

## DIVISMO E FORME FILMICHE: LA SEQUENZA PERFORMATIVA COME IDEA-FORMA

Federico Vitella

«Un'attrice completa deve saper danzare. Così ha risposto Sofia Loren a chi le chiedeva i motivi professionali delle misteriose lezioni di danza che va prendendo da Ennio Sammartino; ma è molto facile prevedere che la metamorfosi documentata su queste pagine troverà giustificazione in un prossimo film»<sup>1</sup>.

Il numero di danza/ballo veniva impiegato nel secondo dopoguerra con particolare frequenza nei veicoli divistici (*star-vehicle*) delle “maggiorate” per il suo tornaconto simbolico<sup>2</sup>. Era un supporto narrativo volto all’attivazione di momenti di spettacolo nello spettacolo. E intendo “spettacolo” nella doppia accezione del termine: quella etimologica, letterale, di qualcosa degno di essere visto, qualcosa che produce reazioni e impressioni emotive favorevoli, ma anche nell’accezione tecnica di performance regolata, al limite codificata, di spettacolo come rappresentazione. Anche se forse, a rigore, sarebbe meglio dire spettacolo nello spettacolo *nello spettacolo*. La *mise-en-abyme* era triplice. Perché tra il film e il numero performativo, nei veicoli divistici femminili, c’era anzitutto lo spettacolo intrinseco dell’attrice di fama, della diva.

Nell’industria cinematografica italiana del tempo, l’incontro della diva con il numero di danza/ballo produsse a mio giudizio quanto una certa narratologia d’Oltralpe definirebbe *idea-forma*: un topos narrativo strutturato, una unità tecno-estetico-narrativa<sup>3</sup>. La chiamerò, d’ora innanzi, sequenza divistica performativa, oppure, ancora meglio, più semplicemente, *sequenza performativa*. In quanto *idea-forma*, in quanto peculiare unità di racconto formalizzata dei veicoli divistici femminili, la sequenza performativa era composta da quattro elementi portanti. In primo luogo c’era la musica diegetica, che accuratamente selezionata, quando non composta allo scopo, veicolava un determinato stile/genere coreutico. In secondo luogo c’era la coreografia in senso stretto, predisposta spesso di concerto con uno specialista (coreografo), che disciplinava nel dettaglio il movimento dell’attore-divo, in accordo a un piano prestabilito (passi e figure). In terzo luogo c’era una certa configurazione registica, deputata a esaltare opportunamente il corpo dell’interprete, ora nella sua interezza armonica,

1 *Un'attrice completa deve sapere danzare*, “Tempo”, 31, 1955, pp. 38-39.

2 Per il concetto di *star-vehicle*, cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2003, p. 80 [ed. or. *Star*, BFI, London 1979]. Sul divismo delle maggiorate, cfr. R. Eugeni, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII: 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 347-357.

3 La nozione di *idée-forme* è stata concepita da S. Liandrât-Guigues e J.-L. Leutrat in *Tours d'horizon. Jean-Daniel Pollet*, Éditions de l'Œil, Paris 2004.

ora nella sua scomposizione artefatta. In quarto luogo, infine, c'era la cornice dell'esibizione, atta a contestualizzare la performance e veicolare specifiche consegne di lettura, anche attraverso l'accorta introduzione delle inquadrature di reazione (*reaction shots*).

I film italiani del secondo dopoguerra erano punteggiati di sequenze performative. Balere, locali notturni, dancing, osterie, riviste, varietà e avanspettacolo venivano di volta in volta convocati, con plausibilità mutevole, per giustificare narrativamente il numero di danza/ballo. Si intravede così, a ben guardare, un pezzo importante del Paese, per il quale questo tipo di intrattenimento era uno degli svaghi pubblici più amati (e più a buon mercato), tanto nelle forme del ballo sociale, praticato come distrazione e occasione di incontro<sup>4</sup>, quanto in quelle della danza (popolare), seguita da partecipi spettatori<sup>5</sup>. La diva si poneva a garanzia di un'operazione più o meno sofisticata, diciamo pure, di *rimediazione*, di assorbimento (transitorio) di due serie culturali estranee e concorrenti: i moduli filmici di ballo/danza trasformavano idealmente la sala e l'esperienza di sala, e il cinema faceva fieramente il meta-medium, dalla sua posizione privilegiata, ancora, di baricentro simbolico dell'intero sistema della comunicazione e dello spettacolo<sup>6</sup>.

Per mettere un poco d'ordine nella casistica riscontrata potremmo distinguere proprio tra queste due polarità. Potremmo disgiungere, cioè, innanzitutto, le sequenze performative *amatoriali* da quelle *rappresentative*, ovvero, rispettivamente, le sequenze in cui le attrici di fama incarnavano semplici ballerine d'occasione (ballo sociale), da quelle in cui vi vestivano i panni di professioniste del palcoscenico (danza-rappresentazione).

Esempio paradigmatico del primo tipo, di *sequenza performativa amatoriale*, è il celeberrimo boogie-woogie ballato da Silvana Mangano all'inizio di *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). Si tratta di un pezzo mirabile, che ha ispirato decine di produzioni a venire, per la sua capacità di coniugare felicemente espressività (valore di intrattenimento), consegne narrative (caratterizzazione del personaggio e avanzamento dell'intreccio) e *star-building* (entrata divistica di Mangano)<sup>7</sup>. Siamo a Torino, si ricorderà, in un'affollata stazione ferroviaria. Le lavoratrici stagionali del riso, provenienti da ogni dove, stanno aspettando il treno per il vercellese. E tra loro c'è appunto Silvana, che inganna il tempo ballando un intrigante *swing* per pianoforte e fiati suonato dal suo grammofono (figg. 1-2). Un interminabile (e arioso) movimento di macchina (dolly) ce la consegna in campo medio, muovere *molleggiata* (è il cosiddetto *bounce*) i passi base del boogie-woogie, al centro di un cerchio ideale disegnato

4 Cfr. A. Tonelli, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 75-83.

5 Cfr. S. De Matteis, M. Lombardi, M. Somaré (a cura di), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi (1890-1970)*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 217-356.

6 Utilizzo estensivamente il concetto di "rimediazione" di J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002, p. 29 (ed. or. *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1999). Il cinema si comportava da "metamedium", ovvero da medium capace di assumere in sé forme spettacolari preesistenti, non per mancanza di identità mediologica, come succedeva al tempo delle origini, quanto, viceversa, in ragione della sua forza commerciale.

7 Ho costruito una modellizzazione della sequenza deputata a formalizzare l'entrata divistica (*star entrance*) in F. Vitella, *Domanda divistica e «vedettizzazione» dell'attore. L'entrata della star nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, "L'avventura", 2, 2021, pp. 159-180.



Figg. 1-2. *Riso amaro* (G De Santis, 1949)

dalle sue compagne di avventura (lo spazio della performance). Tutti la guardano: le mondine, i passeggeri di un treno in partenza, finanche i “cattivi” Walter (Vittorio Gassman) e Francesca (Doris Dowling) in fuga dalla polizia. Al campo medio dell’attrice, segue la mezza figura, un’inquadratura più stretta sul suo corpo (dalla vita in su), culmine di un’audacissima panoramica esplorativa basso-alto, che restituisce, in soggettiva, lo sguardo interessato di Walter. E poi arrivano pure i mezzi primi piani (che non escludono il petto), quando lo stesso Walter (ma non Gassman, qui controfigurato), di lì a breve, l’accompagna in un rutilante ballo di coppia, tutto frenetici e scenografici cambi di posto, prima che un gesto avventato gli faccia cadere il cappello e lo riveli fatalmente ai suoi inseguitori. Ma il più era fatto: lo spettatore intrattenuto (musica, danza, bellezza femminile e pathos), Silvana/Mangano introdotta (come una diva) e caratterizzata (americanofilia), l’intreccio avviato (con toni giallo-neri).

Quanto al secondo tipo di sequenza performativa, quella *rappresentativa*, prenderei l’entrata divistica di Silvana Pampanini in *47 morto che parla* (C.L. Bragaglia, 1950). Mi

pare si tratti di un pezzo importante per influenza e portata modellizzante, in ragione dello sforzo evidente di superare la tipica inclusione, diciamo così, brutta, immediata, quasi documentaria, di inserti di spettacolo popolare. Perché produzioni anche di grande successo, come *I pompieri di Viggiù* (M. Mattoli, 1949), per esempio, potevano imbastire degli intrecci quasi pretestuosi, funzionali pressoché esclusivamente alla proposta di numeri preesistenti, messi in scena in maniera estensiva e con minime manipolazioni.

Ispirato all'omonima commedia di Petrolini, *47 morto che parla* inizia in una stazione termale alla moda (nel 1903). Un manifesto a tutto schermo ci informa che vi debutterà la vedette Marion Bonbon. Poi è (già) il turno di Pampanini, che si esibisce con la sua spalla in un numero di *café-concert* (figg. 3-4). Le inquadrature della diva che balla e canta amabilmente (con la sua voce peraltro), insieme a Dante Maggio (il brillante fantasista Cartoni), al tempo di un gradevole motivetto per archi e fiati, ripresa in figura intera (integralmente), in piano americano (dalle cosce), e in mezza figura (dalla vita), sono intervallate sapientemente alle inquadrature di contesto: quelle della cameriera Rosetta (Adriana Benetti) e del



Figg. 3-4. *47 morto che parla* (C.L. Bragaglia, 1950)

fidanzato Gastone (Aldo Bufi Landi); quelle di un militare in visibilio (Mario Castellani); quelle di un gruppo di pettegole che commentano esibizione e clienti. Il pezzo forte della sequenza sono le riprese del palcoscenico, ora più distanziate, per rendere giustizia all'intero "corpo danzante" di Pampanini (fasciata da un abito di strass molto attillato), ora più ravvicinate, per veicolare degnamente la sua performance canora (ma pure la sua scollatura). E nondimeno l'esibizione dell'attrice non è fine a se stessa. Il tema del numero (l'uomo corteggia la donna con un gioiello giudicato non abbastanza prezioso) allude al carattere di Bonbon (avida) e alle sue vicende (sarà implicata in una truffa). E gli altri personaggi animeranno tutti l'intreccio (con il barone Peletti/Totò), chi assecondandola (il colonnello), chi ostacolandola (Gastone e Rosetta).

Calare la diva in una narrazione ambientata nel mondo dello spettacolo consentiva di moltiplicare a bella posta i numeri di canto/ballo/danza. In *Ci troviamo in galleria* (M. Bolognini, 1953), per esempio, la soubrette Marisa Chanel/Loren si esibisce almeno tre volte via via che procede la tournée della sua compagnia di rivista (senza considerare i numeri canori di Nilla Pizzi). Per non parlare di *La donna più bella del mondo* (R.Z. Leonard, 1955), in cui Gina Lollobrigida batte ogni ordine e grado di palcoscenico nella rievocazione della carriera di Lina Cavalieri, dalle prime rappresentazioni di stornelli e canzonette ai maggiori teatri d'opera d'Europa. Ma non è una regola. In *47 morto che parla* la sequenza descritta è l'unico momento esplicitamente performativo. E proprio *Riso amaro*, al contrario, oltre ai canti di lavoro delle mondine, cuce nella trama pure una seconda magistrale sequenza performativa (ancora di boogie-woogie), che dell'entrata divistica di Mangano è variazione sul tema. In ogni caso, sia chiaro, sequenze performative amatoriali e sequenze performative rappresentative non sono necessariamente differenti dal punto di vista strutturale. A dispetto della sua declinazione narrativa, è proprio come *idea-forma* che la sequenza performativa può assumere delle varianti specifiche, o meglio, a rigore, dei *paradigmi*, a seconda del peso che vi hanno le sue differenti componenti.

Un primo possibile paradigma concerne le sequenze performative che lavorano in modo particolare sulla componente coreografica. Mi riferisco cioè ad azioni di ballo/danza relativamente complesse e sofisticate in ordine alle figurazioni previste per gli attori-divi. Non c'è forse esempio migliore dell'incipit di *Mambo* (R. Rossen, 1954): un lungo e articolato numero di quasi 6 minuti complessivi (*Big ballet*), concepito appositamente per Silvana Mangano dalla celebre coreografa americana Katherine Dunham<sup>8</sup>. La sequenza prevede la successione di quattro sezioni musicalmente e coreuticamente determinate, che integrano movimenti derivati dalla danza classica con elementi afro-caraibici ("tecnica Dunham"): (i) una figurazione d'insieme su musica *swing*, (ii) un mambo per tre ballerini, (iii) un *bajòn* di coppia, (iv) una nuova figurazione d'insieme, su un altro mambo (più sincopato del primo). I concitati balli di gruppo (senza Mangano) incorniciano i più preziosi segmenti centrali (con Mangano *prima ballerina*), che alludono allo sviluppo dell'intreccio. La diva

<sup>8</sup> Per un'introduzione alla figura artistica di Dunham, cfr. J. Haskins, *Katherine Dunham*, Coward, McCann, & Geoghegan, New York 1982. Una sistemazione storiografica recente, in italiano, si trova invece in K. Dunham, M.-C. Dunham Pratt, R. Mazzaglia, C. Natali, *The Negro Dance*, "Danza e ricerca", 8, 2017, pp. 175-203.

si divide prima tra due partner, nel mambo, per poi concedersi, nel *bajòn*, al solo Walter Zappolini (primo ballerino del teatro dell'Opera di Roma), così come il suo personaggio, quello della ballerina Giovanna, a lungo indecisa tra il losco Mario (Vittorio Gassman) e il decadente conte Martinengo (Michael Rennie), propenderà infine per quest'ultimo. La cornice è quasi azzerata, limitata com'è alle inquadrature saltuarie di platea (del teatro Manzoni di Roma), direttore d'orchestra, impresaria (Shelley Winters) e insegnante (la stessa Dunham), nonché agli applausi scroscianti (*off*) che con bella inventiva enfatizzano l'entrata della diva. Come ridotta ai minimi termini è pure l'esplorazione filmica del corpo di Mangano, cui si concedono limitati piani ravvicinati per non penalizzare oltremodo la visibilità dell'impianto coreografico complessivo (e solo nei rari momenti solistici del *bajòn*).

Il primo paradigma pone esplicitamente (allo spettatore) la questione dell'abilità del divo come *performer*. Tantopiù che all'evidenza della *performance*, fanno spesso eco i discorsi puntuali dei paratesti. Il rotocalco "Tempo" ci racconta che Mangano studiò con Dunham per quasi tre mesi continuativi, e che tra prove e riprese danzò per complessive 120 ore; che il *Big ballet* venne girato per ultimo, stante la lunga durata e l'imperativo del regista di riprenderlo continuativamente, così da darle modo di attrezzarsi anche fisicamente; e che i risultati furono così lusinghieri che l'americana l'avrebbe voluta in tournée con sé<sup>9</sup>. Potrebbe dunque sembrare un tipo di configurazione, questa prima, a esclusivo appannaggio delle sequenze rappresentative, che presuppongono, appunto, per verosimiglianza, dei personaggi del mestiere, dei professionisti del palcoscenico. Ma non è così. La mia campionatura non va in questa direzione. E lo dimostra bene, mi pare, un altro mambo: quello coreografato da Leo Coleman per Sofia Loren in *La donna del fiume* (M. Soldati, 1954).

Siamo in una balera all'aperto, ricavata su una spiaggia del delta del Po. Mentre aspetta (vanamente) che il suo corteggiatore Gino (Rick Battaglia) si faccia avanti, Nives/Loren si esibisce in tre pezzi diversi, e con altrettanti partner. Si tratta di un calibratissimo crescendo. Il primo numero è un liscio tradizionale, ballato corpo a corpo, ma fiaccamente, con un giovane piuttosto impacciato (una comparsa). Il secondo numero, già più interessante, è un mambo scritto da Franco Giordano ("Nives") e ballato con l'attore Mimmo Palmara (Massimo), o meglio, ballato *nonostante* Mimmo Palmara. Massimo non sa proprio muoversi a tempo, e si è avvicinato a Nives solo perché turbato dal suo fisico («chi è quella bestia lì?»): mentre lei esegue dei passi elaborati (sono i cosiddetti *pasitos*), lui cerca inappropriatamente un contatto, ora da dietro, ora da davanti. Ma il bello deve ancora venire. Dopo aver licenziato il ballerino incapace («Ma non vede che non sa ballare? Impari prima e poi venga in sala»), Nives/Loren trova finalmente un partner degno di lei (Ed Fleming) e del *Mambo bacàn* di Armando Trovajoli (già suonato sui titoli di testa) di cui chiede espressamente esecuzione. Siamo al clou della sequenza performativa anche dal punto di vista coreutico: la tipica dinamica avanti/indietro dei passi base del mambo, già pregevolmente

<sup>9</sup> Così il lusinghiero occhietto di *Le metamorfosi di Silvana* ("Tempo", 17, 1954, pp. 28-29): «I film di Hollywood ci hanno offerto molti balli indimenticabili. Anche questo che vi presentiamo è indimenticabile, ma è made in Italy». D'altra parte, nell'edizione del film per il mercato estero, il *Big ballet* è fortemente accorciato rispetto al montaggio della versione italiana.

eseguita su “Nives”, viene ora arricchita deliberatamente da movimenti laterali, centrifughi, con la conseguenza non secondaria di allargare a fisarmonica lo spazio della performance (che finisce per catalizzare l’attenzione di tutta la pista). E la regia è impegnata non solo a restituire interamente le figure complesse (solistiche e di coppia), ma anche a enfatizzare il gioco dei singoli passi con inquadrature di dettaglio, anche molto strette, su gambe e piedi della diva-ballerina<sup>10</sup>. Certo, il risultato rende giustizia pure alla fisicità importante di Loren (esaltata da una gonna molto mobile dalla vita altissima), nondimeno non è affatto scorretto pensare che anche qui sia il ballo in sé, la coreografia, a subordinare le altre componenti dell’idea-forma. Poi, la competenza, il *saper ballare*, è questione espressamente tematizzata dal racconto e rivendicata dal personaggio.

Il secondo paradigma della sequenza performativa riguarda i numeri di danza/ballo che danno preminenza al capitale materiale, estetico, della diva-ballerina. Mi riferisco cioè a tutti quei casi in cui non è la sofisticazione della composizione, né il peso della cornice narrativa a essere determinante, dal punto di vista strutturale, quanto il corpo dell’attrice di fama. Ho un esempio che mi pare assai eloquente, a patto di restare ancora su Loren e ancora sul mambo: uno dei balli più “rimediati” del tempo, la cui fortuna nel paese, si badi bene, veniva dal cinema tanto rispecchiata quanto alimentata, forse per ragioni non estranee all’ideologia. La via sudamericana al movimento, quella del mambo, ma anche di samba, rumba, ecc., infatti, appare retrospettivamente una sorta di punto di caduta perfetto tra la domanda di modernità associata alla ricostruzione (e poi al miracolo economico) e le fortissime resistenze culturali ai (dis)valori del capitalismo e del consumismo *made in USA*, un compromesso ideale tra la problematicità degli intriganti balli americani e la disponibilità dell’inservibile tradizione nazionale del liscio, delle mazurche, delle polche<sup>11</sup>.

Si tratta, invero, di una sequenza assai celebre, cui allude espressamente il mio esergo, tratta dal prefinale di *Pane, amore e...* (D. Risi, 1955). Quella in cui Donna Sofia/Loren, uscita per fare “quattro salti” con il maresciallo Carotenuto (Vittorio De Sica), vede il suo fidanzato (Antonio Cifariello) ballare con una turista in un locale attrezzato e decide di farsi notare («Comanda’, facimmo sto mambo?»). Ebbene, è proprio l’intera messa in scena a lavorare in questo senso, a lavorare perché Loren *si notasse* (figg. 5-6). Penso alla sistematica centratura della coppia nella pista e nell’inquadratura, con il resto dei ballerini distribuiti a cornice. Penso alla chiara subordinazione di De Sica, che fa fatica a seguire la donna nei movimenti e infine vi rinuncia con effetti gustosamente comici. Penso al vestito da sera di Loren, attillato e scollatissimo, di colore rosso fuoco, che la fa spiccare prepotentemente sul maresciallo (in uniforme nera) come sugli altri ballerini (in abiti pastello). Ma penso soprattutto all’interpretazione della versione strumentale di *Mambo italiano* di

<sup>10</sup> Per le “regole” base del mambo, genere musicale nato a Cuba dalla contaminazione con il jazz americano, cfr. J. Bense, *Les danses en vogue et leurs theories*, Bornemann, Paris 1951, p. 110.

<sup>11</sup> È la suggestiva tesi di E. Uffreduzzi, *Mambo and Maggiorate: Italian Female Stardom in the 1950s*, in V. Picchiotti, L. Salsini (a cura di), *Writing and Performing Female Identity in Italian Culture*, Palgrave MacMillan, New York 2017, pp. 61-80. Per la complessa ricezione della musica americana in Italia, cfr. I. Piazzoni, *Dal jazz al rock and roll. La musica americana nell’Italia del dopoguerra tra passioni e resistenze*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. Il mondo dei media*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 73-122.



Figg. 5-6. *Pane, amore e...* (D. Risi, 1955)

Bob Merrill, che nata con intenti parodici, ben si prestava alla forzatura del vocabolario coreutico standard<sup>12</sup>. Perché qui la diva trasgredisce a bella posta le “regole” del mambo, a tutto vantaggio dell’incorporazione di elementi della tradizione popolare nazionale (del varietà, della rivista e dell’avanspettacolo), deputati proprio all’enfatizzazione della fisicità dell’interprete. I passi semplificati di Loren, ripresi sempre da distanza considerevole, fanno così il paio con la reiterazione ossessiva di un *movimento torsivo del busto*, che sottolineato in colonna sonora da sequenze di piatti, ed enfatizzato da riprese strategicamente più strette, per la gioia dei clienti dell’intero locale (nonché dello spettatore), operava alla spettacolarizzazione tendenziosa del suo petto<sup>13</sup>.

Per il secondo paradigma, sia chiaro, c’è però l’imbarazzo della scelta. Perché anche le attrici-dive che *sapevano* danzare, magari in ragione di una formazione specifica, potevano essere chiamate a mettere in secondo piano la loro maestria. Tutta la traiettoria dell’attrice, cantante e ballerina americana Abbe Lane nel cinema (popolare) italiano degli anni Cinquanta mi pare risponda in fondo proprio a questa evidenza. E poco importa che l’elemento comico, in film come *Totò, Eva e il pennello proibito* (Steno, 1959), per esempio,

12 Cfr. K. Crossland, M. Macfarlane, *Late Life Jazz: The Life and Career of Rosemary Clooney*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 28, 62-63. La canzone è stata scritta da Merrill, nel 1954, in piena mambomania, per la cantante Rosemary Clooney, che la portò in testa alle classifiche discografiche americane ed europee.

13 Si tratta con ogni evidenza di una variazione sul tema della celebre “mossa” praticata da Maria Campi (Maria De Angelis) nel teatro popolare di inizio Novecento, per la quale rimando a G. D’Arrigo, *Roma: miti, riti, siti, tipi*, IN.GR.ED., Roma 1962, p. 131.

venisse chiamato a temperare ad arte la carica erotica dei suoi numeri di samba, rumba o flamenco. La sequenza performativa del secondo paradigma pone espressamente allo spettatore la questione della diva come modello estetico di eccezione, come campionessa di bellezza, o almeno di un certo tipo di bellezza, opulenta, maggiorata, di chiara matrice statunitense (*pin-up*)<sup>14</sup>.

Ancora diverso è il caso del terzo e ultimo paradigma di questa idea-forma, cui sono riconducibili tutte le sequenze performative che lavorano in modo particolare sulla cornice del numero di danza/ballo della diva. A fare la differenza, sono qui la quantità, la qualità e la densità narrativa delle inquadrature di reazione: quelle inquadrature deputate a veicolare la risposta degli altri personaggi di finzione alla performance dell'attrice di fama, quando non a influenzare idealmente, per il loro tramite, la risposta concreta dello spettatore in sala (anche in maniera preconsua ci insegnano le scienze cognitive)<sup>15</sup>.

La sequenza della danza del ventre di Gianna Maria Canale in *Teodora* (R. Freda, 1954) è particolarmente indicativa: dopo aver trascinato l'imperatore Giustiniano in una specie di osteria dei bassifondi, la scaltra ragazza del popolo termina l'opera di adescamento lanciandosi in una performance al contempo elegante e sensuale, abbigliata solo di un audacissimo due pezzi, inclusa non a caso anche nel montaggio approntato per il prossimamente (*trailer*). Il suo interesse, per noi, in questo contesto, risiede nel fatto che Freda vi *alterni* in maniera sistematica le inquadrature relativamente distanziate di Canale, che si muove sinuosa su una melodia avvolgente per fiati e corda pizzicata, alle inquadrature ravvicinate di un George Marshall/Giustiniano visibilmente scosso: mezzi primi piani prima, primi piani e primissimi piani poi (enfattizzati per altro da spettacolari carrelli avanti), via via che il numero avanza, e che produce i risultati auspicati. Le inquadrature dell'uomo (6) sono nell'insieme di poco inferiori, per numero, alle inquadrature della donna (8), e addirittura le raggiungono, sostanzialmente, tanto per durata che per grado di formalizzazione del profilmico. E il sintagma è finanche chiuso da una specie di coda emblematica che suggella la performance con altri quattro primi piani dei protagonisti, sempre alternati, sempre muti, sempre divistici<sup>16</sup>.

Esemplare mi sembra pure la "fantasia musicale" del già citato *La donna più bella del mondo*. In un lussuoso teatro d'opera di Parigi, Lina Cavalieri/Lollobrigida esegue per il pubblico delle grandi occasioni un lungo e articolato numero coreutico diviso in due parti: nella prima (*La nascita di Venere*), appare al culmine di un balletto classico, uscendo dalle

14 Per una prima ricostruzione della penetrazione della cultura dell'erotismo *made in USA*, cfr. M. Pierini, *Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra Liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*, "La valle dell'Eden", 30, 2016-2017, pp. 33-44. Una prospettiva di medio periodo sui materiali a stampa "vietata ai minori", si trova in G. Maina, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano, 2019.

15 Per l'inquadratura di reazione come mezzo per massimizzare l'impatto dell'attore-divo sul suo pubblico, cfr. P. Warren, *Le Secret du star system américain*, L'Hexagone, Montréal 1989, pp. 26-27.

16 Secondo Guido Aristarco (*Primo piano funzionale*, "Si gira", 16, 1943, s.p.), il primo piano senza parole, il primo piano non necessariamente parlante, era proprio quanto mancava al parco attoriale femminile mussoliniano (Alida Valli, Assia Noris, Isa Miranda, Clara Calamai, Isa Pola, ecc.) per essere davvero competitivo negli anni dell'autarchia distributiva seguita al ritiro delle agenzie distributive americane dal paese (1937-1943).

acque di cartapesta della scena come la dea della bellezza del celebre quadro di Botticelli (in un raddoppiamento simbolico assai semplice da decifrare); nel secondo (*Lina Cavalieri bellezza del mondo moderno*), esegue una coreografia di gruppo in abiti coevi, duettando con quattro diversi ballerini, uno dopo l'altro (figg. 7-8). Ebbene, in apertura e in chiusura del blocco, nonché per separare i due pezzi performativi tra loro, Leonard usa numerose inquadrature di reazione, quelle del principe russo Sergio Bariantine (Vittorio Gassman), recatosi a teatro con qualche amico proprio per giudicare della bellezza dell'attrice. Si tratta di inserti sostanziosi, anche abbondantemente dialogati, che mostrano l'impatto profondo della performance (e della diva) sull'uomo, che perde progressivamente e lo scetticismo di partenza, e le pose di maniera da Don Giovanni impenitente a lungo ostentate.



Figg. 7-8. *La donna più bella del mondo* (R.Z. Leonard, 1955)

In entrambi i casi, si capisce, il complesso di fattori ambientali in cui si svolge l'evento performativo va ben oltre l'esigenza di cucire i momenti spettacolari nella trama dei film (come in *Riso amaro*). Né la funzione della cornice mi pare possa dirsi esaurita nell'operazione di orientamento dello spettatore (pur presente), per la quale sarebbero bastate inquadrature

di reazione anonime o più semplici (come in *Mambo*). Entrambe le sequenze citate sono momenti di esplicita seduzione della diva, nei confronti del pubblico, evidentemente, ma anche nei confronti dei rispettivi comprimari, personaggi centrali per gli intrecci, e proprio per questo esse controbilanciano il valore (di spettacolo) della performance della danza con il valore (di racconto) delle inquadrature di reazione. Di più. Le inquadrature di reazione di Giustiniano (*Teodora*) e del principe Bariantine (*La donna più bella del mondo*) sono indispensabili alla tenuta formale delle loro sequenze; non si possono idealmente levare, pena la frana dell'edificio performativo intero, come della sua produzione di senso. Hanno portata strutturale: ora in accordo al principio base dell'*alternanza* (performance-reazione) in *Teodora*, ora in accordo al principio base dell'*incassamento* (reazione-performance-reazione) in *La donna più bella del mondo*. La sequenza divistica performativa finzionalizza qui la questione del potere della diva, il mistero della sua malia, e chiama in causa lo spettatore/fan nel profondo della sua speciale attitudine di consumo<sup>17</sup>.

17 Per la cultura degli ammiratori del tempo, cfr. F. Vitella, *Tirone, la volpe e il Papa. Il matrimonio Power-Christian e la fan culture italiana del dopoguerra*, "Cinema e Storia", 5, 2016, pp. 81-93.