



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:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/348626> of the repository was last updated on

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:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(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.

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 sono tanto i singoli film quanto l'estensione del campione, sulla base del quale viene non accenti 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-

Belpahgor, 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 del 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 Lenzi 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.

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 popolarità 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 *Laszia o maddoppia?* su uno schermo di m 7x5 grazie alla tecnologia dell'apparecchio TVGS C/100 della società milanese Cinemeccanica.

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 detruzzato, fatosi 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 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-

e dell'abbandono degli spazi siderali che lo caratterizzavano; nel caso del cinema italiano di 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 incrimentare l'aspetto puramente sonoro del Festival con le sue celebri e scandalose braccia aperte protese verso il cielo. Modugno fu tuttavia anche un personaggio plurale (ben più del Mike Bongiorno di *Ragazze d'oggi*) che attraverserà molte pellicole del periodo (e non 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, condottivo 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 funzionali dell'attore cinematografico: da Celentano (*Ultraviolenta 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 scialtrea del presentatore, nuovo rituale e autentica sceneggiatura televisiva in cui Torò cerca giustamente di spia-re. 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, allmentata dal suo *voyeurismo* e dalla sua sensazione di realtà, tuttavia, nemmeno l'istrionico magnetismo di Torò sembra più in grado di competere. In fondo l'estro dell'attore fatica a tenere il passo con il "vero" Pierluigi Marianini, 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-
cale che aprono zone franche alternative alla figura cinematografica o di riflessione sui suoi caratteri.

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.