desideri del pubblico italiano.

Questa nostalgia viene invece attribuita all'industriale Mr. Perotti in *Due milioni per un sorriso* (di Carlo Borghesio e Mario Soldati, 1939), arricchitosi negli Stati Uniti ma desideroso di tornare nel suo Paese di origine perché non è mai riuscito ad affrancarsi dal ricordo di Maria, amata da giovane prima di emigrare in America. Ovvero, come recita il ritaglio del giornale visibile in una delle primissime inquadrature del film (fot. 8): «Lo strano caso di nostalgia di un industriale italo-americano [...] Mr. Perotti inspiegabilmente cede la sua industria per 2 Milioni di Sterline [*sic*], e torna in Italia dopo 30 anni di assenza». I personaggi americani che popolano alcune nostre commedie – realizzate alle soglie del periodo bellico e



Fot. 8



oltre – sfoggiano un'opulenza sempre più evidente, fino al punto di farne la caratteristica saliente: ne sono un'eloquente testimonianza la pelliccia indossata da Mr. Perotti, il suo sigaro, i due milioni investiti per realizzare un film che gli permetta di richiamare in vita la sua giovinezza, rappresentata sullo schermo assieme alla nostalgia di un'Italia contadina e patriarcale che ormai non esiste più.

Una conferma giunge anche dal protagonista di *Centomila dollari*, il miliardario americano Woods, «re del petrolio, re della gomma», che soggiorna per affari in un lussuoso Grand Hôtel di Budapest. Desideroso di rispondere a un interrogativo («Con il denaro si può comprare tutto?»), Woods invita a cena la fidanzatissima Lily, telefonista presso il Grand Hôtel in cambio di 100.000 dollari, suscitando almeno inizialmente le ire sdegnate dei parenti della ragazza, con parole che paiono riflettere la scarsa considerazione nutrita dal punto di vista morale nei confronti dei ricchi e corrotti statunitensi: «La faccia tosta di questi americani [...] si credono i padroni del mondo! Si capisce... perché hanno quattro soldi! È naturale: per loro non c'è che il denaro, sai... la dignità, l'onore non contano niente... americanate! Tutto si compra in America, ma nella vecchia Ungheria [o nella vecchia Italia?] no, caro signor Woods!». In realtà i parenti di Lily si dimostreranno assai sensibili al denaro del miliardario, che a sua volta conquisterà il cuore dell'umile telefonista, giungendo appena in tempo per interrompere il suo matrimonio con il fidanzato Paolo.

E ancora: il legame tra argomenti tabù e ricchezza è rinsaldato da un altro film ambientato negli Stati Uniti, *4 ragazze sognano*, diretto da Guglielmo Giannini, il futuro fondatore del movimento politico Fronte dell'Uomo Qualunque, dove una delle fanciulle del titolo eredita un meraviglioso appartamento dallo zio (letteralmente: lo zio d'America), senza tuttavia poter contare neppure su qualche spicciolo che permetta a lei e alle sue amiche di mangiare. Tutto ciò accade in un film che appare un ibrido tra una commedia e un *legal movie*, volto a celebrare, sia pur indirettamente e quasi suo malgrado, il mito dell'America, Paese moderno per eccellenza a noi politicamente lontano ma non per questo meno attraente. D'altra parte, la penetrazione dei modelli socio-culturali statunitensi e degli stili di vita estranei al nostro Paese era stato così mas-

siccio prima della svolta autarchica da apparire una fonte costante di nutrimento e ispirazione, a dispetto delle proibizioni decise dai vertici del fascismo<sup>32</sup>.

**Città vs campagna.** Uno dei motivi ricorrenti che attraversa in modo sotterraneo il cinema italiano degli anni Trenta è il confronto tra l'esperienza maturata dai personaggi di numerose commedie in città e il richiamo esercitato dai valori connaturati alla vita campestre. Il confronto è talvolta affrontato in chiave di conflitto, e spesso ricomposto all'insegna di un compromesso che appare riconducibile al tema più ampio del rapporto fra modernità e tradizione, alla ricerca di una mediazione necessaria ma difficile tra elementi collocabili agli opposti antipodi.

Il confronto può anche assumere i connotati della contrapposizione tra due modelli inconciliabili, impersonati dai coniugi protagonisti di *Giallo*, la commedia cameriniana liberamente tratta da una pièce di Edgar Wallace, in cui Henriette, reduce da un soggiorno cittadino a base di Grand Hôtel, toilette eleganti e un flirt con un affascinante corteggiatore, si lamenta del marito, sprofondato nella sua esistenza campestre, scandita da gesti abitudinari a contatto con la natura e con gli animali. Dopo aver chiarito che suo marito «non vuol neppure mettere il telefono» e che «va a letto alle nove di sera», Henriette erompe in una vera e propria dichiarazione di intenti sul piano esistenziale: «Voglio vivere [...] io non sono fatta per questa vita metodica... senza sorprese!». Il conflitto riaffiora in certe immagini rivelatrici per la loro capacità di sintesi, come quando in *L'albero di Adamo* l'auto su cui l'ingegner Baldi viaggia per andare a congedarsi dall'amante finisce quasi fuori strada e deve essere perciò trascinato da un cavallo, suggerendo un rapporto non conflittuale tra la macchina – status symbol per antonomasia della moderna tecnologia – e l'animale, strumento di lavoro radicato in una tradizione millenaria.

La campagna, o comunque la vita condotta in un piccolo paese della provincia ciociara, comporta una svolta fondamentale nell'esistenza lussuosa condotta dal libertino protagonista di *Ma non è una cosa seria!* (di Mario Camerini, 1936), abituato a muoversi in ambienti cittadini sfarzosi in cui albergano falsi valori, ma che è

pronto a trasformare il proprio matrimonio di facciata con l'umile servetta Gasperina in un legame fondato sull'amore autentico. Il ballo organizzato a Torre Oliveta per festeggiare le nozze d'oro del farmacista locale e le ore trascorse a contatto con la natura lo spingono alla definitiva consapevolezza: «In fondo, che stupida vita la mia... vedi, ci vuole una giornata come questa per capire tante cose... sento davanti a te quanto sia lontana la mia vita di ieri!». E anche l'intensa parentesi campestre vissuta dal protagonista di *4 passi fra le nuvole* (di Alessandro Blasetti, 1942) fingendosi il marito della giovane Maria riveste il peso di un percorso di crescita sul piano etico per il commesso viaggiatore prima del suo ritorno in città, alle prese con i tormenti quotidiani – minimi ma disperanti – cui assistiamo nelle brevi sequenze che fanno da cornice narrativa al resto del film.

D'altra parte, le immagini della seducente vita cittadina possono mettere seriamente a repentaglio l'equilibrio e la felicità di personaggi abituati a vivere in campagna o in cittadine di provincia. Come nei casi, rispettivamente, di *L'argine* (di Corrado D'Errico, 1938) e di *Inventiamo l'amore* (di Camillo Mastrocinque, 1938). Nel primo, l'esistenza del macho Giuanin, traghettatore figlio della proprietaria di una locanda situata vicino a Pomposa e il suo amore ricambiato per Sina, la selvaggia bellezza locale, sono scossi dal turbamento in lui suscitato dall'incontro casuale con una seducente forestiera, una *femme fatale* cosmopolita dall'accento straniero. E la sua infelice esperienza condotta nella capitale indossando le vesti del finto gaucho, attrazione musicale di un lussuoso tabarin romano, è riscattata dalla riconciliazione finale con Sina, che spinge Giuanin a pronunciare parole emblematiche, una volta tornati nella tranquilla provincia emiliana: «E ora ci siamo e ci resteremo su questa terra benedetta».

In modo analogo, l'esperienza condotta nel mondo tentacolare e inautentico che ruota attorno all'industria cinematografica capitolina equivale per la coppia urbinata protagonista di *Inventiamo l'amore* a un doloroso itinerario di formazione, necessario per maturare la consapevolezza che li spingerà a tornare in provincia, dopo aver sfiorato una frattura definitiva. Sentendosi stretto «dalle convenzioni, dalle abitudini... estraneo a questa gente» e bisognoso

«di aria nuova, di un'esistenza nuova, fatta a modo mio», il giovane Carlo abbandona Urbino assieme alla fidanzata Anna, fuggendo a Roma alla ricerca del successo nel mondo del cinema come soggetto e sceneggiatore di un film che dovrebbe essere interpretato dalla ragazza, ma anche spinto dalla volontà di inventare una «nuova maniera d'amare». E invece i due si accorgono che «non ve n'è che una, quella buona, quella vecchia». Dunque, il loro ritorno a Urbino prelude al matrimonio, suggello di un percorso di crescita che tuttavia comporta il ripiegamento verso una dimensione esistenziale vissuta all'insegna e nel rispetto dei valori consacrati dalla tradizione.

A questo proposito, tornano in mente le considerazioni espresse oltre un ventennio fa da James Hay in uno dei contributi in assoluto più significativi sul nostro cinema sonoro di epoca fascista: «It should be evident that popular film culture in Fascist Italy did not produce a uniform and unified role model». E ancora: «As social ritual, Italian films enabled their audience to renegotiate or clarify their changing social and cultural environment, to discover meaning in a world increasingly lacking a divine or monarchical authority [...]. The narrative resolution of these films generally promised a “new order” – one often inspired by rural traditions yet capable of facing the challenges of an urban, industrial society»<sup>33</sup>.

**Immagine della donna.** Le protagoniste di alcune delle più celebri commedie realizzate all'inizio degli anni Trenta offrono immagini della donna per molti aspetti sorprendenti, comunque assai lontane rispetto ai ruoli tradizionali in cui il regime sembrava volerla confinare relegandola nei panni di “moglie e madre esemplare”. Anche come risultato dell'inedito impegno nel mondo del lavoro, le donne avviano un percorso all'insegna dell'emancipazione che le trasforma nelle destinatarie ideali delle sollecitazioni provenienti dalla stampa e dai media, mostrandosi particolarmente ricettive e sensibili nei confronti di nuovi stili di vita come anche verso modelli culturali e sociali originali<sup>34</sup>.

Le commedie del periodo riflettono i profondi cambiamenti intervenuti nel loro comportamento. Salvo poi ricondurle le sorti nell'alveo, conosciuto e rassicurante, della tradizione, alla ricerca di

una sintesi tra spinte contrapposte che argini le conseguenze di un processo dirompente senza tuttavia la pretesa di negarne l'esistenza.

E così in *La segretaria privata* Elsa, la giovane che arriva in treno in città e prende immediatamente alloggio nella pensione Primavera per signorine e signore sole, svela alle sue compagne l'aspirazione di diventare dattilografa e, una volta ottenuto il lavoro, danza per strada canticchiando: «O come sono felice, felice, felice!». La sua intraprendenza e la sicurezza con cui affronta le novità ne fanno il prototipo della donna moderna e dinamica, determinata a coronare il sogno di ascesa sociale da cui è animata. Tuttavia, l'amore che sboccia tra la protagonista e il direttore della banca che l'ha assunta permette, una volta chiariti gli equivoci e risolte le complicazioni derivanti dalla loro appartenenza a classi sociali così diverse, di ricondurre l'itinerario tracciato da Elsa nei confini della tradizione, quasi proponendole di indossare le vesti di novella Cenerentola, pronta a convolare a nozze con il "principe azzurro" che premierà la sua intraprendenza anche sul piano sociale.

La coppia formata dalla dattilografa e dal direttore (fot. 9) trova un immediato prolungamento in numerose altre commedie che, celebrando l'unione tra individui di condizioni economiche difformi, propongono un modello felice di conciliazione sul piano sociale (come nei casi di *Due cuori felici* e di *La telefonista*).



Fot. 9

E, mentre registrano l'emergere di una nuova figura femminile, impegnata nel mondo del lavoro, ne controllano gli effetti potenzialmente eversivi riconducendo il suo destino a un ruolo rassicurante, ampiamente depositato nell'immaginario collettivo. Negli anni successivi risulta ancora consistente il numero delle donne moderne ed emancipate, desiderose di vedere riconosciuta la loro autonomia sganciandosi progressivamente dal ruolo professionale di segretarie, dattilografe e telefoniste di cui pullulavano le prime commedie del decennio. Come, ad esempio, accade a Luisa, la protagonista di *Non ti conosco più* che coltiva l'ambizione di sostituire l'«ignobile trabiccolo» su cui la vediamo viaggiare a fianco del marito avvocato con un'auto nuova e lussuosa, e che esprime il desiderio di possedere uno scaldabagno elettrico. Benché poi Luisa sia costretta ad adottare uno stratagemma "pirandelliano" – preannunciato dal titolo del film – per ricondurre alla ragione il marito Giulio, professionista affermato ma anche infantile e traditore.

Tuttavia, verso la fine del decennio nelle commedie tornano a fiorire schiere di personaggi femminili che svolgono professioni umili, alcune delle quali (come la segretaria, la commessa e la telefonista) sono legate alla modernità: la cappellaia Pierina in *Dora Nelson*, la segretaria Mari in *Due milioni per un sorriso*, la telefonista Lily in *Centomila dollari*, l'impiegata in un negozio oppure in un magazzino di dischi (come Liliana Casali in *Pazza di gioia* e Susanna Sormani in *Taverna rossa*), la sartina Carina in *Violette nei capelli* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1942), la manicure Teresa in *La vispa Teresa* (di Mario Mattoli, 1944). Tutte, a dispetto delle loro modeste occupazioni, destinate a veder coronato il loro ideale di amore con un giovane molto più ricco e benestante, nell'ennesima e tardiva rivisitazione contemporanea della fiaba di Cenerentola.

D'altra parte, il matrimonio è l'inevitabile punto di arrivo per qualunque legame sentimentale, oltre che un obbligo sociale alieno dai rischi di parassitarismo, come sentenza in *Non ti conosco più* l'attempata zia Clotilde facendosi portavoce di un sentire comune evidentemente condiviso da quasi tutti gli italiani<sup>35</sup>: «Un matrimonio obbligatorio per legge prima dei 25 anni, come la

vaccinazione». Esso costituisce l'unico sbocco possibile anche per i protagonisti di *Questi ragazzi* (di Mario Mattoli, 1937), all'apparenza sposatisi solo perché predestinati fin da bambini a compiere tale scelta e non perché spinti a farlo da un amore sincero. Ma la loro riconciliazione finale, invero assai fiacca, sembra imposta dalla convenzione secondo cui «il matrimonio non è un divertimento tra due coniugi di sesso diverso... è una cosa più seria... nobile... Se non fosse così, non avrebbe durato per tanti secoli».

## COSMOPOLITISMO E AUTARCHIA

Dopo la nascita dell'Impero e la decisione di schierarsi a fianco dell'esercito franchista nella guerra civile spagnola e dopo l'accordo stretto con la Germania (Asse Roma-Berlino), i vertici del governo fascista intervengono direttamente sulla vita culturale in modo sempre più condizionante con una brusca accelerazione totalitaria: l'istituzione del Ministero della Cultura Popolare nel 1937 ne è un esempio tangibile. La svolta autarchica investe anche il nostro cinema, chiamato a «raggiungere quota cento» film prodotti all'anno<sup>36</sup>, impegnandosi in uno sforzo che appare sostenibile soprattutto grazie alla fondazione dei più moderni studi cinematografici europei, inaugurati personalmente da Mussolini a Cinecittà il 28 aprile 1937.

E proprio a partire da quel momento l'atmosfera che si respira nel cinema italiano cambia, repentinamente. È come se nelle commedie realizzate a ritmo sempre più frenetico si recepisse la mutata atmosfera politica. Naturalmente ciò non significa che i film costituiscano l'espressione immediata dell'ulteriore svolta autoritaria impressa all'intero Paese, trasformandosi in uno strumento di propaganda diretta. E non è neppure vero che la produzione cinematografica obbedisca in modo lineare allo scopo di distrarre gli spettatori da un clima sempre più pesante propiziandone l'evasione verso uno spazio franco e intatto. Il panorama è, infatti, ben più complesso e ricco di sfumature di quanto non si sia voluto credere fino a qualche anno fa. Anche perché la circolazione di modelli culturali e sociali centrifughi rispetto alle direttive del regime non cessa neppure adesso, dopo aver contribuito a creare negli anni precedenti bisogni e stimoli dagli effetti duraturi.



Sarebbe dunque scorretto e semplicistico concepire la commedia dopo il 1937 come il risultato diretto e univoco di richiami giunti dall'alto, secondo una logica deterministica. Tuttavia, sembra opportuno rilevare alcune tendenze di fondo, assenti nel periodo precedente, e che almeno in parte paiono propiziate dal mutato contesto storico-politico.

**Fra telefoni bianchi e atmosfere ungheresi.** La prima tendenza riguarda l'affermazione di quel filone consistente che si è meritato l'etichetta, oggi inaccettabile, di "telefono bianco". È come se, a partire da un certo momento, l'universo narrativo di buona parte delle commedie fosse sospeso in una dimensione immateriale, quasi avesse il potere di riflettere in negativo gli spazi esistenziali sempre più angusti presenti nell'Italia fascista. Gli intrecci, palesemente inverosimili e fittizi, ma anche i personaggi, sbiaditi e privi di corpo, tradiscono un processo di astrazione e rarefazione progressive, estraneo alla stragrande maggioranza delle commedie precedenti, il cui ossequio per le convenzioni – sociali e narrative – lasciava pur sempre trapelare una certa vivacità nel cogliere le dinamiche di una società in via di rapida trasformazione. Adesso, invece, la sensibilità e l'ingegno mostrati dagli artefici di film che con estrema efficacia avevano colto i segni di quel processo di modernizzazione a cui avevano in parte contribuito per la loro capacità di interagire con gli spettatori influenzando le loro abitudini si concentrano sugli ingranaggi narrativi che divengono sempre più meccanici e artificiosi. Il risultato è l'applicazione di una formula ricorrente, che consiste nel passare in rassegna tutti i possibili equivoci conseguenti a un paradosso iniziale, all'insegna di un tipo di comicità deduttiva, il «cui merito massimo consiste nella scaltrezza, una sorta di scaltrezza scacchistica», unita a una forma di «meccanica immaginazione»<sup>37</sup>.

Le vicende delle commedie sono sempre più ingarbugliate, governate da frequenti scambi d'identità e da equivoci improbabili fino alla conclusione immancabilmente felice. E, al di là delle modifiche lievi e delle varianti, secondarie, che pure non alterano gli equilibri di fondo, una sostanziale conformità ritorna in film architettati in modo tale da assicurare la tenuta di «quei congegni "automatici" che espongono il proprio meccanismo come un siste-

ma perfettamente autoregolato, il cui piacere consiste proprio nella perfezione del dispositivo e nel suo girare a vuoto al di fuori di ogni vincolo spazio-temporale»<sup>38</sup>.

Così, un equivoco iniziale origina una lunghissima serie di finzioni che si succedono in modo frenetico nel pieno rispetto del registro comico-sentimentale prevalente, conferendo all'impianto narrativo di queste commedie un ritmo vorticoso sino al suo scioglimento finale, abbastanza prevedibile date le premesse palesemente artificiose. Il destino dei diversi personaggi è, di solito, caratterizzato da un'estrema permeabilità sul piano sociale. La loro identità muta con notevole disinvoltura e con essa anche il loro status economico. Le trasformazioni e i camuffamenti identitari si succedono con un'intensità sintomatica, come se questo genere di film rispondesse all'esigenza di surrogare per il pubblico italiano il bisogno di sperimentare una condizione di mobilità sociale altrimenti impraticabile, considerata la sempre più tetra dimensione autarchica imposta dalle scelte del regime<sup>39</sup>.

Come ha osservato Maurizio Grande «queste commedie si basano sulla *ossessione del mutamento*, sulla irrefrenabile pulsione a cambiare faccia, nome, status sociale, che spinge il soggetto verso un continuo stato di clandestinità psicologica e di travestitismo sociale. In più, richiamano per converso proprio quella impossibilità a cambiare, quella inibizione alla mobilità e al mutamento che è caratteristica di un regime a sviluppo bloccato. Sotto questo profilo le trame dello scambio di identità e le commedie degli equivoci presentano il mascheramento e il travestitismo come gioco ansio-geno, la pulsione a cambiare identità come surrogato della mobilità sociale, come fantasia di mutamento dinanzi allo spettro della immobilità, della vita pietrificata. Tanto vale, allora, "evadere" in un altro mondo e nascondersi dietro un'altra maschera, per vivere finché è possibile *un'altra vita* e la *vita di un altro*»<sup>40</sup>.

Queste caratteristiche rispecchiano assai efficacemente la struttura di numerose commedie come, tanto per esemplificare con alcuni dei molti titoli possibili: *Il signor Max*, *Eravamo 7 sorelle*, *Dora Nelson*, *1000 chilometri al minuto*, *Le sorprese del divorzio* (di Guido Brignone, 1939), *La granduchessa si diverte*, *Pazza di gioia*, *Taverna rossa*, *Validità giorni dieci*, *Villa da vendere*, *Se io fossi onesto* (di Car-

lo Ludovico Bragaglia, 1942), *Il fidanzato di mia moglie* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1943), *Eravamo sette vedove* (di Mario Mattoli, 1939), *La vispa Teresa*.

Forse è improprio o eccessivo arrischiare il sostantivo “autarchia” a proposito delle commedie realizzate in questi anni; eppure vi sono alcune caratteristiche che, per certi aspetti, paiono il riflesso sul piano cinematografico di indirizzi politici ben più ampi. L'esempio più significativo riguarda la coesistenza in uno stesso film di atmosfere e scelte riconducibili a generi diversi, forse per risarcire il mancato arrivo delle più prestigiose pellicole hollywoodiane dopo l'applicazione della Legge sul Monopolio.

Vi è, poi, un'altra declinazione del sostantivo autarchia che interessa le scelte attuate sul piano linguistico: in alcune commedie, ad esempio in *La dama bianca* (di Mario Mattoli, 1938), vengono applicate in modo sistematico le nuove norme imposte dal regime in questo ambito, come è evidente dalla sostituzione del “lei” impiegato nella pièce da cui il film è tratto con il “voi” presente nell'adattamento cinematografico dell'originale teatrale<sup>41</sup>.

Infine, vi è un'ultima declinazione di autarchia che riguarda la presenza di elementi rivelatori della volontà di assecondare certe scelte del regime, mai in maniera diretta e spesso solo in modo flebile. Una delle commedie che si presta per esemplificare questa tendenza è la già ricordata *Felicita Colombo*, soprattutto per le infrazioni in essa rilevabili rispetto alla popolare pièce di Giuseppe Adami, andata in scena per la prima volta al Politeama di Como il 17 ottobre 1935, in gran parte legate alla volontà di esplicitarne l'assetto ideologico accrescendone a dismisura il significato politico. Infatti, il conflitto sorto tra la ricca e umanissima bottegaia Felicita Colombo e lo spiantato conte Jean Scotti (fot. 10) sull'opportunità di permettere ai rispettivi figli, Rosetta e Valeriano (detto Larry), di vivere la loro storia d'amore, svela il desiderio di far emergere l'esaltazione del lavoro contro l'ignoranza di chi non si rassegna a lavorare. Il lieto fine della vicenda con le nozze dei giovani sigla, dunque, un'intesa fra le due relative classi di appartenenza in nome del rispetto di valori tradizionali (il matrimonio, la famiglia, i figli, il lavoro): un'intesa che pare alludere alla volontà di riassorbire le tensioni sociali esistenti in nome di un'armonia superiore e all'in-



Fot. 10

segna di quel processo di pacificazione nazionale a lungo auspicato dal regime. Infatti, l'aristocratico conte Scotti è costretto a chinare la testa e si redime, tornando, questa volta con umiltà, nella salumeria di Felicita, lieto di lavorare per lei e orgoglioso del nipotino, nato sotto i migliori auspici, come frutto cioè della ricomposizione del conflitto tra aristocrazia decaduta e borghesia arricchita: anche il conte potrà dire così di avere dignità di se stesso.

Forse anche quale effetto della creazione degli studi cinematografici più efficienti d'Europa a Cinecittà, a partire dal 1938 in un numero cospicuo di commedie emerge con evidenza l'interesse per il mondo del cinema e per i processi spettatoriali da esso innescati. Tale interesse risponde anche a una necessità fisiologica, un'esigenza autoriflessiva che scorre sotterranea come un fiume carsico ed è destinata a manifestarsi di tanto in tanto, soprattutto in coincidenza di momenti di transizione, oppure in occasione di fratture linguistiche di particolare rilievo. Certo è che gli anni Trenta del nostro cinema sono attraversati dai molteplici richiami volti a celebrare il fascino emanato dalle figure divistiche, unitamente al mito dell'ascesa sociale conseguente alla scalata nel mondo dello spettacolo, ritenuta un'opzione concreta e possibile anche per individui anonimi.

È con una riflessione sugli effetti nefasti che la moda delle vicende gialle, diffusa attraverso numerosi romanzi e film, produce sui

suoi destinatari che si apre *Stasera alle undici*, i cui sviluppi narrativi privilegiano, tuttavia, il raggio d'azione di tale meccanismo nella esistenza di ogni giorno condotta dalla sua protagonista. E le battute pronunciate da Arlette in *Batticuore* replicano i dialoghi da lei uditi nella sala cinematografica in cui si è rifugiata, all'insegna di un gioco di specchi tra finzione e verità: un aspetto, questo, caro al regista Camerini ma anche a Mario Soldati. Infatti, tra i primi film diretti e codiretti da Soldati, sia *Due milioni per un sorriso* sia, pur in maniera diversa, *Dora Nelson* ruotano direttamente attorno alla rappresentazione del mondo del cinema e ai suoi legami dialettici con la vita autentica.

**Ruoli sociali e istituzioni familiari.** In alcune commedie realizzate tra il 1936 e il 1940 il rapporto sentimentale di altrettante coppie, sancito dal vincolo matrimoniale, vacilla fino a una possibile frattura, subito ricomposta non in virtù di un processo di maturazione e crescita seguito alla crisi coniugale, bensì grazie all'accettazione del legame esistente che comporta la restaurazione finale dell'ordine familiare solo temporaneamente infranto. I film in questione (ad esempio: *Non ti conosco più*, *Questi ragazzi*, *Rose scarlatte*) sono versioni cinematografiche di pièce teatrali e paiono confermare la sensazione che il nostro cinema abbia imboccato una strada autarchica anche in rapporto alle «cosiddette commedie hollywoodiane del rimatrimonio», dalle quali pure trae ispirazione. Perché, a differenza di queste, nei film realizzati in Italia trionfa la rinuncia a vivere fino in fondo la condizione di crisi a favore della solidità del vincolo coniugale fondato sul sostegno e sul profondo affetto reciproco. Non può esservi “rimatrimonio” senza una frattura spinta (quasi) alle estreme conseguenze, che nei nostri film non viene mai veramente sperimentata. Come accade ai protagonisti di *Questi ragazzi*, considerato da Savio il «primo, squillante vagito dell'“epopea in bianco”» e preso recentemente a modello da Elena Mosconi per evidenziarne le differenze profonde rispetto alle commedie coeve realizzate a Hollywood<sup>42</sup>.

È con le “commedie all'ungherese”, soprattutto a partire dal 1938, che si diffonde la tendenza di ambientare in un Paese estero le vicende narrate da film in cui si affrontano situazioni e temi ri-

tenuti non compatibili con la realtà nazionale per ragioni di natura morale, politica e religiosa. Questi argomenti diventano accettabili solo dopo aver dislocato il loro plot in luoghi stranieri eppure così familiari per gli spettatori italiani: sia per le affinità politiche esistenti nei confronti dello stato magiario, sia per la possibilità di far appello a un immaginario memore di un numero consistente di pièce, romanzi e film ungheresi. Insomma, nel corso degli anni Trenta «Budapest diventa la rappresentazione compatibile di un *way of life* urbano e contemporaneo, una specie di falsa coscienza della modernità futuribile [...] e la commedia all'ungherese si trasforma in un contenitore di un'evasione sognata», fino al punto che «sono le storie a innescare un'Ungheria che da testo specifico è diventato un ipertesto di riferimento»<sup>43</sup>.

Non sempre l'Ungheria è il territorio privilegiato: i personaggi di *Stasera alle undici* hanno un nome straniero che si direbbe americano. Come se l'influenza dei modelli culturali di cui si denunciano gli effetti, gli eventi criminosi a cui si assiste e, soprattutto, il divorzio della protagonista fossero fenomeni estranei alla realtà italiana per il fatto stesso di non svolgersi sul territorio patrio. Tuttavia, vi sono nei film alcuni dettagli che tradiscono goffamente i legami con la realtà e l'identità culturale italiane, dettagli necessari anche per poter esercitare un certo richiamo nei confronti di un pubblico a cui essi erano ben noti e familiari. Così, sulla carlinga dell'aereo in cui la protagonista viaggia si legge «Littoria» e il bigliettino che a un certo punto viene inserito in un libro giallo dal protagonista richiama molto da vicino quelli analoghi contenuti nei Baci Perugina.

La minaccia di divorzio ricompare in *Cose dell'altro mondo*, la cui ambientazione carceraria deve aver consigliato di sottolineare la connotazione americana della vicenda narrata. Ed è al centro di due altre commedie fin dal loro titolo: la prima, *Le sorprese del divorzio*, ambientata in Francia e tratta da una commedia di Alexandre Bisson e Antony Mars; mentre la seconda, *Dopo divorzieremo* (di Nunzio Malasomma, 1940), si svolge negli Stati Uniti ed è contraddistinta da una serie di interessanti anomalie.

Già, perché *Dopo divorzieremo* ruota attorno a un matrimonio di facciata celebrato a New York fra uno svogliato ma seducente suonatore ambulante di violino – interpretato da Amedeo Nazzari – e



Fot. 11

una frizzante cassiera di un locale notturno dall'aspetto trascurato e anonimo. Il vincolo matrimoniale viene contratto tra i due (fot. 11) solo per permettere all'uomo di frequentare la sua autentica fidanzata, bionda e piacente commessa del grande emporio "Tutto per tutti", la quale, al pari delle sue colleghe nubili, vive in un pensionato da cui è bandita qualunque presenza maschile. A eccezione di quella del suonatore, ammesso in quanto marito della cassiera temporaneamente ospitata nella camera dell'amica. L'intento, espresso già dal titolo del film e finalizzato a preservare il legame sentimentale preesistente al matrimonio, non trova attuazione perché, come da copione, il suonatore e la cassiera finiscono per innamorarsi sul serio, dopo che questa ha assunto un aspetto elegante e sexy. Inoltre, *Dopo divorzieremo* appare singolare per l'audacia nel presentare una vicenda incentrata anche su una sorta di *ménage à trois* condotto nella camera del pensionato, oltre che per il rovesciamento di ruoli e convenzioni socio-economiche nel rapporto fra i due sessi. Come quando il suonatore, sicuro di sé e compiaciuto della sua prorompente mascolinità, viene corteggiato dall'intero gineceo rappresentato dalle commesse, con in testa addirittura l'anziana responsabile del pensionato. Oppure come quando l'uomo, che è disoccupato ed è mantenuto dalla commessa sua amante e dalla cassiera sua legittima sposa, diventa l'oggetto del desiderio erotico femminile.

Tuttavia, rimangono soprattutto le commedie di ambientazione ungherese quelle in cui si affrontano temi ritenuti scabrosi: troppo audace e casuale deve essere apparso il modo in cui si stabilisce il legame sentimentale tra i protagonisti di *Gli uomini non sono ingrati* (di Guido Brignone, 1937), tanto da consigliare di trasportare la vicenda in territorio magiaro, nonostante i segnali che rinviano direttamente alla realtà nazionale italiana: ancora i Baci Perugina, un'inquadratura che per un istante mostra la copertina di un numero del periodico «Cinema», una riproduzione del *David* di Donatello, una battuta sull'insetticida Flit, e le scene ambientate in uno zoo che, a detta dei recensori d'epoca, era facilmente identificabile con quello capitolino.

Negli anni del conflitto mondiale, quando la società italiana conosce un drammatico impoverimento, l'ambientazione per lo più ungherese – e in taluni casi americana – permette di raccontare vicende dense di rinvii tematici alla povertà, alla miseria e alla fame. Così *La fortuna viene dal cielo* si apre a Budapest, in un negozio di apparecchi radiofonici il cui gestore è in crisi, al punto che da molto tempo non vede entrare un cliente. Persino gli ex compagni di liceo, ritrovatisi dopo anni in una rimpatriata attorno al tavolino di un locale, fingono di aver raggiunto un'invidiabile posizione economica; ma poi, una volta ubriachi, essi confessano reciprocamente di aver barato sulla loro autentica identità sociale e di essere in realtà poveri. E poverissima, oltre che affamata, è nello stesso film l'artista del varietà, interpretata da Anna Magnani.

L'insistenza sul tema della miseria e della povertà è ancor più evidente in *Se io fossi onesto* il cui protagonista, l'ingegner Pietro Kovach, accetta l'onta di finire in galera interpretando la parte di un nobile disonesto perché, come dice di sé, «è un povero diavolo affamato... momentaneamente disoccupato». Gli stessi temi tornano, in misura più o meno consistente, anche in altre commedie ambientate all'estero ma non sempre in Ungheria. Come accade in *Una volta la settimana* (di Ákos Ráthonyi, 1941), che si apre in un Monte di Pietà francese e in *4 ragazze sognano*, in cui le protagoniste alle quali il titolo allude abitano in una splendida villa americana ereditata da una di loro ma non hanno da mangiare.



Negli ultimi anni del regime, quando l'intero Paese vive una situazione drammatica, le maglie della censura fascista si vanno allargando; allora anche alcune commedie ambientate in Italia lasciano trasparire tracce della povertà, della fame e del disagio ormai ben note alla gran parte dei cittadini italiani. Le differenti situazioni socio-economiche che contraddistinguono i genitori dei due fidanzati destinati al matrimonio accomunano *Il birichino di papà* e *Giorno di nozze*, entrambi diretti da Matarazzo nel 1942 e prodotti dalla Lux. In particolare, il secondo film appare immerso in un'atmosfera ansiogena e per niente rassicurante, del tutto estranea alla dimensione idilliaca comune a tante commedie realizzate negli stessi anni. Infatti, gli equivoci su cui esso si fonda sono scatenati dall'incapacità, o meglio, dall'impossibilità da parte del padre della sposa di palesare la sua condizione socio-economica profondamente diversa da quella del futuro suocero di sua figlia. Gli accenni espliciti alle condizioni drammatiche dell'Italia, impegnata nel secondo conflitto mondiale, costellano la trama di *Avanti c'è posto...* (di Mario Bonnard, 1942) mentre in *Campo de' Fiori* molteplici sono i segnali che riconducono all'attualità del momento: la borsa nera, innanzitutto, e poi la povertà della giovane ragazza madre di cui s'innamora il protagonista interpretato da Aldo Fabrizi.

Invece, la vera e propria apoteosi del genere è rappresentata da *Apparizione* (di Jean de Limur, 1943), che al contempo segna anche l'atto di morte simbolico dei "telefoni bianchi" se non forse di tutta la commedia degli anni Trenta. Un atto di morte consapevole, se consideriamo l'attitudine autoriflessiva così evidente in questo film, il cui affascinante e seduttivo protagonista non è – al contrario del solito – un aristocratico dal cuore tenero o un professionista serio e al contempo romantico, bensì un divo cinematografico: il celebre Amedeo Nazzari impegnato a interpretare se stesso. E la fanciulla che il divo acconsente a condurre con sé, ma solo per farle comprendere la necessità di accettare la propria esistenza per quanto modesta essa sia, è impersonata da Alida Valli.

Il conflitto tra la mediocre realtà e l'evasione in una dimensione rarefatta è identificato nel divario che separa l'umile e monotona vita della provincia italiana dall'aura seducente che circonda il divo.

Gli effetti nefasti prodotti dal sistema cinematografico sull'immaginario degli spettatori risultano tra i motivi fondamentali di *Apparizione*, che svela apertamente le logiche dei cosiddetti “telefoni bianchi”, volto com'è a individuare nella propria assoluta falsità uno spazio di fuga da una realtà assai poco vivibile, perciò rimossa e sublimata in una dimensione tanto zuccherosa quanto programmaticamente inverosimile.

Persino il finale di *Apparizione* si presta a una lettura ambivalente: lieto come quello di un esemplare “telefono bianco”, con il ritorno di Andreina dall'umile fidanzato grazie alla caritatevole parte recitata a fin di bene proprio da Nazzari; ma anche critico nei confronti dei guasti prodotti dal cinema, suscitatore di illusioni. Spetta ovviamente al personaggio principale trarre la “morale della favola”: «È la scena più difficile che io abbia mai recitato, ma non c'era altro mezzo per salvarla [...]. È la prima volta nella mia vita che ho fatto piangere qualcuno sul serio [...]. Le avevo fatto tanto male, povera piccina! Bisogna rimediare, eh, i sogni, le fantasie, quante amarezze, quante delusioni, e quante lacrime possono costare!».

*Apparizione*, «atto testamentario della “bottega”», «*summa* e apo-teosi del “genere”<sup>44</sup>, ci informa che i “telefoni bianchi” sono ormai morti e, con essi, un intero periodo della nostra storia è tramontato. Tuttavia, il filone trova un prolungamento in alcuni esemplari usciti dopo la fine della Seconda guerra mondiale, che sembrano riemergere dal panorama cinematografico di alcuni anni prima. È il caso di *Pronto, chi parla?* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1945), commedia degli equivoci assai convenzionale e destinata perciò a incorrere negli strali del severo critico e futuro cineasta Antonio Pietrangeli<sup>45</sup>. Ma è anche possibile rintracciarne alcuni germi in un film come *La vita ricomincia* (di Mario Mattoli, 1945), che ha assunto un ruolo paradigmatico nella rilettura del fenomeno neorealista poiché appare sospeso tra la volontà di riproporre formule consuetudinarie all'insegna della continuità con il passato e l'adesione più o meno convinta ad alcuni principi innovativi di ordine etico ed estetico. Dunque, anche la commedia degli anni Trenta partecipa attivamente a quel processo di contaminazione che «resta la condizione dominante del cinema italiano del periodo neorealista»<sup>46</sup>.

I film analizzati nella seconda parte del presente volume sono stati scelti sulla base del loro carattere esemplare: ciascuno di essi appare rappresentativo di fenomeni che investono solo parte del periodo considerato o che invece si estendono lungo tutto il quindicennio. Nelle otto analisi testuali proposte si è sempre cercato di ricostruire la genesi dei film ricorrendo – ove possibile – a fonti archivistiche inedite o poco note, e comunque a notizie attinte dalla stampa d'epoca. Si è inoltre ritenuto di privilegiare lo studio dei rapporti intertestuali legati alla accentuata circolazione di modelli nazionali e stranieri che, a uno sguardo superficiale, potrebbe apparire sorprendente in un'epoca pesantemente segnata dal clima dittatoriale. Un rilievo particolare ha poi assunto la relazione maturata con il pubblico proprio in virtù della capacità da parte delle commedie di tematizzare determinati processi sociali in atto, contribuendo a orientarne le dinamiche prevalenti.

## Note

1. Già verso la metà degli anni Settanta, la Mostra di Pesaro aveva offerto un contributo decisivo allo studio del cinema italiano del periodo fascista. A questo proposito, si vedano i *Quaderni informativi nn. 71 e 72*, a cura dell'Ufficio Documentazione della Mostra Internazionale di Pesaro, relativi al "Seminario sul cinema italiano 1929-1943", tenutosi ad Ancona dal 5 al 10 ottobre 1976. Pare opportuno segnalare anche un saggio pubblicato appena prima: Gruppo Cinegramma (Francesco Casetti, Alberto Farassino, Aldo Grasso, Tatti Sanguineti), "Neorealismo e cinema italiano degli anni 30", in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975.
2. Il riferimento è soprattutto a Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton-New York, 1986; e a James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.
3. Umberto Rossi, "Le commedie: la debole forza della produzione italiana", in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 190.
4. A tale proposito, si vedano: Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004 (ed. or.: *Film/Genre*, Bfi, Londra, 1999); Ruggero Eugeni, Luisella Farinotti (a cura di), *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», 2, maggio-agosto 2002. Si vedano, inoltre, i seguenti contributi segnalati nell'introduzione all'edizione italiana del libro di Altman appena citata (Francesco Casetti e Ruggero Eugeni, "Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici", pp. IX-XVIII): AA.VV., *On the Notion of Film Genres. Theory and History*, numero monografico di «Iris», 20, 1995; B. K. [Barry Keith] Grant (a cura di), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin, 1997; Nick Browne (a cura di), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, University of California Press, Berkeley, 1998; Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi

- (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine, 1999; Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, Londra-New York, 2000; Janet Staiger, "Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History", in Id., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York-Londra, 2000, pp. 61-76.
5. Mariagrazia Fanchi, "I generi: identità, trasformazioni e pratiche di consumo", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume V - 1934/1939*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, p. 277.
  6. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana, Volume III, CERT-DAG*, Utet, Torino, 1964, p. 358.
  7. A questo proposito, si veda il documentatissimo saggio di Stefania Parigi, "Commedie in rivista. La critica nella stampa specializzata 1930-1943", in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., pp. 213-230.
  8. Maurizio Grande, "La commedia degli anni Trenta", in Id., *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma, 2003 (originariamente pubblicato come Id., *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Bulzoni, Roma, 1992), p. 184. Il passo tra virgolette alte costituisce il rimando a un'espressione impiegata da Northrop Frye in Northrop Frye, "Il mythos della primavera: la commedia", in Id., *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino, 1969, p. 217 (ed. or.: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957).
  9. La logica industriale su cui si basa il nostro cinema del periodo prevede la coesistenza dell'intervento statale, prodigo di appoggi diretti e indiretti al settore produttivo, con l'iniziativa privata, attenta a non urtare la suscettibilità del regime dal punto di vista politico-ideologico. Ed è un sistema che rimarrà invariato anche dopo la sconfitta della linea sostenuta da Luigi Freddi – a capo della Direzione Generale per la Cinematografia, istituita nel settembre 1934 – a opera di quella propugnata dal ministro Dino Alfieri, più sensibile agli interessi degli imprenditori privati. Tuttavia l'intervento di Alfieri comporterà un cambiamento negli equilibri interni alla nostra industria, sia modificando il sistema di finanziamenti sia inducendo poi – mediante la creazione del Monopolio – le filiali delle più potenti società cinematografiche americane ad abbandonare il nostro mercato a partire dal 1 gennaio 1939.
  10. Alessandro Faccioli, *Leggeri come in una gabbia. L'idea comica nel cinema italiano (1930-1944)*, Kaplan, Torino, 2011, p. 23.
  11. Il dibattito sui rapporti tra commedia e film comico, che naturalmente esula dalle finalità di questo volume, è ricchissimo di contributi assai densi sul piano

- teorico. Per alcune delle sintetiche osservazioni appena proposte si è preso spunto dalla monografia di Augusto Sainati, *Il visto e il visibile. Sul comico nel cinema*, Ets, Pisa, 2000, con particolare riferimento alle pp. 95-121 ("Fra presenza e assenza del corpo: comico e commedia nel cinema italiano degli anni cinquanta") e 123-147 ("Il corpo del linguaggio. Totò e gli anni Trenta").
12. Tra gli allievi del corso di recitazione del Centro Sperimentale di Cinematografia figurano alcuni attori e, soprattutto, alcune attrici destinati a diventare nomi di punta del cinema italiano, anche nel dopoguerra. Come, ad esempio (tra parentesi l'anno di conclusione del loro corso): Clara Calamai (1938), Andrea Checchi (1938), Carla Del Poggio (Maria Luigia Attanasio, 1940), Massimo Serato (Giuseppe Segato, 1938) e Alida Valli (Alida Maria Altenburger, 1939).
  13. Come ha osservato Lino Micciché, "Il cinema italiano sotto il fascismo", in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 46.
  14. A questo proposito ci permettiamo di rinviare alla nostra monografia: David Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma, 2011.
  15. Stefano Masi, "Il controluce nei capelli", in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 177.
  16. Gian Piero Brunetta, "Le comete e le lucciole: grandi e piccoli sogni luminosi di quarant'anni di cinema", in Pontus Hulten, Germano Celant (a cura di), *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano, 1989, p. 196.
  17. Cfr. Valentina Ruffin, "L'Europa nel cinema italiano degli anni Trenta", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi, Volume II*, Einaudi, Torino, 1999, ma edizione 2009, Il sole 24 ore, p. 6.
  18. Infatti, come osserva Stefania Parigi, «la storia del cinema italiano sotto il fascismo non subirà per molti anni riscritture sostanziali, seguendo nelle sue coordinate principali le linee e gli orientamenti già tracciati dalla critica degli anni Trenta». Cfr. Stefania Parigi, "Comedie in riviste", cit., p. 250.
  19. La paternità dell'espressione pare spetti all'umorista e poi regista Steno, il quale ha orgogliosamente rivendicato il merito di averla coniata in ripetute occasioni. Si veda, ad esempio, l'intervista rilasciata da Steno a Savio: Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, Volume III, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, p. 1066. E si vedano anche le dichiarazioni di Savio riportate in un volume dedicato ai rapporti tra il settimanale satirico «Marc'Aurelio» e il cinema: Angelo Olivieri, *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal «Marc'Aurelio» allo schermo*, Dedalo, Bari, 1986, p. 8.

20. A questo proposito osserva Savio: «L'epopea in bianco comincia nel '37, all'indomani dell'impresa etiopica». Francesco Savio, "Apologia dei telefoni bianchi", in Id., *Visione privata. Il film "occidentale" da Lumière a Godard*, Bulzoni, Roma, 1972, p. 199.
21. Gino Avorio, *Schedario segreto* (alla voce "Nostro cinematografo"), «Star», I, 2, 19 agosto 1944, p.10.
22. Alberto Farassino, "Quei dieci anni di cinema italiano", in AA. VV., *Anni Trenta*, Mazzotta, Milano, 1983, p. 383.
23. Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», XLIX, 3, luglio/settembre 1988, pp. 7-41.
24. Cfr. Callisto Cosulich, "Gli esordi: avanti adagio, con prudenza", in Lino Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 23.
25. Sul fenomeno dell'ibridazione di generi diversi, si veda Mariagrazia Fanchi, Francesco Pitassio, "Genealogie e famiglie allargate. I generi cinematografici nel cinema italiano degli anni Trenta", in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 12-31.
26. Il panorama della commedia muta sensibilmente dopo la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia, sotto la guida di Luigi Freddi (dal 1934 al 1939, vedi nota 9). Da allora i finanziamenti concessi dal governo, pur premiando i film dotati di maggior appeal al botteghino e pur tenendo conto del parere preventivo espresso sulla base delle sceneggiature, comportano una crescita sul piano quantitativo. Ma producono anche una razionalizzazione del panorama produttivo e un livellamento della qualità media dei nostri film, che assumono come inarrivabile modello d'ispirazione il cinema hollywoodiano. È soprattutto in questo periodo che esplose il fenomeno dell'adattamento cinematografico delle pièce teatrali, le quali offrono garanzie di realizzare un prodotto affidabile da molti punti di vista. È un fenomeno che incide sul genere in misura considerevole, soprattutto nel biennio 1935-1936.
27. Cfr. Giovanni De Luna, "Telefoni, campi di concentrazione ed 'eterna giovinezza'", in Id., *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 201. De Luna mutua la nozione di cinema come "agente di storia" da una celebre monografia di Marc Ferro ma ne propone una applicazione diversa rispetto al territorio privilegiato dallo studioso francese, interessato soprattutto al cinema di propaganda. Cfr. Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980 (ed. or.: *Cinéma et Histoire. Le cinéma, agente et source de l'histoire*, Éditions Denoël/Gonthier, Parigi, 1977).

28. L'osservazione appartiene a Raffaele De Berti ed è contenuta nel suo "Rotocalchi cinematografici e modelli di vita hollywoodiani nell'Italia tra le due guerre", in Id. (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta. Un genere a confronto: la commedia*, Cuem, Milano, 2004, p. 104.
29. Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991, p. 21.
30. Ivi, p. 41.
31. Sul film realizzato da Malasomma si veda: Gualtiero De Santi e Manuel De Sica (a cura di), *Lohengrin di Nunzio Malasomma*, Associazione Amici di Vittorio De Sica, Aprilia, 2000.
32. Sulla complessa dialettica tra le intenzioni dello stato fascista, i gusti dei consumatori e l'influenza pervasiva esercitata dall'industria culturale si veda il volume di David Forgacs e Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna, 2007.
33. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit. pp. 130, 233.
34. Come ha scritto Stephen Gundle: «I concetti moderni della femminilità erano orientati verso la sfera pubblica e implicavano il consumo dei beni come cosmetici, vestiti alla moda, riviste e film, i quali [...] impiegavano immagini attraenti delle donne, spesso in esplicito contrasto con le preferenze tradizionaliste del fascismo e della concezione cattolica dominante nella società. [...] Sebbene il regime usasse molti strumenti politici e metodi di persuasione per orientare le donne verso quelli che erano considerati i suoi doveri naturali verso la casa e per la riproduzione, poteva fare ben poco per contrastare le tendenze fondamentali dell'industrializzazione e dell'urbanesimo che avevano portato al declino del tasso di natalità. La cultura commerciale si dimostrò un polo vitale di attrazione per le donne più giovani che vi trovavano opportunità, suggerimenti e modelli, per molti aspetti contrari agli scopi del regime». Cfr. Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma, 2007, pp. 133, 171 (ed. or.: *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-Londra, 2006).
35. Osserva a questo proposito Victoria de Grazia: «L'indipendenza femminile, la libertà sessuale, in particolare, appariva tanto rischiosa che il matrimonio diventava la logica e inevitabile conclusione della strategia del corteggiamento». Cfr. Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 191 (ed. or.: *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1992).



36. Luigi Freddi ha raccontato nelle proprie memorie di aver ricevuto un biglietto personale dal Duce con l'esortazione a conseguire tale risultato: «Infatti, una bella mattina del dicembre 1937, capita sul mio tavolo un biglietto del Duce sul quale, a matita blu, era scritto: "Fare cento film all'anno". Evidentemente, giocando su elementi di facile suggestione, e che corrispondevano a espressioni di moda – autarchia, primato, ecc. – si era giunti a influenzare anche Mussolini». Cfr. Luigi Freddi, "Seminagioni di vento", in Id., *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Gremese, Roma, 1994, p. 249 (edizione non integrale rispetto a quella originale, pubblicata in due volumi come *Il cinema. Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario*, L'Arnia, Roma, 1949).
37. Le espressioni tra virgolette e l'efficace formula di «comicità deduttiva», opposta a quella inventiva, che è «lirismo, è fantasia», tipica delle «grandi e ormai proverbiali commedie cinematografiche americane» appartiene a Giacomo Debenedetti ed è contenuta in una recensione a *Eravamo 7 sorelle*, in cui il critico scrive, tra l'altro: «La formula sarebbe: dato un paradosso iniziale, trovare tutte le conseguenze, possibilmente le più esasperate e sostenerle quanto più si può; finché occorra, se si vuol vedere una soluzione, decapitarle di prepotenza». Giacomo Debenedetti, *Eravamo 7 sorelle di A. De Benedetti e N. Malasomma*, «Cinema», VS, III, 39, 10 febbraio 1938, p. 100; poi in Id., *Al cinema*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, Venezia, 1983, pp. 285-287.
38. Maurizio Grande, "La commedia degli anni Trenta", cit., p. 198.
39. Tuttavia, la «necrosi dei sentimenti», la «dimensione larvale» dei personaggi, l'ostentata esibizione degli ingranaggi che innescano il mutamento di status e identità, se per alcuni (Fancesco Savio, "Apologia dei telefoni bianchi", cit., *passim*) obbedirebbero a una finalità evasiva assicurando agli spettatori italiani una fuga, pur temporanea, per altri sarebbero la manifestazione di una condizione di reclusione, siglata dal ritorno alla situazione di partenza, dopo reiterati cambiamenti di identità. E così la commedia finirebbe piuttosto con il rivelare lo scacco e la definitiva rinuncia al sogno del cambiamento con una «retrocessione verso il mondo originario, contraddistinto dal movimento del *nostos*, il dolore provocato dal *desiderio del ritorno*, dalla accettazione della società originaria dopo una serie di incidenti, scacchi, umiliazioni, smascheramenti e conflitti». Per quest'ultima citazione, si veda Maurizio Grande, "La commedia degli anni Trenta", cit., p. 188.
40. Maurizio Grande, "La commedia degli anni Trenta", cit., p. 198.
41. D'altra parte *La dama bianca* è, almeno nella visione di Savio, uno di quei film

- che «segnano il trapasso dalla fase larvale a quella adulta» della «produzione bianca». Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. 20, nota 2. Per le scelte linguistiche predominanti del film, si veda Valentina Ruffin, Patrizia D'Agostino, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni Trenta*, Bulzoni, Roma, 1997, in particolare le pp. 69-70.
42. Cfr., rispettivamente, Francesco Savio, "Apologia dei telefoni bianchi", cit.; Elena Mosconi, "La commedia di derivazione teatrale", in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime*, cit., pp. 174-176. Per quanto riguarda le «commedie hollywoodiane del rimatrimonio», si veda il celebre studio di Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità*, Einaudi, Torino, 1999 (ed. or.: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, 1981).
  43. Cfr. Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 23.
  44. Cfr. Francesco Savio, "Apologia dei telefoni bianchi", cit., p. 200.
  45. Si veda la recensione firmata da Antonio Pietrangeli, *Pronto, chi parla?*, «Star», III, 12, 23 marzo 1946, p. 2.
  46. Cfr. Alberto Farassino, "Margini, attraversamenti, contaminazioni", in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume VII, 1945/1948*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, p. 161.



**i film**

## **TRA COMMEDIA SENTIMENTALE E SINFONIA URBANA: *GLI UOMINI, CHE MASCALZONI...* (1932)**

Con l'inaugurazione dei nuovi studi Cines (23 maggio 1930), attrezzati per la realizzazione di film sonori, il brillante imprenditore ligure Stefano Pittaluga è l'unico nel nostro Paese capace di fronteggiare gli effetti della rivoluzione che investe il cinema al momento di dare l'addio al muto. Dopo la sua morte, avvenuta nell'aprile 1931, la Cines-Pittaluga viene temporaneamente affidata nelle mani dell'amministratore delegato Guido Pedrazzini, prima della gestione di Ludovico Toeplitz con l'intellettuale Emilio Cecchi direttore artistico (aprile 1932 - ottobre 1933).

Il 1 marzo 1932 uno degli ultimi atti firmati da Pedrazzini è il contratto che, integrato nella stessa giornata da una modifica sostanziale, riconosce un compenso di ben tredicimila lire al commediografo Aldo De Benedetti in cambio della stesura di un soggetto e della conseguente sceneggiatura, a partire dalla sua novella *L'amore a spasso*. Tuttavia, a dispetto dell'andamento itinerante suggerito dal titolo, questa si rivela priva di rapporti con *Taxi*<sup>1</sup>, il soggetto che De Benedetti firma in solitudine e dal quale ricava la sceneggiatura per *Gli uomini, che mascalzoni...*, assieme al regista Camerini e a Mario Soldati, già noto come scrittore<sup>2</sup>.

Risulta impossibile stabilire la portata reale del contributo assicurato da ciascuno dei coautori del copione, come del resto accade quasi sempre in simili circostanze. Di certo vi è che il titolo del film scaturisce dalla citazione quasi letterale di una battuta pronunciata dalla protagonista della pièce *La resa di Titi*, scritta da De Benedetti insieme a Guglielmo Zorzi e rappresentata per la prima volta nel mese di novembre 1931 al teatro Alfieri di Torino dalla compagnia Merlini-Cimara-Tofano: «Che ho?... Che ho? Ho che gli uomini sono tutti mascalzoni!»<sup>3</sup>.

Evidente è anche la fedeltà del film rispetto al soggetto, imperniato sul rapporto sentimentale che si instaura tra la «svelta Mariuccia», commessa in una profumeria milanese dalla figura «graziosa elegante» e Piero, «giovine operaio [un meccanico-autista, al servizio di un industriale], pieno di sé, di buone speranze e di grandi idee»<sup>4</sup>. È un rapporto, il loro, fondato su «sorrisi, piccole gelosie, schermaglie, insomma; è un amore impetuoso eppure semplice»<sup>5</sup> sino al finale felice, propiziato dallo «strano destino» che prende corpo nelle vesti di un taxista, guarda caso il padre di Mariuccia, «lieto di accogliere per genero Piero, che, malgrado tutto, anche a lui è apparso subito come un autentico bravo giovane»<sup>6</sup>. Tutti i personaggi, gli snodi narrativi, i luoghi previsti dal breve testo di De Benedetti vengono riproposti in *Gli uomini, che mascalzoni...*, che non rivela alcuna modifica sostanziale nei confronti del soggetto di partenza. Identica è l'articolazione del racconto, che si apre all'alba in un grande garage di taxi milanese con il rientro di un autista, il padre di Maria, nel soggetto ancora privo di nome proprio (diventerà Tadini). Analoghe risultano le modalità dell'incontro fra la commessa e Piero, che vedrà mutare la propria identità onomastica in Bruno, come anche il ruolo svolto dalle compagne di lavoro di Maria e la scelta da parte del suo corteggiatore di sostituire la bicicletta con un'automobile, in modo da poterla condurre in gita ai Laghi, in «un'osteria campestre»<sup>7</sup>.

E del tutto assimilabili appaiono gli sviluppi del racconto con il ritorno a Milano di Piero al servizio dei legittimi proprietari dell'automobile; il suo rientro verso i Laghi, impedito dall'incidente provocato travolgendo un carretto; così come le successive vicissitudini, legate alle ripicche fra i due protagonisti, soprattutto quelle che hanno luogo presso il ristorante della Fiera Campionaria di Milano con le gelosie reciproche originate dalla presenza dei ricchi amici dell'anziano corteggiatore di Maria, grazie al quale lei ha ottenuto un posto di lavoro per Piero – temporaneamente disoccupato – e dalla commessa dello stand attiguo a quello della ragazza.

Del resto, a De Benedetti – già da anni amico e sodale di Camerini in occasione di diverse iniziative comuni<sup>8</sup> – ci si era rivolti per la sua capacità di controllare alla perfezione i meccanismi drammaturgici e dialogici del genere comico-sentimentale, all'interno

del quale *Gli uomini, che mascalzoni...* si colloca, a partire dalla suddivisione in tre parti della pellicola, tanti quanti sono gli atti di una commedia canonica. D'altro canto, un'ulteriore conferma della volontà di affidarsi a una struttura consolidata è offerta dalla scansione degli eventi narrati, che si dispongono idealmente lungo tre giornate. Infatti, con l'eccezione del periodo di tempo, che rimane indeterminato, necessario a Bruno per trovare un nuovo impiego come autista dopo essere stato licenziato dall'ingegnere, gli sviluppi della vicenda si collocano in una giornata inaugurale (dal risveglio di Milano alla battuta notturna pronunciata dalla proprietaria della trattoria sui Laghi), in una seconda giornata consecutiva alla precedente (dal rientro di Mariuccia all'alba sul furgoncino alla visita notturna che la ragazza riceve da parte di Bruno, presso lo stand della Fiera Campionaria dove lei lavora) e in una giornata conclusiva, interamente trascorsa all'interno della Fiera, con l'appendice finale in taxi.

E ancora tipiche del genere di riferimento sono le piccole contese fra i due protagonisti, venute di comicità, sino alla conclusione lieta, che coincide con la costituzione della coppia di giovani innamorati. Tuttavia, rispetto alle altre commedie riconducibili allo stesso filone, *Gli uomini, che mascalzoni...* appare ben più esile sul piano narrativo, a tratti quasi inconsistente, tanto limitata è la presenza di equivoci e finzioni quanto modesto è il rilievo assunto dal gioco dialogico fra i personaggi<sup>9</sup>. Né si può certo sostenere che il film abbondanti dei consueti interni lussuosi, progettati tenendo conto delle più avanzate tendenze emerse in ambito architettonico, perché l'ispirazione allo stile Novecento da parte dello scenografo Gastone Medin emerge solo nelle poche sequenze che si svolgono presso l'elegante profumeria dove è impiegata Mariuccia. A *Gli uomini, che mascalzoni...* sono anche estranei altri luoghi ricorrenti come il tabarin e il Grand Hôtel.

Piuttosto, la commedia diretta da Camerini sembra assumere in alcune sequenze le sembianze di un documentario o, comunque, di un film attento a offrire una testimonianza puntuale degli spazi in cui sono ambientate numerose sue scene e delle attività che in essi si svolgono. Il riferimento è soprattutto all'ampia parentesi ospitata dall'autentica Fiera Campionaria di Milano, ma anche alla

frequenza con cui vengono inquadrate le strade della metropoli, ingombre di traffico, e le vie che danno accesso ai Laghi. Per certi aspetti, la commedia cameriniana sembra far tesoro dell'esperienza maturata dalle cosiddette sinfonie urbane o metropolitane, il fortunato filone documentaristico affermatosi nel precedente decennio, debitore nei confronti delle avanguardie artistiche. Secondo una consuetudine in esse presente, anche *Gli uomini, che mascalzoni...* si apre all'alba in una grande città e si conclude di notte, assumendo come unità cronologica ideale le ventiquattro ore, benché – come si è appena visto – le vicende del film occupino un lasso di tempo ben più ampio. E, inoltre, in più momenti esso suscita la sensazione di porre in secondo piano le schermaglie comico-sentimentali tra i protagonisti per accompagnare il suo spettatore alla scoperta di una città simbolo di quel processo di industrializzazione conosciuto almeno da alcune zone del nostro Paese, pur tra molteplici contraddizioni e difficoltà.

Il paesaggio urbano diventa sin dall'inizio parte attiva della vicenda. Non si limita a rivestire lo sfondo ma ha un ruolo predominante, del tutto inedito per il nostro cinema di allora, perlomeno per quello di finzione. Nell'economia narrativa e visiva del film, dopo la prima celebre inquadratura con il Duomo visto attraverso la tenda di un negozio dove si trova la cinepresa, affiora progressivamente l'immagine di una Milano «grande crocevia di riti commerciali, di traffici e di informazioni che uniscono le persone, e altrettanto facilmente, le separano»<sup>10</sup>.

Insomma, *Gli uomini, che mascalzoni...* appare sospeso fra un'attitudine "mostrativa", essenziale in un documentario, e una vocazione narrativa, irrinunciabile in una commedia. Nel film è evidente a molteplici livelli un'analoga capacità di muoversi fra elementi contrastanti, all'insegna di una coesistenza pacifica se non addirittura di una fusione armoniosa fra gli opposti. Se infatti l'idillio sentimentale di Bruno e Mariuccia trova il prevedibile coronamento a Milano, di cui viene svelato l'aspetto dinamico e industrializzato, è pur vero che esso sboccia nella trattoria lacustre, immersa in un'atmosfera bucolica suggerita non solo dall'habitat naturale ma anche dalle molteplici manifestazioni di un'esistenza modulata su ritmi placidi e abitudinari, altrettanti segnali di una



cultura popolare saldamente ancorata alla tradizione. Per convincersene, è sufficiente pensare al gruppo di alpini che intona un noto canto militare, *La rivista dell'armamento*, come anche agli anziani che giocano a bocce e alla coppia di attempati clienti, invero dall'aspetto piuttosto bizzarro e quasi caricaturale, che danza lasciando poi volentieri il posto ai due giovani sulle note di *Parlami d'amore Mariù*, eseguita all'interno del locale da una pianola meccanica. Emerge in tal modo la sensazione di una mediazione possibile fra paesaggio metropolitano e campestre, fra un modello di vita moderno e frenetico e un altro tradizionale e rilassante, forse anche come riflesso dell'ampio dibattito culturale sorto fra i sostenitori di Stracittà e i partigiani di Strapaese<sup>11</sup>.

La mediazione appare possibile anche fra abitudini e comportamenti così distanti da apparire inconciliabili. In fondo Bruno e Mariuccia, pur impegnati in occupazioni che appaiono emblematiche di uno stile di vita moderno per come queste ruotano attorno a oggetti di elevato potenziale simbolico – i cosmetici e la cura per il corpo nel caso della commessa, l'automobile lussuosa e veloce in quello dell'autista-meccanico – sono bravi ragazzi, semplici e di poche pretese, come precisa Bruno parlando di sé con il futuro suocero, dopo aver finalmente compreso quanto sia generosa e disinteressata Mariuccia. Il richiamo a valori tradizionali di cui Bruno si rende artefice, senza sapere di essere ascoltato dal padre della ragazza che sta conducendo il taxi, ben si concilia con il culto del lavoro e la genuina schiettezza propri dell'anziano conducente<sup>12</sup>, oltre che con un modello esistenziale che assicura spazi assai angusti alla figura femminile: «Mariuccia, perché non ci sposiamo? Lo sai che ti voglio bene! Però basta con la profumeria, eh! Sempre in casa, a prepararci il risotto!».

Infine, la sensazione della coesistenza possibile fra caratteristiche apparentemente inconciliabili investe anche le soluzioni tecnico-linguistiche a cui il film si affida, assai efficaci nel comunicare una sensazione di frenetico dinamismo. In particolare, grazie a una sua ingegnosa scoperta, Camerini si accorge che è possibile separare la colonna sonora da quella fotografica senza incorrere negli inconvenienti allora abituali<sup>13</sup>. Il regista può così effettuare riprese sfruttando in pieno le potenzialità suggerite dal concatenarsi di in-

quadrature brevi se non brevissime ed estremamente dinamiche, spesso frutto dell'impiego della macchina a mano e della *camera car*. E può anche intervenire con la massima libertà in sede di montaggio senza rinunciare all'apporto degli elementi sonori (dialoghi, rumori e musica).

In tal modo, il ritmo impresso alla successione delle immagini si avvale delle notevoli risorse espressive cui il cinema muto era approdato nel corso degli anni Venti senza dover rinunciare alle innovazioni apportate dal sonoro, con il risultato di amplificare l'efficacia di entrambe. È un effetto palese nelle inquadrature più dinamiche del film, come quelle che raccontano l'inseguimento del tram su cui Mariuccia si reca al lavoro da parte di Bruno in bicicletta, in una ventina di brevissimi piani incalzanti anche per merito della macchina a mano sorretta personalmente dal regista, responsabile sempre in prima persona del montaggio. Ed è la conseguenza delle inquadrature, anch'esse molto brevi, che visualizzano i tre spostamenti in auto di Bruno tra Milano e i Laghi, in modo da conferire al film un andamento frenetico. Ed è, infine, il risultato che scaturisce dalla sequenza ambientata presso l'ottovolante della Fiera, quasi un'eco "addomesticata" delle precedenti con lo scontro tra le macchinine che ricorda l'incidente propiziato da Bruno schiantandosi contro il carretto, certo ben più carico di conseguenze negative.

Più in generale è la misura stessa dello stile di Camerini che, fin dalle prime inquadrature della sua commedia, sceglie di impostare «un film sul ritmo del muto con il parlato e con il sonoro»<sup>14</sup>, secondo la felice espressione impiegata dallo stesso regista, vivacizzando un intreccio amoroso già previsto dal soggetto e di per sé abbastanza convenzionale e tenue.

Infatti, vi sono in *Gli uomini, che mascazzoni...* alcune soluzioni che paiono giungere direttamente da un film muto come, ad esempio, la scelta di affidarsi a oggetti morfologicamente simili per stabilire una continuità visiva tra l'ultima inquadratura di una sequenza e la prima della successiva, suturate e al contempo separate da una dissolvenza incrociata<sup>15</sup>. Ma vi sono anche momenti in cui il film propone legami inconsueti e nient'affatto scontati tra l'elemento visivo e quello sonoro: come avviene durante alcune inqua-

drature che mostrano l'idilliaco paesaggio ammirato da Bruno e da Mariuccia in gita sui Laghi, mentre fuori campo sentiamo le loro battute. Una soluzione sperimentale, questa, che non ci aspetteremmo certo in una commedia italiana destinata al successo commerciale, dopo la sua presentazione alla prima Mostra del cinema di Venezia l'11 agosto 1932. D'altra parte, la percezione della durata media delle inquadrature, già contenuta se consideriamo che il film è costituito da oltre 700 piani concentrati in circa 64 minuti, è ulteriormente ridotta dal senso del ritmo frenetico che lo guida.

Insomma, l'irruzione prorompente della modernità è anche una questione di stile<sup>16</sup>. Ma non solo: perché ancor più di quanto non avvenga nelle altre commedie italiane dello stesso periodo, è evidente in *Gli uomini, che mascalzoni...* il legame con la grafica pubblicitaria, che proprio allora conosce un periodo assai felice, contraddistinto dall'affermazione di moduli magari desunti da esperienze straniere sia pur rivisitati secondo una sensibilità e un gusto propri del nostro Paese.

Le vie della metropoli meneghina sono letteralmente tappezzate da insegne pubblicitarie, manifesti e cartelloni, che costituiscono altrettanti sintomi di una fase di crescita capitalistica. E se è vero che le riprese in esterni autentici costituiscono una delle novità di un «film molto dal vero, vivo [e con] l'85% [delle inquadrature] all'aperto, quasi il *plen air*»<sup>17</sup>, l'elevatissima concentrazione di marchi industriali e prodotti commerciali (Alemagna, Birra Italiana, Cinzano, Coca Cola, Rinascente, solo per citare alcuni dei molti che compaiono) alimenta il legittimo sospetto che Camerini abbia provveduto a intensificarne la presenza in modo tale da renderli più visibili per tener fede agli accordi commerciali stabiliti con certe ditte oltre che per rendere omaggio all'attività teatrale del protagonista, Vittorio De Sica, con la pubblicità della compagnia Za Bum n. 8 (fot. 12) ben in vista sullo sfondo<sup>18</sup>. Insomma, ci troviamo di fronte a un caso di *product placement* ante litteram.

I segnali pervasivi della fase crescente di industrializzazione conoscono il loro culmine nelle numerose sequenze che si svolgono presso la Fiera Campionaria di Milano, preannunciate in un'inquadratura (fot. 13) da un cartellone pubblicitario ("13. Fiera di Milano, 12-21 aprile 1932"), affiancato da un altro di tenore simile ("Fiera del



Fot. 12



Fot. 13

Levante - Bari”). Le inquadrature girate all’interno della Fiera brulcano di stand stipati con prodotti noti ma anche con marchingegni anonimi. Ci sono stand presi d’assalto da frotte di visitatori, attratti da questi feticci del consumismo in un crescendo contagioso che sottolinea ossessivamente la velocità, la frenesia e il dinamismo come valori tipici dell’esistenza di una città moderna e industrializzata: gli stessi emersi correndo all’impazzata durante il viaggio da Milano ai

Laghi condotto da Bruno a bordo della Fiat 525 Torpedo, dapprima veicolo di seduzione nei confronti di Mariuccia, poi causa della momentanea separazione dalla graziosa commessa; infine strumento destinato a condurlo a una paradossale immobilità, dopo essersi scontrato con il carretto, sradicando involontariamente dal suolo un paletto con la pubblicità della Fiera del Levante<sup>19</sup>.

Ma nonostante la finezza nel ritrarre gli ambienti popolari (la casa di Mariuccia con i suoi umili oggetti e l'adiacente latteria-bottiglieria) e la sensibilità nel restituire l'atmosfera bucolica che si respira presso la tradizionale "Trattoria Della Vedova ottima cucina giuoco di bocce", sono i ritmi incalzanti a farla da padrone, soprattutto all'interno della Fiera. Come gli strumenti tessili di cui si sottolinea l'efficacia «tre volte più veloci della filatura a mano», oppure il cartello che campeggia nello stand della venditrice di caramelle vicina di Mariuccia, erogate alla «velocità di 145 al minuto» (fot. 14). O, ancora, come l'alternarsi di padiglioni, tutti egualmente punteggiati da un miscuglio assordante di rumori meccanici, o come il frastuono che accompagna il cozzare fra le macchine a scontro dell'ottovolante.

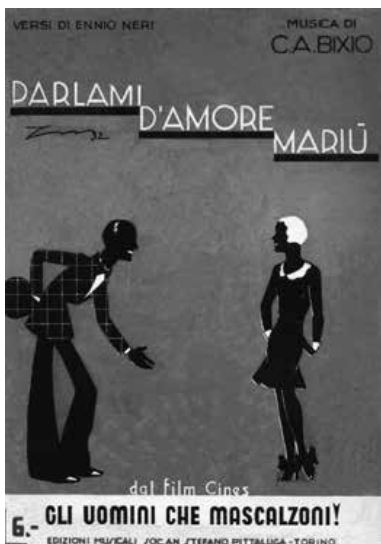
Il potenziale seduttivo dell'automobile, uno degli status symbol maggiormente rappresentativi della fase di modernizzazione che attraversa il nostro Paese, è esplicitato nel film grazie a una battuta



Fot. 14

(«A noi gli uomini in bicicletta non piacciono») delle compagne di lavoro di Mariuccia che civettano con Bruno, pronto a fingere di acconsentire all'implicita richiesta delle sue interlocutrici. Una di queste è l'amica di Gino, il ricco signore ben più anziano di lei e naturalmente automunito: «Per loro ci vuole l'automobile, e allora compreremo l'automobile!». E ancora, verso la fine, l'associazione tra il mezzo di trasporto e la possibilità di avvicinare la graziosissima commessa viene ribadito, sia pur erroneamente, dalla caramella gelosa delle attenzioni riservate da Bruno alla vicina Mariuccia: «Per quella ci vuole l'automobile e i biglietti da mille...».

Se in *Gli uomini, che mascalzoni...* vi è un elemento consuetudinario rispetto al panorama complessivo delle commedie uscite in quegli stessi anni, questo è certamente rappresentato dalla presenza di una canzone che esercita il ruolo di autentico leitmotiv musicale e che sarà destinato a diventare popolarissimo: *Parlami d'amore Mariù*. Il motivo orecchiabile, opera di Cesare Andrea Bixio e di Ennio Neri (fot. 15), venne imposto dal regista a dispetto delle in-



Fot. 15

dicazioni non lusinghiere ed evidentemente miopi provenienti dai responsabili della produzione. Risuona fin dai titoli di testa del film per poi rivestire un ruolo chiave nella sequenza centrale dell'idillio tra Bruno e Mariuccia, all'interno della trattoria (fot. 16).



Fot. 16

Da musica diegetica, eseguita dalla pianola meccanica e canticchiata da Vittorio De Sica, torna con funzione extradiegetica quando la ragazza è sola, abbandonata da Bruno suo malgrado, per poi alternarsi, ora nelle vesti di musica di scena, irradiata alla Fiera attraverso gli altoparlanti inquadrati in dettaglio, ora come musica di commento nell'ultima inquadratura del film. E anzi, durante la Fiera, l'impiego di *Parlami d'amore Mariù* esemplifica con chiarezza una peculiarità associata spesso nelle nostre commedie del periodo alla presenza di una canzone «frequentemente accompagnata dai mezzi di amplificazione e diffusione meccanica: microfoni, altoparlanti e radio che saturano lo spazio sonoro conferendole un enorme potere di diffusione e di propagazione. Un potere che, occorre ricordare, deriva dalla perfetta intermedialità della canzone, “formato” che si adatta a una moltitudine di media diversi»<sup>20</sup>.

Anche a questo riguardo *Gli uomini, che mascalzoni...* si dimostra forse «il nostro film più equilibrato e terso» tra le commedie degli anni Trenta<sup>21</sup>.

1. Il contratto stipulato tra Pedrazzini e De Benedetti, come anche la conseguente rettifica-integrazione e il soggetto *L'amore a spasso*, sono conservati presso l'archivio custodito nell'abitazione del nipote ed erede legale dello sceneggiatore romano. Mentre una copia di *Taxi*, edita a cura degli Stabilimenti Cines, è depositata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Aldo De Benedetti, *Taxi*, Roma, Stabilimenti Cines, sd [1932], 8 pp., di cui sei di testo.
2. Sulla partecipazione di Soldati alla genesi del film in qualità di cosceneggiatore rimane una gustosissima testimonianza di Camerini, riportata anche da Sergio Grmek Germani nel suo *Mario Camerini*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, alle pp. 5-6: «Soldati arrivò dall'America con una raccomandazione per la Cines e me lo assegnarono subito. E io lo misi come ciacchista. Gli insegnai come si faceva, ma siccome Soldati è un tipo estroverso, saltellante, stava sempre in mezzo. Stavamo in un piccolo teatro, e Soldati, fatto il ciak, invece di andare dietro al palcoscenico si è appoggiato al muro del teatro, sotto i palchi, e guardava in macchina. Avevo quindi un pezzo, che mi dispiace tanto di aver perso, perché altro che Ridolini e Charlot! Si vedeva la faccia di questo con la barba – Soldati era tornato dall'America con la barba – e mezzo corpo che cercava di sfondare il muro della platea per ficcarsi dentro un palco. E io questa scena l'ho girata tutta. Però dopo dieci giorni ho letto un suo libro sull'America e gli ho detto: "Tu non farai più ciak, vieni con me a scrivere". Era ogni tanto eccessivo. Mi ricordo, ad esempio, quando facevamo *Gli uomini, che mascalzoni*, a Meina. C'era una scena fra De Sica e la Lia Franca, la scena più importante. Come sfondo c'erano degli uomini che giocavano a bocce. Allora Soldati, che ama molto le bocce – sono una cosa piemontese, e lui è piemontese – veniva da me a ogni momento e mi diceva: "Ma perché fai questa scena, mettiamoci dentro quelli che giocano a bocce!". Lui voleva fare il film con due che giocano a bocce invece di fare *Gli uomini, che mascalzoni*».
3. Per la citazione della pièce si veda Aldo De Benedetti, *Il Teatro. Volume I*, Bellini, Napoli, 1993, p. 60 (la pièce è stata originariamente pubblicata come: Aldo De Benedetti, Guglielmo Zorzi, *La resa di Titi*, «Il dramma», VIII, 129, 1 gennaio 1932). Nel film la battuta della commedia viene citata non solo nel titolo ma anche dalla signora che gestisce la trattoria lacustre Della Vedova, rivolgendosi alla protagonista Mariuccia per consolarla dell'improvvisa fuga/scomparsa di Bruno: «Gli uomini, Dio, che mascalzoni!».
4. Aldo De Benedetti, *Taxi*, cit., pp. 3-8 (*passim*).
5. Ivi, p. 7.
6. Ivi, p. 8.
7. Ivi, p. 4.



8. Come, ad esempio, la costituzione dell'Adia, un consorzio produttivo sorto per iniziativa di otto soci da cui scaturiscono alcuni degli ultimi film muti italiani, tra i quali *Kiff Tebbi* (1928), diretto da Mario Camerini, e *La Grazia* (1929), con la regia di Aldo De Benedetti.
9. Un confronto assai interessante e utile è quello compiuto da De Berti tra *Gli uomini, che mascalzoni...* e il cineracconto del film, uscito al momento della sua distribuzione commerciale, nell'ottobre 1932. Tale confronto permette di apprezzare l'originalità delle scelte di Camerini a fronte dell'«operazione di livellamento del testo filmico originario a un gusto letterario medio, tipico dei testi paraletterari», compiuta nel cineracconto. Raffaele De Berti, *Dallo scherzo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000, p. 81.
10. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2000, p. 138.
11. Una simile suggestione scaturisce anche dalla visione di una delle più originali commedie tra quelle realizzate nei primissimi anni del sonoro, pur con sfumature ed equilibri diversi dal film cameriniano. Perché l'itinerario tracciato dai personaggi principali di *Treno popolare* (di Raffaello Matarazzo, 1933), in gita domenicale a Orvieto e nella campagna limitrofa, riveste il sapore di una scoperta gioiosa dei valori paesaggistici, culturali e linguistici da cui la provincia italiana è imbevuta, prima del ritorno nella capitale, dalla quale i passeggeri sono partiti avvalendosi di un'iniziativa del regime, che prevedeva tariffe ferroviarie fortemente scontate.
12. «Sorgi, e lavora!», è il saluto-monito mattutino che Tadini in ben due occasioni riserva al risveglio della figlia, coincidente con il rientro del taxista dal turno di lavoro notturno. Ed è con un «bisogna lavora'» che l'uomo accoglie a braccia aperte il futuro genero, riservandogli il proprio strumento di lavoro dopo aver acconsentito a concedergli la mano della figlia.
13. Camerini chiese e ottenne di avere una colonna sonora separata rispetto a quella fotografica e riuscì così a tagliare la scena del girato ovunque senza il salto – un tac fastidiosissimo – che rimaneva percepibile a ogni taglio. L'intuizione sortì l'effetto di conferire al film maggiore vivacità, mantenendolo alieno da un modulo assai statico e "teatrale", allora predominante nelle commedie, permettendogli di contemplare anche inquadrature della durata di pochissimi fotogrammi. Cfr., ad esempio, Elaine Mancini, *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism, 1930-1935*, Umi Research Press, Ann Arbor, 1985, p. 43 e l'intervista concessa da Mario Camerini a Sergio Grmek Germani nel 1977, riportata negli extra dell'edizione Dvd del film edita nel 2004 da Rhv.

14. L'espressione di Camerini è stata pronunciata nel corso dell'intervista rilasciata a Francesco Savio e da questi riportata nel suo *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, p. 208.
15. Come accade quando l'erogatore con cui Mariuccia spruzza il profumo richiama lo strumento di cui Bruno si serve per pulire l'auto dell'ingegnere.
16. Sulla commedia diretta da Mario Camerini e, più in generale, a proposito della nozione di stile nei film prodotti in questi anni dalla Cines, si veda: Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano, 2004.
17. La frase riportata nel testo appartiene a Ivo Perilli, aiuto regista di Camerini per *Gli uomini, che mascalzoni...* Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 910.
18. È quanto ipotizza Adriano Aprà: «Il film è girato quasi tutto dal vero [...] ma Camerini deve essere intervenuto per "decorare" questi ambienti reali con insegne, cartelloni pubblicitari, manifesti che concentrano sugli sfondi un'immagine da boom economico». Cfr. Adriano Aprà, "Camerini alla Cines (1931-1934)", in Arnaldo Colasanti, Ernesto Nicosia (a cura di), *Mario Camerini: la nascita della modernità*, Gli Archivi del '900, Roma, 2011, p. 11.
19. Proprio quest'ultimo evento è stato chiamato in causa da parte di chi, come Sergio Grmek Germani, considera *Gli uomini, che mascalzoni...* una «metafora tutt'altro che unilaterale di un momento di ristrutturazione del capitalismo italiano». Cfr. Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*, cit., p. 46. Sempre sulla commedia realizzata da Camerini, si veda anche Alberto Farassino, *Mario Camerini*, Editions du Festival International du Film de Locarno-Editions Yellow Now, Locarno-Crisnée, 1992.
20. Elena Mosconi, "Tracce sonore: gli spartiti delle canzoni per il cinema", in *Fogli sonori. Gli spartiti della Biblioteca Luigi Chiarini*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2012, p. 24.
21. Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. XIV.

## **EQUIVOCI E SCAMBI A RITMO DI MUSICA: LA TELEFONISTA (1932)**

Nei primissimi anni Trenta la vocazione cosmopolita del nostro cinema appare accentuata dalla difficoltà di richiamarsi a un solido passato dopo la gravissima crisi vissuta nel precedente decennio. Al momento dell'impegnativa transizione dal muto al sonoro, quando si afferma il fenomeno delle versioni multiple, la Cines-Pittaluga ottiene un notevole successo di pubblico con la realizzazione di *La segretaria privata* (1931), considerato il prototipo del genere comico-sentimentale. Si tratta di un rifacimento del film tedesco *Die Privatsekretärin* (1931), diretto da Wilhelm Thiele. La casa di produzione decide di seguire una strada analoga nel tentativo di replicare il risultato appena conseguito con altre pellicole tra le quali vi è *La telefonista*, versione italiana dell'operetta filmata *Fräulein-Falsch verbunden*, girata da Emmerich W. Emo nel 1932.

Da certi punti di vista *La telefonista* rappresenta l'altra faccia della medaglia rispetto a *Gli uomini, che mascazzoni...*. Tanto la commedia cameriniana appare incline alla valorizzazione di elementi riconducibili all'identità culturale nazionale quanto *La telefonista* nasce dall'intento di adeguare le caratteristiche dell'originale tedesco al nostro mercato. È sufficiente scorrere i suoi titoli di testa per accorgersene. La sceneggiatura, anzi lo scenario come allora veniva spesso definito il copione con un sinonimo che è un calco dalla lingua francese, è attribuito a Ernst Wolff e il soggetto è costituito da una novella di Herbert Rosenfeld, mentre la musica originale è opera di Otto Stransky. Aldo Vergano e Raffaello Matarazzo sono i due giovani e brillanti responsabili della riduzione italiana, in continuità rispetto a un rapporto di collaborazione già avviato con l'esperto Malasomma, in passato attivo nel cinema tedesco e dunque a suo agio in questo tipo di operazione.

Non siamo purtroppo in grado di verificare concretamente fino a che punto si sia spinto il rapporto di dipendenza nei confronti del film assunto come guida. A questo proposito appare comunque significativa l'autorevolissima testimonianza del fonico Vittorio Trentino, artefice di parte del nostro cinema sonoro. Secondo lui, *La telefonista* «era un film copiato dai tedeschi, era un doppione. Si partiva dal film tedesco e si rifaceva in italiano»<sup>1</sup>.

L'inizio della commedia sorprende per il rapporto inedito che istituisce tra colonna sonora e colonna visiva, con la prima chiamata a esercitare una funzione trainante. In uno stanzone dall'aspetto asettico un gruppo di telefoniste in divisa è intento al lavoro, che consiste nel mettere gli utenti in comunicazione con il numero dell'apparecchio telefonico desiderato (fot. 17). Le centraliniste sono costrette a fare i conti con gli inconvenienti e con gli equivoci che nascono da errori materiali o da contatti, all'origine delle rimostranze da parte degli abbonati, infastiditi dai disguidi e impazienti quando il telefono dei loro interlocutori risulta occupato. Le ragazze sono disposte su due file in modo simmetrico, in prossimità dei margini laterali dell'inquadratura, e scandiscono all'unisono un motivo governato da rime e accompagnato dalla presenza di musica. In tal modo il dialogo con gli utenti inquadrati nei piani successivi assume le sembianze di una canzonetta, il cui andamento



Fot. 17

ritmato scandisce il tempo e determina i modi del *découpage* nella prima sequenza<sup>2</sup>. Insomma, l'intero sintagma iniziale del film, costituito da quaranta piani, pare farsi interprete di una proposta assai originale e, sia pur con l'essenziale e decisiva mediazione del filone operettistico di ascendenza tedesca, lascia scorgere i segnali di una possibile via italiana alla commedia musicale, se non al musical propriamente detto<sup>3</sup>.

Questo accade in misura ridotta in tre inquadrature collocate subito dopo l'appuntamento che un abbonato, il tenore Bättigo, è riuscito telefonicamente a strappare alla protagonista. Sono tre rapidissimi piani la cui successione non è determinata da una logica tradizionale sul piano narrativo ma è dovuta alle parole pronunciate in rima dalla protagonista e dalle sue colleghe; parole che paiono quasi scaturire dal rumore prodotto per raggiungere determinati numeri telefonici collegando cavi e fili, o comunque risultano a esso assimilabili. Un'ulteriore spia del ruolo che la dimensione musicale assume nel film di Malasomma è collocata nello stesso ambiente ma a debita distanza, ben oltre la prima metà del film. Si tratta di un piano sequenza o, meglio, di un *long take* che rende evidente la felicità di Clara, al rientro sul posto di lavoro dopo l'idillio vissuto con il misterioso corteggiatore la notte precedente (si tratta del suo direttore, ma lei non può saperlo per adesso e anche lui ignora l'identità della ragazza)<sup>4</sup>. La protagonista incede a passo di danza intonando la canzone eseguita nel tabarin dove si è recata la notte prima (*Bacio d'amore*), preceduta da un lungo carrello indietro che mostra le sue compagne, sempre disposte su due schiere come già all'inizio del film. Clara si siede e anche le altre telefoniste muovono, come lei, il corpo al ritmo dello stesso motivo musicale. È un'inquadratura che segna l'irruzione di un momento di irrealtà assoluta, il trionfo di un artificio da musical canonico, subito interrotto dall'arrivo della severa capoturno, una figura di megera capace di ripristinare immediatamente l'ordine.

Del resto, la musica riveste un peso decisivo in tutto il film: uno dei personaggi principali, Bättigo, è un tenore che dà ripetutamente saggio delle proprie capacità canore eseguendo un brano dal contenuto passionale (*Da quell'istante*), mentre si accompagna

al pianoforte. È una delle due canzoni composte appositamente per questo film, o comunque tradotte e adattate per *La telefonista* dall'originale tedesco, destinata perciò a tornare più volte nel corso della vicenda sia come musica diegetica, intonata dalla cantante che indossa abiti di foggia ungherese all'interno del tabarin, sia sotto forma di brano extradiegetico.

E altrettanto accade con la seconda canzone, *Bacio d'amore* (fot. 18), intonata sempre all'interno del Trocadero prima da un trio canoro, poi ripresa da alcuni personaggi, tra i quali gli stessi protagonisti. È una canzone introdotta subito dopo il primo autentico bacio tra Clara e il direttore, il cui titolo coincide con il nome ("Bacio d'amore", appunto) del cocktail che il barman propone loro: «È un cocktail di mia invenzione, squisito, delicatissimo». Ed è una canzone che torna successivamente in colonna sonora in funzione di commento per sottolineare il rapporto tra i protagonisti, oltre che – come succede con *Da quell'istante* – per permettere allo spettatore di *La telefonista* di memorizzarne motivo e parole.



Fot. 18

La musica esercita una funzione guida nei confronti delle immagini durante l'ampio capitolo narrativo ambientato nel tabarin anche grazie alle inquadrature dedicate a numerose coppie, impegnate a dar vita «all'attrazione della serata, e cioè l'acclamattissimo ballo con scambio obbligatorio dei cavalieri», come illustra con notevole enfasi un dicitore interpretato da Renato Navarrini. Un'inquadratura angolata dall'alto sulla pista impiegata per le danze permette di apprezzarne la struttura a mo' di scacchiera numerata: «Quando la musica s'interrompe, tutte le coppie si dovranno fermare. E i cavalieri che si troveranno sugli stessi numeri, cambieranno le loro dame. Non si ammettono reclami: lo scambio, è naturale, può durare anche tutta la serata. Ma, e anche questo è naturale, sempre con il consenso degli interessati».

È questo il prologo dell'incrocio fra le due coppie, che dimostra come l'equivoco iniziale fosse funzionale agli sviluppi sentimentali connaturati al genere a cui *La telefonista* è pienamente riconducibile. Ma è anche la riprova di quanto sia densa di implicazioni la presenza della musica nel film di Malasomma. Almeno a tratti essa sembra trasformarsi nell'autentico architrave dell'edificio filmico, senza tuttavia rispondere sino in fondo alle aspettative create in modo particolare dalla prima sequenza. Eppure se *La telefonista* non può essere considerato a pieno titolo un vero e proprio musical, la proposta di cui si fa portavoce appare così avanzata da «andare oltre la piatta ripetizione [rispetto all'originale]; l'ingresso della canzone segna l'apertura a nuove forme discorsive e, se non la nascita, per lo meno la sperimentazione, all'interno del film, di modelli di genere particolare legati appunto al musical»<sup>5</sup>.

È un'opzione che sarà ben presto abbandonata e lascerà tracce di sé quasi esclusivamente nel frequente ricorso a una canzonetta (o più di una) quale motivo conduttore destinato a essere eseguito dai protagonisti di numerose commedie e comunque a essere proposto nella sua componente strumentale, sia come musica diegetica che extradiegetica.

La macrosequenza che si svolge all'interno del tabarin Trocadero ha un ruolo centrale. Essa rappresenta uno dei momenti più interessanti per l'articolazione dei legami tra la dimensione sonora e quella visiva. Inoltre, la sua collocazione sul piano narrativo è

molto importante perché – dopo la presentazione dei personaggi principali e il costituirsi delle due coppie, e prima delle ulteriori complicazioni che preludono allo scioglimento finale – fa emergere alcuni motivi conduttori del racconto.

In questo caso, ci riferiamo alla contrapposizione tra le due coppie e soprattutto fra i due personaggi femminili che incarnano principi antitetici e perciò incompatibili, almeno secondo una radicata mentalità maschile (e maschilista). Da una parte, l'onesta Clara, romantica, sentimentale, pura, simpatica e disinteressata, umile e attenta a non approfittare della situazione di ospite dell'individuo incontrato sotto l'orologio della piazza Nuova, coraggiosa nel rivendicare le proprie ragioni di innamorata delusa scagliandosi contro l'uomo da cui ritiene di essere stata raggirata. Poco dopo l'inizio, e a differenza della compagna che ha avuto la ventura di conoscere il nuovo direttore trovandolo gentilissimo al punto di esprimere il desiderio di vederlo tutti i giorni, Clara precisa di non tenerci affatto e riscuote così il consenso dell'affezionato Gedeone (fot. 19), tutore dell'ordine all'interno della mensa come anche depositario degli equilibri narrativi su cui il film si regge<sup>6</sup>: «Tu sei una ragazzina come si deve... dal fuoco e dai superiori bisogna star lontani». Appena prima della conclusione spetta ancora a Clara trovare l'energia necessaria per stigmatizzare il comportamento del



Fot. 19



superiore, avendo attribuito al personaggio interpretato da Luigi Cimara alcune caratteristiche che sono invece tipiche del tenore Bättigo: «Dopo tutte le sue bugie... e lei ha la sfacciataggine... anche se lei fosse l'inventore del telefono, le direi lo stesso che è un imbroglione. Ha parlato di matrimonio, lei, un uomo ammogliato... taccia, si vergogni... non ho più nulla da dirle!».

A Clara si contrappone la subdola Renée, abile nel promuovere per via epistolare un'immagine pura di sé coerente con la firma apposta sull'annuncio matrimoniale («anima sognatrice»), alla ricerca di «un poeta e di una persona seria». In realtà è attenta solo al proprio tornaconto economico come è evidente già da alcune battute scambiate con la collega a cui chiede di predirle le doti del futuro marito nell'elegantissimo salone di moda guarnito di colonne, metalli cromati e oggetti di sapore modernista: «Sentiamo come sarà il mio prossimo marito. Ah, se ha molto cuore, sicuramente ha pochi quattrini». Le sue vere mire emergono durante la serata nel ristorante di lusso dove è riuscita a condurre Bättigo, a cui scrocca una cena pantagruelica («Un'aragosta intera, una zuppa alla pavese, una trota alla Madera, un'ala di fagiano con i cavolini di Bruxelles, omelettes soufflée... uno spumante secco, dry») e al quale manifesta le sue pretese: «Ecco, vede, io non ho mai desiderato niente nella vita. Ma una pelliccia di visone con uno di quei cappellini alla tirolese li desidero proprio da tanto tempo... e poi ho visto un tailleurino di un'eleganza d'incanto con un piccolo bozerino cortissimo, foderato azzurro chiaro, una vera meraviglia».

L'opposizione tra le due donne e, più in generale, fra le due coppie è a tal punto marcata da suggerire il disegno strutturale del film e da dettare la logica del *découpage* di alcune sue sequenze, fondate sul montaggio alternato fra gruppi di inquadrature dedicate ora a Clara e al direttore, ora a Bättigo e a Renée, in maniera da sottolineare l'evidente discrepanza dei valori che determinano il loro comportamento<sup>7</sup>.

Così, mentre la prima coppia consuma un pasto frugalissimo in una modesta trattoria, la seconda è invece impegnata in una cena luculliana, malgrado Bättigo non asseconi le scelte costose della mannequin. Mentre l'incontro conviviale dei primi si conclude con il brindisi a base di due bicchieri di birra, inquadrati in dettaglio,

l'impegnativa serata culinaria dei secondi è suggellata dal brindisi con due calici di champagne, mostrati anch'essi in dettaglio con un raccordo visivo rispetto al piano precedente. Opposto è anche il loro atteggiamento durante la serata trascorsa al Trocadero.

Se c'è una preoccupazione che accomuna personaggi così diversi, è quella per il matrimonio che, direttamente o indirettamente, influenza il comportamento e le azioni collettive al punto da configurarsi come un'autentica ossessione, si presume condivisa dalla società italiana del periodo. Renée cerca di raggirare un individuo ricco da sposare tramite l'annuncio al quale risponde il direttore, spinto da ben altre motivazioni ideali, le stesse condivise da Clara. Mentre la telefonista, scambiata più volte per la moglie del direttore durante la serata trascorsa nel tabarino, va in estasi quando il suo innamorato accompagna il regalo di una delle due lampade da notte vinte alla fiera con una promessa di matrimonio neppure troppo velata («Con l'augurio che [le lampade] possano presto riunirsi»). La girandola degli equivoci si conclude in modo prevedibile con una nuova coppia, quella formata dal direttore e da Clara<sup>8</sup>, secondo un itinerario narrativo che pare una rilettura in chiave contemporanea della fiaba di Cenerentola, comune al plot di numerose altre commedie realizzate nello stesso periodo, considerate da Mario Soldati «film convenzionali a fondo operetta [in cui] i sentimenti dei personaggi non sono mai veri sentimenti di uomini; ma piuttosto caricature, coreografie, canzonette di sentimenti»<sup>9</sup>.

Eppure, nonostante il suo carattere convenzionale o forse, al contrario, proprio in virtù di questo, *La telefonista* risulta una commedia rivelatrice per il peso in essa assunto da uno degli oggetti moderni per antonomasia – il telefono – e per il rilievo rivestito dal personaggio della centralinista, incarnazione di donna all'avanguardia perché lavoratrice, ma anche rassicurante per quelli che appaiono i suoi valori di riferimento e le sue aspirazioni. In anni recenti Victoria de Grazia ci ha ricordato come le riviste illustrate dell'epoca avessero individuato nella segretaria l'eroina dei tempi moderni. Tuttavia, la «paga mensile prevista per steno-dattilografe, centraliniste e commesse si aggirava intorno alle 300 lire, una cifra che non permetteva di vivere decentemente, per quanto si facesse economia»<sup>10</sup>.

Il regime tentò di incentivare l'uso e la diffusione del telefono, che nel film – come osserva James Hay – assolve la funzione di porre in comunicazione «work space [...] and leisure space» ponendo le premesse per una «new form of social interaction» quale risultato di una trasformazione che investe le «distinctions between public and domestic space»<sup>11</sup>. Tuttavia, l'apparecchio telefonico «restava [pur sempre] un oggetto di lusso, privilegio riservato a un numero limitato di famiglie, professionisti e di imprese»<sup>12</sup>. E proprio attorno allo sforzo di modernizzazione voluto dal regime, che nel 1935 era riuscito ad automatizzare già l'80% delle centraline telefoniche<sup>13</sup>, ruota parte della recensione di *La telefonista* apparsa in un numero del settimanale «Cinema illustrazione», periodico fondamentale per ricostruire il percorso tracciato dalle nostre commedie nel corso degli anni Trenta. A colpire in essa non è tanto la sua brevità, conforme allo spazio abituale allora dedicato dalla rivista a ciascun film, quanto il criterio stabilito per muovere un rilievo, dovuto proprio alla mancata capacità di soddisfare i codici di verosimiglianza sul piano tecnologico: «L'adozione del telefono automatico ha reso per noi anacronistiche le caricature del disservizio per colpa delle telefoniste, e le complicazioni derivanti dalle conversazioni tra esse e gli abbonati. E poiché l'argomento di questo film si basa esclusivamente su tali pasticci non riesce a divertirci granché e sarebbe stato meglio rinunziarvi»<sup>14</sup>.

D'altronde, come annotava Siegfried Kracauer già nel 1927, «le stupide e irreali fantasie dei film sono i *sogni a occhi aperti della società*, nei quali si manifesta la sua vera realtà, prendono forma i suoi desideri altrimenti repressi»<sup>15</sup>. *La telefonista* è, appunto, un esempio significativo di come il cinema sia capace di trasformarsi in una «enorme officina di elaborazione inconscia di attese collettive»<sup>16</sup>.

1. Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, p. 1103.
2. All'utente innamorato che, parlando al telefono, crede di rivolgersi alla fidanzata («Pronto, tesoro / m'ami sempre con ardor?»), risponde per errore un pompiere: «Io non spengo i vostri ardori». E alla risentita osservazione del primo

(«Or un contatto c'è stato / così servite l'abbonato?»), seguono le scuse di una telefonista in piano ravvicinato («Perdon, signor / chiedo scusa dell'error»), la reazione scomposta del cliente («Io non scuso proprio niente / che le venga un accidente») e i commenti delle ragazze, concordi nel sottolineare la villania degli interlocutori.

3. Per una definizione del musical che tenga conto di alcune sue caratteristiche ricorrenti, si rinvia a Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987; e al suo saggio "Il Musical", pubblicato in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema americano, Volume I*, Einaudi, Torino, 2006. Scrive Altman (a pagina 892 del suo saggio appena citato): «La denominazione "musical" sarà invece riservata per quei film che sono caratterizzati non solo dalla presenza della musica, ma anche dalla ricorrenza di specifiche strutture narrative, da tipologie di personaggi e da connotazioni sociali associate alla musica utilizzata».
4. Dopo la sequenza iniziale con le telefoniste al lavoro, il film mostra il loro nuovo direttore impegnato a leggere la risposta con cui un'ignota corrispondente, autrice di un'inserzione matrimoniale, lo convoca per conoscerlo quella sera sotto l'orologio della piazza Nuova. Si tratta, in realtà, di Renée, una mannequin in cerca di un buon partito da incastrare. Frattanto, il tenore Bättigo si esercita a casa propria in vista di un'esecuzione che sarà trasmessa in diretta dalla radio, ma che invece viene rinviata dopo che sua moglie è uscita per cenare dalla madre. Il cantante cerca allora compagnia per trascorrere la serata e decide di invitare la sconosciuta telefonista (Clara) a cui si è rivolto per parlare con alcuni suoi amici. Il luogo e l'orario dei due appuntamenti, che sono i medesimi, originano un equivoco colossale: il direttore si allontana in compagnia della telefonista anziché incontrarsi con la mannequin, ritenuta da Bättigo la centralinista. Le due coppie così formatesi trascorrono una serata che sortisce esiti opposti. Il direttore e la telefonista si innamorano l'uno dell'altra, al punto da decidere di incontrarsi l'indomani dopo aver diviso un regalo (una coppia di lampade da notte), che equivale a un impegno di matrimonio. Mentre lo scostante tenore è costretto a subire la compagnia dell'insopportabile mannequin, avida di cibo e di divertimento. Il destino delle due coppie si incrocia nottetempo all'interno di un locale notturno, il Trocadero, quando i due cavalieri finiscono per scambiarsi le loro dame, ripristinando così – ma solo per pochi istanti – quello che avrebbe dovuto essere il rapporto di coppia programmato. Clara rientra raccontando l'avventura vissuta a Gedeone, il responsabile della mensa che le ha fatto da padre ed è il suo tutore. L'uomo, alquanto scettico,

si mette in contatto telefonico con il numero del tenore pensando invece di parlare con il corteggiatore di Clara. Questo equivoco ne genera numerosi altri, che ruotano attorno al personaggio di Bättigo, prima incalzato dall'addetto alla mensa desideroso di tutelare gli interessi della sua protetta, poi costretto a fronteggiare Renée, alla quale deve pagare il conto degli abiti consegnati a sua moglie dalla casa di moda dove la mannequin lavora. Le risposte sgarbate che la delusissima Clara riserva agli abbonati comportano ripetuti reclami, inoltrati alla dispotica capoturno, e la sua convocazione da parte del direttore. Dopo un momento di stupore reciproco, la verità viene finalmente a galla anche grazie all'intervento decisivo di Gedeone. Il direttore va a far visita alla telefonista: il loro bacio di riconciliazione è osservato proprio da Gedeone che, non visto, depone la lampada da notte recuperata a casa del tenore – dove lui stesso l'aveva erroneamente recapitata – accanto all'altra, a riprova della ritrovata armonia fra Clara e il direttore e del loro matrimonio, evidentemente prossimo.

5. L'osservazione appartiene a Paola Valentini, che alla commedia diretta da Malasomma ha dedicato riflessioni assai interessanti nel suo *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze, 2007, p. 161.
6. Su una parete della mensa campeggia, accanto ad altri, un cartello che con immediatezza esplicita il ruolo adempiuto da Gedeone: «Un posto a ogni cosa, ogni cosa al suo posto».
7. A *La telefonista* Buccheri ha dedicato un'analisi ricca di osservazioni intelligenti, considerando il film di Malasomma – assieme a *Rubacuori* e a *La segretaria privata* – un esemplare tipico di uno dei modelli formali da lui evidenziati nei primi anni dell'attività sonora della Cines: lo stile teatrale. Cfr. Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano, 2004, in particolare pp. 85-88. A sostegno delle puntuali annotazioni proposte da Buccheri, vi è da segnalare il ricorso sistematico a inquadrature che, tranne rare eccezioni, appaiono assai statiche e sono legate da raccordi per lo più di direzione.
8. Paola Valentini evidenzia come il «finale quasi muto» suggerisca «una sorta di condanna del suono o per lo meno di riappropriazione estrema della dimensione del silenzio. Il dialogo d'amore tra la ragazza e il direttore, infatti, si svolge dietro i vetri della porta di casa e sulla voce trionfano infine le immagini». Cfr. Paola Valentini, *Presenze sonore*, cit., p. 163.
9. Nel suo delizioso libriccino pubblicato con lo pseudonimo di Franco Pallavera

nel 1935, Mario Soldati cita *La segretaria privata*, con la quale tuttavia *La telefonista* condivide non pochi ingredienti narrativi al punto da configurarsi come un'evidente variazione rispetto alla prima. Cfr. Mario Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico*, Sellerio, Palermo, 2003, p. 20.

10. Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 264 (ed. or.: *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1943*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1992).
11. James Hay, "Placing Cinema, Fascism, and the Nation in Italian Modernity", in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002, p. 124.
12. Peppino Ortoleva, lemma "Telefono" in Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo, Volume II L-Z*, Einaudi, Torino, 2003, p. 722.
13. La notizia è riportata da Ortoleva in *ibidem*. A proposito dell'osservazione avanzata dal censore del periodico, sempre Ortoleva rileva come il passaggio dalla commutazione manuale a quella automatica «non era stato ancora "registrato" (e forse non lo sarebbe stato per lungo tempo) dalla società nel suo insieme. In questo senso, *La telefonista* potrebbe essere un testo significativo per una ricerca storica sul telefono in Italia, proprio in quanto illustrazione di un divario esistente fra lo sviluppo tecnologico e la comprensione, il pieno accoglimento, di quello sviluppo da parte della società». Cfr. Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991, p. 103.
14. Anonimo, *La telefonista*, «Cinema illustrazione», VII, 45, 9 novembre 1932, p. 15.
15. Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982, p. 86 (ed. or.: *Das Ornament der Masse*, 1927).
16. Remo Bodei, "'Le manifestazioni della superficie': filosofia delle forme sociali", in Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p. 11.

## **SCREWBALL COMEDY ALL'ITALIANA: TEMPO MASSIMO (1934)**

Alla fine del 1934 il corpulento Mario Mattoli, avvocato marchigiano già procuratore legale della ditta Suvini-Zerboni e ideatore della fortunatissima compagnia teatrale Za Bum, approda alla regia cinematografica dirigendo *Tempo massimo* che, fin dal suo trailer, rivendica con ironica consapevolezza uno spazio autonomo rispetto al panorama esistente. Infatti, il “prossimamente” del film fa leva su una strategia promozionale fondata sull’assenza di alcuni elementi abituali nella produzione delle commedie che riguardano luoghi divenuti ricorrenti («senza tabarin», esso garantisce), ma che investono anche oggetti dall’elevato valore simbolico («poco uso di telefono», precisa) e situazioni tipiche («niente scene di partenze alla stazione», assicura). Infine, esso promette «un film italiano / movimentato / divertente / ottimamente interpretato / da un complesso di attori di primo ordine»<sup>1</sup>.

Le lusinghiere parole di questa che è l’autentica propaggine paratestuale del film appaiono in buona parte giustificate. Con *Tempo massimo* il neoregista abbozza un’ipotesi di commedia assai ingegnosa per la capacità di dosare ingredienti narrativi e registri espressivi diversificati, la cui coesistenza è possibile grazie alla sua sensibilità nell’intercettare il gusto del pubblico che pure egli contribuisce a forgiare.

La continuità con l’esperienza teatrale è evidente, a partire dalla sigla (Za Bum) adottata dalla società che, dopo aver prodotto *La segretaria per tutti* (di Amleto Palermi, 1933) e *Un cattivo soggetto* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1933, remake di *The Devil to Pay!*, diretto da George Fitzmaurice nel 1931), sovrintende alla realizzazione di *Tempo massimo*. Le differenti compagnie Za Bum avevano saputo imporsi divenendo popolarissime proprio per l’inedita mi-

sceola di aspetti tradizionali con altri innovativi nel repertorio portato in scena, per lo più fondato su riviste musicali. In modo analogo il primo film di Mattoli fa appello a un patrimonio familiare agli spettatori ravvivandolo con impreviste aggregazioni, a metà strada fra l'andamento da commedia bizzarra tipico dell'inizio e la sterzata farsesca con un ritmo da comicità *slapstick* che esso assume da un certo momento in poi.

L'esistenza del professor Giacomo Banti scorre monotona e ripetitiva, governata com'è dalle abitudini impostegli dalla tirannica zia Agata, sua tutrice, che nel rigoroso rispetto dei tempi prestabiliti per ogni attività si avvale dell'aiuto del domestico Antonio. Così il protagonista, che sfoggia un pizzetto stridente con la sua età ancora giovane, si sveglia ed è subito costretto a bere il latte appena munto da Antonio e l'olio di fegato di merluzzo propinatogli dalla zia. Lo attende quindi una gita in barca sul vicino lago prima di immergersi nella sua attività intellettuale, in un'elegante e austera villa di campagna, distratto solo dall'hobby della floricoltura. La sua vita è sconvolta dall'arrivo, imprevisto, di Dora Sandri, miliardaria orfana, calata dal cielo col suo paracadute e presa letteralmente all'amo da Giacomo in tenuta da pesca. Dora è dinamica, sportiva, atletica, disinibita, alla moda, in una parola moderna. I giornali illustrati pubblicano sue immagini. Lei trascorre le sue frenetiche giornate con un gruppo di amici tra i quali vi è Bob Huerta, un (presunto) principe desideroso di sposarla per sanare i gravissimi debiti contratti e solo a fatica nascosti grazie alla complicità interessata di uno strozzino che lo tollera nella speranza di un suo matrimonio con la ricca giovane.

La comitiva guidata da Bob fa irruzione nella villa gettando nello scompiglio il professore, la zia e il maggiordomo. Giacomo – anzi Jack come viene presto ribattezzato dagli amici di Dora –, le cui giornate sono scandite da rituali legati all'influenza di modelli socio-culturali di importazione statunitense, è fortemente attratto dalla ragazza, e anche lui non le è certo indifferente, anzi. Innamoratosene, egli decide di cambiar vita e tenta di acquisire un comportamento e un fisico tonico da uomo sportivo e di mondo, fino al punto di cimentarsi in un'impegnativa discesa con gli sci, dopo aver onorato l'appuntamento datogli da Dora sul Monte Bianco in



occasione dell'ultimo dell'anno. La caduta rovinosa di cui rimane vittima non frena lo slancio del professore che, raggirato dal perfido Bob Huerta, crede di aver individuato nell'asso del ciclismo Alfredo Martinelli – fidanzato con Emilia, la cameriera di Dora, interpretata da Anna Magnani – il suo autentico rivale, ovvero l'amante della giovane miliardaria.

Giacomo si iscrive al Giro d'Italia, riuscendo a condurre una tappa ma solo a causa delle continue forature di cui sono vittima i corridori, propiziate dai chiodi che il fido Antonio ha disseminato sul tracciato. Dopo un alterco con Martinelli, che a sua volta lo crede l'amante della fidanzata, il professore finisce in disgrazia, a dispetto delle convinzioni manifestate più volte ad Antonio: «Un uomo della mia cultura non potrà mai cadere in basso». Il suo itinerario *ad imos* comporta, in rapida successione: la galera; l'impiego dapprima nelle vesti di uomo sandwich (fot. 20) – minacciato di licenziamento dal datore di lavoro che è interpretato dallo stesso Mattoli, visibile di spalle in un divertente cameo – poi il lavoro di lavapiatti nella cucina del Grand Hôtel Principe di Savoia, di cui era stato ospite; infine lo svolgimento, errato, di una versione per conto di uno scolaro. La scoperta della vera identità di Huerta, che sta per impalmare Dora, sortisce in lui una reazione di orgoglio dinamicissima: in taxi si reca dallo strozzino, gli ruba le prove della colpevolezza di Huerta, stende con un pugno il tassista, semina il



Fot. 20

panico nel traffico milanese tra vigili e automezzi alla guida prima del taxi e poi di un pullman scoperto con a bordo alcuni turisti tedeschi. Finalmente riesce a interrompere le nozze tra Huerta e Dora appena in tempo (da qui il titolo del film); poi prende il posto dell'imbroglione e fugge con Dora, felice e pronto a cedere al maggiordomo il compito di condurre il pullman.

A prima vista, dunque, il film racconta il faticoso itinerario di crescita e di maturazione sostenuto da un individuo balzano e originale, totalmente succube di due personaggi che surrogano con effetti disastrosi l'assenza delle figure genitoriali: la zia Agata e il maggiordomo Antonio. Solo l'amore per una donna che, forse non a caso, sceglie subito di sostituire la propria tuta da paracadutista inzuppata di acqua con un abito demodé appartenuto alla madre di Giacomo (un'opzione, questa, che solletica le pulsioni edipiche del professore?), può scuoterlo, come è evidente dalle parole indirizzate alla zia vessatrice: «Basta, non voglio essere trattato come un bambino, sono un uomo!». Il suo è un percorso di crescita traumatico, costellato da sconfitte brucianti che non scalfiscono la sua volontà ferrea e il suo progressivo avvicinamento all'amata, secondo dinamiche così imprevedute da far pensare alla *screwball comedy* hollywoodiana<sup>2</sup> come a un modello indiretto per Mattoli, nell'occasione impegnato anche nelle vesti di unico soggetto e sceneggiatore.

Eppure, dietro le apparenze di una vicenda governata da un andamento sempre più frenetico e paradossale, presago delle corde comico-farsesche così congeniali a Mattoli nella sua futura attività di regista, sembra nascondersi ben altro. La sensazione è che il film alluda alla faticosa mediazione che la società italiana è costretta a compiere, stretta fra l'eredità di stili di vita e costumi tradizionali e le sollecitazioni scaturite dall'affermarsi di modelli e comportamenti moderni, in buona parte frutto di un processo di americanizzazione da cui la nostra identità nazionale si sente fortemente minacciata, esemplificato dallo sfrenato amore per la velocità, le bevute colossali a base di cocktail previste nell'angolo bar della villa di Giacomo, i ricorrenti diminutivi anglofoni, le continue prove sportive da superare<sup>3</sup>.

La sensazione di minaccia convive con la forte attrazione esercitata da tali modelli. Ne è una prova il desiderio di acquisire un

aspetto consono all'obiettivo amoroso che il protagonista si prefigge di raggiungere. In senso traslato, esso allude alla necessità di assumere un atteggiamento adeguato a sostenere il confronto con la modernità. Ed ecco allora il professore alle prese con *Il mio sistema - 15 minuti di lavoro giornaliero per la salute* di J.P. Müller, un libriccino – edito dalla milanese Sperling & Kupfer – sulla cui copertina campeggia un'eloquente statua, la massima incarnazione di un ideale sportivo, e sul cui frontespizio è impresso un proposito tanto esplicito da svelarne gli intenti ironici: «Come si diventa uomini in otto settimane»<sup>4</sup>.

Il professor Banti incarna la continuità con il passato, il radicamento nei confronti di un paesaggio bucolico che suggerisce la ricerca di una concordia con i ritmi naturali. All'opposto, Dora impersona un sistema di valori profondamente innovativi e all'apparenza immorali, tesi alla ricerca costante della novità come antidoto alla noia. Giacomo si esprime con un linguaggio aulico e paludato, non beve e non fuma e coltiva un'immagine idealizzata – quasi petrarchesca – dell'universo femminile: «Con la fantasia talvolta io vedo perfetta la donna dei miei sogni, la donna della quale scrivo, quella d'un tempo, esistono forse donne come quelle?», chiede ad Antonio. Invece Dora, dandogli dell'eremita, gli impone un confronto pragmatico con il principio di realtà: «E non ha mai pensato come sarebbe bello se avesse accanto a lei una donna giovane, carina, affettuosa, che le volesse bene? Eppure, sono sicura, che il giorno che troverà l'amore sarà pronto a cascarci».

Dora ama il jazz, che per Banti non è musica perché «la vera musica deve esprimere tutto quello che dice la natura... la poesia dei monti... armonizzare le melodie sempre più strane del lago, esaltare i nostri sentimenti più puri... e l'anima deve elevarsi». Inoltre, il professore nutre idee convenzionali sul matrimonio, considerato il degno coronamento dell'amore, mentre per Dora queste «sono due cose ben distinte», al punto da non escludere le nozze con Bob solo perché «è decorativo, ama lo sport», almeno quando questi sarà riuscito a vincere una delle numerose scommesse ingaggiate con Giacomo.

Il legame fra i due protagonisti, così diversi ma in fondo egualmente eccentrici proprio come in una *screwball comedy* hollywoo-



Fot. 21

diana, delinea una traiettoria punteggiata dai segnali di un galateo amoroso sospeso fra le sollecitazioni da donna disinibita di Dora, che nella notte di Capodanno bacia tutti gli amici sulla bocca – con un bacio più lungo riservato proprio a Giacomo (fot. 21) – i suggerimenti non richiesti e scaturiti da una strana macchinetta elettronica («Non rinunciare alla donna che ami, ma battiti per lei; in amor vince chi lotta»); le perle di saggezza popolare propinate dalla guardia del carcere dall'accento marcatamente napoletano («In amore guai a farsi vedere geloso... statevene spensierato, pensate alla salute e tagliatevi la barba»). E così questo «uomo un po' fuori dal nostro mondo, un po' timido [...], ma tanto simpatico» – come Dora lo definisce parlando con un'invitata a un elegante party – saprà conquistare il cuore della miliardaria, del cui comportamento il promesso sposo Bob Huerta propone un'interpretazione in chiave deterministica: «Cosa vuole, è il frutto naturale dell'ambiente nel quale ha sempre vissuto... povera figliola... rimasta senza genitori molto presto, ricca, libera [...] e poi l'ambiente di esaltazione sportiva».

Le modalità con cui il rapporto tra i due prende corpo sembrano rinviare a una società, quella italiana, attraversata da dinamiche contraddittorie, interessata com'è da un processo di modernizzazione negli usi e nei costumi che in questi anni coinvolge parte della comunità nazionale. Alla modernità è impossibile sfuggire,

pare voler insomma suggerire *Tempo massimo*. Attraverso l'esperienza traumatica vissuta da Giacomo è come se il film esorcizzasse le tensioni e le paure innescate da un confronto, ormai inevitabile, con novità tanto radicali. Non è certo un caso che sia Dora, incarnazione inarrivabile di donna dinamica, a polarizzare i comportamenti più moderni e spregiudicati, in modo da evocare l'influenza dei modelli statunitensi: «L'imperialismo empatico di marca Usa aveva una sensibilità squisitamente femminile, tanto che a emergere come principale interlocutore dell'Impero del Mercato furono proprio le donne»<sup>5</sup>.

La relazione tra i due personaggi, in apparenza così lontani da sembrare incompatibili, trova una eco nella compresenza di elementi divergenti all'interno della stessa vicenda, a molteplici livelli. *Tempo massimo* comincia in un ambiente lacustre assai riposante e finisce snodandosi nelle caotiche vie milanesi, affollate di traffico. Non solo: il film assume a lungo i tempi di una commedia dai ritmi distesi, dettati da inquadrature particolarmente lunghe e talvolta persino dalla dinamica complessa dovuta all'evidente impiego di carrellate nella villa di Giacomo, per poi concludersi con una gragnuola di brevissimi piani, spesso frutto di riprese compiute con la macchina a mano a bordo di veicoli in movimento (*camera car*), se non addirittura con effetti di accelerazione degni della comicità *slapstick* tipica degli anni Dieci. Alla coesistenza di due personaggi, opposti per carattere e abitudine corrispondono, dunque, modelli di riferimento cinematografici ben distinti sul piano narrativo e stilistico<sup>6</sup>.

Mario Mattoli, regista poliedrico, a seconda delle circostanze e delle convenienze capace di adeguarsi alle tonalità e ai registri predominanti – ora sentimentali, ora comici, ora drammatici, ora musicali – e perciò considerato dal pungente Steno il «Leonardo Za Bum»<sup>7</sup>, individua nella canzone *Dicevo al cuore* uno degli elementi portanti del film. Infatti, il brano canoro che in *Tempo massimo* risulta composto dal professore, risuona non appena possibile nel corso della vicenda avvicinando le sorti amorose dei due protagonisti, interpretati da attori assai abili nell'intonarne il motivo con voce melodiosa. Come accade di frequente nelle commedie italiane degli anni Trenta, la canzone torna costantemente anche in funzione extradiegetica e solo nella sua componente melodica, in

modo da imprimersi nella mente degli spettatori, favorendone la memorizzazione e dunque, almeno nelle intenzioni, propiziandone il successo commerciale.

D'altra parte, l'astuto Mattoli, animato da un senso dello spettacolo proverbiale e da un fiuto per gli affari quasi infallibile, attinge da fonti plurime e, nel mescolare le carte, pare addirittura anticipare alcune soluzioni che diventeranno convenzionali in numerosi altri film, in bilico fra l'omaggio ironico, la riproposizione di determinate caratteristiche e la parodia di certe situazioni. È impossibile non pensare ad alcuni aspetti che in *Tempo massimo* rinviano a *Gli uomini, che mascalzoni...*: l'ambientazione, sospesa tra i Laghi e Milano; l'esibita velocità dei mezzi su cui viaggiano i protagonisti dei due film (Bruno e Giacomo); la rappresentazione dinamica e frenetica del traffico cittadino, resa attraverso l'adozione di soluzioni tecnico-linguistiche analoghe; il ruolo fondamentale svolto dal taxi e dal tassista, malmenato da Giacomo e pronto a sfoggiare un accento palesemente meneghino, quasi un calco di Tadini, il padre di Mariuccia nella commedia di Camerini.

Se esaminato ancora una volta in prospettiva, *Tempo massimo* appare quasi la versione antecedente di uno dei tanti film diretti da Mattoli con Totò protagonista, forse uno dei più celebri in assoluto: *Totò al giro d'Italia* (1949). Per molti aspetti, quest'ultimo appare una sorta di remake in chiave smaccatamente comica rispetto alla commedia d'esordio mattoliana, in un gioco sorprendente di specchi che permette di accostare due film realizzati in epoche diverse – l'uno durante il fascismo, l'altro negli anni della ricostruzione postbellica – e tuttavia accomunati dalla capacità di ruotare attorno ad abitudini, comportamenti e miti diffusi nella società italiana. In *Tempo massimo* il professor Banti con la sua bizzarra barbetta (fot. 22), caricatura dell'intellettuale erudito, arriva a iscriversi alla popolare corsa ciclistica a tappe per amore di Dora, nel tentativo di sconfiggere il campione Martinelli, interpretato dall'aitante Enrico Viarisio. Mentre in *Totò al giro d'Italia*, il professor Casamandrei, il cui mento è protetto da un pizzetto analogo (fot. 23), per impalmare la donna di cui si è innamorato accetta una scommessa e, dopo aver venduto l'anima al diavolo, affronta gli autentici campioni del ciclismo di allora (Coppi, Bar-



Fot. 22



Fot. 23

tali, Kübler) e li sconfigge. I tempi sono mutati ma evidentemente il Giro d'Italia è rimasto un evento popolare e un elemento aggregante per l'identità nazionale<sup>8</sup>.

1. Il trailer di *Tempo massimo* è contenuto tra gli extra dell'ottima edizione Dvd del film di Mattoli, edito dalla Rhv nell'aprile 2007.
2. Scrive a questo proposito Raffaele De Berti: «Il film è costruito come una *screwball comedy* e presenta un campionario della modernità americana adatt-

tato, ironicamente, all'Italia. [...] Pur ridicolizzandolo, per prenderne le distanze, viene presentato un nuovo stile di vita e una figura femminile dinamica e per certi versi spregiudicata anche nei rapporti con l'altro sesso, che ricorda da vicino molti personaggi presenti nella commedia americana degli anni Trenta». Cfr. Raffaele De Berti, "Cinema italiano degli anni Trenta tra propaganda, ruralismo e modernizzazione", in Id. (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta. Un genere a confronto: la commedia*, Cuem, Milano, 2004, p. 67.

3. Giova forse ricordare che, in seguito a *Tempo massimo*, Mattoli compì un viaggio statunitense soggiornando per un breve periodo a Hollywood. Ma il contratto offertogli, a suo dire piuttosto povero, e le enormi differenze con l'ambiente italiano lo spinsero a tornare presto in madrepatria. A questo proposito, si veda l'estratto di *Mattolineide*, il film documentario dedicato da Maurizio Ponzi a Mattoli nel 1978, riportato tra gli extra del Dvd citato nella nota 1.
4. Gli intenti ironici del film rispetto al mito del corpo perfetto, forgiato da una rigorosa attività sportiva, preannunciano l'atteggiamento con cui un'altra commedia mattoliana (*Sette giorni all'altro mondo*, 1936) si fa beffe del modello dietetico salutista, evidentemente invisibile al regista.
5. Victoria de Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006, p. XXVIII (ed. or.: *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge, 2005).
6. Del resto, già nella sua seconda inquadratura il film mostra Vittorio De Sica in due diverse foggie alludendo alla sua duplice identità, prima e dopo la "trasformazione" che decide di attuare.
7. Steno, *Il novissimo Melzi del cinema italiano. Breve dizionario storico geografico dell'annata cinematografica 1941*, «Cinema», VS, VI, 132, 25 dicembre 1941, p. 407.
8. Anzi, in una delle sequenze iniziali di *Totò al giro d'Italia*, assistiamo all'incontro del protagonista con altri atleti, fra i quali il pilota Tazio Nuvolari e il discobolo Adolfo Consolini. E, a proposito di manifestazioni aggreganti per l'identità nazionale, ricordiamo che Totò è chiamato a fare da giurato per il concorso di Miss Italia, la cui vincitrice dell'edizione 1948 (Fulvia Franco) ebbe la possibilità di esordire come attrice proprio nel film di Mattoli nella parte della sorella della protagonista, interpretata da Isa Barzizza.



## **SPAZI TEATRALI E SCENOGRAFIE DELL'IMMAGINARIO: 30 SECONDI D'AMORE (1936)**

A partire dal settembre 1934, dopo che Luigi Freddi si è insediato ai vertici della Direzione Generale per la Cinematografia, il patrimonio costituito dalle pièce teatrali diventa sempre più un fertile terreno di caccia per i responsabili delle case di produzione cinematografiche che si rivolgono soprattutto ai commediografi noti chiedendo loro di adattare per lo schermo opere già sottoposte alla prova del palcoscenico. Risulta esemplare il caso del drammaturgo Aldo De Benedetti che in poco più di un'annata, tra l'autunno 1935 e il dicembre 1936, sceneggia – da solo o in collaborazione – ben quattro versioni cinematografiche di commedie teatrali da lui scritte, nell'ultimo caso assieme al collega Luigi Bonelli<sup>1</sup>.

L'adattamento di una commedia teatrale si trasforma così in una fortunata formula produttiva. Tuttavia, nella circostanza di *30 secondi d'amore* le varianti rispetto al modello abituale sono tali da fare del film diretto da Mario Bonnard un esempio forse insuperato delle relazioni solide, talora inestricabili, che allora legavano cinema e teatro. De Benedetti, divenuto il massimo specialista nell'adattamento di pièce per il cinema, assume una funzione ben più rilevante e complessa del semplice autore della sceneggiatura, trasformandosi in un organizzatore della produzione, quasi una versione autarchica del *producer* di stampo hollywoodiano. È un ruolo, il suo, che fa trasparire in filigrana le logiche dell'industria culturale nazionale in una fase di crescita vertiginosa, fondata sull'attività di un intellettuale-artigiano capace di fornire un contributo oscuro ma decisivo in virtù di molteplici caratteristiche:

«In primo luogo una consapevolezza tecnica che non lo abbandona nemmeno nelle scelte propriamente imprenditoriali; in secondo

luogo, una particolare sensibilità alla qualità del proprio prodotto intesa come adesione a uno standard diffuso tra gli altri “artigiani”; una sensibilità ben lontana dal mito estetico dell’Autore [...], ma anche dignità e professionalità; in terzo luogo una grande capacità di lettura del mercato culturale inteso come terreno da arare, su cui stabilire un patto preciso con il fruitore da mettere a punto negli anni e nel prosieguo della propria attività; infine uno spiccato senso imprenditoriale che porta, in forme e con fortune diverse, a gestire il proprio patrimonio tecnico con attenzione alla natura commerciale del prodotto»<sup>2</sup>.

De Benedetti appare capace di far fruttare il fiuto di cui è dotato ed è abilissimo nel districarsi tra considerazioni professionali e interessi di ordine finanziario, ponendosi come mediatore fra le esigenze del “capitalista” di turno, gli impegni degli attori e il proprio tornaconto personale. Ripercorrere la genesi tormentata del film diretto da Bonnard attingendo a documenti poco conosciuti permette di far luce sul rapporto esistente fra cinema e teatro, in equilibrio fra aspetti di natura espressiva e questioni finanziarie.

Tutto comincia nel 1935, quando l’attore Sergio Tofano intrattiene un intenso dialogo epistolare con De Benedetti, secondo una prassi consueta per il commediografo, abituato a stabilire un rapporto di fiducia con i protagonisti delle sue pièce: «E la commedia per la Tofano Maltagliati Cervi è in cantiere?»<sup>3</sup>, domanda il popolare Sto scrivendo un biglietto autografo da Torino, in un giovedì che resta imprecisato. In una successiva lettera, anch’essa autografa, addirittura scritta con la matita e spedita da Genova in un’altrettanta imprecisata domenica dello stesso anno, Tofano consiglia: «Caro De Benedetti – grazie. Io, in attesa di quello definitivo, scelgo “Trenta secondi d’amore”. Mi pare un titolo più ghiotto».

L’opera sul cui titolo l’interprete ha la facoltà di pronunciarsi è una commedia preannunciata da tempo e di cui tuttavia De Benedetti non riesce a ultimare la stesura. Neppure dopo l’intervento del potentissimo Nicola De Pirro, arbitro della vita teatrale italiana (e, nel dopoguerra, anche di quella cinematografica), con un telegramma spedito all’autore il 21 ottobre 1935 che suona quasi come un’intimazione: «Ispettorato Teatro stop pregoti vivamente affret-

tare consegna tuo lavoro trenta secondi d'amore promesso a Tofano stop ringraziandoti. Saluti fascisti. Ispettore Teatro De Pirro». A un simile invito, De Benedetti risponde con parole rassicuranti, con un altro telegramma spedito il giorno successivo: «Grato interessamento ispettorato teatro impegni affrettare ultimazione commedia intendo consegnarla tofano primi novembre saluti fascisti. Aldo De Benedetti via Tevere 44».

Le rassicurazioni sono vane, come l'attore puntualizza alcuni mesi dopo in una lettera mandata da Venezia il 3 aprile 1936: «Caro De Benedetti, preferisco che non faccia altre promesse. L'unico modo per riguadagnare la mia stima nella sua parola è quello di consegnarmi la commedia finita. Se lei mi farà questa sorpresa, io le farò quella di fare avere al suo lavoro, anche con questa mia compagnia di ora lo stesso successo degli altri cinque che, prima d'ora, ebbe fiducia di affidarmi». Come d'incanto, la stesura della commedia, dimostratasi un compito improbo per De Benedetti almeno nei limiti di tempo utili per la pianificazione della successiva stagione teatrale, viene interrotta e la pièce abbozzata si trasforma in una sceneggiatura, con gli inevitabili ritocchi e gli aggiustamenti che il caso esige.

E così, a tempo record, gli amministratori delegati del Consorzio cinematografico Eia, Francesco Scherma e Francesco Penotti, stipulano un contratto con Aldo De Benedetti che riceve un compenso di 30.000 lire in cambio della cessione definitiva dei diritti d'autore sul soggetto e della stesura del copione, da revisionare non oltre il 15 giugno. *30 secondi d'amore* entra in lavorazione e De Benedetti ha buon gioco nel compiere una rivendicazione autoriale, infastidito dall'assenza del suo nome nella pubblicità e nelle comunicazioni fornite alla stampa:

«Mi permetto infine di segnalare un'inesattezza che ho notato nelle varie pubblicità del film in cui il signor Mario Bonnard, oltre che come regista è indicato come sceneggiatore del film. La sceneggiatura è stata eseguita da me per quanto riguarda lo svolgimento, la successione e i collegamenti delle scene ed è stata completata con le notazioni tecniche, riguardanti le inquadrature e gli spostamenti di macchina dal signor Bonnard. Per tanto ritengo che debba essere

adottata la formula più esatta: “Sceneggiatura di Mario Bonnard e di Aldo De Benedetti” oppure “Sceneggiatura dell’autore e di Mario Bonnard»<sup>4</sup>.

Del resto, i *credits* del film non lasciano dubbi sul grado di soddisfazione riconosciuto allo sceneggiatore (fot. 24): *30 secondi d'amore* è considerata un'opera di Aldo De Benedetti, mantenendo in un ruolo defilato il nome del regista; e, d'altra parte, le prime tre inquadrature sono dedicate ai suoi popolari protagonisti: Elsa Merlini, Nino Besozzi ed Enrico Viarisio.

La lavorazione procede regolarmente e *30 secondi d'amore* ottiene il visto di censura il 25 settembre. La vicenda che esso racconta appare esile, sorretta da tempi drammaturgici equilibrati e da dialoghi scoppiettanti. La signora Grazia Siriani è sposata con Tullio, un dentista benestante, e vive in un appartamento elegante arredato secondo i dettami delle più moderne tendenze nel campo del design. Nella stessa graziosa villetta abitano anche i parenti del marito: i genitori (Annibale ed Eleonora), gli zii (Tranquillo e Giovanna) e la sorella (Geltrude), oltre alle domestiche. Le diverse unità abitative sono disposte su piani distinti dell'edificio, comunicanti attraverso un enorme scalone bianco di foggia elicoidale e di gusto razionalista. Grazia deve difendersi dall'accusa, mossale dall'acida cognata, di aver



Fot. 24

tradito il coniuge con un uomo in compagnia del quale è stata vista appartarsi in auto. Si trattava, in realtà, del suo istruttore di guida. Per dimostrare ai parenti la propria abilità di autista, Grazia – ormai prossima a sostenere l'esame che dovrebbe permetterle di conseguire la patente – travolge un passante (Piero Gualandi) con una manovra maldestra. L'investito, da tempo suo assiduo corteggiatore senza che peraltro lei se ne sia mai accorta, ha diritto a un rimborso di 150.000 lire, convertibili in un bacio della durata di trenta secondi da dare alla signora di cui egli è innamoratissimo.

Pur di non sborsare la cifra ingente, i familiari di Tullio, assistiti da un avvocato verbosissimo, danno il loro benestare alla richiesta, audace e singolare. Quando tutti i preparativi sono ormai ultimati, Piero decide di non baciare Grazia, che rimane ferita nel suo orgoglio femminile. E, dopo averlo rincorso lungo i gradini dello scalone, lo colpisce con uno schiaffo ricevendone finalmente un bacio appassionato. Nell'ultima inquadratura vediamo la protagonista raggianti, alla guida di un'auto.

Il passaggio dalla sceneggiatura alla veste definitiva assunta dal film avviene all'insegna della continuità assoluta, senza che emergano particolari invenzioni di regia o magari anche solo qualche proposta originale dal punto di vista espressivo. Come del resto accade nella maggior parte delle commedie del periodo, a prevalere è un atteggiamento al servizio dell'impianto drammaturgico di partenza. La dinamica della cinepresa e la logica del *découpage* sono funzionali alla necessità di concentrare l'attenzione sui diversi personaggi e sulle loro battute, secondo una prospettiva rigorosamente antropocentrica. La *medietas* a cui tali scelte sono ispirate appare in linea con certe caratteristiche ritenute proprie della scena teatrale in epoca fascista, nel campo della commedia comico-sentimentale, quali la «regia equilibratrice, la recitazione improntata alla naturalezza e il prevalere di un'antilingua recitativa», ovvero una «particolare rilevanza attribuita al copione come sostrato fondamentale della messinscena»<sup>5</sup>.

Le variazioni sono quindi di portata assai modesta e riguardano alcune battute che subiscono lievi modifiche, l'accorpamento in un'unica ripresa di quelle che in origine erano inquadrature separate; un differente andamento del *découpage* conseguito inserendo qualche piano di cui non era prevista la presenza tanto per dina-

micizzare l'azione; l'articolazione molto più vivace del flashback grazie al quale Piero racconta gli infruttuosi tentativi di avvicinare Grazia<sup>6</sup>. E ancora: le dissolvenze dalla foggia esornativa, spesso a forma di cuore quasi a sottolineare il carattere sentimentale della vicenda narrata; i *long takes* contenuti e la tendenza a montare inquadrature i cui primi fotogrammi mostrano un personaggio già intento a compiere un'azione o uno spostamento.

Eppure, al pari di altre vivaci commedie realizzate nel corso del decennio, anche *30 secondi d'amore* riesce efficacemente a tematizzare la diffusione di modelli sociali e culturali tra individui borghesi, protagonisti della commedia, che appaiono fortemente tipizzati e di maniera, confermando in tal modo luoghi comuni e immagini stereotipate. L'avvocato è un azzecagarbugli dal lessico fumoso e involuto; la madre di Tullio è interessata solo alla pulizia e all'ordine; suo marito è un placido borghese con l'hobby del giardinaggio; la sorella incarna il tipo della zitella invidiosa e inacidita; la coppia degli zii è fondata sull'equilibrio tra il bellicoso Tranquillo e Giovanna, assai dimessa<sup>7</sup>.

In questa ripartizione di ruoli, oltremodo convenzionale, spicca per contrasto la protagonista Grazia, che impersona al meglio l'inquietudine e il desiderio di autonomia di una figura femminile certo lontanissima dagli ideali reazionari propugnati dal regime. La sua sete di indipendenza e il bisogno di emancipazione, pur se solo allusi nel finale, sembrano compiersi senza più alcuna resistenza. L'inquadratura conclusiva (fot. 25) – che mostra la protagonista serena al volante, soddisfatta e sicura di sé – pare infatti suggerire una condizione di libertà assoluta persino adulterina. Forse il tradimento coniugale, attribuito all'inizio della vicenda, si è consumato davvero? È Grazia, vestita con mise moderne e considerata dai parenti del marito «troppo carina, troppo elegante [...], civetta e vanesia», a muovere l'azione e a sconvolgere gli equilibri interni al microcosmo familiare di casa Siriani proponendo il modello di donna dinamica, maliziosa e volitiva, non a caso interpretata dalla stessa attrice che, nei panni della segretaria di *La segretaria privata*, cinque anni prima aveva offerto una significativa prova in tale direzione.

Con una sensibilità rbdomantica il film osserva i mutamenti di costume e le nuove abitudini di una parte della società italiana



Fot. 25

contribuendo al contempo a nutrire un immaginario che interpreta e alimenta i sogni, i desideri, i bisogni – materiali e simbolici – di un corpo sociale in rapida trasformazione. Vi sono nel film alcuni oggetti emblematici di quel processo di modernizzazione vissuto dal nostro Paese che assumono un rilievo fondamentale, persino sotto il profilo drammaturgico. È sufficiente pensare alla volontà di assecondare la moda dilagante di imparare a condurre un'automobile, che orienta le azioni della protagonista<sup>8</sup>. Oppure alla funzione cardine che svolge l'apparecchio radiofonico offrendo l'unità di misura temporale della «transazione elegante» proposta da Piero Gualandi e già inscritta nel titolo del film<sup>9</sup>.

O, ancora, è sufficiente pensare all'immenso scalone metallico (fot. 26) già segnalato e, più in generale, alla puntuale scenografia e all'accurato arredamento che permette alla creatività di Guido Fiorini di sbizzarrirsi. È ciò che accade soprattutto quando lo scenografo/architetto dà forma e struttura all'ambiente occupato dalla coppia anagraficamente più giovane (Grazia e Tullio) e dunque più sensibile a soluzioni architettoniche avanzate, arricchite da oggetti all'avanguardia per gusto e concezione: come le bacheche incassate nei muri contenenti statuette stilizzate, le mensole ricavate in una parete divisoria fra due vani dell'appartamento, le poltrone e i soprammobili eleganti, le colonne di gusto classico, persino una vo-



Fot. 26

liera. La predominanza degli interni è schiacciante, a fronte dell'esiguità degli esterni, che oltre tutto sono palesemente ricostruiti in teatro di posa. A un certo punto, nello studio dentistico di Tullio, dominato da tonalità luminose, compare persino un esemplare dell'oggetto divenuto per sineddoche rappresentativo della commedia anni Trenta: un telefono bianco.

Perciò non sorprende che questo film, «un piccolo, piccolissimo gioiello di commedia dovuto alla penna di Aldo De Benedetti e un impareggiabile esempio di ricostruzione di ambiente dovuto al gusto figurativo e architettonico di Guido Fiorini»<sup>10</sup>, abbia suscitato l'entusiasmo persino di Ernst Lubitsch<sup>11</sup>, spingendolo a coltivare il desiderio di realizzarne un remake in una duplice versione, cinematografica e teatrale.

In Italia *30 secondi d'amore* approda sul palcoscenico, a cui era inizialmente indirizzato prima di diventare un film, senza neppure subire una modifica nel suo titolo, eccetto la trasformazione del numero in lettere (da *30* a *Trenta*). Il debutto teatrale della commedia ha luogo all'Olimpia di Milano circa un anno dopo la prima proiezione cinematografica, il 29 novembre 1937. Ma a metterla in scena non è la compagnia di Tofano, bensì la Falconi-Ferrati-Besozzi, riscuotendo un insuccesso commerciale inedito per il teatro di De Benedetti, forse anche a causa della quasi totale identità rispetto al



film, a eccezione di alcune lievi modifiche che non scalfiscono certo i suoi equilibri drammaturgici. A nulla valgono le raccomandazioni e le richieste che Pompeo Pastorini indirizza a De Benedetti il 21 ottobre 1937: «Per il maggior interesse della commedia anche Besozzi le consiglia di cambiare il titolo. Nel manifesto giornaliero si potrebbe poi mettere una dicitura “dal film 30 secondi d’amore”. Ci pensi bene, perché il non presentarla con lo stesso titolo è senza dubbio un vantaggio». Il risultato negativo della pièce è messo in preventivo da Pastorini con motivazioni assai lucide:

«Purtroppo per 30 Secondi, temo si verificherà sempre quello che si è verificato a Milano e cioè che essendo troppo conosciuto a ½ film non ha più in nessuna parte sapore di novità. Di ciò dovrei rammaricarmi con lei che invece di darmi il frutto acerbo di mesi di lavoro, me ne ha dato già uno maturatosi sia pure su un altro terreno. Pensi l’interesse che mi avrebbe dato una sua commedia NUOVA con lo stesso successo di 30 Secondi»<sup>12</sup>.

Infine, è lo stesso De Benedetti a trarre le conclusioni dell’operazione appena compiuta:

«Io ho commesso l’errore di ridurre una commedia da un film e Lei ha commesso l’errore di accoglierla nella Sua Compagnia [...] con l’aggravante della critica che naturalmente come suo costume, demolisce i lavori che incontrano il favore del pubblico e s’affretta a sottolineare la derivazione dal film ben sapendo che ciò porta danno, rende evidentemente più scarso il reddito della commedia»<sup>13</sup>.

D’altra parte, anche il protagonista di entrambe le versioni dell’opera aveva avuto modo di segnalarne la quasi assoluta identità sotto forma di una serie di interrogative dirette retoriche, nel corso di un’intervista rilasciata al settimanale «Cinema illustrazione»: «Ma è spettacolo di teatro o di cinema? Armando [Falconi] e io siamo attori di prosa o dello schermo? Trenta secondi è una commedia o è un film? È inutile precisare»<sup>14</sup>.

1. Si tratta di *Non ti conosco più, M.T. (ovvero Milizia Territoriale), Lohengrin e L'uomo che sorride* (ovvero *La bisbetica domata in altro modo*).
2. Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano, 1999, p. 71.
3. La corrispondenza intercorsa fra Tofano e De Benedetti come anche i telegrammi scambiati da questi con Nicola De Pirro sono conservati nell'archivio privato custodito presso l'abitazione del nipote ed erede legale dello sceneggiatore. Su Sergio Tofano si veda la sezione monografica di un numero di «Bianco e Nero» curata da Alessandro Faccioli e da Francesco Pitassio: *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, «Bianco e Nero», LXVI, 552, maggio-agosto 2005.
4. Lettera di Aldo De Benedetti a Consorzio cinematografico Eia del 10 agosto 1936, conservata nell'archivio privato custodito presso l'abitazione del nipote ed erede legale dello sceneggiatore.
5. Claudio Meldolesi, "Vecchi caratteri ereditari", in Id., *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze, 1984, pp. 9-54.
6. La sceneggiatura consta di 180 pagine e di 338 inquadrature. Tuttavia le ultime inquadrature non sono numerate, quindi la loro quantità complessiva è superiore a quella appena indicata.
7. In molteplici occasioni Tranquillo, il cui nome risulta antifrastico rispetto ai suoi istinti aggressivi, si rivolge alla dimessa Giovanna umiliandola con osservazioni che rinviano a un'immagine femminile assai tradizionale: «Tu sei un elemento inutile e ingombrante [...] ma se c'è da piangere o da svenire, puoi servire anche tu [...]. Stai zitta, tu, che non capisci nulla!».
8. Osserva Grazia, rivolgendosi al marito e ai suoi parenti: «Ma certo, tutte le mie amiche guidano!».
9. L'avvocato Ferrini sottolinea il «carattere di ufficialità e garanzia di esattezza» rivestito dalla radio, allora oggetto assai popolare e dalla valenza tutt'altro che neutra per la politica culturale del regime. Sulla funzione rivestita dall'apparecchio radiofonico in *30 secondi d'amore* si vedano le considerazioni di Paola Valentini nel suo *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze, 2007, pp. 44-47. Mentre sull'importanza e sulla funzione della radio durante il fascismo, cfr. Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari, 1975; Franco Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti: 1922-1945*, Marsilio, Venezia, 1976; Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze, 1990; e ancora: Gianni Isola, *L'ha scritto*

*la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.

10. Cfr. Pier Marco De Santi, "... e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi, Volume I*, Einaudi, Torino, 1999, p. 461. Nel suo saggio De Santi fa alcune interessanti osservazioni sulle scelte architettoniche alla base del film diretto da Bonnard.
11. È perlomeno ciò che emerge da un biglietto indirizzato dallo sceneggiatore al dott. Angelo Gangarossa di «Il Messaggero» il 15 maggio 1964, stilando una breve scheda della pièce in occasione di una sua programmazione televisiva: «Ernst Lubitsch amava molto questa commedia e voleva presentarla in teatro e sullo schermo. Purtroppo la sua fine immatura ha impedito la realizzazione di questo progetto».
12. Le due lettere di Pompeo Pastorini ad Aldo De Benedetti, datate rispettivamente 21 ottobre e 28 dicembre 1937, sono conservate presso l'archivio privato dello sceneggiatore, custodito nell'abitazione di suo nipote ed erede legale.
13. Lettera di Aldo De Benedetti a Pompeo Pastorini, 4 gennaio 1938.
14. Nino Besozzi, *Vent'anni dopo*, «Cinema illustrazione», XII, 50, 15 dicembre 1937, p. 3.

## **MODERNITÀ PRÊT-À-PORTER: CONTESSA DI PARMA (1937)**

Alessandro Blasetti trascorre buona parte del 1936 a pianificare il ritorno alla regia dopo un periodo di inattività dovuto alla bocciatura di suoi progetti, non graditi alla Direzione Generale per la Cinematografia. Egli è convinto di essere rimasto vittima di una forma di ostracismo che sarebbe del tutto ingiustificato poiché considera i suoi film fin lì realizzati «gli unici [...] a sostenere e proteggere quelle idee di propaganda, di cinema al servizio della politica, di cinema anti-speculazione fine a se stessa»<sup>1</sup>, propugnate dai vertici della massima istituzione cinematografica sotto il regime. Allora l'energico regista romano propone un film che, almeno nelle sue intenzioni, risulta «morale, propagandistico, commerciale». Si tratta di una commedia a lungo sottovalutata forse anche a causa degli apprezzamenti non così lusinghieri da lui stesso espressi a posteriori, con una certa aria di sufficienza<sup>2</sup>.

Oggi, tuttavia, *Contessa di Parma* appare di estremo interesse non solo per le sue qualità formali ma anche perché rivela la svolta autarchica del regime nei confronti dei modelli e degli stili di vita moderni come forse nessun'altra commedia del medesimo periodo ha avuto occasione di esplicitare in modo così programmatico e puntuale. Certo, il film di Blasetti non censura abitudini e comportamenti diffusi ormai da diversi anni e divenuti popolari, ma li riconduce nell'alveo dei valori e dei principi fortemente connotati in senso tradizionalista. Perciò pensiamo che ripercorrere la genesi di *Contessa di Parma*, soffermandosi su aspetti poco noti anche grazie a documenti parzialmente inediti o comunque pressoché sconosciuti, permetta di apprezzare la consapevolezza nel portare a termine questo progetto da parte di Blasetti e dei

suoi numerosi collaboratori, innanzitutto di quelli impegnati nella stesura del soggetto e della sceneggiatura.

Tra i ricchi materiali relativi alla genesi del film conservati nel Fondo Blasetti presso la Cineteca del Comune di Bologna, alcuni sono attribuiti a parte dell'équipe, mentre altri a singole individualità come nel caso del brevissimo soggetto (tre cartelle) – opera di Libero Solaroli – e in quello del fascicolo contenente numerose pagine dattiloscritte con i dialoghi incompleti del film, frutto dell'ingegno di De Benedetti ma anche costellato di molteplici correzioni autografe – aggiunte, modifiche, integrazioni, tutte tracciate a matita – probabilmente apportate dallo stesso Blasetti. In definitiva, incrociando le diverse fonti, si ha la sensazione che la prima idea del film scaturisca da un breve testo di Solaroli e Blasetti, con Gherardi coinvolto nella stesura della trama, De Benedetti impegnato a congegnare in maniera più articolata l'intreccio oltre che a scrivere i dialoghi e Soldati a condurre una revisione complessiva del lavoro fin lì compiuto dagli altri.

Emblematici appaiono i titoli provvisori *Voglio l'automobile* e poi *Contessa (Voglio l'automobile)*, come anche il successivo *Ferro di cavallo*, che campeggia in una copia della sceneggiatura, rilegata e divisa in scene per un totale di 236 pagine e 516 inquadrature, infine sostituito da *Contessa di Parma*. Tali titoli tradiscono immediatamente l'intento di puntare su oggetti (l'automobile; nella fot. 27 manifesto di Marcello Dudovich, *La nuova Balilla*, 1934) e ambienti (l'ippodromo) dotati di un elevato valore simbolico. Ne è una conferma il fatto che in una copia della medesima sceneggiatura compare, al posto del frontespizio, il piano di lavorazione del film con due indicazioni temporali (novembre 18-30 e dicembre 1-27) e una lista di *locations*, che corrispondono ad altrettanti luoghi tipici della modernità declinata in chiave torinese: Sestriere, ippodromo, Grand Hôtel, Stadio Mussolini, piazza Castello, Gran Madre di Dio.

Dunque già dalla sceneggiatura è evidente che la vicenda sarà ambientata a Torino, in virtù del carattere rappresentativo assunto dalla città piemontese ormai da diversi anni. Torino è sede dell'Eiar da cui vengono irradiati i popolarissimi programmi radiofonici, ma anche capitale italiana della moda oltre che dell'industria automobilistica grazie soprattutto alla presenza della Fiat. Inoltre, una delle



Fot. 27

squadre di calcio cittadine (la Juventus) domina i campionati a partire dal 1931 ed è il serbatoio da cui attinge la Nazionale italiana, campione del mondo nell'edizione svoltasi in Italia nel 1934, titolo che sarà poi bissato a Parigi nel 1938.

La città viene dunque scelta perché rappresenta un concentrato di attività cruciali nell'immaginario modernista veicolato in dosi massicce e pervasive dalle nostre commedie del periodo. Ancora più esplicito in questa stessa direzione risulta un appunto dattiloscritto, sempre conservato presso il Fondo Blasetti nella Cineteca del Comune di Bologna, che riassume la filosofia complessiva del progetto e che appare illuminante fin dal suo titolo: *Elementi popolari del soggetto*. Esso chiarisce gli intenti del film, volto a «presentare l'ambiente e la passione del giuoco del calcio (fot. 28) che i traboccanti stadi domenicali dispensano di illustrare come elemento di vasto richiamo popolare». Ma anche, e al contempo, «l'ambiente della moda (fot. 29) [...] che ha il vantaggio automatico di suscitare l'interesse e la curiosità delle gallerie per le quali



Fot. 28



Fot. 29

quello delle varietà di *toilettes* indossate dalle attrici è uno degli elementi più spiccati di richiamo».

Non potrebbe esservi una strategia di marketing culturale più esplicita. Niente viene lasciato al caso sul piano del registro narrativo predominante e neppure sul versante del «carattere musicale *moderno* [il corsivo è nostro] del commento» musicale. In quanto al primo, si sottolinea «il tono burlesco e allegro del film» perché

la «favola» che esso racconta, «pur avendo scopi nettamente educativi e sostanza psicologica autentica sarà agile, lieta, umanistica, ricca di situazioni divertenti e di spunti comici. Ciò che [rassicura l'appunto] mentre risponde alla più confermata richiesta del pubblico sul “genere” di uno spettacolo, non vorrà dire però fatuità, assenza di contenuto e di interesse effettivo». Mentre, per quanto riguarda il secondo, si puntualizza: «Alcuni degli ambienti [...] daranno occasione di arricchire il film di una frequente, intelligente, popolare musica jazz ballabile e canzone, di modo che il film avrà tutti gli elementi di richiamo della *féerie* (Re del jazz, Follie di Broadway, etc.) senza averne invece il carattere leggero e inconcludente»<sup>3</sup>.

Insomma, nelle intenzioni di Blasetti *Contessa di Parma* dovrebbe risultare divertente e brioso come un film americano ma anche morale, in linea con gli orientamenti etici sostenuti dal regime. Che i modelli di riferimento siano costituiti da titoli hollywoodiani realizzati in quelle memorabili stagioni vissute dalla commedia risulta chiaro non solo dalla visione del film: su questo aspetto concordano infatti tutti i suoi artefici. Quando Soldati avanza dei dubbi sulla scelta di Elisa Cegani per il ruolo della protagonista, che poi l'attrice otterrà, egli assume un modello ideale, rappresentato dalla Carole Lombard apprezzata in *I milioni della manicure* (*Hands across the Table*, di Mitchell Leisen, 1935) perché – secondo lui – «ci vuole, oltre la bellezza, brio, gaiezza, e una sostanza di sentimento e onestà: e una punta, non dico proprio di volgarità, ma di comunaltà, di non-raffinato, di finta signora»<sup>4</sup>.

A conclusioni analoghe giunge lo stesso Blasetti quando indica in *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) di Frank Capra, *È arrivata la felicità* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) ancora di Frank Capra e in *Desiderio* (*Desire*, 1936) di Frank Borzage gli inarrivabili punti di riferimento per il film che in quel momento ha appena realizzato, e che ambirebbe fosse fondato, come quelli diretti dai colleghi a Hollywood, «sulla spigliatezza del dialogo, sulla vivacità della recitazione, sul ritmo delle diverse sequenze»<sup>5</sup>. Nel suo contributo il regista attribuisce i meriti ai cosceneggiatori forse anche per liberarsi dei sensi di colpa provocati dalla sua straripante personalità, che lo spingeva a intervenire costantemente



sul lavoro altrui di cui era solito proporre una sistematica rivisitazione, come del resto lamentava Aldo De Benedetti:

«Il dialogo è tutto cambiato. Non per quello che dicono gli interpreti, ma per la forma in cui dicono, in modo diverso le stesse cose [...]. In tutto il soggetto non c'è quasi più una frase che non sia stata filtrata e trasformata dalla tua interpretazione, non c'è una sequenza dialogica che non sia stata alterata. Si direbbe quasi che tu abbia voluto dimostrare come si potevano dire le stesse cose con altre parole»<sup>6</sup>.

Ma se i modelli sono gli stessi che anche fino a pochi mesi prima costituivano l'ispirazione essenziale per il nostro cinema, il clima è decisamente cambiato e *Contessa di Parma* – «piccolo capolavoro di *screwball comedy* che non sfigura affatto rispetto ai suoi omologhi americani»<sup>7</sup>, ovvero «il film dell'eleganza e dello sport il più divertente, il più ardito tra i grandi film della stagione»<sup>8</sup> – rappresenta una sorta di cartina di tornasole per l'efficacia e la prontezza con cui sa declinare in ambito cinematografico i nuovi indirizzi di politica culturale ed economica voluti dal regime.

Marcella è una giovane e graziosissima indossatrice che lavora assieme ad alcune colleghe, tra le quali vi è Adriana, per i Magazzini Primavera, alle dipendenze del commendator Carrani, il direttore della casa di moda animato da una parossistica forma di ammirazione verso la Francia, da lui considerata insuperabile in fatto di eleganza e gusto. Questa radicata convinzione affiora persino nel lessico da lui impiegato, basato sul sistematico ricorso a termini francesi: mannequin e non indossatrice, *Maison Printemps* e non Casa (o Magazzini) Primavera, *revoirs* e non risvolti. Egli ha ribattezzato Marcella e Adriana «Comtesse de Parme» (da cui il titolo del film) e «Reine Claude», sulla base di due mise fatte loro indossare in una delle tante occasioni mondane – una serata al teatro lirico per assistere alla messa in scena del *Rigoletto* – alle quali le due ragazze devono partecipare, accompagnate da altrettanti (sedicenti) nobili, il duca di Satta e il principe di Sebasta, in modo tale da essere scambiate per nobildonne.

Nell'occasione, Marcella è adocchiata da un giovane atletico e pieno di sé, il centrattacco della Nazionale italiana Gino Vanni, al cui

fianco si trova Mario, fido amico ed ex calciatore. Il duca di Satta, che riscuote un compenso dal direttore per stare a fianco di Marcella, si reca con lei all'ippodromo di Mirafiori, dove la giovane è avvicinata dal guascone Gino. Marcella punta cento lire sulla vittoria di una cavalla raccomandata dal calciatore e ne vince duemila, che Gino si offre di riscuotere. Egli non riesce però a consegnarle il denaro dapprima perché lei si è allontanata con il duca, poi perché lui si è dovuto disfare di quella somma. Il debito così contratto costituisce il pretesto per tornare a incontrarsi in molteplici circostanze e in diversi luoghi: nell'auto di lui, sotto i portici di via Roma, nel parco del Valentino, in gita sui Laghi, in un lussuoso Grand Hôtel. I due finiscono con l'innamorarsi l'uno dell'altra, ma il loro legame non può manifestarsi frenato com'è dai malintesi sorti dal protrarsi dei reciproci occultamenti della loro identità autentica. Marcella finge di essere una contessa e Gino ostenta una condizione di benessere socio-economica che non gli appartiene. La loro impossibilità a uscire dai ruoli assunti, in parte per un equivoco iniziale in parte perché vittime di un generale gioco di occultamento della verità, li spinge quasi fino alla rottura definitiva.

La riappacificazione tra i due, che prelude all'amore e quindi al loro matrimonio, è propiziata dall'intervento risolutore della zia di Gino, la vedova Marta Rossi, «una donna anzianotta con gli occhiali, bisbetica, impettita», come viene definita dal calciatore. La ricchissima ma proba signora Rossi, dopo aver rilevato quasi tutte le azioni della ditta, è divenuta la proprietaria della casa di moda che gestisce con piglio autarchico e con volitiva autorevolezza, contrapponendosi frontalmente al direttore francofilo, con il quale è stata legata vent'anni prima da un rapporto sentimentale non coronato da nozze per colpa dell'inaffidabile commendatore. Nel finale, Marcella sfila all'interno di un Grand Hôtel al Sestriere indossando un abito da sposa, immortalata in quello che è considerato «il momento sublime» e conclusivo rispetto a dodici situazioni salienti da cui – come vedremo tra poco – è costellato il percorso esistenziale di una ragazza, dal suo ingresso in società fino appunto al matrimonio.

Il meccanismo classico attorno a cui ruota la commedia, che fa appello al travestimento dell'identità sociale, permette di passare

in rassegna una serie di situazioni e di luoghi emblematici, un autentico distillato dei modelli comportamentali e degli stili di vita assurdi a protagonisti del campionario modernista che costituisce il nutrimento imprescindibile per gli spettatori e la società italiana del periodo. Già la sequenza iniziale, nata da un'originalissima trovata grafica dell'architetto e scenografo Enrico Paulucci, propone in undici inquadrature altrettanti fondini di edifici stilizzati di gusto razionalista, sui quali si stagliano i *cast and credits* del film con in bella evidenza i nomi delle case di moda fornitrici di abiti e di pellicce, munite del rassicurante marchio di garanzia dell'Ente Nazionale della Moda (fot. 30, fondato a Torino nel 1935 sulla base dell'Ente autonomo per la mostra nazionale permanente della moda, sorto nel 1933). Il commendatore compare per la prima volta inquadrato come se si trovasse su un palcoscenico, le cui quinte sono suggerite dalle tende disposte in prossimità dei margini laterali del quadro.

D'altra parte, in *Contessa di Parma* pressoché tutti i personaggi sembrano imprigionati all'interno di un ruolo sociale a cui devono mantenersi fedeli simulando una condizione non autentica. Essi sono costantemente chiamati a partecipare in modo attivo, o piuttosto ad assistere da spettatori, a una serie di rappresentazioni, sottolineate da una evidente «esibizione di dispositivi teatrali» che



Fot. 30

tuttavia finiscono per esaltare «il vivere quotidiano in quanto dispositivo di rappresentazione»<sup>9</sup>.

Non a caso, la sequenza in cui viene presentato il calciatore Gino è ambientata in un teatro e i primi segnali delle strategie di seduzione affidate al gioco di sguardi tra lui e Marcella sono accompagnati e commentati dalle parole della celebre ballata *Questa o quella per me pari sono*, intonate dal duca che scorgiamo in scena impegnato nella recita del *Rigoletto* verdiano. Inoltre, l'intera vicenda è punteggiata da una fitta rete di riti sociali, noti agli spettatori perché iscritti nelle loro aspirazioni quali segnali di una vita moderna ed elegante, quanto indiscutibilmente fondati sulla menzogna e sulla contraffazione.

Il Grand Hôtel con le sue porte girevoli è il luogo dove Marcella e le sue colleghe sono costrette dal direttore a partecipare a un ballo approfittando della vicinanza degli occasionali cavalieri per infilare nelle tasche dei loro abiti bigliettini pubblicitari finalizzati a tessere le lodi della *Maison Printemps*. L'ippodromo di Mirafiori è lo spazio in cui si riversa una folla di individui spinti sì dalla passione per i cavalli e per il gioco ma in gran parte mossi dall'ambizione di condividere un'abitudine diffusa presso un numero crescente di individui, anche perché esso era celebre quale sede del Premio nazionale della moda. Questo accade anche con il parco del Valentino e con il lago di Avigliana, due punti di riferimento insostituibili nella logica del corteggiamento a cui all'inizio Gino e Marcella sembrano conformarsi per abitudine o per inerzia, quasi si trattasse di officiare un rituale che si snoda attraverso le sequenze dominate dalla presenza dell'automobile. Infatti, è sulla rombante Fiat 1500 che, parcheggiata a fianco della macchina in cui si trova Marcella vicino all'ippodromo, Gino attira l'attenzione della modella premendo a fondo l'acceleratore<sup>10</sup>.

In un inarrestabile crescendo, è quasi inevitabile che la vicenda si concluda nel Grand Hôtel al Sestriere, località montana divenuta una rinomata stazione sciistica. Alcune inquadrature permettono di scorgere le inconfondibili torri, assurte a un ruolo riconosciuto. Insomma, il film delinea in modo assai puntuale un circuito di usanze, abitudini e valori che trovano il loro fulcro nel rimando alla moda, alla quale sembra demandato il compito

di organizzare una giornata moderna tipo, sulla base di altrettante situazioni canoniche scelte per il loro carattere emblematico, proprio come nel caso dei dodici diorami che in una pubblicazione d'epoca fissano momenti esemplari della vita quotidiana della donna e del suo mondo<sup>11</sup>.

Dodici sono anche le situazioni chiave da cui è contrappuntata la strada di una ragazza fino al matrimonio che costituisce l'autentica trovata della sfilata finale, escogitata da Marta Rossi almeno in parte per una forma di risarcimento nei confronti della promessa di nozze inevasa dall'odioso commendatore, ma soprattutto perché guidata dalla volontà di conferire finalmente un elevato valore morale alla moda, trasformandola da un'esperienza fatua e fondata su modelli di importazione nell'affermazione di un ethos nazionale profondamente condiviso.

È proprio Marta Rossi, l'unico personaggio del film a sottrarsi alla trama di recite e travestimenti attuati dagli altri. Il suo comportamento, improntato a una ruvidezza che va di pari passo con la sua spontaneità e bontà, le permette di assumere un ruolo guida nei confronti dell'universo rappresentato nel film, in cui a tutti i livelli si annida la finzione. È proprio lei a farsi portavoce di un'iniziativa che echeggia il progetto autarchico di rilancio della moda italiana, una volta ripulita opportunamente dai forestierismi e dalle incrozzazioni lessicali considerati dal regime alla stregua di altrettanti segnali di subalternità sul piano economico e culturale, da cui si riteneva di dover rifuggire affermando per converso i valori di un'identità nazionale. In questo progetto antimoderno, o comunque intenzionato a salvaguardare gli aspetti "sani" della modernità, la moda riveste una funzione trainante, come ricordano i curatori di un saggio di recente pubblicazione:

«È soprattutto nella seconda metà degli anni Trenta che si intensifica l'impegno dell'Ente [Nazionale della Moda] a promuovere la creatività italiana inibendo l'importazione e la copia di modelli d'haute couture francese [...]. Sono anni di grande crescita industriale nel campo del tessile e dell'abbigliamento, stimolato anche dalle politiche autarchiche varate dal regime come reazione alle sanzioni imposte all'Italia nel 1935 dalla Società delle Nazioni durante la conquista

dell'Etiopia [...]. Indissolubile da istanze nazionalistiche e propagandistiche, l'autarchia diventa un modo per affermare un'ideologia, come dimostra la pubblicazione nel 1936 del *Commentario dizionario italiano della moda* dello scrittore Cesare Meano»<sup>12</sup>.

Proprio nella prima edizione dell'opera portata a termine da Meano si può apprezzare la ricostruzione delle varie tappe che conducono alla fondazione dell'Ente Nazionale della Moda di cui, con intenti autocelebrativi, viene sottolineata l'elevatissima missione scaturita dalla fusione di interessi finanziari con il convergere di rivendicazioni di ordine etico:

«Da Torino il nuovo Ente intraprese un'azione sicura, basata su iniziative varie, arrivando assai presto, con l'aiuto della stampa italiana, al ripristino dei valori morali la cui rinascita gli era stata affidata e, nello stesso tempo, tendendo verso una mèta che, in certo qual modo, stava a coronamento di tutte le sue mète, cioè l'indipendenza economica e morale della nostra industria e del nostro commercio nel settore di sua competenza»<sup>13</sup>.

Alla fine, ciò risulta possibile in *Contessa di Parma* grazie alla tormentata storia d'amore di Marcella e Gino, artefice di una vera e propria dichiarazione programmatica, carica di evidenti intenzioni sul piano ideologico:

«Che cos'è per una donna come lei il matrimonio? Il vestito, nient'altro. Meglio la ragazza delle polpette che la gran dama dei miei stivali [...]. Meglio allora una povera ragazza come ce ne sono tante. Magari una sartina, una modista, un'operaia qualsiasi, una di quelle che vivono perché lavorano [...], quelle sì che hanno un cuore, quelle sì che sanno cosa sia l'amore, quelle sì che hanno nobiltà qua dentro, da comprarsi tutte le contesse della terra. Così l'avrei voluta la mia donna: semplice, senza gioie, senza lussi e senza fronzoli, ma con un cuore grande così!»

E così Gino, tratteggiato sulla base del modello offerto dall'elegante centravanti juventino "Farfallino" Borel, vedrà incarnato il proprio ideale femminile in Marcella la quale, animata com'è da

sani principi destinati a trovare nel matrimonio d'amore il loro sbocco naturale, può finalmente rivelare la sua natura autentica, grazie all'intervento di Marta Rossi: «Sono stanca di fare questa vita, di far finta di essere quella che non sono, di sembrare una signora», aveva confessato a Gino poco prima del finale in cui egli si trova, suo malgrado, coinvolto in una sfilata a fianco della ragazza con indosso un elegante abito matrimoniale (fot. 31). Insomma, come scriveva Cesare Meano «quanti errori, sciocchezze, imprudenze si compiono in omaggio a una presunta e malintesa *modernità* è cosa evidente e immeritevole di commento»<sup>14</sup>.



Fot. 31

L'immagine dinamica e complessa che numerose commedie italiane avevano offerto della figura femminile sino a poco prima si stempera, come se un improvviso richiamo giunto dai vertici del governo fascista avesse sortito l'effetto pressoché immediato di riaffermare con forza i sacri valori della tradizione. Questo avviene persino in un film brillante e aggraziato come quello di Blasetti, guidato da un modello di regia all'americana, fondato su un *découpage* scandito da una precisione geometrica e da un ritmo incalzante.

1. Lettera di Alessandro Blasetti a Luigi Freddi del 19 maggio 1936, conservata nel Fondo Blasetti presso la Cineteca di Bologna e trascritta nel booklet allegato al Dvd di *Contessa di Parma*, edito da Rhv nel 2008. Dalla medesima lettera è tratta anche la citazione che segue nel testo.
2. Ad esempio, come quando Blasetti dichiara a Savio: «Io avevo assolutamente bisogno di lavorare, quindi proposi questo film di telefoni bianchi pressappoco per avere un lavoro. Basta». Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, p. 135.
3. Tutti i materiali preparatori del film sono conservati nel Fondo Blasetti presso la Cineteca di Bologna. Una versione del soggetto è stata pubblicata in un numero di «Bianco e Nero». Cfr. *Contessa di Parma*, in «Bianco e Nero», LXVIII, 557/558, 1 febbraio 2007, pp. 51, 54.
4. Lettera di Mario Soldati ad Alessandro Blasetti da Torino, 8 ottobre 1936, conservata nel Fondo Blasetti presso la Cineteca di Bologna e trascritta nel booklet allegato al Dvd di *Contessa di Parma*, edito da Rhv nel 2008.
5. Alessandro Blasetti, *Dispiaceri del regista*, «Cinema», II, 17, 10 marzo 1937, adesso in Id., *Scritti sul cinema*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1982, p. 282.
6. Lettera di Aldo De Benedetti a Blasetti, Roma, 23 ottobre 1936, conservata presso l'archivio privato custodito nell'abitazione del nipote ed erede legale dello sceneggiatore.
7. Vito Zagario, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 180.
8. Come recita il testo della pubblicità di *Contessa di Parma* apparso, ad esempio, in «Cinema», I, 12, 25 dicembre 1936, p. 4.
9. Ruggero Eugeni, "Modelli, figure e ideologie della rappresentazione in *Contessa di Parma*", in Franco Prono, Stefano Della Casa (a cura di), *Contessa di Parma. La modernità a Torino negli anni Trenta*, Gli Archivi del '900, Roma, 2006, p. 30.
10. E, d'altronde, il "Decalogo della moda-automobile" pubblicato sul catalogo della I Mostra nazionale della moda di Torino (1933) si apre proprio sottolineando l'importanza della macchina in campo estetico. Ora il testo del "Decalogo" è riportato in Mario Lupano, Alessandra Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista (1922-1943)*, Damiani, Bologna, 2009, p. 190.
11. *Una visita alla Mostra della Moda di Torino*, in «Eleganze italiane», XIV, 125,



maggio 1934, pp. 16-17, adesso in Mario Lupano, Alessandra Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna*, cit., p. 332.

12. Mario Lupano, Alessandra Vaccari, "Moda, modernismo e fascismo: un'introduzione", in Id. (a cura di), *Una giornata moderna*, cit., p. 12.
13. Cesare Meano, lemma "Moda in Italia", in Id., *Commentario dizionario italiano della moda*, Ente Nazionale della Moda, Torino, 1936, p. 247.
14. Cesare Meano, lemma "Modernità", in Id., *Commentario*, cit., p. 250.

## **PAESAGGI INTERMEDIALI: MILLE LIRE AL MESE (1938)**

Nell'autunno inoltrato del 1938, sulle pagine della stampa specializzata comincia ad apparire la pubblicità di un film che ha lo stesso titolo di una canzone di successo appena uscita, destinata ad assumere un valore epocale per la capacità di convogliare nel suo testo i modesti orizzonti d'attesa attribuiti agli italiani alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Neanche a dirlo: si tratta di una commedia, che si preannuncia «originale, divertente, modernissima»<sup>1</sup>.

Sul primo attributo si potrebbe discutere a lungo, perché se è vero che l'intreccio di *Mille lire al mese* è dosato nelle sue minime articolazioni al punto da sfiorare la perfezione, è pur vero che esso appare simile a un congegno meccanico, un po' come accade in tutte le cosiddette "commedie all'ungherese". E se sulla sua piacevolezza, che permane intatta, neppure la critica coeva mosse alcuna riserva sostanziale, ai nostri giorni la modernità del film diretto da Neufeld risulta forse ancora più evidente rispetto a quando uscì.

E certo non solo perché in esso compaiono gli ingredienti basilari di un immaginario cinematografico largamente diffuso, che svelano i segnali di una società dinamica, nonostante l'atteggiamento contraddittorio assunto dal regime in termini di modernizzazione. Ma anche perché il panorama intermediale che *Mille lire al mese* dischiude è ricco al punto da trasformarlo, forse persino suo malgrado, in un avamposto delle riflessioni future sui rapporti tra i diversi mezzi di comunicazione di massa. Al contempo, il film scaturisce da uno dei tanti intricati esempi di pratiche intertestuali, così frequenti nel cinema del periodo.

I suoi titoli di testa, accanto alla sceneggiatura attribuita a Luigi Zampa e ai dialoghi di cui è artefice Gherardo Gherardi, contem-

plano il nome di Oreste Biancoli come autore di una non meglio specificata riduzione. Ma adesso sappiamo che il suo copione è ispirato a una commedia ungherese di László Vadnay conosciuta attraverso il suo adattamento per lo schermo – anch'esso magiaro – realizzato nel 1936 da Béla Balogh: *Havi 200 fix*. Non conosciamo i due testi originali, quello teatrale e l'altro cinematografico ma, almeno affidandoci alla testimonianza preziosa di Zampa, in seguito avvalorata da alcune considerazioni di Antonella Ottai, si intuisce quanto sia stato importante sostituire l'ambiente tradizionale in cui la vicenda si svolgeva (una filanda) con il modernissimo edificio della Radio, sede di esperimenti televisivi quasi avveniristici<sup>2</sup>. Già le prime cinque inquadrature del film, nella loro apparente banalità, offrono notevoli spunti di riflessione. Una cantante esegue il brano *Mille lire al mese*, accompagnata dall'orchestra che scorgiamo solo nel piano successivo, assieme al dispiegamento di strumenti meccanici di cui è fornito lo studio radiofonico, indispensabili per trasmettere la sua esibizione via etere (fot. 32), e all'inquadratura dello speaker isolato nella sua cabina. Speaker di cui nella quinta inquadratura sentiamo la voce, proveniente da un apparecchio radiofonico collocato nel tinello di una giovane graziosissima (Magda, fot. 33), mentre annuncia: «Lia Loletta [il nome dell'artista] ha cantato la canzone dal film *Mille lire al mese*».



Fot. 32



Fot. 33

Il testo della canzone sortisce l'effetto di un reagente sulla donna, ricordandole l'impossibilità di perseguire gli ideali di vita tranquilla e modesta magnificati nel motivo canoro, e financo di sposarsi con il fidanzato, ingegnere elettronico espertissimo di televisione, che non può trovare lavoro se non forse trasferendosi a Budapest, dove tuttavia servirebbe la conoscenza di qualche personalità influente. Il complicatissimo congegno drammaturgico può così prendere avvio fino alla sua conclusione, immancabilmente felice. Magda, energica e intraprendente, si reca subito a Budapest, conosce per caso il direttore della Radio, a cui espone il proprio intento di trovare un'occupazione adeguata al promesso sposo, che sarà infine assunto con un contratto per tre anni. Ma solo dopo una raffica di equivoci improbabili e una sequela di scambi d'identità fra l'autentico ingegnere (Gabriele) e il farmacista Matteo, costretto ad assumere i suoi panni per non rivelare al direttore che Gabriele è lo schiaffeggiatore della cantante Lia Loletta, sua amante. Tuttavia, e a dispetto di un meccanismo «rispetto al quale anche i congegni di Feydeau fan figura meschina e sempliciotta», animato da personaggi di cui «nessuno è se stesso, e ognuno si studia di passar per un altro, a seconda di chi gli è davanti»<sup>3</sup>, l'aspetto più sorprendente è situato altrove. Perché già le primissime inquadrature del film hanno il potere di svelare un interesse accentuato per le dinamiche

intermediali e un'attenzione particolare per l'influenza esercitata dai prodotti culturali sul comportamento dei loro fruitori<sup>4</sup>. Una riprova, quest'ultima, della modernità di *Mille lire al mese*.

Da una parte esso si propone come l'avamposto del nostro cinema, così interessato a mettere «costantemente in scena gli apparati di un mondo moderno esaltato come grande fabbrica di suoni»<sup>5</sup>; dall'altra, dopo aver ricordato ai suoi spettatori che stanno assistendo a un film intitolato come una canzone di successo già memorizzata, tematizza un fenomeno – l'avvento della televisione – ritenuto prossimo a verificarsi, ma che sarà invece a lungo ritardato dallo scoppio del secondo conflitto mondiale<sup>6</sup>.

Evidentemente l'industria cinematografica ritiene che tale argomento di attualità costituisca un motivo di interesse e perciò vi allude anche in un film coevo diretto da Mario Camerini, *Batticuore*. In entrambe le circostanze, gli esperimenti relativi alla diffusione del nuovo medium culminano in un fallimento clamoroso dagli effetti comici assicurati, oltretutto secondo una dinamica e con esiti quasi identici: l'accavallamento delle trasmissioni di due eventi simultanei le cui immagini si sovrappongono gettando nel ridicolo altrettante cerimonie formali, sempre per colpa di spettacoli di varietà. L'impressione è che il cinema esorcizzi la nascita del mezzo televisivo, di cui forse intuisce il potenziale in termini di popolarità ed efficacia. Al punto tale da prendersene gioco mediante soluzioni avvicinabili alle esperienze d'avanguardia e comunque coerenti con le finalità comiche insite nel genere commedia.

Vi è in *Mille lire al mese* un secondo versante su cui si esercita la derisione nei confronti del nuovo medium che ha per oggetto il grado di specializzazione presupposto da parte degli ingegneri elettronici. Anche in questo caso è come se il cinema si difendesse dalla televisione sottolineando la complessità dell'apparato alla base della sua esistenza, evidenziato nella sequela di tecnicismi che Gabriele snocciola mentre il farmacista Matteo faticosamente cerca di annotarli su un minuscolo taccuino: «Condensatore, tensione di griglia, elettroni, ampere, corrente trifasica, corrente modulata, amplificazione, bassa frequenza...». E in molteplici altre occasioni l'efficacissimo interprete di Matteo, Umberto Melnati, fa affidamento sull'effetto straniante che l'idioletto televisivo sortisce nei suoi confronti.

Infine, vi è una terza modalità attraverso cui il film, e per traslato il cinema, pare prendere a scopo preventivo le distanze nei confronti del medium nascente, mostrandone le conseguenze deteriori, e comunque il potenziale repressivo nei confronti di quanti lavorano all'interno dell'edificio della Radio: infatti, un primo esperimento avviene di fronte a Sua Eccellenza il Ministro in visita agli stabilimenti radiofonici per assistere ai frutti di una televisione a cui egli preconizza un avvenire «molto oscuro». In seguito lo stesso principio viene applicato – ma questa volta con pieno successo – mettendo a punto una sorta di circuito chiuso televisivo, un dispositivo di controllo efficacissimo dopo aver installato un trasmettitore in ciascuna stanza. Un dispositivo che, tuttavia, è anche responsabile dello scioglimento della vicenda macchinosa poiché ha il merito di rivelare la verità al direttore sui rapporti autentici tra Gabriele e Magda (fot. 34) e di chiarirgli così i molti dubbi sorti a proposito della identità dell'ingegnere.

Il cinema assume dunque un atteggiamento assai articolato e in parte contraddittorio nella rappresentazione delle potenzialità insite nel mezzo televisivo, le cui immagini vengono viste su uno schermo di forma rettangolare quasi coincidente con i margini dell'inquadratura, in modo da dar luogo a un effetto suggestivo di cornice (televiva) dentro la cornice (cinematografica).



Fot. 34

Non meno ricco di conseguenze è il rapporto che il film rivela nei confronti del mondo dei suoni, e in particolare verso la canzone con cui condivide il titolo. Rispetto ad altri casi per molti aspetti analoghi, già in precedenza considerati (ad esempio, *La telefonista* e *Gli uomini, che mascazzoni...*) adesso il grado di identificazione con il suo motivo conduttore sul piano musicale è maggiore e più immediato. A partire dal titolo, che coincide con quello della celebre canzone, ma non solo. Perché, come si è già anticipato, la vicenda del film prende avvio dall'effetto che le parole del testo musicale esercitano sul comportamento di Magda, decisamente più energica e reattiva dell'abulico fidanzato, incapace di assecondare le sue competenze tecnologiche con iniziative volte a dimostrarne l'immenso potenziale di applicazione in termini di progettualità esistenziali ed economiche.

Certo, le strofe della canzone mettono in moto la protagonista, autentico *deus ex machina* di ogni snodo fondamentale della vicenda, e la inducono a intraprendere un percorso che colloca lei e i suoi compagni di avventura (il fidanzato Gabriele, la coppia formata da Matteo e Lilli) ben oltre gli angusti confini suggeriti da «un modesto impiego [...] una casertina in periferia, una mogliettina giovane e carina». Addirittura, la canzone ha il potere di catapultarli in un universo rutilante, a contatto con esperienze originali e con stili di vita moderni. Ancora una volta, l'immagine – mediata dai personaggi di un film – che una commedia offre della società italiana è ricca di fertili contraddizioni perché nel momento in cui si rappresentano le conseguenze che un prodotto culturale di intrattenimento quale è una canzonetta può sortire in un suo fruitore, quest'ultimo è sospinto verso una dimensione certo molto più complessa di quella insita nelle sue premesse.

Ancora una volta la destinataria di tali sollecitazioni è un personaggio femminile, giovane, moderno e intraprendente (fot. 35). Anzi, è difficile individuare nel corpus delle commedie realizzate in Italia nel periodo una donna altrettanto volitiva, capace di condurre alle estreme conseguenze la sua determinazione iniziale, in un ruolo di primissimo piano innanzitutto sul piano drammaturgico. Perché, dopo aver innescato l'azione, è sempre lei a imprimere le svolte decisive al racconto, a partire dalla scelta di assegnare a Matteo il ruolo di Gabriele e al fidanzato quello del farmacista.



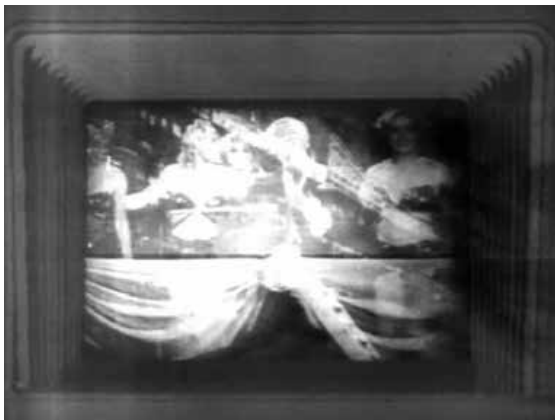
Fot. 35

Come accade d'abitudine nelle numerose commedie all'ungherese realizzate proprio in questi anni, sono i loro stessi personaggi a richiamare l'attenzione sulla meccanicità degli equivoci e degli scambi d'identità di cui sono interpreti, quasi dovessero adempiere la funzione di portavoce dell'istanza narrante o comunque fossero incaricati di ricordare al pubblico il carattere fittizio e artificioso della storia a cui sta assistendo.

E così, se dopo la seconda svolta impressa da Magda, spetta a Gabriele precisare «poi nell'ingranaggio entro io», successivamente è il direttore a rassicurare la protagonista («Si sta realizzando il vostro programma»), come accadrà poco prima del finale con lo scambio di accuse tra Gabriele e il direttore: «Voi avete recitato una commedia... come voi!». D'altra parte, il film è costellato dalla presenza della musica: non solo *Mille lire al mese*, cui fin qui si è più volte alluso, ma anche della meno nota *Vorrei*. Come accade in molte altre circostanze, si sceglie di puntare su una, o spesso su due canzoni, che sfruttano la funzione trainante esercitata dal film. Anche se in questo caso si verifica per la verità il fenomeno opposto ed è la commedia a usufruire dell'alone di popolarità da cui il primo dei due motivi canori viene circonfuso. *Mille lire al mese* è più spesso presente come brano diegetico: non solo nella sequenza iniziale, ma anche quando viene eseguito dalla sola orchestra radio-



fonica accompagnando l'esibizione del corpo di ballo femminile le cui immagini per sbaglio si sovrappongono a quelle del varo della nave Egeria (fot. 36), con un effetto straniante sul selezionato pubblico presente nell'uditorio televisivo e anche nei confronti degli spettatori del film.



Fot. 36

Tuttavia, il motivo si percepisce nelle inquadrature successive non più ambientate nello studio bensì in altri spazi dell'edificio della Radio, in modo da permeare a livello extradiegetico la colonna sonora della commedia. Per poi tornare in seguito ora come brano extradiegetico (in treno, durante il viaggio di Magda e Gabriele verso Budapest, infastiditi e distratti dal venditore di biancheria Leopoldo Almos), ora diegetico, nel momento in cui la musica eseguita nel locale notturno Hungaria si trasforma nella famosa melodia. E, infine, nell'inquadratura finale che, secondo un disegno strutturale ispirato a una dimensione circolare, propone un'esecuzione non solo strumentale ma anche vocale della canzone, intonata dalle due coppie felici (Matteo e Lilli; Magda e Gabriele), che percorrono quasi a passo di danza e per l'ultima volta i corridoi della Radio, accompagnate da un esteso carrello laterale da sinistra verso destra (fot. 37). D'altra parte, sia pure in scala ridotta, un trattamento analogo viene riservato a *Vorrei*, il brano lanciato

dal film che risuona anch'esso durante la serata danzante all'Ungheria dopo essere stato eseguito solo in una dimensione vocale dal bizzarro cliente della farmacia in cui Matteo lavora a fianco della fidanzata Lilli; un cliente – rivelatosi un tenore dotato di una voce poderosa, carica di un notevole potenziale seduttivo nei confronti di Lilli – di cui Matteo è geloso.

Il nome del tabarin, Ungheria, è una delle tracce di cui il film è costellato e che rinviano alla sua ambientazione ungherese. Al contempo, essa costituisce un'eredità dei debiti intertestuali del film ma anche un pegno che volentieri numerose commedie italiane scelgono di pagare nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del successivo decennio. La targa "Pest", quasi illeggibile, sul taxi che conduce Magda e il direttore verso l'edificio dove ha sede la Radio; la volontà, espressa all'inizio dalla ragazza, di recarsi a Budapest in cerca del lavoro per il fidanzato; la musica d'atmosfera prodotta da un ragazzo suonando un violino e con indosso un costume di gusto ungherese. Queste appena elencate sono le garanzie offerte per attestare l'ambientazione magiara di una vicenda che, al contrario, come sempre in circostanze analoghe, tradisce i segnali tipici di un contesto assai familiare allo spettatore italiano: il ritratto fotografico di Garibaldi esposto sul tavolo del tinello in cui Magda e Gabriele ascoltano le note di



Fot. 37

*Mille lire al mese*, trasmesse dalla Radio<sup>7</sup> e l'assoluta inconsistenza di ogni puntuale riferimento alla realtà magiara ne sono la riprova evidente. Come se non bastasse, durante la serata trascorsa all'Ungheria, Matteo è costretto a ingurgitare per ben due volte e a breve distanza altrettanti piatti colmi di spaghetti fumanti, la cui presenza appare incompatibile con la connotazione magiara della vicenda<sup>8</sup>.

*Mille lire al mese* è contrassegnato dalla presenza di alcuni ingredienti tipici del genere commedia, veri e propri status symbol della condizione di modernità che accomuna la gran parte dei loro personaggi: l'automobile, il treno, il telefono e, naturalmente, il tabarin di gusto modernista, che, oltre a offrire l'occasione per prolungate esibizioni musicali, consente lo sfoggio di una dinamica della cinepresa particolarmente accentuata anche dalla possibilità di muoversi in uno spazio ampio e curato nei minimi dettagli. Uno spazio, in questo caso, che ripropone alcune caratteristiche preponderanti nell'edificio della Radio: in particolare, le tonalità luminose, i materiali chiari in una variazione – l'ennesima – del décor modernista comune a così tante commedie. Insomma, un «microcosmo vitreo e luccicante»<sup>9</sup>, conforme alla fotografia brillante e chiara a cui si ispirava il gusto dell'epoca.

Nella maggior parte delle sequenze del film, invece, i movimenti di macchina da presa sono ridotti al minimo e, insieme ai ricorrenti raccordi sull'asse e ai frequentissimi campi/controcampi che permettono di assecondare i dialoghi frizzanti con effetti assai efficaci, tornano le stesse angolazioni nei medesimi ambienti dove hanno avuto luogo le riprese riconducibili a sequenze diverse, così come i campi inizialmente vuoti, ovvero le inquadrature che si aprono mostrando il piano ravvicinato di una porta, destinata ad essere aperta o chiusa da differenti personaggi. Tutte soluzioni ingegnose, dettate probabilmente dalla necessità di risparmiare energie, denaro e tempo preziosi al momento di effettuare le riprese sul set, oltre che da un'ulteriore peculiarità, rivelata dall'architetto e scenografo Ottavio Scotti: «Specialmente nelle costruzioni mancava quasi sempre una parete, forse anche due molte volte, perché l'operatore aveva bisogno di molto spazio per inquadrare gli attori e per sfruttare l'ambiente»<sup>10</sup>.

Tutti segreti e retroscena, questi, di un modo di produzione lontano dal nostro, eppure capace di far scaturire un film, se non così originale, certamente «divertente» per il ritmo indiolato che lo sostiene, e «modernissimo» per la capacità di delineare un panorama intermediale di notevole ricchezza.

1. Cfr. la pubblicità del film apparsa, ad esempio, in «Cinema», III, 58, 25 novembre 1938, p. 306.
2. Cfr. le osservazioni di Antonella Ottai, contenute nel suo *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma, 2010, p. 305; e la testimonianza di Zampa rilasciata a Francesco Savio e riportata in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, pp. 1142-1143: «Io buttai via la filanda, e mi trasferii nel palazzo della televisione, che cominciava allora».
3. Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, pp. V-VI.
4. A proposito di questo rilevante fenomeno, è interessante osservare come una copia della lista dialoghi di *Mille lire al mese*, conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia, cominci in modo diverso rispetto all'incipit del film, rendendo omaggio alla moda del racconto giallo. La scena 1 è infatti ambientata nell'uditorio «di una Casa Radio, durante la trasmissione di un dramma giallo», interpretato da «tre attori che recitano dinanzi al microfono circondati dagli addetti ai rumori», responsabili degli spari di pistola mitragliatrice, indispensabili per creare la giusta atmosfera. Nella scena successiva la vicenda si trasferisce in un salotto borghese con «4 ragazzi che ascoltano trepidanti il dramma dinanzi all'apparecchio Radio» e che si mangiano nervosamente le unghie quando odono le voci concitate degli attori del radiodramma. Quindi «i 4 ragazzi si prendono a pugni, eccitati come sono dalla scena della Radio», sino a quando «un ragazzo, il più piccolo, entra in campo presso la Radio e gira il commutatore. Si ode una canzone». Come d'incanto, «la lite si placa con il cambiamento di stazione, la musica calma gli uomini». Cfr. *Mille lire al mese* (lista dei dialoghi), Fondo Gherardi, 59 pp., divise in 40 scene.
5. Cfr. Paola Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze, 2007, p. 46.

6. Giova forse ricordare che «in Italia un trasmettitore sperimentale televisivo dell'Eiar entra in funzione a Monte Mario, a Roma, il 22 luglio del 1939, con la definizione tedesca a 441 linee. Si producono alcuni programmi, poi tutto viene bloccato dalla guerra». Cfr. Enrico Menduni, *Televisioni*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 30.
7. Come osserva Francesco Bolzoni, dopo aver visionato molto attentamente il film. Cfr. Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», XLIX, 3, luglio/settembre 1988, p. 20.
8. Non a caso Antonella Ottai, nello scegliere il titolo di un capitolo del suo libro, quello in cui dedica alcune pagine al film diretto da Neufeld, opta per un divertente gioco di parole: *Spaghetti eastern*. Cfr. Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 305 e sgg.
9. L'osservazione appartiene a Francesco Savio ed è contenuta nel suo *Ma l'amore no*, cit., p. V.
10. Cfr. la testimonianza di Ottavio Scotti rilasciata a Francesco Savio e contenuta in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 986.

## **IDENTITÀ IN VETRINA: I GRANDI MAGAZZINI (1939)**

Il titolo della commedia realizzata da Camerini alla fine del decennio designa un luogo ben preciso e concreto, quello all'interno del quale è ambientata la quasi totalità della vicenda narrata, uno spazio ricostruito in modo magistrale negli studi di Cinecittà (fot. 38) e modellato sull'esempio offerto dal celebre emporio La Rinascente (fot. 39, manifesto di Marcello Dudovich, *La Rinascente - Novità di stagione*, 1934). Tuttavia, e al contempo, esso pare alludere a una realtà ben più ampia arricchendosi di una dimensione metaforica che non è certo sfuggita a quanti in un passato più o meno recente si sono occupati del film uscito a ridosso dell'inizio della Seconda guerra mondiale.

E così James Hay lo assume come punto di riferimento per individuare uno dei miti ricorrenti nella società italiana sotto il fa-



Fot. 38



Fot. 39

scismo (“Grandi magazzini: Stracittà and the Department Store as Temple of Consumer Culture”) sul quale è imperniato il terzo capitolo della sua celebre monografia dedicata alla cultura popolare veicolata dai film nell’Italia fascista. Hay considera la commedia cameriniana «in many ways the cinematic model of Fascist corporativism and a microcosm of the social order»<sup>1</sup>, un modello che trapelerebbe persino attraverso le soluzioni adottate sul piano scenografico, stilistico e narrativo. Barbara Spackman, che muove invece da una prospettiva di genere, è artefice di una lettura della commedia cameriniana volta a evidenziare in essa la proposta di una mediazione tra aspetti contraddittori e apparentemente inconciliabili dell’immagine femminile («“sterile” urban consumers» e «faithful wives and fecund mothers»)<sup>2</sup>.

Mentre, sul versante degli studi italiani, ad Adriano Aprà preme sottolineare «che la piccola borghesia, alla quale pur vanno le simpatie del regista, è inequivocabilmente rappresentata come ormai presa nell’ingranaggio alienante della mercificazione, ridotta a “manichi-

no»<sup>3</sup>; manichini che sono considerati da Vito Zagario «veri e propri feticci attraverso i quali viene veicolata l'ideologia fascista»<sup>4</sup>.

Non vi è dubbio che il merito di suscitare un così vasto interesse da parte di tanti studiosi sia dovuto al rango di questo che è «un film di prim'ordine»<sup>5</sup>, uno dei più ricchi tra quelli realizzati da Camerini. *I grandi magazzini*<sup>6</sup> sembra ricollegarsi a *Gli uomini, che mascalzoni...* per la capacità di osservare alcune dinamiche presenti nella società italiana e di indagare i tratti salienti di un immaginario modernista che il film contribuisce a veicolare nel momento stesso in cui ne propone una particolare lettura.

Inoltre, una serie di segnali espliciti di cui *I grandi magazzini* è disseminato riconduce direttamente alla commedia realizzata sette anni prima, secondo una strategia intertestuale cara a Camerini, intenzionato a considerare l'insieme dei propri film come un'unica opera, contraddistinta da molteplici rimandi interni. La continuità è situata, innanzitutto, sul piano onomastico perché identico, Bruno, è il nome del protagonista dei due film, interpretato per giunta dallo stesso attore, Vittorio De Sica. Oltretutto, la canzone da lui fischiettata mentre conduce il furgone è *Parlami d'amore Mariù*, il leitmotiv di *Gli uomini, che mascalzoni...*, evocato anche da una battuta pronunciata da Anna all'indirizzo di Lauretta («Lei con gli autisti non ci si perde»), in maniera tale da sottolineare la professione, analoga, svolta dai due Bruno.

E molteplici sono anche le affinità sul piano narrativo: quando Lauretta torna a casa all'alba dopo l'idillio montano riecheggiando il rientro di Mariuccia nell'appartamento popolare milanese in *Gli uomini, che mascalzoni...*; oppure quando la corsa all'impazzata condotta da Bruno sul furgone e quella di Gaetano all'inseguimento di Pietro si concludono entrambe con un incidente, che si carica di una valenza ironica nei confronti del regime per quel cartellone pubblicitario abbattuto lungo il ciglio della strada («Fiat, Terra Cielo Mare»), in modo affine a quanto succedeva con la pubblicità della Fiera del Levante divelta in seguito al tamponamento del carretto da parte di Bruno in *Gli uomini, che mascalzoni...* A proposito di esposizioni commerciali, in un'inquadratura di *I grandi magazzini* campeggia – tra le altre – la pubblicità del ventennale della Fiera di Milano, che nella sua



edizione del 1932 costituiva ben più del semplice sfondo della commedia realizzata in quello stesso anno.

Questi rinvii a *Gli uomini, che mascalzoni...*, numerosi e non occasionali, coesistono con i rimandi a *Batticuore*, commedia di gusto lubitschiano diretta da Camerini appena pochi mesi prima, della quale si scorge il poster quando Bertini dà un passaggio a Emilia e a Lauretta, interpretata dalla stessa attrice (Assia Noris) a cui è dedicata un'altra immagine pubblicitaria (Assia) incollata su un muro cittadino nella medesima inquadratura. Per tacere, naturalmente, della continuità che con *Batticuore* si istituisce grazie al ruolo rivestito dai manichini, in ben più rilevante *I grandi magazzini* di quanto non apparisse nel film girato appena prima.

Tuttavia, la questione dei rapporti con *Gli uomini, che mascalzoni...* pare situarsi ben al di là del semplice *private joke* voluto da un cineasta evidentemente consapevole del suo statuto autoriale, in un periodo in cui solo da poco i *credits* avevano abbandonato la dicitura «direzione artistica», come ancora accadeva nei titoli di testa della commedia del 1932, a favore del sostantivo regia<sup>7</sup>.

Infatti, i legami sentimentali che si stabiliscono tra i protagonisti, di per sé abbastanza convenzionali, sembrano quasi il pretesto per sondare certi umori predominanti nella società italiana, o almeno in una parte rilevante di essa, fotografandone stili di vita, modelli comportamentali e abitudini ricorrenti. In questo senso, sia pure a così breve distanza dal 1932, la situazione risulta profondamente mutata e, a dispetto degli elementi comuni, le differenze appaiono abissali. Le dinamiche presenti in *Gli uomini, che mascalzoni...* rinviano a una società in via di trasformazione, investita da un processo di modernizzazione tale da comunicare una sensazione se non di benessere quanto meno di apertura fiduciosa nel futuro immediato. Esattamente l'opposto di ciò che accade in *I grandi magazzini*. Infatti, nonostante il motivetto ottimistico e spensierato diffuso dagli altoparlanti dell'emporio commerciale – che invita a cercare la felicità aggirandosi tra gli «sguardi birichini» e gli «allegri sorrisini» indirizzati dalle commesse, le quali «come tante bamboline sono semplici e carine» ma «ti san tentar», da «queste care ragazzine» che «con due semplici movimenti ti sapran turbar» – non vi è niente di gioioso e di allegro in questo mastodontico involucro che dovrebbe

offrire un seducente spettacolo delle merci e invece comunica la sensazione di un universo bloccato, incombente sui suoi inquilini come una minaccia a cui sembra impossibile sottrarsi.

A questo proposito, la prima inquadratura del film, quella su cui sono sovrapposti i titoli di testa dissolvendo gli uni negli altri, risulta quanto mai eloquente: perché mostra il dettaglio di un rullo che ruota su se stesso in direzione orizzontale, in modo da ripresentare ciclicamente le stesse figurine stilizzate, fissate in altrettanti momenti chiave della loro esistenza quotidiana. Si succedono così una giovane coppia di sposini, una fanciulla che impugna un retino per catturare le farfalle e un ragazzino con una racchetta da tennis, suggerendo una coazione a ripetere che non prevede la possibilità di sfuggire a ruoli sociali e ad atteggiamenti precostituiti. Sembra quasi un'allusione all'assoluta impermeabilità al cambiamento, tipica di una nazione che il regime, vittima delle proprie aporie e contraddizioni, ha congelato condannandola alla riproposizione di riti e gesti uguali a se stessi, ossequiosi di una logica gerarchizzata e priva di aperture. Nella calibratissima architettura che sorregge il film, affidato a una struttura circolare sottolineata dalle numerose simmetrie tra i segmenti narrativi posti alle sue estremità, le figurine dell'inquadratura iniziale rinviano alle bambole che ruotano su se stesse nella vetrina del finale e la cui immagine si riflette sui corpi dei protagonisti, colti in un'espressione attonita mentre le osservano.

E duplice risulta anche l'infortunio di Bruno, in entrambe le circostanze frutto di un incidente (nel primo caso solo riferito, nel secondo anche mostrato), così come sono destinate a ripetersi all'insegna di una logica binaria gli eventi cruciali che accadono in ascensore: subito dopo l'incipit l'equivoco tra Bruno e Lauretta, alla fine lo scontro fisico tra il protagonista e Bertini. Infine, la sensazione di un percorso destinato a ripetersi inalterato perché condannato alla sterile riproposizione è sottolineato persino dalla canzone prima citata, che risuona attraverso gli altoparlanti subito dopo l'inizio e poco prima della fine del film.

In questo universo entropico, brulicante di persone che appaiono simili a formiche nelle frequenti inquadrature d'insieme, di solito collocate in apertura di altrettante scene o sequenze, un ruolo preponderante spetta ai manichini. La loro presenza oltrepassa la

dimensione del semplice vezzo registico, e suscita sensazioni contrastanti, a seconda delle diverse connotazioni di cui essi si caricano sempre con un'efficacia inconsueta, dimostrando fino a che punto una commedia destinata al successo possa assimilare suggestioni che parrebbero riconducibili alle avanguardie artistiche, restituendone una versione "popolare" senza disperdere il loro originario effetto perturbante. Si comincia un po' in sordina con un innocente tocco comico legato al manichino dalle fattezze femminili che Bruno, appena assunto, urta chiedendogli scusa perché non si è accorto della sua reale natura. Si prosegue con il manichino ricalcato sul modello di Bruno, veicolo che scatena la vis seduttiva di Anna (fot. 40) e l'immediata gelosia da parte di Lauretta, pronta a scagliarsi contro la rivale in una lotta furibonda, parzialmente nascosta da una fila di altri manichini, mentre gli altoparlanti diffondono le note di un tango, ideale commento sonoro alla loro disputa amorosa.

E si va avanti con Lauretta che, costretta a fingersi un oggetto inanimato, si trasforma in simulacro di se stessa per non farsi scoprire dal sorvegliante Gaetano, irrigidendosi in una posa innaturale dagli effetti comici garantiti, forse persino memore di altre analoghe trovate come quella, celebre, escogitata da Chaplin nella sequenza degli automi del suo ultimo film muto, *Il circo* (*The Circus*, 1928). E così via, fino a quando il manichino di Bruno viene collocato



Fot. 40

a un piano inferiore dell'emporio, in prossimità dell'ascensore, in maniera da inibire grazie al suo effetto straniante – esaltato dal cartello «Auguri» stretto tra le mani e dall'elegante frac indossato (fot. 41) – il gesto estremo che Lauretta sta per compiere, giunta ormai al colmo della solitudine e della disperazione. In questo frangente, lo sguardo indirizzato dalla ragazza verso il manichino si svuota del punto di vista privilegiato, tipico di chi osserva in un'inquadratura soggettiva, per assumere una valenza scopica propria del campo/controcampo, nel momento in cui il suo interlocutore inanimato pare ricambiare il gesto di guardare<sup>8</sup>.

Un'ulteriore, abissale differenza rispetto a *Gli uomini, che mascalzoni...* è legata all'ambientazione dei due film: in gran parte in esterni e comunque in spazi autentici e non ricostruiti in studio il film del 1932; pressoché tutta in interni allestiti nei teatri di posa di Cinecittà la commedia diretta nel 1939, dove vi è un'unica sequenza girata in esterni, quella dell'inseguimento tra i due furgoni, mentre tutto il resto della vicenda è confinato all'interno dei Grandi magazzini. Inoltre, appare significativa la distanza che separa la sensazione gioiosa di scoperta del paesaggio, urbano e lacustre, evidente in *Gli uomini, che mascalzoni...* dalle sequenze dei viaggi in auto ripresi con il trasparente, per giunta sempre in scene di ambientazione notturna in *I grandi magazzini*.



Fot. 41

Le abitazioni in cui vivono Anna, da una parte, e, dall'altra, Lauretta con Emilia offrono due modelli abitativi contrapposti: tanto confortevole e lussuoso appare il primo, quanto umile e dimesso risulta il secondo. Una contrapposizione, questa, che è funzionale alla delineazione di due immagini femminili inconciliabili: da una parte, la perfida Anna è capace di insidiare Bruno solo per occultare i furti di cui è complice e per suscitare la gelosia di Lauretta; è anche abilissima nel far fruttare le proprie doti seduttive nei confronti di Bertini, di cui si presume sia l'amante, e del commendatore, da cui è evidentemente mantenuta al punto da potersi permettere un tenore di vita ben superiore alla sua occupazione di commessa. Dall'altra, la casta Lauretta appare ingenua e pura, come del resto la sua amica Emilia, impermeabile alle avance di Bertini con le armi del ricatto e dell'inganno, rese possibili grazie alla sua funzione di capo del personale nell'esistenza fortemente gerarchizzata che scandisce le giornate dei Grandi magazzini. Esattamente come quella degli italiani, soprattutto negli anni più bui della dittatura, dei cui valori sembra impregnato il personaggio di Bertini. Egli è arrogante con i deboli: vorrebbe far licenziare Gaetano per il suo scarso senso di responsabilità, dimostrato bevendo un po' di vino mentre esercitava la sorveglianza. È viscido e subdolo con le commesse: indaga sulla crisi matrimoniale di Emilia, richiamandola al rispetto della forma, e cerca di sedurre Lauretta dopo aver spinto Bruno a lasciarla, e averla accusata di furto<sup>9</sup>. Rispettoso delle apparenze, di cui è depositario, e pronto ad approfittare delle altrui difficoltà, quando non a propizziarle ricorrendo all'inganno, Bertini appare un piccolo gerarca, il mostruoso risultato della politica e della morale fascista.

Nel microcosmo di *I grandi magazzini* che, tuttavia, pare alludere al macrocosmo rappresentato dalla società italiana di fine anni Trenta, mancano figure maschili dotate di energia tale da contrapporsi a Bertini con la stessa forza con cui, ad esempio, i personaggi femminili positivi (Lauretta e, in diversa misura, Emilia) contrastano quelli negativi (Anna). Assai debole risulta Maurizio, pronto a riconciliarsi con Emilia dalla quale si è separato solo dopo aver appreso della sua maternità, che omaggia augurandosi la nascita di un bambino con una frase ripetuta come un mantra, tale da esclu-

dere alternative evidentemente sgradite (una bambina). E altrettanto debole appare l'onesto Bruno, pronto a farsi irretire da Anna e a credere alle confidenze fattegli da Bertini senza concedere neppure un po' di credibilità alla fidanzata Lauretta, ormai sua promessa sposa. Da questo punto di vista, *I grandi magazzini* conferma l'attenzione da parte di Camerini per i personaggi femminili che, pur nel rispetto di abitudini e costumi sociali consolidati, divengono gli agenti narrativi di vicende che dominano con la loro forza interiore: un po' come accadeva nel primo dei due *T'amerò sempre* (1933), mélo quasi profemminista realizzato subito dopo *Gli uomini, che mascalzoni...*

Negli struggenti desideri, improntati alla prospettiva di un modesto benessere – espresso da Bruno più ancora che da Lauretta quando i due visitano il reparto dei magazzini dedicato alla casa, calcolando il costo degli accessori di cui ritengono di poter sostenere l'acquisto – risiede il sapore di un'esistenza delimitata da orizzonti angusti, e non solo sotto il profilo economico. Niente a che vedere con le prospettive ancora presenti, sia pure in modo implicito, in *Gli uomini, che mascalzoni...*, al quale la commedia del 1939 è accomunabile anche per lo sfoggio impressionante di marchi pubblicitari, apertamente confessato dal regista perché i contratti stipulati con notevole fiuto e abilità dal produttore Amato e dal collaboratore duca di Laurino servivano per ammortizzare le spese del film. Un elenco, sia pure parziale, che stupisce per la ricchezza di marchi mostrati a bizzeffe in numerose inquadrature del film: da Alluminio italiano gruppo Montecatini a Grande Lotteria E42, da Cinzano, Calze Si Si e Calze Raffaello fino a Tessuti Marzotto, Olio Fiat, Isolabella, Motta, Gancia, Singer. E ancora: Tessuti Autarchici del Primato Italiano, Tessuti Galtruccio, Carburanti Petrolea, fino a Lanificio Rossi ed Elizabeth Arden.

*I grandi magazzini* evidenzia le doti del regista, abile nel modellare gli spazi allestiti – con la collaborazione decisiva dell'architetto e scenografo Guido Fiorini – e a “ispezionarli” attraverso i frequenti carrelli esaltandone il rigore volumetrico mediante il ricorso alla profondità di campo. Ma anche capace di offrire una personale declinazione di un fenomeno assai diffuso nelle nostre commedie realizzate dopo la cosiddetta Legge sul Monopolio, quando la man-

cata importazione dei titoli hollywoodiani più attesi spingeva il cinema italiano a convogliare in uno stesso film soluzioni espressive e ingredienti narrativi eterogenei, in modo da far appello ad atmosfere di genere differenti. D'accordo: *I grandi magazzini* rimane una commedia ma è capace di ruotare attorno a un plot che, da un certo momento in poi, assume tonalità patetiche e lacrimose, soprattutto quando risulta evidente la solitudine e l'isolamento della derelitta Lauretta, insidiata da Bertini, abbandonata da Bruno e, almeno in parte, da Emilia dopo il riavvicinamento di questa con Maurizio.

Gli aspetti comici della vicenda, dapprima risolti in chiave "metafisica" (come nella sequenza di Lauretta costretta a fingersi manichino), poi virati in una dimensione *slapstick* (i piccoli inconvenienti provocati dalla goffaggine di Bruno al caffè della stazione, alle prese con gli sci, con i quali mostra una scarsissima confidenza), lasciano progressivamente il posto a situazioni degne di un noir o, comunque, meritevoli di figurare in un film espressionista. E così al "Gabinetto delle figure di cera" suggerito dal corridoio dell'emporio popolato nottetempo da creature inanimate ma a loro modo eloquenti (e vive, almeno nel caso di Lauretta), succedono le inquadrature sghembe, girate probabilmente con l'obiettivo grandangolare e da un'angolazione insolita. Riprese, queste, che grazie alla prospettiva eccentrica e al gioco di chiaroscuri adottati, restituiscono in maniera assai efficace la percezione incubica della realtà da parte dell'aspirante suicida Lauretta.

Infine, poco prima della sua conclusione, *I grandi magazzini* imbocca la strada del film giallo, il cui scioglimento è legato agli strani traffici che avvengono nell'emporio per trasformarsi all'improvviso in un *gangster movie* mozzafiato con l'inseguimento tra i furgoni, durante il quale spetta all'ingenuo Gaetano evidenziare il modello di riferimento cinematografico a beneficio di eventuali spettatori distratti: «L'ho visto nei film americani», egli infatti dice prima di impugnare la pistola. Insomma, anche da questa particolare prospettiva verrebbe fatto di esprimere nei confronti di *I grandi magazzini* lo stesso apprezzamento indirizzato da Maurizio alla vetrina da lui allestita con le bambole rotanti: «C'è qualcosa... c'è dell'arte!».

1. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987, p. 106.
2. Barbara Spackman, "Shopping for Autarchy. Fascism and Reproductive Fantasy in Mario Camerini's Grandi Magazzini", in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002, p. 278 e *passim*.
3. Adriano Aprà, "Mario Camerini: dalla realtà alla metafora", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano, Volume V – 1934/1939*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, p. 232.
4. Vito Zaggarro, "Il doppio e la commedia tra le due guerre: Camerini/De Sica (e Soldati)", in Id., *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma, 2009, p. 202.
5. Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. XV.
6. Gaetano, addetto alla sorveglianza nel mastodontico edificio occupato dai Grandi magazzini, accompagna Bruno dal direttore, che gli offre la cifra di 6000 lire e l'assunzione come furgonista quale risarcimento per un incidente di cui l'uomo è rimasto vittima. Bruno incorre subito in un equivoco quando pensa che Lauretta, commessa nel reparto degli articoli sportivi, gli abbia rubato il portafogli in ascensore. La giovane donna, che vive in un appartamento insieme alla collega Emilia – abbandonata dal marito, anche lui impiegato presso i Grandi magazzini in qualità di artigiano-vetrinista – viene riaccompagnata a casa dal capo del personale, il signor Bertini, il quale appare fortemente interessato alla giovane. Nel frattempo, Bruno si innamora di lei e le fa la corte apparentemente senza successo. Il furgonista è incaricato di consegnare la merce destinata al veicolo di un collega (Pietro), il cui mezzo è stato tamponato. Bruno dà un passaggio alla sorella di Pietro (Anna), una commessa dall'aspetto vistoso, che lo invita a bere un bicchiere da lei, ma mentre sta per sedurlo è interrotta dall'arrivo del suo amante (un commendatore). Tuttavia, Bruno non riesce a consegnare i pacchi perché l'indirizzo dei destinatari è errato. All'indomani, Anna invita Bruno ad acquistare un costume da sciatore e gli dà appuntamento a mezzanotte al bar della stazione per recarsi assieme in montagna con il Treno della Neve. L'invito di Anna scatena la gelosia di Lauretta, che oltretutto è costretta a convivere con un inquietante manichino somigliantissimo a Bruno, forgiato da Maurizio. Lau-



retta si scaglia contro Anna: le due donne lottano prima di essere separate dalle colleghe. È ormai buio quando Laretta rientra di soppiatto nei Grandi magazzini per rubare, o meglio per prendere temporaneamente in prestito, un costume da sci, in modo da poter raggiungere Bruno. Gaetano sta per scoprirla ma lei riesce a farla franca fingendosi un manichino. Al caffè della stazione Bruno, che attende invano l'arrivo di Anna, s'imbatte in Laretta: i due cominciano a parlare e decidono di partire insieme per la montagna. All'alba del giorno successivo, Laretta torna a casa da Emilia e le annuncia festante di aver trascorso la notte insieme a Bruno, con il quale ha deciso di sposarsi. La felicità, condivisa, di Bruno e Laretta ha breve durata. Bertini convoca infatti il furgonista nel proprio ufficio e gli racconta che Laretta è una ladra, accusandola non solo di aver rubato la tenuta da sciatore ma persino una confezione di lussuosissime calze. Bruno crede al principale e si allontana da Laretta, che Bertini cerca di sedurre con modi subdoli e viscidii, ma invano. Appreso che Emilia è incinta, Maurizio si riconcilia con la moglie accrescendo così il senso di solitudine e isolamento patito da Laretta, la quale tenta il suicidio ma è distratta, se non proprio dissuasa, dal manichino con l'effigie di Bruno, adesso vestito con un frac e con in mano un cartello recante gli auguri (siamo in prossimità di Natale). Il trambusto che segue il gesto di Laretta e l'allarme dato da uno dei sorveglianti disturba l'ennesimo furto di Pietro, il quale fugge sul proprio furgone inseguito da Bruno con Gaetano al suo fianco. I due riescono a raggiungerlo in una strada di campagna percorsa a tutta velocità, lo urtano e provocano un incidente. Pietro è smascherato e con lui i suoi complici (tra i quali la sorella Anna e il capo del personale Bertini), che si sono arricchiti ai danni dell'emporio. Bruno si scaglia contro Bertini. Giustizia è fatta: Bruno può sposare Laretta. Nell'ultima inquadratura del film i due sono assorti in contemplazione di alcune bambole sedute su una piattaforma rotante nella vetrina allestita da Maurizio, che è al loro fianco assieme a Emilia e a Gaetano.

7. Tutto ciò nonostante che *I grandi magazzini* sia seguito, nei titoli di testa del film, dall'indicazione «di Camerini e Perilli», gli autori del soggetto e i principali artefici della sceneggiatura insieme a Mario Pannunzio forse più che a Renato Castellani, impegnato soprattutto come aiuto regista.
8. Perché se di soggettiva si può parlare, questa sembra riconducibile al manichino di Bruno anche per come il corpo ormai esanime di Laretta è inquadrato, quasi venisse filtrato attraverso il punto di vista di Bruno. In rare occasioni, oltre a questa, il cinema è stato capace di comunicare lo statuto

incerto proprio di un essere – il manichino – caro alle avanguardie artistiche: un oggetto inerte, ma dotato di una propria vita animata destinata a rimanere segreta. A questo proposito, viene subito in mente un film realizzato dal regista surrealista per eccellenza (Luis Buñuel), benché sia stato girato molti anni dopo il suo spontaneo abbandono del movimento: *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*, 1955).

9. Le parole di Bertini, suadenti e ipocrite, meritano forse di essere riportate: «Una ragazza giovane, carina, intelligente, come voi... ricordatevi che avete un amico in me... io sono qualcuno qua dentro... sono una persona seria, io! Non sono un ragazzo. Sarà bene vedersi qualche volta, da soli... ricordatevi che se il vostro licenziamento è ancora lì nel mio cassetto, lo dovete a me, perché io sono un amico... più che un amico. Se vorrete, non correrete più nessun rischio, né in ufficio né fuori».

## **NUOVI VOLTI FEMMINILI: TERESA VENERDÌ (1941)**

In un numero del periodico «Cinema», uscito alla fine del 1941, l'umorista Steno si diverte a parodiare un dizionario della lingua italiana assai noto redigendo alcuni brevi lemmi relativi a fenomeni cinematografici diffusi o a personalità e film allora popolari<sup>1</sup>. Tra queste voci ve n'è una, «Film con ragazze», che ruota attorno a un filone da poco esploso dopo le prime avvisaglie di alcuni anni prima. Steno ne offre una sintetica definizione che scaturisce dall'abile montaggio di porzioni di titoli riconducibili nel medesimo alveo: «Maddalena, ti aspetto Venerdì con Teresa alle 9 a lezione di chimica e ti darò zero in condotta per i tuoi sette peccati (E poi basta, eh!)»<sup>2</sup>. La scelta di identificare queste commedie puntando sulle loro giovani protagoniste («Film con ragazze») piuttosto che sull'ambiente «scolastico-collegiale» – solitamente identificato come il loro motivo conduttore – sembra colpire nel segno. Perché esaminati adesso, a distanza di numerosi decenni dalla loro uscita e a dispetto delle molteplici convenzioni che ne infarciscono la trama, tali film paiono rivelare le tracce «di una crescente emancipazione femminile», veicolando «nuovi modelli di formazione che si realizzano al di fuori del protettivo grembo familiare [...] in uno spazio costrittivo ma permeabile al mondo esterno e in una sorta di sospensione temporale nella quale, abbandonate le certezze infantili, si fronteggiano i sogni della giovinezza e le prime, significative, esperienze dell'età adulta»<sup>3</sup>.

D'altra parte, il ruolo di spicco rivestito da queste «fanciulle in fiore» è reso possibile dall'affermarsi di una generazione di attrici scelte secondo una logica diversa dal passato, anche per la necessità di rispettare i folli ritmi della nostra industria cinematografica dopo l'entrata in vigore della Legge sul Monopolio. È allora che i canali di reclutamento attivati per alimentare una produzione dive-

nuta ipertrofica costituiscono la premessa di risultati assai originali, specie quelli relativi a film diretti da un regista – come De Sica – insuperabile nel guidare l’interpretazione di attori non ancora condizionati da modelli recitativi tradizionali.

Il terzo lungometraggio desichiano, *Teresa Venerdì*, rappresenta un caso emblematico nella direzione appena indicata, a partire dalla scelta di Adriana Benetti nel ruolo della protagonista. Un articolo informatissimo sulla sua lavorazione, pubblicato nella tarda estate del 1941<sup>4</sup>, risulta prezioso per comprendere le logiche che guidarono la selezione delle giovanissime attrici nella parte delle ragazze ospiti dell’orfanotrofio, all’interno del quale si svolge gran parte della vicenda narrata<sup>5</sup>. L’articolo rileva come le particolari caratteristiche del personaggio di Teresa avrebbero spinto De Sica a «cercare fuori dalla schiera delle attrici conosciute» con un atteggiamento, dunque, quasi preneorealistico e a considerare «tutte le giovani tra i sedici e i diciassette anni che possiedono i seguenti requisiti: “fisico piacente, temperamento cordiale, romantico, sensibile e al tempo stesso impulsivo e permaloso”», privilegiando «una fanciullina romagnola dagli occhi limpidi, dal sorriso ingenuo e dal personalino grazioso [che] frequentava il primo anno del Centro Sperimentale di Cinematografia»<sup>6</sup>. In realtà questo come altri contributi apparsi sulla stampa specializzata svelano anche le strategie di marketing attuate a scopo promozionale dalla società produttrice alla ricerca di una visibilità legata alla logica di un concorso nazionale basato su un esame dei provini fotografici inviati dalle aspiranti attrici<sup>7</sup>.

Una strategia, questa, decisa dalla Aci (Anonima Cinematografica Italiana) almeno in parte a dispetto della volontà di De Sica che, stando alla testimonianza della diretta interessata, avrebbe pensato ad Adriana Benetti immediatamente dopo aver visto un suo ritratto fotografico e dopo averla poi sottoposta a un provino. Superato il quale, la futura protagonista dovette attendere l’esito del concorso e sottoporsi a un secondo provino prima di vedersi assegnata definitivamente la parte<sup>8</sup>, interpretando una giovane donna che alterna comportamenti ancora ingenui e adolescenziali a manifestazioni eloquenti del suo bisogno di affermazione identitaria, in opposizione a modelli educativi reazionari. Insomma, è un miscuglio di caratteristiche contraddittorie quello di cui si nutre il suo personaggio,

che trova un naturale prolungamento nel ritratto femminile posto in copertina di una pubblicazione tratta dal film di De Sica<sup>9</sup>. Questa appendice paratestuale di *Teresa Venerdì*, dal quale essa mutua anche il titolo, è fondata sulla successione incalzante di illustrazioni fotografiche che ripropongono fedelmente i passaggi narrativi essenziali del film grazie alle corpose didascalie esplicative riportate in calce a ciascuna immagine. Ma a colpire in questo “romanzo dal film” (fot. 42), che esce dopo quelli dedicati ad altre due commedie d’epoca come *I mariti* (di Camillo Mastrocinque, 1941) e a *Scampolo* (di Nunzio Malasomma, 1941), è soprattutto lo sguardo sognante e lievemente malinconico della fanciulla ritratta in copertina, benché il suo atteggiamento risulti più sbarazzino e malizioso rispetto a quello assunto dall’orfanello desichiana. Un risultato che è imputabile anche al trucco evidente sulle labbra e sulle ciglia e che deriva probabilmente dall’effetto studiato grazie al quale il suo viso sembra incorniciato dai lembi di una superficie strappata – si direbbe una locandina cinematografica – attraverso cui si affaccia.



Fot. 42

Del resto, sono proprio due dei titoli evocati nel divertente lemma redatto da Steno a costituire altrettanti punti di riferimento per *Teresa Venerdì: Maddalena... zero in condotta*, diretto dallo stesso De Sica un anno prima, e *Ore 9: lezione di chimica*, appena presentato alla Mostra di Venezia tenutasi nel settembre 1941. Il blocco narrativo prefinale che si apre con la fuga di Teresa, ingiustamente accusata di una colpa non commessa e sorpresa per strada da un temporale fragoroso, presenta evidenti punti di contatto con il film di Mattoli. Mentre la fuga della protagonista di *Ore 9: lezione di chimica* – anch'esso sceneggiato da Aldo De Benedetti solo poche settimane prima – apre una lunga parentesi di gusto melodrammatico, in *Teresa Venerdì* il gesto della ragazza, che trova riparo nella villa del dottore, origina un complicato intreccio di scambi d'identità e qui pro quo fino alla lieta conclusione. È uno sviluppo perfettamente coerente con la natura comico-sentimentale del film, assai distante dall'imprevista e temporanea deviazione assunta dal film di Mattoli: due varianti dello stesso filone solo all'apparenza distanti o addirittura incompatibili.

Nei confronti di *Maddalena... zero in condotta*, *Teresa Venerdì* rivela molteplici affinità oltre che sul piano tematico anche nella ripartizione dei ruoli assegnati agli stessi attori, frutto della continuità produttiva tra i due film: si pensi, ad esempio, a Guglielmo Barnabò, interprete del padre stupefatto di Maddalena e altrettanto incapace di comprendere i fatti che accadono attorno a lui nel dar vita al padre di Lilli. Oppure, si pensi alla giovanissima Irasema Dillian, rispettivamente nei panni della vacua Eva e dell'insulsa Lilli. Ad accomunare i due film è soprattutto la volontà di rivendicare le ragioni del cuore e dei sentimenti puri – di cui Maddalena e la professoressa Malgari sono le massime depositarie nella prima delle due commedie e Teresa nella seconda, assieme alle sue compagne di orfanotrofio – in contrapposizione alle convenzioni e alle norme consolidate. All'insegna della rivisitazione critica di figure, situazioni e comportamenti tipici di un microcosmo adolescenziale che troverà un ulteriore prolungamento sia in *Un garibaldino al convento* (1942) sia addirittura nel neorealistico *Sciucià* (1946), quest'ultimo realizzato in un contesto cinematografico e storico-sociale profondamente mutato, quello dell'immediato dopoguerra.

Tale atteggiamento, presente in entrambe le commedie dirette da De Sica, equivale a una presa di posizione critica nei confronti di alcuni valori consolidati, miti e parole d'ordine tipici del regime fascista, oggetto di una pur blanda ironia già in *Maddalena...zero in condotta* – l'ideale della razza, l'attenzione per l'attività ginnica, i richiami frequenti alla romanità – e che viene riproposta in *Teresa Venerdì*. Il bersaglio è adesso costituito dal clima culturale ed educativo instaurato sotto il regime, che aveva spostato «il nucleo dell'insegnamento dall'istituzione all'educazione (fascista) degli alunni», poiché «la scuola, secondo Mussolini, doveva in primo luogo formare il nuovo “carattere italiano”»<sup>10</sup>. Il film è disseminato di battute in polemica con la «retorica di quell'Italia nuova che si voleva costruire, anche a partire dalle aule e soprattutto dai bambini» e con il processo volto a «formare la mentalità, le aspettative e, cosa forse più importante, l'attitudine etica e civile delle generazioni che sono state destinatarie di quella educazione scolastica ed extrascolastica»<sup>11</sup>. Si tratta di battute all'apparenza innocenti, ma che in realtà sono altrettanti sintomi di una reazione di insofferenza.

L'ironia colpisce la retorica dell'obbedienza manifestata in ambito alimentare: «Il mangiare è ottimo e abbondantissimo, ringraziamo Iddio», cui il dottor Vignali ribatte con un «E ringraziamoLo!». L'ironia investe anche un ingrediente tristemente noto perché impiegato in passato come antidoto contro gli antifascisti, in virtù dei suoi effetti lassativi: l'olio di ricino, prescritto dal predecessore e dal successore del dottor Vignali per sconfiggere qualunque malattia da cui sono affette le ospiti dell'orfanotrofio (il raffreddore da fieno così come una lieve ipertrofia della ghiandola tiroidea). Inoltre l'ironia si riversa persino su una aspirazione professionale conforme al modello di femminilità gradito alla dittatura («Ho la vocazione... l'infermiera», risponde Teresa a Pietro che le chiede cosa intenda fare da grande), sul mito della romanità («Io ho recitato una volta in collegio il *Quo vadis*, facevo la parte di Ursus», replica il dottore a una battuta dell'orfanella) e, infine, sulla repressione in materia di costumi sessuali, come del resto annota David Forgacs: «Sei proprio la pietra dello scandalo», «Dava spettacolo di impudicizia» perché recitava «delle scene d'amore in soffitta... con un certo Romeo»<sup>12</sup>.

D'altra parte, *Teresa Venerdì*, oltre a rappresentare un esempio emblematico del filone "scolastico-collegiale", è anche una commedia all'ungherese. L'informatissimo articolo già citato a proposito delle modalità inconsuete adottate nella scelta delle attrici, colpisce anche per un'omissione significativa e certo non casuale: si ricorda, infatti, che il film è tratto dal romanzo di Rezső Török, definito «una piacevole favoletta raccontata con arguzia [...] per quello stile volutamente familiare ch'è una delle principali caratteristiche della letteratura ungherese ora in gran voga»<sup>13</sup>, ma non si precisa che il rapporto con la fonte narrativa originaria è mediato da un film, anch'esso ungherese, diretto da Ladislao Vajda nel 1938 e presentato alla Mostra del cinema di Venezia: *Péntek Rézi*.

La terza regia di Vittorio De Sica è dunque un remake, al centro di un intricato e affascinante gioco di richiami non solo – come si è già visto – a tendenze produttive in voga nell'Italia del tempo, ma anche a esperienze extranazionali. Un caso privilegiato, tra i molti possibili, delle complicate relazioni intertestuali ricorrenti nelle nostre commedie realizzate negli anni Trenta e influenzate dal modello di riferimento straniero più autorevole, quello costituito dal cinema hollywoodiano con i suoi personaggi di ragazze giovani e sorridenti, a cominciare da quelle interpretate dalla popolare Deanne Durbin<sup>14</sup>.

Ma procediamo con ordine, a partire da un paio di questioni relative alla genesi del film desichiano. A giudicare dai suoi *credits*, gli autori del soggetto o, meglio, della riduzione, sarebbero Gherardo Gherardi e Franco Riganti, mentre il copione sarebbe opera oltre che di Gherardi, di Margherita Maglione e del regista. Tuttavia, lo sappiamo, i titoli di testa forniscono quasi sempre indicazioni parziali. E dunque se appare indiscutibile il ruolo svolto dall'esperto Gherardi nella stesura della sceneggiatura, altrettanto indubbia è la partecipazione di Aldo De Benedetti e di Cesare Zavattini con un ideale passaggio di consegne tra i due, rispettivamente il collaboratore fisso degli esordi desichiani e l'artefice principale di quasi tutti i copioni dei film diretti da De Sica, con il quale formerà un binomio pressoché inscindibile proprio a partire da questo momento in poi.

Basti pensare che il 5 luglio 1941 l'amministratore delegato della società produttrice Acì stipula un contratto con Aldo De Benedetti



affidandogli «la revisione del ns/film “TERESA VENERDI” che Voi v’impegnate di eseguire immediatamente e di consegnarci completa anche dei dialoghi definitivi entro il 10 Luglio 1941» dietro un compenso forfettario di 30.000 lire in tre rate, l’ultima delle quali solo dopo l’«approvazione da parte ns/ e della Direzione Generale della Cinematografia della sceneggiatura stessa»<sup>15</sup>. Tuttavia, il compito di De Benedetti deve essere stato ben più ampio della semplice revisione prevista dal contratto. È un’ipotesi che trova riscontro considerando la cifra pattuita, quasi doppia rispetto a quella stabilita per la collaborazione alla genesi del precedente *Maddalena... zero in condotta*, e una conferma definitiva nelle parole rivolte da De Sica al suo sceneggiatore di fiducia in una lettera autografa speditagli il 13 dicembre 1941, pochi giorni dopo l’uscita del film:

«Caro Aldo, è accaduta una cosa sgradevole. Amidei ha riferito a Gherardi che tu avresti detto la frase: “Ho dovuto rifare la sceneggiatura di Gherardi per Teresa”. Mi ha telefonato Gherardi chiedendomi se ciò era vero, con un’agitazione che non mi ha consentito di parlargli serenamente della tua collaborazione al mio film.

Ho detto invece che non sapevo se Riganti e Chiarelli ti avevano incaricato di revisionare il dialogo del film e che non potevo credere a quello che gli riferiva Amidei.

Gherardi si dispiace di due cose: nel non averglielo tu annunciato e poi nell’averlo voluto danneggiare nel campo cinematografico.

Ti scriverò e tu cerca di non turbare la vostra buona amicizia.

Scusa e arrivederci a presto. Vittorio»<sup>16</sup>.

Come si è anticipato, la commedia diretta da De Sica è il remake di *Péntek Rézi*<sup>17</sup>. I debiti contratti da De Sica e dai suoi collaboratori verso di esso sono cospicui e palesi. La quasi totalità delle situazioni presenti nel film ungherese viene mutuata in *Teresa Venerdì*, al pari di tutti i suoi personaggi principali, come anche degli ambienti in cui questi agiscono. La trama è pressoché identica e vi sono intere battute riproposte senza subire alcuna modifica, se non qualche correzione dovuta alla necessità di adattare i dialoghi alle differenze legate ai diversi contesti nazionali. Dunque, le con-

siderazioni espresse oltre venti anni fa da Francesco Bolzoni in un saggio sulla commedia all'ungherese nel cinema italiano, volte a sottolineare la continuità esistente fra i due film con «il disinibito Vittorio [che] copia da Vajda senza scrupoli o imbarazzi di sorta», sono ampiamente sottoscrivibili.

Al contempo è difficile dissentire dai giudizi formulati dallo stesso Bolzoni e dalle osservazioni proposte, in anni a noi più vicini, da Antonella Ottai a proposito delle distinte strategie testuali che sorreggono *Teresa Venerdì* e *Péntek Rézi*. Tanto il film ungherese, ben più breve del suo remake (67'30" di durata contro 87', riferiti a copie Dvd e dunque calcolati alla velocità di 25 ft/s), appare – specie in alcune sequenze – assimilabile a una commedia musicale frutto di un processo di astrazione dalla realtà<sup>18</sup>, quanto il film diretto da De Sica manifesta un'attenzione estrema per la connotazione degli ambienti e per la definizione dei singoli personaggi, a dispetto della possibilità di ricondurre questi ultimi a ruoli tipizzati. È quanto accade fin dalla prima inquadratura di *Teresa Venerdì*, che mostra uno stuolo di fanciulle intente a spostarsi nei pressi dell'orfanotrofio, facendo da subito trapelare un intento realistico del tutto assente in *Péntek Rézi*. Ed è altrettanto evidente nella cura per i dettagli che contribuiscono a conferire una diversa credibilità a tutti i personaggi, certamente anche grazie alla prova fornita dai loro interpreti e alla finezza di De Sica nel dirigerli.

A questo riguardo, è sufficiente pensare alle differenze che intercorrono tra Loletta Prima, l'irresistibile «canzonettara» passionale impersonata da Anna Magnani (fot. 43), e Piri, la volgare, rozza e macchiettistica attricetta, tipica esponente di quel modello di «donna grammofono a breve termine» («uno mette il disco un paio di volte, poi quando gracchia, lo butta»), «una felina, una ballerina che parla come una scaricatrice, usa espressioni taglienti e assomiglia alla pastafoglia [perché è appiccicosa]»<sup>19</sup>. Oppure basti pensare a Lilli, forse il personaggio che ha conosciuto le maggiori trasformazioni rispetto al suo omologo di *Péntek Rézi*. Infatti, la vezzosa figlia del commendator Passalacqua (il «materassaio», secondo la sprezzante definizione propostane da Loletta), compare per la prima volta preannunciata da una canzonetta trasmessa dalla radio, *Bambina innamorata* di Giovanni D'Anzi e Alfredo Bracchi,



Fot. 43

assai eloquente nel sottolineare la sua superficialità, fino al punto di trasformarla quasi nella versione parodica delle tante fanciulle in fiore protagoniste di altrettante commedie, insomma «una di quelle stupide bambolette imbalsamate» (fot. 44), come viene considerata dalla verace Loletta, al culmine di una scenata di gelosia.

Infine, tutt'altro che irrilevanti appaiono le differenze tra i due film sul piano stilistico, soprattutto grazie alla proverbiale naturalezza che trapela dalla regia desichiana, perfettamente conforme a un modello "all'americana", fondato sulla ricerca di una *medietas* in tutti i distinti aspetti della messinscena. Il risultato comporta una personale rielaborazione dei principi essenziali su cui il *découpage* analitico di *Teresa Venerdi* si fonda: campi/controcampi e inquadrature ravvicinate durante i numerosi dialoghi, raccordi di sguardo e di direzione frequenti tanto quanto lo sono gli attacchi sul movimento. La dinamica della macchina da presa è discreta e passa quasi sempre inosservata per l'abilità di De Sica nell'organizzare e prevedere fino al dettaglio l'insieme degli elementi del profilmico (il set, la recitazione, l'ambientazione, la direzione delle masse), in modo da far assumere al racconto per immagini l'andamento di una descrizione diegetica per così dire "fisiologica e naturale", estranea a rotture e a lacerazioni e priva di preziosismi isolati o di episodi privilegiati per scrittura o ritmo.



Fot. 44

L'operazione compiuta da De Sica se da una parte appare astuta per il modo in cui il regista pesca a piene mani dal film ungherese senza dichiarare il debito contratto, dall'altra assomiglia a una sottile ma significativa lettura critica compiuta non solo rispetto all'originale ma anche, più in generale, nei confronti della declinazione ungherese così diffusamente assunta dalle nostre commedie a partire dalla fine degli anni Trenta. Persino la sconfitta amorosa di Lilli a



Fot. 45

opera della pura e idealista Teresa (fot. 45), sancita dal finale, equivalente a un giudizio morale espresso verso un intero filone di film. Insomma, per citare le efficaci parole impiegate da Bolzoni, quello compiuto dal regista è «un inchino che annuncia un congedo»<sup>20</sup>.

1. Cfr. Steno, *Il novissimo Melzi del cinema italiano. Breve dizionario storico-geografico dell'annata cinematografica 1941*, «Cinema», VS, VI, 132, 25 dicembre 1941, p. 407.
2. I film a cui Steno allude, oltre a *Teresa Venerdì*, *Maddalena... zero in condotta* e a *Ore 9: lezione di chimica*, è *I sette peccati* (di Ladislao Kish, in realtà László Kish, 1942).
3. Si veda il profilo, sintetico ma assai puntuale, che Elena Mosconi ha dedicato alla commedia "scolastico-collegiale": "La commedia "collegiale" come teatro sociale", in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume V - 1934/1939*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2006, p. 191.
4. Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana*, «Lo schermo», VII, 9, settembre 1941, pp. 14-15.
5. Il dottor Pietro Vignali, specialista in malattie dei bambini, è un pediatra privo di clientela che vive in un'elegante villa e ha accumulato un debito consistente, contratto con numerosi creditori. Ha una fidanzata, o piuttosto un'amante (Loletta Prima), che fa l'attrice in una compagnia di rivista. Egli è messo alle strette dal padre, che lo visita a sorpresa lasciandogli l'alternativa di scegliere tra l'incarico di ispettore sanitario presso l'orfanotrofio di Santa Chiara e la funzione di assistente del primario nell'ospedale di Teramo. Il dottore opta per la prima soluzione ed è subito spinto a compiere l'ispezione attorniato da uno stuolo di bambine, ragazze e adolescenti, tutte deferenti e ben disposte nei suoi confronti, al pari della direttrice dell'istituto e delle sue collaboratrici, ammirate dall'aspetto distinto e dai modi cortesemente seducenti del dottore. Tra le orfane vi è Teresa Venerdì, i cui genitori adottivi erano attori teatrali; Giuseppina, l'amica del cuore, e Alice, malvista dalle altre per le sue continue delazioni. Teresa viene punita per aver inscenato, nei panni di Giulietta, la recita della celeberrima scena del balcone, tratta dallo shakespeariano *Romeo e Giulietta*. Nel frattempo, il dottore, asfissiato da un trio di creditori e dalle ingenti ipoteche, chiede aiuto all'amico e collega Pasquale, che prende accordi con l'industriale Passalacqua, interessato ad

acquistare la villa del protagonista per trasformarla nel futuro nido d'amore della figlia adolescente Lilli, una volta convolata a nozze. Questa passa il tempo a comporre versi estemporanei basati su rime insulse. Pietro fa visita al ricco imprenditore e, scambiata Lilli per una cameriera, la bacia. È così costretto a fidanzarsi con la figlia del potenziale acquirente della propria villa e l'affare va a monte. Frattanto, il dottor Vignali assume come domestico Antonio, un «cavallaro» presentatosi con una vecchissima lettera di raccomandazione di sua madre, deceduta anni prima. Gli equivoci e i contrattempi si moltiplicano anche grazie al modo in cui Antonio gestisce le numerose telefonate che giungono al dottore dalla vacua neofidanzata e dall'amante, sanguigna ed esuberante. Pietro chiede alla direttrice dell'orfanotrofio di avere di nuovo Teresa come assistente infermiera, dopo la punizione infertale per i suoi esperimenti in qualità di attrice, ma la ragazza è nell'occhio del ciclone perché accusata da Alice di essere l'autrice di un biglietto d'amore inserito dentro il cappello del dottore, di cui in effetti si è innamorata. Terrorizzata, Teresa, che invece è innocente, scappa sotto la pioggia e giunge a casa del dottore, dove viene scambiata per la sorella del medico da Antonio, pronto ad accoglierla generosamente. Anche Loletta cade nell'errore grazie alle doti di Teresa, che interpreta la parte della sorella. Sopraggiunge anche Lilli, che si congeda da Pietro e, tornata a casa propria, si fida subito con il dottor Pasquale Grosso. Ma lo fa all'insaputa del padre industriale, il quale si precipita nella villa del dottore per allontanare a suon di denaro Teresa, spianando la strada alla propria figlia. L'orfanella, che ha trascorso la notte su un sofà dell'abitazione, chiede all'imprenditore una cifra pari all'esatto ammontare del debito di Pietro, e la gira subito ai creditori, che si allontanano soddisfatti. Poi Teresa va a prestare servizio come aiutante tuttfare di un macellaio, in seguito alla minaccia rivoltale. Pietro, la direttrice e alcune delle sue assistenti affrancano la ragazza, che nell'ultima sequenza è in compagnia di Vignali, pronto a sposarla accettando al contempo l'incarico di assistente nell'ospedale abruzzese. Nel frattempo, egli è stato sostituito dal nuovo ispettore sanitario dell'orfanotrofio, ben più vecchio di lui, come del resto era il predecessore di Vignali.

6. Per questa come per le altre citazioni, cfr. Vittorio Solmi, cit., p. 15.
7. Cfr. il trafiletto di Anonimo, *A.C.I.*, «Cinema», VS, VI, 128, 25 ottobre 1941, p. 243.
8. Cfr. la testimonianza rilasciata da Adriana Benetti il 17 gennaio 1974 a Savio e riportata in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti*

- sti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, p. 92.
9. Cfr. C. Altra, *Teresa Venerdì. Romanzo dal film con 90 illustrazioni fotografiche*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979, Nuova Aurora, Como, 1941, p. 16.
  10. Jürgen Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 293 (ed. or.: *Die Schulpolitik des faschistischen Regimes in Italien (1922-1943)*, Max Niemeyer Verlag, Tübinga, 1994).
  11. Gianluca Gabrielli e Davide Montino, *La scuola fascista. Istituzioni, parole d'ordine e luoghi dell'immaginario*, ombre corte, Verona, 2009, pp. 8-9.
  12. David Forgacs, "Sex in the Cinema. Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943", in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002, p. 152.
  13. Cfr. Vittorio Solmi, cit., p. 15.
  14. Sul filone scolastico-collegiale, esaminato anche nei suoi modelli d'ispirazione hollywoodiani, si vedano, tra le altre, le considerazioni espresse nei seguenti contributi: Marcia Landy, *Fascism in Film, The Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton-New York, 1986, p. 53; Jacqueline Reich, "Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43", in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, pp. 220-251 (*passim*); oltre ai già citati: David Forgacs, "Sex in the Cinema", cit., pp. 142-156; ed Elena Mosconi, "La commedia 'collegiale' come teatro sociale", cit., pp. 190-191.
  15. La lettera-contratto della Aci ad Aldo De Benedetti risulta in realtà intestata alla signora Tilde Scalzi, la quale altri non è se non la moglie di De Benedetti, impossibilitato a firmare a causa delle leggi razziali che lo colpiscono in quanto ebreo. Lettera-contratto della Aci a Tilde Scalzi, Roma, 5 luglio 1941, conservata nell'archivio privato Aldo De Benedetti presso l'abitazione del nipote ed erede legale dello sceneggiatore.
  16. Lettera autografa di Vittorio De Sica ad Aldo De Benedetti, 13 dicembre 1941, anch'essa conservata presso l'archivio privato Aldo De Benedetti.
  17. Nell'originale, diretto da Vajda, *Péntek Rézi* (letteralmente: *Venerdì Teresina*), il cognome precede il nome secondo la prassi tipica della lingua ungherese.
  18. Come quando in un paio di circostanze la protagonista si mette a intonare una sorta di marcetta, a cui fanno da coro ora le compagne di orfanotrofio ora la direttrice con le sue assistenti.

19. Le espressioni citate nel testo sono riprese dai dialoghi del film così come essi sono stati tradotti nei sottotitoli italiani di *Péntek Rézi*, programmato il 5 giugno 2011 su Rai Tre nell'ambito di una puntata di *Fuoriorario*.
20. Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», XLIX, 3, luglio/settembre 1988, p. 31.



## NOTA BIBLIOGRAFICA

La scelta delle letture consigliate comprende le monografie e i saggi che ci sono parsi i più rilevanti sull'argomento; non sono state invece considerate le opere di carattere generale come – ad esempio – le storie del cinema italiano, alle quali implicitamente rimandiamo.

I primi contributi significativi risalgono agli anni Settanta e sono dovuti a Francesco Savio, che si propone di compiere una rivisitazione critica della commedia degli anni Trenta, fino ad allora del tutto ignorata e successivamente ritenuta uno strumento di cui il regime si sarebbe servito per “anestetizzare” la coscienza degli italiani. Accanto al saggio destinato a rimanere un punto di riferimento irrinunciabile per gli studi futuri (*Apologia dei telefoni bianchi*, 1972), in cui Savio individua alcuni caratteri fondamentali del genere a partire da un certo momento storico in poi, si sono inclusi altri due suoi contributi: *Ma l'amore no* (1975), che si apre con un sintetico ma acutissimo profilo della produzione italiana sonora sotto il fascismo, è un dizionario filmografico esemplare per serietà e rigore; mentre *Cinecittà anni Trenta* – uscito postumo nel 1979 – racchiude una miniera preziosa di informazioni ed è il primo, felicissimo esempio di storia orale del nostro cinema.

Nel decennio successivo escono due monografie che hanno il merito di arricchire notevolmente sul piano metodologico il panorama degli studi in materia concentrando l'attenzione sui rapporti tra il cinema e la società italiana del periodo secondo una prospettiva gramsciana. In particolare, James Hay con il suo *Popular Film Culture in Fascist Italy* (1987) evidenzia l'esistenza di numerosi miti e di molteplici modelli – culturali e sociali – veicolati dal nostro cinema, non necessariamente allineati ai presupposti ideologici del

regime. E anche Marcia Landy contribuisce a rinnovare l'ottica con cui viene osservata la produzione cinematografica di epoca fascista, restituendone un panorama articolato e ricco di sfumature sia in *Fascism in Film* (1986) che nel successivo *The Folklore of Consensus* (1998).

Alla fine degli anni Ottanta viene pubblicato il saggio *La commedia all'ungherese nel cinema italiano* (1988), grazie al quale Francesco Bolzoni fa i conti con un "sottoinsieme" consistente della commedia fino ad allora chiamato spesso in causa senza mai compierne una verifica approfondita. A Gian Piero Brunetta, di cui si è scelto di includere un saggio pubblicato nel 1989 solo in parte dedicato al periodo di pertinenza del nostro volume, spetta la paternità della felice espressione "cinema déco", impiegata per evidenziare la modernità e il cosmopolitismo delle nostre commedie che, a dispetto della fama di cui a lungo hanno goduto, risiede soprattutto nella mutazione di modelli internazionali dal punto di vista scenografico e architettonico. Di questo aspetto particolare si occupa lo "Speciale scenografia anni Trenta", contenuto in un numero della rivista «Immagine» (1992), attraverso un contributo di Stefania Parigi e la riproposizione di alcuni materiali d'epoca. Gli stessi temi sono al centro di ... e *l'Italia sogna* (1999), il documentato saggio di Pier Marco De Santi, volto a sottolineare la capacità da parte delle nostre commedie di alimentare l'immaginario e i desideri degli spettatori italiani, innanzitutto mediante l'ostentata modernità delle soluzioni adottate sul piano del design e dell'arredamento.

Nel frattempo era uscito *Risate di regime* (1991), il volume collettaneo curato da Mino Argentieri in occasione della retrospettiva dedicata alla commedia degli anni Trenta dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, ricco di apporti originali che, anche in virtù della loro natura polifonica, indagano efficacemente la complessità di un fenomeno a lungo rimosso o sottovalutato. Uno dei contributi in assoluto più significativi rimane *Il cinema di Saturno* (1992) di Maurizio Grande, che contiene un lungo e illuminante saggio frutto della scelta di fondere considerazioni sulle dinamiche della società italiana nel periodo dittatoriale con la rigorosa prospettiva adottata sul versante teorico, fedele agli interessi di natura semiotica e psicoanalitica dello studioso romano.

Nell'ultimo decennio, poi, la commedia degli anni Trenta è al centro di numerose revisioni critiche, attuate soffermandosi sulle sottili relazioni esistenti tra il cinema e le dinamiche sociali del periodo e indagando sulle profonde relazioni instaurate dai nostri film soprattutto con la produzione hollywoodiana. Così, anche sulla scorta delle linee di ricerca tracciate dai contributi precedenti e all'insegna di una prospettiva metodologica attenta alle proposte più innovative – i *gender studies* e i *cultural studies*, come anche le categorie di intertestualità e di intermedialità – il panorama si arricchisce ulteriormente: con i volumi curati negli Stati Uniti da Jacqueline Reich assieme a Piero Garofalo (2002) e in Italia da Raffaele De Berti (2004), oltre che con la monografia di Vito Zagarrò (2004). Nel 2002 esce il libro che, curato da Mariagrazia Fanchi e da Elena Mosconi, ruota attorno all'esperienza spettatoriale, frutto di un rapporto tra sala e schermo assai intenso e articolato. Un rapporto fondamentale per la diffusione di un patrimonio di valori su cui si è formata l'identità nazionale e che ha avuto nella commedia un veicolo privilegiato di trasmissione. Infine, nel 2010, Alessandro Faccioli cura *Schermi di regime*, fondato su un'aggiornata riflessione sul sistema dei generi, nell'ambito del quale si colloca la commedia.

AA. VV., speciale “Scenografia anni Trenta” in «Immagine», n. 19, n.s., inverno 1991-1992, pp. 1-37 (con un saggio di Stefania Parigi, *L'architetto cosmopolita*, pp. 1-10)

Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia, 1991.

Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», XLIX, 3, luglio/settembre 1988, pp. 7-41.

Gian Piero Brunetta, “Le comete e le lucciole: grandi e piccoli sogni luminosi di quarant'anni di cinema”, in Pontus Hulten, Germano Celant (a cura di), *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano, 1989, pp. 189-200.

Raffaele De Berti (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta. Un genere a confronto: la commedia*, Cuem, Milano, 2004.

Pier Marco De Santi, “... e l'Italia sogna. Architettura e design

- nel cinema déco del fascismo”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume I: L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 429-483.
- Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia, 2010.
- Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi, *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002.
- Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Bulzoni, Roma, 1992, poi ripubblicato come *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma, 2003 (insieme a *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1986, quest'ultimo non integralmente).
- James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.
- Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton-New York, 1986.
- Marcia Landy, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, State University of New York Press, Albany, 1998.
- Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002.
- Francesco Savio, “Apologia dei telefoni bianchi”, in Id., *Visione privata. Il film “occidentale” da Lumière a Godard*, Bulzoni, Roma, 1972, pp. 194-201.
- Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di Tullio Kezich, 3 voll., Bulzoni, Roma, 1979.
- Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975.
- Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia, 2004.



# INDICE

## Commedia anni Trenta

Identità di un genere	7
Piccolo viaggio tra etichette e filoni	15
Figure della modernità	21
Cosmopolitismo e autarchia	39
Note	51

## I film

Tra commedia sentimentale e sinfonia urbana: <i>Gli uomini, che mascalzoni...</i> (1932)	60
Equivoci e scambi a ritmo di musica: <i>La telefonista</i> (1932)	74
<i>Screwball comedy</i> all'italiana: <i>Tempo massimo</i> (1934)	86
Spazi teatrali e scenografie dell'immaginario: <i>30 secondi d'amore</i> (1936)	96
Modernità <i>prêt-à-porter</i> : <i>Contessa di Parma</i> (1937)	107
Paesaggi intermediali: <i>Mille lire al mese</i> (1938)	121
Identità in vetrina: <i>I grandi magazzini</i> (1939)	133
Nuovi volti femminili: <i>Teresa Venerdì</i> (1941)	146
Nota bibliografica	160



## **italiana**

### **Storie di cinema**

Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Editrice Il Castoro, 2010.

Emiliano Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Editrice Il Castoro, 2011.

Alberto Pezzotta, *Il western italiano*, Editrice Il Castoro, 2012.

Ilaria A. De Pascalis, *Commedia nell'Italia contemporanea*, Editrice Il Castoro, 2012.

Lucia Cardone, *Il melodramma*, Editrice Il Castoro, 2012.

Barbara Corsi, *Produzione e produttori*, Editrice Il Castoro, 2012.



Finito di stampare nel mese di aprile 2013  
presso Colorshade - Peschiera Borromeo (Milano)

Negli anni Trenta il genere della commedia riflette esemplarmente il processo di modernizzazione in atto nel nostro paese. Visti con gli occhi di oggi, i film "comico-sentimentali" – così sono definiti dalla stampa d'epoca – rivelano i sogni e i desideri sociali degli spettatori, proponendosi come un efficace strumento di mediazione in grado di attutire gli effetti traumatici dovuti al rapido mutamento degli stili di vita.

Il volume individua alcune "figure della modernità": oggetti, comportamenti, abitudini, luoghi e miti che, nella loro ricorrenza, acquisiscono un forte carattere sintomatico e simbolico. La seconda parte del libro è dedicata all'analisi di otto commedie selezionate in base alla loro esemplarità, con una specifica attenzione riservata ai modi di produzione e alle scelte stilistiche. Uno sguardo particolare viene rivolto, infine, alle dinamiche intertestuali, alla circolazione dei modelli culturali stranieri e alle relazioni intermediali, così frequenti in un periodo ben più ricco e complesso di quanto non si sia ritenuto fino a pochi decenni fa.

David Bruni insegna Storia del cinema presso la facoltà di Studi umanistici dell'Università di Cagliari. È autore di numerosi saggi, dedicati prevalentemente al cinema italiano, e di alcune monografie: *Roberto Rossellini. Roma città aperta* (2006); *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film* (2006), *Vittorio De Sica. Sciuscià* (2007), *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore* (2011).

€ 15,50

ISBN 978-88-8033-695-2



[www.castoro-on-line.it](http://www.castoro-on-line.it)