

L'attore

Francesco Pitassio

estratto da:

Centro Sperimentale di Cinematografia

Storia del cinema italiano

Uno sguardo d'insieme

a cura di Paolo Bertetto

Prima edizione: agosto 2011

Marsilio

Edizioni di Bianco & Nero

1. Francesco Contaldo, Franco Fanelli, *10.000 km. ad est di Hollywood. Sviluppo e sottosviluppo dell'industria del cinema in Italia*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana. Cinecittà 2*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 23.
2. Cfr. Giuliana Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni, Roma, 2004.
3. «L'americanizzazione dell'italiano di [Benito] Mussolini passa per Budapest prima di subire un *make up* e un ultimo processo di adattamento a Cinecittà». Gian Piero Brunetta, *Mille e più di mille (lire al mese)*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 102-103.
4. Cfr. Riccardo Redi, *La vendetta dello scenografo*, in Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., pp. 170, 172.
5. Cfr. Vito Zagarrò, *La commedia non riconciliata*, in Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., pp. 275-276; lo studio di Andrew Bergman, che riprende il pensiero di Thomas Schatz sulla commedia e a cui Zagarrò fa riferimento, si intitola *We're in the Money*, Harper Colophon Books, New York, 1971.
6. Zagarrò, *La commedia non riconciliata*, cit., p. 276.
7. Cfr. *ibid.*
8. In una chiave di severità si legga questa frase da «Cinema Illustrazione», 5, 1° febbraio 1933: «L'Italia non è l'America. L'Italia è un paese profondamente serio, teoricamente attaccato alla tradizione e se il cinema non vi alligna, come dovrebbe, rigogliosamente, la vera, nascosta ragione sta nel fatto che gli italiani non lo prendano sul serio». La citazione è tratta da Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000, p. 49.
9. Cfr. Zagarrò, *La commedia non riconciliata*, cit., p. 277.
10. Le parole di Josiah Strong, scritte nel 1898, sono riportate da Richard Hofstadter, *The Age of Reform*, Knopf, New York, 1955, p. 175 (traduzione italiana nostra). La definizione delle radici del populismo americano, cui si accennava, sono invece alle pp. 4-5.
11. Redi, *La vendetta dello scenografo*, cit., p. 174.
12. Cfr. Stefania Parigi, *Commedie in rivista. La critica nella stampa specializzata 1930-1943*, in Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 234.
13. Cfr. Roberto Campari, *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.
14. Cfr. Lawrence Sudbury, *Cronaca di un genere mai nato*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», 2-3, aprile-settembre 1995, p. 271.
15. Cfr. *ivi*, pp. 283-287. Il testo di Philippe Paraire cui si fa riferimento è *Il cinema di Hollywood*, Gremese, Roma, 1989.
16. Sudbury, *Cronaca di un genere mai nato*, cit., pp. 286-287.
17. *Ivi*, p. 294.
18. Cfr. Michael Wood, *L'America e il cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 164.
19. Cfr. Stefano Della Casa, *Una postilla sul cinema mitologico*, in Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, cit., p. 159.
20. Marco Salotti, *1957-1964: l'industria cinematografica italiana gonfia i muscoli. Il film mitico-muscolare*, in Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, cit., pp. 146-147.
21. *Ivi*, p. 155.
22. Gian Piero Brunetta, *Il giardino delle delizie e il deserto*, in Marino Livolsi (a cura di), *Schermi e ombre. Gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, La Nuova Italia, Scandicci, 1988, p. 81.
23. Gianni Volpi, *Il western italiano: come la copia divenne l'originale e fu riprodotto all'infinito*, in Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, cit., p. 140.
24. Cfr. Aldo Viganò, *Giochi nel canyon del postmoderno*, in Roberto Festi (a cura di), *C'era una volta il... western all'italiana. Mito e protagonisti*, Stampalith, Trento, 2001, pp. 7-8. Il saggio di Viganò elabora anche interessanti considerazioni sul rapporto fra questo genere e il postmoderno.
25. Teo Mora, *Il cinema fantastico italiano: un fenomeno produttivo marginale*, in Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, cit., p. 195.

L'attore

Francesco Pitassio

Metodo e metodi

L'attore cinematografico si è sempre costituito in oggetto sfuggente e opaco nei ripetuti tentativi di descrizione e analisi. Altre aree di indagine si sono rivelate più atte a suscitare un corpus di testi omogeneo sotto il profilo metodologico, caratterizzato perciò da un corredo di strumenti e di ambiti applicativi maggiormente definito: per limitarci a un esempio proprio al dibattito italiano, è il caso della discussione sul realismo¹. La riflessione sull'attore cinematografico si distingue per una vivacità mai del tutto sopita, che accompagna tutta la storia del cinema nazionale; tuttavia, la continuità del dibattito sull'attore cinematografico ha appannato l'oggetto della discussione: di fatto, si parla molto, ma raramente si enuncia l'argomento.

Nel quadro più ampio della nuova storiografia, la definizione di attore cinematografico è stata occasione di riflessione approfondita sul piano metodologico. La maggiore efficacia euristica nel confronto con la nozione di attore cinematografico si realizza allorché quest'ultima viene definita con maggiore specificità, consentendo così di considerare l'effettiva funzione testuale e contestuale, i percorsi genetici e le relazioni stabilite con il contesto dall'attore cinematografico. In questa sede si intende avanzare alcune proposte metodologiche, applicate successivamente a casi esemplificativi di approcci e modelli differenti, eppure suscettibili di illustrare la pluralità dei modi di esistenza dell'attore nella storia del cinema nazionale.

La traslazione di concetti e indirizzi di ricerca elaborati nell'ambito della storiografia delle arti figurative e in senso più ampio nell'estetica ha prodotto pregevoli risultati al momento dell'applicazione in ambito cinematografico. Un consistente numero di contributi può essere riunito sotto la denominazione approssimativa di *iconologia del cinema*². In tale prospettiva, l'attore cinematografico viene assunto in prima istanza in termini morfologici, a partire dalle caratteristiche iconiche che definiscono la sua presenza sullo schermo. Tale indagine appare efficace per la proposta di categorie esplicative sincroniche, individuate a partire da tratti propri alla forma dell'espressione della presenza antropica sullo schermo. Inoltre, gli strumenti approntati paiono ancor più adeguati nell'esame di periodi peculiari della storia del cinema italiano: ad esempio, la prima fase del muto, caratterizzata dalla frequente assimilazione dell'interprete a un paradigma figurativo: «La cinematografia, essendo fatta di

quadri, deve avere ambienti artisticamente ben costruiti e figure artisticamente presentabili. Sul teatro di prosa occorrono artisti di valore, perché là è l'individuo che domina e s'impone; sullo schermo l'individuo è una cosa secondaria; ciò che occorre è la figura corretta, espressiva e significativa»³.

L'intenzione genetica dell'interprete nella costituzione del testo fonda l'approccio iconologico, e talora trova autorizzazione nella stessa cultura coeva ai testi: «In quest'arte il solo artista vero deve essere il direttore di scena; gli esecutori sono soltanto collaboratori di chi dirige. [...]. Il direttore, in cinematografia, è come il pittore davanti alla tela; e gli artisti come i colori, disposti sulla tavolozza. È il direttore, che deve creare tutti i personaggi e le figure del quadro cinematografico, e sta a lui di adoperare i colori, cioè le figure, secondo gli effetti che vuole ottenere. Lasciare delle iniziative alle figure sarebbe come se i colori della tavolozza si disponessero da soli ed a loro capriccio sulla tela del pittore»⁴.

Lo studio iconologico della presenza umana sullo schermo non comporta l'astrazione delle componenti iconiche dalla loro evoluzione nel tempo del testo; piuttosto, valuta quelle in questa⁵. Alcune occorrenze filmiche propongono modelli testuali e di attore più consonanti con una simile ipotesi: è il caso dei film improntati alla tradizione figurativa nazionale, dal *Christus* (1916) di Giulio Antamoro a *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti, passando per la fase calligrafica al principio degli anni '40⁶.

La storiografia del cinema ha prestato attenzione al contributo attivo dell'interprete cinematografico. Tale prospettiva assume a oggetto i mezzi espressivi peculiari all'azione dell'attore, le modalità di trasmissione del sapere professionale, le tipologie di inserimento del contributo individuale in strutture spettacolari di insieme. Questo ambito di ricerca non ha potuto contare su modelli descrittivi condivisi per un insieme di fattori di non facile individuazione; se si dovesse additare un possibile quanto veniale correo, si potrebbe trovare sul luogo del delitto la durevole tradizione familiare italiana nella formazione dell'attore teatrale, fondata in prevalenza sull'oralità: carattere indubbiamente originale dell'attore nazionale, ma di parziale ostacolo alla ricerca⁷. La ricostruzione storiografica delle modalità di acquisizione del sapere professionale e del posizionamento dell'interprete nel sistema delle arti dello spettacolo consente di comprendere pienamente la genealogia stilistica di un attore, da un lato, e le richieste avanzategli dall'istituzione cinematografica, dall'altro. Per esempio, ricerche sull'origine professionale degli interpreti del cinema italiano dei primi due decenni del secolo mettono in luce la loro formazione eterogenea; al tempo stesso suggeriscono il contributo diretto e originario di pratiche spettacolari spesso neglette (circo, pantomima, *café chantant*, teatro dialettale, filodrammatiche) alla costituzione dell'istituzione cinematografica nazionale⁸; in questa fase, l'inserimento nell'industria cinematografica ubbidisce a una duplice domanda: nomi celebri in ambito prosastico o personale in fuga da settori dello spettacolo in crisi.

Lo *stile* di un attore, la riconoscibilità della sua partecipazione al complesso del film non dipendono strettamente dalla prominenza nella narrazione; detto

altrimenti, non occorre essere protagonisti per distinguersi. La superiorità stilistica di un caratterista rispetto al protagonista è fatto troppo ricorrente per meritare più di un esempio: l'appartato vicino di casa dello statuario Fosco Giachetti, protagonista de *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli è... Eduardo De Filippo! L'efficacia espressiva di un interprete è in funzione della sua formazione, ma anche di una distribuzione delle parti altrimenti nota come sistema dei ruoli⁹. Questa struttura spettacolare, dominante nel teatro italiano di prosa, costituisce una griglia funzionale efficiente e molte volte tralata dal palcoscenico al set: in un sistema dello spettacolo piuttosto contenuto per risorse e membri, l'impiego di determinati interpreti pare ubbidire a logiche analoghe in differenti ambiti spettacolari. Non solo. Il sistema dei ruoli garantisce la possibilità di esplicitare le proprie doti di attore anche attraverso una parte secondaria, come dimostra una illustre schiatta di interpreti rubricati sotto la generica definizione di caratteristi. Il funzionamento dell'economia testuale non si fonda unicamente sui ruoli principali: vi affianca parti secondarie determinate in parte dalle componenti somatiche¹⁰ e con uguale importanza dalla partecipazione attiva degli interpreti alla rappresentazione¹¹. Questa valorizzazione degli attori, in base a modelli approntati nel teatro di prosa e segnatamente nella commedia, caratterizza differenti fasi della storia cinematografica nazionale, ma in termini più marcati gli anni '30: «Dare all'attore una parte molto maggiore di quella che oggi abbia – il che significa disporre di attori che siano tanto maggiormente capaci di dissimularsi dietro agli altri componenti del film, quanto più importante è la parte ad essi affidata; attori, cioè, di tale altezza e perfezione artistica, da prendere su di sé il peso maggiore di tutto il lavoro, senza che lo spettatore ne abbia neanche il sospetto»¹².

Il teatro italiano mantiene a lungo una funzione esemplare e formativa nei confronti dell'attore cinematografico; benché voci autorevoli abbiano in talune occasioni proclamato la distinzione funzionale di attore teatrale e cinematografico¹³, nondimeno le due nozioni sono andate di frequente assieme sul piano progettuale e pratico¹⁴. Anche durante la celeberrima stagione della commedia all'italiana e a tutt'oggi l'istituzione cinematografica ha prediletto una formazione teatrale per una parte consistente dei propri interpreti di spicco; al punto da investire l'attore di una autorità sul testo quasi equivalente a quella del regista: basti pensare alla importanza di Vittorio Gassman per il cinema di Dino Risi¹⁵. Pertanto, l'indagine sulla funzione attiva dell'attore nel testo deve appuntare la propria attenzione sullo stile, inteso come codice recitativo sovraindividuale; sulle sedi di formazione del personale artistico; su forme di spettacolo concomitanti, per la capacità di fornire modelli discorsivi, narrativi e recitativi al cinema.

Esiste un bacino spettacolare di grande ampiezza, definibile *spettacolo popolare*, per molti versi basilare per il cinema italiano¹⁶. Una prospettiva intermediale consente di prendere nella debita considerazione il funzionamento dello spettacolo popolare e il suo rapporto con il pubblico, perché opera su differenti segmenti dell'industria della cultura a prescindere dalla distinzione este-

tica¹⁷. Una ricerca condotta sul dialogo tra differenti forme spettacolari popolari rende conto di due ulteriori tratti della cultura italiana: le relazioni tra formazioni locali e nazionali e il rapporto tra spettacolo tradizionale e mediatico¹⁸. Un numero considerevole di interpreti celeberrimi del cinema italiano prende le mosse da spettacoli popolari tradizionali, talvolta con spiccata accentuazione regionale: varietà, rivista, café chantant, ma anche sceneggiata napoletana o posteggiata siciliana¹⁹. Un esempio emblematico di questa disponibilità a passare da un medium all'altro, poi occultata dalla identificazione tra "realismo" e "popolare", è costituito da Anna Magnani. In origine attrice di rivista, con una forte caratterizzazione romana, fu successivamente troppo spesso interpretata unicamente alla luce delle sue parti più note degli anni '40, da *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini in poi; e viceversa poco considerata in occasioni incongruenti con tale immagine, quali *Tempo massimo* (1934) di Mattoli, o nella lettura critica fornitane da Visconti in *Anna Magnani* (episodio di *Siamo donne*, 1953, di Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Rossellini, Luigi Zampa, Visconti)²⁰.

Forme spettacolari e interpreti migrano attraverso dispositivi differenti, sfruttando la capacità di diffusione dei media e una forza di inerzia garantita dalla domanda popolare: «Feci [...] teatro con Mattoli, feci gli Zabum, in cui ebbi un enorme successo, ma il mio successo durava un anno, una stagione, e poi doveva ricominciare da capo; finché trovai un mezzo di diffusione così immediato, così popolare che fu quello della radio, iniziando il divismo radiofonico. Anche questo mi costò molta fatica, molta tenacia, ho dovuto insistere per proporre un personaggio, [...] *Il programma dei compagnucci della parrocchietta, qui vi parla Alberto Sordi*. [...] Trovai [Vittorio] De Sica che era entusiasta, mi seguiva sempre per radio, e insieme creammo una società di produzione, Produzione Film Comici, e insieme producemmo *Mamma mia che impressione* [*Mamma mia, che impressione!*, 1951, di Roberto L. Savarese] per la Enic [Ente Nazionale Industrie Cinematografiche] distribuzione. Il film ebbe un'accoglienza popolare»²¹.

L'importanza per l'industria culturale italiana delle proprie articolazioni regionali e di strutture spettacolari imperniate su modelli di attore alternativi all'interprete di prosa suggeriscono maggiore attenzione alle forme di intrattenimento popolare.

La celebrità degli attori cinematografici viene solitamente identificata con la nozione di *divismo*. L'esame di questo fenomeno culturale ha prodotto una intensa produzione scientifica, con approcci disciplinari differenti²². Il fenomeno divistico viene considerato un testo mediale prodotto da una molteplicità di occorrenze testuali, alcune esplicitamente fittizie – i film –, altre a pretesa valenza documentaria – biografie, interviste, servizi –, altre ancora a carattere promozionale – foto di scena, manifesti ecc. L'iterazione di determinati attributi della *persona* divistica, allo scopo di garantire una coerenza dell'intertesto mediale, la costituisce in modello. Un esempio di comportamento sociale, sul piano relazionale e di consumo. Per fare un esempio, l'immagine di De Sica, da *Gli uomini, che mascazzoni...* (1932) a *Il signor Max* (1937) di

Mario Camerini, delinea notoriamente un modello piccolo borghese con aspirazioni (frustrate) di consumi lussuosi e trasformismo sociale²³. I divi allo stesso tempo costituiscono ruoli di genere: un'immagine che configura i tratti distintivi di un uomo o di una donna sul piano corporeo, comportamentale e dei valori associati. Per fare un altro esempio, l'immagine incarnata da Amedeo Nazzari tra gli anni '30 e '50 corrisponde a un ideale maschile fondato su comportamenti cavallereschi, prestanza fisica ed etica del sacrificio in nome di valori trascendenti; un prototipo condiviso con altri attori e capace di passare indenne dal ventennio fascista alla restaurazione degli anni '50, attraverso il neorealismo: da *Cavalleria* (1936) di Goffredo Alessandrini a *Il brigante Musolino* (1950) di Camerini, passando per *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada²⁴. Su questo piano, un'indagine incentrata sul divismo può suggerire mutazioni più profonde: la frattura tra fase pre e postbellica trova esemplare dimostrazione nell'avvicendamento avvenuto tra protagonismi maschili e femminili e nella mutazione somatica dei secondi. Tra l'astrazione spirituale e aristocratica di Elisa Cegani in *Ettore Fieramosca* (1938) di Alessandro Blasetti e la carnalità borghese di Eleonora Rossi Drago in *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini non passa solo una decina di anni, ma una mutazione assiologica: l'individualità sessuale femminile è sempre stigmatizzata nelle finzioni precedenti il 1945 – ben lo dimostrano le parti assunte da Clara Calamai o Doris Duranti – e per questo spesso tratteggiata in opposizione a tipi angelici e virtuosi, ben lungi dalle dive del dopoguerra...²⁵.

La valenza esemplare delle figure divistiche, infine, le propone come modelli nazionali: catalizzatori emblematici delle caratteristiche distintive – vizi e virtù – di una comunità identificata, anche per il tramite di personaggi appartenenti a testi audiovisivi, in una nazione²⁶.

Chi lavora non è perduto

Abbandonarsi a una danza sfrenata, abbozzare un sorriso, prorompere in un pianto di disperazione o storcere il naso in una smorfia eccessiva. Tutte situazioni recitative comuni, rintracciabili nel boogie-woogie di Silvana Mangano e Gassman in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, nella curiosità disincantata di Marcello Mastroianni ne *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, nell'angustia del personaggio di Alberto Sordi nel finale de *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli o nel robusto raffreddore di Nino Manfredi in *Pane e cioccolata* (1974) di Franco Brusati. Eppure, sono tutti contributi attivi di singoli interpreti alla realizzazione di un effetto significativo del testo, consentiti dall'apprendimento di determinate norme condivise, finalizzate a rappresentare personaggi fittizi in una condizione spettacolare.

Un esempio piuttosto curioso di tentativo di modellare la condotta scenica degli interpreti cinematografici è costituito da un trattato elaborato da un sedicente accademico di nome G. Scocco al termine del secondo decennio del '900, intitolato *L'arte silenziosa*²⁷. Il volume ha dichiaratamente una funzione

propedeutica e conoscitiva. Da un lato costituisce un prontuario di forme necessarie a rappresentare gli affetti sullo schermo secondo un modello prevalentemente figurativo, corredato da un esemplificativo volumetto fotografico; dall'altro è un catalogo destinato a consentire allo spettatore una piena comprensione dell'arte della recitazione muta. Da entrambi i punti di vista presuppone un contributo efficiente dell'attore alla realizzazione del testo filmico. La vocazione normativa del lavoro di Scocco comporta alcuni postulati fondativi della recitazione; in prima istanza, a scopo distintivo, una opposizione tra azione scenica teatrale e cinematografica: «La Cinematografia è l'Arte di rappresentare sul bianco schermo l'espressione dei sentimenti umani. In arte teatrale l'attore rappresenta, in cinematografia l'attore posa»²⁸.

A dispetto del fatto che il modello pittorico diffuso nel cinema italiano degli anni '10 stia sbiadendo, l'autore del manuale individua l'azione principale dell'interprete nella manifestazione esteriore di sentimenti percepiti attraverso una serie di atteggiamenti, originati da una combinazione di singoli tratti fisionomici. Le pose devono essere realizzate tenendo in considerazione la natura dello spettacolo: «Una delle principali accortezze è la posatezza dei movimenti. Essi perciò, contrariamente a quelli adoperati sul palcoscenico, dovranno essere usati con parsimonia e con calma, con quella calma che in cinematografia è normale, mentre nella vita reale è una lentezza esagerata. [...] In cinematografia il *gesto* sostituisce la parola, quindi poche parole e più azione; azione, ben s'intende, corretta senza abbandonarsi a contorcimenti e gesti inefficaci e antiestetici»²⁹.

A partire da qui, Scocco traccia una grammatica dei sentimenti e una sintassi fisionomica; ovvero, presuppone per l'interprete singoli programmi emotivi e gestuali, capaci di rendere intelligibili i sentimenti. Non solo. Traccia anche confini precisi per la recitazione sulla base dei generi cinematografici, secondo una griglia che oppone tragico a comico, e successivamente tragico a dramma, e commedia a scena comica. Da questa partizione discendono caratteristiche somatiche, stili recitativi, azioni diverse del commediante³⁰.

Un caso significativo di apporto fattivo al cinema da parte di un attore è quello di Sergio Tofano. Sporadiche o assenti le testimonianze del grande commediante sulle proprie partecipazioni cinematografiche; intermittenti e rapide le note dedicate alla sua presenza in un numero infinito di film, dall'era del muto al principio degli anni '70; raramente considerate dalla storiografia le opere nelle quali l'attore romano trova ospitalità, tutte troppo distanti dal panteon cinematografico conclamato. Eppure, l'apporto di Tofano al cinema italiano appare continuativo, dunque suggerisce un'adeguatezza dell'interprete alle necessità produttive; e distinguibile per l'efficacia rappresentativa con cui le sue figure sono delineate, nonostante la proverbiale inclinazione all'*understatement* dell'attore: «Quando recita, è il più anglo-sassone degli attori italiani: elegante come Lord Brummel, stilizzato come uno di quei suoi gustosissimi disegni che firma modestamente "Sto"»³¹.

Si provi a considerare alcuni elementi costitutivi dell'attore: formazione, funzione drammaturgica e stile di recitazione. L'istruzione del commediante

avviene nelle compagnie di Virgilio Talli e Dario Niccodemi; entrambi i capocomici segnano un importante punto di svolta nella organizzazione della distribuzione delle parti tra gli attori della compagnia: non più per discendenza familiare, né per tipizzazione somatica, bensì a partire dalle caratteristiche espressive e in base alle necessità funzionali del testo drammatico. Le compagnie di Talli e Niccodemi richiedono considerevole flessibilità ai propri attori, intercambiabili in base alle priorità drammaturgiche e spettacolari, cui impongono una professionalizzazione inusuale per il sistema teatrale nazionale³²: una trasformazione borghese della scena.

La metamorfosi del sistema della compagnia coincide anche con un rinnovamento del repertorio e una concomitante mutazione nei ruoli. Infatti, entrambe le compagnie in cui Tofano presta servizio tra gli anni '10 e '20 inscenano pièce improntate alla formula della pochade, sempre più diffusa al principio del '900; in essa, il brillante non è più relegato in un ruolo secondario, ma può assurgere a simulacro dell'autore del dramma; non solo elegante chiosatore, ma latore della morale del testo, e nel teatro del grottesco principio riflessivo. Il cinema italiano degli anni '30 adatta molti testi del repertorio leggero delle compagnie teatrali coeve e dei decenni precedenti, e all'uopo impiega un cospicuo numero di interpreti provenienti dalle tavole del palcoscenico³³, Tofano tra questi. L'ideatore del Signor Bonaventura indossa i panni tante volte vestiti sulla scena: contrappunto ironico alle vicende amorose di Nino Besozzi ed Elsa Merlini ne *La segretaria privata* (1931) di Alessandrini, austero o astuto maggiordomo di Armando Falconi e Besozzi in *Eravamo 7 sorelle* (1938) di Nunzio Malasomma o di Paolo Stoppa in *Se io fossi onesto* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia, rigido colonnello di *Stasera alle undici* (1937) di Oreste Biancoli, futuro suocero di Carlo Romano in *Papà per una notte* (1939) di Mario Bonnard. L'allampanata figura del commediante fa capolino di continuo alle spalle di interpreti con ruoli più ingombranti, per chiosarne le affermazioni e agire di rimessa, assurgendo in taluni casi a vero e proprio maestro delle danze. L'organizzazione spettacolare di questi film prevede con grande frequenza una dimensione delle inquadrature e una loro articolazione finalizzate a dare pieno risalto all'azione degli attori; anche per questo motivo, lo stile recitativo di Tofano si dimostra produttivo e incisivo nell'economia testuale dei film interpretati. Uno stile formato in parti da brillante, basato su una grande economia di mezzi mimici e gestuali, rarefatti e rallentati per essere ancor meglio percettibili. Questo bagaglio stilistico, accresciuto da una straordinaria capacità di caratterizzazione dei personaggi attraverso le risorse del trucco³⁴, viene proposto da Tofano anche in parti da protagonista, per film con dichiarato intento innovatore come *O la borsa o la vita* (1933) di Bragaglia e *Seconda B (Anno scolastico 1911-1912)*, 1934, di Alessandrini. Soprattutto, esso permane anche in fasi successive della storia del cinema italiano, nel primo dopoguerra – per esempio in *Fabiola* (1949) di Blasetti – o nel corso degli anni '50 e '60. In questi periodi successivi, la recitazione di Tofano potrebbe parere incongrua coi propositi estetici dominanti: su tutti, il realismo prima, l'intenzione del regista poi; in verità, proprio la permanenza di una tipologia drammaturgica e di recitazione

attraverso i decenni suggerisce una durezza di modelli di spettacolo, concezioni di attore e cultura rappresentativa nel contesto nazionale. Si tratta di un sapere e di una prassi professionali tramandati prima attraverso la pratica; successivamente, dagli anni '30, attraverso una istituzione quale la Regia Accademia d'Arte Drammatica. Figure cardinali del cinema del dopoguerra, da Gasman a Gian Maria Volonté, hanno lì la propria formazione, poi realizzata anche al cinema attraverso la versatilità, la propensione a trasformare le proprie fattezze tramite il trucco, la capacità di intonarsi su registri antitetici, la vocazione al grottesco. La ricchezza dei mezzi espressivi consente prove piuttosto differenti: da *I soliti ignoti* (1958) di Monicelli e *La famiglia* (1987) di Ettore Scola al primo; da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri e *Il delitto Matteotti* (1973) di Florestano Vancini al secondo³⁵.

Il più comico spettacolo del mondo

La cultura popolare italiana ha generato una variegata tipologia di forme spettacolari e predisposto un circuito locale e nazionale molto articolato per la loro diffusione. Almeno fino alle profonde modificazioni socioeconomiche degli anni '60, per il Settentrione, e complessivamente del panorama mediale nazionale negli anni '70 del secolo scorso, per il Meridione, la permanenza di formazioni culturali locali e le peculiari tradizioni rappresentative hanno comportato altrettanti tipi di attore, molte volte poi giunti a notorietà nazionale attraverso i mezzi di comunicazione di massa: radio, cinema e infine televisione.

La formazione di questi istrioni è pratica, comprovata da un confronto diretto con un pubblico popolare sul quale è tarata l'esecuzione della rappresentazione. «Io, Dante Maggio, sono figlio d'arte. [...]. La prima volta che calcai le scene, avrò avuto sette o otto anni. [...]. Il pubblico dell'Orfeo era un pubblico entusiasta, molto più buono e smaliziato di quello odierno. Bastava che uno degli attori recitando esclamasse ad esempio la fatidica battuta: "Mammà, mammà mia bella perdoname, nun lo facce cchiù", e subito crollava il teatro per gli applausi»³⁶.

In molte occasioni si tratta di una tradizione poco formalizzata, di contatto diretto con la prassi spettacolare, dal varietà in cui si fanno le ossa comici napoletani come Nino Taranto all'avanspettacolo dove diviene celebre Ermínio Macario, fino alle filodrammatiche per le quali passano i più giovani Ugo Tognazzi e Sordi. Si tratta di un'ampia nebulosa ancora poco indagata, dallo straordinario potenziale per la cultura italiana e il suo cinema³⁷. Queste forme spettacolari vengono assimilate dall'industria cinematografica, che le ripropone nella loro struttura complessiva, o ne cita brani scelti in una silloge, e traduce sullo schermo le caratteristiche distintive del personaggio e gli effetti comici di alcuni interpreti: è il caso di Macario, da *Non me lo dire!* (1940) di Mattoli a *L'eroe della strada* (1948) di Carlo Borghesio, come di molti altri.

Uno degli aspetti più permanenti nel processo di declinazione delle forme di intrattenimento popolare dallo spettacolo dal vivo al grande schermo è la

maschera dell'interprete: insieme di tratti somatici, caratteriali e recitativi unificanti, essa presuppone la garanzia della comicità. Sul piano narrativo, essa sopravanza la disposizione di una narrazione, sopravvivendo alle vicende dei singoli film, ma allo stesso tempo comportando un'organizzazione del racconto imperniata sulle avventure del comico.

Unitamente a questa continuità del comico e a una vocazione seriale del sistema mediale, nel quale un testo viene declinato attraverso dispositivi distinti, si registra una disposizione parodistica: si riprendono in un modo ludico testi, situazioni, personaggi e attori celebri. Queste componenti, nate inizialmente in contesti locali, divengono di fatto fondative della cultura mediale italiana: «Tre elementi caratteristici dell'industria culturale italiana: in primo luogo la capacità di sfruttare il successo in modo seriale [...]; in secondo luogo una forte tendenza alla parodia come genere grimaldello [...]; infine una certa vena inventiva che consente di partire da un universo multimediale subito complesso, già dalle sue origini»³⁸.

In questo modo di produzione, il caso più rinomato è quello di Antonio De Curtis, in arte Totò: esemplare principe di una tradizione e di una modalità di fare spettacolo, ma anche epitome di una galassia soggiacente³⁹.

In una prima fase, coincidente con il periodo tra le due guerre e un'intensa attività teatrale del comico napoletano, il rapporto con il cinema è sporadico. A partire dalla stagione 1947-1948 il successo dell'attore è tale e così perdurante da comportare un riassetto complessivo del sistema dei generi cinematografici. Un'indagine compiuta sugli incassi del comico rivela una sostanziale omologia tra il pubblico dello spettacolo popolare dal vivo e quello di un cinema con analoga vocazione. Infatti, «divo popolare per eccellenza, Totò raccoglie i maggiori favori presso il pubblico di periferia e di provincia. Il rapporto fra l'incasso delle prime visioni e dell'intero mercato è bassissimo: valgono due esempi qualsiasi, *Siamo uomini o caporali?* (1955) e *Totò, Peppino e... la mala femmina* (1956), entrambi di Camillo Mastrocinque, che nelle prime avevano rispettivamente ottenuto 100 e 75 milioni, mentre a qualche anno di distanza (30 giugno 1959) raggiungevano l'uno 750 e l'altro 661 milioni. [...] Questi risultati sono tanto più significativi in quanto vengono per larga parte determinati dal pubblico delle regioni meno abbienti, Meridione e isole»⁴⁰.

Lo sfruttamento e l'incremento di un pubblico preconstituito è consentito dall'iterazione di un repertorio molte volte già noto. In alcuni casi si tratta di vere e proprie antologie, come *Totò a colori* (1952) di Steno; in altri, di citazioni e calchi di singoli brani già sperimentati sul palcoscenico, come *I pompieri di Viggìù* (1949) di Mattoli o *L'imperatore di Capri* (1949) di Comencini. Complessivamente, è evidente che il richiamo dei film interpretati da Totò si fonda «oltre che sull'esibizione del nome del protagonista, sul recupero di un ventaglio di tradizioni culturali e spettacolari diverse»⁴¹, ma tutte di vasta diffusione popolare.

La recitazione diffusa nello spettacolo popolare e per molti versi estremizzata dal "principe della risata" presenta caratteristiche comuni – su tutte, la centralità dell'interprete – e comporta delle conseguenze per l'organizzazione del

testo filmico. In maniera particolare, due componenti risultano distintive: la modificazione della prassi di realizzazione del film e il modo di rappresentazione conseguente. Rispetto alle abituali procedure di lavorazione, fondate su sceneggiatura e *découpage*, la priorità dell'attore comporta un differente assetto, in nome dell'improvvisazione, vero e proprio fulcro della recitazione: «La recitazione di Totò era molto spontanea, l'improvvisazione vi aveva una grande parte. Per dare il meglio, Totò aveva bisogno di un compagno con cui l'accordo fosse immediato, e che spesso lo seguiva di film in film. [...] La sceneggiatura era per Totò un filo d'acciaio teso tra due punti, l'inizio e la fine del film, ma il resto subiva mille cambiamenti»⁴².

Il testo si impenna sul corpo del mimo, la continuità spazio-temporale garantisce l'esecuzione completa del numero e il raggiungimento dell'effetto comico ricercato. È l'attore a dominare la rappresentazione, anziché il regista. Ciò non comporta di necessità una sudditanza completa del cinema al mimo, propono ad adeguare i propri mezzi espressivi alle necessità discorsive del dispositivo molto più di quanto si immagini. Letto nel quadro dei rapporti complessivi costituiti in seno all'industria mediale, può chiarire la definizione di un modo di rappresentazione a tutt'oggi perdurante, nel passaggio dal cabaret al piccolo schermo, e di ritorno al grande dei nomi e corpi di Carlo Verdone, Aldo, Giovanni e Giacomo, Leonardo Pieraccioni e, per la prima parte della sua carriera, Roberto Benigni.

La provinciale

Nella storia del cinema italiano, la costituzione e circolazione di modelli divistici e generi cinematografici nazionali dagli anni '20 in poi ha dovuto fare i conti con il canone hollywoodiano. La determinazione di film e intere produzioni attraverso la promozione di singoli interpreti al rango di divi ha suscitato reazioni alterne nella storia della cultura cinematografica nazionale. In maniera particolare, nel corso degli anni '30 il divismo ha indotto rifiuti netti nell'intelligenza, dinanzi al calco supino dal cinema statunitense dei più celebri interpreti italiani: Assia Noris/Carole Lombard, Isa Miranda/Greta Garbo + Marlene Dietrich, Nazzari/Errol Flynn e via traducendo. Si determina così una forbice culturale, in cui una minoranza influente richiede l'invenzione di modelli maggiormente rispondenti alla tradizione nazionale o palesemente alternativi a quelli proposti da una cultura avvertita come efficace, ma meccanizzata: «La particolare immobilità del divo [...] non è l'immobilità del tipo e della maschera, giacché il tipo e la maschera, ciascuno definito secondo caratteri morali, per quanto rigidi, hanno questa possibilità affascinante negata al povero divo: la possibilità di vivere, di urtare cose vive, di soffrire l'imprevisto, di svilupparsi. Il divo non nasce morto, è vero, ma nasce automa»⁴³.

Al divismo si imputa la riduzione della dimensione umana, a causa della sua origine industriale; l'assenza di competenza artistica degli interpreti, semplici

simulacri di una iniziativa promozionale; un universalismo in cui è impossibile rintracciare tratti nazionali. Nella prospettiva di una proposta alternativa alla produzione standardizzata hollywoodiana, si fa strada sin dal principio del decennio l'attore non professionista, identificato con un ipotetico cinema d'arte e vincolato a un territorio e una cultura specifici: «Anche l'America comincia ad avvertire che in Hollywood è qualche cosa che non va più dallo stesso punto di vista di Hollywood: che, insomma, anche il divismo coi suoi costosi studios diventa un colossale punto interrogativo il giorno in cui si sia dimostrato come un'incantevole pellicola, prodotta senza divi e senza studios e con un costo che è appena il decimo forse di quello medio di Hollywood, possa correre il mondo con un guadagno decuplo di quello della pellicola media di Hollywood»⁴⁴.

Tale prototipo, accomunante originalità estetica, interpreti non professionisti, intenzione di un regista e specificità europea, ritorna con forza e possibilità ben maggiori nella stagione neorealista prima, e degli anni '50 poi. Al punto da caratterizzare i capolavori del cinema del dopoguerra, da *Paisà* (1946) di Rossellini a *La terra trema* (*Episodio del mare*), 1948, di Visconti; e una precipua spontaneità femminile nel decennio successivo.

«La breve storia del nostro cinema neo-realistico include, accanto a opere di ispirazione collettivistica, dove l'individuo non assurgeva a una propria autonomia (*Uomini sul fondo* [1941, di Francesco De Robertis], *Paisà*, *La terra trema*), altre dove l'individuo emerge nella propria interezza, anche se espresso da un volto vergine ("Sciuscià" [sottotitolo *Ragazzi*, 1946, di De Sica], *Sotto il sole di Roma* [1948, di Renato Castellani], *Ladri di biciclette* [1948, di De Sica]). [Luigi] Chiarini mi risponderà trattarsi di quelle che lui chiama "le rarissime eccezioni che confermano la regola". Ma tali eccezioni si ricollegano a molte altre, e più illustri, le quali recano le firme di Eisenstein [Sergej M. Ejzenštejn], di [Robert J.] Flaherty, di [Friedrich W.] Murnau, e, se non sono sufficienti a far stabilire una regola opposta, bastano però a dimostrare le possibilità native del volto vergine, intelligentemente impiegato, sullo schermo»⁴⁵. Anziché una frattura netta con modelli di attore (o non attore) tra la fase neorealistica e il periodo successivo, si ravvisa una perdurante strategia discorsiva, che avoca attributi di originalità, nazionalità, spontaneità e valenza estetica alle sedi e forme comunicative dell'industria culturale italiana⁴⁶. La costruzione dei modelli femminili caratterizzanti l'intero cinema nazionale e la sua diffusione all'estero nei due decenni successivi, nei materiali promozionali, nella stampa popolare e attraverso le finzioni dei film poggia su questa composizione, approntata in una fase storica in cui ci si torna a interrogare con insistenza sul senso del divismo in sede critica⁴⁷, e attraverso film come *Siamo donne* sul piano poetico⁴⁸.

Il caso di Lucia Bosé è esemplificativo di questa strategia e delle sue variazioni in corso d'opera. L'attrice assurge a grande notorietà con il titolo di Miss Italia, conseguito nel 1947, provenendo da umili origini, secondo una trama in cui evidenza e modestia sono ben associate. Nel giro di due anni viene acquisita dal cinema, con un percorso comune ad altre concorrenti alla gara di bel-

lezza. L'industria cinematografica punta in primo luogo sulla associazione tra bellezza naturale e spazio rurale, in *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) di De Santis echeggiata anche da apparati promozionali, come la foto pubblicata sulla copertina di «Cinema»¹⁹. Con questo film, inoltre, l'attrice milanese viene consacrata da un cineasta identificato per i suoi intenti estetici e politici, nonché per le qualità di scopritore di talenti femminili – con De Santis all'epoca hanno già lavorato Carla Del Poggio e Vivi Gioi, e *Riso amaro* ha notoriamente lanciato la Mangano. Tuttavia, è un altro film a definire la persona divistica della Bosé, attribuendole dei tratti sociali, morali e attoriali destinati a divenire un marchio permanente²⁰. Infatti, *Cronaca di un amore* (1950) di Michelangelo Antonioni da un lato posiziona il personaggio fittizio di Paola nella classe alto borghese, ma allo stesso tempo nella prima sequenza ne descrive sommariamente le umili origini, rafforzando così l'identificazione tra personaggio e attrice. In seconda istanza, attribuisce al personaggio delle qualità sociali riassumibili nella definizione di stile ed eleganza, e allo stesso tempo due peculiarità narrative: l'indecisione – tra una classe e l'altra, tra il passato e il futuro, tra il marito e l'amante – e un desiderio di autonomia dai vincoli. Infine, sul piano della recitazione, rispetto alla ricerca di pose plastiche proposta nel film d'esordio, poco apprezzato dalla critica²¹, propone un impiego dell'attrice prevalentemente figurativo, e predilige pose abbandonate.

Questo insieme di tratti circola nella cultura coeva e si conferma attraverso la stampa popolare e specializzata. Da un lato, infatti, si promuovono gli aspetti di spontaneità della persona divistica: «Per Lucia Bosé questo film rappresenta la prova del fuoco: regista e sarti hanno fatto quanto era possibile per farla vincere e, sinceramente, non possiamo che incoraggiarla. Quel tanto di crudo, di acerbo che sono nella sua espressione, si prestano per rendere con efficacia il carattere di questa donna in cui agisce solo l'istinto: ha momenti felici»²². Nel medesimo tempo, si iscrive la figura della Bosé in un panteon di dive emblematiche del cinema d'arte, realizzando un allineamento tra lo stile del personaggio e le intenzioni estetiche del cineasta: «La recitazione e lo stesso fisico di Lucia Bosé si rifanno alla Louise Brooks di *Die Büchse der Pandora* [*Lulu*, 1929, di Georg Wilhelm Pabst]. E non, come qualcuno ha detto, al vecchio "divismo" italiano»²³. L'insieme di questi elementi si stabilizza nella persona divistica e viene iterato nei film e nei materiali paratestuali successivi. Ad esempio, una foto promozionale di *Roma, ore 11* (1952) di De Santis è piuttosto rivelatrice. Il film è un piccolo catalogo del divismo nazionale al principio del decennio, poiché affianca la Del Poggio, Maria Grazia Francia, Irene Galter, Lea Padovani, Delia Scala, Elena Varzi e la Bosé. Quest'ultima interpreta il ruolo di una alto borghese disposta a rinunciare ai benefici del proprio status per amore di un pittore (Raf Vallone). Nella foto in questione, la figura della Bosé si distingue nettamente dalle altre attrici associate: a sinistra, Del Poggio e Scala, a destra Varzi; laddove la prima e l'ultima, ai lati, vestono panni dimessi e piccolo borghesi, e la seconda spicca per la posa di spalle e la mise provocante e popolare, la Bosé si distacca per posizione centrale e per abiti e acconciatura denotanti un'estrazione più elevata.

Tuttavia, la persona della Bosé mantiene l'indecisione sopra descritta all'interno delle singole narrazioni e in senso più ampio nelle parti affidatele. In almeno due occasioni, si cerca di impiegare la giovane in parti di commedia, per *Parigi è sempre Parigi* (1951) di Luciano Emmer ed *È l'amor che mi rovina* (1951) di Mario Soldati, che addirittura la utilizza nei panni di una maestra di sci, più consone al cinema dei due decenni precedenti. Ma è l'immagine collaudata da Antonioni a risultare vincente. *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Emmer associa in maniera diretta il personaggio della Bosé alla moda, collocandolo esitante al crocevia tra un ideale proletario o piccolo borghese e il lussuoso mondo degli atelier. E nuovamente Antonioni, con *La signora senza camelia* (1953), disegna una figura perennemente incerta tra fasto dello schermo e autonomia individuale, tra la prigione dorata di un matrimonio indesiderato e la conquista di una propria dolorosa libertà: Fernaldo Di Giammatteo allora parlò di «crisi della donna moderna»⁵⁴. Di lì a poco, la Bosé si rifugerà in un matrimonio dorato, coronando una vocazione internazionale diffusa tra le dive italiane del dopoguerra, emblemi anche sessuali della nazione. Salvo fare ritorno in Italia per girare *Gli sbandati* (1955) di Francesco Maselli e interpretare la straordinaria parte di Lucia, scatolaia di corso Lodi, a Milano, indecisa tra l'amore di un giovane aristocratico e la scelta di classe e civile della Resistenza. Eroeina neorealista fuori tempo; o, più semplicemente, rinnovata efficacia di un modello di definizione della celebrità cinematografica destinato a perdurare a lungo; eppure a eclissarsi successivamente alla drammatica crisi degli anni '80, destinata a trascinare con sé non solo l'autonomia della industria cinematografica, ma anche la forza dei modelli divistici. Oggigiorno, nonostante la competenza e la serietà professionali, Giovanna Mezzogiorno e Margherita Buy, Valeria Golino e Laura Morante paiono combattere una battaglia di retroguardia, soverchiate dai modelli proposti da altri media, con ben altri effetti sociali.

Figure, istrioni e interpreti, marionette o stelle. In ciascuno di questi termini si cela una faccia del mestiere di attore nel cinema italiano. Uomo dai mille volti, appunto. Per coglierlo nella sua varietà sono necessari macchinari teorici, tagli di inquadratura e scelte di campo differenti, capaci di rivelare oggetti spesso confusi con lo sfondo, o troppo prossimi all'obbiettivo per essere messi bene a fuoco.

1. Una ricostruzione efficace e sintetica del dibattito sul realismo cinematografico nel secondo dopoguerra nazionale è offerta da Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, in particolare pp. 23-45. Un recente contributo mette in discussione la nozione di realismo a partire dal concetto di simulazione. Si veda Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, in particolare pp. 15-23. Un'interessante applicazione di questo quadro teorico alla questione dell'attore cinematografico è in Paolo Bertetto, *La direzione dell'attore. Il lavoro del set e la configurazione dell'immagine*, in Id. (a cura di), *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Minimum Fax, Roma, 2007, in particolare pp. 32-41.
2. Pregevoli esempi di riflessione sulle relazioni tra figura umana cinematografica e pittorica nel quadro italiano sono in Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, in particolare pp. 14-18 e 68-70, e in Paolo Bertetto, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, «Bianco & Nero» n.s., 1-3 (fascicolo 547), inverno 2003, pp. 199-217.
3. Tito Alacci [Alacevich], *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad, Firenze, 1919, p. 14.
4. *Ibid.* Posizioni analoghe sul direttore di scena vengono espresse nello stesso periodo da Carmine Gallone, *L'arte d'inscenare*, «In Penombra», 1, giugno 1918, pp. 8-9; Sebastiano Arturo Luciani, *Le idealità del cinematografo*, «In Penombra», 1, gennaio 1919, pp. 3-4.
5. È quanto viene proposto in Angela Dalle Vacche, *Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto*, in Luca Mazzei, Leonardo Quaresima (a cura di), *Microteorie. Cinema muto italiano*, «Bianco & Nero» n.s., 3 (fascicolo 550)/1 (fascicolo 551), settembre-dicembre 2004/gennaio-aprile 2005. Il contributo più ampio sui rapporti tra dive del muto e arti figurative è Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
6. Questa ricerca è stata affrontata in Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994.
7. Non pare casuale il dissenso di un attore pedagogo dinanzi al modello familiare, reso esplicito in Sergio Tofano, *Teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano, 1963.
8. Cfr. Claudio Camerini, *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, «Bianco & Nero», 1, gennaio-marzo 1983. Un'analisi stilistica del lavoro di attore al cinema, con applicazione alla fase del muto, è offerta dalle ricerche di Gerardo Guccini. Si veda, a titolo esemplare: *Il grande attore e la recitazione muta*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna, 1991. Un eccellente esame della progettazione del lavoro dell'interprete, a partire dalla scrittura cinematografica, è in Silvio Alovio, *I paradossi dell'attore. La scrittura della recitazione nelle sceneggiature di Arrigo Frusta*, «Mondo Nuovo 18-24 FTS», 3, dicembre 2004. Sul divismo femminile nella fase del muto, si vedano Francesco Pitassio, *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti*, Campanotto, Pisan di Prato, 2002, pp. 194-227, e Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo, 2006.
9. All'argomento, in ambito teatrale, ha dedicato una pregevole e innovativa ricerca Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze, 2002.
10. Sulla dimensione somatica del caratterista torna a più riprese Di Marino. Si vedano Bruno Di Marino (a cura di), *Caratteri e caratteristi del cinema italiano*, «Segnocinema», 77, gennaio-febbraio 1996; Id., *Paesaggio con figure. Cinque anni di caratteri, caratteristi e "spalle"*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1960/1964*, vol. x, a cura di Giorgio De Vincenti, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2001; Id., *La forza del "carattere"*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1949/1953*, vol. VIII, a cura di Luciano De Giusti, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003.
11. «Il rapporto fra divo e caratterista è contrassegnato da una profonda disuguaglianza e ubbidisce alle leggi, non scritte ma ferree, di una rigida gerarchia. C... Il vero lavoro lo fanno gli altri, i caratteristi, ma chi ne coglie i frutti è il signore e padrone del proprio volto». Guido Fink, *I caratteristi: uomini senza qualità?*, in Fabrizio Borin, Roberto Ellero (a cura di), *Sull'attore*, Circuito Cinema, Comune di Venezia, Ufficio Attività Cinematografiche, Venezia, 1996, p. 36 (corsivo nostro). Nella cultura italiana questa concomitanza di posizionamento spettacolare, tipizzazione somatica e azione rappresentativa è sancita anche in termini lessicologici; alla voce *Caratterista* di un dizionario si legge infatti: «Attore non protagonista che impersona con vivacità realistica e spesso con arguzia un tipo umano esemplare». *Caratterista*, in Miro Doglietti, Luigi Rosiello (a cura di), *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1983, p. 301 (corsivi nostri).
12. Alberto Spaini, *Il cinema è giunto a Shakespeare*, «Scenario», 1, gennaio 1936, p. 10. Un resoconto del dibattito sul cinema dall'osservatorio peculiare delle riviste teatrali degli anni '30 è in Sandro Bernardi, *L'attenzione al cinema nelle riviste di critica teatrale: «Comœdia», «Scenario» e altre ancora*, in Aa.Vv., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, vol. I, Quaderno informativo n. 71, XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Ancona, 1976.
13. È la impostazione dell'insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia, esemplificata in Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, *L'arte dell'attore*, Bianco e Nero Editore, Roma, 1950.
14. Un prontuario a beneficio degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia e della Regia Accademia d'Arte Drammatica tiene distinti gli esercizi applicativi, ma riunisce le due nozioni: Carlo Tamberlani, *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, Azienda Tipografica Editrice Nazionale Anonima, Roma, 1941. Due pregevoli studi di caso sulle transizioni italiane teatro/cinema sono in Gigi Livio, *L'attore cinematografico. Alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2007, pp. 151-194.
15. Si veda Fabrizio Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Marsilio, Venezia, 1999. Sulla commedia all'italiana, con particolare attenzione alla funzione dell'attore, cfr. Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 203-208.
16. Cfr. Paola Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, in particolare pp. 7-30.
17. Proposte suggestive di ricerca sul popolare sono in Maurizio Grande, *L'insolito nel "popolare"*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988.
18. Si veda al riguardo Adriano Aprà, Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1976.
19. Questo il celebre caso di Franco Franchi, descritto in Orio Caldiron, *Franco, Ciccio e la parodia*, in Scuola Nazio-

- nale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1965/1969*, vol. xi, a cura di Gianni Canova, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2002.
20. Su Anna Magnani la bibliografia è ampia, per la più parte a vocazione biografica. Si vedano: Guido Bezzola, *Anna Magnani*, Guanda, Parma, 1958; Italo Moscati, *Anna Magnani. Vita, amori e carriera di un'attrice che guarda dritto negli occhi*, RAI, ERI, Ediesse, Roma, 2003; Patrizia Carrano, *La Magnani. Il romanzo di una vita*, Lindau, Torino, 2004. Sul film di Visconti si vedano Millicent Marcus, *Carne da grembo o carne da scatola? Il divismo in "Anna" e "La strega bruciata viva"*, in David Bruni, Veronica Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Marsilio, Venezia, 1997; Antonio Costa, *Anna Magnani. Paradosso sull'attrice*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio, Roma-Venezia, 2000.
21. Testimonianza di Alberto Sordi, in Aa.Vv., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, Napoleone, Roma, 1979, pp. 255-256. Sul divismo intermediale del comico romano si veda Mariapia Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Edizioni di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002.
22. Per una ricostruzione storiografica del divismo italiano, si considerino almeno: Giulio Cesare Castello, *Il divismo*, ERI, Torino, 1957; Stephen Gundle, *Film Stars and Society in Fascist Italy*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002; Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma, 1994. Sul rapporto tra modelli femminili e identità italiana, Stephen Gundle, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London, 2007 (trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2007).
23. Sulla pentalogia di Camerini e De Sica, si veda Alberto Farassino, *Il signor Vittorio*, in Lino Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia, 1992. Sulla natura intermediale del divismo di De Sica negli anni '30, si veda Paola Valentini, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in Fanchi, Mosconi (a cura di), *Spettatori*, cit.
24. Sull'attore sardo si veda Giuseppe Gubitosi, *Amedeo Nazzari*, Il Mulino, Bologna, 1998.
25. Sul divismo femminile nel dopoguerra si veda Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.
26. Un interessante tentativo di indagine in questa direzione è in Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», 3, luglio-settembre 1995, poi in Lucy Fischer, Marcia Landy (a cura di), *Stars. The Film Reader*, Routledge, London-New York, 2004.
27. Cfr. G. [Giuseppe?] Scocco, *L'arte silenziosa. L'espressione dei sentimenti portati al cinematografo*, Luzzatti, Roma, 1918. Un interessante contributo storiografico alla conoscenza della trattatistica sulla recitazione cinematografica negli anni del muto è Cristina Jandelli, *La tecnica nella recitazione cinematografica: il caso Paolo Azzurri*, in Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *La sensibilità meccanica. Cinema e tecnologia in Italia*, «Bianco & Nero» n.s., 2 (fascicolo 549), maggio-agosto 2004.
28. Scocco, *L'arte silenziosa*, cit., p. 17.
29. Ivi, p. 20. La preoccupazione per l'eccesso gestuale delle attrici è diffusa tra la fine degli anni '10 e il principio dei '20. Si vedano, ad esempio, Pier Antonio Gariazzo, *Il teatro muto*, Lattes, Torino, 1919; Ottorino Modugno, *Le donne mute*, Cecconi, Firenze, 1920.
30. Cfr. Scocco, *L'arte silenziosa*, cit., pp. 79 e 83.
31. Lucio Ridenti, *Il terribile venerdì*, Sonzogno, Milano, 1928, p. 103. Su Tofano e il cinema si veda Maddalena Menza, *Bonaventura alla conquista del cinema*, Athenaeum, Firenze, 1986, e Alessandro Faccioli, Francesco Pitassio (a cura di), *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, «Bianco & Nero» n.s., 2 (fascicolo 552), maggio-agosto 2005.
32. Per una ricostruzione di insieme, si rimanda a Roberto Alonge, Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*, Einaudi, Torino, 2001.
33. Al riguardo, si veda Mino Argentieri, *Dal teatro allo schermo*, in Id. (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Marsilio, Venezia, 1991.
34. Lo porta ad esempio più volte Vassili Molcianowsky, *Come si truccano... La truccatura teatrale e cinematografica moderna*, Hoepli, Milano, 1930.
35. Su Volonté si veda Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore*, Bulzoni, Roma, 1997.
36. Testimonianza di Dante Maggio, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 34-35.
37. Un lavoro pionieristico al riguardo è Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somarè (a cura di), *Follie del varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, Feltrinelli, Milano, 1980.
38. Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano, 1998, p. 165. Sulla parodia nel cinema italiano del dopoguerra, si veda Roy Menarini, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna, 2002.
39. La bibliografia su Totò è troppo cospicua per essere qui riassunta. Ci limitiamo a riportare i contributi più recenti: Alberto Anile, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'amenò spettrò*, Le Mani, Recco, 1997; Id., *I film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*, Le Mani, Recco, 1998; Orio Caldiron, *Totò*, Gremese, Roma, 2001 (1 ed. 1980); Roberto Escobar, *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna, 1998; Giancarlo Governi, *Vita di Totò, principe napoletano e grande attore*, Nuova Fonit Cetra, Milano, 1992 (1 ed. Rusconi, Milano, 1980).
40. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985 (1 ed. Bompiani, Milano, 1974), p. 86.
41. Valentina Ruffin, *Totò al massimo*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1949/1953*, cit., p. 268.
42. Testimonianza di Sergio Corbucci, in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Milano, 1977, pp. 230-231.
43. Nicola Chiaromonte, *Il divo, ovvero l'eroe di se stesso*,

«Scenario», 1, gennaio 1934, p. 14. Ulteriore testimonianza della divaricazione tra posizioni degli intellettuali e industria mediale è l'incremento cospicuo di rotocalchi incentrati sui fenomeni divistici hollywoodiani. Si veda al riguardo Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000. Sul divismo negli anni '30, si veda: Franco Rositi, *Personalità e divismo in Italia durante il periodo fascista*, «Ikon», 62, luglio-settembre 1967; Gundle, *Film Stars and Society in Fascist Italy*, cit.; Francesco Pitassio, *Divi in uniforme. Melodramma e divismo nel cinema italiano degli anni '30*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Recco, 2007.

44. Eugenio Giovannetti, *Nuove intese fra cinema e teatro*, «Scenario», 1, gennaio 1933, p. 14.

45. Giulio Cesare Castello, *Processo al "non attore"?*, «Bianco e Nero», 3, marzo 1949, p. 54.

46. Sulla fase di transizione dal neorealismo all'assetto industriale degli anni '50, si veda: Ruggero Eugeni, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1949/1953*, cit. Un'interessante e pionieristica ricerca sul divismo italiano degli anni '50 è quella di Francesco Pinto, *Lo star-system italiano degli anni cinquanta*, «Sociologia della Letteratura», 1-2, 1978. Si vedano anche le proposte di Lorenzo Pelizzari, *Tra neorealismo e autarchia: le dive dei nostri anni '50*, «Cinema & Cinema», 27-28, aprile-settembre 1981. Quanto al dibattito sul non-professionista nel secondo dopoguerra, si rimanda a Francesco Pitassio, *Due soldati di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo*, «L'Asino di B.», 12, gennaio 2007.

47. A questi anni risale il numero monografico di «Sequenze» (*Il divismo*, a cura di Fausto Montesanti), 10-11, giugno-luglio 1950.

48. Sul film, si vedano le acute analisi di Giorgio De Vincenzi, «Siamo donne: un esempio "neorealista" di coscienza metalinguistica», «Bianco & Nero», 3-4, maggio-agosto 1999; Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia, 1990. Per una

ricostruzione del progetto si veda Cristina Jandelli, *Attori e recitazione nei soggetti di "Bellissima"*, «Cinéma & Cie», 6, primavera 2005. Sulla vocazione riflessiva del cinema italiano negli anni '50 si veda Francesco Casetti, *Autoriflessività nel cinema italiano degli anni '50*, «La Scena e lo Schermo», 1-2, dicembre 1988-giugno 1989.

49. Cfr. «Cinema», 19, 31 luglio 1949.

50. La persona divistica della Bosé è oggetto di tentativi progressivi di posizionamento, segnatamente di classe sociale. Le principali interpretazioni dell'attrice sono spesso valutate per l'adeguatezza tra origini genericamente popolari e ruolo interpretato; tuttavia, è *Cronaca di un amore* (1950) di Michelangelo Antonioni a delineare una vicenda capace di unire natali umili e progressione sociale, estrazione modesta ed eleganza odierna. La foto di lancio del film pubblicata su «Hollywood» ritrae l'attrice di tre quarti, con il volto truccato, spalle e schiena nude e una pelliccia di leopardo a coprirle il petto, presupposto nudo per associazione con il dorso: l'immagine compendia la carnalità popolare della copertina di «Cinema» con l'eleganza vestimentaria. Si veda Lucia Bosé protagonista di «Cronaca di un amore» (*Fincine*), «Galleria di Hollywood», «Hollywood», 267, 28 ottobre 1950. Su persona divistica e attribuzione di classe, si veda anche: Rosalinda Vick, «Non c'è pace tra gli ulivi». *Il primo film di Lucia Bosé*, «Hollywood», 255, 5 agosto 1950; Massimo Mida, *Lucia Bosé ha trovato Emmer e se stessa*, «Hollywood», 320, 3 novembre 1951. Sulla relazione tra carriera spagnola e italiana della Bosé si veda Valeria Camporesi, *Lucia Bosé. A Star across Borders*, in Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (a cura di), *Multiple- and Multiple-language Versions III*, numero monografico di «Cinéma & Cie», 7, autunno 2005.

51. Di Giammatteo parla di «smorfie e contorsioni della Bosé». Si veda Fernaldo Di Giammatteo, *Non c'è pace tra gli ulivi*, «Bianco & Nero», 12, dicembre 1950, p. 81.

52. Aldo Palazzeschi, *Cronaca di un amore*, «Epoca», 6, 18 novembre 1950, p. 74.

53. Guido Aristarco, *Cronaca di un amore*, «Film di questi giorni», «Cinema», 50, 15 novembre 1950, p. 283.

54. Fernaldo Di Giammatteo, *Quattro film italiani*, «Rivista del Cinema Italiano», 4-5, aprile-maggio 1953, p. 104.