



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La televisione nei film italiani degli anni Cinquanta

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La televisione nei film italiani degli anni Cinquanta / P. VALENTINI. - In: ANNALI DEL DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO. - ISSN 1590-3052. - STAMPA. - VI-VII(2007), pp. 103-118.

Availability:

This version is available at: 2158/348626 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

ARTE MUSICA SPETTACOLO
Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo
Università di Firenze

Anno VI-VII
2005-2006

Edizioni Cadmo

ARTE MUSICA SPETTACOLO
Annali del Dipartimento
di Storia delle arti
e dello spettacolo

ISSN 1590-3052

Vol. 6-7, 2005-2006

ISBN 978-88-7923-361-3
Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 5211 del 24 ottobre 2002

Redazione a cura di
Sandro Bernardi
Cristina De Benedictis
Cesare Molinari
Franco Piperno
Roberta Roani

Direttore responsabile
Siro Ferrone

Università di Firenze
Dipartimento di Storia
delle arti e dello spettacolo
Via della Pergola 48
50121 Firenze FI

Tel. 055 263 1311
Fax 055 263 1330
<http://www.dtsas.unifi.it/>

*Per le illustrazioni di questo volume,
l'editore è a disposizione degli aventi diritto*

© 2007, Cadmo s.r.l.

Edizioni Cadmo
Via Benedetto da Maiano 3
50014 Fiesole FI

Tel. 055 5018 1
Fax 055 5018 201
cadmo@cadmo.com
<http://www.cadmo.com>

Printed in Italy

SOMMARIO

MUSICA	
MARIALUISA PEPI, <i>Asrael: suggestioni europee di un'opera italiana del tardo Ottocento</i>	7
FIAMMA NICOLODI, <i>Il Futurismo musicale italiano fra tradizione e utopia</i>	25
TEATRO	
EMANUELA AGOSTINI, <i>La carriera e il repertorio di Virginia Reiter, attrice comica e drammatica tra Otto e Novecento</i>	45
CINEMA	
RICCARDO CASTELLACCI, <i>L'inaugurazione del cinema teatro Savoia e l'apertura dei "templi del divertimento" a Firenze</i>	73
PAOLA VALENTINI, <i>La televisione nei film italiani degli anni Cinquanta</i>	103
FEDERICO VITTELLA, <i>Schermi larghi. Appunti sulla riconfigurazione panoramica del visibile</i>	119
ARTE	
CRISTINA BERTINI, <i>Giovanni degli Alessandri e la conservazione delle opere d'arte</i>	135
WANDA PAPINI, <i>I figurini di Umberto Brunelleschi per Turandot, al VI Maggio Musicale Fiorentino</i>	161
CULTURE	
MAURA GAZZIANI, <i>La contaminazione della tradizione: il teatro del Maggio a Bari tra invenzione e tradizione</i>	183

Questo intervento ha un punto di partenza doveroso e tutt'altro che scontato nonostante ormai conti una certa tradizione critica:¹ ossia il fatto che la prima televisione in Italia *non ha* come punto di riferimento il cinema, viaggia parallela a esso ma senza episodi di grande rivalità. Prima di affrontare il rapporto che lega il cinema alla televisione, infatti, va spesa almeno qualche parola sulla relativa indifferenza – e in parte una provocazione – della tv nei confronti del cinema.

Certo il cinema fin dagli anni Cinquanta rimane un punto di riferimento costante; anche solo nei ristretti limiti della citazione. Scorrendo veloci le immagini di uno dei primi varietà televisivi, *Un, due, tre* (1954-1959), in *Inchieste sulle donne che lavorano*, una delle tante serie di sketch in cui gli autori Scarnicci e Tarabusi si divertono a porre sotto satira il vezzo pedagogico delle inchieste alla Soldati,² si ritrova ad esempio Raimondo Vianello *en travesti* alle prese con il suo lavoro di rubare biciclette. Il riferimento a *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1945) è chiaro e forte, tuttavolta è l'immaginario del cinema (neorealista in questo caso) che la televisione come grande bacino del popolare rimette in circolo, non il cinema in sé a essere oggetto di riferimento. Basterebbe sottolineare, sempre nella stessa serie comica, la parodia condotta su *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). Qui la chiara impronta scenica (il fondale di cartapesta raffigurante la cascina da cui esce Vianello nelle vesti della Mangano) e il gioco per nulla audiovisivo che lo sketch stabilisce con il fuoricampo (il riso e scatenato dai famosi calzettini neri sulle gambe nude di Vianello: esse si svelano allo spettatore quando l'attore esce dalle barriere della scenografia e, sottolineare dalle risate del pubblico in sala, devono però attendere un lento arretramento della telecamera per divenire visibili anche a quello a casa) mostrano un modo di rappresentazione, frontale, con punti di vista quasi statici, che, insieme a scenografia, coreografia e costumi sono ereditati non certo dal cinema bensì dalla rivista, e di qui in generale dal mondo teatrale. Il film di De Santis, e il cineterreno di discussione linguistica; anche per questo quello tra cinema e TV è un incontro pacifico, a tratti complice, ben diverso dalla accerrima competizione che a partire dagli anni Ottanta, con l'ingresso sul mercato delle televisioni commerciali, diverrà lo scenario dominante dei rapporti tra piccolo e grande schermo.

¹ Si pensi ai primi interventi a Pesaro di Vito Zagario o alle ricerche più recenti di Peppino Ortoleva e naturalmente alle preziose informazioni di PIERRE SORLIN nel suo saggio *European cinema, European society, European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, London, New York, Routledge, 1991; trad. it. *Cinema e identità europea*, Milano, La Nuova Italia, 2001.

² Mario Soldati firma infatti una serie di inchieste molto apprezzate dai vertici Rai, come *Viaggio nella valle del Po - Alla ricerca dei cibi genuini* (1957, 12 puntate) con musica di Nino Rota; qui il riferimento è invece all'indagine *La donna che lavora* (1957, 8 puntate) di Ugo Zatterin e Giovanni Salvi.

1. Il cinema nella televisione, la televisione nel cinema

Il cinema dunque è presente come orizzonte di senso e come grande bacino cui attingere, e diviene un materiale elettivo ma limitatamente al gioco parodico in senso letterale e citazionale che caratterizza la televisione quasi "geneticamente". La televisione letterale ma il primato del cinema per tutta la prima metà degli anni Cinquanta, non solo quale spesa principale di fatto in materia di spettacoli, ma anche come quadro di riferimento dell'immaginario e della cultura popolare del periodo, di cui si nutre e che contribuisce ad alimentare; è il grande spettacolo popolare e al tempo stesso il grande spettacolo del

popolare. Quella situazione di scontro diretto, tiranico, tra il piccolo e il grande schermo, tipicamente americana e che trova tanta risonanza per lo meno teorica anche sulle nostre riviste (gli appelli numerosi pubblicati sul «Giornale dello spettacolo» nel 1960 ne sono un esempio eclatante: gridano a più voci una paura nei confronti della concorrenza televisiva che di fatto è di là da venire ed è ispirata dall'eco della ben diversa situazione americana), in Italia si verificherà solo con l'invasione di fiction degli anni Ottanta in seguito all'avvento delle televisioni private e alla loro diversa strategia produttiva basata sull'acquisto estremo di programmi. Negli anni Cinquanta il cinematografato è ben vitale e si impone definitivamente come lo spettacolo più popolare del decennio, soggetto, come mostrano i dati sullo spettacolo della Siae, a un costante incremento.³

Se la concorrenza con la tv in termini di mercato è poco significativa, anche sul fronte delle forme di rappresentazione il cinema appare un modello remoto. Un esempio, come si è visto, è fornito dal varietà televisivo; ma anche quando, come nelle ricerche espressive condotte negli anni Sessanta, l'ispirazione sembra essere fortemente di tipo cinematografico, allargando il respiro della scrittura televisiva a quella del film, tutto ciò finisce tuttavia con il produrre una spazialità che di cinematografico non ha più nulla, ma il primato del cinema per tutta la prima metà degli anni Cinquanta, non solo quale spesa principale di fatto in materia di spettacoli, ma anche come quadro di riferimento dell'immaginario e della cultura popolare del periodo, di cui si nutre e che contribuisce ad alimentare; è il grande spettacolo popolare e al tempo stesso il grande spettacolo del

³ Fonte: SIAE, *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico anno 1960*, Roma, Pubblicazioni Siae, 1961, cap. 1, tab. 1, pp. 6-7. I trattamenti vari, per definizione della Siae, comprendono balli e veglie, orchestre e piani automatici; divertimenti popolari; mostre e fiere; presepi e conferenze.

Spesa del pubblico secondo il tipo di spettacolo

Anno	Teatro	Cinematografo	Manifestazioni sportive	Trattamenti vari
1950	7.252.108.000	63.404.220.000	6.009.008.000	8.211.268.000
1951	7.585.608.000	73.203.418.000	6.591.976.000	8.711.829.000
1952	8.554.222.000	83.672.172.000	6.693.069.000	9.754.686.000
1953	9.220.200.000	94.501.723.000	7.462.603.000	10.635.989.000
1954	9.376.947.000	105.172.148.000	7.911.026.000	11.699.608.000
1955	9.129.271.000	116.690.729.000	8.997.141.000	12.815.534.000
1956	8.814.852.000	116.021.155.000	9.099.757.000	13.694.540.000
1957	8.468.712.000	112.780.786.000	10.130.508.000	15.299.081.000
1958	8.386.360.000	110.774.095.000	10.034.761.000	18.470.215.000
1959	7.525.085.000	116.639.557.000	11.323.758.000	19.794.170.000
1960	9.191.094.000	120.986.712.000	14.298.423.000	20.696.807.000

fondata su una percezione aurarchica dello studio di chiara impronta e specificità televisiva. Basti pensare ai grandi modelli di *Studio uno* o di *Canzonissima* che, mentre ruda-

no al cinema ampi movimenti di macchina e montaggi più articolati, finiscono con il metterli interamente al servizio dello spazio chiuso, autoriferito, a 360° gradi dello studiomatografica; il "reclutamento" non avveniva tra le fila del cinematografato ma tra i tecnici della radio e nell'ambiente dei periti ottici.⁴ Erede o meno di tutto ciò, anche l'estetica che si impone non è cinematografica se non nei limiti dei comuni codici espressivi audiovisivi; nella stagione classica del teleromanzo è infatti evidente una chiara impostazione di tipo teatrale. Le due scuole principali del teleromanzo, ossia i due casi emblematici di Anton Giulio Majano e di Sandro Bolchi, pur nella loro radicale diversità, ne sono emblema. Non solo la loro particolare formazione e la loro sporadica frequentazione del cinema, ma anche la scrittura delle opere televisive mostra in entrambi una vicinanza al cinema solo nei termini della vecchia concezione del teatro filmato, ossia la registrazione e riproduzione di uno spettacolo che indugia e vive sul farsi percepire come pressistente. *L'incipit di La freccia nera* (A.G. Majano, 1968), ad esempio, esibisce indubbiamente una luminosità inedita per i parametri televisivi - ottenuta grazie alle *electronic cans* che montavano pellicola - così come un forte dinamismo, legato a dolly e movimenti acrobatici, eppure l'utilizzo fortissimo dello zoom, la frontalità sostanziale della scena, il privilegio della panoramica su soluzioni di montaggio e naturalmente la recitazione e la posa degli interpreti traducono un'origine di diverso tipo. Nei *Promessi sposi* (S. Bolchi, 1967) la matrice teatrale è anche più forte e lo scrupolo filologico con cui Bolchi si accosta al testo manzoniano si cala in una forma di rappresentazione altrettanto genuinamente teatrale: così, nella scena della morte di don Rodrigo il gioco antinaturale delle luci, la scena frontale, il riverbero delle voci congelano l'episodio nello spazio atemporale della scena. Sono due esempi che, proprio perché estremi - il dinamismo del genere avventuroso da un lato, la stabile tradizione dell'ascendenza letteraria dall'altro -, mostrano che all'epoca il teleromanzo era ben diverso dalla vocazione "paracinematografica" della fiction attuale. In entrambi i casi, pur così antitetici e avanzati - siamo oramai alla fine degli anni Sessanta - si nota una chiara articolazione di tipo televisivo o quanto meno, l'iscrizione nel genere teatro filmato.⁵

Dunque la televisione in Italia si sviluppa nell'indifferenza verso il cinema (attratta da altri confronti, con il teatro innanzitutto e con la radio) e mancano nella fase classica pre-

⁴ La conferma arriva anche dalla testimonianza di chi a quella prima televisione ha collaborato, come Bruno Gambartora, operatore e poi programmatista della Rai degli esordi.
⁵ Cf. O. De Fornari, *Teleromanza*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990.
⁶ Forse l'unico esempio "fillico" è quello del *Giornale di Gian Burrasca* (1964), non a caso *unicum* senza seguito di una regista dalla futura forte specializzazione cinematografica.

generazione della televisione nelle sale,⁹ quanto della visualizzazione costante nei film degli anni Cinquanta di oggetti e pratiche televisive, anche solo quale semplice esibizione di status symbol, come la madre del professore che sfoglia il catalogo per corrispondenza sognando di acquistare il televisore in *Le dictionnaire* di Mario Mattoli (1955) o Romolo (Maurizio Arena) che tenta invano di far fortuna vendendo apparecchi tv in *Belle ma povere* (D. Risi, 1957). Qui infatti gli esempi sono moltissimi: il cinema offre più occasioni di visualizzazione della televisione del tempo e a parlare in questo caso non sono tanto i singoli film quanto l'estensione del campione, sulla base del quale viene quasi da escludere che ci sia un film negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta che non accenni almeno in un'inquadratura a radio e televisione.

Il cinema eredita un vero e proprio filone di tipici film degli anni Trenta in cui la radio è coinvolta (da *Darv un milione a Il grande appello*, da *La signora di tutti a Ecco la radio*) e ne mutua e aggrava le caratteristiche. Azzardando una possibile tipologia si può dire che i film rientrano in quattro casi: l'adozione di soggetti; la reciproca promozione; la visualizzazione delle coordinate del consumo; e infine, con una consonanza molto forte con il filone del cosiddetto cinema nel cinema, l'offerta di radio o televisione come momento autoriflessivo e microcosmo in cui misurare processi e dinamiche del media e della società. Si tratta ovviamente di casi che alcuni film, spesso i più riusciti, realizzano simultaneamente ma che si prestano per lo meno teoricamente a essere isolati per la diversa funzione che assolvono.

Per quanto riguarda l'adozione di soggetti, si tratta di una situazione assai rara. Se è presente in modo sparuto nei confronti della radio con *La domenica della buona gente* (A.G. Majano, 1953) tratto dall'omonimo radiodramma di Vasco Pratolini, sul versante televisivo è praticamente assente. Sheridan rappresenta un caso singolare: dal quiz *Giallo Club* attraverso i telefilm e gli sceneggiati di Anton Giulio Majano, approda anche al cinema con *Chiamate 22-22, tenente Sheridan* (G. Bianchi, 1960), ma il film ha una circolazione cinematografica quasi nulla e rientra in quel caso tipicamente televisivo che oggi sarebbe battezzato come *tv movie*. I pochi episodi di echi televisivi nei film del dopoguerra sembrano invece porsi come variante del caso successivo, mettendo in gioco non l'intertestualità e la transmedialità dei testi quanto l'*appeal* e il richiamo che un successo di massa poteva esercitare.

In secondo luogo a unire i destini di cinema e tv sono gli *investimenti promozionali*. Sono moltissimi i film che si rifanno a radio e televisione, con una reciproca utilità, funzio-

⁹ Su questo aspetto cfr. P. VALENTINI, *Radio e televisione nel cinema*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano*, IX, 1954-1959, Roma, Scuola nazionale di cinema - Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, 2004, pp. 343-351. La *theatre television*, come venne battezzata in America - dove era stata portata attivamente avanti fin dagli anni Trenta quale "politica di trasformazione tecnologica", e dove raggiunse una diffusione anche di rilievo prima di essere scalzata dall'avvento dei grandi formati nel 1953 - è dove raggiunse una certa notorietà dopo l'inizio delle trasmissioni televisive statunitensi, registrando 102 sale attrezzate in 57 città del paese. Nella metà degli anni Cinquanta trovò diffusione anche in Italia: il cinema Odeon di Milano, ad esempio, variava nel 1956 la possibilità di vedere *Laschia o maddoppia?* su uno schermo di m 7x5 grazie alla tecnologia dell'apparecchio TVGS C/100 della società milanese Cinemeccanica.

Belphégor, sceneggiato di Claude Barma che nel 1964 chiaramente recupera e rilancia l'eredità cinematografica della serie filmica del 1927 del Cinéromans e le sue atmosfere gotiche tipiche da film in odore di avanguardia. Se infatti la televisione quasi ignora il cinema (come del resto aveva in gran parte fatto anche la radio),⁷ il cinema invece, come già aveva fatto nei confronti della radio, si mostra estremamente ricettivo, attento, attratto e quasi stragato, verrebbe da dire dal piccolo schermo. La tv fornisce un aggioramento, una nuova linea vitale, un materiale inedito su cui lavorare ma forse anche qualcosa di più.

Il cinema manifesta una sua quasi inaspettata attrazione verso la televisione che si espone su più livelli. E soprattutto attraverso la tv si dispone a essere ricettivo nei confronti dell'intero universo mediale e in particolare della radio; la televisione continua a offrirsi come "radiovisione", una filiazione, percettivamente più matura, della radio,⁸ che si esprime poi in continui prelievi nei confronti dei programmi radiofonici. Il cinema si inserisce in questa dinamica, forse dell'attenzione già da tempo mostrata nei confronti della radio, e quanto meno in Italia i rapporti tra cinema e televisione si misurano anche e simultaneamente attraverso quelli con la radio, in un *ménage à trois* assai stretto e complesso per lo meno fino all'inizio degli anni Sessanta.

L'omaggio del cinema nei confronti della televisione si misura subito nello spazio concettuale nei film. Qui innanzitutto si ritrova una visualizzazione costante di oggetti e pratiche televisive, dal semplice status symbol per finire con casi più complessi di messa in scena delle dinamiche ricettive e delle funzioni sociali del nuovo medium. In secondo luogo, e più in profondità, la televisione non è solo ospitata ma ne viene imitata la più accesa specificità multimediale e il cinema si compromette con istanze caratteristiche dei mezzi moderni di comunicazione di massa, la tv appunto, ma anche la radio. Un aspetto che pure funziona a vari livelli, dal semplice incremento di stimolazioni culturali all'affrancamento definitivo del cinema dalla pesantezza dell'arte, con tale apertura verso il piccolo schermo fino quasi a "televisizzarsi".

2. Televisione e film: temi, luoghi e figure

A un primo punto, il rapporto tra cinema e televisione (e anche radio) è dunque costituito dalla presenza della televisione nel cinema. Non si tratta tanto del fenomeno di

⁷ In Italia ad esempio manca quasi completamente il caso diffusissimo all'estero di "novellizzazioni", riduzioni spesso di carattere promozionale dal grande schermo ai microfoni della radio o al piccolo schermo televisivo, pensiamo al *Lux Radio Theatre* americano.

⁸ Il termine televisione, definita fino a quel momento nei modi più fantasiosi, è un acquisto relativo mentre tardo, frutto dell'accordo tra i delegati di 60 paesi alla Conferenza mondiale delle radiocomunicazioni di Atlantic City il 10 aprile 1947. In Italia tuttavia il termine più utilizzato - dalle prime sperimentazioni del 1929, con la trasmissione a distanza dell'immagine di una bambola di panno Lenci a opera degli ingegneri Banfi e Bertolotti, alle esibizioni di Umberto Sparato, Nelly Corradi e Walter Molino nel 1939 in occasione della Mostra nazionale della radio - era appunto quello di radiovisione.

stini" e alla nascita di una fruizione individualista (il redipendente Tognazzi in *I mostri*, di Risi, incapace di lasciare il video mentre la moglie in camera lo tradisce, o il generale che guarda di nascosto in tv i film western in *Il mattatore*).

Inoltre la visualizzazione del consumo non è mai casuale e qualunquista, ma ben si radica in fasi precise della storia dei media: così, per limitarsi alla radio, in *Il marito* (N. Loy-G. Puccini, 1958) è in scena un ritratto ben diverso della radiodiffusione, quello modificato dalla nuova tecnologia del transistor immesso nel dopoguerra sul mercato. Al centro c'è dunque la radiolina portatile, che consente ormai un ascolto individuale, isolato, qui anche di indiretta protesta (la partita ascoltata attraverso il cuscinio pur di sfuggire alle tirate della moglie) ben diverso dall'ascolto comunitario e collettivo dell'anteguerra. Allo stesso modo ben documentata è anche l'uscita dal salotto per conquistare luoghi diversi e in generale appodare a un ascolto detrualizzato, fastosi quotidiani e normale. E non manca infine il ritratto dell'azione dei media sul consumo, così ad esempio *Amore e chiacchiere* (salviamo il panorama) di Blasetti del 1957 documenta il precoce istintivismo tutto televisivo dei ministri italiani.

Come si è detto, il protagonismo delle televisione in questi film è assoluto ed essa diviene un elemento su cui indagare le nuove dinamiche del sociale. Non a caso, tra gli attori maggiormente coinvolti si trova Alberto Sordi, vero prototipo dell'italiano medio. La filmografia di Sordi in questo periodo compone anzi un campione ideale: un personaggio ormai maturo, smussato rispetto alle prime prove e in grado di suscitare adesione o almeno un sorriso complice, ma anche già "televivo". Nella sua dimensione intermediale, nella sua medietà congenita, il personaggio di Sordi diviene infatti emblema non solo dell'uomo nuovo del dopoguerra ma anche dell'uomo televisivo: non si può non ricordare al riguardo che proprio Sordi interpreta con Guglielmo il dentone (nell'episodio girato da Luigi Filippo d'Amico per *I complessi* del 1965) l'emblema dell'uomo qualunque che tenta di appropiarsi del video, nonostante le limitazioni iniziali, e finalmente riesce con il conquistare la televisione, uscendo a braccetto con le gemelle Kessler. Così emblematicamente in *Domenica è sempre domenica* — che visualizza nei dettagli la già celebre sigla — Alberto Sordi è al centro di un articolato ritratto sui differenti modi in cui la televisione, il successo e le opportunità televisive si collocano nella vita degli italiani, dallo "stfizio" che ci si vuole togliere alla autentica vocazione americana all'autorealizzazione, fino alla parentesi di notorietà per tornare poi un po' delusi alle proprie realtà. E sempre Sordi in *Il vigile* (L. Zampa, 1960) si fa strumento del malcostume italiano e delle piccole angosce dell'autorità, fustigando in modo pusillanime le infrazioni al codice di anonimi cittadini e subito dopo scortando a sirene spiegate Sylva Koscina in ritirata per la trasmissione televisiva.

Infine l'ambiente radiofonico e televisivo diviene *metaforma della vita moderna* e microcosmo in cui misurare le nuove tensioni. Il mondo radiotelevisivo è visto questa volta anche dall'interno, diventa uno scenario in cui indagare nuove relazioni sociali e nuove dinamiche comunicative, come, per quanto riguarda la radio, *Il microfono è vostro*, o sul fronte televisivo in *Toto, lascia o raddoppia*.

nando sia come legittimazione dei fenomeni televisivi e radiofonici che come "trino", come si direbbe in gergo televisivo, per portare gli spettatori nelle sale cinematografiche. Per quanto riguarda la radio, si può citare almeno *Botta e risposta* (M. Soldati, 1949), *La Bisarca* (G. Simonelli, 1951) o *Il notturo in maschera* (S. Canzio, 1955), tutti film che prendono come spunto le omonime trasmissioni radiofoniche. Rispetto alle analoghe esperienze cinematografiche degli anni Trenta affiorano tuttavia l'esibizione esplicita del programma fin nel titolo e il rovesciamento dell'equilibrio promozionale: due dati che dicono quanto l'armonia sia in procinto di mutare. Non sembra infatti essere più la radio che cerca il cinema per crearsi un'immagine e promuovere i propri ascolti o gli apparecchi; ormai è il cinema che inizia a guardare alla radio come mezzo per autopromuoversi, mostrarsi al passo con i tempi e con i suoi nuovi riti, e non da ultimo guadagnare profitto, magari nuovi spettatori al cinema con il richiamo di massa offerto dalle trasmissioni radiofoniche. Ne è dimostrazione ulteriore la presenza di un forte ricambio divistico e l'apertura ai protagonisti del piccolo schermo rispetto all'orizzonte interamente finzionale di un ventennio prima; se, per esempio, in *Mille lire al mese* (M. Neufeld, 1939), si poteva fingere che i dirigenti Eiar avessero i volti dei noti attori Osvaldo Valente e Renato Cialente, con questi film invece ha inizio la tipica parata di divi della radio e di piccoli preziosi cammeo dei nuovi beniamini dell'etere, come Nunzio Filogamo, che tro-
neggia dal grande schermo intonando il suo celebre «Cari amici vicini e lontani!» nel

La dimensione puramente pretestuosa, di semplice richiamo e speccchietto per le allodole offerta dal titolo del film, diviene invece un elemento forte dei film che sfruttano la televisione con intento promozionale. Tra i due casi più eclatanti *L'amico del giaguaro* (G. Benatti, 1959), che prendeva spunto da una famosa gag di Walter Charli (seguita spesso in televisione e che poi a sua volta diverrà il titolo di una sua trasmissione) ma che di televisivo o di radiofonico non offre assolutamente nulla. Così come pretestuoso è pure *Il mattatore* (D. Risi, 1959) che sfrutta il grandissimo successo di Vittorio Gassman raggiunto nell'omonima trasmissione andata in onda in primavera in televisione.

Per quanto riguarda invece gli altri due aspetti citati, ci si muove sul terreno del visuale, dell'immagine sociale che attraverso il cinema emerge dai recenti mezzi di comunicazione. In questo caso la televisione entra prepotentemente in campo e anzi rimpiazza molto velocemente la radio. Innanzitutto la *visualizzazione del consumo* documenta un aspetto nuovo e importante; è in questo periodo che, accanto ai tradizionali referendum, nascono le prime le indagini campionarie della Doxa che, insieme alle preferenze del pubblico, raccolgono i dati sulle caratteristiche socio-culturali degli ascoltatori, i primi indizi di una neonata attenzione alla composizione dell'*audience*, come si direbbe oggi. Il cinema documenta con precisione le varie fasi del consumo televisivo, dalle riunioni familiari (i diversi nuclei che seguono trepidanti la partecipazione al quiz dei figli, nella *Ragazza del Palio* di Luigi Zampa del 1957 o in *Domenica è sempre domenica* di Camillo Mastrocincque del 1958) ai raduni nei bar (la saltera dedicata alla visione televisiva in *Toto, lascia o raddoppia* del 1956, sempre di Mastrocincque) fino ai primi ascolti "clande-

Come si diceva, questa "tipologia" converge in alcune pellicole più riuscite. Film tra i più emblematici del periodo è *Doménica & sempre doménica*, che si definisce nei titoli «liberamente ispirato alla rubrica televisiva *Il Musicchiere di Garinei e Giovannini*» e in cui tutti questi quattro aspetti risultano assommati. Innanzitutto il film di Mastrocincque offre una vera e propria parata di stalle del piccolo schermo. Nella sequenza in cui Alberto Sordi giunge nella sede della Rai per partecipare alla trasmissione, si ha modo di incontrare naturalmente il presentatore Mario Riva, le sue vallette, così come Gorni Kramer e la sua orchestra, ma tra i corridoi il protagonista incappa anche nello speaker Riccardo Paladini, primo giornalista del telegiornale nazionale, in Arturo Rabagliati e

Sanicisce il trionfo del *Musicchiere* e della sua indubbia capacità di mostrare una televisione ormai al centro dello spettacolo. Con il microscopio e il 45 giri, ma anche con la diffusione del juke-box, era nata la *hit parade*, segno più forte di molti altri dell'attualità e dei mutamenti moderni da cui la televisione non era certo esclusa.¹⁰ *Il Musicchiere* cavalla quest'onda e il film di Mastrocincque mostra grande consapevolezza di tutto ciò, a partire dal fatto che il titolo offre un immediato rimando alla dimensione musicale e alla sigla di accompagnamento del programma e numerosi altri pretesti come, a parte le esecuzioni all'interno del programma, la sequenza in cui una delle concorrenti in treno si prepara al quiz aiutata dai vicini e dai motivi che a turno intonano. In secondo luogo è anche un film attento al consumo e alle modificazioni generate dalla presenza televisiva. I quattro concorrenti, come si è visto, diventano cifra delle più varie proiezioni esecutive sul piccolo schermo: il mito idealizzato con cui non si riesce nemmeno a fare i conti, come nel continuo svenire dell'umile garzone di barbiere; la possibilità di cantare finalmente in pubblico, come nel caso di Alberto Sordi; per la bella ragazza (Lorella De Luca) «un modo come un altro per farsi conoscere» e magari approdare al cinema, come sarà ricordata il fidanzato; o anche semplicemente il gioco, la pura evasione — casticamente le ricorda il fidanzato; o anche semplicemente il gioco, la pura evasione —

In fine in *Doménica & sempre doménica* la tv si offre indubbiamente come microcosmo. Emerge l'Italietta delle raccomandazioni, della prepotenza per il raggiungimento successo e dei riscatti resi possibili dal benessere economico, evidente ad esempio nell'accanita rivalità, nelle bassezze e nelle scorrettezze con cui Alberto Sordi tenta invano, durante il gioco, di sconfinare la giovane candidata. La televisione viene impietosamente mostrata nei suoi molteplici aspetti, al di qua e al di là dello schermo, senza mitizzazioni eccessive ma anche ormai con la coscienza del suo raggio d'azione e di quella forza e impatto connotatamente televisivo che la tv italiana tentava vanamente di occultare dietro inutili censsure e strombazzate velleità pedagogiche. Al tempo stesso, proprio in quanto film sulla

¹⁰ Non saranno poche le sigle e i motivi televisivi che giungeranno a entrare nelle *hit parade*, come *Viva la pappa col pomodoro* composta da Nino Rota per il Gian Burrasca televisivo e che rimarrà in classifica per ben quindici settimane.

spasmodica ricerca del successo, esso incarna il microcosmo di rivalità, sete di affermazione e desiderio di rivalsa tipico dell'Italia del boom. Da questo punto di vista in altri film esplicitamente la televisione diviene sintomo di un macrocosmo ideale: l'America. Così in *Ragazze d'oggi* (L. Zampa, 1955) Mike Bongiorno interpreterà il fidanzato americano, sostenitore di usi e costumi del nuovo continente contro i genitori italiani un po' arretrati della fidanzata, o in *La ragazza del Falò* la ragazza americana vincitrice del quiz diventa simbolo di quell'emancipazione che sfida, ma anche rimane catturata, da vizi e debolezze del vecchio continente.¹¹

3. Il cinema e la nuova sfida del quotidiano

Questi esempi mostrano come la presenza della televisione nei film degli anni Cinquanta non sia un omaggio sporadico. Il contatto con la televisione e, attraverso di essa, con la radio sembra inoltre, aprire verso qualcosa di più. Il debito del cinema nei confronti della televisione non si limita alla visibilità concessagli nei suoi film. Più in profondità infatti a essere imitata è la stessa specificità multimediale, lo stesso cortocircuito e dialogo continuo che la tv — e quindi il cinema — stabilisce con gli altri media in una solidarietà totale che prosegue la linea dell'eredità radiofonica e che porta al definitivo affiancamento della patina di artisticità, facendo della dimensione popolare esplicitamente il vero traguardo da raggiungere. Accantonate le preoccupazioni artistiche dell'anteguerra e soprattutto pagato lo scotto del grosso fallimento del neorealismo proprio nel suo rapporto con il pubblico, i film degli anni Cinquanta sono, si può dire, a caccia di *audience* e lo spettacolo popolare è il terreno su cui misurarsi.

In questo percorso la contaminazione con gli altri media è fortissima a partire dalla compromissione con la radio. Un piccolo esempio si offre come sintomo del processo in corso. In *Il microfono è vostro*, incentrato sulla omonima rassegna del dilettante che dai microfoni di Rete Rossa vanta grande successo in quegli anni, la vicenda si chiude positivamente e la protagonista ha modo non solo di continuare a cantare, con la benedizione paterna, ma anche di proseguire la storia d'amore con il fidanzato compositore. Tuttavia ecco che sul cartello «Fine» irrompe improvvisa una voce *over* maschile che su un nuovo cartello, con disegnarle delle onde radiofoniche, annuncia: «Signore e signori, vi preghiamo di non muovervi dai vostri posti, vi parla Nilla Pizzi». Nell'inquadratura successiva ecco la diva canora in persona guardare dritto in macchina e parlare al microfono: «Una sorpresa per tutti gli affezionati dell'Orchestra Angelini. Ecco a voi la

¹¹ Non è secondario che questi film abbiano spesso al centro il quiz, e non solo per la fortuna di questo genere televisivo. Anche se infatti i giochi televisivi offrono caratteristiche assolutamente italiane, è indubbio che la spettacolarizzazione, lo show, il contatto con una ricchezza prima ignota, fossero di ascendenza americana e che, al di là della realtà o meno di questi aspetti, la tv all'epoca fosse sentita come essa stessa americana.

e dell'abbandono degli spazi siderali che lo caratterizzavano; nel caso del cinema italiano questo periodo è in particolare segnato da un "televizzarsi", un aspetto in cui in realtà la dimensione monolitica del divo, la chiusura semiotica di cui parla Dyer è ancora integra,¹⁴ semplicemente sono icone più a basso prezzo, potremmo dire sono come figurine accessibili a tutti e collezionabili. Presenze domestiche ma non meno remote, come il caso appena visto di Nilla Pizzi.

Naturalmente il campo è tutto da esplorare; tuttavia, accanto al personaggio di Sordi variamente scandagliato in molti aspetti ma sottovalutato nella sua dimensione radicalmente televisiva (tanto che appunto fu uno dei pochi attori del periodo che non ebbe mai bisogno di fare televisione), si possono almeno menzionare i due casi opposti del *cantatore* Domenico Modugno e del *matatore* Vittorio Gassman.

A mettere in luce Domenico Modugno, com'è noto, era stato Sanremo, crocevia obbligato tra radio e televisione di questo periodo,¹⁵ e Modugno fu il primo a incriminare l'aspetto puramente sonoro del Festival con le sue celebri e scandalose braccia menzurate verso il cielo. Modugno fu tuttavia anche un personaggio plurale (ben più aperte protese verso il cielo. Modugno aveva molte pellicole del periodo (e non del Mike Bongiorno di *Ragazze d'oggi*) che attraverserà molte pellicole del periodo) sempre nel ruolo di cantante: si pensi anche solo al camionista in *Esterina* di Carlo Lizzani, del 1959);¹⁶ aveva infatti frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia, condottorato un apprendistato teatrale e poteva vantare molteplici frequentazioni radiofoniche. Con le sue radici innovazioni sul piano linguistico — come il linguaggio quotidiano — e musicale — come le note tagliate e i finali asciutti — Modugno erascina questa sua novità di cantautore nel cinema e fa da apripista ai tanti casi di sdoppiamento forte dell'icona dell'attore del cantante celebrato dalla televisione e i panni finalizzati dell'attore cinematografico: da Celentano (*Ultrà alla sbarra*) a Fred Buscaglione (*Noi, durr*) da Bobby Solo (*Una lacrima sul viso*) a, naturalmente, Mina. Forse la più significativa tra queste presenze, Mina, merita qualche parola in più, visto che anch'essa si offre come materializzazione appunto di nuovi modelli femminili e incarnazione di una nuova caratteristica del divismo già tutta televisiva. Mina, messasi in

canzone vincitrice del secondo Festival di Sanremo *Vola colomba*. Certo Nilla Pizzi era un "personaggio" già introdotto nel film, essendo comparsa, cantando *Arrivederci ancora* con l'Orchestra Angelini, nella consueta parata sulle star della radio in occasione della visita di uno dei protagonisti alla sede della Rai. Tuttavia questo finale non è un semplice "codino" promozionale ed esercita una pressione sulla forma di rappresentazione cinematografica: è un anacronismo del videoclip e in ogni caso un momento di confronto con la diffusione e visualizzazione della musica con cui tutti i media impararono a misurarsi.

Qualcosa di simile lo si ritrova anche in *Torò, lascia o raddoppia* con cui si rende omaggio alla trasmissione che dal 19 novembre 1955 inchiodava gli italiani al piccolo schermo. Il film di Camillo Mastrocinque è un documento prezioso dello spettacolo televisivo del tempo; la visualizzazione è reale, concreta, verrebbe da dire quasi documentale: Mike Bongiorno, la valletta Eddy Campagnoli, il notaio (forse quello stesso Niccolò Liveri che per primo ne rivestì la carica), così come i suoi riti e i suoi feticci, dal microfono, all'orologio, alla cabina con le cuffie ma anche alla scalerata del presentatore, nuovo rituale e autentica sceneggiatura televisiva in cui Torò cerca giustamente di spiarre. Torò celebra l'"unicità" del concorrente del quiz, non legata solo alla sua stupefacente preparazione ma più ancora dalle sue bizzarrie, alla sua singolarità e non esente da quell'esaltazione dell'"hobby della fissazione, la passione sbagliata" che alcuni intellettuali isolati imputavano al telequiz.¹² Con la forza spettacolarizzante della televisione, allumentata dal suo *voyeurismo* e dalla sua sensazione di realtà, tuttavia, nemmeno l'istrionismo magnetismo di Torò sembra più in grado di competere. In fondo l'estro dell'attore fatica a tenere il passo con il "vero" Pierluigi Mariani, le sue fissazioni in materia di moda, la sua «parlata da dandy rivisitato alla Galeazzo Benti» o i suoi apprezzamenti settimanali sull'abbigliamento di Mike; così come il finto dramma di Torò, assediato nel film da creditori e malviventi, non può competere con il vero dramma pubblico e la dolorosa sconfitta che Nando Degoli nel dicembre 1955 aveva subito in cabina con la celebre domanda sul controfagotto.¹³

4. Divo e intermedialità: il cantatore e il matatore

Tutto ciò porta al tratto forse più significativo delle modificazioni che il cinema subisce nel contatto con la tv: il ricambio divistico che si connota con i tratti dell'intermedialità. Molti studi anche classici sul divismo, da Edgar Morin a Richard Dyer, parlano in generale di un quotidianizzarsi del divo in questo periodo, della sua dimensione più dimessa

¹² P. GOBETTI, *Tutti ne parlano*, "Cinema Nuovo", 10 gennaio 1956.

¹³ Lo scimato professore di Capi, giunto all'agognato raddoppio finale, non aveva saputo rispondere dalla cabina se Verdi nelle partiture dei suoi melodrammi avesse mai usato il citato strumento e divenne un caso nazionale e proverbiale di sfortuna.

¹⁴ La sua carriera cinematografica vantava già molte presenze fin dal 1948; naturalmente con il successo canoro assurge a divo e parallelamente si consolida il personaggio di cantante che sarà protagonista di molte pellicole di grande successo, da *Nel blu dipinto di blu* (1959, di Piero Tellini) fino al 1975 con il film *Piange il telefono*.

¹⁵ Nel 1956 infatti si era messo in luce con *Misero* (cantata da Gianni Mazzocchi). L'anno successivo al Festival della canzone napoletana la sua canzone *Lazzarella* (cantata da Aurelio Fierro) aveva ottenuto il primo premio. Il 31 gennaio 1958 infine la svolta: a Sanremo vinse il primo premio con *Nel blu dipinto di blu* che ottenne lo stesso anno due Grammy Award per il disco e per la canzone; un successo confermato l'anno successivo con *Piove* e il suo celebre verso d'esordio "Ciao ciao bambina".

¹⁶ R. DYER, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, St. Martin's Press, 1986; qui l'autore con-
trappone al divo, costrutto semantico chiuso, un nuovo universo semantico e assiologico rappresentato dalle nuove *stars*, più moderne e quotidiane. Il mondo chiuso del divo e quello polissemicamente aperto della star sono affiancati da un universo semantico in cui tutto si tiene a un intermedialità e una trasversalità radi-

Su un fronte completamente differente, si diceva, si colloca il "matatore", l'attore non legato più nemmeno a un'icona stabile come nel caso tanto del divo che della star, per usare la tipologia di Dyer, ma che offre un sovrapporsi costante e continuo di maschere che impediscono quasi la sua identificazione, maschere che risalgono ancora una volta a scivolamenti trasmediali e che spesso sovrappongono ai vari volti le varie origini in cui si sono generati.

Come è noto, per Vittorio Gassman la tv è il punto di svolta per una ricerca teatrale partecipata ed è allo stesso tempo orizzonte di riferimento costante della sua carriera d'attore e della sua vita. Non a caso si tratta di un caso particolare, diviso fin da ragazzo da ambizioni sportive e drammatiche.¹⁸ Sono caratteristiche in cui c'è già tutta la novità del suo essere divo, a partire dalla compromissione con quella che secondo alcuni è per eccellenza la forma di spettacolo moderna, ossia lo sport: un compromesso che esploderà esplicito in una delle gag più note di *Il mattatore*, ossia quel monologo amblico «B o non B» recitato nei panni dell'avvocato Gianni Agnelli. E infine Gassman è anche emblematico del passaggio per il cinema arturato nel segno del più tradizionale divismo, con tanto di esperienza in America, di matrimonio con la grande diva, e di contratto per parti monolitiche con grandi case di produzione,¹⁹ e infine è anche l'approdo alla televisione che chiude il cerchio e concilia con il teatro (visto che Federico Zardi è tra gli autori di *Il mattatore*).

Sul finire degli anni Cinquanta «con un grande avvenire dietro le spalle», come lui stesso disse nella sua autobiografia, passa attraverso una parabola che ne fa ormai per eccellenza un interprete multimediale, che opera simultaneamente e trasversalmente su diversi media. È il ruolo della televisione in lui è esplicito e decisivo. Nato televisiva-

¹⁸ Non va dimenticato che alle ambizioni poetiche Gassman associava la pratica sportiva che lo vide giocare di pallacanestro in serie A; come ha spesso dichiarato, era diviso tra la madre che lo portava al teatro e che spinse perché si iscrivesse all'Accademia di arte drammatica e il padre che lo portava allo stadio.

¹⁹ Dal 1946 Gassman aveva intrapreso una carriera cinematografica che lo portò molto velocemente al successo, con personaggi tra i quali quello di Walter, il cattivo che ciruisce la povera mondana in *Riso amaro* (G. De Santis, 1949), personaggio che però lo lasciano insoddisfatto, contribuendo probabilmente alla decisione radicale di lasciare l'Italia. L'altra spinta era rappresentata dal folle amore con Shelley Winters che non solo per le ragioni dei roccalchi negli anni Cinquanta; l'attore, ragazzino in America nel 1951, la sposò velocemente per le esigenze divistiche di lei. L'esperienza americana si rivelerà fallimentare non solo per le litigate furiose con la moglie, ma soprattutto per una serie di film in cui Gassman è costretto dopo aver firmato un contratto settennale con la Metro Goldwin Mayer e in cui sente di cadere nel fallito hollywoodiano. prova finalmente il contratto nel 1954 e divorziato, torna in Italia da pseudo divo fallito hollywoodiano: prova ne è la copertina che la "Domenica del Corriere" gli dedica, con una Shelley Winters inviperita che sotto gli occhi attoniti dell'attore tenta di sforbiciare la rivale in amore, la nuova fiamma di Gassman Anna Maria Ferrero. Non a caso questo periodo coincide con una serie di film fortunati pseudohollywoodiani, come *Mambo* (R. Rossen, 1954) o *Anna di Latuada*. La vera rivincita arriverà con il forte rinnovamento della sua immagine nei due film di Monticelli *I soliti ignoti* (1958) e *La grande guerra* (1959) e nell'esperienza del Teatro popolare italiano che confluirà nella rappresentazione dell'*Adelphi*. Come si vede il divo Gassman gioca su più palcoscenici, quello teatrale, quello cinematografico e quello televisivo, ma andrebbe integrata ma ormai è un altro decennio e un'altra storia.

luce come Baby Gate, si impose nel 1958 per una versione urlata e americanizzata nella edizione di *Messimo* al Festival rock radiotrasMESSO di Milano, dove la sensualità prorom-pente, l'innovazione gesticolare, il rapporto polemico e creativo con il testo delle canzoni le procurarono subito l'epiteto di "Tigre" e fecero della canzone una *hit* che sbancò alle vendite superando ogni aspettativa. Non del tutto noto è invece che con questo stesso brano si presenta nella primavera del 1959 al *Musichiere* vestendo un abito corto e artillato e causando la nascita di un mito trasportato poi simultaneamente sul piccolo e sul grande schermo, in tante trasmissioni (fino alla consacrazione con *Studio uno* nel 1961) e in molte piccole cinematografiche, come nei subitanei successi di *Uomini alla sbarra* (L. Fulci, 1960) e di *Appuntamento a Ischia* (M. Martoli, 1960) dove la si ritrova emblematicamente al fianco di Modugno).

Mina è sintomatica di questo passaggio per almeno due aspetti: innanzitutto per la sua totale trasmedialità e il ruolo forte che nel suo personaggio generano da un lato la musica dall'altro la televisione; in secondo luogo per il suo inaugurare un tipo di divismo tutto nuovo, più quotidiano, più televisivo appunto. Le trasmissioni in cui si muove sembrano il suo salotto; prima dello scandalo che la travolge, Mina e il suo privato sono comunque già instabilmente in scena (nel 1961 «Sorrisi e canzoni» aveva lanciato un'in-chiesta dal titolo *Sposare Mina?* a cui rispondono addirittura intellettuali come Pasolini e Moravia) e questa nuova sostanza del divo penetra anche nel cinema.¹⁷

Se dunque è innegabile, come sottolineato da tempo, che tra gli anni Cinquanta e Sessanta il divismo cinematografico presenta un'immersione di quotidianità, quello che è meno sconosciuto è che nel caso italiano questo passa anche attraverso un doppio movimento di conaminazione tra cinema e televisione, sia per la costanza dell'insierimento della televisione come orizzonte interno ai film che per il bagno di televisione di tanti protagonisti del cinema. Non è dunque un lontano influsso, come spesso viene delineato, descrivendo una televisione che sveglia i modi di rappresentazione e crea nuove abitudini di consumo che a loro volta spingeranno il cinema a modificarsi, ma è una compromissione diretta, condotta sulla strada aperta ormai da un ventennio dalla radio.

¹⁷ Ricordiamo che il 1 giugno 1960 dalla sede Rai Mina, a fianco di Nicola Arigliano, debutta con la trasmissione *Sentimental*. La sua presenza è costante in tutte le punte dove oltre alla sigla canora alcuni dei suoi successi. Iniziano quindi numerose apparizioni televisive in altri programmi, da *Il musichiere* a *Canzonissima* di cui è assidua ospite ma anche collaborazioni radiofoniche (nel 1961 presenta *Ginn Galà*). Nell'ottobre 1961 le viene affidato *Studio uno*, al fianco delle scenerie del Quartetto Cetra, dei balli di Don Turco e delle sorelle Kessler. Nel settembre 1962 Mina conosce Corrado Pani che stava registrando una commedia in Rai ne nasce una relazione con scandalo e ampio clamore pubblico (in Italia non c'era ancora la legge sul divorzio e Pani, separato dalla moglie, rischia per un momento una denuncia per concubinato) e il definitivo allontanamento dalla Rai nel gennaio 1963, quando Mina dichiara in conferenza stampa di aspettare un bambino dall'attore. Segue un'intensa stagione cinematografica fino al ritorno in televisione nel settembre 1965 nella spettacolare edizione di *Studio uno* che la vede al fianco di Lello Luzzatti e le gemelle Kessler; è un ritorno alla grande come mostra la rubrica dall'inequivocabile titolo *L'uomo per me*, dove duetta e dialoga in tv con celebri volti del tempo: Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Walter Chiari, Adriano Celentano, Vittorio De Sica, Totò ecc. Nel 1966 la relazione con Pani si interrom-

figura di Bruno Cortona con cui diviene uno dei volti simbolo di questo periodo e nello stesso tempo trova "se stesso". Di questo film paradossale, somma della prova da marcia-fatica per una parte di cui poi si avvanzaggiava un altro), Gassman infatti elogiava la sua normalità. Ma è appunto una normalità che Gassman infatti lo definiva «il suo primo esperimento di modellato sul piccolo schermo. Gassman infatti lo definiva «il suo primo esperimento di totale naturalezza»: dal bagno di "normalità", quasi dalla psicanalisi del piccolo schermo. Nella puntata *Il mattatore e il cinema* la ritrosa Gina Lollobrigida non esitava a mettersi in gioco e scherzare con gli stereotipi divistici e, alle domande tra le più banali dell'intervistatore Enzo Tortora, rispondeva estraneo e leggendo un foglietto con la risposta («Dove va signora Lollobrigida?» - «Vado a Roma») in perfetto manuale da oca magistra. L'interistatore Enzo Tortora, rispondendo a leggendolo con la risposta di Gassman è anche sintomo costante delle nuove declinazioni dell'esercizio divo nella nuova realtà televisiva, non a caso in una delle più riuscite puntate di *Studio uno* portava in scena la mamma anziana dando in pasto al pubblico il suo "quotidiano". E Gassman bene incarna la nuova dimensione trasversale, le origini intermediali, il bagno di quotidianità in cui ciò matura. Così il 29 aprile 1959, appena condotti i dieci puntate di *Il mattatore*, la Fontic Cetra pubblica il disco omonimo tratto dalla trasmissione, che - come informa la pubblicità dell'epoca e il prologo inciso con cui Gassman stesso presenta le sue esecuzioni - rappresenta l'ideale undicesima puntata del fortunato spettacolo televisivo. Il rimpasto, l'attraversamento mediale dunque è ormai inarrestabile; a colpire non è tanto l'ennesima prova d'attore che nello spirito della trasmissione mescola i più vari registri e le diverse esecuzioni, ma la diversa, appunto, forma di rappresentazione in cui tutto questo è calato. Questa volta in gioco è la voce staccata dal corpo che, ideale chiusura del cerchio, riporta alla radio, a nuove sfide e antiche suggestioni.

Ridurre il grande schermo a misura del piccolo e degli studi televisivi, interrompere il flusso narrativo per il prorompere di una canzone, dover adeguare la propria storia ai tempi di una trasmissione, o ancora far rivivere davanti agli occhi lo stazzo di una rivista, sono gesti attraverso i quali il cinema non si limita a documentare lo spettacolo televisivo. Nel farlo interagisce più a fondo con le altre forme di spettacolo e di rappresentazione. Il cambiamento nelle modalità di rappresentazione del divo ne è un esempio; il fronte registico con personaggi poliedrici come Daniele D'Anza, ne è un altro tutto ancora da analizzare.²² E non sono pochi i film che, più di altri, si fanno cifra nei

²² Regista di programmi innovativi come *Il mattatore*, nonché di importanti sceneggiati come *Il segno del comando*, e infine di nuove sfide della forma di rappresentazione, come in *Giove in doppiopetto*, primo film stereofonico, cinemascope e technicolor che mescola film e cartone animato, D'Anza mostra anche nella regia questa pluralità e questa *medietas* in cui la televisione è decisiva.

mente dal nulla (caso più unico che raro, all'epoca è assente dai moltissimi sceneggiati e recite teatrali trasmessi dalla tv), a Gassman viene affidata una trasmissione televisiva costruita interamente su di lui, un programma cucito su misura. *Il mattatore* composto da di citazioni, brani, piccoli sketch costruiti attorno a un tema, ottiene un tale successo da superare persino Mike Bongiorno. Un sondaggio su «Grazia» nel 1959 rivela al primo posto *Il Musikbieri* e subito dopo *Il mattatore* e non diversi sono i risultati di un'inchiesta del Servizio Opinioni.²⁰

Non è possibile qui entrare nel dettaglio della sua performance ma sicuramente anche solo questi pochi dati mostrano il processo di mutazione dell'attore e del divismo. Il cinema aveva codificato un personaggio negativo, antipatico e scostante; l'avvicinamento alla tv è innanzitutto il desiderio di incontrare il pubblico, tornare "normale" e la televisione lo fa anteponendo allo stereotipo cinematografico diversi archetipi e offrendo un'eterogeneità di maschere sia nei modi di rappresentazione che nei diversi registri, dal serio al faceto.²¹

Senza la parabola televisiva, non come parentesi ma come orizzonte da questo momento costante del suo operato, nemmeno la sua figura cinematografica avrebbe portato a farne l'icona cinematografica della commedia del boom. Questo non si riflette solo sul film *Il mattatore*, film quasi su commissione che il futuro amico Dino Risì accetta di girare e che attraverso il film a episodi mette in rilievo la capacità istrionica dell'attore.

E infatti nella filmografia immediatamente successiva che si intravede qualcosa di più di questa nuova dimensione attoriale, come in *Il sorpasso* (D. Risì, 1960) con la celebre In dieci puntate, *Il mattatore* andò in onda in due serie ravvicinate, dal 4 febbraio al 4 marzo 1959 e dal 25 marzo al 22 aprile 1959, il mercoledì alle ore 21 sull'unità co programma televisivo allora esistente. La regia era di Daniele D'Anza, da un'idea di Vittorio Gassman, Guido Rocca e Federico Zardi. Nato da un desiderio di maggior serietà nei programmi, quando i successi dei primi quiz andavano intepidendosi e dalla Rai arrivava la richiesta di trasmissioni più impegnate e incisive, *Il mattatore* in realtà raggiunse una popolarità enorme, maggiore tra contadini e operai che altro, più forte al sud che al nord e in generale mostrò un alto grado di trasversalità del pubblico televisivo. Per l'analisi della ricezione di questo programma si rimanda a L. BALDASSARRE, "Il mattatore", *storia di una tv-età televisiva*, Tesi di laurea del corso Dams, Università di Firenze, anno accademico 2003-2004.²¹ La trasmissione ha infatti il seguente svolgimento tematico: *Il mattatore* (4 febbraio 1959); *Il mattatore e la storia* (11 febbraio); *Il mattatore e la musica* (18 febbraio) dove Gassman travestito da Orello shake-rate *Il mattatore e i commendatori* (25 marzo), famoso per la celebre censura su una scenetta contro Lauro che regala scarpe ai poveretti del sud d'Italia; *Il mattatore e i giornalisti* (1 aprile); *Il mattatore e il cinema* (8 aprile) dove parodia se stesso in *Riso amaro* (qui *Rape amaro*) e confessa i suoi rapporti con il cinema di fronte a ospiti come Dino De Laurentis, Lello Bertani o Sylvia Kosciina; *Il mattatore e il teatro* (15 aprile); il grande finale istrionico e acrobatico con *Il mattatore nel circo* (22 aprile 1959) rappresentato all'interno del tendone del Circo.

loro processi testuali della sfida linguistica e della più profonda contaminazione che il cinema subisce nella sua disponibilità verso lo spettacolo popolare.

È tuttavia una breve stagione. Già nei primi anni Sessanta la visualizzazione della televisione fatta nel cinema cambia coordinate; l'approccio che privilegia gli *effetti* del media si fa dominante e sviluppa la carica sperimentale di questi primi film lasciando il posto a pur gustosi ed efficaci ritratti sul nuovo fenomeno della tele-dipendenza (da *I mostri a I complessi*). È la presa di distanza, il giudizio di valore, verso una realtà che tuttavia era ormai penetrata in profondità. Tutto questo infatti avviene mentre ormai la televisione ha preso piede: l'adesione in massa ai funerali per la morte di Mario Riva (nel settembre 1960), causata da una caduta sul lavoro durante la registrazione di *Il Musicchiere* all'Arena di Verona, mostra ormai il cambiamento definitivo delle coordinate del divismo e della partecipazione popolare.