

Anton Giulio Mancino

Cinema bella presenza offresi

Qualunque sia stato il momento storico rappresentato o il contesto storico-cinematografico in cui si hanno trovato collocazione i suoi film, Giorgio Pàstina ha sempre tenuto a trame assai insidiose incentrate su una figura femminile trasformata in esasperante, combattuto e irrinunciabile oggetto del desiderio maschile. *Cherchez la femme*: da questa premessa elementare, immediatamente accessibile, di rado disattesa, si ricava l'impressione di impianti narrativi abbastanza omogenei. Ove le occasionali, rare varianti risultano nel complesso piuttosto trascurabili. La reiterazione dello schema, cui vengono prontamente adeguate meccanicamente le circostanze più disparate, possibilmente retrodatate, non investe soltanto i film storici, giudicati da un assertore del neorealismo come Carlo Bernari, già in tempi non sospetti «mastodontici dolci, torte costruite da pasticceri carcerati, [che] sembrano corazzate di zucchero filato, grattacieli di mollica di pane e frutta canditi; nel migliore dei casi sono dei bastimenti in bottiglia»¹. L'inconfondibile schema di Pàstina investe occasionalmente anche quello di ambientazione contemporanea. Il dramma come la commedia. Siamo nel suo caso di fronte a una dinamica di base che funziona da autentico congegno pulsionale e rende dunque inseparabili, per citare in tal senso i casi più vistosi, gli intrighi di *Enrico IV* (1943-44), *Le vie del peccato* (1946), *Vanità* (1946-47), *Vespro siciliano* (1949), *Alina* (1950), *Cameriera bella presenza offresi* (1951), *Il cardinale Lambertini* (1954-1955). Compresi i sottovalutati, sintomatici film-sceneggiati dell'ultimo periodo della sua breve carriera di regista cinematografico; specialmente *Desiderio 'e sole* (1954) e *Lettera napoletana* (1954), costruiti appunto sull'antagonismo tra l'incolpevole e intonato cantante Giacomo Rondinella e il collaudato *villain* Otello Toso, reduce a sua

¹ C. Bernari, *Una comune scappatoia: il film storico*, «Bianco e Nero», n. 11, novembre 1941.

volta dal testa a testa mortale di *Alina* con un Amedeo Nazzari non così giovane come previsto nel soggetto originale². Anche perché la posta in gioco è anagraficamente inequivocabile: anziché l'appena diciottenne Virna Lisi di *Desiderio 'e sole* e *Lettera napoletana*, campeggia in *Alina* pur sempre una giovanissima, imbronciata Gina Lollobrigida, la cui sfacciata femminilità viene accentuata con impudica precisione anatomica dai contorni dell'ombra del suo petto nudo proiettato sul muro. Eppure *Desiderio 'e sole* e *Lettera napoletana* colpiscono persino di più di molti altri film di Pàstina, dal curioso sapore retrò, per non dire stantio. Colpiscono per la notevole, inattesa, eccessiva accuratezza formale, in netto contrasto con la ripetitività dell'intreccio e del cast, il basso budget, l'umile moralismo di fondo dettati da ragioni di urgente contingenza produttiva e distributiva, che guardava in primo luogo al circuito regionale campano. Ecco, questi insospettabili film "gemelli" che ripropongono il triangolo Rondinella/Lisi/Toso sono solo all'apparenza dozzinali, perciò tanto più sottili. Come per gli altri consimili film che Pàstina ha diretto nell'arco di poco più di dieci anni, andrebbero invece colti gli aspetti meno convenzionali, senza fermarsi a stilare un indice di gradimento. Aspetti da ricondurre a un discorso d'insieme di rivelazione e demistificazione della retorica neorealista. Gli stessi stereotipi popolari e i registri attivati spudoratamente, comici, tragici o (melo)drammatici, folcloristici o canzonettistici, storici e agiografici, compatibili con i modi di rappresentazione e produzione che Pàstina in generale ha prediletto e inteso perseguire con insistenza, proprio perché ben distanti dall'orizzonte del neorealismo, trovano un punto di convergenza nel ricorrente e imprescindibile modello della donna fatale o comunque dotata di un forte, pericoloso potenziale erotico, spesso e volentieri spinto alle estreme, terribili conseguenze. Non si spiegherebbe diversamente la decisione ferma di postulare già in fase di scrittura una tipologia femminile fatta su misura per provocare appetiti incontrollabili. Nel soggetto di *Alina*,

² Il soggetto originale, a firma di tale generale Faldella, è consultabile a Roma presso l'Archivio Centrale dello Stato, tra i materiali presenti nel fascicolo su *Alina*, con la seguente collocazione: Ministero del Turismo e dello Spettacolo - Divisione Cinema [d'ora in avanti ACS, DTS - DC] - CF 974.

bisogna ammettere pieno di passaggi poco plausibili, fortunatamente modificato in vista delle riprese, dapprincipio presentato con il titolo *Furore*³, ad esempio si legge che «Alina, rimasta sola, prova le calze che le ha portato il marito; le gambe nude completamente scoperte sino alle cosce. All'improvviso, come attratta da qualche cosa, gira la testa e ad una bassa finestrella vede Marco che la fissa con occhi cupidi e pieni di lussuria». La protagonista si spoglia per meglio farsi immaginare/vedere dallo spettatore tutt'altro che neutrale, la cui privilegiata posizione ottica e sessuata coincide con quella proibita di Marco il quale non può fare a meno di spiarla, stentando a trattenersi e tentando di lì a poco l'aggressione fisica. Alina e le altre figure femminili dei film di Pàstina, anch'esse talvolta rivali, ma in sottordine, sono la dimostrazione fisica non eufemistica di un teorema sessuale, che al massimo scatena un critico moralista imbarazzato in *Le vie del peccato* dal «tendere in modo esplicito alla pornografia»⁴, o incappa nel giudizio scontato – *Alina e Agenzia matrimoniale* (1953) ne sono l'esempio⁵ – del solerte Ufficio preposto alla revisione preventiva delle sceneggiature della Divisione Produzione Cinematografica del Direzione Generale dello Spettacolo guidata dall'inamovibile Nicola De Pirro, il quale altrimenti all'innocuo Pàstina non troverebbe nulla da ridire. Su *Il cardinale Lambertini* ad esempio, bocciate alcune battute poco appropriate al linguaggio di un futuro papa, il bonario funzionario (ed ex collega) conclude (troppo) fiducioso: «I suddetti rilievi sono stati fatti presenti verbalmente al regista Pàstina, che ha assicurato l'osservanza»⁶. Ebbene, queste donne giovani o mature esistono pragmaticamente

³ Tale soggetto, oltre al suddetto titolo principale *Furore*, analogo a quello scelto per la tardiva edizione italiana del 1952 di *The Grapes of Wrath*, 1940, di John Ford (cfr. M. Guidorizzi, *Hollywood 1930-1959*, Mazziana, Verona 1986), presenta – assieme ad *Alina* – ben quattro altre opzioni: *Amore fatale*, *L'urlo nel crepaccio*, *Le due rivali*, *Il picco maledetto*. Con questa ampia scelta di titoli viene sottoposto all'ufficio Revisione Cinematografica Preventiva del Direzione Generale dello Spettacolo.

⁴ L. Stacchetti, «Hollywood», n. 49, 1946.

⁵ Cfr. i fascicoli su *Alina e Agenzia matrimoniale*, in ACS, DTS – DC, rispettivamente CF 974 e CF 1527.

⁶ Cfr. il fascicolo su *Il cardinale Lambertini*, in ACS, DTS – DC – CF 2050.

per scatenare le brame di uomini pronti a sfidarsi, di solito due, dei quali prevale sempre quello animato da onestà, coraggio e virtù. Che perciò si rivela anche il più virile, dotato, schietto nel manifestare i propri sentimenti, senza sotterfugi, insidie, ritorsioni o squallidi ricatti. Quindi anche in grado di uscire pressoché indenne dalla contesa all'ultimo sangue con avversari opportunamente designati come temibili, malvagi e spietati. Più che la storia *tout court*, intesa con fiducia come percorso di evoluzione, conquista, crescita civile, politica e morale nell'ottica di Pàstina, regista schiettamente fuori tempo e ingessato, si direbbero aver la meglio l'istinto primordiale della specie e la selezione naturale tra soggetti maschili in conflitto per accaparrarsi all'interno dello stesso branco o all'esterno l'esemplare femminile più attraente. Non contano tanto gli avvenimenti sotto gli occhi di tutti, nella fattispecie quelli che eclatanti e conclamati cambiano il volto dell'Italia a cominciare dal 1943, l'anno del "suo" *Enrico IV*, giungendo a compimento nel 1945. Contano le passioni belluine. Senza tempo, senza storia, senza parità di diritti. Riassumendo, da un lato nei suoi film troviamo il buono, tale per definizione, vuoi perché per sua (s)fortuna è sinceramente innamorato e non esita ad agire di conseguenza (*Enrico IV, Le vie del peccato, Vanità, Alina, Desiderio 'e sole, Lettera napoletana*), vuoi perché, sebbene non direttamente interessato alla donna, lo deve fare in nome della causa popolare a connessa (*Vespro siciliano*), vuoi perché coinvolto suo malgrado, in virtù della pastorale magnanimità che ne contraddistingue allegramente la condizione di alto prelato e futuro papa (*Il cardinale Lambertini*). Sul versante opposto troviamo schierato invece il simmetrico cattivo, privo del benché minimo senso dell'umorismo, torvo. Normalmente il nemico della situazione è uno straniero o un personaggio estraneo allo spirito di solidarietà che lega la comunità di compaesani/connazionali. Il suo profilo è privo di sfumature: costui è brutalmente attratto, accecato dal bisogno di possedere/sposare la donna, a costo di rischiare il tutto per tutto. E tanto basta.

L'enfasi romanzesca, tragica e melodrammatica mutuata dal modello di immaginario non soltanto cinematografico in auge nel ventennio fascista, ma in generale ereditata da una visione nazionalista e patriottica della cultura tutta, riconfermata e rilanciata con

insistenza nel nuovo contesto politico-istituzionale, viene da Pàstina messa a punto sin dal film d'esordio, *Enrico IV*, tanto da subissare e rendere secondaria la nota fonte pirandelliana. Non per niente, anziché esplorare la linea d'ombra tra ragione indicibile e follia recitata dell'originale scenico, Pàstina privilegia in questa impreveduta e irriverente opera prima la chiave romantica e fosca che consente di contrapporre senza esclusione di colpi i due automatici rivali, Di Nolli e Belcredi: due soggetti compulsivi, diversamente innamorati o piuttosto ossessionati da una donna riproducibile, ora giovane, ora anziana, ora daccapo giovane, prima amante, poi madre, infine figlia, indifferente al tempo che (non) passa. Una donna concepita sullo schermo, nella mente e sulla tela senza soluzioni di continuità per essere protetta, mantenuta e raffigurata secondo le prerogative degli irriducibili concorrenti maschili che la corteggiano, controllandola o corteggiandola. Non importa che il buon Di Nolli le piaccia e l'anziano Belcredi no. Di uomini di questo tipo, uno contro l'altro, inseparabili, se ne incontrano tanti nel prosieguo della filmografia di Pàstina. A *Enrico IV* tocca quindi il compito di innescare la coazione a ripetere, che va assestandosi film dopo film, specialmente in quelli giocati sulla moltiplicazione compulsiva di un'immutabile (re)incarnazione femminile. Sovente anche molto carnale, onde essere concepita, concupita e reificata da predatori di ogni età, parimenti intercambiabili purché all'occorrenza decisi e agguerriti. Uomini che in virtù di una soggettività prepotente e irrazionale, al servizio o di principi giusti e collettivi o di iniqui egoismi, per quel che vale distinguerli, non esitano a non dar tregua alla donna-oggetto, consensuale o no. Per travestirla, immaginarla, dipingerla, conservarla a proprio piacimento. Se ne deduce che i fatti esterni, gli eventuali rivolgimenti politico-istituzionali, e con essi il principio stesso del divenire storico si stempera, segue oscuri percorsi da *feuilleton*. Si perde cioè nei meandri passionali, extra-storici, a dispetto della cornice dell'epoca lontana e in bella mostra. Pàstina con atteggiamento scettico sottrae la storia a ogni spinta ideale. La svuota di effettivo slancio progressista. A meno che questo presunto slancio, oltretutto poco ricettivo nei confronti delle istanze contemporanee dirette, non finisca per coincidere con l'intervento risolutivo dell'eroe impegnato a mettere fine alle angherie ai danni dell'affasci-

nante, sventurata eroina, vittima designata dell'effetto primario della sua bellezza. *Cherchez la femme*, come si è detto.

Impostando in questo modo le vicende e realizzandole con consueta, meticolosa cura esteriore, complici la suggestione spettacolare di vicissitudini passate, scorci di panorama, scenografie e costumi sostitutivi delle psicologie, movimenti sinuosi della macchina da presa, inquadrature perlopiù larghe e composite, tutti elementi che non devono passare inosservati, è come se il "vecchio" Pàstina, esordiente dietro la macchina da presa a quasi quarant'anni, cercasse in segreto e con preciso intento polemico di ignorare, contraddire e invalidare il "nuovo" presente. Detto meglio: snobbando o sotto-stimando la svolta democratica nazionale scaturita dalla liberazione dal fascismo, l'autore implicitamente dava ad intendere di voler mantenere una distanza di sicurezza a oltranza: una misura critica preventiva messa in atto anche verso il celebrato "nuovo" corso realista del cinema italiano, che in teoria e in pratica, tra direttive ideologiche e codici estetici, dei recenti cambiamenti si sta facendo dichiaratamente cassa di risonanza. La vocazione per una serie di film vecchia maniera, vale a dire *di maniera* e *alla maniera* del trascorso e obsoleto cinema degli anni Trenta e della prima metà degli anni Quaranta, ha consentito a Pàstina di far emergere, con piglio polemico sul fronte giudiziario, come testarda rivalsa su quello cinematografico, la sostanziale continuità tra epoca fascista e post-fascista. Un atteggiamento, il suo, intriso di nostalgia e spirito conservatore, dissimulato abilmente da impolitica professionalità, che crediamo concorra per spontanea, reattiva insofferenza verso il sopravvalutato rinnovamento storico e cinematografico, a portare allo scoperto in modo significativo pieghe rimosse, sottese ambiguità. Gli intrighi del potere cui egli si dedica, spostando indietro le lancette dell'orologio, procedono di pari passo con la implicita messa in stato di accusa di quegli equivoci a lungo perpetrati, tra velate ipocrisie, zone d'ombra e forti contraddizioni, propri sia del cinema che della società e dell'assetto istituzionale italiano nel secondo dopoguerra. Il decennio "breve" che racchiude la fitta e omogenea filmografia di Pàstina coincide dopotutto con la significativa fase storica che – per dirla con Pier Paolo Pasolini – precede «la scomparsa delle lucciole».

Il quale scrive al riguardo, nel noto articolo e spesso citato del 1975:

La continuità tra fascismo fascista e fascismo democristiano è completa e assoluta. Taccio su ciò, che a questo proposito, si diceva anche allora, magari appunto nel «Politecnico»: la mancata epurazione, la continuità dei codici, la violenza poliziesca, il disprezzo per la Costituzione. E mi soffermo su ciò che ha poi contato in una coscienza storica retrospettiva. La democrazia che gli antifascisti democristiani opponevano alla dittatura fascista, era spudoratamente formale.

Si fondava su una maggioranza assoluta ottenuta attraverso i voti di enormi strati di ceti medi e di enormi masse contadine, gestiti dal Vaticano. Tale gestione del Vaticano era possibile solo se fondata su un regime totalmente repressivo. In tale universo i «valori» che contavano erano gli stessi che per il fascismo: la Chiesa, la Patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità. Tali «valori» (come del resto durante il fascismo) erano «anche reali»: appartenevano cioè alle culture particolari e concrete che costituivano l'Italia arcaicamente agricola e paleoindustriale. Ma nel momento in cui venivano assunti a «valori» nazionali non potevano che perdere ogni realtà, e divenire atroce, stupido, repressivo conformismo di Stato: il conformismo del potere fascista e democristiano. Provincialità, rozzezza e ignoranza sia delle *élites* che, a livello diverso, delle masse, erano uguali sia durante il fascismo sia durante la prima fase del regime democristiano. Paradigmi di questa ignoranza erano il pragmatismo e il formalismo vaticani⁷.

La diagnosi di Pasolini si presta molto bene a delineare lo sfondo in cui acquista spessore l'opera di un regista più ambiguo che anonimo nel suo passatismo. In particolare, se solo si prova ad analizzare trasversalmente l'opera di Pàstina, che all'università aveva iniziato a studiare giurisprudenza, alla luce della grave «continuità dei codici» penale e soprattutto di procedura penale in Italia, denunciata anche da Pasolini, emergono segnali di allarme che dovrebbero come

⁷ P. P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1975, poi con il titolo *L'articolo delle lucciole* in P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975; 2006, p. 129.

minimo far riflettere. Forse, tra i tanti esempi di impressionante «continuità», proprio il mantenimento dei codici Rocco, codici cosiddetti “fascisti”, oltre il 1945, dà ragione al regista estremamente competente in materia, quando mette in evidenza la disparità nel processo tra accusa e difesa, ai limiti del cosiddetto processo misto, dove ancora prevale il peso specifico dell’istruttoria rispetto al dibattimento, e con esso il sinistro modello inquisitorio pregresso piuttosto che quello accusatorio auspicato da più parti, anche sul grande schermo. Non dimentichiamo infatti i numerosi gialli e film processuali innocentisti o garantisti dei primi anni Cinquanta, emblematici sin dai titoli, come *Atto di accusa* (1950) di Giacomo Gentilomo, *Contro la legge* (1950) di Flavio Calzavara, *Processo alla città* (1952) di Luigi Zampa, *Ai margini della metropoli* (1952) di Carlo Lizzani, *Art. 519 codice penale* (1952) di Leonardo Cortese, *Processo contro ignoti* (1952) di Guido Brignone⁸. A questo elenco, approssimativo per difetto, andrebbero perciò aggiunti *di diritto* molti film di Pàstina, il quale quando mette in bocca ad alcuni suoi personaggi riferimenti alla condizione di subalternità dell’avvocato, lo fa evidentemente con cognizione *di causa*. Cominciamo con *Le vie del peccato*, in cui l’esito del processo al marito di Ilaria, accusato (ingiustamente?) di omicidio, sembra scontato, già al termine dell’istruttoria. La questione del processo misto resta intatta, con effetto contemporaneo ineccepibile nel dialogo che di seguito riportiamo tra la volenterosa Ilaria e il giudice istruttore che non fa che scuotere la testa. Questo nonostante la cornice retrodatata della novella *Dramma* di Grazia Deledda e quindi del film giustifichi il riferimento alla giuria popolare nella fase del dibattimento (irrilevante rispetto all’istruttoria, secondo quanto risulta da *Le vie del peccato*), giuria

⁸ Per un approfondimento di questo fitto sistema di interazione tra produzione cinematografica italiana e fasi chiave del travagliato, discontinuo iter di riforma dei vecchi codici Rocco si rimanda ad A. G. Mancino, *Il processo della verità*, cit., in particolare il secondo capitolo «Il libero convincimento del regista. Il film come inchiesta, processo indiziario e pubblico dibattimento», pp. 48-166; A. G. Mancino, *Schermi d’inchiesta*, in particolare il terzo capitolo «Damiano Damiani: diritto e rovescio», pp. 89-124; parzialmente ripreso in A. G. Mancino, «Una verità piuttosto complicata. Diritto e rovescio della medaglia in Damiano Damiani», in G. Vitiello (a cura di), *In nome della legge*, cit., pp. 83-97.

che giudicava sul fatto, mentre i giudici togati determinavano la quantità della pena, come previsto dalle norme procedurali anteriori al codice del 1930:

ILARIA: Sarà condannato. È vero eccellenza?

GIUDICE (*con voce rassegnata*): Cosa posso dirti? Non sono io che debbo giudicare. È la volontà popolare. Il verdetto dei giurati. Spera. Spera nella loro clemenza.

CANCELLIERE: Signor giudice, la firma del verbale.

GIUDICE: Ah, sì. Firma la deposizione. È quello che tu hai detto a me. Qui. (*guarda con aria scettica il cancelliere*)

ILARIA: Mi perdoni eccellenza, ma se c'è qualche cosa da fare per aiutare mio marito.

GIUDICE: Eh, non c'è che da attendere il processo. Che vuoi fare?

ILARIA: Non so, mettere un avvocato. Avevamo qualche soldo da parte...

GIUDICE: Ecco, è quel che ci vuole: un buon avvocato, coscienzioso. Non ne mancano. Ma soprattutto confida nel giusto verdetto dei giurati.

ILARIA: Mi raccomando, eccellenza.

CANCELLIERE: Signor giudice, si può considerare chiusa l'istruttoria.

GIUDICE: Eh, sì, sì.

Pàstina, con *Le vie del peccato*, cioè nel 1946, gioca molto d'anticipo sull'argomento. C'è poi *Cameriera bella presenza offresi* che torna a mettere il dito nella piaga, mostrando un avvocato, interpretato da Peppino De Filippo, tradito sfacciatamente dalla giovane moglie Delia Scala, al quale non resta che tentare comicamente il suicidio. Capita l'antifona? E che dire dell'allusivo scambio di battute de *Il cardinale Lambertini*, tra la predatrice di uomini, la contessa Isabella Pietramellara (ribattezzata poi nella riedizione del film Gabriella di Roccasibalda, per ragioni legali che spiegheremo più in là) e il giovane avvocato Carlo Barozzi, il quale finge di corteggiarla, ma in realtà è innamorato della figlia?

CONTESSA: Chi siete?

CARLO: Mi chiamo Carlo Barozzi, mi sono laureato l'anno scorso in avvocatura.

CONTESSA: Che sciocchezze. C'è della gente che ha sempre ragione e della gente che ha sempre torto. Non vedo affatto l'utilità di un avvocato.

CARLO: Voi credete nei privilegi. C'è invece chi crede nella giustizia.

Se la misura non fosse a questo punto colma, ecco in *Lettera napoletana* la serie di riferimenti all'approssimazione dell'inchiesta di polizia, in funzione dell'istruttoria, dove persino la metrica della canzone viene sciaguratamente scambiata per cifrario criminale. La canzone cantata da Giacomo Rondinella, *'O rammariello*, viene bloccata dal direttore del carcere con questa motivazione: «È bella, ma non mi sembra adatta. In effetti è una difesa dell'imputato». Già, perché la vicenda del film consente che si parli spesso dei tempi insostenibili della carcerazione preventiva, di «detenuti già condannati e in attesa di giudizio» tenuti assieme. Il cantante protagonista, imputato di un reato non commesso, al colloquio dice: «Qui dentro, colpevoli o innocenti, diventiamo tutti uguali: tutti carcerati». Non è poi vero che le questioni giuridiche in genere esulino dalla sfera della sceneggiata, come se la legge dello Stato e la politica si stagliassero perennemente su un orizzonte lontano, astratto. Questa concezione atemporale e – diciamolo pure – un po' snob e aristocratica dell'impianto morale e antagonista della sceneggiata⁹, a teatro, a cinema, nei fotoromanzi, non coglie appieno l'impiego diversificato, specifico e mirato a seconda degli ambiti di categorie a prima vista fisse e immutabili a seconda dei contesti specifici. Nelle mani di Pàstina, come si può notare, il riferimento alla procedura penale d'epoca fascista, vigente con o senza il fascismo, non può essere eluso, specie se si guarda non solo ai suoi ma a tutto l'indotto di film d'autore e non che in quegli stessi anni, in sintonia con i progetti di riforma sul fronte giudiziario, non smettono di segnalare l'emergenza.

Come al solito le cose vanno viste nella loro dimensione, senza eccedere in semplificazioni. Onde far sì che testo e contesto, volendo

⁹ Cfr. G. Fofi, «Dalla platea», in P. Scialò (a cura di), *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli 2002, pp. 11-24.

davvero afferrare il senso ultimo del cinema di Pàstina, vadano puntualmente a braccetto, sovrapponendosi, richiamandosi a vicenda. Meglio se in vista di una rilettura scevra da sovrastrutture e resistenze ideologiche. Le stesse che impedirebbero di accorgersi di come sia possibile cercare tra le righe in *Lettera napoletana* e *Desiderio 'e sole* indizi importanti di una generale resa non incondizionata al neorealismo. Quasi una rivincita verso un cinema alto che egli “rifà” solo se può permettersi di mimetizzarne le pratiche discorsive dentro la struttura del film-sceneggiata. In buona sostanza equiparando gli stereotipi del neorealismo a quelli dell’umile musicarello. Perché con ogni probabilità Pàstina non è mai stato tanto “neorealista” quanto in questi due film, di cui ne estremizza la prassi soltanto formale, ai limiti del documentario industriale e sociale. Cioè mostrando all’inizio di *Lettera napoletana* il protagonista al lavoro come umile impiegato e scaricatore della ditta di import-export, e in *Desiderio 'e sole* nei panni dell’operaio sottolineando la cornice ambientale molto veritiera e “neorealistica” dell’impianto industriale di Bagnoli, poi, dopo l’immane fila di disoccupati, in quelli di immigrato italiano in Inghilterra in una miniera di carbone. Tra una canzone e l’altra in *Lettera napoletana* le battute dei personaggi sembrano prese dai fumetti, e non per modo di dire. La cameriera interpretata da Rosalia Maggio, corteggiata da Beniamino Maggio, lo rimprovera: «Gesù, parlate come il barone dell’ultimo romanzo a fumetti: “Sangue e amore”». Il cinema di consumo insomma coesiste, o piuttosto si confonde con quello sedicente “neorealista”, senza strappi. Salvo quelli dei manifesti sui muri alle spalle dei personaggi sempre in *Lettera napoletana*. Manifesti allusivi, appunto strappati, sovrapposti di film prodotti dallo stesso produttore di questi due ineccepibili film-sceneggiata di Pàstina, Fortunato Misiano: *Il mostro dell’isola* (1953) di Roberto Bianchi Montero o, appena leggibile, *La domenica della buona gente* (1953) di Anton Giulio Majano.

Cinema inappuntabile, *dí* servizio. O meglio *a* servizio. Perciò tanto più prezioso e illuminante. Con molte frecce nel suo arco sottostimato. Come l’ancora piacente «cameriera» del suo film, donna dotata di solido e tradizionale buon senso, perciò pratica, semplice e onesta, quello di Pàstina è puro cinema «bella presenza offresi».

Questa linea metodologica che intreccia fattori storici, politici e giuridici, complementari a quelli dello stile cinematografico e del suo decorso nel tempo, permette di cogliere nella giusta misura l'intento programmatico, diciamo pure "anti-neorealista" di Pàstina. Ogni volta. Intento che assume forma compiuta da subito, con *Enrico IV*. Né poteva essere diversamente. La prova inequivocabile è l'estrema disinvoltura con cui l'autore infatti non esita ad ampliare, travisare e scavalcare l'originale di Pirandello, equiparando il sedicente Enrico IV, ribattezzato sullo schermo Enrico Di Nolli, al sempre più isolato, tragico e delirante Benito Mussolini (il film esce a più riprese tra il 1943 e il 1945, in concomitanza con le sorti della Repubblica di Salò¹⁰). Proprio come farà quarant'anni dopo Marco Bellocchio, alludendo nel suo *Enrico IV* (1984) alla incredibile "pazzia" di Aldo Moro¹¹. A volersi sbizzarrire nel cercare la consapevole, eccentrica autonomia di Pàstina rispetto a Pirandello, si potrebbe addirittura esaminare l'*incipit*, che infatti rimanda espressamente a quello celebre di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1940) di Orson Welles. Il protocollo fantasma tra i due film quasi contemporanei viene siglato dall'immagine dell'inviolabile castello di proprietà dello sfortunato Di Nolli, struttura che funge da monumento storico e da spazio manicomiale, rigorosamente interdetto agli estranei. Pàstina nella prima scena di *Enrico IV* sceglie una carrellata in avanti che travalica il cancello, si spinge oltre l'ingresso precluso (sulla falsariga del «No trespassing» ignorato dalla macchina da presa onnipotente e onniveggente di Welles), saldando mediante dissolvenze incrociate, due in tutto, l'esterno del sontuoso edificio con il buio corridoio interno in cui discende il servitore munito di lampada. Ad accompagnare l'intera sequenza visiva è la musica sinistra e densa di mistero di Enzo Masetti, anch'essa modellata su quella di Bernard Hermann in *Citizen Kane*. Lo stile molto accentuato, i movimenti di macchina ostentati che ricordano quelli dei film di Alessandro Blasetti

¹⁰ Cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, p. 352. Non è da escludere che la decisione di Bellocchio, dopo il suo quasi pirandelliano *Enrico IV*, di riflettere sulla parabola ascendente/decadente di Mussolini in *Vincere* (2009), nasca da una suggestione chissà quanto involontaria derivata dalla visione attenta del poco pirandelliano *Enrico IV* di Pàstina.

¹¹ Cfr. A. G. Mancino, *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio*, Bietti, Milano 2014.

e Michael Curtiz esaltano la plasticità degli spazi e delle psicologie, o dei recessi inammissibili di quella storia contemporanea, che di medievale ha ben poco, come sottolineano una serie di battute pronunciate dal bizzarro protagonista, dappprincipio convinto veramente di essere Enrico IV di Franconia, imperatore del Sacro Romano Impero (perciò assenti nel testo di Pirandello che non distingue mai nettamente né tantomeno separa cronologicamente la fase della pazzia da quella del senno). Quando cioè, interpellato dal fedele e sottomesso servitore, Enrico (IV) replica: «Un ricordo, dici? No! Non un ricordo». Il passato, secondo Pàstina è una forma più o meno travestita e infingarda di un presente oscuro, cui vengono sottratti con ogni probabilità gli elementi di verità scomodi e compromettenti. Questo Enrico, come il Mussolini ridotto a ostaggio e duce fantoccio della Repubblica di Salò, non si dà pace, si sente tradito e manovrato. È quindi sospettoso, costretto com'è a vivere rinchiuso in uno spazio circoscritto e menzognero, in cui a stento si regge la messa in scena di un potere sempre più sfuggente: «Maledetti, siate maledetti! Mai pace. Mai pace! Occhi dappertutto che spiano. Tradimenti! Mai pace. [...] I documenti del mio regno sono stati distrutti dai miei nemici. Non rimane che questa vita che voi scrivete, padre. A voi mi raccomando. Non udite, padre? Non udite questo suono lontano? Questa cavalcata...». Rifiuta addirittura di indossare la corona, simbolo di un'autorità sempre più formale e inconsistente, anche perché, in prossimità della fine, «pesa sulla testa come un peccato sulla coscienza». Ecco spiegato il probabile senso ultimo dell'accantonamento parziale del testo di Pirandello da parte di Pàstina, recuperato *in extremis* nel secondo tempo del film. Non foss'altro perché questo nuovo Enrico, sovrano quasi depresso, molto mussoliniano, è dappprincipio un vero pazzo, convinto dei suoi deliri, come si evince anche dalle soggettive sfocate, offuscate, irrazionali. E tale rimane almeno per quasi tutto il primo tempo, finché non termina il lungo flashback rivelatore. Ma proprio in virtù del suo essere/sentirsi maschera inizialmente folleggiante, in grado in questa veste privilegiata di cogliere molto bene il problema storico-politico di fondo, si comprende bene lo stratagemma (lo stesso di Pàstina regista) di negare deliberatamente la contemporaneità. Proprio perché di una contemporaneità di per sé deficitaria si tratta, puntellata di inganni e falsità, su cui gravano ancora le conseguenze di un torneo tra uomini con in

palio una donna: ennesima messa in scena pseudo storica, artatamente dissimulata e dislocata, dove le corrispondenze con un retaggio secolare, di lunga durata, poco scalfito dai fatti contingenti della guerra e del dopoguerra contano molto relativamente. Se è vero che urgono ancora – parola di Enrico – i necessari accorgimenti per non spiacciare al cospetto del potere ecclesiastico: «Bisogna usare una gran prudenza con la chiesa». Anche in questo caso Pàstina sa esattamente di cosa sta parlando il suo personalissimo innamorato/pazzo, se accetta dieci anni più tardi di realizzare un film, *Il cardinale Lambertini*, in cui l'aspetto edificante, quasi devozionale, viene appena smussato dalla sapida e rustica simpatia del cardinale Prospero Lambertini, futuro Benedetto IV. Del resto, semmai ce ne fosse bisogno, basterebbero i continui richiami a figure inappuntabili, tenaci di ministri della chiesa cattolica, immagini ammonitrici e oggetti sacri possenti, sparsi un po' ovunque (pensiamo a *Le vie del peccato*, *Vespro siciliano*), a confermare quest'ulteriore precauzione storiografica di stampo rigidamente canonico. E di cui si trova traccia anche in altre due circostanze legate a *Il cardinale Lambertini*.

La prima riguarda i guai con la magistratura scaturiti da un esposto del marchese bolognese Giancarlo Pietramellara, che nel film vede lesa la memoria degli illustri antenati, Isabella e Lorenzo Pietramellara, senatore e gonfaloniere di Bologna: uno «presentato come persona frivola, stupida, boriosa con i deboli e pavida con i potenti, irresoluta, paurosa, ridicola, tale da destare ad ogni sua parola le risa del pubblico»; l'altra in particolare «come donna adultera, di facilissimi costumi, sfacciata, intrigante, pronta a tradire il marito, la figlia e la Patria pur di dar sfogo alla propria ambizione»¹². Ci risiamo: *cherchez la femme*. Il film di Pàstina, che dapprincipio ha assegnato i veri nomi e cognomi ai personaggi, cioè Isabella e Lorenzo di Pietramellara (come risulta dal consueto «Appunto» ministeriale della Revisione cinematografica preventiva¹³, quindi dai

¹² Il suddetto stralcio dell'istanza presentata dal nobile Pietramellara è riportato in A. Geraldini, *Il marchese Pietramellara chiede il ritiro del film "Il cardinale Lambertini"*, «Corriere della Sera», 26 giugno 1955.

¹³ Cfr. sempre il fascicolo su *Il cardinale Lambertini*, in ACS, DTS – DC – CF2050.

dizionari¹⁴), non ne esalta di certo le virtù morali e politiche. Questo determina, dopo l'esposto, l'immediato ritiro:

Il giudice della I sezione della Pretura di Roma dott. [Corrado] Carnevale ha emesso ieri [16 luglio 1955, ndr] la sentenza che ordina il ritiro del film «Il cardinale Lambertini», prodotto dall'Italica Vox film che lo ha tratto dalle note commedie [sic] del Testoni che reca il titolo omonimo. [...] Il pretore dopo aver preso visione del film ha stabilito che la casa di produzione lo ritiri immediatamente dalla circolazione e provveda a modificare il testo della colonna sonora in modo che scompaia ogni elemento che possa offendere la memoria di Isabella e Lorenzo Pietramellara [...]¹⁵.

Con ogni probabilità gli estensori delle schede sui dizionari devono aver tenuto conto della prima versione uscita in sala del film, antecedente il ritiro disposto dalla magistratura, o dei documenti ministeriali. Poiché dalle copie tuttora in circolazione, disponibili anche per l'home video, sin dai titoli di testa i personaggi in questione recano inequivocabilmente i nomi di Gabriella e Goffredo di Roccasbalda, confermati a seguire dai dialoghi del film, doppiati nuovamente per consentire le modifiche urgenti imposte.

Passiamo ora alla seconda circostanza, consequenziale. Circostanza persino più divertente, che chiama in causa l'attore protagonista Gino Cervi nei panni del cardinale d'assalto. Cervi viene scelto evidentemente da Pàstina allo scopo di fargli emulare i modi bruschi e il buon senso provinciale del parroco di Brescello don Camillo già portato sullo schermo con successo da Fernandel nei primi due film della serie che precedono l'uscita in sala de *Il cardinale Lambertini: Don Camillo* (1952) e *Il ritorno di Don Camillo* (1953) entrambi diretti dal francese Julien Duvivier. L'obiettivo di Pàstina è insomma un po' quello di fare "suo" don Camillo, sotto specie di cardinale Lambertini, ex cavallo di battaglia dell'attore Ermete Zacconi, in un film "attuale" di sapore romagnolo, comico e parrocchiale, poiché

¹⁴ Cfr. la scheda del film in R. Chiti - R. Poppi (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2, dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991, pp. 82-83.

¹⁵ Anonimo, *Ordinato dal Pretore il "taglio" di un film*, «Il Giornale d'Italia», 17 luglio 1955.

più affine all'umorismo emiliano e geograficamente contiguo di Giovannino Guareschi che a quello dell'omonima commedia di Alfredo Testoni. Mantenendo l'assunto anti-comunista (o anti-neorealista, per ovvie ragioni), Pàstina provvede a invertire i ruoli in commedia. Mette cioè Gino Cervi, l'interprete del divertente, burbero e paritetico avversario di don Camillo, il sindaco comunista Peppone, nei panni più consoni nemmeno più del modesto, battagliero prete di provincia, che al massimo anni dopo sullo schermo sarebbe diventato "monsignore" (in *Don Camillo Monsignore... ma non troppo*, 1961, restituito a un regista italiano trasversale nel cinema italiano con o senza il fascismo, Carmine Gallone). L'ex Peppone Cervi, ora ecclesiastico nelle mani di Pàstina, si presenta in ben altra veste talare: addirittura è uno storico cardinale/papa, dunque oltremisura potente, influente e quindi efficace nel clima di acceso scontro ideologico e politico che contrappone la chiesa di Pio XII al Pci di Togliatti. Chi meglio di Cervi può cambiare casacca e fregiarsi della statura di cardinale, un cardinale speciale, pronto per il soglio pontificio, arbitro politico e sentimentale assoluto? Il perspicace autore cinematografico de *Il cardinale Lambertini* così facendo attua un consapevole gioco, o più correttamente un capovolgimento delle parti. E che si allarga inevitabilmente all'attore Carlo Romano, nei panni del gonfalone Lorenzo di Pietramellara, il quale nel film diventa – ripetiamo: dopo il ritiro imposto dalla magistratura romana – Goffredo di Roccasibalda, avversario fifone, burattino nelle mani della consorte Isabella/Gabriella. Come è noto, Carlo Romano è stato anche l'indimenticabile doppiatore del francese Fernandel nei vari *Don Camillo*. In conclusione, *Il cardinale Lambertini* sposta sul fronte ecclesiastico l'ex sindaco comunista servendosi dello stesso attore Gino Cervi. E nel contempo gli contrappone (la voce di) Carlo Romano, interprete ombra nello stesso periodo dell'ex sacerdote inventato da Guareschi. Uno stratagemma, quest'ultimo sì, molto pirandelliano, benché senza Pirandello, ma tra le pieghe delle tensioni determinate dalla Guerra fredda. Servendosi e aggirando però in questo diverso frangente Testoni.

Giunti a questo punto, in tema di dispositivi pirandelliani, torniamo a occuparci delle quanto mai sensate licenze/divergenze dell'*Enrico IV* di Pàstina rispetto all'originale di Pirandello, che non

escludono tuttavia la concomitante scelta di attenersi qua e là con fedeltà, indicando per giunta un'ulteriore chiave d'accesso alle recondite ragioni della sua mappa filmografica ineccepibilmente decorativa. Facciamoci caso: se infatti Belcredi sceglie di travestirsi da Carlo V, sulla falsariga dell'*Enrico IV* pirandelliano, non sfugga la coincidenza che la figura del sovrano Carlo V, prototipo storico dello "straniero" in Italia, fatta percepire nel film come più o meno indirettamente ostile e molesta, viene evocata tanto in *Vespro siciliano* quanto, sia pure per curiose vie traverse, nell'ormai prismatico *Il cardinale Lambertini*. Sempre dai fatti legati all'incidente giudiziario di cui si è detto, apprendiamo che il peccato discendente degli irrisi Isabella e Lorenzo Pietramellara «sottolinea per conoscenza del magistrato che dovrà occuparsi della sentenza, le fasi più importanti della sua famiglia. Essa venne in Italia ai tempi di Carlo d'Angiò [...]»¹⁶. Ma quale? Ancora *quel* Carlo V d'Angiò? Proprio lui, noto anche come Carlo III di Provenza (1436-1481). Il cerchio si chiude, dacché Pàstina non perde occasione per prendere di mira l'invadenza dello "straniero" francese, specialmente uno. In *Vespro siciliano* l'autore ce l'ha invece con Carlo I d'Angiò (1226-1285), in chiave italianissima. Sulla sceneggiatura originale, a differenza della copia visionata¹⁷, è prevista nella prima scena in esterni, nella colonna destra della pagina, una voce fuori campo che così declama:

...La rivolta del "Vespro" è uno fra i più tragici episodi della storia d'Italia...

...La sete di dominio d'un popolo tenta di soffocare con la violenza e il terrore un altro popolo... Ma l'amore della libertà sopravvive nel cuore degli uomini, che con la forza della ribellione ritrovano la dignità della vita...

...Così avvenne un giorno...

nella terra di Sicilia, tanti secoli fa...¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La copia del film cui facciamo qui riferimento è quella in possesso della Scuola Nazionale di Cinema, Cineteca Nazionale.

¹⁸ O. Biancoli - D. Meccoli - E. Cecchi - G. Pàstina - F. Palmieri, *Vespro siciliano*, sceneggiatura, scena I, p. 2, consultabile a Roma, Scuola Nazionale di cinema, presso la Biblioteca Chiarini: inventario: 47944; collocazione: SCENEG 00 07076; provenienza: Fondo Mario Natale.

Senza nulla togliere ai sovrani angioini dei secoli passati, chissà che in questo come in altri passaggi non si voglia alludere, sempre sottilmente, al lascito della vittoria alleata e alla sostanziale “sconfitta” italiana nella Seconda guerra mondiale, siglata a livello territoriale dalla cessione a favore della Francia di Briga, Tenda e il Moncenisio? Difficile dirlo. Sta di fatto che in Pàstina la storia nazionale è data sovente come remota, ma non lo è, almeno se si prova a svelarne il travestimento. Se i suoi sono spesso e volentieri film storici, è perché questo stratagemma autorizza l’uso dei costumi. Sono cioè film “storici” molto *sui generis*, insospettabilmente contemporanei, debitamente “travestiti” per non rendere troppo palese e compromettente la delusione. Su questo non c’è dubbio. Appare oramai sufficientemente chiara la logica sottesa alla predisposizione dell’autore per operazioni di tipo regionale, dunque ancora più fortemente radicate sul territorio italiano, come i film-sceneggiata napoletani. O lo stesso *Vanità*, tratto dalla commedia *La gibigianna* del tardo verista lombardo Carlo Bertolazzi, e realizzato a Milano nel 1946 nei teatri di posa di via Pestalozzi dalla Fauno Film, che infatti «rappresenta il tentativo di produrre delle opere che si rifanno alla tradizione culturale milanese e più in generale lombarda, sebbene lo scarso successo frena altre iniziative in questo senso»¹⁹.

Ma c’è di più. Questo gusto prepotente per il localismo, dentro un progetto a favore di un risarcimento del principio di italianità a largo spettro, contiene sfumature che tornano a interessare ulteriormente il rapporto controverso di Pàstina con il neorealismo. Perché tra gli autori italiani da lui scelti per accentuare/promuovere sullo schermo il contrassegno nazionale offeso, sia i testi di partenza di Carlo Bertolazzi (la suddetta commedia *La gibigianna*, appunto, per *Vanità*), che di Grazia Deledda (la novella *Dramma*, per *Le vie del peccato*, e il romanzo *Marianna Sirca* per *Amore Rosso*, 1953, diretto peraltro del neorealista Aldo Vergano, film di cui Pàstina è stato cosceneggiatore), rientrano nell’alveo del verismo. Ma quale? Un verismo parallelo, minoritario. Diciamo pure alternativo al magistero

¹⁹ R. De Berti, «La produzione cinematografica a Milano e gli studi della Icet 1945-1965», in R. De Berti (a cura di), speciale *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, «Comunicazioni sociali», n. 1-2, gennaio-giugno 1991.

di Giovanni Verga eletto tendenziosamente dai critici, intellettuali e imminenti registi di area comunista guidati da Mario Alicata a fondamento teorico-pratico codificato di quell'ortodossia realista, implicitamente antifascista, del nascente neorealismo²⁰. Ortodossia che culmina poi in un capolavoro come *La terra trema (Episodio del mare)* (1948), dove tuttavia, sulla base di una ricca e incontrovertibile documentazione, è risultato evidente quanto la sua versione definitiva sia divenuta uno straordinario ripiego d'autore in chiave "verghiana" rispetto al ben più rischioso e accantonato progetto di film in tempo quasi reale sulla strage di Portella della Ginestra²¹.

Se c'è un autore con cui potrebbe essere confrontata la parabola di Pàstina, quello è Alessandro Blasetti. Non ci vuole un grande sforzo per cogliere una serie di analogie, come il piacere per l'intrigo, collocato in epoche storiche possibilmente lontane, l'uso dinamico della macchina da presa, il fascino per le figure eroiche e leggendarie, la propensione per la spettacolarità, l'epica nazionale, l'avventura, l'eroticismo. Insomma tutto ciò che deriva dalla stretta vicinanza ai modi di produzione, quindi all'immaginario e al retaggio professionale del cinema sotto il fascismo. E qui ci imbattiamo in una delle tante anomalie di cui la storia del cinema italiano è costellata. Perché a Blasetti, ancorché convinto alfiere e autore organico all'industria cinematografica del ventennio, quasi immediatamente giunge un "salvacondotto" che gli consente di mantenere una posizione di rilievo anche nel dopoguerra. Accade «durante il primo inverno di pace», al termine di una proiezione di *Un giorno nella vita* (1946), con cui Blasetti si è convertito almeno formalmente al neorealismo, che Luchino Visconti, prima ancora di sceglierlo nel coerente ruolo di se

²⁰ Cfr. M. Alicata - G. De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n. 27, 10 ottobre 1941, e *Ancora di Verga e del cinema italiano*, «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941; L. Visconti, «Tradizione e invenzione», in AA. VV., *Stile italiano nel cinema*, Guarnati, Milano 1941, pp. 78-79; M. Mida, «*I Malavoglia* sullo schermo», «Cinema», n. 166, 25 maggio 1943; M. Alicata, «Lettere a G. Spaini dell'1 e del 12 febbraio 1943», in M. Alicata, *Lettere e taccuini da Regina Coeli*, Einaudi, Torino 1977, pp. 32, 34, 41-42.

²¹ Cfr. in particolare il terzo capitolo dal titolo «La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa», di A. G. Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008, pp. 167-257.

stesso in *Bellissima* (1951), lo ringrazia personalmente. E ringrazia Blasetti non solo di questo tributo cinematografico alla causa dell'antifascismo, ma di quell'altro suo film pregresso, l'imbarazzante e direttamente propagandistico *Vecchia guardia* (1934). Visconti non esita a compiere questa mossa tanto clamorosa quanto strategica, memore forse del proclama dell'estate del 1936 dei comunisti italiani in Francia, *Per la salvezza dell'Italia, riconciliazione del popolo italiano!*, contenente l'appello ai «fascisti della *vecchia guardia*»²², e di cui Togliatti era stato il primo firmatario. Se Visconti arriva a sorpresa a «ringraziare» addirittura Blasetti per aver ricordato in *Vecchia guardia* «quei tempi [...] in tutta la loro drammaticità», vuol dire che a certe condizioni il passaggio dal cinema di regime a quello del nuovo clima politico-istituzionale può trovare all'occorrenza una sua ufficializzazione²³. Quello che Blasetti riceve dal cineasta di punta del neorealismo, il più politico, quello che ha già dichiarato il suo voto al Pci, quindi particolarmente caro al segretario comunista Togliatti, non è soltanto un riconoscimento importante, diciamo pure un'investitura con effetto retroattivo, ma un segnale preciso rivolto all'ambiente del cinema italiano, che però non vale automaticamente per tutti quei registi che hanno lavorato con convinzione sotto il fascismo. A pochi di questi, come Blasetti, non certo a Pàstina, viene stranamente riconosciuto un valore tale da consentire da quel momento il prosieguo o il mantenimento di una certa ambizione progettuale. Non c'è stato affatto bisogno di attestazioni pubbliche per i maggiori rappresentanti del neorealismo, come Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, di sicuro non rimasti inoperosi durante il fascismo. Né per Mario Camerini, maestro indiscusso della commedia italiana degli anni Trenta. Persino i cosiddetti «calligrafici», ossia – secondo Mario Soldati – i registi «non comunisti», come Renato Castellani, Luigi Chiarini, Ferdinando Maria Poggioli, Alberto Lattuada e lo stesso Soldati²⁴, non risentono del contrappasso, nonostante non vengano

²² *Per la salvezza dell'Italia, riconciliazione del popolo italiano!*, «Lo Stato operaio», n. 8, agosto 1936.

²³ Cfr. C. Cosulich, *Fa bene a ricordarceli*, «Cinema Nuovo», n. 36, 1 giugno 1954.

²⁴ Cfr. A. Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992.

ascritti nel gotha del neorealismo maggiore. Ma per Pàstina anche la classificazione allora non proprio encomiastica di «calligrafico», nel suo caso quanto mai appropriata, sembra un traguardo irraggiungibile.

Né trova posto tra altri registi a cavallo tra le due epoche, che se non altro godono di una consistente popolarità e la prolificità, come il dibattuto Raffaello Matarazzo²⁵, grazie ai suoi melodrammi degli anni Cinquanta, o l'infaticabile Mario Mattoli, grazie invece al sodalizio con Totò. Eppure il problema non è quello di rivalutare o difendere l'operato di Pàstina. Ma di capire. Innanzitutto capire come mai la sua posizione nel panorama della storia del cinema italiano sia stata abbastanza trascurata. Non è certo questione di qualità dei singoli film o della filmografia nel suo complesso. Il discorso su Pàstina, a ben guardare, si spinge oltre le datate valutazioni critiche, le distratte e occasionali recensioni ricevute a suo tempo. Che farsene di un regista programmaticamente opaco, portatore sano di modalità espressive e produttive che vanno in continuità, senza strappi né rivoluzioni etiche e politiche? Che farsene di uno poco incline ad abbandonarsi a estremismi ideologici, semmai pronto a inveterate il nuovo, ancora meno interessante e perciò spendibile nella dialettica fascismo/antifascismo? Fa molto più comodo recuperare il magistrale, inossidabile Blasetti, in grado di realizzare e coniugare con lo stesso impeto *Vecchia guardia* e *Un giorno nella vita*.

Combinazioni, coincidenze, concomitanze: c'è qualcosa di profondamente vero e di profondamente italiano nella parabola cinematografica di Pàstina, che con *Alina* si colloca a metà strada, anche come tempistica, tra *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati e *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi. E che dire del secondo tempo di *Desiderio 'e sole* in cui si raggiunge un livello di selvaggia crudeltà espressionista da melodramma a tinte fosche alla Giuseppe De Santis o Alberto Lattuada? Si aggiunga che *Guglielmo Tell* (1948), *Vespro siciliano* e *Il cardinale Lambertini* guardano con inequivocabile tenacia nel (mutato?) clima del dopoguerra a opere come *Ettore Fieramosca* (1938), *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940),

²⁵ Cfr. A. Aprà - Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1976.

La cena delle beffe (1941), *La corona di ferro* (1941), cioè al persistente paradigma blasettiano, accentuato dar ricorso frequente ove possibile di un attore anch'egli molto blasettiano come Cervi nei film di Pàstina. Laddove invece, ribaltando il verso della causalità, lo stesso Blasetti, onore al merito, sia detto chiaramente, con *Altri tempi* (1952) inaugura all'inizio degli anni Cinquanta il filone del film ad episodi. Così facendo contrae un debito non riconosciuto con quello che a tutti gli effetti invece può considerarsi l'indiscusso precursore, *Cameriera bella presenza offresi*, appena dissimulato dalla stessa protagonista Elisa Cegani, la quale trascorre pretestuosamente da uno sketch all'altro per salvaguardare un minimo filo conduttore. Eppure di questo film di Pàstina, talmente avulso dal contesto storico e dalla tentazione di far bella mostra dei proverbiali e politicamente (s)corretti «panni sporchi» da non rientrare nemmeno nel filone anfibio del cosiddetto «neorealismo rosa», ci si ricorda solo occasionalmente e di sfuggita. Ad esempio quando si parla di Fellini, il quale nel 1951 in veste di sceneggiatore tra i tanti, bontà sua, «partecipa al grazioso ma sfortunato»²⁶ suddetto film di Pàstina.

Ogni volta che si cerca di osservare da vicino questo strano oggetto non identificato che è il cinema di Giorgio Pàstina si finisce per ritrovarsi al punto di partenza. Come se tutto il suo percorso fosse stato fin troppo ipotecato e prestabilito da *Enrico IV*, come già detto. O forse addirittura da prima, da quello che sarebbe in origine dovuto essere il suo lungometraggio d'esordio, *Scrollina*, tratto dell'omonima commedia di Achille Torelli, se solo Pàstina, già sceneggiatore per conto terzi, consigliere d'amministrazione di Cinecittà e dirigente di spicco alla Direzione Generale per la Cinematografia²⁷, non fosse stato destinato d'ufficio all'impegnativa incombenza "pirandelliana" di cui abbiamo fin qui cercato di spiegare i motivi sotterranei del vistoso tradimento. Di *Scrollina*, singolare opera prima mancata, resta comunque un trattamento datato 1942, in cui Pàstina riorganizza i tre atti e il prologo della *pièce* originale in complessive tredici

²⁶ T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987; Rizzoli, Milano 1988, p. 151.

²⁷ Cfr. L. Freddi, «Il cinema», vol. II, L'Arnica, Roma 1949, pp. 313-314, la voce *Giorgio Pàstina*, in R. Poppi (a cura), *Dizionario del cinema italiano. I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Gremese, Roma 1993, p. 196.

sequenze. Basta soffermarsi su queste poche pagine dattiloscritte dove troviamo in nuce i tratti salienti dell'intera filmografia, per rendersene conto. Trascriviamo a tal proposito integralmente la terza sequenza:

Il distinto gentiluomo in cilindro che da qualche giorno segue con ostinazione Scrollina facendole promesse e profferte d'amore è il Duca Girolamo d'Isola.

Celibe, non è quello che normalmente si chiama un donnaiolo: al contrario; per tutte la vita ha cercato un affetto sicuro; certo: ma non è stato fortunato. Non ha trovato la compagna della sua vita. Ora arrivato a quasi cinquant'anni non ha però smesso di coltivare idee matrimoniali: e periodicamente, come un fastidioso reumatismo, gli ritorna l'amore due e anche tre volte ogni anno.

Ma sempre con esito negativo.

Ora è la volta di Scrollina.

Gli è piaciuta la franca bellezza della ragazza.

Il conte Girolamo non vive a Roma: ma a Milano.

A Roma è venuto per togliere di collegio sua nipote Adriana e portarla a Milano. Quivi essa avrebbe dovuto sposare, per volere dei suoi genitori che lo avevano lasciato scritto nel testamento, suo cugino Ottavio.

E invece era successo che a Girolamo era venuto... il reumatismo: Scrollina.

Egli abita nell'albergo di Russia: un appartamento.

Ogni mattina il suo cameriere, cocchiere, confidente: Battista, gli viene a rammentare che nel collegio la signorina Adriana aspettava che lui l'andasse a prendere. E Girolamo promette: domani, domani sarebbe andato a prendere la nipote e poi, via, partenza per Milano. Anzi: per esso certo, sapeva quello che doveva fare: prendere i biglietti per il treno: una volta che avrebbe comprato i biglietti...

Ma Battista scuote la testa: domani, sarebbe stato lo stesso.

Ma Girolamo è in ansia: aveva saputo chi era?

Battista toglie di tasca un pezzetto di carta e comincia a leggere con voce monotona: Teresa Remberti: diciotto anni: detta Scrollina; viveva con la madre paralitica, paralitica? Paralitica: mezzi di fortuna: zero... istruzione: zero... educazione: zero. Girolamo si arrabbia: ma cos'erano tutti quegli zeri: pareva un professore.

Battista offeso si rimette in tasca [il pezzetto di carta]. Ma Girolamo prende a sognare ad occhi aperti: una ragazza, senza beni di fortuna... poteva essere la [s]posa ideale.

E comincia a favoleggiare come se leggesse un romanzo:

– Egli, il maturo gentiluomo comprese le doti di cuore e di mente della sventurata fanciulla. Tuttavia non ardiva dirle il suo amore: grande era l'orgoglio della fanciulla nipote dei duchi...

Come aveva detto che si chiamava di cognome Scrollina?

Battista lo guarda freddamente poi dice laconico: "Remberti".

– Remberti... Remberti... se la facessimo oriunda della Provenza...

vediamo Rembert... Arembert... magnifico... Teresa d'Arembert...

Le aveva mandato i fiori?...

Battista risponde di sì. Girolamo si frega le mani: la carrozza, subito. Battista domanda ancora una volta:

– Allora la signorina Adriana...

– Domani, Battista, domani senza fallo – ... poi continua a recitare: – Egli, il maturo gentiluomo, nelle cui vene scorreva il buon sangue antico della nobiltà lombarda...

Battista se ne va dopo aver gratificato il padrone d'una occhiata piena di disprezzo²⁸.

Quando Battista, il fidato cameriere del duca legge – attenzione – «con voce monotona» il profilo della povera protagonista, si capisce che *in primis* all'autore cinematografico, nonché autore di questo trattamento, preme sottolinearne l'ovvietà "romanzesca" del personaggio femminile (l'ennesimo, come è dato intuire). Più che la valenza realistica, dal resoconto dello stato di disagio materiale e culturale in cui versa Scrollina emerge un ritratto scontato, retorico, tardo ottocentesco (l'azione inizia nel 1881). Donde l'effetto di "monotonia" di cui si fa interprete proprio il servo, molto più pragmatico, seccato e disilluso del suo nobile padrone. Pàstina non sta affatto approfittando dell'occasione per trasformare questa "sua"

²⁸ G. Pàstina, *Scrollina*, trattamento, sequenza III, pp. 14-16. Il testo integrale, i cui diritti, stando al timbro apposto sul frontespizio originale, appartenevano allo Studio Natale, Piazza di Spagna 36, Roma, è oggi consultabile esclusivamente presso la Biblioteca Chiarini: inventario: 47927; collocazione: SCENEG 00 07059; provenienza: Fondo Mario Natale.

preziosa Teresa Ramberti detta Scrollina in un perfetto soggetto femminile pronto per quel tipo di vicende di cui il neorealismo alle porte si sta per impadronire. Al contrario, inibisce drasticamente l'ipotetico spunto (neo)realista e si guarda bene dal creare un improbabile meccanismo di solidarietà di classe tra Battista e Scrollina. Rincarà anzi la dose fortemente letteraria, artificiosa, di questa triste e generosa figura popolare, allorché sempre il duca, per attitudine frivola e sciocca, si abbandona al piacere di reinventarla. Ossia «comincia a favoleggiare come se leggesse un romanzo».

Tutto nel film che Pàstina ha intenzione di realizzare nel 1942 deve sembrare finto, frutto di un sentimento artistico multiforme, di cui il cinema si fa collettore. Lo si evince dalla sequenza finale, la tredicesima, in cui l'annotazione di inquadrature e movimenti di macchina precisi denota quanto avanzato sia il grado di maturità sul piano tecnico del progetto. La notevole autonomia filmica rispetto alla commedia da cui l'autore ha preso spunto risulta anche dalla decisione drastica di cambiarne il finale, facendo sì che Scrollina non muoia, ma si consacri al ruolo inconfessabile di modella, vale a dire alla rappresentazione assoluta. All'immagine pittorica (ergo cinematografica), sostitutiva, omonima. Un'immagine definitiva, atemporale e irreale, anticipata dai livelli più alti e propedeutici della creazione artistica, corrispondenti ai piani superiori dell'edificio in cui la sventurata ha scelto di nascondersi. Ecco il senso della soluzione visiva già messa in conto da questo sceneggiatore pronto per la regia, il cui previsto inizio di carriera esige un immediato finale alternativo che la dice lunga sulle prerogative dei suoi film di là da venire:

Il caseggiato di Via Margutta dove un tempo c'era lo studio di Arturo. Inquadrriamo il primo finestrone: e vediamo un musicista giovanissimo che compone al piano.

Scendiamo con la macchina: passiamo al secondo finestrone: un poeta zazzerruto è davanti ad un tavolo e scrive.

Scendiamo ancora: davanti ad un blocco di marmo uno scultore sborza la prima figura di donna.

Scendiamo ancora e vediamo un pittore al lavoro: è Bruto che guardando fuori campo una modella dipinge sopra una grande tela.

Scendiamo e inquadrriamo la Via Margutta.

Una carrozza chiusa si ferma, ne discendono Arturo e Adriana.

Arturo apre la porta e si lancia per le scale chiamando: – Bruto, Bruto!

La porta dello studio si apre, appare Bruto: i due amici si abbracciano.

Poi entra in campo Adriana.

Bruto li fa entrare nello studio: tutto come allora.

I due sono felici: sono sposati e di quanto accadde la famosa sera di un anno prima nessuno ricorda nulla.

– Ma di Scrollina che ne è stato? – domanda Arturo. – In fondo le siamo grati perché se non fosse stato per lei...

Bruto vorrebbe parlare ma un colpo di tosse di dietro il paravento lo avverte di tacere.

E Bruto tace: i due sposi lo guardano ridendo: teneva nascosto un tesoro lì dietro?

– Proprio un tesoro.

I due sposi si congedano.

Quando sono usciti da fuori al paravento viene fuori Scrollina, vestita come un tempo, le trecchine in giù.

Bruto la guarda:

– Ma perché non aveva voluto dir nulla del suo immenso sacrificio?

Una scrollatina:

– Li obbligherei ad essermi riconoscenti... e che me ne faccio della riconoscenza... mi basta saperli felici... su... su... lavoriamo... Glielo diremo semmai quando invieremo il quadro.

E Scrollina si mette in posa.

Bruto con un sospiro si mette al lavoro: a quello che sarà il suo capolavoro:

– Come lo chiameremo? – domanda Scrollina – Vorrei un nome... ti ricordi: lui stesso mi chiamò... La Fonte Segreta.

Bruto scuote il suo testone:

– Questo lo chiameremo col più bel nome che esista: “Scrollina”.

FINE²⁹

²⁹ Ivi, pp. 48-49.