UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE, DELLA COMUNICAZIONE E DEL TURISMO

Corso di Dottorato di Ricerca
in

Storia d'Europa:
Società, Politica, Istituzioni (XIX-XX sec.)

XXVIII Ciclo

BISOGNI E DESIDERI:
società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom

s.s.d. SPS/08

Tesi di dottorato di:

Dott. ssa Agnese Bertolotti

Coordinatore del corso

Prof. Gabriella Ciampi

Firma ……..

Tutore

Prof. Giovanni Fiorentino

Firma ……

Co-tutore

Prof. Maurizio Ridolfi

Firma……

Data della discussione

BISOGNI E DESIDERI:
società, consumi e cinema in Italia
dalla Ricostruzione al Boom

INDICE

INTRODUZIONE p. 5

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1 **I CONSUMI E LA SOCIETÀ ITALIANA** p. 21

1. Per una periodizzazione
1.1 La nascita della società dei consumi
2. La "lunga" Ricostruzione
2.1 Riflessi del "sogno americano"
3. Letture del "miracolo economico"
4. I fattori culturali nel mutamento sociale

CAPITOLO 2 **IL CINEMA E LA RAPPRESENTAZIONE DELLA SOCIETÀ** p. 44

1. Le sorti del cinema italiano all'indomani della guerra
2. Il nuovo ordinamento della cinematografia
3. L'Ufficio centrale per la Cinematografia
4. "L'onorevole Assicurazioni": il ruolo di Andreotti per il cinema
5. Il Comitato per la difesa del Cinema italiano
6. Il cinema, tra piazza e Parlamento
6.1 La fine di un'era: il sottosegretariato e la legislazione successiva

SECONDA PARTE

CAPITOLO 3 **I BISOGNI DELLA RICOSTRUZIONE** p. 86

1. Sul concetto di "bisogni"
2. I bisogni degli italiani: cibo, casa, lavoro
2.1 Le inchieste parlamentari su miseria e disoccupazione
3. Sugli schermi all'indomani della guerra: Neorealismo rosa e commedia sociale
4. La Fame: la situazione alimentare degli italiani
4.1 La fame al cinema
4.1.1 Accordare pranzo e cena: *È arrivato l'accordatore*
5. La Casa: il bisogno abitativo di sfollati e sinistrati
5.1 «Sfollati di tutto il mondo, unitevi»: *Totò cerca casa*
5.2 Il piano "Ina casa"
5.2.1 Le case degli italiani sullo schermo
6. Il Lavoro: la disoccupazione del dopoguerra
6.1 La mancanza di lavoro in pellicola

6.1.1 *Roma città libera - la notte porta consiglio*
6.1.2 *Due soldi di speranza*

CAPITOLO 4 I DESIDERI DEL "MIRACOLO ITALIANO" p. 164

1. Sul concetto di "desideri"
2. Desiderare il "miracolo"
3. Nel buio della sala cinematografica, dove nascono i desideri
4. Sognando l'America!
4.1 Italiani «amerecani»: *Un americano a Roma*
5. Oggetti del desiderio …*a rate*
6. La Televisione
6.1 Nuovi desideri, nuovi consumi
6.2 I quiz al cinema
6.2.1 *Lascia o Raddoppia?*
6.2.2 *Il Musichiere*
6.3 La Tv e il cinema: rimediazioni e scambi
7. L'Automobile
7.1 La motorizzazione sulle strade italiane
7.2 Una Fiat utilitaria per tutti!
7.2.1 *I motorizzati*

CONCLUSIONI p. 244

FONTI

FILMOGRAFIA – CORPUS DELLE FONTI p. 249

INDICE ALFANUMERICO PER TITOLO

INDICE ALFANUMERICO PER ANNO

ALTRE RISORSE

BIBLIOGRAFIA p. 303

INTRODUZIONE

«Proprio perché rappresentazione di rappresentazione viva,
il cinema ci chiama a riflettere sull'immaginario della realtà
e sulla realtà dell'immaginario»
Edgar Morin[1]

«L'immaginario è storia tanto quanto la Storia»
Marc Ferro[2]

Bisogni e *desideri* sono le due parole chiave che attraversano questa ricerca sui mutamenti avvenuti nella società italiana nel secondo dopoguerra, indagati e descritti attraverso la lente filmica delle commedie cinematografiche coeve. L'obiettivo è ricostruire l'immaginario degli italiani nella transizione culturale da nazione rurale durante il periodo della Ricostruzione, a moderna società di massa: per guardare all'evoluzione italiana – che, dalle misere condizioni del dopoguerra, divenne una potenza economica negli anni del boom – si è scelto di concentrare l'attenzione sul cambiamento che maggiormente ha investito la quotidianità e il modo di vivere degli italiani, ovvero quello che riguarda la prospettiva del consumo, poiché «è anche attraverso i diversi consumi di oggi rispetto a quelli di ieri che misuriamo la distanza con il passato»[3].
Anziché concentrarsi su un'analisi strettamente economica, si è preferito riflettere sulle spinte motivazionali che sono alla base del comportamento di

[1] E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario,* Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, p. 7, edizione originale *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique,* Les Editions de Minuit, Paris, 1956.

[2] M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.90

[3] E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Bologna, Il Mulino, 2013, p.7.

consumo; ci si è rivolti dunque a quelli che sono stati i *bisogni* e i *desideri* degli italiani e si è scelto il cinema come fonte privilegiata, ritenendolo il campo d'indagine ottimale, in grado di registrare e restituire la complessità e la pluralità dei singoli aspetti della vita quotidiana degli italiani.

Nell'Italia post bellica, infatti, il cinema era il medium più popolare[4], non solo come forma di svago e intrattenimento, ma anche come luogo di aggregazione e momento fondamentale di apprendimento sociale; la fonte cinematografica si rivela, quindi, particolarmente utile per indagare l'immaginario collettivo, poiché in grado di incamerare caratteri e valori tipici dell'identità moderna, "inventando" configurazioni del quotidiano plausibili e attraenti[5].

Nell'ampia offerta di produzioni del periodo, è il genere comico-commedia a ricevere il maggiore favore da parte del pubblico, caratterizzandosi come spettacolo "omogeneizzante" dei gusti degli spettatori: le pellicole considerate in questa ricerca sono dunque quelle che hanno contribuito in modo più incisivo a costituire il patrimonio di immagini della memoria collettiva del Paese, restituendo al proprio pubblico uno spaccato dell'Italia attraverso il cinema. Nonostante ciò – fatta eccezione per alcune opere esemplari, entrate a pieno diritto nella storia del cinema italiano – sono film che, nella maggior parte dei casi, non sono stati tenuti in considerazione né dagli storici né dagli studiosi di cinema e, dunque, non sono mai stati analizzati o indagati come fonti: eppure, sono il frutto dello stesso tempo, della stessa fabbrica d'idee che ha caratterizzato l'età dell'oro del cinema italiano e i suoi grandi autori, e ne costituiscono quantitativamente una porzione significativa[6].

---

[4] «Qualcosa è "popolare" quando acquista un ruolo significativo nella vita della gente, quando è spesso menzionato e usato come punto di riferimento». Cfr. P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi del secondo novecento,* La Nuova Italia, Perugia, 2001, p. 91. Gli annuari Siae confermano come il cinema fosse la forma di spettacolo più diffusa, superando ottocento milioni di presenze a metà degli anni Cinquanta. Cfr. Capitolo 4, Paragrafo 3 di questo elaborato.

[5] S. Brancato, *La forma fluida del mondo. Sociologia delle narrazioni audiovisive tra film e telefilm*, Ipermedium, Aversa, 2013, p. 67-68.

[6] Considerando i dati desumibili dal *Catalogo Bolaffi* sul numero di film usciti in sala ogni anno, le commedie costituiscono circa il 36% della produzione nel periodo

Certamente l'oblio nel quale è confinato l'interesse per queste produzioni è dovuto anche alle non poche difficoltà con le quali un ricercatore si deve confrontare per reperire e indagare queste opere. Purtroppo la documentazione relativa, sopravvissuta nel tempo, si è rivelata spesso inadeguata o nulla, sia a causa della precarietà che ha caratterizzato l'attività delle case di produzione sia allo scarso interesse della critica coeva; inoltre in molti casi i film individuati sono concretamente irreperibili o irrimediabilmente scomparsi – andati perduti, danneggiati o non accessibili perché non conservati in nessun archivio o database consultabile. La sfida maggiore con la quale confrontarsi è quindi data dalla perdita complessiva di buona parte della memoria filmica nazionale – una preziosa risorsa che dovrebbe essere protetta, tutelata, conservata e rivalutata come materiale fondamentale per una riflessione sulla trasformazione della società.
Ponendo in secondo piano il problema della dissoluzione di questo patrimonio cinematografico, sono necessarie delle riflessioni preliminari che riguardano il nesso interdisciplinare che guida la ricerca, le scelte operate e le difficoltà affrontate, prima di introdurre la struttura del lavoro.

Il cinema è «un fatto umano, la cui unità e la cui realtà profonda non possono essere comprese e spiegate che grazie all'atteggiamento convergente di tutte le discipline che hanno l'uomo come oggetto»[7]: in quest'ottica, il cinema individua un'intima connessione fra storia e sociologia come prospettive d'indagine.
Secondo Pierre Bordieu «la separazione tra sociologia e storia è disastrosa e totalmente priva di giustificazione epistemologica: ogni sociologia deve essere storica e ogni storia sociologica»[8]. Entrambe le discipline si propongono di

considerato. Cfr. G. Rondolino, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945 – 1965. Tutti i film italiani del dopoguerra,* Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1967.

[7] G. Friedmann, E. Morin, *Sociologie du cinéma*, in "Revue Internationale de Filmologie", in F. Casetti, *(a cura di), Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, p.118.

[8] P. Bordieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p.62, in P. Bourdieu, R. Chartier, *Il sociologo e lo storico: dialogo sull'uomo e la società,* Edizioni Dedalo, Bari, 2011, p.6.

conoscere e analizzare la società, ma lo fanno con approcci differenti: mentre la ricerca storica ricostruisce attraverso l'esame delle fonti le informazioni significative alla comprensione di un fatto determinato, l'analisi sociologica si propone come conoscenza dei fatti e dei fenomeni sociali attraverso l'applicazione del metodo scientifico, tende cioè a verificare delle ipotesi di lavoro specifiche, accertando nei fatti sociali l'uniforme e il ripetibile, al fine di accertare le correlazioni significative fra dati riscontrati, fenomeni e comportamenti osservati. Tuttavia, l'uso congiunto di entrambe le prospettive può essere particolarmente utile nell'indagare il mutamento sociale e lo sviluppo dei consumi attraverso il cinema, adottando un approccio storiografico che sia anche socioculturale.

L'idea che i film, anche quelli di finzione, offrano sempre un ritratto della società che li circonda è uno degli snodi centrali del rapporto che lega il cinema e la sociologia: il primo uso storiografico del cinema, utilizzando i film di fiction, si deve al contributo del tedesco Siegfried Kracauer, antesignano della *sociologia del cinema*, il quale nel 1947 pubblica *From Caligari to Hitler* (in italiano *Da Caligari a Hitler, una storia psicologica del cinema tedesco*) in cui si propone di individuare nei film dell'espressionismo tedesco quei tratti psicologici dominanti che potessero prefigurare l'avvento del nazismo, ponendo in relazione diretta i dati caratteristici, rilevati nei film, con la mentalità della piccola borghesia tedesca. L'ipotesi di base dalla quale si muove il suo studio è che «attraverso un'analisi dei film tedeschi sia possibile svelare le profonde tendenze psicologiche predominanti in Germania dal 1918 al 1933»[9]. Il suo contributo è da considerarsi come un prototipo di storia sociale del cinema, la cui rilevanza è data soprattutto dall'impostazione metodologica rigorosa e per aver contribuito ad alimentare successive ricerche storiche sul cinema[10].

---

[9] S. Kracauer, *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler, 1918-1933*, Mondadori, Milano, 1954, p.11

[10] Peppino Ortoleva riesamina le varie critiche mosse all'opera di Kracauer ma sottolinea al contempo come il suo contributo costituisca un classico della materia e vada perciò riconosciuto il suo valore di "*capostipite e ispiratore di tutte le successive*

Particolarmente interessanti sono le indicazioni metodologiche formalizzate nell'introduzione; secondo Kracauer «i film riflettono in modo più diretto di altri mezzi artistici la mentalità di una nazione per due motivi. Primo: i film non sono mai prodotto di un individuo […] Secondo: i film si rivolgono alla folla anonima e la attraggono; perciò è lecito supporre che i film popolari […] soddisfino desideri esistenti nelle masse»[11]: grazie a questa impostazione teorica acquisisce importanza la dimensione collettiva (dall'origine frutto di varie professionalità al consumo in sala) che fa del film una perfetta testimonianza sociale.

Inoltre, secondo il sociologo tedesco, «ciò che conta non è tanto la popolarità statisticamente misurabile dei film quanto la popolarità dei loro motivi pittorici e narrativi. L'insistente ripetizione di questi motivi rivela che essi sono proiezioni esterne di esigenze interiori»[12]: i film sono quindi "segno" della realtà da cui prendono corpo e contribuiscono, in maniera più o meno volontaria, alla definizione dell'immaginario collettivo; sono quindi una testimonianza sociale in grado di cogliere e restituire al ricercatore gli aspetti reiterati che costituiscono la modalità specifica con cui una società riproduce se stessa. In un'opera successiva, *Theory of film,* Kracauer espone con fermezza la sua convinzione che il cinema sia capace di documentare fedelmente l'esistente in quanto «strumento ideale per registrare la realtà fisica»[13].

Proprio il rapporto con la realtà costituisce uno dei nodi problematici attorno al quale si è sviluppato il dibattito storiografico: in origine il cinema, così come avvenne per la fotografia, fu esaltato come strumento in grado di registrare e

---

ricerche storiche sul cinema". Cfr P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991, pag. 53.

[11] S. Kracauer, *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler, 1918-1933*, Mondadori, Milano, 1954, pp.11-12.

[12] Ivi, p.15.

[13] S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica,* Il Saggiatore, Milano, 1962, p.86

documentare fedelmente il reale, secondo una sorta di utopia positivista che vedeva l'immagine cinematografica come un «documento assoluto»[14].

Ben presto emersero i limiti di tale concezione: è evidente che la realtà degli eventi non può essere conosciuta nel modo in cui si è oggettivamente verificata. Inoltre, nel cinema non vi può essere la pretesa di verità assoluta perché tutta una serie di elementi sono sempre manipolabili tramite la messa in scena e il montaggio e nei film vi è sempre una intenzionalità – la disposizione soggettiva di un determinato autore. Si solleva in molti critici l'osservazione che il cinema possa fornire una visione distorcente della realtà, generando l'annosa questione dell'ammissibilità della fonte cinematografica e la sua distinzione tra documentario e fiction, che Peppino Ortoleva definisce «un'antinomia storicamente determinata»[15].

Tali posizioni sono oggi del tutto superate e si è diffusa la consapevolezza che entrambi sono documenti compositi, che hanno al loro interno sia la dimensione del "narrare" che quella del "riprodurre" un reale riconoscibile: è compito dello storico «nuovo-orco» – così come lo definisce Giovanni De Luna – appropriarsi del film come fonte, «uscendo dal film e integrandolo nel mondo che lo circonda e con il quale necessariamente comunica»[16]. Includere il cinema nella sua ricostruzione significa riconoscere ciò che una società, attraverso il racconto, dice di sé: è fondamentale porsi nel modo giusto nei confronti della fonte. Chiarisce bene Pierre Sorlin, esplicitando la nozione di *visibile*: «noi non vediamo il mondo esterno "come è"; noi percepiamo persone e cose attraverso le nostre abitudini, le nostre attese, la nostra mentalità, vale a dire attraverso le maniere, proprie del nostro ambiente, di strutturare l'essenziale […]. Il "visibile"

---

[14] P. Ortoleva, *Cinema e Storia. Scene dal passato,* Loescher, Torino, 1991, p.2 e ss.

[15] Ivi, pp. 15 e ss. e p.89 e ss.

[16] Il riferimento è alla celebre similitudine di Marc Bloch che paragona lo storico all'orco delle fiabe. Cfr. G. De Luna, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo,* Mondadori, Milano, 2004, p. 181.

di un'epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»[17].

Il cinema non è solo il medium che caratterizza maggiormente gli anni del dopoguerra nell'Italia in attesa del boom economico, è anche l'«occhio del Novecento»[18], lo sguardo attraverso il quale il secolo scorso ha guardato e si è guardato: il cinema ripropone sullo schermo la "realtà reale", dandogli un ordine compiuto; il cinema «agente di storia» ha contribuito così a "ristrutturare" la realtà[19]. «[L'] Idea [è] che il cinema sia stato in buona sostanza "L'occhio del Novecento": non solo perché ne ha registrato gran parte degli avvenimenti, ma anche perché registrandoli, e registrando in parallelo i sogni che l'epoca veniva confessandosi, ha definito la maniera in cui andava percepito il mondo»[20]. Il film di finzione può essere quindi utilizzato come una duplice fonte per ricostruire sia la vita che il pensiero di una società: può essere una fonte diretta, in quanto testimone fotografico di paesaggi e comportamenti, e allo stesso tempo fonte indiretta poiché il suo uso rappresenta il riflesso dell'immaginario e delle mentalità correnti dell'epoca che rispecchia. Analizzare i film narrativi significherà, quindi, da una parte confrontarsi con il presente che li ha prodotti, e dall'altra con il passato che essi intendono raccontare e riprodurre. Solo considerando il documento cinematografico in tutta la sua complessità - tenendo conto, cioè, della sua irriducibile ambivalenza tra reale e fantastico, del legame con la sua epoca, dell'ottica particolare degli autori e dell'involucro ideologico che lo avvolge - sarà possibile cogliere gli elementi utili alla comprensione dei mutamenti della società italiana.

L'utilizzo della produzione filmica a scopi storiografici è, dunque, quanto mai utile per indagare la storia contemporanea: le immagini proiettate sul grande

---

[17] P. Sorlin, *Sociologia del cinema,* Garzanti, Milano, 1979, p.68 e ss.

[18] Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità,* Bompiani, Milano, 2005.

[19] P. Cavallo, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932 – 1962)*, Liguori, Napoli, 2009, p. 16.

[20] F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Op. cit., pag. 10.

schermo ci consentono di guardare la società nello stesso modo in cui la vedevano, o meglio, immaginavano di vederla e volevano che fosse vista, i contemporanei. A tal proposito è sempre Sorlin a precisare: «i film non ci introducono nella vita quotidiana, ma nel regno delle immagini accettate»[21].

L'idea che il cinema sia «un luogo privilegiato in cui i segni della storia si condensano, distribuiscono e persistono in maniera più rappresentativa che altrove»[22] è stata condivisa da molti storici contemporaneisti italiani, che hanno considerato i film come fonte importante per il proprio lavoro: Gian Piero Brunetta ricorda alcuni nomi, tra cui – appunto – Pierre Sorlin, Nicola Tranfaglia, Mario Isnenghi, Ennio di Nolfo, Peppino Ortoleva, Nicola Gallerano, Silvio Lanaro, Giovanni de Luna, Marcello Flores D'Arcais[23], ma l'elenco potrebbe essere più lungo, considerando il sempre crescente interesse nei confronti dei media – e quindi anche del cinema – degli storici e di studiosi il cui ambito d'interesse abbraccia le complesse relazioni fra il sistema dei media e la storia del secondo dopoguerra nazionale. Spesso però – avverte sempre Sorlin – il cinema non viene utilizzato come fonte, ma per lo più come "illustrazione": Pietro Cavallo ha invece dedicato la propria attività di ricerca allo studio del cinema come fonte, per studiare i desideri e le aspettative degli italiani[24].

Lo studioso francese riconosce quindi al lavoro di Pietro Cavallo il giusto metodo nell'utilizzo della fonte cinematografica nella sua interezza e complessità: dopo essersi a lungo occupato del cinema in epoca fascista, ha esteso più recentemente il proprio interesse anche agli anni del dopoguerra, grazie anche attraverso le interessanti attività sviluppate con l'esperienza

---

[21] P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento,* La Nuova Italia, Milano, 2001, p.

[22] G.P. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia Repubblicana,* vol. 2, Einaudi, Torino, 1995, p.784.

[23] Ibidem.

[24] Pierre Sorlin in A. Gargano, *Intervista a Pierre Sorlin,* in P.Cavallo, G. Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'Identità Repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento,* Liguori, Napoli, 2004, p.263.

Filmidea – Incontri tra storia cinema musica e televisione, organizzati presso l'Università di Salerno[25].

Lucien Febvre, storico francese tra i fondatori de *Les Annales,* cui si deve la «rivoluzione documentaria» degli anni Trenta[26], ricorda: «tutta la storia è scelta». Anche in questo caso il percorso di ricerca è stato tappezzato di scelte, alcune obbligate – dovute ad esempio, alla già citata irreperibilità dei film «il caso qui ha distrutto, lì ha salvaguardato» – altre difficili, diverse più dirette e spontanee, come quella relativa alle due particolari date limite, il 1948 e il 1963. Periodizzare, si sa, non significa soltanto giustificare i limiti cronologici di qualcosa, ma equivale a scegliere e interpretare, pertanto la decisione di iniziare la narrazione dal periodo della Ricostruzione corrisponde all'individuazione di un forte legame fra la produzione cinematografica e la storia della rinascita sociale del Paese, scelta che ha poi trovato ulteriori conferme nella reciprocità temporale con altri aspetti della ricerca, come le scadenze delle politiche di governo dedicate alla cinematografia e le evoluzioni nelle pratiche quotidiane del consumo. Naturalmente i confini dati non possono essere considerati netti ma fluidi: sebbene l'attenzione sia rivolta al periodo del dopoguerra, è stato simbolicamente scelto il 1948 come anno d'inizio dell'analisi, non solo per la sua importanza come anno chiave in cui alle elezioni politiche gli italiani hanno decretato il colore che resterà al governo praticamente ininterrottamente per tutto il periodo oggetto della ricerca – con ripercussioni anche sull'industria cinematografica –, ma anche perché è l'anno che vede sia il successo delle grandi

[25] Cfr. l'introduzione del volume Cavallo, P. Iaccio, P. (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli, 2016.

[26] Negli anni Trenta del Novecento, i francesi Marc Bloch e Lucien Febvre, fondatori de "Les Annales", introdussero nel dibattito storico interessanti innovazioni metodologiche, coinvolgendo nello studio della storia anche altre discipline (come le scienze sociali) e ampliando il campo dei documenti ammissibili per la ricerca ad una varietà di fonti diverse dalla scrittura, tra le quali anche quello cinematografico.

opere neorealiste[27], che da lì in poi percorreranno la parabola discendente della propria esperienza esaurendo la propria carica vitale, sia il debutto del personaggio chiave di tutto il cinema leggero del dopoguerra, Totò – dopo la parentesi degli anni Trenta – come interprete di una pellicola in cui è protagonista assoluto[28]. Per ragioni analoghe, il percorso si interrompe nel 1963, anno culmine del boom economico, quando sia la società italiana che il modo di fare commedia e i suoi protagonisti sono profondamente mutati.

Le stesse osservazioni fatte da Febvre riguardo l'imponenza documentaria potrebbero descrivere il percorso affrontato per questa ricerca, soprattutto in relazione alla particolare natura delle fonti selezionate: «quando i documenti abbondano, l'uomo abbrevia, semplifica, mette l'accento su questo, passa la spugna su quello. […] crea i suoi materiali, o, se si vuole, li ricrea: lo storico non si muove vagando a caso attraverso il passato […] ma parte con un preciso disegno in testa, con un problema da risolvere, un'ipotesi di lavoro da verificare»[29].

Nel caso delle fonti cinematografiche utilizzate, è stato necessario partire da un corpus noto molto consistente – quello delle produzioni filmiche italiane del periodo compreso tra il 1948 e il 1963 – che poi è stato necessario razionalizzare ai fini della ricerca, attraverso delle scelte successive che hanno portato alla selezione di una serie di 637 film italiani realizzati nello stesso determinato e significativo arco temporale.

---

[27] Il 1948 è l'anno di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), manifesto capolavoro del neorealismo; è anche l'anno di *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) e *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1948) e *Anni difficili* (Luigi Zampa, 1948).

[28] La pellicola a cui si fa riferimento è *Fifa e arena* (Mario Mattoli, 1948). Va chiarito che il vero debutto di Totò nel cinema è del 1937, con il film *Fermo con le mani* di Gero Zambuto, a cui seguì *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia,1939) e *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940). Nel dopoguerra inizia la collaborazione con Mario Mattoli con *I due orfanelli* (Mario Mattoli, 1947), tuttavia il 1948 è l'anno in cui esplose il suo successo come protagonista "totale". Totò è l'esempio eccellente della tipologia di personaggi provenienti dalla rivista e dall'avanspettacolo che saranno i futuri protagonisti di tutti i film più amati dal pubblico.

[29] L. Febvre, *Dal 1892 al 1933: esame di coscienza di una storia e di uno storico,* in *Problemi di metodo storico,* Einaudi, Torino, 1992, pp.73-74.

L'individuazione del corpus ristretto di opere ha caratterizzato una parte importante della ricerca: non esistendo database accessibili, ho scelto di costruirne uno attraverso la comparazione incrociata dei dati offerti dal *Dizionario del cinema italiano* (vol. II e III) e dal *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*[30]. Il metodo più opportuno è sembrato quello restringere progressivamente l'attenzione sulle opere effettivamente oggetto della ricerca, ovvero le commedie popolari, "scegliendo e separando" il database di partenza in base al genere dichiarato di ciascun film[31]. Proseguendo nell'intenzione originaria di comparare ed intrecciare diversi tipi di fonti, una volta elaborato l'elenco iniziale completo di alcuni dati essenziali, ho proceduto al confronto fra i titoli individuati e il materiale disponibile presso l'Archivio Centrale dello Stato consultando l'inventario del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, divisione cinema. Il fondo deve la sua esistenza alla particolarità legislativa italiana (di cui si approfondiscono i tratti salienti nel secondo capitolo) e include tutto il carteggio relativo all'espletamento delle pratiche di produzione per i film realizzati tra il 1946 e il 1966. Purtroppo la ricognizione ha evidenziato l'incostanza nell'archiviazione della documentazione da parte delle case di produzione; non sempre i fascicoli sono completi e le documentazioni conservate si sono rivelate eterogenee e frammentarie. Solo nei casi più fortunati sono ancora presenti le osservazioni di "precensura" e alcuni ritagli di rassegna stampa; per la maggior parte dei fascicoli, sono incluse varie pratiche frutto degli obblighi di legge come la richiesta, da parte del produttore, dell'autorizzazione a procedere e il nulla osta per la proiezione in pubblico. Una

---

[30] R. Chiti, R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano, I film dal 1945 al 1959,* vol.II, Gremese Editore, Roma, 1991; R. Poppi, M. Pecorari, *Dizionario del cinema italiano, I film dal 1960 al 1969,* vol.III, Gremese Editore, Roma, 1992; Rondolino G., *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945 – 1965. Tutti i film italiani del dopoguerra,* Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1967.

[31] In linea di principio i generi cinematografici costituiscono una convenzione che permette di classificare le diverse opere in base alla presenza di alcuni temi o caratteristiche. Sul proliferare di generi nel cinema italiano degli anni Cinquanta è interessante il contributo di P. Noto, *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011. Per i film selezionati in questa ricerca, si rimanda alle note di metodo dell'appendice filmografico a p. 249.

seconda fase di ricognizione del materiale esistente è stata poi svolta presso il Centro sperimentale di Cinematografia: qui, grazie alle risorse della biblioteca "Luigi Chiarini" è stato possibile reperire informazioni che potessero coadiuvare nella giusta collocazione storica delle opere nel loro tempo. Tuttavia, la sfida maggiore, come già dichiarato, è stata data dalla possibilità di accedere ai film stessi. Presso il Centro sperimentale di Cinematografia ho potuto confrontare il database con quello delle opere presenti presso l'archivio film della Cineteca Nazionale; anche qui purtroppo, si è evidenziata la difficoltà nella conservazione e nell'accesso alle opere, per lo più ancora in pellicola. Tuttavia, alcuni film – di cui esistono copie su altri supporti – sono stati visionabili presso la videoteca del Centro Sperimentale stesso[32].

È stato particolarmente interessante poter analizzare queste nuove fonti per svelarne la ricchezza di informazioni; i film sono stati esaminati singolarmente e in relazione tra loro e in stretto collegamento con l'evoluzione dei consumi: ne è emerso il valore di queste opere come documenti. Considerando poi i film nel loro essere un prodotto sociale, è possibile ritrovare nelle immagini e nelle storie che compongono queste opere un discorso della società su se stessa. Grazie alla visione e analisi dei film, è stato possibile procedere ad una focalizzazione progressiva che ha consentito di identificare quali film potessero essere oggetto d'analisi, selezionandoli in base all'ambientazione – coeva – e alle tematiche: l'insieme delle opere individuate compone così un unico racconto delle diverse stagioni del vivere collettivo degli italiani negli anni che della Ricostruzione arrivano all'affermarsi del boom[33]. Alcuni film, tuttavia, si sono rivelati particolarmente significativi nel loro essere "rappresentazione", tanto da apparire come assimilabili a delle istantanee del proprio "spirito del tempo", degli *instant movies*, dunque preziosi documenti della propria epoca.

---

[32] Un segnale di speranza per il futuro è dato dalla recente approvazione della nuova legge su Cinema e Audiovisivo, che prevede all'art.27 un "Piano straordinario per la *digitalizzazione* del *patrimonio cinematografico* e audiovisivo".

[33] G. P. Brunetta definisce il cinema italiano del dopoguerra come un «gigantesco ipertesto» e lo schermo come un «diario collettivo» degli italiani. Cfr. Brunetta G.P., *Il cinema legge la società italiana*, Op. cit., p.784.

Nonostante gli ostacoli incontrati nell'inseguire materiali dispersi o sepolti in biblioteche, archivi privati, mercatini e videoteche e una volta chiariti i limiti esistenti nella documentazione disponibile, è stato possibile costruire un percorso, realizzato grazie ad un intreccio tra le fonti accessibili e i diversi studi presenti in letteratura, facendoli convergere in un'unica ricostruzione nella quale ho cercato di trattare le opere analizzate nella loro complessità di prodotto filmico, sia citando i dialoghi, sia evidenziando il contenuto, la struttura e il movimento delle immagini, e prendendo in considerazione l'insieme offerto dalla visione[34].

La trattazione si suddivide in due sezioni: dopo una *prima parte* in cui si delineano i contorni del contesto nel quale si colloca le visione delle opere, si procede, con la *seconda parte*, all'analisi dei bisogni e dei desideri degli italiani nel periodo che dalla povertà del dopoguerra arriva al boom economico.
Nel *primo capitolo* in particolare, si offre uno sguardo lungo sull'evoluzione dei consumi nel periodo post-bellico, tracciando con una veloce ricostruzione l'evoluzione storica dei fenomeni di consumo in Italia. Viene così tratteggiato il *fil rouge* che conduce la ricerca, ripercorrendo gli snodi più significativi relativi alla lunga e difficile Ricostruzione, alla fascinazione del sogno americano e agli effetti che il rapido sviluppo economico ha avuto sull'Italia del miracolo. In particolare si propone una periodizzazione relativa ad una lettura dei consumi – che rispecchierà poi la suddivisione dell'analisi proposta nella seconda parte – in *bisogni* e *desideri*.
Con il *secondo capitolo* invece si intendono chiarire le basi del rapporto tra cinema, politica e società nel secondo dopoguerra in Italia, ripercorrendo quelle che sono state le vicende del cinema italiano attraverso l'esame delle principali tappe legislative a sostegno della cinematografia nazionale, sia per comprendere le ragioni che lo rendono un terreno cruciale per osservare il

[34] Secondo Sorlin è necessaria una disposizione particolare nel visionare i film, data dalla necessità di accettare *l'effetto cinema*. Cfr. P. Sorlin, *Sociologia del cinema,* Op. cit., pp.306-307.

cambiamento della società italiana, sia per poter delineare la reciprocità esistente tra la storia del cinema e la storia della società italiana in questi anni. L'affondo legislativo, inoltre, offre una più chiara lettura della situazione produttiva italiana e dei materiali consultati presso il fondo ministeriale all'Archivio Centrale dello Stato, relativamente ai film.

Poste queste basi, è stato poi possibile procedere all'analisi delle opere in relazione agli obiettivi della ricerca: la *seconda parte* è infatti dedicata ai bisogni della Ricostruzione e ai desideri del "Miracolo italiano" .

L'apertura del *terzo capitolo* è riservata alla costruzione di un quadro teorico intorno al concetto di bisogno, attingendo agli studi di Piaget, Maslow, e Inglehart; in particolare la riflessione tra bisogni di tipo materialista e post-materialista proposta da quest'ultimo si ritiene più adatta a interpretare lo sviluppo della società italiana del dopoguerra. Si procede poi con l'analisi dei dati registrati dal Comitato Interministeriale per la Ricostruzione e si evidenziano le istanze più urgenti per gli italiani, grazie ai risultati delle due inchieste parlamentari del 1951-52 su miseria e disoccupazione. Parallelamente si definiscono le caratteristiche della produzione cinematografica coeva, evidenziando l'evoluzione contenutistica del Neorealismo verso la commedia: dall'analisi delle opere emergono motivi ricorrenti (fame, lavoro, casa), le cui rappresentazioni filmiche vengono messe in relazione con la situazione alimentare, la disoccupazione e il bisogno abitativo in Italia.

In modo simile si snoda anche il *quarto capitolo* sui desideri degli italiani negli anni del miracolo: grazie al supporto teorico fornito da Campbell, si fa prima una distinzione tra bisogni e desideri – particolarmente utile nel contesto nazionale, segnato da profonde differenze nell'accesso ai consumi – per poi passare in rassegna alcuni dati statistici sulla grande trasformazione in atto nella società italiana e infine riflettere sul ruolo del cinema in questi anni e sulla sua importanza come veicolo di immagini e comportamenti per l'immaginario collettivo. Nel buio della sala cinematografica, le immagini provenienti da Hollywood consolidavano l'idea di benessere e prosperità legata all'America soprattutto nei giovani: l'*americanizzazione* costituisce un insieme di nuovi valori per la società italiana, soprattutto in relazione alla sfera del consumo,

contribuendo al passaggio dalla cultura tradizionale al nuovo modello consumistico. Segue poi una riflessione sulla modalità di accesso rateale ai nuovi consumi, che favorisce un'accelerazione verso il boom economico dalla seconda metà degli anni Cinquanta: tra gli oggetti più desiderati dagli italiani, furono in particolare la televisione – grazie alla grandissima popolarità dei quiz – e l'automobile – con il lancio sul mercato dell'utilitaria – ad aver avuto un ruolo chiave in questo passaggio. Dai film emerge il vissuto collettivo in evoluzione, le speranze e il materializzarsi dei nuovi consumi: in particolare si riflette sull'originale americanizzazione italiana, sulle forme di consumo televisivo e sulla prima motorizzazione attraverso l'esame di alcune opere.

L'analisi si chiude con l'arrivo del boom, quando la commedia – il genere eletto a chiave di lettura del mutamento della società in questa ricerca – , pur mantenendo un realismo complessivo, muta profondamente, portando sullo schermo personaggi e situazioni grotteschi, che diventano critica volta a demarcare le contraddizioni della nuova società dei consumi.

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1

I CONSUMI E LA SOCIETÀ ITALIANA

La storia della trasformazione dei consumi da *bisogni* a *desideri*, rivela i mutamenti in corso nella società italiana del periodo che dalla Ricostruzione arriva al boom economico. La cultura materiale legata ai consumi è stata a lungo considerata un campo secondario della storia economica e sociale; infatti, l'attenzione verso i consumi è tradizionalmente posta in relazione solo alla sfera produttiva, come semplice variabile dipendente dalla produzione: di conseguenza, l'interesse per i consumi è sempre stato per lo più quantitativo, in relazione ai redditi e al potere d'acquisto, sottintendendo dei limiti allo studio che non consentono di cogliere aspetti relativi ai comportamenti di consumo e alla società stessa, quanto meno all'immaginario ad essi collegato. Tuttavia, la cultura materiale costituisce una parte importante nella costruzione di nuove identità, materializza valori e comportamenti, diventa il tramite per rapportarsi e cercare un'integrazione nella società[1]: riflettere sui consumi ci permette allora di osservare l'evoluzione della società, utilizzando uno specifico filtro culturale che si è rivelato particolarmente utile per ricostruire alcuni snodi nella storia del dopoguerra in Italia.

Riconoscendo dunque l'importanza che la cultura materiale riveste per l'immaginario sociale, in questo capitolo si ripercorrerà velocemente l'evoluzione dei consumi in Italia durante periodo considerato, cercando di mettere in relazione lo sviluppo economico con il clima socioculturale: in prima

[1] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio,* Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 139.

battuta si rinvierà alle diverse proposte di periodizzazione dell'evoluzione dei consumi in Italia già presenti in letteratura – passando in rassegna le proposte di Paul Ginsborg, Gerardo Ragone e Vanni Codeluppi – per poi proporre un'ulteriore suddivisione del dopoguerra che consideri anche il periodo di transizione compreso tra la Ricostruzione e il vero e proprio boom come periodo decisivo per l'evoluzione dei consumi degli italiani, riflettendo in particolare sull'affermazione dei consumi di massa e la conseguente nascita di una società dei consumi italiana come momento d'incontro con le istanze del modello consumistico americano.

Si procederà poi con una veloce panoramica sulla lunga Ricostruzione post bellica, che ha riguardato non solo il territorio materiale, ma anche quello mentale degli italiani. Si farà una riflessione sui comportamenti di consumo essenziali che caratterizzarono i primi anni del dopoguerra, legati al bisogno come motivazione principale: i danni materiali, la penuria di cibo e l'estesa disoccupazione strutturale non consentivano modelli di consumo che si discostassero molto dal livello di sopravvivenza. Il modello di vita e di consumo proposto dagli Stati Uniti verrà identificato con la modernità e comincerà a rappresentare nuovi valori, calibrando i consumi degli italiani che da *bisogni* mutarono in *desideri*.

Il confronto con la morale tradizionale, che propugnava stili di vita morigerati, sarà inevitabile: gli economisti, analizzando il passaggio ai nuovi consumi, descriveranno il consumo di beni voluttuari come "distorsione": si proporranno allora delle interpretazioni del fenomeno che, seppur frutto del lavoro di economisti, sono utili letture sociologiche dell'evoluzione dei consumi. L'*effetto dimostrativo* si manifesterà mutando le abitudini di spesa degli italiani e consolidando un nuovo modello "consumistico", grazie anche all'irrompere, a metà degli anni Cinquanta, di simboli iconici del miracolo economico: la televisione e l'automobile, che rivoluzioneranno con la loro presenza il modo di vivere degli italiani.

1. Per una periodizzazione

Analizzando lo sviluppo economico italiano è possibile individuare una vera e propria società dei consumi solo a partire dagli anni Sessanta, identificati come il decennio in cui la maggioranza della popolazione ha conseguito un grado di benessere che li ha liberati dalla povertà, quando il boom economico espresse il suo potenziale miracoloso grazie al mito della crescita illimitata. Tuttavia, riflettendo sull'evoluzione dei consumi in relazione alla storia nazionale, è possibile ricavarne una prospettiva di analisi delle sue trasformazioni, delle sue conquiste ed anche dei suoi insuccessi e dei suoi squilibri: Gerardo Ragone ha sottolineato che, per quanto riguarda il processo che ha coinvolto l'Italia negli anni del dopoguerra, il termine *evoluzione* è adottato di proposito, per indicare un processo di cambiamento con segno positivo, ovvero il passaggio da una situazione ad un'altra migliore, sia in senso quantitativo che qualitativo, poiché nessun tipo di progresso sociale e di maturità civile si sarebbe potuto realizzare in così breve tempo in Italia senza un radicale mutamento dei modelli di consumo[2].

In accordo con le osservazioni di Paul Ginsborg, nell'Italia Repubblicana è possibile distinguere due diversi momenti di transizione nella storia dei consumi e il primo fra questi si colloca proprio all'epoca del *miracolo economico*, quando si ebbe il passaggio da una società in cui molti dei bisogni primari non potevano essere soddisfatti a una società in cui almeno una grande maggioranza della popolazione italiana aveva superato la soglia minima di benessere; la seconda tappa fondamentale nella trasformazione della società italiana dal punto di vista dei consumi si ebbe, invece, a partire dalla fine degli anni Settanta, dopo la grave crisi economica di metà decennio [3].

Nelle loro ricostruzioni dei consumi del dopoguerra invece, Ragone e Codeluppi preferiscono una periodizzazione che distingue semplicemente tra dopoguerra

---

[2] G. Ragone, *Consumi e stili di vita in Italia,* Guida, Napoli, 1985, p. 9.

[3] P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, Stato,* Einaudi, Torino, 1998, pp. 616 e ss.

e boom economico; nella loro analisi, successive sono le fasi dalla contestazione giovanile alla crisi energetica e il nuovo boom degli anni Ottanta[4].

Eppure, a un livello di osservazione ulteriore, è possibile riconoscere nella prima lunga fase individuata da Ginsborg, tre momenti differenti: il dopoguerra e la fase di Ricostruzione prima, quando i consumi degli italiani non si discostavano molto dai livelli di pura sussistenza; la fase di crescita, preludio del miracolo economico, durante la quale accanto ai consumi primari comparvero nuovi desideri per quei beni ispirati *all'american way of life*, il cui possesso era orientato a soddisfare il diffuso desiderio di modernità e d'appartenenza alla nuova realtà urbana di un paese ancora povero; il successivo boom economico, quando il modello consumistico riuscì definitivamente ad affermarsi – grazie anche all'effettivo miglioramento delle condizioni economiche degli italiani – e i nuovi beni che gli italiani aspiravano a possedere acquisirono una funzione che andava oltre la loro utilità pratica e contribuiva alla definizione di un certo *status*: sono i cosiddetti consumi *opulenti*, che comunicavano un benessere finalmente raggiunto. Con il boom, per l'Italia si realizzò cioè quel passaggio in cui le attività quotidiane legate ai consumi sono «sempre più comunicazione e immagine e sempre meno funzione e materia»[5].

Qualunque sia la segmentazione temporale adottata, i consumi si rivelano uno dei fattori ad aver inciso più profondamente nella società italiana, soprattutto nel passaggio avvenuto negli anni che dalle miserie della Ricostruzione hanno portato al cosiddetto *boom*: sono una chiave per comprendere quel particolare momento economico in cui la crescita industriale, l'inurbamento e l'aumento del reddito pro capite hanno trasformato una nazione ancora rurale, segnata da un

---

[4] In particolare, Vanni Codeluppi suddivide l'evoluzione storica dei consumi in Italia in quattro fasi: il dopoguerra; il boom economico; la contestazione; il nuovo boom. Cfr. V. Codeluppi, *I consumatori. Storia, tendenze, modelli,* FrancoAngeli, Milano, 1992, pp. 16 e ss.; Gerardo Ragone invece distingue il periodo post-bellico, gli anni del boom economico e il periodo dalla contestazione giovanile alla crisi energetica. Cfr. G. Ragone, *Consumi e stili di vita in Italia,* cit., pp. 10-21.

[5] V. Codeluppi, *Consumo e comunicazione. Merci, messaggi e pubblicità nelle società contemporanee,* Franco Angeli, Milano, 2002, p. 14.

secolare pauperismo, in una società lanciata in un processo di crescita costante e, apparentemente, inarrestabile, grazie al quale in pochi anni il Paese entrò nel novero delle principali potenze industriali.
Basta uno sguardo retrospettivo per costatare come negli anni successivi alla fine della seconda guerra mondiale gli italiani attraversarono un processo di sviluppo economico, politico e sociale che trasformò radicalmente la loro vita di ogni giorno: l'intensità e la rapidità con le quali si realizzò questo processo di crescita innescarono modificazioni strutturali che investirono l'intera vita economica e sociale del Paese, producendo profonde trasformazioni a livello delle mentalità e dei comportamenti collettivi.

1.1 La nascita della società dei consumi

Il passaggio da una società agricola a una società industriale, da una realtà rurale ad una urbana, diede origine a cambiamenti di rilievo nel modo di abitare, di vestirsi, di muoversi all'interno del territorio, di trascorrere il tempo libero e di alimentarsi[6], tanto che la società del secondo dopoguerra è stata anche etichettata come *società dei consumi*: con questa definizione, resa celebre da autori come Marcuse, Galbraith, Packard e Baudrillard, si intende sottolineare come la società contemporanea sia «una particolare variante del capitalismo, caratterizzata proprio dal primato del consumo»[7].
Gian Luigi Falabrino ha fornito un'interpretazione storica dello sviluppo in Italia della società dei consumi, contestualizzandola con l'arrivo dell'esercito statunitense: è in questo modo che la società italiana, legata alla tradizione contadina e cattolica, è entrata in contatto con la cultura del consumo - simbolo del benessere sociale e politico degli Stati Uniti - e il suo secolarismo[8].

---

[6] L. Gorgolini, *L'Italia in movimento: storia sociale degli anni Cinquanta*, Mondadori, Milano, 2013, p. 54.

[7] R. Sassatelli, *Consumo, cultura e società*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 10.

[8] Falabrino individua nella società italiana una iniziale resistenza nell'abbandonare i vecchi valori per la nuova cultura del consumo. Cfr. G.L. Falabrino, *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi,* Carocci, 2007; già in G.L. Falabrino, *Pubblicità serva*

In Italia la cultura del consumo si sviluppò quindi compiutamente proprio a partire dal secondo dopoguerra, contemporaneamente alla Ricostruzione e al boom economico, soprattutto grazie alla spinta offerta dalle sollecitazioni provenienti dall'*american way of life*: alla fine degli anni Quaranta – e per tutti gli anni Cinquanta – gli Stati Uniti rappresentarono infatti un modello politico e culturale ideale per l'intero mondo occidentale.

Nella ridefinizione dei costumi e degli stili di vita, le suggestioni, i suggerimenti e gli esempi provenienti dagli USA ebbero un ruolo formativo decisivo e la società americana rappresentò il modello ideale sul quale l'Italia in via di mutamento aspirava a modellarsi[9]: difatti, superate le difficoltà del primo dopoguerra, gli italiani «volgono la mente altrove», alla ricerca di un modello di vita migliore e gli Stati Uniti diventano sinonimo di modernità, rappresentando la *terra promessa* e una *prosperità riproducibile*[10].

Come nota Emilio Franzina, l'America tornò ad essere «la *Merica* di tanti anni avanti ovvero il Paese dell'avvenire migliore»: il ruolo-guida svolto sul piano politico internazionale dagli *States* incoraggiò e favorì la circolazione di motivi filo-americani[11] in tutte le sfere della quotidianità, anche se il rapporto con le immagini provenienti dall'America e con il modello di vita proposto si rivelò estremamente sfaccettato nella sua accettazione, a causa della duale realtà culturale di un Paese in cui le subculture dominanti invadevano tutti gli spazi del vissuto sociale: sia i cattolici che la sinistra infatti, seppur incarnando visioni antagoniste tra loro, nei confronti dei nuovi consumi assunsero posizioni simili.

Nella sua analisi Ragone ricorda che in questi anni i consumi restavano comunque limitati e questo dipendeva sia dal fatto che i redditi delle famiglie erano in genere bassissimi, sia dalla mancanza di modelli di riferimento capaci

---

padrona: protagonisti, strategie e battaglie del mercato italiano, Il Sole 24 ore libri, Milano, 1989.

[9] S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca,* Giunti, Firenze, 1995, p. 169.

[10] R. Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana,* Einaudi, Torino, 1998*,* p. 49.

[11] E. Franzina, *L'America*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 357.

di liberare il comportamento di consumo dai suoi vincoli tradizionali[12]: in particolare sottolinea come i legami che frenavano maggiormente lo sviluppo dei consumi fossero innanzitutto di tipo etico e derivassero più dalle tradizioni sociali e culturali degli italiani che dalla loro effettiva disponibilità economica.

Anche Francesco Alberoni ha definito l'Italia del tempo *Statu nascenti,* sottolineando come il Paese fosse dominato da due sottoculture, quella cattolica e quella laico-marxista, entrambe caratterizzate dal fatto di essere «estranee alla cultura di massa americana che enfatizza la vita privata, l'amore, lo svago, lo status, il benessere»[13].

Infatti, si può affermare che il periodo propriamente chiamato "età dei consumi" iniziò solo alla fine degli anni Cinquanta[14]: non solo perché – come ricorda Ragone – prima di questo momento gli italiani erano materialmente ancora poveri, ma anche perché spendere e consumare in abbondanza non era uno stile di vita culturalmente accettato né dalla Chiesa né dai partiti di sinistra.

Naturalmente il passaggio da un insieme di valori all'altro è solo una dicotomia di modo, visto che la storia non inizia e non finisce in nessun punto[15] e così anche i fenomeni economici e sociali non nascono mai improvvisamente e non producono mai una completa rottura con il passato: vecchio e nuovo coesistono

---

[12] G. Ragone, *Consumi e stili di vita in Italia,* cit., pp. 10-11.

[13] F. Alberoni, *Statu nascenti*, Bologna, Il Mulino, 1968, p. 100. La diffidenza nei confronti della cultura del consumo espressa dalle due più importanti subculture italiane emerge in diversi altri studi, anche quando il campo d'indagine è differente. Gian Piero Brunetta osserva come il cinema italiano sia una «sorta di lessico del viaggio del Paese lungo la strada della Ricostruzione» e come veda emergere con difficoltà i temi di quello hollywoodiano, i cui valori come la scalata sociale o l'arricchimento sono aspetti condannati dalla Chiesa e dal comunismo. Cfr. G. P. Brunetta, *Il cinema,* in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 239. Sul rapporto tra americanizzazione, Chiesa e partiti di sinistra, anche il contributo di D. Ellwood, *La propaganda del Piano Marshall in Italia in un contesto di guerra fredda*, in A. Baravelli (a cura di), *Propagande contro: modelli di comunicazione politica nel XX secolo,* Carocci, Roma, 2005.

[14] Come mostra C. D'Apice, *L'arcipelago dei consumi: consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi,* De Donato, Bari, 1981, l'accesso a molti beni di consumo non arrivò fino agli anni Sessanta inoltrati, diversi anni dopo l'inizio del boom.

[15] P. Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi,* Carocci, Roma, 2003, p. 14

per diverso tempo; anche quando il nuovo si è fatto comportamento diffuso e largamente accettato, è normale notare la persistenza di eccezioni più o meno ampie in cui i riferimenti culturali e i comportamenti degli individui continuano a relazionarsi con i valori e i modelli di vita del periodo precedente; inoltre le analisi statistiche ed economiche mettono in luce le differenze reali presenti nel Paese, rivelando che la crescita del reddito e dei consumi nel periodo postbellico fu reale, ma intrisa di contraddizioni e paradossi, soprattutto a causa della disomogenea realtà italiana, caratterizzata da profonde differenze tra Nord e Sud, centro e periferia, città e campagna.

Nell'osservare la modernizzazione legata allo sviluppo dei consumi, è necessario inoltre, riflettere anche sulle varietà degli atteggiamenti degli italiani nei confronti del consumo, che evolve da necessità strettamente legata ai bisogni, al desiderio di possedere oggetti connessi a un particolare stile di vita, fino alle aspirazioni sociali correlate all'acquisizione di un certo status: è proprio attraverso la quotidianità che possiamo osservare molte delle grandi trasformazioni economiche e sociali, che avvengono, soprattutto, attraverso oggetti e pratiche di consumo che costruiscono un "paesaggio quotidiano" ricco di senso[16].

Aspetto fondamentale dell'interesse per i consumi è, infatti, il legame con gli oggetti; nello studio della cultura materiale è necessario considerare tutti i beni come dotati di significati sociali[17]: in un'analisi del dopoguerra questo è particolarmente significativo, poiché l'accesso agli oggetti del benessere avveniva a costo di non pochi sacrifici e soltanto grazie alla costante volontà di materializzare quei desideri che spesso erano oltre le reali possibilità del maggior numero degli italiani.

Nella transizione da una realtà povera e rurale ad una nuova società moderna, i consumi hanno avuto la capacità di entrare nell'immaginario collettivo e plasmarlo: appropriandosi degli oggetti del benessere, gli italiani non

[16] E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Bologna, Il Mulino, 2013, p. 7.

[17] M. Douglas, *Il mondo delle cose: oggetti, valori, consumo,* Bologna, Il Mulino, 1984, p. 66.

cambiarono solo le loro abitudini materiali, ma mutarono anche l'autopercezione che avevano di se stessi e della propria identità; grazie ai nuovi consumi si crearono degli orizzonti esistenziali differenti che ampliarono lo spettro delle scelte di vita possibili per le nuove generazioni.

Il cambiamento si rese concreto, infatti, nella progressiva diffusione di nuovi modelli di consumo, i quali contribuirono a rimodellare i bisogni e i valori degli italiani; la possibilità offerta dalle migliorate condizioni di vita e il poter acquistare beni prima inaccessibili per la maggior parte della popolazione comportò, infatti, un intimo mutamento alla base della società: i bisogni e i desideri degli italiani influenzarono profondamente la quotidianità, i rapporti di genere, le strutture familiari, i rapporti con la politica, la religione e la stessa evoluzione economica.

2. La "lunga" Ricostruzione

Nel dopoguerra l'Italia si deve confrontare con idee, immagini e modelli di comportamento nuovi, ispirati al benessere e al consumo: nel nostro Paese, più che altrove, la soddisfazione di bisogni primari e di antiche aspirazioni avviene contemporaneamente all'irrompere di nuovi consumi e culture[18].

La fine della guerra lascia non pochi danni: le immagini del tempo, oltre alle macerie, mostrano una popolazione prostrata, povera gente malvestita e denutrita, un paesaggio devastato dai bombardamenti e un'economia distrutta[19]; nell'immediato dopoguerra i consumi, pur sviluppandosi rispetto al periodo pre-bellico, restano ancora bloccati ai livelli di pura sussistenza, propri di un'economia estremamente povera, basata soprattutto sulla produzione agricola e orientata all'autoconsumo, allo spirito di sacrificio e all'etica del risparmio[20] .

---

[18] G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta,* Donzelli, Roma, 2005, p. VIII.

[19] A. Nemiz, *La ricostruzione 1945-1953*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

[20] V. Codeluppi, *I consumatori. Storia, tendenze, modelli,* cit., p. 17.

L'Italia si avvia verso quella che sarà una lunga Ricostruzione: sono anni difficili, in cui gli italiani si trovano alle prese non solo con la necessità della ricostruzione materiale ed economica del Paese, ma anche con l'inderogabile esigenza di ricostruire un territorio mentale di appartenenza: vent'anni di retorica fascista avevano influenzato a fondo istituzioni e cultura di massa del Paese, formando intere generazioni e lasciando il segno non solo nell'ordinamento dello Stato, ma anche nelle sue leggi, nelle sue strutture, nella sua amministrazione[21]. Sarebbe stata quindi necessaria un'opera di radicale rinnovamento dei valori condivisi dagli italiani: grazie alla leadership americana, sono i consumi ad assumere un ruolo centrale nella costruzione e legittimazione delle società occidentali. Secondo Victoria de Grazia, infatti, l'obiettivo finale del piano Marshall era la promozione di un'alleanza transatlantica che attraversasse tutta l'Europa occidentale e incrementasse i livelli di consumo, realizzando una *democrazia dei consumi* in grado di contrastare la propaganda Sovietica sulla decadenza dell'Occidente[22].

Purtroppo, il delinearsi della Guerra Fredda fra il blocco occidentale, di cui l'Italia faceva parte e grazie al quale godeva degli aiuti americani, e il blocco comunista, che aveva comunque nel Partito Comunista Italiano il suo maggiore interlocutore, portò ad uno scontro politico e sociale che garantì una rilevante *continuità dello Stato* nel passaggio dal fascismo alla Repubblica e che segnò una *democrazia congelata* dopo le elezioni del 1948 [23].

L'Italia si trovava quindi ad affrontare problemi di varia natura, oltre alla necessità del ripristino delle attrezzature produttive e delle infrastrutture: dal punto di vista materiale, il quadro economico del Paese appariva devastato. I bombardamenti avevano danneggiato o distrutto una parte significativa del patrimonio materiale nazionale e i danni, anche se in gran parte recuperabili, riguardavamo tutti i gangli vitali dell'economia; tanti stabilimenti industriali

---

[21] G. Crainz, *L'Italia Repubblicana,* Giunti, Firenze, 2006, pp. 13-14.

[22] V. De Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 371 – 402.

[23] G. Crainz, *L'Italia Repubblicana,* cit., pp. 13-14 e pp. 30 e ss.

erano stati colpiti e la guerra aveva inferto danni ancora più gravi all'agricoltura, alle infrastrutture e al patrimonio abitativo.

I compiti della Ricostruzione erano importanti e si ponevano con particolare urgenza: secondo quanto riportato dalle stime del Comitato Interministeriale per la Ricostruzione, che elaborò una prima valutazione globale della situazione postbellica, nel 1945 il patrimonio nazionale si era ridotto, rispetto al periodo pre-bellico, di circa un quinto e il reddito nazionale di almeno un terzo [24]; in seguito, queste cifre furono riviste più volte, discusse, precisate e diversamente definite [25], tuttavia la situazione economica e morale degli italiani era devastata.

Apparvero meno urgenti gli interventi legati alla disoccupazione, all'arretratezza del settore agricolo e alla povertà delle regioni meridionali, i quali avranno però effetti di lungo periodo sull'economia italiana.

Infatti, più che i danni materiali al territorio, erano gravi le conseguenze sulla popolazione dovute alla penuria di cibo; inoltre, il quadro produttivo dissestato dalla mancanza di impianti e di materie prime era causa della diminuzione degli impieghi lavorativi che, a sua volta, aveva generato un'estesa disoccupazione strutturale. La Ricostruzione quindi non doveva operare solamente sulla rimozione delle macerie, sul ripristino dei trasporti, sulla disponibilità di generi alimentari o per la riconversione delle produzioni belliche, ma doveva affrontare il crollo di tutti i valori e le lacerazioni morali del recente passato, per gettare le basi di una nuova società.

---

[24] M. Ruini, *Le cifre della ricostruzione,* Comitato interministeriale per la ricostruzione, Roma, 1945, pp. 14-16. Il Comitato interministeriale per la ricostruzione (CIR) era formato dai rappresentanti dei Ministeri Economici e da un gruppo di esperti: il ministro s. p. Roberto Tremelloni, il ministro dell'Industria e Commercio Ivan Matteo Lombardo, il ministro del Commercio Estero Cesare Merzagora, il ministro dell'Agricoltura e Foreste Antonio Segni, il ministro del Lavoro Amintore Fanfani, il ministro del Tesoro Giuseppe Pella e il segretario generale del CIR Mario Ferrari Aggradi.

[25] M. Ruini, *Le cifre della ricostruzione*, cit., pp. 17-18; sull'esatta consistenza dei danni causati dalla guerra alle strutture produttive non è mai stato raggiunto un accordo definitivo. Cfr. B. Bottiglieri, V. Castronovo, I. Cipolletta, G. De Rita, *L'Italia della Ricostruzione,* Sipi, Roma, 1994.

Per il compiersi dell'opera di ricostruzione materiale saranno necessari alcuni anni: intorno al 1950 i consumi e il reddito pro-capite torneranno ai valori prebellici e solo nel 1953 i conti con l'estero raggiungeranno l'equilibrio e si ricostituiranno le prime riserve valutarie. Il periodo della Ricostruzione può farsi cessare nel 1952, essendo il 1953 il primo anno di reale normalità del dopoguerra [26].

In questi primi anni di ricostruzione postbellica prevalsero modelli di vita e di consumo tipici del mondo rurale e della vita provinciale, caratterizzati da un forte orientamento alla famiglia, con rigidità dei ruoli tra uomo e donna e comportamenti di consumo essenziali: troppo a lungo la possibilità di consumare era stata ridotta dalla povertà diffusa all'affannosa ricerca per procurarsi beni di prima necessità, in una quotidiana lotta per la sopravvivenza.

2.1 Riflessi del "sogno americano"

Durante gli anni della Ricostruzione, nonostante l'invasione delle scatolette di carne, del latte in polvere e delle minestre *Made in Usa* portate dalle truppe alleate di stanza in Italia, l'approvvigionamento di generi alimentari, di vestiario e di qualche genere di "conforto" avveniva essenzialmente attraverso il mercato nero, diffuso capillarmente in tutto il Paese, in una sorta di continuità con il periodo bellico precedente [27].

Tuttavia, insieme ai pacchi *Unrra*, con il piano Marshall e gli altri aiuti americani per la ricostruzione si fece strada in Italia l'*american way of life*: negli anni tra il 1948 e il 1950 il mito dell'America divenne l'*American Dream*: non più l'immagine della terra promessa, ma quella della *prosperità riproducibile*[28].

---

[26] E. Santarelli, *Storia critica della repubblica,* Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 40 – 41.

[27] F. Salsano, *Consumi e stili di vita degli italiani dalla ricostruzione agli anni Ottanta: dalla miseria alle nuove povertà,* in B. Coccia (a cura di), *La quarta settimana. Storia dei bisogni e dei costumi degli italiani che oggi non arrivano alla fine del mese*, Apes, Roma, 2009, pp. 235 e ss.

[28] D'Attorre, P. P. (a cura di), *Nemici per la pelle*. *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991, p. 28.

Favorito dall'immagine degli Stati Uniti come potenza vittoriosa e promotrice della ripresa economica del Paese, questo modello culturale imperniato sul mito del successo, sulla competizione tra individui e sulla democratizzazione del benessere individuale, s'impose come insieme di valori, norme e regole di comportamento che attribuivano un ruolo centrale al consumo come strumento di godimento individuale e come misuratore di promozione sociale[29].

Americanizzazione e modernizzazione sono proposti e accolti come sinonimi e negli anni Cinquanta l'Italia seguì l'esempio proveniente da oltreoceano, avviandosi così a diventare una moderna società capitalistico-consumista[30]: tra le profonde trasformazioni attraverso le quali sono passati gli italiani durante la ricostruzione, quella verificatasi nei consumi occupò un posto di grande rilievo, non solo per i risvolti strettamente economici, legati allo sviluppo del Paese, ma anche perché grazie al nuovo modello culturale era finalmente possibile per gli individui determinare il proprio atteggiamento nei confronti del consumo in modo liberatorio, vivendolo come un'attività gradevole e meritoria, senza la condanna della morale tradizionale che preferiva stili di vita morigerati e propugnava l'etica del risparmio.

Nonostante l'*american way of life* suggerisse un approccio edonistico al consumo, superata la soglia minima di benessere, i consumi degli italiani si caratterizzarono da una relativa omogeneità, strettamente legata alla natura *fordista* della produzione, e da una maggiore attenzione ai nuovi piaceri della vita domestica. Tra gli oggetti-tipo acquistati per l'arricchimento materiale della casa e per alleviare il carico di lavori casalinghi vi erano frigoriferi, lavatrici e mobili moderni, come le nuove cucine lineari *all'americana*.

In questo periodo comparvero le prime contraddizioni relative a quei consumi che non erano facilmente riducibili a una tipologia puramente utilitaristica né a una semplice distinzione tra bisogni e desideri: con le migliorate condizioni di

---

[29] F. Salsano, *Consumi e stili di vita degli italiani dalla ricostruzione agli anni Ottanta: dalla miseria alle nuove povertà*, cit. p. 256.

[30] M. C. Liguori, *Donne e consumi nell'Italia degli anni cinquanta,* in «Italia contemporanea», dicembre 1996, n. 205, pp. 665 e ss.

vita, infatti, la distinzione divenne particolarmente problematica, non solo perché il lusso di ieri si era rapidamente trasformato nel bisogno di oggi, ma anche perché le nuove necessità erano comunque socialmente determinate; in questa fase, per definire il livello dei consumi va tenuto conto anche di altri fattori legati alla condizione urbana o a quella rurale, oltre che delle effettive possibilità dettate dalla disponibilità di reddito[31].

Colin Campbell ha tentato di distinguere fra le due sfere del consumo (quella del *bisogno* e quella del *desiderio*), sottolineando il modo in cui «il contrasto originario tra bisogno e desiderio può essere messo in relazione con la differenza tra le attività che mirano ad alleviare il disagio e quelle che producono piacere; piacere e utilità sono concetti molto diversi, legati ad aspetti contrastanti della condizione umana»[32].

Da un punto di vista quantitativo, durante gli anni Cinquanta le spese per i consumi primari, pur scendendo in percentuale rispetto al periodo prebellico, ammontavano ancora al 77,8% e le spese relative all'alimentazione costituivano il 65% del totale dei consumi privati. Solo il 12% circa era destinato all'abbigliamento e all'abitazione e circa il 16% per le spese in qualche modo voluttuarie come l'istruzione, il tempo libero, i trasporti: in molte famiglie il benessere era qualcosa che si percepiva ma che ancora non si era avverato[33]. Silvio Lanaro precisa, infatti, come nel periodo 1958-1963, generalmente indicato come *boom*, sia più opportuno parlare di *accelerazione*, molto sensibile ma non clamorosa, di un processo espansivo che aveva già cominciato a manifestarsi all'inizio del decennio[34].

---

[31] P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, Stato,* cit., p. 616.

[32] Ivi, p. 617. Citazione da C. Campbell, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno, Roma, 1992 (The Romantic Ethic and the Spirito f Modern Consumerism,* Oxford 1987).

[33] M. Livolsi, *Consumi e vita quotidiana,* in M. Firpo, N. Tranfaglia, P. G. Zunino (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea,* Milano, Garzanti, 1998, vol. IV "Comportamenti sociali e culturali", p. 94.

[34] S. Lanaro, *Storia dell'Italia Repubblicana,* Marsilio, Venezia, 1992, p. 239.

3. Letture del "miracolo economico"

Il rapido sviluppo economico vissuto dagli italiani durante gli anni Cinquanta travolgeva una realtà bipolare, contrassegnata da elementi profondamente contrastanti: non solo a causa delle differenze fra il Nord più industrializzato e il Sud del Paese, ma anche fra campagne e città. Le massicce migrazioni e il repentino processo di urbanizzazione investirono l'Italia facilitando l'ingresso del nuovo modello consumistico: infatti, mentre gli italiani ancora legati a una realtà rurale mantenevano comportamenti di spesa più chiusi e limitati, le famiglie urbanizzate diventavano progressivamente più aperte e disinvolte nei confronti dei nuovi prodotti e dei nuovi stili di vita.

In questa fase, lo sviluppo rapido e la realtà dicotomica italiana generarono difatti quella che gli economisti hanno definito "distorsione dei consumi", ovvero lo sviluppo eccessivo dei consumi non necessari a scapito di quelli di prima necessità. Gli italiani favorivano dunque consumi *opulenti*, tipici dei Paesi più sviluppati, invece di acquistare prima i beni *necessari*: compravano auto, elettrodomestici e televisori, mentre magari ancora vivevano in baracche o in case senza servizi igienici e mangiavano pasti inadeguati[35].

Durante gli anni del "miracolo economico", quindi, i consumi funzionarono socialmente anche come simbolo di successo nella vita e come strumenti di realizzazione personale; la crescente domanda di beni voluttuari rispetto ai consumi essenziali può allora essere spiegato con quell'*effetto dimostrativo* (demonstration effect) dei consumi di cui parla James Stembel Duesenberry: secondo l'autore, un processo imitativo darebbe luogo ad una domanda di beni di lusso anche se il reddito a disposizione è limitato.

In pratica, riprendendo la teoria del *consumo vistoso* di Thorstein Veblen[36], l'effetto di dimostrazione di Duesenberry prevede che gli individui osservino i

---

[35] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio*, cit., p. 188.

[36] Già a fine XIX secolo Thorstein Veblen nella sua opera *La teoria della classe agiata*, analizzando i cosiddetti *nouveaux riches* della borghesia americana, ha motivato il possesso, e successivamente l'acquisto e il consumo di beni, principalmente con l'emulazione, la distinzione antagonistica e una susseguente ostentazione di beni il cui

comportamenti di consumo di quanti li circondano e tentino di imitare i più abbienti. Naturalmente una simile ipotesi contraddice le teorie economiche classiche sul comportamento razionale del consumatore e confuta la legge psicologica fondamentale di Keynes che considerava il livello del reddito come variabile esplicativa della spinta al consumo, in quanto introduce il fattore sociale e altre variabili psicologiche e socioculturali come il principio di emulazione. L'effetto di dimostrazione svolge un ruolo determinante nelle decisioni di spesa delle famiglie ed è dovuto alla pressione sociale esercitata dai modelli di consumo delle classi agiate nei confronti dei ceti inferiori, indotti a contrarre il risparmio e a incrementare le spese per accedere a immagini di status sociale più elevato, in un continuo processo di socializzazione anticipatoria[37]. Nel 1953, Ragnar Nurkse estese il concetto di Duesenberry, applicandolo a livello globale: secondo il suo *International Demonstration Effect*, tutti i paesi a basso reddito – come lo era l'Italia – vengono in qualche modo attratti dai modelli di consumo dei Paesi economicamente più progrediti – come lo erano gli Usa – offrendo così anche un'interpretazione alla diffusa americanizzazione della società.

La spinta all'acquisto di beni voluttuari contraddistingueva quindi i Paesi appena usciti dall'arretratezza e la domanda dei beni di consumo divenne non più esclusivamente dipendente dal livello del reddito, ma soprattutto dalla posizione sociale alla quale si aspirava appartenere.

---

valore sarebbe determinato in primo luogo dalla loro capacità di rendere visibile una data posizione sociale acquisita. Il concetto Vebleniano di «consumo vistoso» evidenzia dunque la volontà di ostentazione dello status e di differenziazione sociale. Vedi P. Parmiggiani, *Consumo e identità nella società contemporanea,* Francoangeli, Milano, 1997, p. 107 e ss.

[37] Cfr. J. S. Duesenberry, *Il significato sociale del consumo,* in A. Carbonaro e A. Pagani (cura di), *Sociologia industriale e dell'organizzazione,* Feltrinelli, Milano, 1970, pp. 520-533. La sua opera *Reddito, risparmio e teoria del comportamento del consumatore*, (1949) Etas Kompass, Milano, 1969 può essere considerata uno dei primi tentativi di introdurre nella scienza economica una caratterizzazione di tipo sociale della figura del consumatore.

Negli anni Sessanta la spesa per i consumi primari scese sotto il 50% e le scelte di consumo divennero un indicatore concreto non solo del tipo di società in cui si voleva vivere, ma anche del tipo di persona che si sceglieva di essere[38].

Nel 1962, quando il boom economico aveva quasi raggiunto il suo zenit, anche Ugo La Malfa, allora ministro del Bilancio, descrisse così il fenomeno al Parlamento: «La rapida diffusione di consumi "opulenti", sintomo di squilibri nella distribuzione degli incrementi di reddito, provoca essa stessa conseguenze che destano preoccupazione. Per una sorta di effetto di imitazione, anche i percettori di bassi redditi sono indotti a trascurare e comprimere i consumi più essenziali pur di possedere beni, specialmente di consumo durevole, che l'esempio di classi più agiate e l'opera di persuasione dei mezzi pubblicitari fanno preferire»[39].

Tuttavia, va rilevato come molte pratiche di consumo corrispondessero effettivamente a trasformazioni della propria gerarchia di priorità, dovuta alla crescente attenzione al benessere e alle nuove condizioni di vita in nuovi contesti cittadini; mentre nell'immediato dopoguerra il desiderio degli italiani era l'integrazione nella società urbano-industriale, dove i consumi erano selezionati in base a questo scopo, durante il "miracolo economico" l'aspirazione principale divenne il miglioramento della propria posizione all'interno della società attraverso l'affermazione di uno status raggiunto, soprattutto grazie all'acquisto dei nuovi beni di consumo: abbandonati gli antichi valori del risparmio e del lavoro, tipici dell'immediato dopoguerra, la nuova cultura del consumo mutò le abitudini degli italiani e i loro modelli di spesa, consolidando scelte di tipo *consumistico*.

---

[38] R. Sassatelli, *Consumo, cultura, società,* cit., p. 128.

[39] Ministero del Bilancio, *Problemi e prospettive dello sviluppo economico italiano,* Toma 1962, p. 42, in E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio*, cit., p. 188.

4. I fattori culturali nel mutamento sociale

Gli anni del cosiddetto *boom* si caratterizzarono soprattutto per l'incremento degli acquisti dei beni capaci di assegnare uno *status*: è in questo periodo, infatti, che aumentarono tutti quei nuovi consumi industriali e tecnologici che erano caricati di prestigio e significati sociali; i nuovi beni erano testimoni di un cambiamento della propria posizione sociale, poiché comunicavano l'appartenenza alla modernità.

Ad accelerare questo processo imitativo concorsero, nella società italiana, due importanti elementi: la nascita della televisione e della motorizzazione privata.

Il televisore, nuovo immancabile elettrodomestico che diffuse la propria presenza nel territorio italiano contendendo al cinema il primato dell'immaginario collettivo, contribuì a unificare la società: «L'Italia è fatta, gli italiani quasi. Ciò che non riuscì al Papa-re dei guelfi, all'imperatore-messia dell'Alighieri, al principe machiavellico, alla burocrazia piemontese di Cavour e ai federali di Mussolini sta riuscendo alla civiltà dei consumi e al suo oracolo televisivo: fra non molto gli italiani, popolo compatto, avranno usi, costumi e ideali identici dalle Alpi alla Sicilia, vestiranno, penseranno, mangeranno, si divertiranno tutti alla stessa maniera, dettata e imposta dal video»[40].

Il desiderio di imitazione andava interpretato anche come spinta all'identificazione con le nuove figure assunte a riferimento valoriale; difatti durante gli anni del boom economico si determinò anche un cambiamento nella fascia di riferimento dei consumatori: se prima era la classe più agiata a dettare le regole di consumo, ora sono i divi di cinema e tv a essere presi come modelli in una società in continua evoluzione.

Stephen Gundle evidenzia quattro caratteristiche del medium televisivo in relazione al consumo: per prima cosa l'apparecchio stesso era un oggetto di consumo e, sebbene inizialmente la visione fosse collettiva aggregando spettatori intorno allo stesso schermo collocato nei bar e nei club, era chiaro che

[40] Ibidem. Citazione da G. Bocca, *Miracolo all'italiana,* Edizioni Avanti!, Milano, 1962, pp. 5-6.

presto il televisore sarebbe diventato il fulcro di un nuovo modo di vivere lo spazio domestico. Secondariamente, attraverso la varietà dei suoi programmi, il mezzo televisivo informava, mostrandoli, su moderni stili di vita, mode, beni e pratiche di consumo. In terzo luogo, sebbene la pubblicità fosse contenuta, non era del tutto assente: in Italia un programma speciale, *Carosello*, fu creato appositamente dalla Rai per portare la pubblicità in televisione attraverso sketch di quasi tre minuti che culminavano in una proposta di acquisto, detta "codino", a cui erano dedicati pochi secondi. Infine, la televisione creava personaggi che erano noti a un pubblico esclusivamente nazionale, personaggi da imitare i cui volti erano collegati ad un'idea di successo, non più divi irraggiungibili come le star cinematografiche, ma persone simpatiche e aperte alla modernità, che inauguravano supermercati e presentavano le loro case moderne ai lettori delle riviste[41]: come sottolinea anche Codeluppi, i protagonisti delle trasmissioni e degli spettacoli televisivi si ponevano come esempi paradigmatici dei nuovi modelli di consumo[42]; infatti, «i personaggi televisivi hanno qualcosa di familiare, da gente comune, un po' perché li vediamo tutti i giorni, un po' perché entrano direttamente in casa e partecipano all'atmosfera casalinga». Diventando parte integrante della vita quotidiana dei telespettatori, i divi protagonisti del piccolo schermo non sono semidei, come accadeva ai divi del cinema di Hollywood, sono riconosciuti e riconoscibili e godono di una grossa celebrità, che fa parte del quotidiano degli italiani[43].

Oltre al generale processo di unificazione linguistica e sociale, va riconosciuto alla televisione anche un ruolo pedagogico-culturale, che grazie al successo di alcune trasmissioni e personaggi popolari si tradusse in una fondamentale funzione di "pedagogia del consumo", attraverso la proposizione di nuovi modelli di riferimento e di nuovi ruoli sociali propri della cultura consumistica:

---

[41] S. Gundle, *Spettacolo e merce. Consumi, industria culturale e mass media,* in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *Il secolo dei consumi,* Roma, Carocci, 2006, pp. 190-191.

[42] V. Codeluppi, *I consumatori. Storia, tendenze, modelli,* cit., p. 22.

[43] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio*, cit., p. 171.

la televisione, consumo immateriale, divenne così vettore trainante per i consumi materiali di massa[44].

Sebbene i primi apparecchi televisivi fossero comparsi a metà degli anni Cinquanta, con l'inizio delle prime trasmissioni regolari il 3 gennaio 1954, la diffusione del nuovo elettrodomestico nelle case degli italiani sarà timidamente graduale nei primi anni, con una spinta propulsiva nel biennio 1957-58, grazie anche alla popolarità di programmi come *Lascia o Raddoppia* e *Il Musichiere*, il cui grande successo di pubblico diventerà fenomeno sociale, tanto da influire sulle programmazioni dei cinema e ritardare i comizi per le elezioni amministrative in piena campagna elettorale[45].

Concretamente, infatti, dal punto di vista dell'utenza privata, alla fine del 1954 la Tv conta poco più di 88.118 abbonati, ma nel corso del 1955 tale numero si raddoppia; al termine del 1956 il numero degli utenti privati raggiunge i 306 mila abbonamenti; tra il 1956 e il 1957, con l'inizio delle trasmissioni dei programmi più popolari, le utenze salgono fino a 600 mila, dal 1958 al 1963 aumentano ulteriormente fino a superare i quattro milioni[46].

Se a metà decennio la nascita della televisione aveva comportato una rivoluzione nel sistema dei media e nelle vite degli italiani, quasi contemporaneamente intervenne la rivoluzione automobilistica degli italiani che coincise con la nascita delle nuove *utilitarie*, auto a basso costo e potenzialmente accessibili a tutti, prodotte dalla Fiat: la *600* e la *500*, la prima entrata in produzione nel 1955, la seconda nel 1957.

La produzione annuale di auto passò da 180.849 unità del 1954 a 369.374 del 1958, anno in cui convenzionalmente l'Italia entrò nel boom, superando la vetta

---

[44] G. Fiorentino, *Il mosaico delle immagini,* in F. Anania (a cura di), *Consumi e mass media,* Bologna, Il Mulino, 2013, p. 11.

[45] *Ritardati i comizi per Lascia o Raddoppia* in «Il Giorno», 24 maggio 1956, in G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta,* cit., p. 149.

[46] A. Grasso, *Radio e televisione,* Vita e Pensiero, Milano, 2000, p. 277.

di un milione di veicoli nel 1963, con 1.105.291 autovetture prodotte[47].

Le nuove utilitarie, grazie al prezzo contenuto e alla possibilità di acquisto rateale, divennero insieme al televisore, gli oggetti dei desideri degli italiani e i principali vettori del cambiamento che trasformò l'Italia.

Gli anni del boom economico sono caratterizzati da una grande fiducia nello sviluppo economico e nel progresso: infatti, l'Italia esce definitivamente da una situazione di sostanziale sottosviluppo tra il 1959 e il 1963 quando, raddoppiando la propria produzione industriale, entra nel novero dei dieci Paesi più industrializzati del mondo. Sono gli anni del vero e proprio miracolo economico, in cui tutte le variabili del sistema sembrano esplodere improvvisamente, raggiungendo entità irripetibili nella storia del processo di sviluppo del Paese: il reddito nazionale netto cresce mediamente del 6,5%, quello per abitante del 5,8%, gli investimenti lordi del 10,6%, le esportazioni del 14,5%, le importazioni del 20,5% e i consumi privati del 6,7%; sono gli anni in cui le forme esteriori di soddisfazione dei bisogni divengono più esplicite, identificando l'appartenenza ad uno specifico status sociale grazie al possesso di determinati beni di consumo[48].

Il nuovo benessere porta con sé una maggiore disponibilità reddituale: in particolare aumenta il reddito discrezionale, cioè eccedente le spese di prima necessità, che dagli italiani viene impiegato per lo più per i beni e le merci connessi con la nuova condizione sociale urbana.

Inizia così il secondo momento della prima fase di sviluppo dei consumi italiani: se negli anni Cinquanta i beni erano ancora valutati per la loro funzionalità, negli anni del boom si consolida la presenza di una cultura del consumo nella quale i nuovi beni funzionano come "beni di cittadinanza", ovvero come «patrimonio elementare di beni che costituiscono il segno distintivo

---

[47] Istituto Centrale di Statistica, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1975,* Roma, 1976, p. 96.

[48] C. D'Apice, *L'arcipelago dei consumi: consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi,* cit., pp. 20-23.

dell'appartenenza a pieno diritto alla comunità e la cui mancanza o il rifiuto è un segno di esclusione o di marginalità»[49].

Secondo Codeluppi si spiega così la crescente rilevanza assunta nel corso dei primi anni Sessanta dalle spese per l'acquisto dei nuovi beni di status, i quali sono sempre più caricati di significati di ostentazione sociale, proprio perché attraverso il loro possesso gli italiani possono facilmente testimoniare il miglioramento avvenuto nella loro vita: tali beni si diffondono infatti all'intero sistema sociale, trasformandosi – anche se spesso soltanto a livello di pura aspirazione – in una vera e propria responsabilità condivisa da tutti, in una nuova società italiana dove il desiderio competitivo di migliorare la propria posizione e di salire verso l'alto nella gerarchia sociale si manifesta come un'esigenza sempre più insopprimibile[50].

La crescita dei consumi in grado di testimoniare l'appartenenza ad un determinato contesto sociale si trasformò dunque in un vero e proprio obbligo, che comportò l'aumento delle spese per il cosiddetto "pacco standard"[51], poiché il senso del cambiamento vissuto estese il concetto di *necessario* per gli italiani, includendovi anche il frigorifero, la lavatrice, gli apparecchi radiotelevisivi e l'automobile, i nuovi simulacri di un raggiunto benessere.

Infatti, i comportamenti di consumo dei primi anni Sessanta si discosteranno dai modelli d'acquisto del periodo precedente, caratterizzandosi soprattutto per la loro caratteristica *distintiva*: mentre fino a quel momento l'obiettivo centrale degli individui era l'integrazione nella società urbano-industriale – e quindi i consumi venivano selezionati in vista di questo scopo particolare – ora l'obiettivo centrale è la mobilità sociale, il raggiungimento di migliori posizioni nel nuovo sistema allargato di stratificazione e, pertanto, i consumi vengono selezionati in vista di quest'altro scopo. È in questo senso che Ragone parla degli anni Sessanta "prima della contestazione", in cui si assiste a quello che definisce

---

[49] F. Alberoni, *Statu nascenti*, Bologna, Il Mulino, 1968, p. 89.

[50] V. Codeluppi, *I consumatori. Storia, tendenze, modelli,* cit., p. 23.

[51] L. Gallino, *La famiglia e i modelli di consumo,* Siprauno, 1967, in G. Ragone, *Consumi e stili di vita in Italia,* cit., p. 14.

un *consumismo della distinzione*, assai diverso, quindi, dal consumismo della novità, o dell'integrazione, del periodo precedente[52]. Sarà proprio la forte critica a questa cultura dell'ostentazione, del successo e della competizione a condurre alle grandi lotte culturali di fine decennio, quando il boom mostrerà l'impossibilità di mantenere le sue promesse per le nuove generazioni.

È possibile leggere i fenomeni che caratterizzano questa crescita della società grazie al cinema che, in questi anni, non solo è il passatempo preferito degli italiani – che soltanto con l'affermarsi del boom economico sposteranno il loro interesse sulla neo nata televisione – ma è anche un momento fondamentale nella formazione dell'immaginario collettivo: ha funzionato come uno specchio in cui gli italiani hanno potuto osservare i loro cambiamenti, i loro vizi, ciò che diventava importante[53]. Infatti, i film hanno rappresentato il veicolo del sogno e dell'evasione da una realtà non sempre felice, costruendo quel *sogno collettivo* che mise a fuoco i mutamenti strutturali nella vita quotidiana degli italiani che, dal pauperismo del dopoguerra in cui emergenti erano i bisogni primari per la sopravvivenza dell'individuo, si proiettavano verso la nuova società dei consumi e del benessere, stimolati dalla diffusione del modello americano, pietra di paragone per un prototipo di modernità e benessere sul quale si focalizzavano i desideri e le aspirazioni dell'Italia del dopoguerra.

Prima di procedere all'analisi di come e quali film abbiano raccontato questa evoluzione, è opportuno fare un *flashback* indietro, ai primi momenti del dopoguerra, quando ci si è occupati di ricostruire secondo un nuovo profilo quella che dall'appena decaduto regime era considerata "l'arma più forte" per la definizione dell'immaginario degli italiani: il prossimo capitolo avrà lo scopo di chiarire quali siano state le sorti del cinema italiano attraverso l'analisi delle principali tappe legislative a sostegno della cinematografia nazionale.

---

[52] G. Ragone (a cura di), *Sociologia dei fenomeni di moda,* Franco Angeli, Milano, 1988, p. 10.

[53] M. Livolsi, *Consumi e vita quotidiana,*cit., p. 101.

CAPITOLO 2

IL CINEMA E LA RAPPRESENTAZIONE DELLA SOCIETÀ

In Italia, il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale è ricordato come quello della *Ricostruzione*, non solo dei beni materiali distrutti dal conflitto, ma anche di quei beni immateriali necessari alla ridefinizione di una nuova identità nazionale. La società italiana usciva dal ventennio fascista e dalla catastrofe degli anni di guerra avviandosi verso una fase di rinascita: contemporaneamente, anche il cinema italiano entrava in una nuova fase di rinnovamento che, almeno nell'immediatezza dei primi mesi, ebbe come protagonista indiscusso il *neorealismo*.

La fine della seconda guerra mondiale trovò il cinema italiano ridotto in macerie, come la gran parte delle attività industriali del Paese; le sorti dell'Italia e della sua industria cinematografica rappresentano, quindi, i due volti dello stesso vissuto: nessun'altra fonte è riuscita a raccontare, in modo altrettanto efficace quanto il cinema, la quotidianità degli italiani in quegli anni.

Le immagini cinematografiche del tempo coesistono con le immagini impresse nella memoria collettiva della società: il cinema del dopoguerra, in una misura del tutto inedita rispetto al passato, racconta le dinamiche e le trasformazioni nella vita degli italiani, nei comportamenti e nella mentalità collettiva, in forma di "diario pubblico" in cui si sovrappongono e condensano, senza soluzione di continuità, eventi reali e immaginazione[1] .

Finita la Seconda guerra mondiale, in Italia ci si preoccupò immediatamente per le sorti dell'industria cinematografica, nella quale il passato regime aveva molto

[1] G. P. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana, in Storia dell'Italia Repubblicana,* vol. 2, Einaudi, Torino, 1995, p. 786.

creduto e investito[2] e che conservava la propria centralità nell'interesse del nuovo Stato e degli Alleati: Cinecittà fu adibita prima a caserma per i militari alleati, poi a campo profughi per sfollati e sinistrati di guerra, l'Istituto LUCE fu ridotto al silenzio, il Centro Sperimentale di Cinematografia fu chiuso; solo L'ENIC funzionava ancora, ma soltanto per gestire le proprie sale e proiettare i film americani.

Per ricostruire le complesse relazioni fra il cinema in Italia e la storia del dopoguerra nazionale è necessario un *flashback* sui rapporti fra lo Stato e l'industria cinematografica: quando le forze alleate raggiunsero Roma nel giugno 1944, stabilirono uno Psycological Warfare Branch (PWB) presso il quartier generale alleato a Roma nell'edificio che già ospitava il Ministero di Cultura Popolare (MCP). Una commissione temporanea per la Cinematografia lavorò mentre si stava formando la nuova legislazione sul cinema.

Gli Alleati avrebbero supervisionato gli uffici italiani a Roma fino a gennaio 1946 e durante questo periodo l'ufficio temporaneo per i film sarebbe stato controllato dal PWB: infatti, durante il periodo della Liberazione, lo Psycological Warfare Branch si occupò di distribuire i film americani[3].

Questo ebbe una chiara implicazione per la nostra cinematografia che, alla fine delle ostilità, oltre ad essere debilitata in tutte le sue risorse economiche e tecniche, si trovò subito a fronteggiare una concorrenza schiacciante: le pellicole angloamericane alle quali la guerra, e ancor prima il blocco fascista alle importazioni, avevano impedito di raggiungere gli schermi italiani.

Il primissimo dopoguerra vide poi un progressivo impegno da parte di varie personalità e il convergere di differenti forze al fine di proporre una nuova legislazione del cinema per la nuova Italia libera e democratica: s'imporrà la visione del futuro Sottosegretario con delega allo spettacolo, Giulio Andreotti,

---

[2] Durante il ventennio fascista, il regime investì nel cinema italiano riorganizzandolo con la Direzione Generale per la Cinematografia, proteggendo la produzione italiana eliminando la concorrenza americana; al cinema fu inoltre riconosciuta un'alta dignità culturale e artistica con la creazione del Centro Sperimentale e l'istituzione della Mostra di Venezia.

[3] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, vol. 3, Editori Riuniti, Roma, 1993, p.156.

che darà un indirizzo caratterizzante a tutta la fase di rinascita e crescita dell'epoca d'oro del cinema italiano.

È proprio nel clima culturale e politico del dopoguerra che vengono poste le premesse per una nuova stagione del cinema italiano; Brunetta ha osservato come molta poca attenzione sia stata rivolta agli aspetti politico-industriali della cinematografia[4]: lo scopo di questo capitolo è ripercorrere quali siano state le tappe legislative che hanno avuto maggiore impatto sulle dinamiche produttive e che hanno condotto il cinema italiano a questa rinascita, attraverso alcune considerazioni sulle interazioni tra politica e industria cinematografica nel difficile cammino che ha portato all'abolizione delle leggi fasciste e a un riordino legislativo organico del settore.

Si ripercorreranno quindi gli snodi legislativi che riguardano la cinematografia nel secondo dopoguerra: il primo intervento è il decreto legislativo luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945. Segue la legge Cappa, L. 16 maggio 1947, n. 379, con la quale venne istituito l'obbligo degli ottanta giorni di programmazione obbligatoria per la tutela delle produzioni nazionali e venne istituito il Sottosegretariato con delega agli spettacoli. È proprio grazie all'istituzione di questo ufficio e all'ingresso nel gioco politico dell'on. Giulio Andreotti come titolare dell'incarico, che si delinea un nuovo corso per l'industria nazionale, anche se per arrivare ad una più compiuta normativa bisognerà attendere il 29 dicembre 1949. Sarà proprio la legge Andreotti a regnare, attraverso ulteriori adattamenti successivi, fino all'istituzione di una legge definitiva per regolamentare il settore, che arriverà quindici anni dopo con la legge Corona, quando il contesto politico e sociale sarà già profondamente mutato.

[4] Lo afferma nell'introduzione al testo di B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano,* Editori Riuniti, Roma, 2001, p.8. Il testo costituisce la ricerca più ricca e dettagliata sulla storia economica del cinema italiano negli anni del dopoguerra.

1. Le sorti del cinema italiano all'indomani della guerra

Nella Roma non ancora libera dalla guerra vi erano due luoghi chiave per la rinascita del cinema italiano, nei quali si mettevano a confronto idee e interessi e venivano decise quelle che sarebbero state le sorti dell'industria cinematografica nazionale.

Mentre la città era ancora occupata dai nazisti, alla fine di Largo di Tritone, in via del Traforo 133, si riunivano segretamente registi e produttori per discutere del futuro del cinema italiano, avendo avvertito il rischio di diventare, una volta finita la guerra, una colonia del cinema di Hollywood. Tra loro erano presenti anche gli esponenti di quattro partiti che operavano clandestinamente per salvare le sorti del cinema italiano: Alfredo Guarini (Partito Comunista Italiano), Olindo Vernocchi (Partito Socialista Italiano), il regista Aldo Vergano (Partito d'Azione) e Fedele D'Amico (Movimento dei Cattolici Comunisti).

Subito dopo la liberazione della città, poco lontano, in via Veneto 33, nel palazzo dove ebbe sede la Commissione Alleata, si riuniva il *Film Board,* una speciale commissione di cinque membri che aveva il compito di decidere sul futuro della cinematografia in Italia.

A rappresentare gli interessi delle varie parti erano presenti i vertici degli organi militari del governo alleato e gli esponenti di ciò che restava dell'industria cinematografica italiana: per gli Stati Uniti d'America il capitano della *US Army* Pilade Levi; Stephen Pallos, ex assistente del regista e produttore Alexander Korda, in rappresentanza dell'esercito britannico; Alfredo Guarini, regista e produttore cinematografico, che già aveva preso parte alle riunioni segrete di via del Tritone, ora in veste di delegato dei lavoratori dello spettacolo; Alfredo Proia (politico democristiano) come rappresentante degli interessi degli industriali del cinema. Il gruppo era presieduto dall'ammiraglio Ellery Wheeler Stone, capo della Commissione Alleata di controllo per l'Italia a Roma.

Lorenzo Quaglietti, studioso di riferimento per qualsiasi ricerca sugli aspetti politico-economici della cinematografia del secondo dopoguerra, ricostruisce una cronaca dettagliata del dibattito e delle posizioni dei vari interlocutori attraverso i verbali delle riunioni del Film Board. Secondo Quaglietti,

l'ammiraglio Stone, in veste di presidente, affermò da principio con decisione che il cinema italiano doveva essere distrutto: «Tutta la legislazione creata dal fascismo deve essere abrogata». Chiarì la propria posizione e gli interessi di chi rappresentava proseguendo: «Il cosiddetto cinema italiano, è stato inventato dai fascisti. Dunque, deve essere soppresso. E devono essere soppressi anche tutti gli strumenti che hanno dato corpo a questa invenzione. Tutti, Cinecittà compresa. Non c'è mai stata un'industria del cinema in Italia, non ci sono mai stati degli industriali del cinema. Chi sono questi industriali? Degli speculatori, degli avventurieri, ecco chi sono! Del resto l'Italia è un Paese agricolo, che bisogno ha di un'industria del cinema?»[5] .

Da queste affermazioni, diffusamente citate in letteratura, si deduce tutta una linea interpretativa delle attività del Film Board largamente condivisa fra gli studiosi del cinema italiano: volontà della Commissione militare alleata era che il nuovo governo italiano abolisse le legislazioni sul cinema e sopprimesse tutti gli istituti del regime fascista, decretando la fine dell'industria cinematografica italiana, anche privata[6].

---

[5] L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 37 e ss. La stessa dichiarazione è riportata da M. Liehm, *Passion and Defiance: Italian Film from 1942 to the Present,* University of California Press, 1986, pag. 60: *"The so-called Italian film was invented by the fascists, therefore it has to be suppressed. The instruments which created this invention have to be suppressed too. All of them, including the Cinecittà. There has never been a film industry in Italy. There have never been Italian film industrialists. Who are these industrialists? Speculators and adventurers, yes, that's what they are. Anyway, Italy is an agricultural country. What would she need a film industry for?"*. Cfr. anche C. Zanchi, *L'industria cinematografica italiana nel primo dopoguerra,* in L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X mostra internazionale del nuovo cinema*, Marsilio, Venezia, 1978, pp. 82-89.

[6] Questa linea interpretativa è stata successivamente adottata anche da Brunetta nel saggio *La lunga marcia del cinema americano in Italia tra fascismo e guerra fredda,* in D. W. Ellwood, G. P. Brunetta, *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960,* Firenze, La casa Usher, 1991, p.80, in cui afferma che gli americani intendessero «riconquistare il mercato perduto; aiutarne la ripresa per poter far circolare più agevolmente i propri prodotti; impedire la rinascita della produzione nazionale; assicurarsi una rete di alleanze e supporti per una più perfetta riuscita di tutte le operazioni».

Tuttavia, Stephen Gundle fa notare come Quaglietti non citi alcuna fonte per questi commenti e come non sia possibile riscontrare nessuna corrispondenza nemmeno negli archivi statunitensi, dando quindi l'impressione che le dichiarazioni fossero commenti a braccio fatti dall'ammiraglio Stone, più che dichiarazioni programmatiche delle intenzioni americane.

Infatti, il contenuto della dichiarazione preparata per la riunione del 21 marzo era differente, così come il relativo comunicato stampa ufficiale: vi era certamente una presa di distanza dal passato regime fascista che aveva creato un'industria cinematografica monopolistica «focolaio di corruzione e profitti illeciti», ma vi era anche un'ottimistica visione del futuro e una esplicita dichiarazione di fiducia nel nuovo governo italiano che «non tollererà che si verifichi nuovamente una simile situazione». Vi era inoltre l'auspicio che il Comitato potesse essere temporaneo, esaurendo velocemente il suo compito di «stabilire, d'accordo con il nuovo governo italiano, le condizioni principali in virtù delle quali la produzione, l'approvazione e la distribuzione di film, italiani e stranieri, sarà trasferita dal controllo del PWB al governo italiano»[7].

Quindi, in realtà, gli obiettivi dei membri del Film Board erano semplici e condivisi. Il percorso verso la rinascita del cinema italiano doveva passare attraverso due fasi conseguenti: l'eliminazione delle leggi fasciste e la creazione di una nuova legislazione in tempi brevi.

Il vuoto legislativo dato dall'abrogazione del protezionismo fascista[8] andava colmato: con la revoca era venuta meno tutta la regolamentazione a sostegno del cinema e si rendeva necessario ricostruire delle basi per far rinascere

---

[7] D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954,* Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 191- 192.

[8] Le misure protezionistiche adottate dal regime trovarono espressione in due leggi: il RDL 16 giugno 1938, n.1061 – la cosiddetta "Legge Alfieri" dal nome del Ministro della Cultura Popolare – e il RDL n.1389 del 4 settembre 1938. Al fine di sostenere la produzione nazionale il regio decreto-legge del 4 settembre introdusse, tra le altre misure, il monopolio dell'Enic (l'Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche, fondato nel 1935) per «l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei *filmi* cinematografici», imponendo così l'autarchia distributiva. Cfr. D. Manetti, *un'arma poderosissima: industria cinematografica e stato durante il fascismo 1922 - 1943,* Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 94 e ss.

l'industria cinematografica italiana. A tal fine, nei primi mesi del 1945 venne istituita dal governo provvisorio una Commissione temporanea per la Cinematografia, composta dalle autorità alleate, dal sottosegretario di Stato italiano Francesco Libonati e dai rappresentanti delle varie categorie del cinema, interpreti di esigenze tutt'altro che univoche.

A nome del governo italiano Libonati sottopose al Film Board alcune proposte che, pur tenendo conto delle indicazioni alleate, tentavano un riassetto dell'industria cinematografica italiana conservando, almeno temporaneamente, alcune forme di aiuto e protezione al cinema nazionale[9] che vennero poi formulate come progetto di legge.

Il Board, nella persona dell'ammiraglio Stone, aveva invece fatto pressione sul governo affinché venisse approvata una legge che, accanto al sostegno ai produttori cinematografici, garantisse l'apertura alle pellicole straniere nelle sale italiane[10]: in sede di Consiglio dei ministri, la legge preparata dalla Commissione temporanea per la cinematografia prese la forma di un compromesso tra le posizioni espresse e venne promulgato il decreto legislativo luogotenenziale n. 678 sul nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana.

Il dibattito sulla sopravvivenza o la scomparsa del cinema italiano ebbe come unico intento condiviso l'abrogazione di tutta la legislazione fascista in materia di cinema, mentre gli interessi economici americani, preponderanti, soverchiarono alla fine tutte le richieste fatte dal fronte interno per la tutela della produzione italiana.

Infatti, le conseguenze più macroscopiche di questo primo provvedimento riguardavano soprattutto l'apertura incondizionata del mercato ai film stranieri: venute a mancare le barriere protezionistiche, i film americani invasero il territorio italiano, inondando il mercato con quella che Brunetta definisce

[9] B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno,* cit.*,* pp.42-43.

[10] L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit.*,* p. 37 e ss.

ironicamente "la carica dei 601"[11]. I dati relativi al numero di film distribuiti sono discordanti ma le cifre sono tali da non lasciare dubbi sull'entità della presenza americana[12].

Le major americane, attraverso il Film Board, ottennero così un adeguamento completo della legge alla loro volontà con il decreto n. 678, che di fatto consegnò il mercato e il pubblico italiano all'invasione di tutte le pellicole che per sei anni erano stato impossibile proiettare nelle sale italiane.

2. Il nuovo ordinamento della cinematografia

Il 5 ottobre 1945 si ebbe il primo provvedimento legislativo del dopoguerra per un riordino della cinematografia: è il decreto luogotenenziale n. 678, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 132 il 3 novembre 1945, firmato dal luogotenente del Regno Umberto di Savoia e dai ministri Parri, Togliatti, Scoccimarro, Ricci, Arangio Ruiz e Gronchi[13].

Il decreto accolse il bisogno diffuso di una rottura con il passato fascista espresso da tutte le parti interessate al futuro del cinema italiano. L'intento di questo primo intervento era un riordinamento di tutte le norme concernenti la cinematografia, provvedendo ad abrogare quelle che apparivano in contrasto con lo spirito dei nuovi principi democratici.

«L'esercizio dell'attività di produzione di film è libero»: già con il primo articolo era tracciato quello che era il nuovo corso che si voleva dare all'industria cinematografica italiana; con una semplice affermazione, si definisce l'intero proposito del provvedimento, modificando la precedente impostazione ed esplicitando in modo chiaro e perentorio la libertà del cinema dal monopolio

---

[11] Tanti sono infatti i film importati tra il 1945 e il 1946. Cfr. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano,* cit., vol.2, pagg. 10 e ss.

[12] Non è possibile avere un numero esatto delle pellicole importate in quanto il controllo era allora competenza dello stesso PWB e non si hanno cifre registrate dalla Siae.

[13] D.lgs.lgt. 5 ottobre 1945, n. 678, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*. http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1945/11/03/045U0678/sg.

statale e la sua entrata nel libero mercato[14]. La valenza ideale di questa dichiarazione ha però un portato pratico notevole: secondo Brunetta «Per necessità il governo ha dovuto fare del mercato cinematografico un terreno di libera caccia, in cui, con la copertura del liberismo economico, si costituiscono di fatto una colonizzazione e un rapporto di dipendenza quasi totale»[15].

Con il secondo articolo, dopo aver abrogato, al primo comma, tutte le norme sull'esame preventivo che costituivano restrizioni promulgate dal fascismo in materia di concessione del nullaosta per la produzione di film, si riconosceva alle autorità competenti il diritto di negarne l'approvazione «soltanto per ragioni inerenti alla censura militare od ai rapporti internazionali» per tutti i film che sarebbero stati posti in lavorazione dall'entrata in vigore del decreto sino ad un anno dopo la cessazione dello stato di guerra. Al terzo comma si precisava inoltre che la presentazione da parte del produttore della sceneggiatura dell'opera per ottenere l'approvazione dell'autorità competente era condizione indispensabile per poter successivamente presentare il film per l'approvazione definitiva della pellicola.

Al terzo articolo erano poi dettagliate le caratteristiche necessarie affinché un film potesse essere considerato "nazionale" e gli obblighi del produttore per ottenere la dichiarazione di nazionalità: «Sono considerati *nazionali*, ai fini del presente decreto, i film prodotti in versione originale italiana o in più versioni, di cui una italiana, che siano stati girati prevalentemente in Italia, con personale artistico tecnico in prevalenza italiano, da imprese appartenenti a cittadini italiani o, se trattasi di società commerciali, quando queste abbiano la sede legale in Italia, capitali ed amministratori in prevalenza italiani, e svolgano in

[14] Con questo primo dettato sono abrogati il decreto n. 1812 del 27 novembre 1939, contenente norme per la disciplina dell'attività di produzione di film e la legge n. 143 del 22 gennaio 1942, sull'autorizzazione ministeriale per le imprese di produzione.

[15] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, cit., p. 162.

Italia la maggior parte delle loro attività»[16].

È chiaro che si tratti di una dichiarazione piuttosto generica, che lascia spazio ad un'ampia gamma di interpretazioni; le formule "in prevalenza" e "prevalentemente" non danno nessuna indicazione quantitativa né percentuale sulla quale determinare il criterio di nazionalità.

Successivamente il decreto predispone l'abrogazione di varie disposizioni del passato regime, incluse quelle che prevedevano provvidenze per le case cinematografiche.

Si passa poi alla predisposizione di un supporto pratico per la ripresa dell'industria cinematografica con la concessione di un contributo economico.

Il decreto, con le disposizioni dell'art. 6 e dell'art. 8 istituì un incentivo finanziario per i produttori italiani che intendano riprendere la produzione. Il contributo più significativo era stabilito dall'art. 6 che concedeva in via eccezionale «per ogni pellicola nazionale di lunghezza superiore ai 1800 metri»[17] un contributo a favore del produttore del 10% dell'introito lordo delle sale nelle quali il film nazionale fosse stato proiettato, la cui consistenza era dunque strettamente legata al successo riscosso dal film al botteghino, essendo calcolata sugli incassi «per un periodo di quattro anni dalla data della prima proiezione in pubblico», oltre un'aggiuntiva quota del 4% a quelle pellicole che fossero giudicate meritevoli «per il loro valore artistico» da un'apposita commissione. In modo simile, l'art. 8 concedeva un'analoga agevolazione ai «film nazionali a carattere documentario, culturale e di attualità di lunghezza superiore ai 150 metri ed inferiore ai 1800 metri», con l'intento di incoraggiare anche piccole produzioni di corto metraggio.

Le agevolazioni consentirono a molte aziende di rafforzare la propria attività produttiva e a molte altre di riprenderla o avviarla ex novo. Quaglietti, nella sua

---

[16] Gli artt. 2 e 3 sono particolarmente significativi per questa ricerca in quanto la maggior parte del materiale consultato presso l'Archivio Centrale dello Stato dipende dalle funzioni di precensura che hanno prodotto appunti e consigli della revisione cinematografica preventiva e dai documenti relativi al controllo del cast tecnico e artistico per l'accertamento della nazionalità italiana.

[17] La durata di un film di 1800 metri di pellicola è di poco più di un'ora.

Storia economico-politica fornisce alcune cifre dell'incremento della produzione: nel 1945 (anno solo in minima parte coperto dal decreto n. 678) i film prodotti furono 27, crescendo già a 65 nel 1946 e ulteriormente l'anno successivo, in una continua escalation produttiva[18].

La lunga tradizione delle sovvenzioni da parte dello Stato all'industria cinematografica viene dunque mantenuta, in linea di continuità con quelle che erano le scelte del passato regime: risale al 1931 la legge Bottai, il primo intervento legislativo a prevedere un premio statale (10%) sugli incassi lordi ponendo la condizione che, per beneficiare del contributo, la pellicola dovesse avere «requisiti di sufficiente dignità artistica»[19]. Successivamente il regime istituzionalizzò la prassi secondo la quale tutti i film venivano comunque sottoposti ai benefici di legge con le disposizioni della legge Alfieri, decretando anche la fine della parentesi freddiana che incoraggiava con finanziamenti anticipati la produzione di pellicole gradite al regime[20].

Il principio del premio in percentuale sugli incassi lordi è quindi un elemento di continuità con il passato che viene riconfermato: i contributi sono un aiuto alla produzione di nuovi film. Proprio per la sua peculiarità il sistema di attribuzione premiava maggiormente i film che avevano maggior successo di pubblico: indirettamente quindi contribuiva anche ad orientare le scelte produttive verso film che potevano garantire un maggior ritorno percentuale.

Una rottura con il passato è data dagli articoli successivi con i quali il decreto n. 678 contribuì ad abrogare gran parte delle disposizioni precedentemente in vigore, comprese quelle sul divieto di programmazione in Italia di film stranieri doppiati all'estero e quella sulla tassa di doppiaggio dei film stranieri.

---

[18] Cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., p. 44. Dati simili sono riportati anche in G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, p.131.

[19] L. 18 giugno 1931 n.918, detta legge Bottai, dal cognome del ministro Giuseppe Bottai, che si occupava di cinema prima dell'istituzione del ministero della Cultura Popolare.

[20] Luigi Freddi, direttore generale della cinematografia dal 1934 al 1938, si fece promotore di una legislazione che non premiasse tutti film presentati al pubblico ma fosse mirata a sostenerne una parte, finanziando la produzione più accondiscendente al regime.

L'art. 10 sancisce che «Le disposizioni […] che vietano la proiezione nelle sale […] di film esteri doppiati all'estero e istituiscono una tassa di concessione governativa sul doppiaggio, e tutte le successive disposizioni che hanno apportato aggiunte o modifiche ad esse cessano di avere vigore per tutti i film esteri presentati all'autorità competente per il nulla osta di proiezione dopo l'entrata in vigore del presente decreto».

La prima legge cinematografica del nuovo Stato italiano non fu semplicemente un tentativo di disciplinare in senso liberale la materia cinematografica ma, abrogando la precedente normativa, istituì una totale apertura del mercato nazionale ai film stranieri, con l'abolizione di qualsiasi limite alle importazioni dei film esteri e la conseguente invasione da parte dell'industria americana.

Per il cinema italiano si inaugurò un periodo di libero mercato che assumerà le caratteristiche di una vera occupazione delle sale italiane: le *majors* del cinema americano finora contingentato immettono sul mercato italiano non solo la produzione attuale, ma anche quella che era stata bloccata dall'embargo fascista[21].

Di fatto, la programmazione cinematografica italiana del biennio successivo fu caratterizzata dalla presenza massiccia di film della produzione americana.

3. L'Ufficio centrale per la Cinematografia

La libertà accordata alla circolazione di film stranieri, concessa con il decreto luogotenenziale, imponeva la necessità di un cambiamento nella legislazione che fosse mirato alla protezione della produzione nazionale, sempre più soffocata dall'imponenza americana nelle sale.

Tuttavia, per arrivare a un nuovo intervento legislativo occorrerà attendere circa due anni, quando fu approvata una nuova legge con la quale la Democrazia

[21] In un dettagliato studio sul fenomeno, Bizzarri e Solaroli indicano la presenza di ben 600 film già nel 1946, primo anno di efficacia della legge. Secondo i dati presentati il trend sarà costante fino al 1948. Cfr. L. Bizzarri, L. Solaroli, *L'industria cinematografica italiana,* Parenti, Firenze, 1958, p.41.

Cristiana «incominciò a occuparsi attivamente di cinema per assicurarsene il controllo»[22].

Nel 1947, infatti, divenne sottosegretario il democristiano Paolo Cappa che, accogliendo le istanze dei produttori italiani, si fece promotore di una nuova legge in materia cinematografica[23] che riproponeva un ritorno alla riserva per i film italiani nelle sale per tutelare la produzione nazionale.

Il secondo importante snodo legislativo del dopoguerra nella definizione di un nuovo ordinamento per la cinematografia nazionale si ha, infatti, con la legge n. 379 del 16 maggio 1947, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 122 del 30 maggio 1947, conosciuta anche come "Legge Cappa", dal nome del sottosegretario proponente, e passata alla storia del cinema italiano come "legge degli 80 giorni", firmata dal Capo Provvisorio dello Stato Enrico De Nicola e dai ministri De Gasperi, Scelba, Gullo, Campilli, Gonella, Morandi[24].

Con questo testo di legge si tenta una prima riorganizzazione dell'intervento di sostegno economico dello Stato attraverso un recupero dell'istituto della programmazione obbligatoria e la creazione di una struttura amministrativa centrale alle dipendenze della Presidenza del Consiglio, l'Ufficio centrale per la cinematografia, cui furono assegnate le funzioni più importanti nella disciplina degli spettacoli cinematografici dopo l'entrata in vigore della Costituzione, in precedenza spettanti al Ministero per la Cultura Popolare (MinCulPop).

A tale ufficio competeva l'attuazione delle provvidenze stabilite a favore della cinematografia nazionale; spettava accertare e certificare la nazionalità dei film; promuovere e curare gli scambi cinematografici con l'estero e gli accordi di coproduzione; esercitare le attribuzioni demandate allo Stato dalle disposizioni concernenti la vigilanza governativa sulle pellicole ed esercitare la vigilanza

---

[22] L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., p.12.

[23] L'on. Paolo Cappa (Democrazia Cristiana) venne nominato da De Gasperi sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, e svolse la funzione dal 6 febbraio al 31 maggio 1947. In seguito sarebbe stato nominato ministro della Marina Mercantile e il posto di sottosegretario ricoperto dall'on. Giulio Andreotti.

[24] L. 16 maggio 1947, n. 379 *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1947/05/30/047U0379/sg.

sugli enti, le attività e le attribuzioni demandate dalla legge, ponendo complessivamente sotto tutela istituzionale il cinema.

Particolarmente importante fu la definizione dell'art. 7 il quale prevedeva che, a decorrere dal 1° gennaio 1947, gli esercenti di sale cinematografiche dovessero riservare ottanta giorni alla programmazione di film italiani: «20 giorni per ciascun trimestre alla proiezione, in tutti gli spettacoli giornalieri, di films riconosciuti nazionali […]. Detto periodo deve comprendere, per i cinematografi ad attività continuativa, due domeniche. Per i locali ad attività saltuaria il numero delle giornate di spettacolo riservate alla proiezione di film nazionali viene proporzionalmente ridotto».

Lo schema di legge era stato sottoposto al Consiglio dei Ministri già nella seduta di lunedì 17 marzo 1947: «La crescente importanza nella vita della Nazione dell'attività cinematografica, come espressione di forze artistiche, come organizzazione tecnica e industriale, come complesso di fattori economici e commerciali, ha reso necessaria l'elaborazione del presente testo di legge, il quale modifica ed integra, alla luce della esperienza acquisita e secondo una valutazione maggiormente aggiornata e più ampia delle esigenze del settore cinematografico, le norme contenute nel decreto legislativo luogotenenziale 5 ottobre 1945, n. 678»[25].

Tuttavia, la pressione creata dall'opposizione degli esercenti e delle major americane[26], che avevano interessi nel mantenere lo status quo, veniva manifestata attraverso la continua messa in discussione di alcuni punti e questo costituì motivo di continui rinvii.

Per questo, i lavori dell'Assemblea Costituente per la discussione e approvazione del progetto di legge proposta dall'on. Cappa si protrassero a

---

[25] È quanto si propone di fare l'Assemblea Costituente nell'introduzione al disegno di legge discusso durante la seduta del 17 marzo 1947.

[26] L'esistenza di questi interessi viene anche esplicitata chiaramente in sede di discussione del disegno di legge. Il 7 maggio 1947 il relatore, on. Vernocchi, nel corso di un lungo confronto, afferma *"Bisogna dire una parola chiara: vi sono gli esercenti, particolarmente, e vi sono gli interessi stranieri che ostacolano questo nostro provvedimento"*. Cfr. Assemblea Costituente, seduta del 7 maggio 1947, p. 3659.

lungo: furono necessarie tre sedute per giungere alla votazione finale dell'intero disegno di legge.[27]

Nella seduta del 19 aprile, l'onorevole Proia ricordò ai colleghi che l'Assemblea Costituente era chiamata ad «affrontare e discutere un serio problema: quello della cinematografia, la seconda industria mondiale per ordine d'importanza economica e finanziaria».

La questione della legge sulla cinematografia assumeva quindi, in primo luogo, un carattere economico, come problema di carattere industriale, «problema alla cui soluzione sono legati i destini di tante famiglie, di tanti lavoratori e problema che incide sull'economia e sull'educazione morale di tutto un popolo»[28]. Discutere di una legge sulla cinematografia si pose quindi per la Costituente come «un necessario ed indispensabile punto di partenza, perché la nostra ripresa industriale cinematografica si attui». Si riconosceva poi un particolare valore al cinema: «la cinematografia oltre che ad essere una realizzazione industriale è anche un'espressione visiva della civiltà, delle caratteristiche, dei costumi, del pensiero di un popolo ed attrae, nella sua orbita, i valori più rappresentativi dell'arte narrativa e contende il primato economico alle altre industrie fondamentali, come quella agricola o tessile, metallurgica o radiofonica». E anche sul piano internazionale: «Negli ambienti cinematografici internazionali si nota un crescente interesse per il film italiano; esponenti dell'industria e dell'arte cinematografica di numerosi Paesi hanno avviato trattative o definito accordi di produzione in compartecipazione con case cinematografiche italiane»[29].

Dalla relazione redatta dall'Assemblea Costituente sul nuovo disegno di legge si riconosce dunque la crescente importanza nella vita della Nazione dell'attività

---

[27] Cfr. i verbali delle sedute del 6-7 e 9 maggio 1947.

[28] Sono le parole con le quali l'onorevole Proia apre la discussione generale del 19 aprile 1947: cfr. Discussione dell'Assemblea Costituente del disegno di legge "Ordinamento dell'industria cinematografica italiana" del 19 aprile 1947, pagg. 3070 e ss. http://www.camera.it/_dati/Costituente/Lavori/Assemblea/sed096/sed096.pdf.

[29] *Ibidem.*

cinematografica, ma emerge con forza anche la complessità dei problemi ad essa connessi.

Il nuovo testo è frutto di un lungo confronto, nel quale si riconferma da principio la libertà di produzione di film e la necessità per le imprese produttrici di «denunciare tempestivamente l'inizio di lavorazione dei films [...] per l'accertamento della nazionalità»; al secondo articolo si stabilisce che venga istituito «alla diretta dipendenza della Presidenza del Consiglio dei Ministri un ufficio centrale per la cinematografia», con attribuzioni e competenze omnicomprensive e «avente il compito di coordinare i vari servizi relativi alla cinematografia e di assicurare, mercé l'appoggio dello Stato, la difesa e l'incremento dell'industria cinematografica nazionale»[30].

Con l'art. 3 sono poi definiti i criteri relativi all'accertamento della nazionalità del film, ai fini dell'ammissione alle provvidenze governative, alle quali sono dedicati i punti successivi.

Di rilievo è anche il contenuto dell'art. 14, con il quale si esplicita il ricorso ad attività di censura, procedendo alla ricostituzione delle Commissioni per la revisione cinematografica di primo e secondo grado, al fine di garantire da parte dello Stato la vigilanza sulla moralità dello spettacolo cinematografico[31].

Il mantenimento di tale istituto è testimonianza di come fosse difficile per il legislatore repubblicano abbandonare l'idea che in questo settore l'intervento dei pubblici poteri dovesse essere necessario e dovesse caratterizzarsi in modo particolare, assumendo funzioni speciali, sia d'indirizzo che censorie.

Dal punto di vista costituzionale si era già data una giustificazione alla censura teatrale e cinematografica con il dettato testuale dell'ultimo comma dell'art. 21 della Costituzione, nel quale si afferma che, al fine di assicurare la tutela del buon costume, la legge stabilisce provvedimenti adeguati non solo a *reprimere* ma anche a *prevenire* eventuali violazioni.

---

[30] Assemblea Costituente, Seduta del 17 marzo 1947.

[31] P. Caretti, *Diritto dell'informazione e della Comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 235.

Come detto, con il secondo articolo della nuova legge si istituisce un Ufficio Centrale per la Cinematografia, alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio, la cui esistenza «attesta l'interesse dello Stato verso l'attività cinematografica e garantisce un indirizzo unitario nella soluzione dei molteplici problemi concernenti il settore del cinema»: date le ampie attribuzioni, in pratica attraverso questo ufficio lo Stato accentra a sé tutte le competenze riguardanti la cinematografia[32].

La sua istituzione è la vera novità apportata dalla *legge degli 80 giorni*: tra i suoi compiti vi sono le decisioni in merito alle provvidenze a favore della produzione nazionale, la gestione dei rapporti di coproduzione, l'accertamento della nazionalità dei film e l'esercizio delle «attribuzioni demandate allo Stato dalle disposizioni concernenti la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche», oltre al controllo sugli enti e le attività cinematografiche.

La sua istituzione è un ulteriore ritorno a quel passato dal quale l'Italia dichiarava di volersi affrancare: le competenze dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia sono infatti speculari a quelle della Direzione Generale istituita nel 1934. Inoltre, attuando una vigilanza governativa diretta, si reintroduce di fatto la censura preventiva, così come era stata intesa dalle disposizioni legislative risalenti al 1923.

Anziché un processo di rimozione, si assiste a una continuità nella quale non è possibile non notare come gerarchi epurati, burocrati fascisti e funzionari dell'ex Ministero della Cultura Popolare siano ora richiamati dallo Stato repubblicano e destinati all'Ufficio per la cinematografia ad esercitare le stesse mansioni: un esempio di questa mancata epurazione è lo stesso Nicola De Pirro, che dal 1934 al 1944 era stato prima ispettore generale, poi direttore generale del Teatro, nonché squadrista e sciarpa littoria, ora promosso direttore generale dello Spettacolo. Come lui, sono numerosi gli ex funzionari fascisti che ora

[32] Assemblea Costituente, Seduta del 17 marzo 1947. L'indirizzo unitario nella soluzione dei molteplici problemi si tradurrà nei fatti in un forte condizionamento del cinema da parte del governo democristiano.

lavorano in qualità di censori[33]: come nota Guglielmo Giannini, deputato e leader del movimento *L'Uomo Qualunque*, nonché regista e drammaturgo è «la vecchia Direzione generale della cinematografia tale e quale. […] Con questo disegno di legge, diamo a questa rinnovata Direzione generale della cinematografia italiana non più fascista, il diritto esclusivo di consentire la fabbricazione di film. Permettete che ci si veda chiaro[…] non torniamo nelle stesse condizioni di prima, perché gli uomini non variano»[34].

4. "L'onorevole Assicurazioni": il ruolo di Andreotti per il cinema

Nel giugno dello stesso anno, dopo solo tre mesi dalla sua nomina e pochi giorni dopo l'approvazione della legge n.379, Paolo Cappa lasciò il sottosegretariato. Alla guida dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia gli subentrò il sottosegretario con delega allo spettacolo, l'allora ventottenne Giulio Andreotti, soprannominato poi "L'onorevole Assicurazioni" perché distribuiva promesse a tutti «concedendo favori ora all'uno ora all'altro»[35] secondo la convenienza.
L'esordio nella legislazione cinematografica dell'onorevole Andreotti fu in linea con il suo carattere e la sua personalità: durante le tre sedute dell'Assemblea Costituente per la discussione del progetto di legge sulla cinematografia prese la parola solo una volta, durante la seduta del 9 maggio 1947, per proporre un emendamento al secondo comma dell'art. 7 e, nate delle discussioni, dopo una sospensione di dieci minuti della seduta, preferì ritirare la propria proposta di accompagnare sempre lo spettacolo cinematografico con cortometraggi nazionali di attualità motivando: «In seguito a un accordo raggiunto, ritiro il mio

---

[33] D. Liggeri, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia,* Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012, pag. 107.

[34] *Dibattito sulla legge n.379 all'Assemblea Costituente* in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945/1948,* vol. VII, Marsilio, Venezia, 2003, p.527.

[35] P. Mereghetti, *Con la Magnani e De Gasperi al mio Cinema Paradiso,* in "Il Corriere della sera", 11 ottobre 2003, pag. 33, Cfr. http://archiviostorico.corriere.it/2003/ottobre/11/Con_Magnani_Gasperi_mio_Cinema_co_0_031011090.shtml.

emendamento, riservandomi di proporre l'aggiunta di una disposizione transitoria»[36].

Brunetta lo descrive come un «Giano bifronte [...] un po' l'orco e un po' la fatina buona del cinema italiano», essendo stato in grado di sviluppare rapidamente una conoscenza di tutto il settore che gli era stato affidato e, grazie ai suoi comportamenti e alla sua strategia, di risolvere non poche situazioni ed elaborare una visione di ripresa economica futura per il cinema italiano[37].

La sua lungimiranza e l'abilità nel saper comunque agire secondo la propria visione, nonostante le varie forze di pressione esterne e interne, malgrado le major americane e i vari interessi in gioco, politici ed economici, senza escludere il ruolo di forte ingerenza della Chiesa nella vita del neo nato Stato democratico, fanno di Giulio Andreotti l'uomo chiave della cinematografia italiana del dopoguerra.

Andreotti fu sottosegretario alla Presidenza con delega allo Spettacolo ininterrottamente dal 31 maggio 1947 al 28 luglio 1953[38]; pochi giorni dopo la sua nomina fu varato il piano Marshall, che renderà più espliciti i rapporti e gli

---

[36] Assemblea Costituente, Seduta del 9 maggio 1947, pagg. 3750 e ss. , cfr. http://legislature.camera.it/_dati/costituente/lavori/Assemblea/sed117/sed117nc.pdf.

[37] «E il cinema italiano, da agonizzante, divenne il secondo al mondo», scriveva Paolo Mereghetti, *art. cit.*

[38] Al ruolo di Giulio Andreotti negli anni del suo sottosegretariato e al suo rapporto con il cinema è dedicato il progetto di Tatti Sanguineti che ha realizzato due documentari frutto di un lungo periodo di ricerca iniziato nel 1989 e di un ciclo di interviste (21 in due anni, tra il 2003 e il 2005). Il primo documentario, *Giulio Andreotti – Il cinema visto da vicino*, è stata presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2014 ed è incentrato sulla censura e sul rapporto "preventivo" del giovane sottosegretario con «la sua passione vista da vicino», il cinema. Il secondo, *Giulio Andreotti – La politica del cinema*, ha avuto la sua prima mondiale al Festival "Il Cinema Ritrovato" di Bologna l'anno successivo e illustra questa passione «retrospettivamente, con Andreotti a contemplarla da lontano, anche se con lo stesso sguardo». Cfr. Pressbook del film *Giulio Andreotti - La politica del cinema*.

interessi da parte degli Stati Uniti sul cinema italiano, segnando anche l'avvio della mobilitazione nella lotta ideologica e simbolica al comunismo[39].

Il primo decisivo intervento del sottosegretario si attua con una circolare del 10 luglio del 1947 recante il numero di protocollo 9411, diramata dall'Ufficio Centrale per la Cinematografia, nella quale, dopo aver ricordato le disposizioni della legge n. 379 in materia di programmazione obbligatoria del film nazionale e le relative sanzioni alle infrazioni, si considera «che l'inadempienza dell'esercente all'obbligo derivantegli dalla legge potrebbe, in casi eccezionali, attribuirsi a fatti non dipendenti dalla sua volontà», ragione per la quale si ritenne opportuno che tutti i verbali di contravvenzione dovessero essere prima trasmessi all'Ufficio Centrale per la Cinematografia, «il quale, dopo aver eseguiti gli opportuni accertamenti e sentite le associazioni interessate, restituirà sollecitamente gli atti alle prefetture per l'ulteriore corso».

Con la circolare veniva in realtà fornita una *excusatio* agli esercenti e, soprattutto, erano sottratti agli organi di polizia i compiti di controllo sul rispetto della legge sulla programmazione obbligatoria dei film italiani. Avocando la funzione al proprio ufficio, Andreotti era riuscito a compiacere molteplici interessi, dell'Agis in primo luogo. Grazie a questa disposizione gli esercenti potevano, infatti, continuare ad eludere la programmazione obbligatoria a favore di pellicole che assicuravano maggiori guadagni; il trasferimento di competenze si concretizzò difatti in un meccanismo di copertura di tutte le trasgressioni che venivano denunciate: nella pratica veniva consentito agli esercenti di non tener conto dei giorni di programmazione, grazie alla certezza che l'ufficio governativo che avrebbe dovuto garantirne il rispetto non intervenisse. In pratica «i verbali delle molte contravvenzioni

[39] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1949-1959,* cit., pag. 50. Dello stesso avviso sono anche i contributi sulla presenza e forza del cinema americano nel secondo dopoguerra contenuti in D. W. Ellwood e G. P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1991.

elevate dagli organi di polizia si ammucchiavano in qualche scaffale degli uffici di via Veneto, aumentando di peso per la polvere che vi si accumulava sopra»[40].

5. Il Comitato per la difesa del Cinema italiano

Nel gennaio 1949 la situazione dell'industria cinematografica italiana versava in gravi condizioni: la legge n. 379/1947 era imperfetta e non rispettata e vi era una presenza massiccia e incontrollata di film stranieri sul mercato. «Dall'eccesso totalitario del regime fascista si passa ora all'eccesso opposto: si accetta che una valanga di film americani invadano il nostro mercato senza alcuna limitazione»[41]: le barriere protezionistiche, venute a mancare con la revoca del monopolio, e la situazione di assoluta irregolarità con la quale gli esercenti attuavano la programmazione in sala, resero impossibile arginare l'inondazione delle pellicole cinematografiche americane che, con la propria imponente presenza, soffocavano la ripresa dell'industria cinematografica italiana[42]. L'emanazione della circolare n. 9411 già citata, istituendo un semplice passaggio procedurale, di fatto annullava il rispetto dell'obbligo degli ottanta giorni, bloccando nell'iter burocratico le denunce di mancato rispetto della programmazione obbligatoria.

Ed in effetti, osservando i dati forniti da Quaglietti relativamente al rispetto dell'obbligo di proiezione dei film italiani nei quattro trimestri del 1948 per la città di Roma, è chiaro come l'adesione agli obblighi di legge fosse lasciata alla

---

[40] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959,* cit., pp. 51-52; citazione in L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., pp.52-53: ivi, pag.52 e ss.

[41] L. Bizzarri, *L'economia cinematografica,* in *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970,* Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone, 1979, p.41.

[42] "La carica dei seicento", in G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, cit., pp. 220 e ss.

libera discrezione degli esercenti, che naturalmente puntavano a proiettare i film che garantivano più pubblico e maggiori incassi.[43]

Tabella 1. Dati relativi all'osservanza dell'obbligo di proiezione dei film italiani nel 1948 per i locali di prima visione della città di Roma. Fonte: Quaglietti.

SALA	PRIMO TRIMESTRE	SECONDO TRIMESTRE	TERZO TRIMESTRE	QUARTO TRIMESTRE
Odescalchi	**20**	*nd*	*Nd*	*nd*
Supercinema	**20**	14	*Nd*	13
Adriano	19	**20**	*Nd*	7
Corso	17	9	3	**24**
Moderno	17	9	3	*nd*
Salone Margherita	17	12	3	**24**
Capranica	15	6	4	14
Barberini	13	5	7	9
Imperiale	13	6	0	14
Rivoli	10	4	0	**32**
Trevi	7	0	**27**	5
Bernini	6	4	7	12
Splendore	6	*nd*	*Nd*	10
Europa	5	*nd*	*3*	14
Galleria	5	4	0	7
Capitol	*nd*	5	18	12
Metropolitan	*nd*	3	7	9

[43] Tabella 1. I dati sono parziali, ma non meno indicativi, essendo limitati alla città di Roma ed ai locali di prima visione: su sedici locali di prima visione in attività, solo due (Odescalchi e Supercinema) erano in regola con la programmazione obbligatoria nel primo trimestre del 1948 e soltanto uno (Adriano) nel secondo trimestre. Tirando le somme anche su base annuale è facile notare come i cinema di Roma non rispettarono la programmazione obbligatoria. I dati sono ricavati da L. Quaglietti *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit.*,* pag. 53 - 58.

Le ripetute e palesi violazioni finirono, però, per esasperare produttori e lavoratori del settore: il 14 febbraio 1949, l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini (ANICA), attraverso Renato Gualino, presidente dell'Unione nazionale produttori (associata all'ANICA) consegnò ai rappresentanti del Governo un documento riservato, noto come il "memoriale Gualino", nel quale si denunciava la generale situazione di disagio del cinema italiano e con il quale gli esercenti venivano esplicitamente accusati di non rispettare gli ottanta giorni di programmazione obbligatoria del film italiano, con la complicità del governo, accusato di voler mantenere per opportunità politica la libera importazione del cinema americano.

Il memoriale conteneva anche un drammatico ultimatum che minacciava la sospensione di tutte le attività «*dopo il 30 aprile non più film italiani*», se non fossero stati presi urgentemente dei provvedimenti per contrastare lo strapotere sul mercato della presenza americana e non fosse stato avviato un controllo effettivo sui giorni di programmazione obbligatoria, condizioni che avevano condotto le produzioni italiane verso l'impossibilità di avere un futuro se le medesime si fossero protratte ulteriormente[44].

Contestualmente, sulle ceneri della Commissione consultiva istituita per l'esame dei problemi in materia di cinema, si era creato il "Comitato per la difesa del cinema italiano"[45], al quale aderirono tutti gli esponenti più qualificati tra registi, attori, tecnici e giornalisti cinematografici. Il 22 febbraio 1948 il Comitato pubblicò un manifesto, con il quale definiva i propri intenti di revisione del sistema denunciando l'inconcepibile stato delle cose all'autorità e alla pubblica opinione; appellandosi alla solidarietà del pubblico, della critica e di tutte le forze intellettuali della nazione e affermando la ferma volontà di difendere con ogni mezzo l'avvenire del cinema italiano.

Tra i propositi del Comitato c'era, infatti, l'intenzione di denunciare apertamente all'opinione pubblica la «colpevole inerzia» che favoriva

---

[44] B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno,* cit., pagg. 45 e ss.

[45] La convocazione della commissione era una prerogativa del presidente, l'on. Andreotti, il quale però continuava ad attenersi ad una condotta di assoluta inerzia nonostante le continue sollecitazioni a riunirsi da parte degli altri componenti.

l'inosservanza della *legge degli 80 giorni*: il governo era inoltre accusato di aver respinto l'applicazione della tassa sul doppiaggio, preventivamente concordata fra le categorie, e di non aver previsto nulla per limitare l'inflazione sul mercato interno dei film stranieri.

Il comitato chiedeva inoltre i motivi per i quali nessuna delle pratiche richieste e promesse per un congruo aumento del fondo di dotazione della Sezione autonoma della Banca del Lavoro fosse stata avviata.

Per uscire dalla difficile situazione dovuta alla non-azione di governo, il Comitato chiedeva inoltre decise azioni normative per la riconferma della programmazione obbligatoria, e un conseguente controllo per l'applicazione delle sanzioni per gli inadempienti.

Era poi invocata l'istituzione di una tassa di doppiaggio sui film stranieri, adeguata al valore commerciale di ciascuna opera e che potesse svolgere un compito di selezione e limitazione dell'importazione; il ripristino regolare del funzionamento della Commissione Consultiva e il mantenimento della sua attuale composizione; l'aumento del credito cinematografico ad una cifra pari all'importanza dell'industria; una riduzione della tassa erariale e una democratica riforma della censura cinematografica.

Subito dopo l'entrata in vigore dei primi provvedimenti considerati d'urgenza, il Comitato per la difesa della cinematografia chiedeva l'elaborazione di un testo unico di legge sul cinema che disciplinasse tutta la materia, definendo anche i rapporti tra lo Stato e gli organismi cinematografici parastatali o a compartecipazione finanziaria dello Stato[46] .

---

[46] Cfr. l'opuscolo *Produttori e lavoratori per l'avvenire dell'industria cinematografica*, a cura del Comitato per la difesa del cinema italiano, 1949. Quaglietti ricorda come in Italia stessero per essere convocati i comizi elettorali, si avvicinava la data scelta per le elezioni amministrative e il manifesto del comitato scatenò una violenta campagna della stampa governativa, che non riportò il contenuto né espresse mai giudizi di valore sulla veridicità delle affermazioni fatte, bensì ne commentò il contenuto solo per mettere in guardia i firmatari, singoli e associazioni contro la speculazione "elettoralistica" che le sinistre si apprestavano ad organizzare. L'accesa atmosfera pre-elettorale incrinò l'iniziale compattezza del Comitato. Cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit.,, pag. 57.

Anche di fronte a queste chiare richieste, Andreotti assunse il suo atteggiamento attendista, perseguendo la via dell'inerzia e restando senza prendere provvedimenti nonostante le ripetute richieste avanzate per riunire la Commissione consultiva.
Il temporeggiare era una strategia per Andreotti per permettere al mercato di normalizzarsi: le majors americane avevano esaurito le giacenze di film prodotti durante la guerra e di conseguenza andava scemando anche l'invasione dei film americani; tuttavia le richieste disattese fecero salire la tensione e le proteste inascoltate del mondo cinematografico si intensificarono, fino a giungere, appena una settimana dopo il memoriale, a una grande manifestazione di protesta in piazza.

6. Il cinema, tra piazza e Parlamento

«Roma – Piazza del Popolo. Molta affluenza di pubblico per vedere i registi – ecco Soldati – e gli attori – ecco Pavese, Giacchetti, Ermelli, ecco Spadaro e Gentile, Cervi, De Sica, Zampa, De Santis, Lattuada, Bragaglia il regista e Bragaglia l'attore. La Michi, Franciolini, Camerini e tutti quanti, o quasi. Il comizio aveva lo scopo di richiamare l'attenzione del governo sulla crisi della produzione. L'esortazione di Blasetti: "Collaboriamo a difenderci". Appelli di De Sica e di Cervi, perché il cinema italiano venga maggiormente protetto. Uscendo dal bavaglio della grossa sciarpa è al microfono la Magnani, da cui il pubblico si attende una colorita mozione degli affetti: l'attrice si limita ad una richiesta di solidarietà. Si forma un corteo: sugli autocarri, con le maestranze che traggono vita dal cinema, una simbolica parata di lampade e macchine. All'avanguardia i protagonisti. Invisibile invece l'aritmetica delle cifre e delle esigenze da cui la crisi è nata: conciliarle sarà la risposta ai cartelli lasciati ai piedi del palazzo dove hanno sede i servizi dello spettacolo»[47].

[47] Tratto da *La Settimana Incom* 00256, "Per il nostro cinema manifestazioni a Roma" del 25 febbraio 1949, durata: 00:01:11, b/n, sonoro; http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/PERMALINKView/2/IL5000012573/Per_il_nostro_cinema_manifestazioni_a_Roma.html.

Con queste parole Guido Notari, inconfondibile voce de *La Settimana Incom,* descrisse l'eccezionale manifestazione di pubblica protesta indetta dal Comitato per la difesa del Cinema italiano il 20 febbraio 1947 a Piazza del Popolo. Durante la manifestazione i lavoratori dello spettacolo, gli autori e gli attori fecero il punto della situazione in cui versava l'industria cinematografica italiana a causa delle errate scelte di governo: «sulla Piazza del Popolo di Roma, domenica 20 febbraio, s'è chiuso un capitolo della lotta intrapresa dal cinema italiano per difendersi e vivere e se n'è aperto un altro»[48] .

A riepilogare i fatti che hanno condotto i grandi nomi del cinema a manifestare è Giuseppe De Santis, con un editoriale pubblicato su "Cinema", il quindicinale di divulgazione cinematografica, appena una settimana dopo gli eventi:

«Il comizio del 20 febbraio era stato preceduto, s'è detto, da una serie di avvenimenti. La sua vigilia era costituita, può affermarsi, dalla riunione che i registi – circa 15 giorni addietro – avevano tenuto nel sindacato che li raccoglie, sospinti da una situazione che non consentiva più inerzie. Era accaduto che la legge 16 marzo 1947 (la *legge degli 80 giorni*), al tirar delle somme, s'era rivelata insufficiente: soprattutto per l'aperto boicottaggio del governo, incapace di farla osservare. Di più: s'era verificato il fatto, inaudito nella prassi di qualsiasi governo, ch'era stato proprio un organismo statale – il Sottosegretariato Stampa e Propaganda – a fornire, con una famigerata circolare, un cavillo bell'e pronto alle velleità d'evasione degli esercenti. […] Da quella riunione uscì un cortese telegramma all'on. Andreotti, firmato da alcuni tra i nomi più illustri del cinema italiano, che chiedevano un colloquio con lui. Altro fatto inaudito: il Sottosegretario non si degnò nemmeno di rispondere. Terzo fatto inaudito: la Commissione consultiva paritetica, composta di industriali e lavoratori, e presieduta dall'Andreotti, si vide ricevuta, un paio di giorni dopo, da un funzionario invece che dal suo presidente. Offesa nella sua dignità, la Commissione si ritirò in buon ordine. E allora nacque il Comitato di

[48] Editoriale firmato Giuseppe De Santis, *Piazza del Popolo, Prima e Dopo, in* "Cinema", 28 febbraio 1949, pag. 261.

difesa. Vi aderirono, com'è noto, industriali e lavoratori: un fronte unito, dunque, il frutto d'un accordo unanime e pensoso degli interessi nazionali»[49].

Alla fine del comizio i grandi nomi del cinema italiano, dopo aver rivolto i loro appelli per una maggiore solidarietà e attenzione alla crisi della cinematografia, guidarono un corteo di manifestanti che attraversò il centro di Roma e venne sciolto dall'intervento della Celere.

Sempre dalle parole di De Santis possiamo avere un resoconto della protesta: «Quindicimila persone si raccolsero attorno agli oratori. Migliaia, ancora, applaudirono il cinema italiano lungo lo straordinario corteo. Il governo, come tutti sanno, ha mandato la Celere. E mentre la manifestazione si chiudeva con la fantasiosa "deposizione" dei cartelli davanti al portone dell'ex *Minculpop*, la Celere si schierava a difesa dell'ambasciata americana, che nessuno si sognava di minacciare. Ma era un fatto simbolico, e altamente istruttivo. Il governo denunciava così il suo proposito, la sua funzione di strenuo difensore dell'industria statunitense […] e d'affossatore della cinematografia nazionale».

Il governo si trovava a dover rispondere con atti concreti alla necessità di limitare gli effetti deleteri dell'importazione senza freni di pellicole straniere e dell'inattività di governo: «La nostra causa è giusta, e checché se ne possa dire, non ha colore di parte. È la causa d'un settore prezioso dell'arte e del lavoro degli italiani. La sua vittoria rappresenterà un'affermazione di dignità e d'indipendenza nazionale. La battaglia è appena cominciata»[50].

In tal senso è esplicito l'appello formulato nell'editoriale del n. 10 della Rivista "Cinema" del 15 marzo 1949 a Giulio Andreotti: «L'onorevole Andreotti, provi una volta tanto ad ascoltare le mille voci estranee al ministero, invece delle poche a cui presta cieca fiducia, e forse avrà delle sorprese; e forse lascerà cadere un po' dell'antipatia che gli è stata ispirata per la cinematografia italiana, limitandosi a considerare questa come un'attività del nostro Paese, da trattarsi sullo stesso piano delle altre; caso mai da trattarsi meglio, perché è fra le poche che, in questo dopoguerra, hanno portato nel mondo il nome del nostro Paese, e

[49] Ivi.

[50] Ivi.

il segno di un'intelligenza e di una validità artistica riconosciuta da tutti, tranne che dai nostri governanti»[51].

Il gran moto di proteste per invocare la salvezza del cinema italiano individuava quindi il proprio interlocutore precisamente nel sottosegretario Andreotti, il quale, in risposta alle pubbliche sollecitazioni, innescherà una serie di decreti che nella loro totalità accolsero buona parte delle istanze mosse dai manifestanti di Piazza del Popolo.

In qualche modo, l'enorme eco della manifestazione del 20 febbraio accelerò, infatti, anche l'azione di governo, per cui la battaglia si spostò dalla piazza all'aula di Montecitorio. Ne sono testimonianza le numerose interpellanze parlamentari presentate ai ministri dai deputati Corbi, Giolitti, Smith, Corona, Giuliana Nenni, Paolucci, Egidio Ariosto, Gabriele Semeraro, Crescenzo Mazza, Caserta, Mazzali e Di Vittorio[52].

Altre interpellanze sono quelle degli onorevoli Fassina e Morelli che intervengono così nella seduta del 7 marzo 1949: «I sottoscritti chiedono d'interpellare il Presidente del Consiglio dei Ministri e il Ministro delle Finanze, per conoscere se non ritengano opportuno introdurre, in sede di emanazione della nuova legge sulla cinematografia, norme atte a potenziare la produzione nazionale, anche con la costituzione di un fondo per il finanziamento di iniziative dei lavoratori interessati».

Dello stesso tenore è la richiesta dell'on. Proia: «Il sottoscritto chiede d'interpellare il Governo, per conoscere quale provvedimento intenda prendere a favore della cinematografia italiana e se ravvisi la necessità di presentare un nuovo disegno di legge, in sostituzione della legge 16 maggio 1947, n. 379, che sta per scadere[53]. E in caso affermativo, se risponderà ai seguenti criteri: a) nel settore economico: eliminare lo squilibrio esistente fra gli oneri fiscali che

---

[51] Editoriale firmato B., *Variazioni sul tema,* in "Cinema", 15 marzo 1949, pag. 293.

[52] L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., pag. 60.

[53] Non viene mai esplicitato chiaramente perché si fosse data una scadenza alle leggi sul cinema. Probabilmente si preferivano delle disposizioni "a scadenza" per poter calibrare il supporto statale alla produzione al mutare delle condizioni del settore e dell'economia nazionale.

gravano sull'industria cinematografica e quelli relativi alle altre industrie. Assicurare la massima e più redditizia circolazione del film italiano sul mercato nazionale; b) nel settore finanziario: potenziare ed incrementare il credito cinematografico; c) nel settore dell'attività statale: coordinare e potenziare gli enti cinematografici controllati dallo Stato per la difesa della produzione nazionale»[54].

Gli onorevoli Ariosto e Bertinelli si rivolsero al presidente del consiglio per sapere: «quali siano le linee generali della politica governativa nel complesso settore dello spettacolo, alcuni aspetti del quale sono molto preoccupanti» e «in particolare, quali cause ritardino la presentazione dell'atteso progetto di legge per la difesa dell'industria cinematografica nazionale, con la conseguenza di provocarne la quasi completa paralisi e di aumentare ed inasprire il disagio di molte migliaia di lavoratori».

L'on. Bertinelli afferma: «È indubbio che c'è qualcosa nel campo dello spettacolo in generale, ed in quello della cinematografia in particolare, che non va […]. A mio giudizio la crisi dello spettacolo, in modo particolare la crisi dello spettacolo cinematografico, deriva da due concorrenti ragioni: una eccessiva ma nello stesso tempo scadente nel contenuto, importazione di films stranieri; una modesta, rachitica, insufficiente e nello stesso modo scadente produzione nazionale».

Segue poi l'interpellanza degli onorevoli Corbi, Giolitti, Smith, Achille Corona, Giuliana Nenni, Paolucci, riguardo i criteri con i quali viene effettuata la censura dei film oppure concesso il nullaosta alla proiezione.

Interviene l'onorevole Bruno Corbi, che rivolge ad Andreotti le proprie rimostranze: «La difesa della cinematografia nazionale, onorevole Andreotti, è anche difesa dell'indipendenza e della dignità di un popolo, perché ne riproduce le tradizioni, i costumi e mantiene vivo, facendone partecipi le masse popolari, quel patrimonio culturale che è l'anima, la inconfondibile caratteristica di un popolo. Stando dunque ai fatti, onorevole Andreotti, noi non possiamo dirci lieti

[54] Cfr. Atti parlamentari, Camera dei deputati, Leg. I, Discussioni, seduta del 7 marzo 1949, pagg. 6564 e ss.
http://www.camera.it/_dati/leg01/lavori/stenografici/sed0185/sed0185.pdf.

di quanto il governo fa per tutelare questo patrimonio. Noi assistiamo con apprensione a molte iniziative che lo stesso Sottosegretario prende, o che dovrebbe prendere e non prende, lasciando piena libertà d'azione a quanti questo patrimonio intendono distruggere per fini non onesti e non nazionali».

L'intervento prosegue poi su un piano decisamente quantitativo, elencando dati relativi agli aspetti economici del problema e al mancato guadagno per l'industria italiana: «L'industria nazionale ha una potenzialità di 100 film all'anno, però oggi è costretta a produrre soltanto per il 50 per cento delle sue possibilità effettive». E ancora, relativamente agli incassi: «Nel 1947 gli incassi complessivi raggiunsero i 29 miliardi di cui ben 26 andarono nelle casse dei produttori americani e solamente 3 costituirono gli incassi dei film italiani».

È poi citato esplicitamente l'ultimatum del "memoriale Gualino": «In Italia si rischia […] se la nostra legge in favore della produzione cinematografica italiana non sarà approvata dalla Camera e dal Senato entro il 30 aprile 1949, [che] ogni attività dei produttori cesserà automaticamente, perché nessuno vorrà correre il rischio di produrre un film la cui prima visione avvenisse dopo il 31 dicembre 1949, e cioè dopo la scadenza della legge».

In seguito, viene richiesto all'on. Andreotti di smentire le accuse mosse nel memoriale, secondo le quali i lavori della Commissione Consultiva sulla nuova legge erano stati ritardati a causa dell'ostruzionismo di soggetti estranei all'industria cinematografica italiana e viene fatto notare come l'aver reso inoperante la legge del 1947 riguardo la programmazione obbligatoria con una circolare costituisca un abuso: «La circolare non integra mai nessuna legge! E questo provvedimento, onorevole Andreotti, è illegale; lei ha commesso un abuso! […] Vorremmo sapere a che punto si trovino tutte quelle contravvenzioni».

L'intervento dell'on. Corbi si anima ulteriormente quando arriva ad argomentare la parte relativa alla censura, suscitando numerose interruzioni da parte di altri deputati (Sabatini, Mazza).

Seguono poi lo svolgimento delle interpellanze dell'on. Proia, che chiede unicità d'indirizzo nel riassetto complessivo dei servizi per il cinema, di Di Vittorio, di Mazzali, di Mazza, di Caserta, di Fassina e di Gabriele Semeraro[55].

La risposta a queste richieste arrivò attraverso due differenti interventi, che concorsero a instaurare un nuovo assetto legislativo per il cinema. Secondo Brunetta «La svolta della legge del 1949 e la successiva politica dirigistica e di favore, attuata da Andreotti, portano, in meno di cinque anni, la produzione italiana ad occupare il secondo posto nel mondo, con la punta di oltre duecento film realizzati nel corso del 1954»[56].

In breve tempo furono presi in esame due progetti di legge promossi dallo stesso Andreotti: il n. 448 del 25 luglio 1949 e il n. 958 del 29 dicembre dello stesso anno.

La prima legge dell'era Andreotti è detta "leggina" nel confronto con l'altra perché costituita di soli undici articoli: la discussione e approvazione della legge n. 448 del 26 luglio 1949[57] per la "Costituzione di un fondo speciale per il credito cinematografico e di disciplina della circolazione dei film esteri parlati in lingua italiana" su disegno di legge 516[58], votato a scrutinio segreto con 29 voti favorevoli e un voto contrario, avvenne il 12 luglio 1949, nonostante il disegno di legge fosse stato già presentato il 3 maggio dello stesso anno.

Il disegno di legge si proponeva «due scopi fondamentali e interdipendenti:

1) costituire un fondo speciale per il credito cinematografico, onde aumentare in qualità e quantità la produzione di film italiani;

2) disciplinare (eliminando nella misura massima possibile le pellicole di più scarso valore artistico) la circolazione dei film esteri parlati in lingua italiana».

---

[55] Ivi.

[56] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959,* cit., pag. 11.

[57] La legge è pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale" n. 173 del 30 luglio 1949. www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1949/07/30/049U0448/sg.

[58] *http://www.camera.it/_dati/leg01/lavori/stampati/pdf/05160001.pdf.*

Dal punto di vista del legislatore, la proposta presentava tutti i vantaggi ed eliminava gli inconvenienti che una tassa di doppiaggio da una parte e il contingentamento dall'altra avrebbero offerto[59].

La novità più rilevante era sicuramente rappresentata dall'art. 1, che imponeva il versamento di lire 2.500.000 per ogni pellicola d'importazione in un fondo speciale della sezione per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, destinato alla concessione di mutui, finanziamenti e prestiti per la cinematografia in cambio di un buono: una sorta di "prestito forzoso", con il quale si reintroduce la tassazione sul doppiaggio e la riapertura del credito pubblico per la produzione, attraverso un fondo appositamente creato alla Sezione del Credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro «da destinarsi esclusivamente alla concessione di finanziamenti per la produzione cinematografica nazionale»[60].

In modo del tutto simile a quanto avveniva per i buoni di doppiaggio previsti dalla legislazione fascista, veniva inoltre concesso ai produttori un nullaosta per un film straniero per ciascun film prodotto che, nel caso in cui il produttore non fosse stato anche distributore, poteva essere ceduto e commercializzato. L'art. 6 specifica, infatti, che «il buono di cui all'art.1 è nominativo infruttifero e trasferibile» e che «il buono sarà rimborsato trascorsi dieci anni dalla data del rilascio con le disponibilità provenienti dal realizzo degli investimenti effettuati con il fondo speciale».

---

[59] L'on. Poletto, relatore della seduta per la discussione e approvazione del progetto di legge, ricorda come sia dannosa per il mercato cinematografico nazionale l'assoluta libertà nelle importazioni dei film americani: "*Il mercato nazionale può assorbire al massimo, annualmente, dai 380 ai 400 film; invece, in regime di libera importazione, sono stati gettati, nel 1947, sul mercato italiano, 790 film stranieri, di cui oltre 500 americani. Nel 1948 il numero è stato di 860 film stranieri, di cui il 90% americani, cioè il doppio del normale fabbisogno complessivo di tutte le sale cinematografiche italiane. E ciò mentre è di appena 50 film all'anno la produzione cinematografica nazionale che potrebbe quindi, senza speciali spese di costruzione ed impianti, ma solo con un largo credito a disposizione (primo scopo fondamentale della legge) potrebbe essere portata anche a raddoppiare".*

[60] Legge 448/1949, art. 3.

Formalmente quindi, il provvedimento non dispone una vera e propria tassa, ma un deposito decennale: in questo modo Andreotti era riuscito a non deludere i produttori americani contrari all'introduzione di un'imposta, riuscendo tuttavia ad accogliere le richieste di contributi per l'industria cinematografica.

Alfonso Venturini nota come quello previsto fosse non solo un prestito forzoso, ma anche oneroso per chi si trovava a versare l'importo: trattandosi di una somma che veniva rimborsata secondo il valore nominale, non conservava lo stesso valore quando veniva restituita, con una perdita sul valore del denaro di quasi il 30% in dieci anni[61].

L'art. 2 della "leggina" sanciva poi il diritto di ottenere il nullaosta per la proiezione di un film non nazionale, ma in italiano, con l'esonero dal pagamento delle somme previste dall'art.1 per ogni film nazionale prodotto; l'art. 10 invece poneva in capo alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, sentita la Commissione consultiva per la cinematografia, la determinazione annuale delle modalità e delle percentuali per il noleggio dei film nazionali e di quelli non nazionali autorizzati a circolare nella versione italiana: «Potranno essere determinate annualmente le modalità e le percentuali per il noleggio dei film nazionali e di quelli non nazionali autorizzati a circolare nella versione italiana, a norma delle disposizioni vigenti».

A pochi mesi di distanza dalla "leggina" abbiamo "la legge lunga", il secondo provvedimento legislativo che sarà poi ricordato come la "legge Andreotti", n. 958 del 29 dicembre 1949, riguardante le «Disposizioni sulla cinematografia»[62]. Presentata sotto forma di disegno di legge all'apposita Commissione alla Camera dei Deputati il 29 novembre 1949, venne approvata un mese dopo, con varie modifiche non sostanziali; entrò in vigore dal 1 gennaio 1950 grazie ad

---

[61] A. Venturini, *I rapporti fra Stato e industria cinematografica*, intervento al convegno «La Cuccagna. I media audiovisivi e l'Italia del miracolo», Università di Salerno, 9-11 maggio 2016.

[62] La legge 958 del 1949 si componeva di 37 articoli contro i 18 della legge 379 del 1947 e fu pubblicata nella G.U. del 31 dicembre 1949 www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1949-12-29;958.

una proposta di emendamento dell'on. Proia, preoccupato di lasciare un periodo di vuoto normativo nella produzione: in sede di discussione del disegno di legge Proia fa infatti notare*:* «Osservo […] che la vecchia legge del maggio 1947 scade il 31 dicembre: la nuova dovrebbe entrare in vigore dal 1 gennaio, altrimenti una parte della produzione non sarebbe coperta dalla legge».[63]

La discussione e approvazione del disegno di legge fu affidata a una Commissione Speciale chiamata a discutere i disegni di legge sul Teatro e sulla Cinematografia. L'approvazione del disegno di legge avvenne con votazione segreta nella seduta del 14 dicembre 1949: i voti favorevoli furono 12, i contrari 3. Presero parte alla votazione gli onorevoli Bettinotti, Carpano Maglioli, Corbi, Costa, Guglielmo Giannini, Angela Guidi Cingolani, Mazzali, Melloni, Paganelli, Poletto, Proia, Gabriele Semeraro, Togni, Tozzi Condivi e Vicentini.

Durante la seduta di martedì 13 dicembre 1949, sulla composizione di questa Commissione, l'on. Andreotti auspica la necessità di «addivenire al più presto alla approvazione […] poiché è stata preoccupazione vivissima del Governo di presentare due testi concordati tra tutti gli enti interessati all'attività del teatro e del cinema, al fine di evitare dibattiti troppo lunghi o schieramenti che avrebbero […] maggiormente ritardato l'approvazione».

Lo schema di legge riprende i contenuti della legge del 1947 approvata dall'Assemblea Costituente, migliorando alcuni punti come, ad esempio, quello relativo all'elargizione dei premi; si ribadiva l'obbligo di programmazione di film italiani per un minimo di ottanta giorni all'anno con penalità connesse in caso di infrazione; viene semplificato il procedimento per la concessione dei benefici di legge ed è migliorata la disposizione dell'art. 4 della legge del 1947: la produzione di film italiani veniva incoraggiata grazie al contributo ottenuto con un ristorno del 10% sugli incassi lordi degli spettacoli, più una quota aggiuntiva dell'8% nel caso di film dal particolare valore artistico.

---

[63] L'emendamento dell'on. Proia viene approvato e al disegno di legge viene aggiunto l'art. 37 che sancisce "La presente legge entra in vigore il 1 gennaio 1950". Cfr. Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Leg. I, Commissioni in sede legislativa, Commissione speciale per l'esame dei disegni di legge sul teatro e sulla cinematografia, seduta del 14 dicembre 1949.

Più in dettaglio vediamo che la norma, dopo aver adeguato la composizione della commissione consultiva per la cinematografia (art.2) e del comitato tecnico, prevedendone un allargamento da nove a undici membri (art.3)[64], ed aver istituito una Commissione di secondo grado per il ricorso alle decisioni del comitato tecnico (art.5), stabilisce che: «Le imprese produttrici nazionali, che intendono beneficiare delle provvidenze previste della presente legge, debbono preventivamente denunciare alla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'inizio di lavorazione del film a lungo o corto metraggio e presentare, nel contempo, il soggetto del film, il piano di finanziamento ed il piano di lavorazione, l'elenco del personale tecnico ed artistico con le relative mansioni, nonché ogni altro elemento necessario per l'accertamento della nazionalità del film» (art.6).

La denuncia aveva lo scopo di permettere ai competenti organi di giudicare sia sulla nazionalità del film che sull'ammissione dello stesso ai benefici di legge.

Fu imposto il deposito del soggetto del film da sottoporre al controllo del Comitato tecnico: con l'art. 7 si prevedeva che per la realizzazione di un film si dovesse: «presentare preventivamente alla Presidenza del Consiglio dei Ministri il testo italiano della sceneggiatura del film o delle scene e fornire inoltre ogni elemento che sarà richiesto».

A causa del grande numero di coproduzioni internazionali fu introdotto inoltre l'accertamento della nazionalità, affinché potessero essere esclusi dai contributi statali i film non italiani; la nazionalità italiana veniva però riconosciuta ai film prodotti in base ad accordi internazionali di coproduzione che potevano assicurare medesime garanzie di reciprocità all'estero (artt. 8 e 9).

---

[64] Apparentemente c'era un miglioramento rispetto alla situazione del 1947: il comitato tecnico, secondo il dettato della nuova disposizione, è chiamato a esprimere il proprio parere in materia di contributi e, talvolta, di riconoscimento della nazionalità italiana del film, inserendovi un rappresentante dei noleggiatori, un *"esperto in materia artistica designato dalla presidenza del Consiglio dei ministri di concerto con il Ministero della pubblica istruzione"* ed attribuendo voto deliberativo al rappresentante dei giornalisti cinematografici, che per la norma precedente, aveva solo voto consultivo. Nei fatti, il numero dei membri del comitato tecnico consentiva la maggioranza pressoché automatica dei rappresentanti del governo. Cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., pag. 66.

Nonostante la grande importanza data alla questione dell'italianità delle produzioni, la nuova disposizione offriva tuttavia alle compagnie straniere il diritto di circolazione per un film estero senza necessità di deposito[65] in cambio di ogni film prodotto in Italia con almeno una certa percentuale di maestranze italiane, proprio per garantire i lavoratori del settore.

Fermo restando l'obbligo di programmazione dei film nazionali, il testo del disegno di legge prevedeva un determinato beneficio agli esercenti delle sale cinematografiche in cui venivano proiettate pellicole nazionali (art. 14) che doveva funzionare come ulteriore incoraggiamento a favore della scelta dei film italiani. Si confermava poi il contributo del 3% a favore dei documentari e dei giornali cinematografici di attualità, aggiungendovi un ulteriore 2% nei casi di «eccezionale valore tecnico o artistico» (art.15).

Il testo della nuova legge disciplinava, inoltre, il rilascio delle autorizzazioni da parte della Presidenza del Consiglio per la costruzione, l'adattamento e l'esercizio di sale cinematografiche e di spettacoli misti (art. 21).

Infine, con gli articoli dal 24 al 29, si disciplinavano i cinema ambulanti, la stampa e l'emissione dei biglietti di ingresso alle sale cinematografiche; la proiezione in pubblico e l'esportazione dei film. L'art. 30 prevedeva l'istituzione di un fondo pari all'1% dell'introito lordo degli spettacoli cinematografici a favore di manifestazioni ed enti inerenti lo sviluppo cinematografico e la valorizzazione della cinematografia nazionale.

La l. 29 dicembre 1949 n.958 prevedeva inoltre, come emanazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, l'istituzione della Cineteca nazionale il cui compito consisteva nel preservare e diffondere il patrimonio cinematografico italiano. Per la prima volta venne istituito il deposito legale dei film: precedentemente, tramite la Presidenza del Consiglio, i produttori consegnavano copia dei loro film ma senza un preciso obbligo; con l'art. 33 invece s'imponeva l'obbligo per i produttori di film-lungometraggi di inviare

[65] La legge n. 448 disponeva che per ogni pellicola d'importazione si dovessero depositare per dieci anni due milioni e mezzo di lire garantiti da un buono nominativo infruttifero.

una copia gratuita di ciascun film di nazionalità italiana alla Cineteca nazionale, entro un anno dalla data della prima proiezione in pubblico del film stesso[66].
In conclusione, la legge specificava con l'art. 36 il proprio status di norma di riferimento per il nuovo indirizzo della legislazione sul cinema, abrogando tutte le disposizioni contrarie o incompatibili.
In ogni modo, la legge Andreotti ottenne un importante risultato: dopo le tante critiche, gli scontri ed un iter legislativo travagliato, il cinema italiano si rimise in moto. Con questa legge, infatti, si ebbe una prima reale riorganizzazione del settore, che diede impulso e direzione a tutta la nuova stagione che il cinema italiano stava per vivere nel decennio successivo.

6.1. La fine di un'era: il sottosegretariato e la legislazione successiva

La carica di Giulio Andreotti come sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri con delega per lo spettacolo si concluse nell'estate del 1953.
Dopo di lui cominciò un periodo caratterizzato dalla presenza incostante di una vera guida per il settore: non vi furono, infatti, personalità in grado di imporre una differente visione, sia per la particolarità riconosciuta ad Andreotti come personaggio storico, sia per le chiare abilità a conciliare i diversi interessi giocati sul terreno della ripresa dell'industria cinematografica.
Il suo primo successore fu il senatore Teodoro Bubbio, Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri nel Governo Pella, con delega per i servizi dello spettacolo dal 17 agosto 1953 al 18 gennaio 1954. Dopo solo cinque mesi, Bubbio diede le consegne passando l'incarico all'on. Giuseppe Ermini. Questi, nel settembre dello stesso anno, lo lasciò a Oscar Luigi Scalfaro che lo conservò fino al 13 luglio del 1955, quando nell'ufficio di via Veneto si insediò Giuseppe Brusasca, che vi rimase per due anni, fino a quando fu sostituito nel maggio del 1957, da Raffaele Resta[67].

---

[66] A partire dal 1965 l'obbligo sarà esteso anche a cortometraggi, cinegiornali e documentari.

[67] L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., pag. 67.

La frammentarietà d'indirizzo data dal continuo avvicendarsi di nuovi nomi alla carica di sottosegretario ebbe risonanza anche sulla debolezza delle successive proposte legislative.

La legge Andreotti, come le altre disposizioni che l'avevano preceduta, era una legge a tempo, le cui disposizioni avrebbero cessato d'aver effetto il 31 dicembre 1954, data limite entro la quale avrebbero potuto essere effettuate le prime proiezioni pubbliche per quei film che miravano ad ottenere i premi previsti dalla legge del 1949. Fu prorogata per due volte, per sei mesi e poi per altri sei mesi, prolungando la sua efficacia fino al 31 dicembre 1955.

L'incertezza causata dalla mancata legiferazione contribuì alla grave crisi che logorò il settore dal 1954 al 1956[68] e molteplici furono le proposte avanzate nel biennio per una tempestiva revisione legislativa.

Purtroppo si ebbero invece molti rinvii prima che si iniziasse a parlare di una nuova legge: l'iter parlamentare si avviò il 19 gennaio 1956 e passarono sette mesi prima che si arrivasse al nuovo testo, la legge n. 897 del 31 luglio 1956 sulle «Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia».

La legge del 1956, entrata in vigore il 2 settembre dello stesso anno[69], contava ben 43 articoli, i quali però apportarono alcune modifiche alla normativa del 1949 senza tuttavia alterarne lo spirito e le caratteristiche: di fatto il nuovo provvedimento modificava e integrava la norma precedente, riconfermandone sostanzialmente gli elementi essenziali fino al 30 giugno 1959.

In linea di continuità con quanto tracciato da Andreotti, per ottenere i contributi statali, i film dovevano essere ammessi alla programmazione obbligatoria mediante un giudizio d'idoneità rilasciato da tre esperti scelti nel

---

[68] A causa dell'incertezza circa la riconferma dei contributi statali dovuta al vuoto legislativo dato dallo scadere della legge Andreotti, pochi produttori sono disposti a uscire allo scoperto rischiando i propri capitali, e la paralisi produttiva che segue non fa che aggravare l'esposizione finanziaria di molte case di produzione e distribuzione, mietendo vittime anche tra le più importanti come la Lux, che si ritira dalla produzione, e la Minerva che fallisce coinvolgendo anche l'Excelsa. Cfr. B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno,* cit., p.53.

[69] La legge fu pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale" n. 206 del 18 agosto del 1956. http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1956;897.

mondo del cinema e della cultura; con l'art. 18 il numero di giorni di programmazione obbligatoria viene incrementato da 80 a 100: «*Per un periodo di sei anni gli esercenti di sale cinematografiche debbono riservare, a decorrere dal 1 settembre di ciascun anno, un minimo, di 25 giorni per ciascun trimestre alla proiezione, secondo il normale ordine di visione, in tutti gli spettacoli giornalieri, di film di lunghezza superiore ai 2000 metri, riconosciuti nazionali e ammessi alla programmazione obbligatoria*»; vengono richieste maggiori garanzie ai produttori per la concessione dei contributi dello Stato e sono istituti, con l'art. 17, dei premi di qualità (cinque per ogni anno) che vengono assegnati in maniera indipendente dagli incassi, in una misura che può variare dai 5 ai 25 milioni di lire, secondo differenti ripartizioni[70]: «*I film nazionali, ammessi alla programmazione obbligatoria e proiettati per la prima volta in pubblico durante l'esercizio stesso, possono concorrere alla assegnazione dei seguenti premi di qualità: a) per lungometraggi: cinque premi da lire 25 milioni. Ciascun premio sarà così ripartito: lire 20 milioni al produttore, lire 5 milioni da dividersi, in parti uguali, fra l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica, il regista, l'operatore, lo scenografo e il tecnico cinematografico; b)per i cortometraggi a colori: 80 premi da lire 5 milioni ciascuno, da attribuire al produttore […]*». L'art. 29 prevedeva inoltre l'aumento del prestito forzoso per ciascuno film straniero importato: «*Fino al 31 dicembre 1960, il rilascio del nulla osta di proiezione in pubblico dei film non nazionali parlati in lingua italiana di lunghezza superiore ai 1000 metri è subordinato al versamento da parte delle ditte interessate della somma di lire 5.500.000*[71] *per ciascun film da effettuarsi presso la Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro, contro il rilascio di apposito buono*».

Anche la legge n. 897 del 31 luglio 1956 era una legge a termine e avrebbe dovuto aver vigore fino al 30 giugno 1959 e anche stavolta la nuova norma si fece attendere, come era accaduto in precedenza. In questo caso ne fu protratta

---

[70] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959,* cit., pag. 55.

[71] La legge Andreotti nel 1949 aveva fissato il versamento a 2.500.000 di lire.

la validità fino alla nuova legge "Corona", dal nome del nuovo sottosegretario[72].

A colmare il vuoto legislativo fu inizialmente la legge n. 1097, approvata il 22 dicembre 1959, che prorogava le disposizioni della legge precedente e introduceva alcune modifiche riguardo l'Istituto Luce, i cortometraggi, il Centro Sperimentale e il cinema per i giovani[73]: «*Le disposizioni contenute nella legge 31 luglio 1956, n. 897, sono prorogate, con le modificazioni ed aggiunte di cui alla presente legge, a decorrere dal 1 luglio 1959 e fino alla data di entrata in vigore di nuove norme regolanti le provvidenze per la cinematografia e, comunque, non oltre il 31 dicembre 1960*[74]».

L'ultimo atto legislativo di una certa rilevanza, preso in esame nel periodo considerato dalla ricerca, è la legge n. 161 del 21 aprile 1962, "Revisione dei film e dei lavori teatrali"[75]: pur apportando alcuni cambiamenti, di fatto confermava il mantenimento di un sistema preventivo di censura[76], seppure con l'art. 9 si limitasse la facoltà della censura alle sole offese al buon costume e sostituisse il divieto per i minori di 16 anni con quello per i minori di 14 o 18 anni (art. 5).

In particolare è interessante come nel caso dei minori il regolamento d'esecuzione della legge, il D.P.R. n. 2029 dell'11 novembre 1963, allarghi nuovamente il portato d'intervento della censura non più solo al buon costume, ma a tutte le opere cinematografiche che "*contengano battute o gesti volgari; indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche od a fenomeni ipnotici o medianici se rappresentate in forma particolarmente impressionante, o*

---

[72] Sarebbe più corretto indicare Achille Corona come ministro, poiché nel frattempo la legge n.617 del 31 luglio 1959 aveva trasformato il sottosegretariato di Stato per la stampa, lo spettacolo ed il turismo in "Ministero del turismo e dello spettacolo". Sulla legge Corona cfr. F. De Bernardinis, "1965: la legge sul cinema" in *Storia del cinema italiano,* cit., vol. XI, pp.379-395.

[73] Cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., pag. 73.

[74] Pubblicato nella "Gazzetta Ufficiale" n. 313 del 29 dicembre 1959, www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1959/12/29/059U1097/sg.

[75] Pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale" n. 109 del 28 aprile 1962.

[76] Per una più ampia panoramica sulla revisione cinematografica in Italia Cfr. ItaliaTaglia http://www.italiataglia.it/la_revisione.

riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti; fomentino l'odio o la vendetta; presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione od il suicidio in forma suggestiva" [77].

Una nuova legge sul cinema si avrà poi con la cosiddetta legge Corona, la n.1213, entrata in vigore il 4 novembre 1965: il «Nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia» nacque dopo un lungo dibattito e sulla base di idee totalmente riformistiche di tutta la materia, con l'intento di «rafforzare le basi industriali del cinema italiano in tutti i suoi settori e, al tempo stesso, accentuare il sostegno dello Stato per quelle iniziative produttive che abbiano un particolare valore artistico e culturale[78]». La nuova norma sarà il primo provvedimento organico dopo la legge Andreotti del 1949 (che era in sostanza stata tramandata anche dai successivi interventi legislativi del 1956 e del 1959) ma, a differenza di questa, era una legge definitiva, che non indicava scadenze come le precedenti: a vent'anni dalla fine della guerra, il cinema italiano può finalmente contare su un impianto legislativo stabile[79].

---

[77] A. Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988,* Venezia, Marsilio, 2002, p. 185 e ss.

[78] Sono le parole di Claudio Zanchi all'indomani della pubblicazione della legge, riportate in G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo: Da "La Dolce Vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Bari, 2007.

[79] Quaglietti analizza la causa del ritardo e ne chiarisce le motivazioni: alla Democrazia Cristiana non interessava più il cinema, passato ora ai socialisti, poiché l'interesse del partito era tutto rivolto ad un nuovo e più potente media: la televisione. Cfr. L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* cit., p.210.

SECONDA PARTE

CAPITOLO 3

I BISOGNI DELLA RICOSTRUZIONE

Prima di procedere a un'analisi dei bisogni nell'Italia del dopoguerra, così come viene mostrata dalle opere cinematografiche coeve, si ritiene necessario approfondire il concetto di *bisogno*, poiché spesso il termine viene utilizzato sia nel linguaggio scientifico che in quello comune in modo generico e confuso. In apertura di capitolo allora si propone una riflessione che, richiamando una definizione offerta in psicologia da Piaget, verrà poi estesa dall'individuo alla società grazie alla teoria della scala dei bisogni di Maslow, il quale ha ipotizzato una struttura gerarchica dei bisogni nota appunto come "Piramide di Maslow". La struttura piramidale dello schema proposto non sembra però essere sufficiente per cogliere la complessità sociale del dopoguerra: si preferirà la successiva proposta di Inglehart, ritenendo la sua distinzione tra bisogni di tipo materialista e post-materialista più adatta a interpretare lo sviluppo della società italiana del dopoguerra.

Definito il quadro teorico di riferimento, si procederà con l'analisi delle condizioni economiche del dopoguerra grazie ai dati allora registrati dal Comitato Interministeriale per la Ricostruzione e si evidenzieranno quali fossero le istanze più urgenti per gli italiani grazie ai risultati delle due inchieste parlamentari del 1951-52 su miseria e disoccupazione.

Si procederà poi nel delineare le caratteristiche della produzione cinematografica coeva, evidenziandone il particolare rapporto con la realtà mantenuto anche nelle opere non facenti parte della produzione neorealista. Proprio dal viraggio contenutistico del neorealismo nascono i film oggetto della ricerca, che si rivelano preziosi documenti nel ricostruire il percorso compiuto

dalla società italiana nel periodo che va dalle miserie del secondo dopoguerra all'affermarsi della società dei consumi; infatti, è possibile rintracciare i bisogni degli italiani grazie alla visione delle commedie cinematografiche prodotte nel periodo che abbraccia i primi anni del dopoguerra fino ai primi segni di benessere: questi film sono documenti che rivelano una narrazione storica direttamente collegata al contesto sociale, in quanto prodotti che sono espressione della cultura del tempo. I film selezionati appaiono permeati di attualità e sono validi esempi di come alcuni aspetti della storia italiana siano entrati nella memoria collettiva, anche attraverso le immagini e le vicende vissute sullo schermo dai personaggi più amati del cinema.

Si procederà poi con un approfondimento sulla situazione alimentare degli italiani e si evidenzierà l'insistente presenza del tema "fame" nei film del tempo, per poi analizzare, in modo simile, anche il bisogno abitativo e la situazione degli sfollati e sinistrati alla ricerca di una "casa" e il bisogno di "lavoro" dei protagonisti dei film.

1. Sul concetto di "bisogni"

/bi·ṣó·gno/
Mancanza di qualche bene utile o necessario,
o comunque giudicato tale;
il senso di insoddisfazione che ne deriva (anche
senza la specificazione della cosa che manca);
esigenza, necessità.

Per fare chiarezza su cosa si intenda per «bisogno» è utile attingere ad una definizione offerta dallo psicologo Jean Piaget, che ne definisce il concetto come manifestazione di uno squilibrio presente nell'individuo: «si ha *bisogno* quando qualche cosa al di fuori di noi o dentro di noi, nella nostra struttura fisica o mentale, si è modificato, e quando si tratta di riadattare la condotta in funzione di questo cambiamento. La fame o la stanchezza, per esempio, determineranno la ricerca del nutrimento o del riposo… Mangiare o dormire […] porranno termine alla condotta specifica suscitata dal bisogno».[1]

Il bisogno è dunque uno squilibrio manifesto, l'esternazione di uno stato di necessità; si può considerare come la rottura di una situazione di equilibrio che è l'appagamento dell'essere. Si manifesta quindi come una lacuna, la mancanza di qualcosa che fa scaturire un problema o uno stato di disagio. Difatti, il termine «bisogno» è comunemente utilizzato per indicare una necessità percepita dall'individuo che, se insoddisfatta, comporta sensazioni sgradevoli. Evoca l'indigenza, uno stato di malessere dovuto proprio alla mancanza di qualcosa: per questo il bisogno è generalmente posto in correlazione agli oggetti e alle azioni in grado di porvi rimedio. Implicitamente quindi, l'individuazione di un bisogno determina anche l'elemento che ne è causa e soluzione: la motivazione, ovvero la forza che spinge l'individuo, o il gruppo, a risolvere la

[1] J. Piaget, *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*, Torino, Einaudi, 1967, p. 14.

situazione di mancanza o di disagio. La motivazione è quindi un aspetto cruciale della definizione del bisogno perché, innescando il comportamento umano per la ricerca di un suo soddisfacimento, diventa il movente dell'attività economica.
Nel 1954, con riferimento alla società occidentale contemporanea, lo psicologo sociale Abraham H. Maslow[2] ha ipotizzato una struttura gerarchica dei bisogni umani, teorizzando uno schema piramidale alla cui base si collocano i bisogni necessari alla sopravvivenza dell'individuo, fino all'estremità, in cui sono rappresentati i bisogni più complessi, di carattere sociale.
Le categorie dei bisogni sono così strutturate secondo una scala nota come "la piramide di Maslow", costituita da cinque livelli successivi rappresentanti:

1. bisogni fisiologici: fame, sete, etc.
2. bisogni di sicurezza e protezione
3. bisogni di appartenenza: affetto, identificazione
4. bisogni di stima, di prestigio, di successo
5. bisogni di realizzazione di sé: realizzare la propria identità e le proprie aspettative.

Maslow ipotizzava una continuità nel soddisfacimento dei diversi tipi di bisogno: secondo il suo schema gli individui si trovano, infatti, a soddisfare una serie di bisogni disposti su una scala gerarchica e il passaggio dall'uno all'altro livello è possibile secondo una successione che definisce prioritario il soddisfacimento di una tipologia di bisogno, solo quando quello di livello immediatamente inferiore è appagato adeguatamente: i primi a dover essere soddisfatti sono dunque i bisogni della sopravvivenza (nutrirsi, vestirsi, avere un alloggio); esaudite queste necessità primarie, ci si rivolge al secondo livello, comprendente i bisogni che riguardano la sicurezza, per poi passare a quelli di possesso e di amore, di stima e successo, fino al vertice espresso dal bisogno di

[2] Maslow distingue i bisogni umani in cinque categorie, partendo da quelli elementari che sono rappresentati dalle necessità di soddisfare le esigenze fondamentali fino a quelli più complessi, relativi all'appagamento completo dell'individuo. Cfr. A.H. Maslow, *Motivazione e personalità,* Armando, Roma, 2010, in particolare il quarto capitolo "Teoria della motivazione umana"; titolo originale dell'opera *Motivation and personality,* Harper & Brothers, New York, 1954.

autorealizzazione. Occorre rilevare che, secondo Maslow, non è possibile ottenere una totale soddisfazione di ciascun bisogno ma ognuno cerca di perseguire un bisogno successivo quando ha ottenuto dal precedente una soddisfazione relativa ma considerata sufficiente: «nella realtà dei fatti, per la maggior parte delle persone perfettamente normali, che compongono la nostra società, tutti i bisogni fondamentali sono al tempo stesso parzialmente soddisfatti e parzialmente insoddisfatti»[3]. La scala di Maslow è quindi tale che i bisogni di ordine superiore appaiano necessari all'individuo solo una volta che siano stati soddisfatti quelli dell'ordine precedente. Così, ai bisogni della sopravvivenza seguono quelli relativi a un ambiente sociale accogliente, ottenuto il quale maturerà l'esigenza di un riconoscimento del proprio status e solo infine l'individuo avvertirà il bisogno di autorealizzarsi.

La proposta gerarchica dei bisogni di Maslow è stata, nel tempo, oggetto di integrazioni e rivisitazioni critiche: nella realtà, le persone cercano di soddisfare i diversi bisogni secondo un ordine di priorità ben definito, ma non univoco; spesso sono la cultura e il contesto sociale di riferimento a stabilire l'importanza che ogni individuo attribuisce a ciascun bisogno rispetto agli altri.

Va comunque riconosciuto come i bisogni collocati alla base dello schema di Maslow possano definirsi prioritari perché fisiologici: quando questi non possono essere adeguatamente soddisfatti per particolari situazioni del contesto – come crisi economiche, guerre e condizioni nefaste come carestie ed epidemie – il comportamento dell'individuo, spinto dalla necessità di sopravvivenza, è completamente indirizzato alla ricerca del loro appagamento. Solo una loro soddisfazione li rende meno impellenti e permette agli altri bisogni di emergere, veicolando le capacità dell'individuo per trovare un successivo appagamento: i bisogni superiori appaiono quindi meno imperativi e urgenti di quelli inferiori e si realizzano quando esistono condizioni ambientali esterne (familiari, economiche, politiche, culturali) che concorrono sia alla definizione del bisogno che al suo soddisfacimento.

[3] Ibidem, p. 21.

In particolare, secondo Ronald Inglehart i valori di una collettività dipendono dal grado di sicurezza economica diffusa in una certa società; in ogni società esiste una gerarchia dei bisogni, tali per cui quelli di ordine più elevato sono possibili soltanto dopo che siano stati soddisfatti quelli di livello più basso, relativi alla sopravvivenza economica o all'incolumità fisica: «se le persone soffrono la fame, non possono dare priorità all'auto-espressione e ai valori intellettuali, ma se diminuisce la lotta per la sopravvivenza, la gente agirà in base a quei bisogni senza essere condizionata dalle circostanze»[4].

L'analisi di Inglehart si sofferma particolarmente sul passaggio da bisogni di tipo materialista, incentrati cioè sul conseguimento di beni e sulla sicurezza propri della generazione del primo dopoguerra, a un diverso gruppo di bisogni, da lui denominati post-materialisti, incentrati cioè su valori di natura prevalentemente espressiva e partecipativa, rintracciabili a partire dagli anni Cinquanta, quando ormai le penurie del dopoguerra erano superate: esaminando gli atteggiamenti delle generazioni più giovani, egli ha sostenuto che le migliorate condizioni di vita delle società contemporanee rendono possibile che il soddisfacimento dei bisogni alla base della scala gerarchica di Maslow sia dato ormai per scontato; ne consegue una maggiore attenzione rivolta – soprattutto da parte delle nuove generazioni – ai bisogni di tipo "superiore", rappresentativi dell'aspirazione al miglioramento della qualità di vita.

La classificazione proposta da Inglehart si rivela dunque di grande efficacia euristica se utilizzata per interpretare lo sviluppo della società italiana che dal dopoguerra si affaccerà al boom: l'enfasi posta sui bisogni post-materialisti rappresenta un indice della più generale diffusione di benessere e conferma che il manifestarsi dei diversi bisogni dipende da contingenze storiche che appartengono sia al singolo individuo sia alla società stessa. Questa evoluzione è dunque profondamente legata alla naturale tensione a individuare e ad appropriarsi di ciò che può soddisfare i propri bisogni, che spesso per gli italiani

[4] R. Inglehart, La società postmoderna, Editori Riuniti, 1998, p.151.

è stato rappresentato come "l'arte di arrangiarsi", ma anche a caratteri della cultura, al sistema dei valori collettivi e delle aspirazioni personali, allo sviluppo sociale ed economico complessivo.

2. I bisogni degli italiani: cibo, casa, lavoro.

In riferimento alla situazione italiana all'indomani della Seconda Guerra Mondiale si utilizza un termine particolare per indicare l'insieme di attività volte a riparare i danni causati dalla guerra: Ricostruzione.
Ricostruire significa letteralmente "costruire di nuovo", indicando il processo con il quale si ripristina ciò che è andato perduto o è stato distrutto, rendendo perfettamente l'idea del tipo d'intervento materiale necessario nel territorio italiano durante quegli anni. Tuttavia, in riferimento a quel periodo che separa la fine della Seconda Guerra Mondiale dall'inizio del boom economico, va inteso nel suo significato più ampio: non solo come ricostruzione materiale – quindi fisica, reale ed economica – ma anche come rinnovamento dei valori e dell'identità nazionale di un Paese che affrontava una crisi profonda e doveva operare una propria rinascita anche sul piano morale.
Alla fine del secondo conflitto mondiale l'Italia liberata appariva, infatti, come una nazione segnata fisicamente e psicologicamente dall'avanzata degli alleati e dai bombardamenti, dall'insurrezione partigiana e dalle distruzioni dei nazisti in ritirata. La fine della guerra apriva le speranze a condizioni di vita migliori, ma il quadro che si presentava era quello di un Paese funestato dagli eventi bellici: per la maggioranza della popolazione gli anni del conflitto erano stati intensamente segnati da sofferenze fisiche e morali. Gli italiani si trovarono a dover soddisfare in modo pressoché esclusivo i bisogni legati alla loro sopravvivenza quotidiana, spesso ricorrendo alla «naturale ingegnosità del popolo, che si ingegnava in mille modi nell'affannosa ricerca del necessario al sostentamento»[5]. Tuttavia, le cronache del tempo testimoniano come, spesso,

[5] G. Mammarella, *L'Italia dopo il fascismo:1943-1973*, Bologna, il Mulino, 1974, p.142.

l'ingegno non bastasse e si fosse costretti a compromessi avvilenti, che avevano un naturale riflesso sulla moralità degli individui e la legalità della società[6].

Dal punto di vista economico la situazione italiana alla fine della guerra appariva penosa e i fattori che incidevano maggiormente sullo stato di emergenza vissuto dagli italiani erano la penuria alimentare, la distruzione degli alloggi e l'incapacità del sistema produttivo di assorbire in modo adeguato la forza lavoro disponibile.

Secondo quanto riportato dalle stime del Comitato Interministeriale per la Ricostruzione[7], che elaborò una prima valutazione globale della situazione postbellica, nel 1945 il patrimonio nazionale si era ridotto, a causa dei bombardamenti, di circa il 20% e la produzione era scesa a meno di un terzo di quella anteguerra. Le distruzioni belliche si erano maggiormente concentrate nel Mezzogiorno e nelle regioni centrali, dove i danni erano più gravi proprio in conseguenza alla più lunga sosta in queste zone delle operazioni militari; nelle regioni settentrionali, dove si era invece concentrata la quasi totalità della produzione italiana, l'iniziativa della Resistenza partigiana era riuscita a salvare gran parte degli impianti idroelettrici e industriali.

La produzione agricola, specie nella parte centrale della Penisola, teatro di estesi combattimenti, aveva subìto una contrazione di circa un terzo: quasi 800 mila ettari di terreno coltivato erano stati devastati dal passaggio delle truppe, dai bombardamenti, dai campi minati. Secondo il CIR i danni ammontavano a circa 550 miliardi di lire del tempo: furono distrutti 135 milioni di olivi, viti e piante da frutta, oltre a quasi 70 mila ettari di aree boschive. Non erano solo i prodotti della coltivazione ad aver subito danni, ma anche gli strumenti per

---

[6] Un esempio è il caso della pineta di Tombolo. Cfr. C. Fantozzi, *L'onore violato: stupri, prostituzione e occupazione alleata (Livorno 1944-47)*, in «Passato e Presente» n.99/2016, pp. 87-111.

[7] Il Comitato interministeriale per la ricostruzione (CIR) era formato dai rappresentanti dei Ministeri Economici e da un gruppo di esperti: Roberto Tremelloni, ministro s. p., il ministro dell'Industria e Commercio, Ivan Matteo Lombardo, il ministro del Commercio Estero, Cesare Merzagora, il ministro dell'Agricoltura e Foreste, Antonio Segni, il ministro del Lavoro, Amintore Fanfani, il ministro del Tesoro, Giuseppe Pella e il segretario generale del CIR, Mario Ferrari Aggradi.

coltivare: mancavano macchinari, carburanti, fertilizzanti; i dati relativi alla produzione di frumento stimavano 41 milioni di quintali per il 1945, considerati almeno venti milioni sotto la soglia necessaria al sostentamento degli italiani[8].

Più che i danni materiali, erano gravi le conseguenze di questa flessione produttiva sulla popolazione a causa della penuria di cibo: la scarsità di generi alimentari e il sistema del tesseramento, introdotto all'inizio della guerra, avevano favorito l'espansione del mercato nero, che a sua volta rappresentava una fonte di speculazione per pochi a danno di molti, attraverso l'aumento dei prezzi derivante dall'occultamento delle derrate alimentari[9].

I danni materialmente più consistenti erano quelli riportati dal sistema dei trasporti e delle infrastrutture: la rete stradale italiana presentava complessi problemi strutturali poiché le distruzioni belliche avevano reso intransitabile la metà delle strade statali, un terzo delle provinciali e un sesto delle comunali[10].

La capacità di trasporto, rispetto al periodo prebellico, si era ridotta per le ferrovie del 40% e per gli autotreni e il cabotaggio del 35%, per una media complessiva del 38% in meno. Gli autocarri si erano ridotti più del 50% e in molti casi si trovavano in stato fatiscente, con le gomme logore o senza motore.

Questa limitata capacità nei trasporti si traduceva in un ulteriore ostacolo per la ripresa economica, che si sommava al quadro produttivo già dissestato dalla mancanza di impianti e di materie prime, causa principale della diminuzione

---

[8] M. Ruini, *Le cifre della ricostruzione,* Comitato interministeriale per la Ricostruzione, Roma, 1945, pp. 14-18. In seguito queste cifre furono riviste più volte, discusse, precisate e diversamente definite; sull'esatta consistenza dei danni causati dalla guerra alle strutture produttive non è mai stato raggiunto un accordo definitivo. Cfr. B. Bottiglieri, V. Castronovo, I. Cipolletta, G. De Rita, *L'Italia della Ricostruzione,* Sipi, Roma, 1994.

[9] Il cinema neorealista ha riccamente documentato il contrabbando del sale in Sicilia o lo smercio di farina, pasta, olio, sigarette e, a volte, liquori, per le strade o sotto i portici a Napoli, Roma e Milano, tramandando nell'immaginario collettivo il ricordo delle difficoltà che condizionavano la vita quotidiana degli italiani, costretti a vivere in uno scenario dominato dalle macerie, morali e materiali, prodotte dalle distruzioni belliche. Per una ricostruzione fotografica della realtà in quegli anni Cfr. A. Nemiz, *La ricostruzione 1945 – 1953,* Editori Riuniti, Roma, 1998.

[10] F. Paolini, *Storia Sociale dell'automobile in Italia*, Carocci, Roma, 2007, p.43 e ss.

degli impieghi lavorativi che, a sua volta, aveva generato un'estesa disoccupazione strutturale. Inoltre, va ricordato che la stima ufficiale dei disoccupati, intorno ai due milioni di persone, non includeva i sottoccupati e i disoccupati nascosti, numerosi soprattutto nel settore agricolo.

Però, per gli italiani il peso della guerra si avvertiva per lo più nelle perdite che riguardavano l'edilizia: non era solo una perdita fisica, ma anche psicologica. In molti avevano perso la propria casa e le macerie lasciate dai bombardamenti avevano modificato il paesaggio urbano colpendo lo sguardo e l'immaginario: era stata danneggiata una parte significativa del patrimonio abitativo, oltre un milione di vani erano stati distrutti o semidistrutti. Soprattutto nelle grandi città, il problema degli sfollati e dei profughi si poneva come una delle questioni più urgenti da risolvere, alla quale andavano poi aggiunte le difficili condizioni in cui avveniva il ritorno dei tanti soldati dai campi di prigionia e il diffondersi di forme differenti di criminalità comune come la prostituzione, le truffe, i furti e le rapine.

Per far fronte al proliferare di questi fenomeni, la priorità era certamente quella di riparare i danni subiti per riportare gli italiani a un tenore di vita che assicurasse a tutti il minimo vitale, ma a confermare la complessità della situazione sociale vi era l'interdipendenza reciproca tra i vari fattori: la scarsità di cibo e la mancanza di un tetto sopra la testa non permettevano agli italiani di avere sufficiente forza, sia mentale che fisica, per dedicarsi al lavoro e, al contempo, senza un impiego era impossibile assicurarsi una adeguata alimentazione e dedicarsi alla ricostruzione del Paese.

Si avvertiva, dunque, l'urgenza di riavviare la produzione e, al contempo, si percepiva la necessità di una programmazione puntuale al fine di tornare nel più breve tempo possibile alla normalità: la Ricostruzione non doveva operare solamente sulla rimozione delle macerie, sul ripristino dei trasporti, sulla disponibilità di generi alimentari o per la riconversione delle produzioni belliche, ma doveva affrontare il crollo di tutti i valori e le lacerazioni morali del recente passato, per gettare le basi della nuova società; questa era la volontà annunciata dal primo Presidente del Consiglio dell'Italia liberata Ferruccio Parri, leader del Partito d'Azione e capo partigiano durante la Resistenza, in un

messaggio rivolto al popolo italiano nel giugno 1945: «Un nuovo governo si è costituito. […] Governo e popolo secondo la nostra idea non sono due entità distinte e quasi avverse. Questo governo nasce anch'esso dal popolo, è governo di popolo e deve governare il popolo. Tutto il popolo senza distinzioni di partiti e soprattutto oltre i partiti, senza distinzione di regioni, perché ci devono ugualmente preoccupare i grossi problemi di lavoro del settentrione come le necessità stringenti e la miseria di certe zone del Mezzogiorno e delle isole. […] Ci siamo faticosamente rialzati dal fondo dell'abisso, abisso di disfatta e di vergogna. Sotto la camicia fascista una nuova Italia è apparsa, una povera Italia, un'Italia disperata ma ansiosa della sua libertà, ferita nel suo senso di onore; […] Ci siamo purificati, cittadini, col sangue dei figli migliori; e un sigillo di sangue abbiamo posto sul fascismo perché ogni ponte fosse rotto e impossibile ogni ritorno verso il passato. […] La difesa della libertà è canone fondamentale per la nostra politica. Difesa della libertà significa per noi contemporanea costruzione di una nuova legalità democratica, significa costante, virile spirito democratico nella riforma delle istituzioni e del costume politico» [11].

2.1 Le inchieste parlamentari sulla miseria e sulla disoccupazione

Nei primi anni Cinquanta, in linea di continuità con quanto avveniva in epoca prefascista, vennero promosse dal potere legislativo due indagini parlamentari che avevano lo scopo di valutare le effettive condizioni del Paese e rilevare il tenore di vita della popolazione attraverso la raccolta di dati quantitativi concreti: la questione di una migliore conoscenza della realtà si imponeva come uno dei temi centrali del dibattito pubblico e politico al fine della possibile realizzazione delle riforme assistenziali necessarie; per questo il parlamento dispose, nel 1951-1952, di apposite Commissioni parlamentari.

La prima era composta da 21 deputati di tutti gli schieramenti e presieduta da Ezio Vigorelli, con il compito di svolgere una grande *Inchiesta sulla miseria in*

[11] G. Aiello, *Il cinema italiano negli ultimi vent'anni,* Gianni Mangiarotti Editore, Cremona, 1964, pp. 7-8.

Italia e sui mezzi per combatterla[12]. Il contesto socio-economico rendeva inoltre improrogabile indagare la lotta alla disoccupazione, per la quale fu promossa un'altra inchiesta parallela, l'*Inchiesta parlamentare sulla disoccupazione*, appunto, approvata nella seduta del 4 dicembre dello stesso anno ed affidata a una specifica commissione presieduta da Roberto Tremelloni[13].

Nelle intenzioni dei presidenti Vigorelli e Tremelloni – entrambi socialdemocratici – le due inchieste avrebbero dovuto svolgere la funzione di «barometro della società» in grado di rilevare gli umori diffusi all'interno della comunità nazionale, registrando una ampia e puntuale raccolta di dati e informazioni dai quali far derivare conclusioni e giudizi utili a formulare interventi legislativi razionali ed efficaci[14].

È in particolare l'*Inchiesta parlamentare sulla miseria* svoltasi fra il 1951 e il 1952 che, oltre a restituire un quadro preciso della situazione italiana[15], mise a

---

[12] La Commissione fu istituita «col compito di condurre un'indagine sullo stato attuale della miseria al fine di accertare le condizioni di vita delle classi povere ed il funzionamento delle istituzioni di assistenza sociale» (art. 1). Il disegno di legge per l'inchiesta fu depositato alla Camera dei deputati il 28 settembre 1951 (A.C. n. 2199); la proposta, presentata dai deputati Ezio Vigorelli, Italo Cornia, Roberto Tremelloni, Giuseppe Saragat, Mario Zagari, Domenico Chiaramello e Chiaffredo Belliardi, venne sottoposta in tempi rapidi all'esame della XI Commissione permanente (Lavoro) della Camera ed approvata in sede legislativa nella riunione del 12 ottobre 1951 (pubbl. G.U. 21 giugno 1952, n. 142).

[13] La Commissione, composta da 21 deputati, fu istituita dalla sola Camera nella seduta del 4 dicembre 1951, su proposta dei deputati Tremelloni, Saragat, Bennani, Vigorelli, con l'obiettivo di condurre una approfondita indagine sulle cause della disoccupazione e sulle condizioni di vita dei lavoratori disoccupati e di individuare le misure idonee a far fronte al fenomeno. I lavori si conclusero con la presentazione della relazione finale da parte del presidente Roberto Tremelloni il 1° aprile 1953, al termine della prima legislatura. Il materiale raccolto dalla Commissione fu pubblicato in 5 volumi suddivisi in 15 tomi (con l'aggiunta di un volume di introduzione e uno di indici). Cfr. http://archivio.camera.it/patrimonio/archivi_del_periodo_repubblicano_1948_2008/guida:ITCD_00300_00002_00002

[14] G. Palamara, *Una Repubblica fondata sul lavoro. L'inchiesta parlamentare sulla disoccupazione. 1950 – 1954,* Rubettino, Soveria Mannelli, 2007, p.27.

[15] Una sintesi dei risultati più significativi dell'inchiesta fu successivamente pubblicata a cura di Paolo Braghin, membro della commissione Vigorelli. Cfr. P. Braghin (a cura di), *Inchiesta sulla miseria in Italia 1951 – 1952. Materiali della Commissione parlamentare* Einaudi, Torino, 1978. È inoltre disponibile una relazione filmata sulle attività della

nudo alcuni dei più gravi problemi sociali che qualsiasi forza riformatrice, cattolica, laica o social comunista avrebbe dovuto urgentemente affrontare e chiarì che la diffusione della povertà non era omogenea, ma si presentava molto più grave nelle regioni meridionali. Difatti, la povertà non era equamente distribuita nella Penisola: le famiglie che avevano consumi essenziali bassissimi costituivano il 58% della popolazione nell'Italia meridionale, il 19% in quella centrale e il 7% al Nord.

Nei primi anni del dopoguerra, l'arretratezza delle strutture produttive, la disoccupazione e gli effetti dell'aumento dei prezzi influirono inevitabilmente sulla capacità di spesa delle famiglie italiane: all'indomani della guerra, il salario reale non raggiungeva la metà del livello prebellico per il 45% della popolazione produttiva, ovvero per 4,5 milioni di lavoratori dell'industria e dell'edilizia e per circa 3 milioni di dipendenti pubblici e privati, senza considerare i salariati agricoli. Il salario medio di un operaio ammontava a meno di 4.000 lire mensili e lo stipendio impiegatizio era di poco superiore, ma mettendoli in relazione con il costo della vita quotidiana era possibile dedurre come una famiglia con un solo componente occupato avesse scarsissime possibilità di acquistare merci non alimentari, o che semplicemente andassero oltre quella che era la spesa di sopravvivenza: è possibile affermare, quindi, che l'Italia fosse segnata da una diffusa penuria alimentare; se come indicatori si fossero scelte invece le condizioni abitative, il quadro di una povertà generalizzata si rivelava ancora più cupo: le case erano malsane e costruite con criteri irrazionali. Il 95% delle abitazioni era senza latrina, solo il 76% delle case era provvisto di cucina, il 52% di acqua corrente, il 27% di gabinetto da bagno, solo il 7% disponeva di un

---

Commissione Parlamentare, prodotta dall'Istituto nazionale LUCE con la regia di Giorgio Ferroni. Cfr. Istituto Nazionale LUCE, 1953, *Inchiesta parlamentare sulla miseria in Italia* http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/schedaCine.jsp?db=cinematograficoDOCUMENTARI&section=/&physDoc=1431&theTerm=inchiesta+miseria&qrId=3seb10b8c4e5e37a&findCine=true&findFoto=true

apparecchio telefonico[16]. Ben 2.800.000 famiglie vivevano in abitazioni sovraffollate, cioè con almeno due persone per stanza, e di queste circa 870.000 vivevano in case con più di quattro persone per stanza o in abitazioni improprie (cantine, soffitte, magazzini, baracche, grotte)[17].

Scrive Vigorelli nella relazione generale dell'inchiesta: «migliaia di persone vivevano in condizioni disumane; c'era chi divideva il proprio alloggio con gli animali, chi viveva in grotte, soffitte o cantine, i più fortunati convivevano in una sola stanza con più di quattro persone. […] 870 mila famiglie non consumano né carne, né vino, né zucchero; oltre un milione di famiglie consumano quantità minime di zucchero e vino e niente carne; più di 3 milioni e 200 mila famiglie non raggiungono un tenore alimentare discreto e 590 mila famiglie dispongono in media di calzature miserrime o misere»[18] .

Anche il primo censimento dell'Italia Repubblicana (e il nono censimento generale della popolazione), svoltosi il 4 novembre 1951, fotografò lo stesso volto misero dell'Italia: fu anche il primo censimento al quale venne abbinato il monitoraggio delle abitazioni, grazie al quale era possibile restituire un'effettiva immagine delle condizioni di vita degli italiani. Le rilevazioni confermarono come, all'inizio del decennio, circa un quarto della popolazione italiana vivesse ancora in condizioni di miseria o comunque di forte disagio economico e sociale.

Ma non sono solo i dati empirici a darci una testimonianza dell'Italia del dopoguerra: è possibile restituire il quadro della particolare situazione italiana esplorando i percorsi di senso, i contenuti, i significati e le tematiche presenti nei film che costituiscono il corpus delle fonti per questa ricerca.

---

16 P. Braghin, *Inchiesta sulla miseria,* cit. *passim* (particolarmente alle pp. 43 – 44, sulle condizioni degli alloggi nel delta padano, e alle pp. 55 – 57, sul sovraffollamento delle abitazioni a Roma).

17 A. Ventrone, *Luci e ombre di un riformismo dimenticato*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma, 2001, pag. 164 -167

18 Camera dei Deputati, *Atti della Commissione Parlamentare d'inchiesta sulla miseria e sui mezzi per combatterla 1953-1954*, vol II, p.61.
http://www.rivista.ssef.it/site.php?page=20061213103923705&edition=2010-02-01

In modo quasi liberatorio, la miseria del dopoguerra è infatti paradossalmente molto presente sugli schermi: per questo motivo il genere della commedia – nelle sue accezioni che vanno dal Neorealismo rosa, alla commedia sociale, al comico, fino all'affermazione della vera commedia all'italiana – costituisce una fonte capace di raccontare l'Italia di quegli anni; nonostante annullasse nel sorriso quegli elementi di drammaticità che risultavano non molto graditi al pubblico coevo, è un testimone che rivela con leggerezza le condizioni difficili e i problemi della quotidianità al suo pubblico, rendendoli così più facilmente superabili.

3. Sugli schermi all'indomani della guerra: *Neorealismo rosa e commedia sociale*

«La guerra. Roma occupata. Cinecittà invasa dagli sfollati. Ma c'è ancora il cinema? I copioni, i classici dell'Ottocento, la letteratura d'evasione?
Ma guardatevi attorno: ecco i copioni, ecco la realtà, ecco i volti. È una lezione di realismo che si impara con gli occhi e con il cuore. Rossellini vide tutto ciò in *Roma Città Aperta* e creò l'eroina di questo cinema senza divi, Nannarella, Nannina. […] Era un cinema che si faceva improvvisando. Lavorando sui tetti, adeguando il mezzo espressivo a un rigore e a una linearità finora sconosciuti, buttando all'aria le formule polverose e tante esperienze inutili. Così nasce anche *Paisà*, una cronaca lucida e appassionata dell'Italia che ritrova la dignità e la libertà. E a poco a poco, l'eco di quel cinema senza compromessi e senza divi varca i confini, diventa la nuova narrativa italiana, come dirà più tardi Franco Antonicelli. E così nasce *Sciuscià,* l'appassionato atto di omaggio di De Sica ai bambini indifesi, contro la mostruosità e la follia della guerra, contro l'odio e l'indifferenza. Fu nel 1946 e 1947 che De Sica e Rossellini ricevono il loro primo Oscar […]»[19] .

[19] Documentari INCOM, *Volti e Immagini del Neo-Realismo*, Serie "Ieri: cronache dei nostri tempi", 1963, Regia Jacopo Rizza [da TCR 00:23:47:00 a TCR 00:26:00:00]. Cfr. http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL3000051289/1/Volti-e-immagini-del-neorealismo.html .

Dopo la liberazione e fino al 1947-48, la produzione cinematografica italiana trascurò la dimensione dell'allegria e del buonumore della commedia brillante prebellica a favore di una nuova linea narrativa di un cinema realistico nell'impianto narrativo, popolare nell'ambiente e nei personaggi, dialettale nei moduli linguistici[20]. Il cinema avvertì dunque immediatamente il desiderio di rinnovamento e di ricostruzione della società italiana e si prestò a restituire sullo schermo la nuova realtà del Paese, documentando e rappresentando i problemi e le ansie del dopoguerra: era necessario mostrare le difficoltà vissute dagli spettatori per confermare la presenza di alcuni valori fondamentali come l'affetto, l'onestà, la solidarietà, quei valori positivi del popolo italiano che la guerra non poteva cancellare. I registi e gli sceneggiatori del dopoguerra erano testimoni che con il loro lavoro hanno avuto la possibilità di documentare la ricostruzione del Paese, ponendo ad un "grado zero" la macchina da presa e rinunciando a far sentire la propria presenza, togliendo ogni filtro culturale a favore dell'esaltazione del reale. Il Neorealismo quindi non costituì una scuola ma fu più «un'atmosfera generale»[21] che rispose all'urgenza di mostrare la realtà così come appariva, trasformando registi e sceneggiatori in documentaristi-testimoni delle miserie e delle fatiche del Paese in ricostruzione. Dalla visione complessiva delle produzioni del tempo è inevitabile affermare che l'Italia filmata è senza dubbio un Paese povero: i film ci raccontano di fame, di disoccupazione, di mancanza di alloggi, di una grande divaricazione tra ricchi e poveri. Per gli italiani il conflitto non è soltanto un ricordo, ma è qualcosa di ancora presente, dagli effetti ancora visibili, non tanto nelle rovine o nelle

[20] V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945 – 1965,* Bompiani, Milano, 1974, p.84

[21] «Non una scuola ma un'atmosfera generale legata agli anni quaranta», così Italo Calvino definì il Neorealismo nella prefazione al suo romanzo *Sentiero dei nidi di ragno*, nell'edizione del 1964. Il neorealismo più che un movimento o una scuola è un insieme di voci che trova corrispondenza in una nuova idea di cinema. Anche se può essere chiaro l'arco temporale di riferimento, è più difficile definirne con esattezza i contorni: generalmente si indica come data d'inizio la produzione di *Ossessione* di Luchino Visconti nel 1943 e come opera ultima *Umberto D.* (V. De Sica, 1952), che chiude il momento più intenso del neorealismo.

mutilazioni dei combattenti, quanto negli effetti morali, nella dissoluzione e nella corruzione imperante che legittimava gli imbrogli e le truffe per la sopravvivenza. L'esperienza neorealista si proponeva quindi come uno spaccato sulla vita degli italiani[22] ed era quindi espressione della duplice volontà di memoria del recente e tragico passato e della voglia di ricostruire una vita nuova e migliore per la società italiana.

Tuttavia, i poteri dello sguardo neorealista si impoverirono presto ad opera di una serie di divieti e condizionamenti, norme e prescrizioni[23] che consentirono il fiorire di una serie di esperienze cinematografiche che, accoltane l'eredità, la ridefinirono secondo declinazioni più popolari.

Il biennio 1948-1949 viene solitamente ricordato come la stagione più florida dell'esperienza neorealista, ma è anche il momento in cui si assiste all'ascesa della fama di Totò come divo del cinema grazie all'uscita di tre film diretti da Mario Mattoli: *Fifa e arena*, *Totò al giro d'Italia* e *I pompieri di Viggiù*.

Oltre al crescente successo del personaggio Totò, «santo laico della cultura di massa»[24], a intercettare le attenzioni del pubblico a scapito delle opere neorealiste fu un nuovo filone popolare, che innescò un processo di modificazione dei rapporti fra cinema e pubblico già nel 1951-52. La rapida fine del Neorealismo non fu infatti determinata da un esaurimento degli argomenti

---

[22] I film neorealisti proponevano storie contemporanee ispirate a eventi reali e spesso raccontavano gli avvenimenti storici più recenti; le pellicole italiane dell'epoca registrarono lo spettacolo di una realtà triste, drammatica, scossa da un profondo disordine, popolata da miseria, disoccupazione, banditismo, meretricio e disperazione: da questo nacquero le note critiche di Giulio Andreotti agli autori neorealisti. Nel numero 7 del 2-8 Febbraio 1952 del settimanale della DC "Libertas" scrisse una lettera aperta a Vittorio De Sica, a proposito del suo film *Umberto D.*: «De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e l'ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nel film che dia quel minimo di insegnamento… E se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di De Sica è l'Italia del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servigio alla sua patria». Cfr. in proposito i capitoli "Istituzioni e potere" e "La censura" in G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 3, Editori Riuniti, Roma, 1993, p.77, nota a pp. 625-626.

[23] G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano,* Op.cit., pag.89.

[24] È così definito da S. Brancato, *La forma fluida del mondo,* cit., p.86.

dei suoi autori, ma da una serie di fattori contingenti, non ultimo proprio il riscontro con il pubblico nazionale: dopo la guerra, il pubblico italiano aveva bisogno di distrarsi, non voleva sentirsi ricordare lo sfacelo che aveva travolto il Paese e che ancora viveva quotidianamente [25].

Anche per questo, il Neorealismo sembrò estinguersi lasciando il posto al cosiddetto "Neorealismo rosa", con opere come *Due soldi di speranza* [26] (Renato Castellani, 1952): nel film, pur partendo da una condizione di totale povertà e di miseria, la trama si tingeva di un sentimentalismo che conduceva i protagonisti ad un finale liberatorio e felice, assumendo così una connotazione da commedia.

Se il Neorealismo nella sua forma più pura dell'immediato dopoguerra si presentava come una specie di messa in discussione del tragico passato appena vissuto e una necessità di testimoniare quello che era successo, la nuova direzione della cinematografia verso il territorio della commedia poteva essere interpretata come la necessità di esprimere una speranza per il futuro: la fortunata metafora cromatica, infatti, individuava una specifica tendenza al viraggio contenutistico di alcune opere verso la commedia sentimentale.

All'urgenza di mostrare la realtà così come appariva, si contrapponeva una nuova tendenza le cui regole venivano dettate più dalla verosimiglianza che dalla verità: in questa fase di declino del momento neorealista, emersero molti

---

[25] Il cinema neorealista sconta proprio il fatto di essere troppo a ridosso degli eventi dolorosi che mostra. Cfr. M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano, 2008, pag. 51.

[26] L'espressione "Neorealismo rosa" viene usata probabilmente per la prima volta dal giovane critico Tullio Kezich in un polemico saggio del 1955 nel quale denuncia quella che per lui è un'involuzione del cinema italiano. In un momento in cui anzi molti critici dimostrano un sincero interesse nel cercare di capire quello che viene definito "cinema popolare", il giudizio di Kesich che vede nel "rosa" il simbolo dell'indebolimento, della leziosaggine, della "femminilizzazione" intesa nell'accezione carica dei suoi pregiudizi più negativi, connota in modo deviante questo genere di opere. Poco dopo anche Giuseppe Ferrara riprende la definizione assimilandola a quella di "dialettale" o "bozzettistico" ed esplicitando il giudizio proprio in riferimento a *Due Soldi di Speranza*, definendolo «neorealismo falso e dolciastro». Cfr. Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa ed altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949/1953,* Marsilio, Venezia, 2003 p. 203 e ss.

dei nomi di sceneggiatori e registi che saranno poi i protagonisti della rinascita del cinema italiano attraverso la commedia, con Castellani come capostipite.
Grazie a questi autori, e attingendo alla fonte del Neorealismo, la commedia del dopoguerra riorganizzò in una nuova formula i vari frammenti di realtà, i paesaggi, il linguaggio, le esperienze, continuando a mostrare i volti della strada, spesso sconosciuti e comuni, puntando a un racconto che assomigliasse al reale senza, però, avere la pretesa di esserne la perfetta ricostruzione, ma nel quale ci si potesse comunque riconoscere e identificare [27].
Sono molti gli elementi di continuità che si riscontrano nella produzione cinematografica successiva: sia nel Neorealismo rosa che nella commedia degli anni Cinquanta restano inalterati certi canoni estetici, certe tematiche e certe modalità della regia che hanno costituito il codice genetico di tutta la produzione cinematografica italiana seguente. Una delle scelte che legano queste commedie al filone neorealista è infatti la predilezione per le ambientazioni naturali, sia per le riprese in esterno che per gli ambienti interni, e il tendenziale rifiuto del teatro di posa, per volgere quanto più possibile l'occhio cinematografico verso la realtà così come appariva concretamente.
Conseguente a questa tendenza naturalistica è anche la scelta della dimensione della quotidianità, dell'attualità, del presente contemporaneo vissuto dai protagonisti: ciò che il pubblico vede accadere sullo schermo è qualcosa che sta accadendo in quel momento o è appena accaduto nelle loro vite. Unitamente a questa predilezione della quotidianità è da sottolineare anche la scelta di accantonare la lingua recitata a favore di una lingua d'uso, un italiano sporcato dal dialetto, che creava un forte legame con il contesto e il paesaggio, contribuendo così a restituire una sensazione di realtà.
A questi tre elementi di continuità con il momento neorealista va in alcuni casi affiancata la scelta di utilizzare volti anonimi, attori non professionisti presi dalla strada, come nel caso del già citato film di Renato Castellani – non a caso

[27] Age definì il fiorire di questi film come "neofalsista". Cfr. F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da ladri di biciclette a la grande guerra.* Edizioni cineteca di Bologna, Bologna, p.345.

indicato dalla critica come il fondatore del nuovo genere – l'esempio perfetto della involuzione ideologica che vide molti autori compiere un passaggio dal neorealismo verso temi più leggeri, compiendo un'ibridazione verso il genere della commedia [28].

Come nei film neorealisti, anche in queste opere «gli ambienti sono decisamente proletari, regionalmente connotati, anche dall'uso del dialetto» [29] e persiste l'idea di lavorare su tematiche contemporanee, continuando a ragionare sulla dimensione storico-sociale del dopoguerra: l'Italia non può far altro che guardarsi allo specchio e ritrarre la propria quotidianità così com'è anche quando si inaugura un nuovo modo di guardare alle cose per allontanare i fatti di guerra e trovare il proprio riscatto. La poliedricità delle soluzioni adottate porta quindi a una nuova visibilità del reale, ma lo sfondo resta comunque lo stesso Paese, l'Italia povera e misera della Ricostruzione: nella sostanza si parte sempre dal vissuto concreto e reale, per poi raccontarsi sotto una forma diversa, più gradita al pubblico, mostrando un certo grado di positività verso il futuro.

Le immagini che queste opere portano sullo schermo sono dunque documenti di grande valore storico: mostrano un ritratto dell'Italia che per lo più era al riparo dai veti della censura e dai pregiudizi politici [30] e riescono ad affrontare i vari temi sociali con la maschera del sorriso.

Sono film che presentano aspetti sincronici della società che li ha prodotti e le cui vicende, problemi, ambientazioni sono parte della storia nazionale: sono documenti che offrono una perfetta mescolanza di rappresentazione realistica della società e spettacolarità comica della vita quotidiana.

Proprio per questo, secondo l'analisi di Maurizio Grande, le commedie sono opere che possono essere considerate acroniche, proprio perché ciò che viene rappresentato è il quotidiano, l'abitudine, la vita di soggetti che sono un *io* di

---

[28] Lo storico Aurelio Lepre definisce *Due soldi di speranza* di Renato Castellani come "l'opera più significativa" del periodo. Cfr. A. Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, Il Mulino, Bologna, 1999, pag. 134.

[29] R. Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni Controcampi*, Gangemi Editore, Roma, 1986, pag. 33.

[30] Cfr. Capitolo 2.

rappresentanza di tutti gli italiani [31]: a rendere questi film dei documenti attraverso i quali è possibile leggere la società italiana è proprio il modo in cui il malessere dei protagonisti diventa proiezione delle attese sociali; lo svolgersi delle vicende trasforma poi queste attese in obiettivi condivisi dalla società, in bisogni che troveranno soddisfazione, in desideri realizzabili, in aspirazioni di un nuovo modo di essere e vivere.

Il cinema italiano ha così elaborato delle trame comiche e grazie ai personaggi della commedia quotidiana della vita ha avuto la capacità di presentare l'epopea della realtà coeva, i vizi e le sindromi caratteristiche della società e della cultura nazionale del dopoguerra. Le commedie non sono però lo "spettacolo commerciale" dei vizi nazionali, ma devono esser considerate testimonianze dei problemi concreti della realtà sociale e individuale; parlano al pubblico del malessere che vive la società, mostrano lo spettacolo dell'indigenza materiale, psicologica e morale in quelle forme che consentono un rapporto diretto con i piccoli problemi di tutti i giorni, dai quali si deve partire per conoscere e modificare il reale quotidiano [32].

Il cinema del dopoguerra sfrutta quindi la capacità della commedia di evidenziare la trama comica della vita qualunque, della quale si può ridere più che piangere, poiché il riso apre sempre, di continuo e inarrestabilmente, una nuova prospettiva: in questo senso la commedia è la forma istituzionale di rappresentazione della società anonima [33].

Negli anni della Ricostruzione il cinema decide di raccontare molte storie dell'attualità sociale, proiettando sullo schermo la fame, la borsa nera, la disoccupazione, l'impossibilità di trovare rapide sistemazioni, il miraggio di fortune facili, imbrogli e truffe [34]: le storie proiettate sulla tela bianca dello

---

[31] M. Grande, *Le istituzioni del comico e la forma - commedia,* in R. Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni Controcampi*, Gangemi Editore, Roma, 1986, pp. 37 - 54.

[32] Idem.

[33] Ivi, p.42.

[34] Truffe il più delle volte attuate ai danni di ricchi americani: Gaetano ne *L'Eroe della strada* ha venduto il Colosseo ad un ufficiale ubriaco, ma anche Totò in *Guardie e ladri,*

schermo cinematografico sono comuni a tutti gli spettatori, sono storie vissute che, eppure, non riguardano nessuno, se non nel grado in cui si accetta e ci si riconosce in ciò che si vede. Pierre Sorlin afferma che i film non ci introducono nella vita quotidiana ma nel regno delle «immagini accettate»; i film non sono dunque la realtà, ma non se ne distaccano mai completamente: il visibile di un'epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo e ciò che gli spettatori accettano senza stupore [35].

È nell'estrema disinvoltura con cui la commedia riesce a fondere comico e tragico che risiede quindi la sua forza di testimonianza: dalla tradizione neorealista trae la linfa vitale delle storie che fanno parte del vissuto quotidiano, per costituire un nuovo genere, che sarà destinato a conquistare una posizione egemone su tutta la produzione cinematografica nostrana e nei gusti degli spettatori. Infatti, la commedia riesce a farsi portavoce, negli intrecci e nei temi, del modo di vivere del suo pubblico, costruendo il proprio racconto in un continuo scambio tra le ragioni dell'individuo e quelle della società nella quale il singolo cerca di integrarsi, mettendo in scena aspirazioni e valori, umori e mentalità; offrendo uno specchio nel quale riconoscere i frammenti sparsi di una certa realtà che il pubblico così accettava e riconosceva [36].

---

si guadagna da vivere con l'imbroglio dell'antica moneta, il "famoso doppio sesterzio romano".

[35] P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi del secondo novecento,* La Nuova Italia, Perugia 2001, p.13 e P. Sorlin, *Sociologia del cinema,* Milano, 1979, p. 68.

[36] L. De Giusti, *Disseminazione dell'esperienza neorealista,* in L. De Giusti (a cura di), Storia del cinema italiano 1949-1954, Marsilio, Venezia, 2003, p.18.

4. La Fame: la situazione alimentare degli italiani

- Che te magni?
- Pane
- E che ti ci metti dentro?
- Fantasia marescià!
- Buon appetito!

(*Pane amore e fantasia*, 1953)

Grazie ai dati forniti dall'inchiesta parlamentare sulla miseria in Italia, effettuata nel 1951-1952, è possibile ricostruire quale fosse l'effettiva situazione dietetica degli italiani in quegli anni. Secondo i dati raccolti, nonostante la voce più importante del bilancio familiare fosse proprio quella relativa alle spese per l'alimentazione, oltre 870 mila famiglie (di cui una grande maggioranza, 774 mila, vive nel Mezzogiorno) non si cibavano mai di carne, zucchero o vino, alimenti che potevano essere considerati espressione del raggiungimento di un certo benessere, perché riconducibili a un migliore tenore alimentare, segno di maggiore agiatezza economica[37].

Da un'analisi della composizione dei consumi alimentari si ricavava, infatti, che se fra il 1945 e il 1950 era aumentata per gli italiani la disponibilità di derrate salutari come latte, formaggio e frutta fresca, decresceva invece notevolmente la massa dei generi di prima necessità: nel 1950 si distribuirono 165,5 chilogrammi di frumento pro-capite, contro la media di circa 180 dell'intero decennio 1921 - 1931; 6,9 chilogrammi di carne bovina, l'ammontare più basso mai registrato fra il 1916 e il 1939; 6,5 chilogrammi di uova, a fronte dei quantitativi nettamente superiori del periodo 1926 - 1949; 3,7 chilogrammi di

[37] P. Braghin (a cura di), *Inchiesta sulla miseria in Italia 1951 – 1952. Materiali della Commissione parlamentare*, passim, pp. 15 – 24.

grassi animali per condimento, una quota mai raggiunta dal 1911 se non negli anni 1943 - 1945[38].

Altra preziosa fonte per comprendere la situazione alimentare degli italiani è il documentario prodotto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri *Pane quotidiano* (Gino Visentini, 1952)[39], grazie al quale è possibile avere un resoconto degli anni appena trascorsi attraverso uno sguardo sul recente passato, nonché una relazione dettagliata con la quale ci vengono presentati i dati relativi alla migliorata condizione nella produzione dei prodotti più importanti per l'industria alimentare italiana.

In poco più di dieci minuti il documentario mette a disposizione il ricordo del razionamento alimentare e del mercato nero, in contrasto con le successive immagini di opulenza, offerta dalle sequenze commentate dei pastifici e degli impianti zootecnici, del confezionamento del pesce, dell'olio di oliva, della produzione di prodotti caseari, insaccati, zucchero, frutta e ortaggi, senza tralasciare enfasi nella descrizione dei risultati della Ricostruzione, con alcune considerazioni sull'efficienza dell'attività dei mercati e della vigilanza sanitaria nei moderni impianti produttivi, nuove realtà di un Paese moderno e ottimista:

> *«Un'inchiesta sulla nostra attuale situazione alimentare deve tenere conto di una cosa importante: che per assicurarci il pane quotidiano nei penosi anni del dopoguerra, siamo dovuti partire da zero. Se vi ricordate, le tessere del razionamento non bastavano a placare l'appetito e chi non voleva dimagrire troppo doveva ricorrere al mercato nero. Gli speculatori della nostra fame di allora non avevano scrupoli, erano arrivati al punto di imboscare il grano destinato all'ammasso[40], ma fra le prime operazioni di polizia tese a ristabilire la normalità nella vita italiana, quelle che riguardavano, appunto, la repressione del mercato nero ebbero l'appoggio unanime di tutto il Paese.*

---

[38] *Annuario statistico italiano*, Roma 1951, pagg. 408 – 412 e *Annuario statistico italiano*, Roma 1952, pag. 395. La lettura dei dati è così riportata da S. Lanaro, *Storia dell'Italia Repubblicana,* Marsilio, Venezia, 1992, p. 178.

[39] Il documentario è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato ma è disponibile anche online grazie alla digitalizzazione operata dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD). Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=HJ4Y1JB14o8

[40] In *Napoli Milionaria* il contrabbando di generi alimentari è uno dei temi centrali della vicenda.

Oggi, il grano di cui abbiamo bisogno è assicurato. Aumentata la produzione interna, è aumentata anche l'importazione per effetto di un accordo internazionale sul grano. La disponibilità media di frumento per ogni abitante aveva già quasi raggiunto il livello pre-bellico fin dal 1950. Questo significa che il pane, cioè l'alimento base, non manca più per nessuno.
Altro alimento base di noi italiani è la pasta. Gli spaghetti escono così dall'essiccatoio del pastificio, mentre altre macchine preparano i cappellini, la cosiddetta pasta ravogliata, e tagliano la pastina da cuocere in brodo. Graziose schiere di pastaie la raccolgono in trasparenti sacchetti di cellophane se si tratta di pastina all'uovo o la chiudono in sacchi di tela se si tratta di pastina comune. I pastifici hanno naturalmente i loro laboratori chimici e igienici per il controllo del glutine e la preparazione delle sostanze proteiche e degli idrati di carbonio. La vigilanza sanitaria sugli alimenti viene però esercitata anche dallo Stato oltre che dai privati. Scientificamente studiata e suggerita dai suoi istituti d'igiene.
Il patrimonio zootecnico ha raggiunto e superato il livello dell'anteguerra. Basti pensare che ogni anno si macellano tre milioni di quintali di soli bovini. Non meno abbondante la disponibilità del pesce. Qui una motonave è appena arrivata con un carico di mille e duecento tonnellate di merluzzo pescato nei banchi di Terranova. Dalla stiva frigorifera della nave il pesce congelato viene subito trasferito nelle celle frigorifere di conservazione a 20° sotto zero in attesa di essere distribuito agli spacci di vendita al minuto. Ecco come il tonno, così comune nei nostri pasti quotidiani, viene preparato in un grande stabilimento di Livorno. Dopo essere stato tranciato in pezzi, il tonno passa alla cottura nelle cosiddette "bucine".
Le donne poi scelgono i pezzi migliori e li mettono nelle scatole. Non impressionatevi se adoperano le mani. Una volta che le scatole sono state ermeticamente chiuse, vengono introdotte nell'autoclave che sterilizza completamente il tonno.
Passiamo adesso ai grassi alimentari.
Cerchiamo di ricordarci che cosa significavano due dita d'olio, durante l'ultimo periodo bellico. C'era chi rischiava i mitragliamenti aerei per poterselo procurare. Oggi, la produzione annua dell'olio di oliva ha superato i tre milioni e mezzo di quintali ed è quindi tornata assolutamente normale. Hanno avuto le loro vicende anche la produzione e il consumo del latte; sia del latte fresco, sia dei suoi derivati, sotto forma di burro e di formaggi. Vi diremmo per esempio che nel triennio dal 1936 al '39 noi consumavamo annualmente trentasei litri di latte a testa. Nel 1941 eravamo scesi a trentaquattro. Nel 1946 a trentatré e oggi siamo saliti a quarantotto litri.
Dei nostri prodotti caseari, il grana, cioè il formaggio che mettiamo sui maccheroni, è una delle specialità italiane. Oggi ne consumiamo anche più di prima della guerra. I nostri palati sono diventati più esigenti. Le forme di parmigiano vengono messe a stagionare nei magazzini. Qui ce ne sono più di venticinquemila e il controllo sul loro processo di maturazione che determinerà il grado di bontà deve essere scrupoloso e minuzioso.
La carne suina è pronta per essere insaccata. Il cellophane ha sostituito le vesciche nella fabbricazione delle mortadelle. La legatura però è sempre

quella antica come antica è l'abilità di questi gioviali artigiani dell'appetito. Qui le mortadelle cuociono e acquistano il loro invitante colorito roseo. Dal profumo, si capisce come si comportano i prosciutti durante il periodo della stagionatura in campagna. Cioè, secondo il gergo, quando sono "a balia": solo a guardarli, viene l'acquolina in bocca. Anche per loro c'è un decoro e una eleganza da osservare: sono i prosciutti che vanno all'estero, attraversano i mari come ambasciatori della nostra gastronomia.
Da questo deposito di barbabietole, attraverso un lungo e delicato processo di lavaggio, epurazione, cottura, cristallizzazione e raffinizzazione, usciranno tonnellate di zucchero: è l'alimento che ha avuto il più alto sviluppo produttivo. Anche il prezzo lo conferma: oggi, un chilo di zucchero costa duecentosessanta lire, mentre tra il 1945 e il 1946 costava più di mille lire. In quel tempo, la disponibilità media annuale era di tre chili e settecento grammi a testa. Oggi è salita a oltre i dodici chili e mezzo. Prima della guerra era di sette chili e ottocento grammi a testa. Il progresso è quindi assai sensibile in rapporto alla normalità del periodo prebellico. Lo stesso fenomeno si osserva nella disponibilità della frutta fresca e degli ortaggi in genere: ad una maggiore disponibilità corrisponde un consumo maggiore. Pensate che tra il 1936 e il 1939, ciascuno di noi ingoiava in media ottantaquattro chili di ortofrutticoli all'anno, mentre oggi ne consuma più di centoundici chili. Una rapida occhiata in un qualsiasi mercato rionale ci convincerà che non abbiamo più nulla da temere in fatto di possibilità alimentari. Le tessere, i borsari neri e simili tristezze sono ormai dimenticate. La produzione e il consumo hanno ripreso il ritmo della normalità e si sono maggiormente sviluppati. Si intende che non è stato facile. Ma infine ci siamo riusciti. E anche meglio di alcuni Paesi più ricchi e potenti del nostro nei quali vigono tutt'ora razionamenti e ristrettezze. Possiamo rallegrarci, in fondo, qualcosa abbiamo saputo fare».

4.1 La fame al cinema

Il cibo è strettamente legato alla cultura italiana e da sempre è stato oggetto e protagonista del cinema italiano: ha dato vita a rappresentazioni realistiche e drammatiche, ma anche comiche, ridicole, grottesche, a metafore, a simboli.
Il cibo sullo schermo è uno strumento che ci ha mostrato la fame, ma ha anche raccontato la convivialità e la generosità, ha messo a fuoco la storica arte di arrangiarsi di un popolo e la cultura gastronomica di un Paese in cui la cucina e il cibo sono l'espressione degli affetti, delle tradizioni, del gusto, dell'opulenza e della povertà, dei momenti difficili e di quelli felici. Paolo Mereghetti afferma che il cinema italiano «ha raccontato il cibo, e il rapporto che gli italiani hanno

con la tavola, soprattutto attraverso due grandi, eterne lenti: quella della fame, appunto, e quella della convivialità»[41].

Abbiamo visto che raccontare la miseria fu, per i registi del primo dopoguerra, un vero e proprio dovere morale; per questo «la fame» costituì uno dei temi ricorrenti di tutta la produzione cinematografica di questi anni: ci è stata mostrata con le prime immagini del neorealismo, con l'assalto delle donne ai forni per procacciarsi un po' di pane nella Roma appena liberata dagli alleati americani in *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945) [42] – in un'atmosfera che ricorda l'assalto ai forni dei Promessi Sposi – ma anche, con toni decisamente diversi, dalla commedia. In *Siamo uomini o caporali* (Camillo Mastrocinque, 1955) Totò, che per sopravvivere fa la fila al posto altrui, racconta la stessa realtà: «*la mia odissea, si inasprì durante la guerra. C'erano i tedeschi, ma non c'era niente da mangiare… davanti a quei pochi negozi aperti, si faceva la fila*».

La ricerca del cibo costituiva uno dei campi semantici entro cui gli sceneggiatori si sono concentrati maggiormente, sia per la facilità di costruzione di situazioni comiche, come ad esempio accade in molta della produzione che vede appunto Totò come protagonista[43], sia perché il cibo e il compiacimento derivato dal nutrirsi in modo soddisfacente erano bisogni latenti degli italiani che negli anni dell'immediato dopoguerra avevano dovuto ricorrere alla speculazione selvaggia della borsa nera: il mercato illegale era infatti l'unico modo per approvvigionarsi di olio, burro, zucchero, carne, sfuggendo alle ferree prescrizioni del razionamento. In *Napoli milionaria* (Eduardo De Filippo, 1950),

---

[41] P. Mereghetti, *Come e quando il cinema si siede a tavola,* supplemento a «La cucina italiana», n. 11, novembre 1999 in V. Lapertosa, *Dalla fame all'abbondanza: gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi,* Torino, Lindau, 2001, p.17.

[42] «Il pane era stato tesserato fin dal 1941. All'inizio le carte annonarie ne assicuravano 500gr per gli uomini e 150-250 grammi per le donne e i bambini. […] Durante il periodo della "fame di Roma", l'unica distribuzione sicura erano i 100gr di pane a testa, ogni giorno, un pane fatto di segale, ceci e segatura» in M. Mafai, *Pane nero: donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano, 1987, p.79.

[43] I film comici che hanno come protagonista Totò svelano la continua e instancabile ricerca di cibo, nonché capacità di sorridere nella disperazione più tragica.

«DIARIO NAPOLETANO di cose accadute nel mondo ieri oggi… domani?»[44], donna Amalia (Leda Gloria) comincia su piccola scala il traffico sottobanco dei generi tesserati. Nel film il riferimento alla diffusione della borsa nera è esplicito e costituisce uno dei temi di denuncia centrali della commedia, proprio perché donna Amalia ha cominciato «a fare un po' di commercio», vendendo a peso d'oro i generi alimentari, nonostante l'aperta disapprovazione del marito, Don Gennaro (Eduardo De Filippo) che non accetta i traffici illeciti che si svolgono in casa sua, ma mantiene sempre un atteggiamento mesto, tenendosi in disparte in una sorta di rassegnata delusione anche quando, tornando a casa, trova parenti e amici che, per evitare la perquisizione e la confisca dei beni di contrabbando, hanno inscenato una veglia funebre attorno al falso morto Don Pasqualino Miele (Totò), fatto mettere a giacere sul letto per nascondere al brigadiere (Carlo Ninchi) ciò che era nascosto sotto al materasso.

Il film è un tassello essenziale per comprendere il passaggio tematico della fame dal neorealismo alla commedia: secondo Gian Piero Brunetta, nel dopoguerra «il popolo guarda allo schermo come ad un orizzonte da cui veder sorgere il sole per ritrovare le speranze che la guerra ha disperso»[45]. Il pubblico del dopoguerra, proprio come i parenti e gli amici di Don Gennaro Iovine in *Napoli milionaria,* che non vogliono più sentire i racconti di guerra e lo interrompono ogni volta che inizia il suo racconto *«In mezzo 'a na campagna, nascosto dentro un fossato perché fuori cadevano granate e cannonate, ad un certo punto...»*, ha bisogno di nuove storie. La realtà è che «*ha da passà a nuttata»*: c'è nell'aria della Ricostruzione il desiderio per un approccio più leggero, la volontà di evadere, per sentirsi parte di un sogno collettivo di rinascita. Il mercato nero e ciò che ne conseguiva, le privazioni e la fame, erano delle piaghe che avevano segnato profondamente il Paese; per guarire era necessario riderci su e, superati i primi anni della Ricostruzione, il cinema può finalmente permettersi

[44] Dalla didascalia iniziale dopo i titoli di testa del film.

[45] G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, pp. 284-285.

di considerare l'argomento da una prospettiva meno drammatica, più leggera, addirittura comica.

L'italiano affamato è infatti uno dei protagonisti della commedia nel dopoguerra e la morsa della fame diventa uno dei capisaldi su cui si basa gran parte della comicità, il pretesto per battute esilaranti e situazioni caricaturali, anche quando riguardano le difficoltà del recentissimo passato, come accade in *L'Eroe della strada* (Carlo Borghesio, 1948) nel quale assistiamo ai tanti espedienti, più o meno leciti, adoperati nella ricerca del cibo, come , ad esempio, la sequenza presso la "mensa pro sinistrati e profughi" in cui lo scaltro Gaetano (Carlo Ninchi) riesce a far andar via la maggior parte delle persone in coda annunciando che solo per quel giorno le banche faranno il cambio della moneta alla pari, assicurandosi così il pasto per lui e l'ingenuo amico Felice (Macario):

> Gaetano: *Presto che ho fame: andiamo a mangiare!*
> Felice: *Offri tu?*
> Gaetano: *Offre lo Stato…* [indicando il cartello del "Centro Assistenza Pro sinistrati e profughi"] *Io mangio sempre a spese dello Stato. […] Vediamo quale documento ti si adatta meglio… Pensionato statale!*

Dopo esser entrati e aver visto la gran fila che li attende nella mensa, esclama:

> Gaetano: *Eh ma quanta gente!* (fischia) *È il guaio di questo Paese: ci si fa la concorrenza. Troppi avvocati, troppi minatori, troppi… deputati!*
> Felice: *Troppi morti di fame…*
> Gaetano: *Se adesso ci mettiamo in coda quando toccherà a noi non ci resterà più niente.*
> Felice: *Poveretti, anche loro sono disgraziati come noi…*

Grazie alle situazioni paradossali mostrate sullo schermo, si trova il modo di sorridere di tutti quelli che erano stati espedienti tipici della sopravvivenza, anche se immorali: ad esempio in *Arrivano i Nostri* (Mario Mattoli, 1951), Alberto Sorrentino è un morto di fame «per professione»: insieme con il socio Mario (Mario Riva), imbrogliano i frequentatori dell'ippodromo; il primo sviene per la fame e l'altro, che fa la parte del ricco, recita una paternale agli astanti per racimolare soldi:

Mario: *Signori, lo so io che cos'ha quest'uomo, quest'uomo ha fame, sono dieci giorni che non mangia.*

Un signore: *Ma perché lei lo conosce?*

Mario: *No, ma conosco il viso della fame! Su tiratelo su, coraggio! […] Sei ancora vivo giovanotto, quanti giorni è che non mangi? […] è una vergogna! […] ne ha colpa lei, lei, lei! Tutti ne abbiamo colpa! È la società che permette simili sconci! E poi mi si viene a parlare di riforme sociali! Io mi vergogno di essere vestito così! Signori… [toglie il cappello al complice e lo porge in atto di elemosina] non è un obolo, è una giusta riparazione. Io do cento… duece… cinquecento! Gli altri facciano quel che credono! […] Anche tu hai diritto alla vita!*

La vera maschera della fame italica nell'immaginario collettivo è Totò, ambasciatore cinematografico dell'affamato cronico: l'attore è stato soprattutto «divo dei poveri», incarnando le aspirazioni fantastiche e i sogni frustrati del popolo del sud Italia e della provincia culturalmente e socialmente depressa[46].
È infatti impossibile parlare del cinema del dopoguerra senza parlare di Totò, ma è altrettanto impossibile non accostare le sue interpretazioni al suo particolare rapporto con il cibo. «La mia è una fame atavica, provengo da una dinastia di morti di fame»[47]: è proprio il suo essere indiscutibilmente associato con la fame che lo porta ad essere identificato come un moderno Pulcinella[48] della settima arte – nonostante ci sia stato tra la critica chi ha negato questa parentela, giudicandola «una scelta obbligata, un luogo comune […] la maledizione di ogni artista napoletano»[49].

---

[46] V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945 – 1965,* Bompiani, Milano, 1974, p.88.

[47] Afferma Totò in *Totò a Parigi*, (1958, Camillo Mastrocinque).

[48] O. Caldiron, *Il Principe Totò,* Gremese Editore, Roma, 2002, passim. (69, 87…) e D. Scafoglio, L.M. Lombardi Satriani, *Pulcinella, il mito e la storia*, Lombardo, Milano, 1992, p.156.

[49] A. Anile, *Il cinema di Totò. 1930 – 1945. L'estro funambolo e l'ameno spettro,* Le Mani, Genova, 1997, p.17.

Goffredo Fofi ha invece sottolineato il rapporto tra l'attore e la maschera napoletana, notando come Pulcinella sia «la maschera proletaria per eccellenza, mossa dalle fami e dalle seti primarie» e costretto «per ogni pasto a nuove invenzioni, a nuovi modi di arrangiarsi. Totò ha preso quasi tutto l'essenziale da Pulcinella»[50]. Nella memoria collettiva difatti, l'immagine di Totò è quella del perenne affamato, sempre alla ricerca di qualcosa da poter mangiare; non esiste un suo film che non contenga riferimenti al cibo, al mangiare, alla fame, per non parlare dei film nei quali la fame è la protagonista assoluta.

Come per Pulcinella, il suo digiuno forzato non è mai triste o deprimente, anzi è la spinta che lo porta a sviluppare l'inventiva, diventa motore allegro e vitale della carica comica dell'attore, come accade ad esempio in *Fifa e Arena* (1948, Mario Mattoli), nel quale la fame è presente in modo consistente nella narrazione, ma è finalmente svincolata dal ricordo dei patimenti della guerra.

Nel film infatti Totò, che per compiacere la bella Patricia Cotten (Isa Barzizza), sta davvero morendo di fame, con rassegnazione decide di saziarsi preparandosi un fantasioso panino, utilizzando come pane una spugna e dentifricio, sapone e schiuma da barba come companatico, regalando un assurdo momento di puro divertimento al pubblico.

Anche se la fame di Totò è espressivamente diversa di quella che si vede nei drammatici film neorealisti, non vuol dire che non sia altrettanto rappresentativa di un bisogno diffuso tra il pubblico, che aiutava a esorcizzare con le sue trovate eccentriche: Totò soccorreva così quell' «Italia semidistrutta che vuol ridere dei propri guai, che cerca conforto nella battuta e nella parodia»[51] ; ha infatti il merito di farsi portavoce dell'umanità più povera che ha sofferto le privazioni della guerra e riesce a farlo in modo leggero, strappando un sorriso con battute «Si dice che l'appetito vien mangiando, in realtà viene a star digiuni»[52], «Io non faccio il cascamorto, se casco, casco morto per la

---

[50] F. Faldini, G. Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera,* Feltrinelli, Bologna 1977, p.92.

[51] A. Anile, *I film di Totò. 1946 – 1967. La maschera tradita,* Le Mani, Genova 1998, p.72

[52] in *Totò al Giro d'Italia* (1948, Mario Mattoli).

fame!»[53] e trovate paradossali «è stata la guerra: penuria di cibo, di vettovaglie, mi sono adattato a fare le uova!»[54].

Miseria e nobiltà (1954, Mario Mattoli) è una delle vette del teatro comico di tutti i tempi, dove non un lazzo, non una battuta, non ha per tema la fame[55] ; un tema che viene astratto dal tempo e immortalato in una delle sequenze più famose del cinema italiano, quella degli spaghetti afferrati con le mani dalla zuppiera ricolma e fumante, in cui Totò divora ferocemente manciate di spaghetti, ballando in piedi sul tavolo e mettendone scorte in tasca: è l'immagine più emblematica di Totò e della sua fame, sospesa tra l'incanto e la favola.

4.1.1 Accordare pranzo e cena: *È arrivato l'accordatore*

Il bisogno di cibo per nutrirsi e soddisfare la necessità reale diventa spesso, nell'immaginario sociale degli italiani, un desiderio più grande di prelibatezze culinarie, che preludono all'accesso ad una migliore condizione esistenziale.

La fame, onnipresente, atavica, insaziabile, molla primaria che fa scattare la comicità, è portata alla sua più evidente esasperazione cinematografica nella produzione del tempo non da Totò, ma da un altro attore comico affermatosi nel dopoguerra, in un film considerato un'opera minore della cinematografia italiana e pressoché dimenticato: in *È arrivato l'accordatore* (Duilio Coletti, 1952) il tema sovrano della vicenda è la fame che attanaglia Achille Scozzella, il protagonista interpretato da Nino Taranto.

Nei vari episodi che compongono la commedia, molto più di quanto accada ai personaggi dei film neorealisti, il protagonista soffre i patimenti del digiuno forzato a causa dell'estrema povertà: il problema alimentare nell'opera è sottolineato con tale enfasi da costituire il motivo unico della vicenda, a tutti i livelli narrativi. Secondo il giudizio espresso sul film dalla revisione cinematografica preventiva, il «motivo [è] ripetuto con una insistenza certo

---

[53] in *Miseria e Nobiltà* (1954, Mario Mattoli).

[54] in *Totò cerca casa* (1949, Steno, Mario Monicelli).

[55] Goffredo Fofi in F. Faldini, G. Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, cit., p.95.

eccessiva, e, per la sua insistenza, controproducente. Intorno a questa "trovata" gioca la sceneggiatura la quale però non è né migliore né peggiore di tante altre della corrente produzione a carattere comico-farsesco. Lo svolgimento episodico della vicenda è alquanto movimentato e, nel dialogo, non mancano battute d'un certo effetto»[56]. La dimensione narrativa è in secondo piano rispetto al nucleo tematico attorno al quale sono costruiti gli sketch e le battute del film: intense sono al riguardo le prime sequenze del film: Achille Scorzella (Nino Taranto) è infatti un affamato cronico che non riesce a mangiare e può solo sognare piatti prelibati per soddisfare il proprio bisogno latente.
La storia si apre con la voce del narratore su una panoramica con dissolvenza a impasto su diverse vedute di Roma:

> Narratore: *Avete mai sentito quale perfetto meccanismo è una grande città? C'è l'orario del riposo* [vediamo una bella ragazza che dorme beatamente] *e l'orario del lavoro* [viene inquadrato un impiegato che indossa le mezze maniche nere] *e finanche l'orario del pasto, l'ora di mangiare* [lunga carrellata su persone che mangiano voracemente]. *Quest'ultimo è senza dubbio l'orario più importante. Guardate un po' Achille per esempio.*

L'occhio filmico ci offre l'inquadratura di un uomo, il nostro protagonista, che dorme beatamente, sdraiato su un carretto. Con una dissolvenza incrociata compare in un'altra scena in cui è ben vestito e siede a una tavola riccamente imbandita con un cameriere che lo serve.

> Cameriere: *Un'insalatina?*
> Achille: *Dopo magari.*
> Cameriere: *Allora preferisce forse un po' di abbacchio al forno con patatine?*
> Achille: *Ecco forse è meglio cominciare con l'abbacchio al forno con patatine. Ma dopo mi raccomando, un bel piatto di spaghetti.*
> Cameriere: *Sì, sì signore. Tutte le cose più prelibate.*
> Achille: *Grazie*!

[56] Cfr. Archivio Centrale dello Stato, Inventario 56/1, Ministero del Turismo e dello Spettacolo – Divisione cinema, Busta 41 CF 1280.

Una nuova dissolvenza incrociata ci riporta alla realtà delle cose, con i proprietari del carrettino che svegliano il nostro protagonista e lo destano dai propri sogni gastronomici. Continua a spiegare la voce narrante:

> Narratore: *Già, un sogno. Questo poveretto da un po' di tempo mangia solo così. È disoccupato e affamato. Tanto affamato che…* [inquadratura su un piccione morto a terra, Achille si china ad afferrarlo ma si rivela essere stata un'allucinazione, era un grosso sasso] *Fermo, Achille! Che fai? È un miraggio! Dovresti saperlo che la fame gioca di questi scherzi.*

Proprio per uno scherzo del destino il protagonista volge lo sguardo sconsolato e vede un bambino grassoccio che mangia con gusto un grosso panino imbottito. Achille si avvicina:

> Achille: *Bambino bello vuoi giocare con me?*
> Bambino: *E a che giochiamo?* […]
> Achille: *Ti insegno un gioco bellissimo. Un gioco che ho imparato in America, indiani contro cowboy!*
> Bambino: *Lo conosco!*
> Achille: *Bravo! Tu fai lo sceriffo e io faccio l'indiano. Però devi lasciare la colazione… se no il gioco non si può fare! Mettila qua, poi dopo passiamo a prenderla. Tu stai tranquillo eh… tu fai l'indiano… eh tu fai lo sceriffo e io faccio l'indiano.*

Intanto allontana il bambino continuando a tenere d'occhio il panino, lasciato incustodito. Proprio quando sono lontani, arriva un cane, affamato anch'esso, che afferra la pagnotta e scappa.

> Achille: *Ehi che fai!* – grida al cane – *Lascia il panino! Lascia il panino, almeno facciamo metà per uno!*

Inseguendo il cane finisce in una bottega sulla quale spicca l'insegna "Accordatore di Pianoforti". Subito dopo esser stato cacciato dal titolare della bottega, viene scambiato per l'accordatore da un uomo mandato per conto di una famiglia ricca, i Narducci, e, sentendo che nella villa dove dovrebbe andare è

stato organizzato un grande pranzo, sceglie di non chiarire l'equivoco e approfittarne. *«Finalmente… si mangia!»* esclamerà speranzoso avviandosi verso la villa in cui si svolgerà la vicenda.

Nella villa il cibo diventerà protagonista delle scene, riempiendo con la sua presenza le inquadrature, mettendo in mostra l'opulente ricchezza dei padroni di casa, esasperando l'appetito del protagonista frastornato da ciò che gusta con gli occhi e s'immagina di gustare con il palato: la prima scena nella villa si apre con la vista di una tavola ben apparecchiata e una cameriera che si guarda intorno non sapendo dove appoggiare un grosso dolce. I padroni di casa (Ave Ninchi e Alberto Sorrentino) hanno predisposto un pranzo sontuoso con molti invitati per incoraggiare il fidanzamento della figlia Giulietta (Antonella Lualdi) con un giovane avvocato (Alberto Sordi).

Quando il povero Achille raggiunge la villa è così affamato che alla vista della tavola imbandita sviene, facendo spaventare la cameriera che lo ha accolto.

> Cameriera: *Ci vorrebbe un po' d'aceto.*
>
> Achille: [riprendendosi] *Un poco di aceto però sopra 'no sfilatino. Sapete cos'è successo, quando sono passato e ho visto la tavola apparecchiata, con tutta quella roba da mangiare e allora…*
>
> Cameriera: *Capisco, vi ha fatto nausea eh? […] Volete un po' di bicarbonato?*
>
> Achille: […] *Ma quale bicarbonato, signorì in confidenza, è da martedì che non mangio!*
>
> Cameriera: *Eh? Due giorni!*
>
> Achille: *No da martedì adesso, da martedì della scorsa settimana!*
>
> Cameriera: *Ah ma allora è fame!* […] *Lasciate fare a me, vi preparo una bella bistecca!*
>
> Achille: *Grazie, grazie signorì! Una bella bistecca, possibilmente senz'osso, così se la debbo ingoiare sana sana quella se ne scende subito subito!*
>
> Cameriera: [ridendo] *Corro… intanto occupatevi del pianoforte!*

Lasciato solo con lo strumento e senza sapere minimamente cosa fare, Achille lo distrugge nel tentativo di accordarlo. Mentre è intento nella sua opera, nella

stanza arrivano i signori Narducci che discutono del pranzo della figlia. La signora elenca parte dello sfarzoso menù:

> Signora Narducci: *Abbiamo preparato dieci qualità di antipasti, il consommé, il timballo, l'arrosto di maialino di latte, il controfiletto al sangue, le costolette di abbacchio, le sogliole al burro…*

Nell'ascoltare l'elenco delle portate, Achille quasi sviene nuovamente per la fame e non appena i padroni di casa si allontanano, continua nella sua opera di distruzione del pianoforte, brontolando rabbiosamente tra sé e sé:

> Achille: *Dieci antipasti… prosciutto dolc… i gamberetti di Venezia… che roba da pazzi! E io che mi accontenterei di quattro gamberetti di Civitavecchia! Questi mi vogliono far morire mi vogliono! Sono dieci giorni che non riesco ad accordare il mio stomaco e questi vogliono che io accordi il pianoforte! 'o scasso 'o pianoforte io! Ve lo scasso!*

Dopo averlo completamente smontato, lo vediamo intento a ricostruirlo e a suonare canticchiando sul motivetto base della colonna sonora, inno al suo bisogno di mangiare:

> #Dona la musica a tutti/
> tanta dolcezza nel cuor/
> nel suo sospir belli e brutti/
> senton bisogno d'amor/
> io invece ho tanto bisogno/
> di pranzi e di colazion/
> e ad ogni accordo mi sogno/
> dei più squisiti boccon/
> è arrivato l'accordatore/
> che un bel pranzo si vuole accordar/
> su un accordo di sol maggiore/
> un bel piatto di arrosto mi appar/
> poi la musa del suonatore/

come in sogno mi giunge a portar/
in un brodo di gallo/
due palle di pelle di pollo/
da far strabiliar/
e sulla quinta armonica/
tremando vedo apparir/
sei metri di luganiga/
ed una lepre in salmì/
angioletti di marzapane/
di vaniglia in un candido veer/
mi trasportan su un mare/
d'albana lontana/
su nuvole di latte e miel/#

Viene interrotto dalla signorina Giulietta che si è avvicinata per ascoltare e lo guarda divertita, interpretando il risentimento da affamato per un discorso politico:

Giulietta: *Buongiorno, ce l'avete con i ricchi?*
Achille: *E si capisce! Hanno quello che vogliono, mangiano quando vogliono e a che servono? A niente!*
Giulietta: *Giustissimo! Non ci dovrebbero essere ricchi o poveri: tutti dovremmo essere uguali.*
Achille: *Ecco, brava! Questo significa parlare bene. Dobbiamo essere tutti uguali: il maialino di latte ce lo dobbiamo mangiare tutti quanti.*
Giulietta: *Cosa?*
Achille: *E non avete sentito che cosa si mangia in questa villa? Costolette di filetto, controfiletto… e che schifezza!*
Giulietta: *Siete vegetariano!*
Achille: *No sono carneriano, ma sono per l'uguaglianza. Lasciamo stare la scienza, lasciamo stare la politica, lasciamo stare il lavoro… ma mangiare, signorì, dobbiamo mangiare tutti quanti!*
Giulietta: [ridendo] *Siete simpatico… arrivederci!*

L'idillio viene interrotto dall'avvocato seguito dalle amiche di Giulietta, che la portano via. Rimasto nuovamente solo con il pianoforte, è finalmente raggiunto dalla cameriera che gli porta una grossa bistecca che ha rubato alla cuoca. Il povero Achille sta per afferrare l'agognata pietanza quando irrompono nuovamente i padroni di casa: la signora Narducci è disperata poiché, per l'assenza imprevista di alcuni invitati, i commensali della ricca tavola imbandita sono ridotti a tredici. Per evitare il numero infausto, la signora invita a pranzo lo pseudo accordatore, ma gli chiede di cambiarsi d'abito per essere all'altezza degli altri commensali. Il povero Achille, si precipita in strada e, con un ingegnoso stratagemma, riesce a procurarsi un'uniforme da ambasciatore, che gli permetterà di non sfigurare.

Durante la sua assenza però, tra i commensali si registra un'altra defezione, che riporta a tredici il numero degli invitati. Achille torna alla villa presentandosi come l'ambasciatore del Nica Rica e spera di poter finalmente saziare la sua fame, ma una serie di contrattempi impedisce continuamente alla compagnia di mettersi a tavola. In un episodio, mentre cerca di risolvere il problema del numero dei commensali per potersi sedere a tavola da invitato, il poveretto si ritrova nella casa di un mago che, scambiandolo per un impresario che deve essere convinto dal suo numero di magia per fargli fare una tourneé, lo accoglie calorosamente:

> Mago: *Finalmente! Carissimo amico! Io e mia moglie l'aspettavamo da un pezzo! Prego prego, accomodatevi… è già tutto pronto è vero, ci mettiamo a tavola e incominciamo. Wilma, è lui! Prepara tutto!*
> Achille: [incredulo] *Ma perché si mangia?*
> Mago: *Ma perché lei ha già mangiato per caso?*
> Achille: *Chi ha mangiato? Io non mangio mai! Qua mangiano tutti quanti meno che io! Aria signore mio! Molta aria!*
> Mago: *Capisco, ma una forchettata di maccheroni non si rifiuta mai! […] Un boccone, solo un boccone!*

Viene fatto accomodare e gli vengono serviti degli spaghetti al burro che però, quando sta per avvolgerli per farne un boccone, si animano come tanti serpenti.

Achille: *Ohè! Ma che scherzi stupidi sono questi!*

Mago: *Che c'è? Non gradisce? Wilma, togli pure i maccheroni al burro al signore!* [la moglie si avvicina sorridente e porta via il piatto] *Ecco, spero che non dirà di no a questi uccelletti allo spiedo… tordi magnifici!*

Achille prova ad assaggiarli e, ad un cenno del mago, questi saltano via dal piatto. Spaventato da questi strani fenomeni, scappa via saltando dalla finestra. Nel frattempo, a casa dei Narducci, mentre stanno per mettersi finalmente a tavola, uno degli ospiti è costretto ad andar via con la moglie a causa di una telefonata ricevuta, riportando il numero dei commensali a tredici, ma per fortuna intanto è tornato alla villa Achille, dove è ora ben accolto.

Mentre attendono che sia servito in tavola, incontra nuovamente la signorina Giulietta, che mostra nei suoi confronti una certa simpatia, a cui lui però non dà peso perché la sua attenzione è focalizzata solo sull'imminente pranzo.

Mentre vengono consumati gli ultimi aperitivi, Achille prova ad afferrare l'ultimo stuzzichino rimasto su un vassoio quando l'urto involontario di un altro ospite, l'ambasciatore di Limonia – dal marcato accento russo – lo fa cadere per terra e lo calpesta. La tensione crescente fra Achille e l'ambasciatore viene smorzata dal lieto annuncio del pranzo.

Achille: *Il pranzo è servito, ne parliamo dopo!*

Seduto finalmente a tavola, Achille è costretto ad alzarsi più volte per evitare il fatidico numero senza mai riuscire a mangiare nulla. Come se non bastasse, quando viene servito il pollo, la sua porzione schizza via dal suo piatto per finire in quello del rappresentante di Limonia e la reazione scatena un incidente diplomatico fra i due Paesi con tanto di ultimatum:

Rappresentante di Limonia: *Non offenda a me sa! Perché offendendo me lei offende mio Paese, perché se lei non lo sapesse io rappresento milioni e milioni di polli… ehm di abitanti! […] La cosa non finisce così! […] Io voglio riparazione, nostra politica estera essere chiara! Il nostro motto dire…*

Achille: *Polli! Polli! Sempre polli, fortissimamente polli!*

Rappresentante di Limonia: *Basta! Qui ci vuole una riparazione! Io devo telefonare mia ambasciata [...] Mio governo esige scuse ufficiali entro dodici ore e si riserva [...] di prendere provvedimenti del caso qualora vi fosse qualche attentato mia persona!*[57]

Dopo l'abbandono della festa dell'offeso rappresentante di Limonia, si ripresenta il solito problema del numero, ma a risolvere la situazione ci pensa il padrone di casa, che fa accomodare fuori in giardino Achille, con la promessa di fargli servire tutto ciò che vuole. Mentre è in giardino, il personaggio interpretato da Nino Taranto viene scambiato per l'ambasciatore di Limonia e rapito da due malviventi, che lo portano nel loro covo segreto. Qui il loro capo, Danilo "il magro", resosi conto dello scambio di persona, finisce con il prendere in simpatia il poveretto e lo invita a mangiare con lui.

Achille: *E bravo Danilo! Io l'ho sempre detto: se ci sono persone simpatiche e rispettabili sono i banditi! Eh! Alla salute di tutti i delinquenti del mondo!*[58]
Danilo: *Ma tu chi sei?*
Achille: *Achille Scorzella, di professione affamato. Non guardate l'abito, è una settimana che non mangio!*

Anche questo invito è però ostacolato da contrattempi che impediscono al protagonista di consumare l'agognato pasto: a causa di un'accesa discussione calcistica, il cuoco con il vassoio di spaghetti viene respinto in cucina. Achille interviene a difesa degli spaghetti per sedare gli animi, ma finisce per essere

[57] L'episodio apparentemente innocente può essere letto come critica nei confronti della crescente tensione internazionale data dal profilarsi della Guerra Fredda: non a caso il rappresentante di Limonia parla con un marcato accento russo e manifesta disprezzo per il Patto Atlantico.

[58] Dal giudizio della revisione cinematografica preventiva: «Va rilevata una battuta di Taranto che allo scopo di accattivarsi le simpatie dei banditi e di poter, quindi, mangiare, alza il bicchiere e fa un brindisi: "alla salute di tutti i delinquenti d'Italia!". (pag. 96 del 2° tempo). Proponiamo che sia eliminato quell'indicativo "d'Italia". Per il resto, nulla da obiettare. Cfr. Archivio Centrale dello Stato, Inventario 56/1, Ministero del Turismo e dello Spettacolo – Divisione cinema, Busta 41 CF 1280.

messo in mezzo. La discussione degenera fin quando suona l'allarme che annuncia l'arrivo della polizia nel locale sovrastante il covo.
I banditi si confondono allora tra i clienti e il finto accordatore è costretto a cantare: modificando le parole del testo del solito motivetto riesce a far arrestare la banda, guadagnandosi così la taglia, che è di quattro milioni.
Per poterla incassare però deve provare di non essere un complice e allora si reca con il commissario alla villa dei Narducci, che possono testimoniare per lui.
Nella villa intanto gli ospiti si preparano a vedere i fuochi d'artificio seduti in giardino. Una volta arrivato, Achille si rende conto che non è avanzato nulla del pranzo e sconsolato si sfoga con Giulietta:

> Achille: *Lasciatemi stare, lasciatemi morire in pace!*
> Giulietta: *Morire? Perché vuol morire? Che cosa è successo?*
> Achille: *E perché deve vivere uno che non riesce a campà? Io dovevo mangiare in questa casa, no? Destino vigliacco! Tanto ha fatto che non ci sono riuscito! Prima la signora Porretti con l'emicrania, e poi lo scozzese, e poi… e poi i banditi!*

Nel frattempo i signori Narducci hanno chiarito con la polizia. L'auspicato fidanzamento con l'avvocato è mandato all'aria e viene annunciato quello con il nuovo pretendente, Achille, che sviene nuovamente per la fame.
Si riprende e vedendo passare il carrello portavivande che finisce in piscina non ci pensa due volte e gli si precipita dietro, addentando il pollo sott'acqua, in un epilogo assurdo come il concatenarsi di situazioni che hanno trasformato la fame disperata del protagonista in gag comiche ed esilaranti per tutta la durata della pellicola.
Va notato che il film di Coletti, come altre produzioni comiche del tempo, è marchiato da una certa venatura qualunquista che muove l'agire dei personaggi: c'è opportunismo nel comportamento dei Narducci che organizzano il pranzo solo per riuscire a sistemare la figlia in nome di un'agognata mobilità sociale; si sono arricchiti durante la guerra vendendo frattaglie e il loro comportamento tende solo a soddisfare la loro necessità di vedersi riconosciuti come membri

integrati da un gruppo di riferimento altro rispetto a quello, umile, delle loro origini[59].

Nel film la fame è protagonista assoluta, tanto da diventare più forte di qualsiasi altra pulsione, che sia etica o morale (non si deruba un bambino; non ci si finge qualcun altro; non si istiga al suicidio), di educazione, di credo politico, fede calcistica o attrazione amorosa; la fame mai saziata del protagonista lo mette di fronte alle situazioni più critiche, nelle quali spesso preferisce ritrattare in modo qualunquista le proprie posizioni pur di ottenere soddisfatto il proprio tornaconto immanente e mangiare appagando il proprio bisogno.

Non a caso, il fascicolo su questo film è arricchito da una consistente rassegna stampa, vidimata con il timbro dell'on. Andreotti, che rivela una critica impietosa delle testate di sinistra sull'opera di Coletti, soprattutto nelle recensioni firmate Vice. Si legge nell' *Avanti* del 23 luglio 1952: «Questo è uno di quei film che fanno perdere la fiducia nell'intelligenza e nella bontà degli uomini, perché trasformano due ore di ben pagato spettacolo in due ore di tortura. Va bene la "cassetta", va bene la storia del pubblico che vuol ridere, ma ci sono dei limiti e per decenza occorre rispettarli. Si possono fare film comici dignitosi anche in Italia; è stato dimostrato da numerose produzioni, perché allora si scende tanto in basso e si confonde l'idiozia con l'umorismo? Gli attori devono lavorare per vivere, d'accordo, ma c'è anche una dignità professionale da difendere e gli attori di "È arrivato l'accordatore" hanno qualcosa da difendere. Il regista, ve lo diciamo subito, si chiama Duilio Coletti. Consigliamo ai nostri lettori di avere buona memoria».

Sempre Vice, ma per l'Unità del 23 luglio 1952 scrive: «Certi film comici italiani inducono a riflessioni tutt'altro che allegre sul triste fenomeno di superficialità,

[59] A chiarirlo sono sia le battute della figlia Giulietta *«Io so di essere di origini modeste, ma il nostro mondo è più semplice, più vero, ed è quello che mi piace, non questo pieno di ipocrisia! Vi siete montati la testa perché vi siete arricchiti con la guerra!»* che quelle della signora Narducci «*Non accettare il nostro invito! Con tutti i soldi che ci deve! […] e così perdiamo il sangue nobile! […] ma poi che razza di scusa cretina, non viene perché ha il raffreddore! Ma te lo dico io perché non viene… perché tu sei della plebe e un barone Monticchi non può confondersi con dei plebei [scoppia a piangere] oh che mortificazione! […]».*

cattivo gusto, pacchianeria e povertà d'idee che essi rappresentano. Questo […] è un susseguirsi penso di scialbi e banalissimi "skethcs" [*sic*] privi di qualsiasi traccia di umorismo. In esso si agitano, tentando di dargli vita, Nino Taranto, Antonella Lualdi, Ave Ninchi […]».

Anche la critica del quotidiano progressista *Milano sera* del 30-31 luglio 1952 è acre: «Poche volte il pubblico fischia ad una prima cinematografica estiva […] eppure ieri sera fischi sonori e giustificate proteste hanno salutato la comparsa sui nostri schermi di "È arrivato l'accordatore". Esprimere un giudizio su questo film significa dargli quel soldo di credito che non merita. Insulsa, sciatta, inconcludente, a volte volgare, la pellicola esibisce un "affamato" e deludente Nino Taranto, che certo meglio avrebbe fatto a rifiutare una parte che lo rende complice in questo pacchiano insulto alla nostra produzione cinematografica».

5. La casa: il bisogno abitativo di sfollati e sinistrati

- Eppure le case ci sono, costruiscono tutti,
quartieri interi, sembrano città…
- Per i signori costruiscono… Due milioni a vano.
- Eh ma col mutuo…
- Ah col mutuo è diverso, tre milioni a vano!
(*Auguri e figli maschi*, 1948)

Un altro grave fenomeno sociale con il quale gli italiani si trovano a fare i conti nel periodo della Ricostruzione è il problema dato dallo squilibrio fra popolazione e disponibilità degli alloggi. Durante i bombardamenti della Seconda Guerra mondiale, molti italiani furono costretti a lasciare la propria residenza abituale: alcuni erano sfollati volontari, che preferirono lasciare i centri urbani in favore delle campagne, a causa principalmente della difficoltà riscontrata nel reperire cibo nelle città, dovuta alla penuria di rifornimenti e alla maggiore densità demografica, e nella speranza di sfuggire alle requisizioni militari e al massiccio impiego dell'aviazione negli ultimi anni del conflitto.

Inoltre i bombardamenti, limitati all'inizio delle ostilità, aumentarono d'intensità a partire dal 1943, poiché ai *raid* aerei dell'aviazione britannica si aggiunsero anche quelli degli americani. Chi restava in città cercava riparo nei rifugi, ovvero gallerie sotterranee naturali o cantine fortificate, che purtroppo non garantivano l'incolumità e spesso, come viene mostrato anche in *Napoli milionaria*, si trasformavano in trappole senza via d'uscita[60]: la difesa più efficace dai bombardamenti era quindi abbandonare i centri urbani e trasferirsi lontano da qualsiasi probabile obiettivo militare.

Al termine delle operazioni belliche, una grande parte di questa popolazione di sfollati si ritrovò senza più una casa dove tornare, diventando perciò "sinistrati", come i protagonisti di *Napoletani a Milano* (1953, Eduardo De Filippo).

Il film è una commedia sociale amara, la prima storia di Eduardo De Filippo pensata per il cinema, scritta con la collaborazione di Age e Scarpelli.

La vicenda, seppur trattando la penosa condizione abitativa di una Napoli bombardata, risulta essere al tempo stesso divertente e originale, offrendo una visione profonda sulle condizioni di vita degli sfollati e sulle differenze tra Nord e Sud nell'Italia che si affacciava al boom economico. Nell'opera, lo stesso Eduardo De Filippo interpreta Don Salvatore, una sorta di guida spirituale e materiale del rione di sfollati e sinistrati protagonisti della vicenda, che devono abbandonare i loro alloggi di fortuna perché nell'area dove vivono deve esser costruita una fabbrica.

La scena d'apertura offre un'ampia panoramica dall'alto sui cumuli di macerie e sulle baracche che costituiscono il quartiere, mentre la voce di Thea Prandi ci presenta i protagonisti:

> Voce narrante: *Questa è una borgata di Napoli. Dalla fine della guerra, per l'amministrazione comunale è stato sempre un problema sloggiare la gente*

---

[60] Tra le grandi città italiane Napoli è quella maggiormente danneggiata dalle distruzioni belliche. La città è stata particolarmente colpita dalle incursioni aeree con danni gravi in vite umane e distruzioni materiali. Dai dati risulta che siano stati distrutti o danneggiati 101.741 vani. Cfr. P. Braghin (a cura di), *Inchiesta sulla miseria in Italia (1951 – 1952). Materiali della Commissione parlamentare,* Einaudi, Torino, 1978, p. 81.

da queste baracche, perché quando uno se ne va, due prendono il suo posto. La storia che vi raccontano gli autori è di pura fantasia, ma si ispira a fatti e a rapporti di convivenza che talvolta, in realtà, superano la fantasia stessa. La macchina da presa è arrivata anche qui.

I tipi sono stati scelti tra gli abitanti della borgata. Ecco… come queste ragazze. Con un po' di spirito e delle qualità fotogeniche si può diventare attrici e attori, come un'attrice si può improvvisare abitante della borgata [viene inquadrata Anna Maria Ferrero]*. In questo rudere, che per il suo profilo aguzzo gli abitanti del posto chiamano "o'cuorno", il corno, stanno rintanate sei persone: […] Tommaso Piccirillo, un vecchio anarchico innocuo […]; il corallaio De Rosa e questo è Di Gennaro Alberto, di professione accattone e Capasso Antonio venditore ambulante e Donna Irene, ex corista. Antonio Esposito, suonatore di violino, è il suo compagno; a Donna Irene una volta fecero anche un provino cinematografico ma non se ne fece nulla. Ecco Antonio, con la sua metà, due dei tanti personaggi che incontrerete in questo film. Seguite questo tipo: i suoi gesti nervosi i suoi modi bruschi e autoritari: si chiama Esposito anche lui, ebbe un ruolo insignificante durante il ventennio fascista, era milite scelto, ma gli amici lo chiamano "il federale" e lui se ne compiace. Il sindaco* [Eduardo De Filippo]: *è lui che ha nelle mani tutta la borgata; non è veterinario ed esercita il mestiere, non è avvocato e dà consigli legali, non è medico e cura cani e bambini. A tempo perso legge Orazio, Omero, conosce il codice a memoria ma non sa scrivere. Questo è suo figlio adottivo, lo educa e lo mette sulla buona strada.*

Gli altri li troviamo a Milano, alla periferia in una casa popolare e nella sede della società I.L.A.R. (Industrie Lombarde Acciaierie Riunite). Il consiglio di amministrazione aveva deciso di inviare l'ingegner Parenti [Frank Latimore] *a Napoli, per impiantare un'industria ma per gli abitanti della borgata che lo avevano saputo quest'iniziativa non era che una minaccia.*

Naturalmente, Don Salvatore si fa da subito rappresentante delle voci dei suoi compaesani e affronta i tecnici milanesi arrivati per fare i primi rilevamenti per l'inizio dei lavori:

Don Salvatore: *[…] Il progresso? E guardate qua… [*rivolgendosi alla folla] *Voi avete visto il progresso? […] Noi il progresso non l'abbiamo mai visto. Vuol dire che quando arriva lui, ce ne andiamo noi. Però ora siccome non è ancora venuto, ve ne andate voi e subito!*

Per fermare i lavori e conservare i loro pericolanti alloggi, gli abitanti della borgata sono pronti a tutto, arrivando a inscenare anche un sequestro di persona, facendo salire l'ingegnere su un ascensore che lasciano issato in alto in un palazzo sventrato dalla guerra; sono però poi costretti a sgomberare quando arriva la risposta negativa del ricorso al ministero presentato da Don Salvatore.
Le sequenze che seguono mostrano i primi lavori per la rimozione dello sterro, mentre gli sfollati sgomberano gli alloggi caricando tutte le loro cose su carretti e carrettini. L'ingegner Parenti mostra compassione per le sorti di tutta quella povera gente, ma non può agire diversamente.

Ing. Parenti: *Don Salvatò mi dispiace… sentite…*
Don Salvatore: *No, c'è un equivoco, se queste case sono brutte per voi, sono brutte pure per noi, però dormire all'aperto è peggio, stateve buono!*

Le immagini degli abitanti che occupano la borgata *"o'cuorno"* in *Napoletani a Milano* rappresentano in modo esemplare la situazione in cui si trovavano a vivere moltissimi italiani: secondo la relazione presentata al ministro per la Ricostruzione Meuccio Ruini e al presidente del Consiglio Ferruccio Parri nell'immediato dopoguerra, dei 31 milioni di vani di abitazione esistenti in Italia, più di due milioni erano andati distrutti durante il conflitto, oltre un milione era stato gravemente danneggiato e tre milioni e mezzo avevano riportato danni più lievi. Nel complesso, più di due milioni e mezzo di stanze avevano perso l'abitabilità, mentre una gran parte di quelle danneggiate era ancora usata come alloggio, seppur precario[61].

[61] M. Ruini, *Le cifre della ricostruzione,* Comitato Interministeriale per la Ricostruzione, Roma 1945, pagg. 15 – 16, in Benedetto Coccia (a cura di*), La Quarta Settimana*, Op. cit., pag. 236.

Anche i dati ottenuti dal censimento del 4 novembre 1951 confermano la consistenza del bisogno abitativo degli italiani: il fabbisogno complessivo è di oltre centomila alloggi per la sola città di Roma. Drammatica, talora tragica, è la situazione degli italiani abitanti in baracche, grotte, cantine e quella di chi si trova ad occupare alloggi collettivi (caserme, scuole, campi, etc.), soluzioni che dovrebbero essere di sola emergenza. Per questi gruppi la mancanza di una casa degna di questo nome è un fattore di decadenza fisica, ma soprattutto morale: il possesso di una casa, di un luogo sicuro dove vivere, è «condizione pregiudiziale per la loro riabilitazione come esseri umani»[62].

È proprio questa condizione di estrema provvisorietà vissuta dalla popolazione costretta a cercare sistemazioni di fortuna, ad esser stata fissata in *Napoletani a Milano* e in molte altre pellicole dell'immediato dopoguerra. Va ricordato come non sia solo l'occhio stilisticamente neorealista a documentarne le immagini: sono molti i protagonisti delle commedie che si ritrovano a ingegnarsi nei modi più fantasiosi per trovare una nuova casa e ricominciare a vivere.

5.1 «Sfollati di tutto il mondo, unitevi»: *Totò cerca casa*

Proprio sui modi di arrangiarsi degli sfollati e dei sinistrati è costruita l'idea di *Totò cerca casa* (1949, Steno, Mario Monicelli): il protagonista è naturalmente Totò, espressione di vita e buon senso popolare, che in questo caso interpreta uno dei tanti italiani in cerca di casa nel dopoguerra[63].

L'opera può essere considerata «Il primo film comico neorealista»: secondo la testimonianza di uno dei suoi registi (Mario Monicelli) «*Totò cerca casa*, proponendo la tematica del problema degli alloggi e degli sfollati, fu il primo film comico a trattare di un argomento reale, di attualità. Da quel momento il

---

[62] P. Braghin (a cura di), *Inchiesta sulla miseria in Italia (1951 – 1952). Materiali della Commissione parlamentare,* Einaudi, Torino, 1978, pp. 55-57 e 80-86.

[63] La necessità di una casa è un bisogno che continuerà a farsi sentire dagli italiani: idealmente simile a *Totò cerca casa* è anche la commedia farsesca *Arrangiatevi!* (Mauro Bolognini, 1959) nel quale assistiamo alle vicende per la ricerca di una casa della famiglia Armentano, costretta a vivere in coabitazione coatta con una numerosissima famiglia di esuli istriani. Nel film Totò interpreta nonno Illuminato.

film comico cominciò ad avere molti agganci con la realtà, anche se non decadde neppure il genere puramente fantastico. Io e Steno con i nostri *Totò cerca casa, Totò e i Re di Roma, Guardie e Ladri, Totò e Carolina* facemmo delle pellicole che avevano indubbiamente una matrice neorealistica»[64].

Anche il fascicolo della revisione cinematografica preventiva ne riconosce lo spunto neorealista, anche se lo ritiene solo un elemento utile alla chiave umoristica, funzionale al successo dell'opera: «Si tratta di uno dei soliti lavori comici creati per Totò, che figurerà nel film in svariate situazioni farsesche. La sua abilità istrionesca animerà i vari ruoli in cui è chiamato a comparire: impiegato all'Anagrafe, custode del cimitero, alunno, pittore ecc. Come avviene generalmente si alternano episodi gustosi a scene piuttosto banali. Ma il successo commerciale sembra ampiamente assicurato, dato anche il carattere di palpitante attualità che ha il problema della casa. Roma, 26 settembre 1949. Firmato l'Ispettore generale Scicluna»[65].

Il film si apre con una panoramica dall'alto su una «delle tante città che sono nel mondo» (Roma) e ci offre un'istantanea del tempo, mostrando palazzi e situazioni, seppur caricaturali, di vita cittadina:

> Narratore: *Questa è una delle tante città che sono nel mondo. Anche in questa, come nelle altre, vi sono centinaia di migliaia, anzi, milioni di uomini. Eppure, ciascuno di essi è assillato da un suo problema: c'è per esempio chi ha il problema di arrivare in tempo all'ufficio* [una folla si accalca per salire su un autobus] *e chi, come la maggior parte di questa tormentata umanità di oggi, è indeciso se andare a destra o a sinistra* [a queste parole si vede un uomo che segue una donna bruna, poi incrocia una bionda e rimane titubante se continuare a seguire la prima o andar dietro alla seconda].
>
> *Nelle torride domeniche d'estate c'è il problema di trovare un posto al sole* [mostrando un affollatissimo litorale]. *Per altri invece il problema è di reggersi in piedi* [mostrando dei pattinatori].

---

64 Mario Monicelli in F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia…,* Op. cit. p.95.

65 Archivio Centrale dello Stato, Inventario 56/1, Ministero del Turismo e dello Spettacolo – Divisione cinema, Busta 13 CF 0894.

Ma per tutto l'anno con la crisi degli alloggi il problema più grande e più angoscioso, il problema dei problemi è quello della casa [carrelata sui tetti cittadini]. *Chi non vorrebbe avere una casa pressappoco così* [si vede una villa con giardino], *naturalmente è il sogno di tutti, di coloro che abitano in questi alveari umani* [viene inquadrato un enorme e anonimo condominio], *ma è soprattutto il sogno di coloro che sono ancora costretti a vivere in luoghi come questi* [si vede la targa del liceo ginnasio G. Garibaldi] *come per esempio l'avventizio Beniamino Lomacchio, sinistrato, sfollato, riformato, impiegato comunale e coniugato con prole.*

Beniamino Lomacchio (Totò) è un impiegato dell'anagrafe che occupa, come sinistrato, un alloggio collettivo, la scuola Garibaldi, assieme alla famiglia composta dalla moglie (Alda Mangini), dalla figlia (Lia Molfesi) e del figlioletto ribelle, Otello (Mario Gattari), abitando nell'aula di scienze dell'istituto.

Tutto nella loro quotidianità è condizionato dal bisogno di avere una casa: la moglie acquista solo ciò che può consentire di vincere qualcosa grazie ai concorsi alimentari, nella speranza di vincere abbastanza per avere una vera abitazione:

Moglie: *Toh prendi, questo è per te.*

Beniamino: [Guardando incredulo la bottiglietta che la moglie gli ha messo in mano] *Che cos'è questo?*

Moglie: *Sarti Soda.*

Beniamino: *Sarti Soda? Ma come, al mattino si fa colazione con un aperitivo?*

Figlia: *Ma papà lo sai bene che lo facciamo per i concorsi no?*

Moglie: *Ma sì certo! E finché non avremo vinto noi mangeremo sempre roba coi premi, e se vinceremo finalmente avremo una casa vera, capito?*

Beniamino: *Ho capito. E dico… non potrebbero mettere un bel concorso… un bel concorso sulle bistecche per esempio* [intanto sottrae alla moglie un panino e se lo nasconde addosso, ma appena si distrae è il figlioletto che a sua volta glielo ruba senza che lui se ne accorga].

Figlia: *Oh papà… parlare di bistecche appena alzati!*

Moglie: *Mmm… le avrà sognate stanotte, insieme a tutte le sue porcherie.*

Beniamino: *Va beh, porcherie… le bistecche sono diventate porcherie? Ma mi fàccino il piacere! Le bistecche porcherie… ma dove siamo!* (si accorge che gli è sparito il panino) *Ma in che mondo viviamo! Ma che secolo è questo! Che secolo!*

Un mattino, Totò viene a sapere che dovranno lasciare la loro precaria sistemazione:

Bidello: *Ma sicurissimo! L'ho sentito con le orecchie mie questa mattina, che scherziamo?*
Uomo: *Ma noi dove andremo?*[…]
Beniamino: *Che succede?*
Uomo: *Pare che ricomincino le scuole e noi non potremo più abitare qui.*
Beniamino: *No! […] Ci vogliono mandar via? Oh bella! Allora bisogna fare una ripetizione al Ministero!*
Bidello: *Una ripetizione! Forse voleva dire petizione!* [intanto agita sotto il naso di Totò un panino che sta mangiando]
Beniamino: *Appunto dico, se noi facciamo una bella petizione tutti quanti siamo, compreso lui, vi assicuro che a occhio e croce siamo una bella massa di petenti!*
Bidello: *Senta fetente sarà lei! E ringrazi Dio che presto la butteranno fuori di qui eh!*
Beniamino: *Noi qui ci siamo e ci resteremo! […] Sfollati di tutto il mondo, unitevi!*

Anche la figlia parla con il fidanzato (Aroldo Tieri) per farsi venire un'idea per trovare un appartamento, affinché il padre non possa più avere argomentazioni per opporsi al loro matrimonio. Beniamino, che è impiegato allo sportello dell'Ufficio Nascite dell'anagrafe, intanto si reca a lavoro. Qui il capoufficio gli chiede di agire in sua vece per vidimare la domanda di alloggio di un suo parente: naturalmente Totò approfitta della situazione e scrive il proprio nome nel documento. Brigando ed armeggiando coi timbri, riesce a svolgere la pratica e si precipita dalla famiglia per darne notizia:

Beniamino: *Una bellissima notizia […] Ho trovato casa.*

Moglie: *Una casa vera?*

Beniamino: *Verissima. Un nuovo impiego. Guardiano municipale, con diritto gratis a quattro stanze, bagno cucina, telefono […] Ecco qua, con tutti i timbri regolamentari. Oggi stesso prenderemo possesso del nuovo alloggio con annessi e connessi!*

La felicità per la lieta notizia si smorza con la scoperta che il nuovo impiego e la nuova casa si trovano presso il cimitero. La famiglia Lomacchio, nonostante le remore date dalla superstizione, si trasferisce comunque presso il nuovo alloggio. Secondo quanto raccontato dallo stesso Steno: «Lo sketch del cimitero in *Totò cerca casa* fu tutta un'invenzione di Totò. Il soggetto, invece, nacque da alcune vignette che faceva Metz per un giornale e che si chiamava *La famiglia Sfollatini*, erano le avventure di una famiglia di sfollati che cercava alloggio.

Da questo spunto Totò si ricordò che esisteva un atto unico di non rammento più quale scrittore napoletano su una famiglia che andava ad abitare al cimitero[66]. Così vennero pagati i diritti a questo scrittore e Totò lo rielaborò alla maniera sua»[67].

Spaventata da supposti spiriti notturni, la famiglia Lomacchio decide di ritornare alla scuola, dove riprende la solita routine. Al mattino, Beniamino viene mandato dalla moglie a prendere l'acqua per fare il caffè:

Moglie: *Caffè Cà, con il quale si può concorrere a cinque milioni di premi!*

Beniamino esce "in manica di mutande" nell'edificio deserto, non sapendo che la scuola è stata appena riaperta. All'arrivo della delegazione del Sindaco, Totò è costretto a rifugiarsi in un'aula dove viene scambiato per un alunno, a causa delle braghe corte. Anche questa volta la situazione degenera e l'intera famiglia è costretta a sloggiare definitivamente ma, grazie al fidanzato della figlia, trovano – abusivamente – alloggio temporaneo nello studio di un pittore:

---

[66] Dai titoli di testa si può apprendere che è stato tratto dalla commedia "Il custode" di A. Moscariello, Edit. Rispoli in Napoli.

[67] F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Op. cit. p. 96.

Checchino: *Questo è lo studio di un pittore amico mio. Siccome resterà fuori Roma qualche mese, allora voi potete venire ad abitarci!*

Beniamino: *Beh, beh, credevo peggio. Arioso, spazioso, bizzarro! […] sì non c'è male, questo stabile mi va, mi sconfinfera!*

Checchino: *Ecco, vedi paparino che mi rendo utile in qualche cosa? E allora posso sperare nel tuo consenso? […] ecco allora mi raccomando: tu papà per gli estranei sei il pittore Grancassi! E ricordatevi, che nessuno scenda dalle scale, perché, se s'accorgono che lo studio è abitato da estranei, sarebbero guai!*

Naturalmente anche in questa circostanza accade qualcosa che li costringe ad abbandonare la sistemazione. Beniamino e famiglia trovano infine rifugio fra le antiche arcate del Colosseo:

Moglie: *Il Colosseo, e questa è l'unica casa che sai dare alla tua famiglia? Io sono stufa! […] sono stufa di vivere sotto gli archi!*

Beniamino: *E ti lamenti? Sono luoghi che tutto il mondo ci invidia e tu li disprezzi?*

Proprio mentre l'intera famiglia è intenta a leggere gli esiti delle numerose cartoline per concorsi, scoprono di aver vinto:

Beniamino: *"Conservatemi e con altri cento come me vincerete l'album della ditta Gallo"… quinta fregatura! "Questa volta nulla, ma non scoraggiatevi e vincerete […] una vespa"… quale vespa? […] Continuano le fregature! "Congratulazioni! Avete vinto un milione!". Continuano le fregature!*

Figlio: *Eh? Un milione?*

Figlia: *È vero! Un milione!*

Moglie: *Un milione? Abbiamo vinto un milione!*

Iniziano nuove peregrinazioni per la famiglia, alla ricerca di una dignitosa sistemazione che però sembra impossibile da trovare. Si rivolgono anche ad una agenzia immobiliare, ma quando con una telefonata sembrano aver trovato la giusta abitazione, la occupa lo stesso impiegato che cercava una casa da tre anni. Mentre sono ancora nell'agenzia entra un distinto signore che offre loro un appartamento:

Signore: *Permesso? Signora, signore, loro cercano una casa? […] sei stanze, lussuosamente mobiliata, tutti i comfort, magnifica posizione, fitto bloccato… rilievo mobili e buonuscita… il tutto un milione!*

Beniamino: *Un milione! Ce l'abbiamo giusto giusto un milione! Ma un momento, non sarà mica una fregatura? Lei non è qualcuno del cimitero? […] Qualche pittore che ha lasciato lo studio e arriva la modella?[…] No? Sicuro? […] e allora evviva! Andiamo!*

Col denaro contante la famiglia si trasferisce finalmente nella graziosa abitazione che, però, è stata contemporaneamente affittata a delle turiste straniere, alla coppia orientale già incontrata nello studio del pittore e a un cinese fumatore d'oppio. Nascono nuove complicazioni comiche che sfociano infine in una folle corsa su un'auto per le vie di Roma, finché Beniamino non va a scontrarsi con il monumento appena inaugurato dal sindaco [68]:

Sindaco: *Ecco la sintesi della Ricostruzione!*

Ma non fa in tempo a scoprire la statua dal lenzuolo che ne cela le fattezze che viene travolto dall'auto guidata da Beniamino, che abbatte, concretamente e simbolicamente, il monumento alla Ricostruzione. Un ultimo stacco e vediamo il personaggio interpretato da Totò finalmente sistemato con la moglie, indossa una vestaglia di seta e si rilassa in un giardino:

Beniamino: *Ah! Questo sì che è un magnifico posto! Una bellissima villa, un parco meraviglioso, vitto abbondante, sigari gratis, ma cosa vuoi di più?*

L'inquadratura si allarga e svela un'insegna con scritto "Manicomio provinciale", delle infermiere che passeggiano e un inserviente che controlla a vista i coniugi Lomacchio che, impazziti alla ricerca di una casa, hanno trovato finalmente una sistemazione tranquilla.

[68] Durante il film, il protagonista incontra e ridicolizza in più occasioni il sindaco (e quindi il potere): timbrandogli sedere e testa quando esce dall'ufficio dopo aver ottenuto la pratica per l'alloggio al cimitero; nella scuola durante l'inaugurazione quando viene scambiato per un bambino pluriripetente; nel Colosseo, mentre il sindaco è in visita al monumento con una principessa.

5.2 Il piano "Ina casa"

Certamente la vicenda vissuta da Totò trasforma il problema abitativo in un sorriso grazie all'assurdità delle situazioni mostrate, tuttavia molto di quanto vediamo nell'opera di Steno e Monicelli fa parte della realtà vissuta dal pubblico. Ne è la conferma il documentario *045,* tratto da un soggetto di Antonio Petrucci[69] e sceneggiato da Ennio Flaiano, realizzato dall'Istituto Nazionale LUCE nel 1952 con la regia di Vittorio Sala e commento parlato di Renzo Trionfera, che sintetizza la questione degli alloggi abusivi degli sfollati e illustra le azioni intraprese per la sua risoluzione. Proprio come Totò aveva trovato rifugio per sé e la famiglia nel sito archeologico tra le arcate del Colosseo, anche il documentario ci mostra lunghe carrellate sulle rovine delle terme di Caracalla:

> *«Siamo alle terme di Caracalla, in una delle più suggestive zone archeologiche di Roma. Gli operai del comune stanno murando alcune grotte che per sette anni servirono da abitazione ai cosiddetti "cavernicoli": coloro che vivevano in questi tuguri hanno ora una casa confortevole. Finora di caverne ne sono state chiuse molte, ma non crediate che non ce ne siano più».*

L'inquadratura si sposta poi sulla grotta 045, mostrando una famiglia con due bambini piccoli:

> *«Ecco per esempio, sempre a Caracalla, la grotta 045, sì proprio così: zero quarantacinque. Perché, agli effetti anagrafici, il numero civico degli alloggi abusivi è preceduto da uno zero. Ci vive il manovale Vincenzo Torriani insieme con la moglie e due figli. Questa famiglia è oggi in attesa di una visita importante. La stessa visita che attendono con ansia le famiglie che abitano ancora nelle caverne o nei baraccamenti della periferia. Vedete quanti alloggi abusivi anche su questa tribuna dell'antico ippodromo dei Parioli? Una volta questa zona era un centro di alta mondanità, ma i tempi sono cambiati. Niente più corse di cavalli, solo giochi di bimbi negli spiazzi liberi. Le baracche del villaggio sfollati di Montemario sono sistemate in ordine sparso per fare posto a minuscoli orti. La gente si domanda spesso: come mai ancora tanti alloggi abusivi? Per spiegare il fenomeno, occorre risalire ai tempi in cui i muri in Italia erano pieni di scritte come questa* (si

[69] http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL3000052420/1/045.html.

mostra la scritta "VINCERE" su un muro): *Vincere. Vincere. Vincere. Quel che accadde poi è un ricordo tremendo. Le scritte furono ovunque sepolte dalle macerie. Crollarono le case degli uomini. Fu sconvolto il sistema del viver civile. Ricordate? Non c'era acqua. Né per bere, né per lavarsi. Folle di cittadini non avevano altra speranza e altra risorsa che il rancio pubblico. Nell'immediato dopoguerra tornarono ad affacciarsi talune malattie sociali come la malaria. Si impose con caratteri di drammatica urgenza la necessità di dare lavoro a milioni di disoccupati, di reduci, di profughi, affinché la fame e la disperazione non si cambiassero in furore.*
Mille e mille problemi improrogabili e allarmanti dovettero essere affrontati e risolti. Quello edilizio ad esempio, sembrava addirittura insolubile.
Oltre che ricostruire, occorreva fare fronte alle esigenze di una popolazione in continuo aumento e in continuo movimento. Ogni anno infatti, almeno centomila persone lasciano le campagne dirette verso i grandi centri. Ogni anno, altre centomila persone si sposano. Ecco, un giuramento di fedeltà, la fotografia ricordo, i fiori d'arancio e il desiderio di costruirsi un nido. Un nido di solida muratura, insieme al desiderio insopprimibile di mettere al mondo altri bimbi. L'Italia è un Paese prolifico, l'incremento delle nascite fa aumentare la popolazione di circa mezzo milione di unità ogni dodici mesi. Cinquecentomila bimbi non sono uno scherzo.
Queste non sono macerie anonime, sono i resti della città di Cassino. Ma ecco, oltre le macerie, una nuova Cassino ricostruita dalle fondamenta. Quanti paesi rasi al suolo dalla guerra non sono stati riedificati dalla fondamenta come Cassino? La crisi edilizia, com'è noto, si faceva sentire già prima degli eventi bellici. Mancavano allora un milione di vani. Durante la guerra si costruì solo un terzo di quanto si costruisce normalmente. Le bombe e le cannonate poi ne misero fuori uso quasi quattro milioni. Nel 1945 insomma, la crisi degli alloggi aveva raggiunto la sua punta massima. Difettavamo cinque milioni di vani, ma la popolazione continuava ad aumentare con il solito ritmo. L'urbanesimo non accennava affatto a contrarsi. Nonostante le difficoltà del dopoguerra, era necessario affrontare subito e con decisione il problema edilizio, così come era stato affrontato quello della disoccupazione, delle malattie sociali, della ricostruzione. L'Italia democratica non si perse d'animo. Qualche mese dopo la cessazione delle ostilità, assicurò un contributo cospicuo ai proprietari che intendevano riparare le proprie case. I piani della ricostruzione edilizia vennero quindi dichiarati di pubblica utilità e furono integrati in seguito dal Fanfani-Case e dall'INA-Case. Oltre quattrocento miliardi di lire uscirono dalle casse dello stato nel giro di sette anni per dare alloggio ai senza tetto. Ma i risultati conseguiti dalla politica edilizia del governo si possono definire addirittura "spettacolosi": nei piccoli centri come nelle grandi città, quattro milioni e trecentomila vani furono costruiti o riparati a carico o con il contributo statale. Nelle rapide inquadrature che si sono susseguite, c'è qualche esempio tipico della cosiddetta edilizia a sviluppo orizzontale, caratteristica dei centri rurali o periferici. Si tratta di zone scelte a caso, Valmontone, Jesi, Acilia, Senigallia, Colleferro, Terni, Rimini. Non sono che aspetti parziali di quello che è stato realizzato in questo dopoguerra. Anche nelle grandi città

ormai, sono stati colmati i vuoti che scavarono le bombe. A Bologna, come a Torino, a Genova, come in ogni altro capoluogo dove passò la guerra, l'edilizia verticale e quella dei grandi palazzi protesi verso il cielo, documenta l'ingente mole della ricostruzione realizzata. Ogni città ha avuto il suo piano regolatore del dopoguerra, dal nord al sud, da Milano a Messina, Catania, Reggio, Napoli, Salerno.
Case! Case! Case! Come dicevano i De Filippo in una commedia famosa[70]*.*
Ma era rimasto in sospeso il discorso sulla grotta 045. La visita che i Torriani aspettavano era quella degli operai comunali. Vedete, i Torriani hanno poca roba con loro. Forse l'unica ricchezza della coppia sono i figli, nati tutti e due al numero 045 delle terme di Caracalla. Non sono più "cavernicoli" ormai, vanno verso una casa dignitosa: è stato cancellato un altro zero; altri ancora ne scompariranno a breve scadenza, lasceranno il posto a numeri civici normali, finiranno con il passare nel campo dei ricordi»[71]*.*

Si conclude così il filmato, mostrando la famiglia Torriani che finalmente entra sorridente in un moderno portone, con uno *zoom in* a chiudersi sul loro nuovo numero civico, il 12, un numero civico regolare, perché non più preceduto dallo zero, segno di una speranza per la ripresa di una vita normale.

Il filmato ricorda la proposta attuata subito dopo la formazione del nuovo governo De Gasperi, su iniziativa di Amintore Fanfani, ministro del lavoro e della previdenza sociale, il quale si era fatto promotore del progetto di legge "Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per i lavoratori", comunemente indicato come "la politica della casa": con la legge n. 43 del 28 febbraio 1949 fu approvata una delle iniziative riformiste più significative concepite nel secondo dopoguerra, il piano *INA -Casa*[72]. La legge predisponeva un programma per incoraggiare le costruzioni residenziali, nella convinzione che il settore edilizio avesse la capacità di attivare la domanda di altri beni, che a loro volta avrebbero prodotto

---

[70] Il riferimento è alla commedia *A che servono questi quattrini?* diretta da Esodo Pratelli nel 1942.

[71] https://www.youtube.com/watch?v=8jIcw2ScDXs

[72] Cfr. Istituto Luigi Sturzo (a cura di), *Fanfani e la casa. Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare state. Il piano Ina-Casa*, Rubbettino, Roma, 2002, p. 150 e ss. ; P. Di Biagi(a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma, 2001.

altra occupazione: in questo modo si sarebbe innestato un circolo virtuoso che avrebbe gradualmente coinvolto anche altri settori produttivi[73].

È facilmente intuibile come, accanto a questi fini operativi, il piano perseguito dalla Democrazia Cristiana avesse uno scopo più strettamente sociale, riconoscendo nel possesso della casa una premessa indispensabile per il consolidamento della famiglia, cellula embrionale intorno alla quale si solidifica ogni società cristiana.

Sulla base di questi presupposti fu infatti attuato un piano settennale che, unendo lo sforzo statale e facendo ricorso ai contributi che i lavoratori davano sotto forma di trattenute sugli stipendi e al contributo proporzionale che versavano i datori di lavoro, si proponeva di realizzare oltre 1.200.000 vani[74] per fronteggiare il bisogno abitativo degli italiani.

L'attuazione e la gestione del piano fu affidata all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA) in virtù della capillare distribuzione dell'ente, dell'attrezzatura amministrativa e della competenza in campo immobiliare di cui disponeva. Per l'assegnazione degli alloggi si seguiva il criterio delle effettive necessità familiari, stabilite attraverso graduatorie che assegnavano un differente punteggio in relazione alle diverse condizioni di necessità: veniva naturalmente data precedenza a chi viveva nelle baracche, grotte, cantine e dormitori; a chi condivideva l'alloggio con altre famiglie e occupava alloggi insufficienti e antigienici che costringevano alla convivenza in una stessa stanza di più persone.

Ai fini della selezione era inoltre importante il numero dei figli e, se nel breve periodo era previsto un allargamento della famiglia per una nascita o un matrimonio, si saliva la graduatoria. Grazie al piano INA-casa, circa 150.000

---

[73] Cfr. la docu-fiction *Le Case degli italiani,* (1956) regia di Vittorio Sala, disponibile anche online al link https://www.youtube.com/watch?v=EOJZjbwl5pM. Attraverso la storia di due giovani fidanzati che si informano sulla possibilità di far domanda per una casa, vengono mostrati i dati relativi al primo settennato del piano e vengono spiegate le modalità di assegnazione.

[74] Il piano era in origine molto più ambizioso nella sua attuazione. In realtà nel primo settennato (1949 – 1956) furono realizzate circa 150.000 case.

famiglie ottennero un alloggio nei primi sette anni di attuazione, appagando così il bisogno di uno spazio domestico dove realizzare il proprio progetto di vita.

5.2.1 Le case degli italiani sullo schermo

Il bisogno di una casa infatti era anche questo: non solo risposta all'urgenza di un riparo per chi vive in situazioni precarie e di degrado, ma anche necessità di realizzare il proprio progetto di vita in un proprio spazio.

Nelle commedie si riscontra la centralità del tema nelle immagini, che ci mostrano le differenti tipologie di abitazioni, baracche, ruderi e cantine, considerate "casa" a causa della condizione di indigenza del dopoguerra, anche quando la dimensione familiare in cui avvengono gli incontri tra i personaggi è un ambiente ricostruito in un teatro di posa: un esempio è la perfetta ricostruzione dei bassi napoletani in *Napoli milionaria*. Aldo Tonti, direttore della fotografia, rivela che il film «fu girato tutto nei vecchi teatri della Farnesina dove era stato ricostruito un vicolo di Napoli. Per renderlo più veritiero furono portate da Napoli cinquanta famiglie che da principio vennero alloggiate in alcune pensioni. Poi, dopo un po', una volta adocchiato il vicolo e verificato che era proprio come uno di quelli della loro città, vi si trasferirono e lo abitarono. Nel senso vero e proprio: ci dormivano, ci cucinavano, ci vivevano. Fu un espediente per evitare di girare nei dedali di Napoli dove le cose sarebbero state meno semplici»[75]. Raramente ci è concesso poter gettare uno sguardo su abitazioni reali, come quelle di *Due soldi di Speranza* di Renato Castellani. Più spesso, quello che la macchina da presa offre, sono carrellate e panoramiche su sfondi di quartieri poveri e popolari.

Gian Piero Brunetta nota come da un certo momento in poi, nella cinematografia nostrana lo spazio della casa si dilati, modificandosi in misura identica, se non superiore, allo spazio urbano circostante: gli interni delle case sono termometri molto sensibili dell'Italia che cambia. Il cinema del dopoguerra

[75] Testimonianza di Aldo Tonti Cfr. F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, Op. cit.,* p.150.

descrive due tipi di case: quelle, come nel film di Castellani appunto, in cui nulla sembra esser cambiato, «dove la polvere delle vicende di più generazioni si è depositata, assieme alla storia della fame e della miseria e all'igiene approssimativa dei suoi componenti» e quelle «in cui si respira il senso di una nuova vita» dato dalla diversa luce che invade gli interni e dall'indugiare della macchina da presa nei diversi spazi, che mostrano frigoriferi e pulizia delle cucine[76].

Tuttavia, anche quando la guerra sarà più lontana, per molti dei protagonisti delle commedie il possesso della casa resterà comunque un traguardo d'importanza primaria; spesso sono giovani innamorati che per coronare il proprio sogno d'amore con il matrimonio devono «metter su casa», punto di partenza inevitabile di ogni progetto di vita familiare e sociale: è quello che accade in *Auguri e figli maschi* (1951, Giorgio C. Simonelli). Nel film tre giovani sorelle (Delia Scala, Maria Grazia Francia e Giovanna Pala), si vogliono sposare con i rispettivi fidanzati (Aroldo Tieri, Ugo Tognazzi ed Enrico Luzi) e sono perciò alla ricerca di una casa. Le giovani coppie finiscono con l'essere ingannate da un costruttore disonesto che promette un intero quartiere di villini a vantaggiose condizioni di acquisto dilazionato per gli sposini. Le case esistono davvero, ma saranno subito poste sotto sequestro[77]. Le tre coppie restano così senza casa e s'ingegnano in mille modi per trovare una nuova sistemazione. Il finale è dato dalla felice iniziativa di un giornalista che, dopo aver seguito alcune delle peripezie degli sposi, trasforma la vicenda delle tre coppie in un caso e lancia la proposta de «La giornata del mattone», un'iniziativa di solidarietà popolare, molto simile al moderno *crowdfunding*, consistente nell'invio di un mattone per costituire un fondo destinato alla costruzione di nuovi alloggi per le giovani coppie di sposi: «Un mattone costa appena undici lire, e per fare una casetta bastano appena 500 mattoni. Se nessuno rifiuterà di

---

[76] G.P. Brunetta, *Il cinema,* in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia Unita,* Roma-Bari, Laterza, 2010, p.244.

[77] Un costruttore disonesto ingannerà e trufferà in modo simile anche i protagonisti di *Poveri milionari* (Dino Risi, 1958).

dare il suo contributo, ogni coppia di sposi avrà la sua casa!».

L'occhio filmico quindi, non ci mostra solo il «bisogno di casa» degli italiani raccontandoci delle situazioni di disagio in cui sono costretti a vivere i protagonisti e i sogni che nutrono e pensano di realizzare grazie al possesso di un alloggio: spesso ci offre anche l'occasione di indugiare sulle differenze tra le abitazioni rurali e quelle cittadine, tra nord e sud, città e periferia.

Ne *Le ragazze di piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer abbiamo modo di vedere le case di tre differenti quartieri della periferia di Roma: Marisa (Lucia Bosè) abita alla Garbatella, Elena (Cosetta Greco) a Monteverde e Lucia (Liliana Bonfatti) alle Capannelle; anche in quest'opera vengono documentate le difficoltà incontrate dai giovani nel trovare una casa per sistemarsi: nel caso di Elena, in particolare, la scoperta che il fidanzato non l'ama veramente, ma è solo interessato al modesto appartamento in cui lei vive con la madre, la porta a tentare addirittura il suicidio; Marisa invece alla fine si sposerà comunque con il fidanzato, continuando a vivere con la sua numerosa famiglia, perché «dove si sta in undici si può stare anche in dodici».

6. Il lavoro: la disoccupazione del dopoguerra

- Oh dunque… offerte d'impiego.
- Ma smettila di cercare lavoro… in questo Paese
lavorano soltanto i fessi, la gente in gamba s'arrangia!
(*L'Eroe della strada*, 1948)

Nonostante il primo articolo della neonata Costituzione definisse l'Italia «una Repubblica democratica, fondata sul lavoro», nel 1948 l'obiettivo di una piena occupazione per gli italiani era un'utopia, in un contesto di miseria dilagante in cui il livello della disoccupazione toccava limiti mai raggiunti e il problema si presentava complesso, articolato e stringente. La mancanza di lavoro era all'origine di molti problemi sociali, non solo economici e materiali, ma umani e psicologici: paura, tormento, tensione, instabilità, erano le sensazioni associate alla disoccupazione e alla sua estensione all'indomani della Liberazione. Stampa dell'epoca e resoconti delle forze dell'ordine testimoniano le manifestazioni e le proteste di chi si ritrovava senza lavoro[78].

La condizione dei disoccupati appariva, effettivamente, drammatica: buona parte della popolazione faticava ad assicurarsi l'essenziale al sostentamento necessario; ex internati nei campi di lavoro tedeschi ed ex prigionieri di guerra rientravano in patria, aggiungendosi alla schiera di giovani ed ex soldati già alla ricerca di qualsiasi tipo di occupazione. Vi era inoltre un aumento delle schiere dei cosiddetti «sottoccupati pluriattivi», costituite prevalentemente da reduci, donne e giovani che a causa della guerra si ritrovavano senza una vera formazione professionale ed erano quindi difficilmente riassorbibili dal mercato del lavoro, perché non qualificati per il settore industriale.

Le occasioni di lavoro erano rare e in larga parte estremamente precarie: si trattava di lavori generalmente sottopagati, per lo più giornalieri e di fatica,

[78] M. Colucci, *Massima occupazione. Il ministero del Lavoro e della previdenza sociale nell'Italia da ricostruire 1945-1950*, in "Italia Contemporanea" 274/2014, pp. 42-73.

come lo sgombero delle macerie, la raccolta di materiale ferroso dai rottami, piccole opere di ricostruzione delle rovine e ripristino dei campi.

Il quadro desolante prospettato dall'estesa miseria e dalla disoccupazione imperante restò pressoché invariato durante tutto il periodo della Ricostruzione; nel dopoguerra il sistema produttivo sembrava non riuscire a riassorbire la forza lavoro disponibile: gran parte dei disoccupati si erano prima concentrati nell'agricoltura, orientandosi poi verso l'opzione data dall'emigrazione di massa degli anni Cinquanta e Sessanta.

Nel 1948 il rapporto tra il totale degli occupati e la popolazione italiana era del 40,9%. L'agricoltura, al censimento del 1951, assorbiva ancora il 42,2% della popolazione attiva e tale percentuale arrivava al 56,9% al Sud; parallelamente il 32,1% era impiegato nell'industria e il 25,7% nel terziario[79].

Per gli italiani trovare un lavoro onesto, che permettesse loro di ricominciare, era difficile.

Al fine di individuare «i problemi sociali più urgenti dello Stato nazionale» e poter «predisporre gli strumenti legislativi adeguati alla loro soluzione» il Parlamento italiano predispose la già citata *Inchiesta parlamentare sulla disoccupazione,* varata nel 1952 e diretta da Roberto Tremelloni, che parallelamente all'*Inchiesta sulla miseria*, offriva una complessa analisi del fenomeno: ne risultarono ben cinque volumi, suddivisi in numerosi tomi[80] nei quali vennero esposti tutti i dati raccolti sul fenomeno della disoccupazione dal punto di vista economico, politico, sociale, geografico e sanitario.

La documentazione prodotta dall'indagine parlamentare costituiva una fonte preziosa anche per ascoltare la voce dell'opinione pubblica e dei molti disoccupati interpellati dalla Commissione, permettendo così di scorgere, in aggiunta alle cifre, la realtà umana, i drammi individuali e il punto di vista dei

---

[79] S. Musso, *Lavoro e occupazione,* in M. Firpo, N. Tranfaglia, P.G. Zunino (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea,* vol. I, Risorse e strutture economiche, Garzanti, Milano, 1998, p. 511.

[80] Una sintesi dei risultati dell'inchiesta è offerta da M. Parasassi, G. Ruffolo, *La disoccupazione in Italia. Relazione sintetica delle indagini e degli studi promossi dalla commissione parlamentare d'inchiesta sulla disoccupazione,* Zanichelli, Bologna, 1954.

disoccupati[81]: oltre al problema alimentare e alla distruzione degli alloggi dunque, la disoccupazione rappresentava la principale emergenza dell'Italia postbellica.

6.1 La mancanza di lavoro in pellicola

Il cinema italiano del dopoguerra è stato un momento di coagulo di questa realtà che, ancor prima di essere registrata dal potere legislativo attraverso queste rilevazioni statistiche, si è ritrovata proiettata sul grande schermo: dall'immediato dopoguerra, per tutti gli anni Cinquanta fino al *boom,* il cinema considererà la disoccupazione una delle principali tematiche legate al racconto della quotidianità, mostrando i vari volti, di speranza e disperazione, legati alla ricerca del lavoro; la figura del disoccupato sarà una costante tematica che accompagnerà la commedia in Italia fino ai nostri giorni[82].

Nell'Italia postbellica è naturalmente il cinema neorealista ad accostarsi per primo e con occhio schietto al fenomeno, documentandone senza filtri l'entità e la gravità: la disoccupazione è come uno spettro che si aggira in film come *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) e *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952), e in storie di emigrazione come *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950), e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). A metà tra neorealismo e commedia sono tre opere che tematizzano in modo diverso la disoccupazione: *Roma città libera - la notte porta consiglio* (Marcello Pagliero, 1946) che mostra l'amarezza e lo sconforto dei giovani disoccupati all'indomani della Liberazione; *Due soldi di speranza* (1952, Renato Castellani) che offre uno spaccato sulle criticità della disoccupazione al sud e *Napoletani a Milano* (1953, Eduardo De Filippo) che, oltre ad essere un documento particolarmente significativo della

---

[81] M. Alberti, *Senza lavoro. La disoccupazione in Italia dall'Unità a oggi,* Roma- Bari, Laterza, 2016, p.186.

[82] In tempo di crisi e regressione economica, il tema della disoccupazione torna ad essere centrale anche nella produzione contemporanea. Due esempi su tutti: i film campioni di incassi *Smetto quando voglio* (2014, Sydney Sibilia) e *Noi e la Giulia* (2015, Edoardo Leo). Cfr. http://www.lastampa.it/2015/02/17/spettacoli/simpatici-ribelli-disoccupati-riecco-la-commedia-allitaliana-gxD58lTmLlPBrmS7goiVQJ/pagina.html.

condizione degli sfollati del dopoguerra, è anche una testimonianza delle condizioni degli emigrati al nord e delle questioni relative alla loro integrazione. La mancanza di lavoro non riguarda naturalmente solo i protagonisti di queste opere: nel panorama cinematografico del tempo anche Macario in *L'Eroe della strada* (Carlo Borghesio, 1948) è un poveretto alla perenne ricerca di un lavoro che gli permetta di guadagnare quel tanto che serve per realizzare i suoi modesti sogni:

> Felice: *Ehhh… per me mi accontenterei non so… di un piccolo stipendio, un alloggetto di due camere con comodo di cucina, terrazzo, fitto bloccato, il gas tutto il giorno e un organetto!*

Paradossale è la scena in cui, in cerca di un lavoro, si reca allo sportello per il pubblico impiego e per presentare domanda gli vengono chieste quattrocentocinquanta lire per i bolli che accompagnano il modulo e, dato che non le ha, l'impiegato gli dice di andare a guadagnarsele.

> Felice: *Per lavorare mi ci vogliono quattrocentocinquanta lire, ma per guadagnarle bisogna andare a lavorare! E chi me le dà quattrocentocinquanta lire per andare a lavorare e guadagnare quattrocentocinquanta lire?*

Non diversa è anche l'esistenza condotta da Nino Taranto, protagonista di *È arrivato l'accordatore* (Duilio Coletti, 1952), disoccupato e, per questo, affamato di professione. A volte la disoccupazione fa da sfondo alle storie di guitti e ballerine, come in *Vita da cani* (Steno e Mario Monicelli, 1950) o *Bellezze in bicicletta* (Carlo Campogalliani, 1951) ma più spesso, per sopravvivere senza lavoro, i protagonisti delle commedie s'ingegnano e s'arrangiano diventando professionisti di imbrogli e truffe, cavandosela grazie a trovate ed espedienti, come fa Totò in *Guardie e Ladri* (Mario Monicelli e Steno, 1951).

6.1.1 Roma città libera - la notte porta consiglio

Realizzato solo pochi mesi dopo il più famoso *Roma città aperta* (1945, Roberto Rossellini), è un'opera a cui va riconosciuto il merito di documentare l'atmosfera dell'immediato dopoguerra, seppure in modo più onirico rispetto

alla contemporanea opera neorealista, restituendoci immagini della Roma postbellica ancora popolata dalle truppe alleate e nella quale si avverte lo stesso senso di precarietà della "nuttata" eduardiana. L'opera, realizzata nel 1946 da Marcello Pagliero, uscì in sala solo due anni dopo, nel 1948, e fu considerata dalla critica come uno dei film italiani più eccentrici e maledetti del secondo dopoguerra[83].

La frammentarietà quasi impressionistica dell'opera non è dovuta alla stesura a più mani[84], quanto più alla predilezione dello stesso Flaiano per la scomposizione narrativa, che permette così di osservare e catturare anche i piccoli dettagli. Brunetta ne descrive così il lavoro: «Flaiano […] ama il racconto a struttura paratattica fondato su accumulazioni di osservazioni ironiche e affettuose di un mondo modesto, spesso umiliato, ma carico di sogni e di desideri. I suoi personaggi […] conducono una vita picaresca, vivono piccole avventure inseguendo sogni illusori. […] Flaiano possiede […] accanto alla capacità di osservare gli altri e captare i minimi segni e sintomi di trasformazione, anche un misto di stupore e incanto e cinismo e feroce capacità di staccarsi di colpo dal proprio oggetto»[85]. Seppur mantenendo una dimensione vagamente surreale, *Roma città libera* è frutto delle influenze delle altre produzioni coeve del Neorealismo italiano, infatti la critica del tempo ne riconobbe gli elementi di documentazione del reale. Tuttavia, attraverso un efficace connubio tra Neorealismo e cultura francese[86], il film sembra

---

[83] L., L. e M. Morandini, *Il Morandini. Dizionario dei film 2001,* Zanichelli, Bologna, 2000, p.1137.

[84] Il film, nato da un soggetto originale di Ennio Flaiano a cui è stato assegnato un Nastro d'Argento nel 1948 come miglior soggetto originale, è frutto di una sceneggiatura congiunta di Suso Cecchi d'Amico, Luigi Filippo D'Amico, Marcello Marchesi, Cesare Zavattini e dello stesso Marcello Pagliero.

[85] Cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano,* vol. 3, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 287.

[86] Quasi un "cult-movie" da museo, *Roma città libera* viene definito: «non un capolavoro, a causa di alcuni scompensi, ma un tentativo purtroppo senza seguito di fare della commedia alla René Clair su scenari alla Rossellini: con molta classe e con molta libertà». Cfr. E. Giacovelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film,* Gremese Editore, Roma 1995, pag. 21.

precorrere il grande cinema italiano del decennio successivo; in particolare sembra anticipare molto di quello che sarà lo stile felliniano: «Tra realtà e favola, sullo sfondo però di una Roma "neorealistica", il film narra l'assurda storia di una collana, perduta e poi ritrovata, che passa da un personaggio all'altro, scoprendo ambienti e figure non privi di caratteri "surrealistici". In questo strano connubio di stili e moduli drammatici risiede l'originalità e la validità del film»[87]. Conosciuto anche col titolo alternativo *La notte porta consiglio*, non fu un successo al botteghino, anzi passò quasi del tutto inosservato se consideriamo la proporzione degli incassi segnalati fino al 31 marzo 1952: eppure, nonostante sia un film che non ha avuto un'enorme risonanza di pubblico, è notevole perché restituisce ai posteri un respiro di quello spirito del tempo, offrendo delle immagini che confluiscono nel bagaglio d'impressioni che costituiscono la memoria collettiva.

Roma città libera sembra muoversi sullo stesso terreno dei film neorealisti, seppur differenziandosene sotto diversi punti di vista. La sua funzione è quella di arricchimento della memoria collettiva grazie a un bagaglio di immagini e impressioni che determinano la storicità di quest'opera, data dalla rappresentazione che essa fa implicitamente del proprio presente.

Il vero soggetto sembra essere, infatti, la Roma notturna, le inquietudini e i diversi aspetti della vita che vi si conduce: la ricchezza di dettagli, le riprese, i vari personaggi e le varie storie che si intrecciano contribuiscono a costruire un documento della realtà sociale dell'Italia, consentendoci di recuperare, attraverso la macchina da presa, frammenti di quotidianità, di drammi personali, di microstorie comuni a tanti italiani, primi fra tutti l'amarezza esistenziale e l'incertezza per il futuro vissuta dai giovani in quel particolare momento storico.

---

[87] Il film è stato anche classificato come "drammatico", tuttavia il giudizio del *Catalogo Bolaffi del Cinema italiano 1945-1965*, con il quale si è costruito il corpus delle opere analizzate, lo classifica come "commedia satirica". Cfr. G. Rondolino, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945 – 1965 Tutti i film italiani del dopoguerra,* Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1967, pag. 25.

Come specificato da una scritta didascalica che segue i titoli di apertura, il film è ambientato nel 1945 a Roma ed è la storia di una notte insonne di alcuni personaggi che incrociano i propri destini in modo apparentemente casuale.
Il film fu girato tutto in esterni con i gruppi elettrogeni forniti dalle truppe alleate, in un quadro decisamente realista che ci mostra le strade di Roma, i locali, i circoli clandestini e i dancing, la cui autenticità conferma la ricchezza dell'opera come documento: un'ampia panoramica sulla vita della Roma appena liberata dagli alleati attraverso il racconto delle avventure notturne di tre personaggi che non hanno un nome, ma si identificano per ciò che sono - un giovane (Andrea Checchi), un ladro (Nando Bruno) e una giovanissima dattilografa (Valentina Cortese).
La vicenda è costruita intorno ad una misteriosa collana di perle, persa e ritrovata, ma in realtà il racconto si concentra tutto sulla disillusione di chi, per sopravvivere, scende a compromessi con la propria morale.
La vera protagonista è infatti la giovane dattilografa. Ne facciamo la conoscenza dopo l'incontro tra il ladro e il giovane: mentre parlano si sente in sottofondo il crescendo di una macchina da scrivere:

> Giovane: *Eccola che riattacca, la senti? Comincia adesso e finisce domattina. Dice che anche lei deve lavorare. La vita è dura per le persone oneste!*

Con questa battuta, viene subito evidenziata la questione centrale del film. Altrettanto significativa è la sequenza successiva, nella stanza della giovane.
L'inquadratura si apre in un interno, dove una ragazza scrive a macchina e un'altra, in sottoveste, sta terminando di cucire la gonna che deve indossare:

> Ragazza: *Carina questa stoffa!* Dice la giovane dattilografa.
> Silvana: *Le piace? Farebbe meglio a darmi retta. Finché continuerà a scrivere a macchina sarà difficile se la possa comprare.*

Ma la ragazza continua a battere a macchina rassegnata finché nella stanza non irrompe l'affittacamere (Ave Ninchi), che le intima di smettere:

> Affittacamere: *Guardi che stamattina hanno protestato perché lei scrive fino a tardi. La notte è fatta per dormire!* […]

Disperata, costretta a sospendere il lavoro notturno e assillata dalla minaccia di essere cacciata, decide di seguire il consiglio dell'amica e provare a prostituirsi, perciò si veste ed esce. Da questo momento in poi, inizia la storia che intreccia i destini dei tre poveretti e che condurrà lo spettatore tra le vie e le piazze di Roma: i tre si incontrano a Piazza Barberini mentre è in corso una retata di prostitute della celere[88]. Anche la giovane dattilografa è tra loro e, per sfuggire all'arresto, scappa andando a scontrarsi proprio con i due. Il giovane la salva dichiarando che la ragazza sta con lui: «Il poliziotto ci avrà preso per fidanzati, sei stata fortunata» le dice più tardi in un bar.

Lo strano trio, così costituito, vaga per le strade e i locali di una Roma notturna popolata da soldati americani e loschi individui, facendo strani incontri che sembrano apparizioni, come quello con un distinto signore smemorato (Vittorio De Sica), che infine si rivela essere un politico appena diventato ministro[89].

La notte trascorre senza una meta precisa, senza un vero evento: i tre personaggi, per i motivi più diversi (tra i quali una pioggia battente), si muovono tra locali notturni, bar e bische clandestine, consumando caffè e alcool, giocando d'azzardo e sfuggendo alle retate della polizia in molte occasioni. Nei luoghi frequentati l'occhio della cinepresa incontra varie tipologie umane, i ladri e le loro vittime, prostitute, soldati americani ubriachi.

L'opera racchiude tutta la crisi esistenziale del dopoguerra: lo smarrimento dei due giovani nei confronti di un futuro che non riescono ad affrontare con ottimismo, ma anche quello del signore distinto che, dopo aver ricevuto un tremendo colpo in testa, è alla ricerca della propria identità; il giovane è un ex

---

[88] Durante le riprese di questa scena, i passanti di Piazza Barberini assalirono la troupe mentre girava la scena, ritenendo vergognoso mostrare episodi simili. Cfr. P. Mereghetti, *Dizionario dei film 2004,* Baldini – Castoldi Dalai, Milano, p. 2007.

[89] Nell'atmosfera surreale ogni tanto intervengono degli elementi di realtà, non funzionali alla storia, ma che riflettono la volontà di testimoniare la complessità della situazione di degrado e disperazione vissuta dai più poveri come, ad esempio, i due bambini visibilmente malnutriti che entrano nel bar dove si trovano i protagonisti e che vengono immediatamente allontanati; oppure il simbolo di falce e martello e le scritte "W la Repubblica" che leggiamo sui muri, sintomi di un Italia che sta cambiando.

soldato che non trova lavoro e non ha speranze: la sua è una personificazione della delusione dei tanti che avevano creduto in alcuni ideali e che al ritorno alla normalità si trovano ad aver perduto tutto, sia dal punto di vista materiale che morale. Anche la ragazza, che è giunta alla decisione di uscire di casa per prostituirsi ma, nonostante i diversi approcci, proprio non riesce a venir meno ai propri principi e si sottrae ogni volta, è un esempio della scelta spesso obbligata, in condizioni di profonda necessità, di venire a patti con la propria moralità perché disperati:

> Ladro: *Tu è la prima sera che esci. Che t'è successo? Perché?*
> Ragazza: *Perché? Vuole sapere perché? Ma lo sa lei, lo sa lei che cosa vuol dire per una ragazza vivere sola, in una camera ammobiliata, lavorare dieci ore al giorno, portarsi il lavoro a casa con la padrona che ti scaccia? Perché la stanza bisogna pagarla, sempre, a qualunque costo. Non dormire mai abbastanza, non mangiare mai abbastanza…*

La luce dell'alba disperde la popolazione notturna e la sua precarietà, portando la speranza con le prime luci del mattino. Il ragazzo e la ragazza tornano a casa, e scoprono ora d'esser vicini.

> Giovane: *Abiti qui?*
> Ragazza: *Sì*
> Giovane: *Scommetto che sei quella che scrive a macchina*.
> Ragazza: *Sì! E tu quello che protesta?*

I due ridono e si baciano: il vuoto spirituale dei due giovani, impreparati ad affrontare la realtà, scompare. Nonostante avessero perso la speranza nel futuro, con le prime luci dell'alba trovano nella sincerità del loro incontro la fiducia in un possibile futuro migliore.
Per gli italiani è necessario resistere ancora: solo passate le incertezze della notte romana e della nuttata napoletana, sarà possibile ricostruire un futuro.
In modo simile, nel film di Marcello Pagliero, la commistione tra i generi finisce con un'evoluzione verso la commedia sentimentale: l'unico modo per dimenticare le tenebre che avevano avvolto le vite degli italiani è affidarsi al

bagliore rosato del sorgere del sole, con ottimismo e fiducia nel prossimo.

6.1.2 Due soldi di speranza

È idealmente lo stesso messaggio che ci viene dalle assolate inquadrature di *Due soldi di speranza*: il film di Castellani, progenitore del filone rosa del neorealismo è un'opera che dalla quotidianità del dopoguerra e dal Neorealismo raccoglie non solo gli aspetti che compongono la narrazione (lo stile naturale di regia, gli ambienti e i protagonisti), ma ricostruisce anche una storia vera, che poteva essere la storia di tanti altri giovani italiani del tempo.

La vicenda si svolge a Boscotrecase, in un'ambientazione che utilizza, sia per le riprese in esterno sia per quelle in interni, le reali abitazioni degli abitanti del paese e non ricostruzioni fatte nei teatri di posa[90]; come ci ricorda lo stesso autore in una dedica nei titoli di testa del film, i vari personaggi non sono interpretati da attori professionisti ma sono la popolazione autentica del luogo[91]; anche il soggetto è basato sull'esperienza reale di un soldato di nome Antonio Celentano, il cui racconto è stato raccolto dallo stesso Castellani durante la lavorazione di *È primavera* (1950) e poi adattato in sceneggiatura dallo stesso regista, coadiuvato da Ettore Margadonna[92] e da Titina De Filippo, che ne ha curato l'adattamento dei dialoghi dal dialetto teanese, ritenuto

[90] I documenti conservati presso l'ACS rivelano che fu piuttosto lungo e discusso l'iter percorso dalla produzione per ottenere la deroga all'art. 10 della legge 29 dicembre 1949 che prevedeva l'obbligo di ripresa degli interni in teatro.

[91] Tra i titoli di testa leggiamo una dedica: «Questo film è stato realizzato a Boscotrecase, alle falde del Vesuvio presso Napoli. Ad esso ha partecipato tutto il paese, con i suoi abitanti, le sue vie, le sue chiese, le sue case. A questa gente ospitale, gentile e civilissima, la produzione del film esprime la sua affettuosa riconoscenza».

[92] Ettore Margadonna, già critico e giornalista, fu una figura centrale nel cinema degli anni '30 e sarà anche lo sceneggiatore di *Pane, Amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini, nel quale vediamo un'autocitazione: nel film, l'indomabile "Bersagliera" (Gina Lollobrigida) canta a squarciagola mentre è incarcerata, proprio come fa in atto di sfida Carmela (Maria Fiore) quando viene incatenata dal padre nel film di Castellani. Cfr. Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana,* p.98.

incomprensibile per il pubblico, al "napoletano universale" dei De Filippo [93].

Castellani ha dichiarato che una delle ragioni che lo convinsero a girare il film fu proprio la certezza che la gente avesse bisogno di ridere: «Sono del parere che alla gente piaccia di più la commedia che la tragedia. Realizzando una tragedia invece che una commedia, non avevo bisogno di lavorare tanto per mettere in rilievo la comicità di certe situazioni. Mi bastava osservare la vita che si svolgeva intorno a me. Le persone con le quali ho lavorato e alle quali ho dedicato il mio film, mi hanno dato una vera lezione di ottimismo e di buon senso».

Esaminando il fascicolo sul film conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato[94] veniamo a conoscenza, dalla rassegna stampa allegata, che *Due Soldi di Speranza* non solo è stato premiato con la Palma d'Oro durante il Festival di Cannes del 1952 e si è conquistato la popolarità fra il pubblico italiano, ma viene soprattutto considerato dai cineasti come «un film prettamente italiano che rappresenta esattamente il carattere nazionale».

Toni simili sono quelli utilizzati per il giudizio finale sulla sceneggiatura che abbiamo modo di leggere da un appunto firmato Scicluna del 4 aprile 1951 per il direttore generale: «La vicenda […] è una cronaca di piccoli fatti elementari nei quali è impegnata un'umanità semplice, a suo modo furba e ingenua. Nel film non si agitano grossi problemi e la vita è guardata con accenti e sapore strapaesani, sotto un angolo visuale di bontà, di umiltà, di modestia, di angustie, di rassegnazione, di pazienza e di speranza in un mondo migliore».

Corrado Brancati, nella sua recensione per il quotidiano "La Sicilia" del 16 giugno 1952, scrive: «Ha detto qualcuno che Castellani riesce a conquistare il favore degli spettatori e De Sica no, e la ragione starebbe nel fatto (poco

---

[93] Racconta Castellani: «Quel giovanotto cominciò a raccontarmi la sua storia e le sue avventure. Ed io […] scrivevo ogni cosa su un taccuino. In quegli appunti c'era di tutto: Antonio, il suo ambiente, il paese, la gente» Cfr. F.Faldini, G.Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da ladri di biciclette a La grande guerra.* Edizioni cineteca di Bologna, Bologna, pag. 210- 211.

[94] Archivio Centrale dello Stato, Inventario 56/1, Ministero del Turismo e dello Spettacolo – Divisione cinema, Busta 23 CF 1107.

lusinghiero nei confronti del pubblico) che, mentre il secondo costringe, ahinoi!, gli spettatori a pensare, il primo li diverte. […] Interessa soltanto che *Due soldi di speranza* sia un film lieto, felicemente costruito da un regista cui non mancano estro e inventiva e che sa rappresentare con vivezza d'espressione e con sana arguzia i piccoli, qualche volta grandi, guai della povera gente»[95].

Sembrano essere proprio queste le più importanti qualità del film: i due giovani protagonisti, nonostante abbiano soltanto "due soldi di speranza", affrontano con ottimismo il futuro. A fare da sfondo alla vicenda è infatti la profonda disoccupazione strutturale e l'estesa miseria che regnano nell'Italia, soprattutto nel Meridione, nei primissimi anni di pace dopo la guerra.

Il film è una raccolta di numerosi episodi il cui filo conduttore è la ricerca di lavoro da parte del ventenne Antonio Catalano, appena tornato nel suo paesino, (Cusano nella finzione, in realtà è Boscotrecase) dove si ricongiunge con la famiglia dopo undici mesi di servizio militare. Essendo l'unico uomo in famiglia in età da lavoro deve provvedere alle cinque sorelle e alla madre vedova che ha il vizio del gioco del lotto e di rubacchiare conigli e galline per poter mangiare.

Il suo personaggio rivela subito un carattere positivo: dimostra la propria integrità morale, offrendosi di risarcire il furto di un coniglio compiuto dalla madre per preparargli la cena e si dà immediatamente un gran da fare per trovare lavoro. La ricerca di un'occupazione è il tema centrale dell'opera sin dalle prime scene: significativa è la carrellata con la quale vengono mostrati i numerosi disoccupati del paese che trascorrono le giornate in piazza, appoggiati alla ringhiera della chiesa. Dai dialoghi del protagonista con gli altri personaggi, siano rappresentanti delle istituzioni, i familiari oppure i paesani, sembra che la disoccupazione sia il destino a cui il giovane Antonio debba fatalmente rassegnarsi.

---

[95] Archivio Centrale dello Stato, Inventario 56/1, Ministero del Turismo e dello Spettacolo – Divisione cinema, Busta 23 CF 1107.

Disoccupato: *Perché non hai fatto domanda da volontario? Almeno mangiavi a spese du governo! Eeeh mo farai o' disoccupato insieme a noi*!

Anche quando il nostro protagonista si reca in caserma per firmare il proprio congedo e si raccomanda al maresciallo del paese, dalle istituzioni non sembrano provenire speranze:

Antonio: *Signor maresciallo, io aggiu servito o' governo per undici mesi abbondanti, mi potete aiutare a trovare un lavoro?*
Maresciallo*: Tutti voialtri militari mi venite con questa suonata*
Antonio: *Eh signor maresciallo, per cambià la sonata abbisognerebbe cambià o direttore, no i musicanti!*
Maresciallo: *Il soldato vi ha messo delle idee in testa?*
Antonio: *State tranquillo signor maresciallo, io sono un buono guaglione, o saccio che idee in testa non ne devo tenè.*

Tornato a casa, anche la sorella sembra prendersi gioco di lui e del suo ottimismo:

Giuliana: *Sei stato in piazza?*
Antonio: *Dal maresciallo, pe' vede' se me po' trovà nu lavoro.*
Giuliana: *Ci sta nu lavoro pe' te, vai con gli altri disoccupati a reggere o cancello dell'Annunziata pe no o fa cadè*.

Purtroppo Antonio vedrà smorzare il proprio entusiasmo di fronte alla situazione lavorativa davvero disperata. A spiegarcelo è la voce narrante:

Narratore: *Appoggiati sul cancello della piazza, i disoccupati trascorrevano la lunga giornata, aspettando un lavoro che non c'era… e due settimane più tardi Antonio stava già in mezzo a loro*.

Quella in cui si trovano Antonio e molti dei suoi compaesani è una situazione di «ozio forzato», segnato da una profonda rassegnazione e una disillusione fatalista che li porta alla totale immobilità sociale. Nonostante il contesto, il nostro protagonista mantiene comunque la sua vitalità, cogliendo ogni

occasione che gli si presenta, anche quando la paga lavorativa corrispondeva a poco più dell'indennizzo di disoccupazione.

L'altra protagonista della storia è Carmela (Maria Fiore), una ragazza dai modi esuberanti e dal carattere passionale che gli riserva subito vivaci attenzioni: *«È Carmela, la figlia di Pasquale, t'ha fatto una risata in faccia»* è il modo canzonatorio in cui viene preso in giro Antonio dagli altri paesani.

Anche lui non è indifferente alla bella ragazza, ma a frenarlo nel perseguire i propri desideri sono i problemi economici e il senso di responsabilità verso la famiglia. Infatti, nonostante i due giovani si vogliano bene e desiderino sposarsi, le difficoltà economiche di entrambi non permettono loro di poter progettare un matrimonio, non solo perché Pasquale Artù, il padre di lei, non acconsente all'unione e si rifiuta categoricamente di aiutarli, ma anche perché Antonio è disoccupato e deve già provvedere alla madre e alle sorelle.

Antonio si ingegna in tutti i modi per mettere da parte qualche soldo, inventandosi anche dei lavori: inizia come "aiutatore di carrozze", spingendo le carrozzelle che costituivano l'unico collegamento esistente fra il paese e la stazione ferroviaria: queste erano trainate da cavalli spesso troppo vecchi e malnutriti, che faticavano molto nei tratti di salita più ripidi; quando viene a sapere della possibilità dell'arrivo della corriera in sostituzione del vecchio sistema, decide di mettersi d'accordo con i vetturini affinché vendano i cavalli e formino insieme una cooperativa, per gestire loro stessi, prima dell'arrivo della concorrenza, un servizio di corriera. Purtroppo il progetto naufraga il giorno stesso dell'inaugurazione, a causa dell'avidità degli stessi vetturini che non riescono a trovare un accordo.

Antonio tenta, allora, di trovare un lavoro in città. Il botta e risposta con un napoletano, rende testimonianza dell'entità del processo migratorio al tempo:

> Napoletano: *Scusate, voi di dove siete?*
> Antonio: *Di Cusano, sono venuto a cercare lavoro…*
> Napoletano: *A Napoli?*
> Antonio*: Eh sì, io ho fatto il soldato e siccome ero disoccupato ho detto: mo emigro!*

> Napoletano: *Ma non lo sapete che a Napoli non si emigra? Volete lavorare a Napoli? Chiste so cos'e pazz! ' Na città co due milioni di abitanti, ce ne sta di disoccupazione…*

All'indomani del conflitto, la disoccupazione e la dilagante miseria di larghi strati della popolazione, il richiamo dei centri urbani e delle nuove attività legate alla fabbrica e al terziario sollecitarono infatti un massiccio flusso migratorio verso l'estero, ma anche ingenti migrazioni interne da sud verso nord, da est verso ovest, dai piccoli ai grandi centri urbani, che toccarono il loro culmine tra metà anni Cinquanta e inizio anni Sessanta.

Antonio, per poter sistemare la sorella che doveva sposarsi ma non aveva dote, riesce poi a farsi assumere come aiuto sagrestano dal parroco del paese e, contemporaneamente, la notte va a Napoli per collaborare con una sezione comunista per poter guadagnare qualche soldo in più che gli permetta di comprare a rate dei mobili per sé e per Carmela. La doppia vita verrà però scoperta dal parroco, che lo licenzierà.

Antonio trova infine un impiego a Napoli, presso la signora Flora Angelini, proprietaria di tre piccole sale cinematografiche di periferia: il suo compito consiste nel portare le pellicole da una sala all'altra, dato che la proprietaria *«per abitudine programmava nei tre locali lo stesso film e Antonio doveva correre su e giù per portare le bobine da un cinema all'altro»*.

Per la signora Angelini però, Antonio fa anche il "donatore di sangue" poiché Ciccillo, il figlioletto, è gravemente malato e ha bisogno di continue trasfusioni.

A causa del coinvolgimento di Carmela, Antonio perde anche questo lavoro e a nulla valgono i tentativi di convincere il padre di lei a prenderlo a lavorare come artificiere. Il finale non è risolutivo dal punto di vista occupazionale, ma costituisce quasi un manifesto per la generazione del dopoguerra. Antonio è ancora disoccupato, ma non rassegnato: quasi grida la sua volontà di avere un futuro migliore; annuncia di volersi sposare comunque, quali che siano le difficoltà da affrontare.

> Antonio: *Ma come è possibile che uno ha da stà sempre disperato?* – grida ad un venditore – *E non ti mettere a paura, che viene il momento che ti pago! Pagherò, pagherò! Antonio Catalano, via dell'asilo 74!*

Per i giovani protagonisti il futuro poteva essere costruito solo tagliando ogni legame con il passato; analogamente per gli italiani la strada da percorrere per ricostruire un'unica identità culturale era basarsi sul tentativo di una rimozione del passato, considerato inaccettabile e intollerabile per la ripresa del vivere civile in un Paese in cerca di una propria ridefinizione in chiave democratica e moderna: per ricostruire una nuova identità nazionale, era meglio dimenticare le difficoltà vissute e guardare al futuro.

A rendere così importante questa opera di Castellani è proprio l'aver reso protagonista il nuovo sentimento che poteva unire gli italiani nella ricostruzione: la solidarietà, come quella mostrata dai compaesani nel finale del film, è ciò che potrà riscattare il Paese dopo lo smarrimento della guerra.

Anche la già citata opera di Eduardo De Filippo, *Napoletani a Milano*, offre numerosi spunti di riflessione sulla solidarietà sociale. È necessario notare come il film sia un'opera in grado di condensare tutti gli argomenti che hanno costituito il nucleo tematico che ha caratterizzato gli anni della Ricostruzione: i protagonisti sono dei poveri sfollati che della guerra soffrono ancora la penuria di cibo, la disoccupazione e la mancanza di una vera casa e per questo emigrano al nord, alla ricerca di un lavoro fisso grazie al quale riescono ad avviare le proprie esistenze verso un futuro di maggiore benessere e minori incertezze, grazie all'ingegno di Don Salvatore, promotore del cambiamento grazie al quale la comunità partenopea può tentare il reimpianto nella nuova città.

L'opera ha il pregio di definire un altro problema connesso a quello occupazionale, ovvero quello della profonda frattura tra Nord e Sud e dei pregiudizi che comportava nel processo di integrazione delle comunità di emigranti:

> Don Salvatore: *Secondo l'avvocato Nocera noi siamo quelli che passiamo la giornata studiando la maniera come dobbiamo fregare il prossimo. […] E non pensate che ammettendo questo stato di fatto dovete pure cercare di*

capire quale sia stato il fattore che lo ha determinato, no? Perché non credo che per uno strano fenomeno naturale in un punto della Terra nascono solamente imbroglioni e scioperati e in un altro gentiluomini e lavoratori!
Dirigente: *Qua stiamo uscendo dal seminato. […] Signor Aianiello, le sue richieste sono eccessive, non riusciremo mai a metterci d'accordo.*
Don Salvatore: *Fatemi una controproposta.*
Avv. Nocera: *Ce l'ho io la controproposta: perché non gli diamo del lavoro? […] Facciamoli lavorare!*
Don Salvatore: *Avvocà […] voi pure passate la giornata cercando la maniera come dovete fregare il prossimo, ma questa volta non vi riesce, perché noi accettiamo!*

Fuori dalla porta, lo attendono speranzosi gli altri abitanti della borgata che chiedono: "*Don Salvatò, che avete combinato?*", "*Don Salvatò allora, ci danno 'sti soldi?*":

Don Salvatore: *Neanche una lira! Ci fanno lavorare! […] Ho dovuto accettare per non fare brutta figura. Che volete fare, tornare a Napoli, stendere la mano e chiedere l'elemosina un'altra volta? Questi ci offrono lavoro, lavoro vero! Ve ne rendete conto? Forse si mangia tutti i giorni!*

Mostrando e riflettendo su aspetti quali la fame, la casa, la disoccupazione, il film si colloca come elemento di collegamento tra il passato periodo e i primi bagliori del processo che porterà l'Italia al boom economico[96].
È in particolare nella storia di Nannina, marginale rispetto alla vicenda narrata, che è possibile intravedere l'evoluzione del dopoguerra negli anni Cinquanta: non solo dal punto di vista dell'intraprendenza ed emancipazione femminile, ma anche nei confronti delle prime manifestazioni di quella mobilità sociale che, insieme ad un certo benessere economico, porterà al boom degli anni successivi.

[96] Nel secondo dopoguerra la massiccia migrazione dal Sud al Nord contribuì in modo non marginale alla realizzazione del boom economico garantendo mano d'opera a basso prezzo per le industrie.

Anche allontanandosi dal terreno neorealista, il cinema italiano manterrà la sua capacità di esprimersi su tematiche di attualità, di ragionare sulla contemporaneità e sulla dimensione storica e sociale, catturandone gli aspetti più significativi. Le commedie continueranno ad anticipare tutto un insieme di fenomeni di costume e di fatti storici con una capacità di analisi, lucidità e graffiante osservazione, contribuendo a delineare un periodo di straordinaria fertilità per il cinema italiano e documentando, spesso inconsapevolmente e a volte criticamente, la società.

CAPITOLO 4

I DESIDERI DEL "MIRACOLO ITALIANO"

Lasciandosi alle spalle gli anni più duri della Ricostruzione, gli italiani si affacciano al nuovo decennio con grandi speranze per il futuro: il ricordo della guerra, dei suoi patimenti e dei suoi bisogni insoddisfatti appartiene ad un passato sempre più estraneo dalla quotidianità.

Grazie alle migliorate condizioni di vita è la dimensione del desiderio, e non solo quella del bisogno, a rappresentare la spinta ai comportamenti di consumo della popolazione: una porzione sempre maggiore del reddito delle famiglie italiane non doveva più essere destinata a soddisfare i bisogni di pura e semplice sussistenza, ma poteva essere investita diversamente, assecondando i nuovi desideri di modernità, spesso privilegiando i nuovi consumi prodotti dall'influenza dello stile di vita americano: automobili, televisori, frigoriferi, lavatrici, vacanze.

In apertura di capitolo ci si interrogherà su quali fossero i reali desideri degli italiani e, ricorrendo al supporto teorico fornito da Colin Campbell, si farà una distinzione tra la sfera dei consumi appartenenti alla categoria dei bisogni e quelli facenti parte dell'insieme dei desideri, particolarmente utile nel contesto italiano che appariva segnato da profonde differenze nell'accesso ai consumi.

Vedremo poi come gli italiani fossero ancora materialmente poveri: ciononostante, il loro desiderio di emanciparsi dalla propria condizione pauperistica e di isolamento culturale e sociale li spingerà ad uscire da una situazione di arretratezza e sottosviluppo che li condurrà al miracolo economico. Si passeranno dunque in rassegna alcuni dati per avere conferma della *grande trasformazione* in atto nella società italiana, per poi riflettere sul

ruolo del cinema in questi anni e sulla sua importanza come veicolo di immagini e comportamenti per l'immaginario collettivo. Gli anni Cinquanta furono, infatti, per il cinema italiano un'età dell'oro: aumentarono il numero di sale cinematografiche, crebbe il pubblico, si moltiplicarono le produzioni. Gli spettatori dimostrarono di preferire le commedie e le produzioni d'oltreoceano; il cinema divenne così un luogo privilegiato, dove i desideri degli italiani presero forma. Erano in particolare le immagini provenienti da Hollywood a consolidare l'idea di benessere e prosperità legata all'America e a conquistare l'immaginario degli italiani, in particolare delle giovani generazioni; proprio da un'ottica rivolta ai cambiamenti dei consumi e dei costumi della società è possibile intuire quanto l'*american way of life* passi in quegli anni dal grande schermo alla vita quotidiana e al costume degli italiani.

Ci si soffermerà particolarmente sull'analisi del fenomeno di *americanizzazione* della società, evidenziandone il contributo come vettore di nuovi valori per la società italiana: il modello culturale proveniente da oltreoceano consentiva, infatti, di valutare il consumo come un'attività gradevole e meritoria, e i nuovi consumi da esso ispirati funzionarono socialmente come simbolo di successo nella vita e come strumento di realizzazione personale. Tuttavia, il passaggio dalla cultura tradizionale – sia laica che cattolica – , che promuoveva l'etica del risparmio al nuovo modello consumistico, non sarà lineare e genererà ibridazioni culturali e *distorsioni* economiche. A tal proposito, si utilizzerà l'opera di Steno – *Un americano a Roma* – come testimonianza dell'originale modalità di assimilazione del modello culturale statunitense nella società italiana.

Dall'analisi dei dati e dalla visione dei film, è comunque innegabile il legame tra il modello di vita americano e il processo di trasformazione vissuto dalla società italiana, soprattutto dal punto di vista della diffusione di inediti consumi di massa. Nonostante il miglioramento delle condizioni di vita, il reddito della maggior parte della popolazione non era adeguato all'accesso ai nuovi consumi, che avvenne per lo più grazie all'acquisto rateale: proprio il particolare metodo di pagamenti attraverso le cambiali sarà uno dei fattori che contribuirà all'accelerazione verso il boom economico. Tra gli oggetti più desiderati, furono

in particolare la televisione e l'automobile ad aver avuto un ruolo chiave in questo passaggio: se la prima fu il maggiore strumento di unificazione linguistica e culturale dell'Italia del Miracolo, la seconda rappresentò l'espressione principale di una nuova libertà di movimento e l'immagine di una rinnovata indipendenza. Entrambi si materializzarono tra i desideri degli italiani a metà decennio: la tv fece il suo ingresso nella quotidianità del Paese con l'inizio delle regolari trasmissioni il 3 gennaio 1954, e in breve tempo, complice anche la popolarità di alcune trasmissioni come i telequiz *Lascia o Raddoppia?* e *Il Musichiere*, contese al cinema l'egemonia dell'immaginario nazionale, rivoluzionando l'intero sistema dei media. Il cinema ne documentò il successo, dedicando dei film – *Totò Lascia o Raddoppia?, Domenica è sempre domenica* e una sequenza de *Il vigile* – alle due famose trasmissioni, innescando un meccanismo di scambio e rimediazione di situazioni e personaggi con il mezzo televisivo. Anche l'automobile fece il suo ingresso tra gli oggetti del desiderio degli italiani nella seconda metà degli anni Cinquanta: le nuove utilitarie, grazie al prezzo contenuto, avviarono la motorizzazione di massa. Il cinema registrò tempestivamente il cambiamento, che si manifestò anche materialmente nelle immagini cittadine. Si passeranno in rassegna i titoli dei film in cui consistente è la presenza dell'auto più diffusa in quegli anni – la *600* – per poi analizzare un'opera che, seppur scarsamente considerata dalla critica del tempo e dagli studi di cinema, costituisce un'interessante reportage sui primi anni della motorizzazione italiana: *I motorizzati.*

1. Sul concetto di "desideri"

/ de·si·dè·rio/

Volontà intensa di avere o di fare qualcosa
che procura piacere, soddisfazione e sim.
Cupidigia, voglia incontrollabile.

Se nei primissimi anni del dopoguerra la popolazione italiana si era confrontata con le difficoltà dovute alla scarsità di risorse materiali per poter soddisfare le necessità di ordine biologico e fisico legate alla quotidiana sopravvivenza, al volgere del decennio sembra esserci una ventata d'aria nuova, un rinnovato ottimismo che allontana il penare dei bisogni per far strada a nuovi desideri.
Ma cosa desiderano gli italiani negli anni Cinquanta? La prima edizione del 1950 della Settimana Incom[1], dedica un numero speciale al nuovo anno: oltre al «fervido e affettuoso» messaggio augurale del Presidente della Repubblica Luigi Einaudi *«possa l'anno che sorge, con l'aiuto di Dio, essere per tutti foriero almeno di talune tra le soddisfazioni desiderate e possa il suo volgere confortarsi di un'atmosfera di pace in cui sia dato a tutti di realizzare nuove tappe sulle vie del civile progresso»*[2], offre anche uno spaccato della vita della gente comune alla vigilia del nuovo decennio, con interviste sui desideri e le speranze nutrite dalla popolazione.
Dopo una prima carrellata di immagini che mostrano la festosa folla di un mercato durante il periodo delle festività, la *voice over* ricorda: *«Aspettativa, presagio. Si dice che il calendario sia una convenzione, ma ci sono*

[1] La Settimana Incom 00385, 5 gennaio 1950, *L'anno nuovo: 1950. Bilancio dell'anno precedente: 1949*, durata 00:08:17 b/n – sonoro. Numero unico dedicato all'anno nuovo, a cura di Remigio Del Grosso.
Cfr.
http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=25795&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false&section=/.

[2] Luigi Einaudi inaugura il rituale del messaggio di fine anno del Presidente della Repubblica con questo discorso il 31 dicembre 1949 . Cfr. http://presidenti.quirinale.it/Einaudi/documenti/ein_disc_31dic_49.htm.

date in cui il tempo prende una fisionomia e il domani pare diverso dall'indomani degli altri giorni. Si è più indulgenti verso le momentanee pazzie […] al mezzo secolo che se ne va, rimprovereremo questi desideri inappagati»; poi si chiede, introducendo una serie di interviste: *«ma cosa ci aspettiamo dal mezzo secolo che viene?».*

Le risposte degli intervistati sono particolarmente significative, perché sono il segno del cambiamento che sta avvenendo nella società italiana. La più anziana delle intervistate desidera «una casetta dove abitare con i suoi nipotini sinistrati». Un giovane «che forse arriverà al bilancio del Duemila» desidera invece «quello che vogliono tutti»: «lavoro, tranquillità… per me un dodici!».

Il ragazzo ammicca al premio del concorso a pronostico associato alle partite domenicali, ideato dal fiorentino Massimo Della Pergola nel 1946, al quale si partecipava compilando una schedina in ricevitorie specializzate e che consisteva nel cercare di indovinare dodici risultati nel campionato di calcio di serie A e di qualche partita di serie B utilizzando i segni 1, X oppure 2 (il segno 1 indicava come vincente la squadra di casa, il 2 la squadra in trasferta e la X segnava il pareggio del risultato).

Il Totocalcio, dopo un timido inizio negli gli anni duri del dopoguerra, durante il nuovo decennio acquistò una popolarità immensa[3], non solo fra gli appassionati di calcio, ma fra tutta la popolazione. Molto diffusa era infatti l'idea che erano proprio quelli che, giocando a caso i risultati, riuscissero spesso a conseguire le vincite maggiori: proprio come accade a Malesci (Carlo Romano) in *La Domenica della buona gente* (Anton Giulio Majano, 1953), che non va mai alla partita, ma se ne interessa perché gioca al Totocalcio: *«Riempio le schedine uno, due, ics… ma*

[3] Gli italiani, ancora poveri, affidano la realizzazione di molti sogni alle lotterie e ai concorsi di vario genere; ne abbiamo testimonianza in: *Totò cerca casa* (Steno, Mario Monicelli, 1949); *L'inafferrabile 12* (Mario Mattoli,1950); *Auguri e figli maschi!* (Giorgio C. Simonelli, 1951); *La domenica della buona gente* (Anton Giulio Majano, 1953); *Cinque poveri in automobile* (Mario Mattoli, 1952).

come viene viene, tanto io non ne capisco niente»[4]. Il cliente americano con il quale ne parla dà voce al pensiero diffuso affermando: *«Non si scoraggi caro Malesci, è proprio la gente come lei che quando vince, vince milioni!»*. Più tardi, infatti, verificando i risultati alla radio, Malesci crede di aver fatto tredici[5] al Totocalcio e annuncia pubblicamente i desideri che intende avverare grazie alla sua vincita da milionario: «D*unque… per prima cosa la macchina eh! Non la macchina da scrivere eh! La macchina vera!*» «*Un'Alfa Romeo!*» esclama uno degli amici. *«Poi una casa… no anzi no! Non la voglio la casa! Voglio una villa! Grande! Con il giardino! […] »*.

L'Italia che si affaccia a questo nuovo capitolo della propria storia ha ormai allontanato dai propri ricordi il dopoguerra appena vissuto e guarda con ottimismo al futuro: superati i momenti più difficili della Ricostruzione, gli italiani tornano gradualmente a una normalità del quotidiano che è la premessa a quella spinta espansiva che permarrà per tutti gli anni Cinquanta, raggiungendo il suo culmine nel decennio successivo.

In questi anni i redditi reali della popolazione aumentano, consentendo a una parte sempre maggiore della società di pianificare dei consumi che superino la condizione di soddisfazione del bisogno e si configurino come *desideri*, proprio perché non strettamente necessari alla sopravvivenza quotidiana.

Il concetto di «desiderio» si distingue appunto da quello di «bisogno» per il suo carattere non essenziale all'esistenza. Mentre il bisogno nasce da uno squilibrio, da un'assenza, da una necessità, il desiderio è identificabile come un bisogno non fisiologico, che si manifesta principalmente in situazioni in cui è possibile dare per acquisita una certa abbondanza: emerge una volta soddisfatte le necessità connesse alle pulsioni primarie e vitali, connotandosi come volontà intensa da appagare. Il sociologo inglese Colin Campbell, nella sua riflessione

---

[4] *La domenica della buona gente* è una commedia del 1953 tratta dall'omonimo radiodramma RAI scritto da Giandomenico Giagni e Vasco Pratolini con la regia di Anton Giulio Majano per entrambe le produzioni.

[5] Inizialmente il pronostico prevedeva dodici risultati. Successivamente fu aggiunta una tredicesima partita a partire dal concorso numero 20 della stagione 1950-1951.

sulla genesi storica del desiderio degli oggetti, ha tentato di distinguere tra «bisogno» e «desiderio» differenziando tra la ricerca di soddisfazione e la ricerca di piacere: «Il contrasto originario tra bisogno e desiderio può essere messo in relazione con la differenza tra le attività che mirano ad alleviare il disagio e quelle che producono piacere; piacere e utilità sono concetti molto diversi, legati ad aspetti contrastanti della condizione umana»[6].

Va ricordato che una distinzione netta tra le due sfere non è affatto semplice nel contesto di un'Italia appena uscita dalla Ricostruzione, ma ancora inconsapevole del boom in arrivo: nel decennio 1951-1961 i consumi primari, pur scendendo in percentuale rispetto al periodo prebellico, costituiscono ancora tre quarti della spesa degli italiani, la maggior parte della quale era relativa all'alimentazione. Solo una piccola parte era destinata all'abbigliamento, all'abitazione e alle spese voluttuarie come l'istruzione, il tempo libero, i trasporti: il benessere era qualcosa che si percepiva ma che ancora non si era avverato[7]. La conseguenza più vistosa del rapido miglioramento del livello di vita della popolazione era dunque l'ottimismo che accompagnava la prospettiva di un futuro migliore, in particolar modo in riferimento alle condizioni economiche della fascia più ampia della popolazione: la classe lavoratrice.

Gli anni Cinquanta per la società italiana si caratterizzano dunque per essere i testimoni di questo cammino che ha visto il Paese trasformarsi verso la modernità; l'intensità e la velocità con cui si attua questo sviluppo mettono in moto modificazioni profonde che investono l'intera vita economica e sociale del Paese, modificando inesorabilmente la mentalità e i comportamenti collettivi: con il passaggio da una società agricola a una società industriale, da una realtà rurale ad una urbana-cittadina, emergono nuovi modi di abitare, di vestirsi, di alimentarsi e di trascorrere il tempo libero.

---

[6] C. Campbell, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Edizioni Lavoro, Roma, 1992, pp. 95 - 117.

[7] B. Barbieri, *I consumi nel primo secolo dell'unità d'Italia 1861-1961*, Giuffrè, Milano, 1961, in M. Firpo, N. Tranfaglia, P. G. Zunino (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea: 1861-1997*, Milano, Garzanti, 1998, p. 111, Tabella 3, *Consumi privati per categorie di consumo.*

In un decennio quindi l'economia italiana esce dalla situazione di sottosviluppo che aveva caratterizzato il periodo del dopoguerra per inserirsi tra le nazioni più industrializzate, grazie a una spinta economica e di volontà, che assumerà le caratteristiche di una rivoluzione incredibile delle condizioni di vita del Paese, arrivando a definirsi «miracolo».

2. Desiderare il "miracolo"

In maniera che potrebbe dirsi profetica, nel 1952 l'economista ed ex ministro liberale Epicarmo Corbino avvertì che il difficile periodo della Ricostruzione poteva considerarsi concluso e si poteva guardare al futuro dell'economia con fiducia; con ottimismo affermò infatti che i sacrifici del dopoguerra avrebbero assicurato agli italiani «una ripresa economica che ha veramente del miracolo»[8]: effettivamente il decennio che seguì fu un periodo di rapida crescita, anche se regionalmente e settorialmente sbilanciata.

Ufficialmente comunque, esaurito l'ERP (European Recovery Program), il programma di aiuti americano per la Ricostruzione europea, l'Italia fu in grado di «camminare con le sue gambe»[9].

In effetti, erano molte le azioni avviate al fine di rilanciare l'economia: nel 1950 era stata varata la Cassa per il Mezzogiorno, con il compito risollevare le aree depresse meridionali attraverso una serie di interventi straordinari come bonifiche e opere pubbliche in una prima fase e, successivamente, sostenendo anche direttamente le attività produttive per favorire l'industrializzazione nel Sud; inoltre, dal 1952 si accentuò la capacità di esportazione dell'economia

[8] M. Boneschi, *Poveri ma belli, i nostri anni cinquanta*, Mondadori, Milano, 1997, p. 128.

[9] Secondo Corbino, nel periodo tra il 1948 e il 1952 l'Italia ricevette la somma di 1.470 milioni di dollari come fondo ERP, che si aggiungevano ai 1.612 milioni già avuti in dono dal 1944 al 1948. Victoria De Grazia evidenzia come l'obiettivo finale del piano di aiuti americano fosse «la promozione di un'alleanza transatlantica che attraversasse tutta l'Europa occidentale e incrementasse i livelli di consumo». Cfr. V. De Grazia, *L'impero irresistibile*, Op. cit., p. 374.

italiana, mentre sul fronte interno si tentarono riforme e si parlò di programmi indicativi per razionalizzare lo sviluppo economico e sociale[10].

Tuttavia sarà solo nel 1959 che il giornale inglese *Daily Mail*, in una corrispondenza del 25 maggio da Roma, conierà il termine «miracolo economico» per designare il processo di sviluppo in atto in Italia per via «del livello di efficienza e prosperità del potenziale produttivo»[11].

Nel 1961, il presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, riferendosi al cosiddetto «miracolo italiano», tenne a porre in risalto che si trattava del «*miracolo della volontà […] insonne desiderio di andare sempre più avanti e di cercare soltanto nelle risorse del proprio ingegno e della propria volontà, quelli che sono i termini del progresso*»[12]. Il miracolo era stato dunque fortemente desiderato dagli italiani e nel volgere di un decennio la loro intensa volontà si era avverata: è proprio negli anni Cinquanta che si può quindi individuare il fermento che porterà alla sorprendente esplosione che è stato il boom – comunemente identificato nel periodo 1958-1963.

Con gli anni Cinquanta l'economia italiana era entrata infatti in una fase di rapida evoluzione che sarebbe sfociata presto nel miracolo economico: sono gli anni in cui si ha il definitivo passaggio da una nazione contadina a una società che può dirsi industrializzata e moderna; seppur ancora fortemente legati alla tradizione contadina e rurale, gli italiani scoprono che è possibile un altro stile di vita, anche se questo sembra incrinare i costumi tradizionali perché ispirato a nuovi valori, edonistici e materiali.

Infatti, nel volgere del decennio l'Italia esce da una condizione di arretratezza e sottosviluppo per inserirsi tra i Paesi più industrializzati: va ricordato come nei primi anni Cinquanta si fossero rese necessarie due inchieste parlamentari su

---

[10] Istituto dell'enciclopedia italiana, *Italics 1925-1985: sessant'anni di vita culturale in Italia*, 1987, p. 54.

[11] V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico,* Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 6.

[12] A.Sturzo, F.Gronchi I, Se.30/F.179 in T.L. Rizzo, *Parla il Capo dello Stato. Sessanta anni di vita repubblicana attraverso il Quirinale 1946-2006,* Gangemi editore, Roma, p. 61.

miseria e disoccupazione[13], per comprendere come sia stato epocale il cambiamento di cui l'economia italiana è stata protagonista, tanto da vedersi assegnare da una giuria internazionale, istituita dal settimanale economico *Financial Times*, all'inizio del 1960, l'Oscar alla Lira come moneta più stabile tra quelle mondiali[14].

Secondo Guido Crainz, per avere un'idea della «grande trasformazione» che ha visto travolgere l'Italia in quegli anni, è possibile analizzare cifre e indicatori a caso o quasi[15]: ad esempio, confrontando la situazione in relazione a uno dei bisogni primari degli italiani del dopoguerra, la casa, possiamo notare come nei primi anni Cinquanta solo l'8% delle abitazioni possieda contemporaneamente i comfort della modernità (elettricità, acqua, bagno e servizi interni); dieci anni dopo il numero sarà più che triplicato; il reddito nazionale netto quasi si raddoppia in un decennio, passando da 17.000 miliardi del 1954 ai 30.000 miliardi del 1964 e aumenta anche la ricchezza media a disposizione delle famiglie: il reddito medio pro-capite nello stesso periodo registra un aumento del 63% circa, passando da 350.000 a 571.000 lire.

Nel 1958, convenzionalmente considerato come l'anno d'inizio del vero e proprio miracolo economico, per la prima volta gli italiani impiegati nell'industria sono più numerosi di quelli che lavorano nelle campagne e i mutamenti assumono rapidamente proporzioni colossali: gli occupati in agricoltura sono più di otto milioni nel 1954, ma saranno meno di cinque milioni dieci anni dopo; la percentuale di popolazione dedita ad attività agricole nel 1961 sarà scesa così sotto il 30% del totale, con 5.693.000 addetti, contro i 7.963.000 degli occupati nel settore industriale; inoltre si possono notare significativi aumenti nella percentuale di alfabetizzati dotati di almeno la licenza elementare, altro indicatore significativo del processo di modernizzazione in

---

[13] Cfr. il paragrafo 2.1 del terzo capitolo di questa ricerca, su *Le inchieste parlamentari sulla miseria e sulla disoccupazione,* p. 96.

[14] V. Castronovo, Op. cit., p. 4.

[15] G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta,* Donzelli, p. 87.

atto. Fra i primi anni Cinquanta e i primi anni Sessanta gli investimenti nell'industria manifatturiera passano dal 4,5% al 6,3% del reddito nazionale lordo e la produttività industriale aumenta dell'84%. Complessivamente, nel periodo compreso tra il 1951 e il 1958 i consumi delle famiglie crescono in modo costante, ad un tasso reale medio annuo del 4,7%[16].

La vita quotidiana è scandita da nuovi desideri e nuovi consumi: l'aumento del reddito a disposizione ha come immediato effetto la forte espansione dei consumi privati, non più ridotti al solo grado di necessità, ma preludio della nuova stagione che si prospettava nel modo di vivere degli italiani.

Emanuela Scarpellini individua il cambiamento culturale che avviene contestualmente al modificarsi dei fattori economici e sociali, identificando quale fosse il diffuso desiderio degli italiani: «Dopo i duri anni della ricostruzione all'insegna del risparmio, si era diffusa come una malattia, una febbre, una diffusa aspettativa, per cui ora tutti erano convinti che la loro condizione potesse migliorare, che potevano avere un'esistenza più prospera, una vita più piena di "cose". Era un sogno che veniva lontano, dall'America; […] Nell'Italia del miracolo economico era venuta l'ora di "comprare" la felicità»[17].

Dunque, due sono gli elementi chiave di questa fase storica: l'origine e l'oggetto di questa crescente aspettativa degli italiani verso un futuro più prospero.

3. Nel buio della sala cinematografica, dove nascono i desideri

Tra le spese voluttuarie irrinunciabili per gli italiani vi era quella riservata al biglietto per il cinema: persino negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, il grande schermo rappresentava l'attività principale preferita del

---

[16] Istat, *Sommario di statistiche storiche 1926-1985,* Roma, 1986, pp. 131 e ss. Gli stessi dati sono riportati da più autori: V. Castronovo, *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri,* Torino 1995, pp. 410 e ss. ; A. Lepre, *Storia della prima Repubblica*. *L'Italia dal 1942 al 1994*, Il Mulino, Bologna, 1995, p. 174 e ss. ; M. Salvati, *Economia e politica in Italia dal dopoguerra a oggi,* Garzanti, Milano, 1984, p. 56. ; G. Crainz, *Storia del miracolo italiano,* Op. cit., pp. 87 e ss.

[17] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio,* Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 133-134.

tempo libero in Italia, tanto che nel decennio 1945-1955, il 70% del reddito destinato all'intrattenimento venne impiegato per il consumo di spettacoli cinematografici[18]: il desiderio di cinema incideva sulle tasche degli italiani in maniera assai rilevante, con un incremento annuo di circa il 10% (mentre l'aumento del reddito nazionale non raggiungeva il 7%)[19].

È possibile comprendere la diffusione dell'abitudine di andare al cinema osservando la crescita vertiginosa del numero di sale adibite alla proiezione di pellicole nel medesimo arco temporale: se nell'immediato dopoguerra si contavano circa cinquemila sale, il numero sarà più che raddoppiato nel 1956 con 10.500 sale, alle quali andrebbero sommate le oltre cinquemila sale parrocchiali che complessivamente disponevano di un milione di posti[20]. Escludendo dall'insieme proprio le sale gestite dagli oratori, nel 1955 in Italia era possibile contare un posto-cinema ogni nove abitanti; in Inghilterra il rapporto era di uno a dodici e negli Stati Uniti si poteva contare un posto ogni sedici abitanti[21]. Tale capillare diffusione e i prezzi dei biglietti relativamente bassi rendevano il cinema una forma di intrattenimento accessibile a tutti: nasce quindi un pubblico enorme che consuma avidamente le pellicole, una moltitudine che conta una crescita costante fino al 1955, anno in cui fu raggiunto il record assoluto per il cinematografo in Italia con ben 819 milioni di biglietti venduti[22]. Nel triennio successivo, dal 1956 al 1958, la vendita di

---

[18] D. Forgacs, *Spettacolo: teatro e cinema,* in M. Firpo, N. Tranfaglia e P.G. Zunino (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea*, vol. IV, Comportamenti sociali e cultura, Garzanti, Milano, 1998, p. 238, tabella 3 "Composizione percentuale della spesa del pubblico per tipo di spettacolo".

[19] G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959,* vol. 3, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 199.

[20] Ivi, p. 42. «I nulla osta concessi per l'apertura di nuove sale cinematografiche dal 1950 al 1955 sono stati complessivamente 6.629, con una media annuale di circa 1.100». Anche p. 619, nota 88.

[21] F.Villa, *Consumo cinematografico e identità italiana,* in M. Franchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema 1930-1960,* Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2002, p. 189.

[22] M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975,* Mondadori, Milano, 1985, p. 78.

biglietti traccia per la prima volta una curva discendente dovuta ad una contrazione delle presenze nei cinema: nel solo primo anno si registrò una perdita di 29 milioni di biglietti venduti; il trend tornerà positivo dal 1959 e la ripresa durerà fino al 1961[23].

Il consumo cinematografico occupava quindi una quota importante dei consumi degli italiani, che in questi anni al cinema andavano non solo per vedere le pellicole, ma che della sala cinematografica facevano un punto di ritrovo e di riferimento per la vita sociale del quartiere o del paese. Le stesse commedie spesso ci mostrano la diffusione del cinema nella pratica quotidiana: grazie alle battute e ad alcune brevi sequenze è possibile fare delle considerazioni sull'uso sociale dell'esperienza cinematografica. Andare regolarmente al cinema era un rito e una pratica sociale, per cui la frequentazione della sala non era solo finalizzata alla visione del film, ma era un luogo di socializzazione e aggregazione, un rituale per le famiglie, un punto d'incontro per amici e fidanzati[24]. Nella sala il pubblico, oltre a guardare il film, fa di tutto, chiacchiera, ride, schiamazza, commenta a voce alta, fuma e sgranocchia noccioline: in *Dov'è la libertà?* (Roberto Rossellini, 1954) Totò appena uscito di prigione va al cinema, entrando in una buia sala, a film già iniziato *«Signore, per cortesia, si può togliere il cappello?» «Passa il funerale?» «Non passa il funerale, ma la signorina*

[23] D. Forgacs, *Spettacolo: teatro e cinema,* cit., p. 226.

[24] Non mancarono tentativi coevi d'indagine della composizione e il gradimento del pubblico, come l'inchiesta Doxa commissionata ad hoc dalla casa di produzione Lux Film nel maggio 1953, quella pubblicata nel 1955 dalla rivista *Cinespettacolo* e una successiva inchiesta Doxa, stavolta commissionata dalle agenzie di pubblicità, nel 1957. L'inchiesta Doxa è pubblicata in *Bollettino Doxa,* n. 4-5, marzo 1956; quella di *Cinespettacolo* nel numero 15-28 febbraio 1955, p. 8 e 15-31 agosto p. 5. L'inchiesta del 1957 è in *Film Notizie,* n.1, 1957. Citate da E. Capussotti, *Gioventù perduta,* Op. cit. p. 35 e ss.; Barbara Corsi afferma che per la prima approfondita inchiesta sul pubblico cinematografico in Italia si dovrà attendere il 1977, cfr. B. Corsi, *Il pubblico un gigante sconosciuto,* in S. Bernardi (a cura di), *Storia del Cinema italiano,* vol. IX – 1954/1959, Marsilio, Venezia, 2004, p. 447. Sul pubblico cinematografico del tempo si concentra anche lo studio in corso d'opera *Italian Cinema audiences*, un progetto di ricerca collaborativo sull'andare al cinema in Italia negli anni Cinquanta condotto da Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University), Catherine O'Rawe (University of Bristol) e Danielle Hipkins (University of Exeter) e finanziato dall'Arts and Humanities Research Council (AHRC). http://italiancinemaaudiences.org.

non vede bene» «Le compri gli occhiali!» «Scostumato! Cambiamo posto». Al riaccendersi delle luci metà del pubblico, evidentemente impegnato in altro, si ricompone; in un *Americano a Roma* (Steno, 1954), Sordi divora pop corn mentre assiste rapito alla proiezione di un western e invece Alberto (Franco Fabrizi), di *Mariti in città* (Luigi Comencini, 1957), è al cinema con la fidanzata e le compra un gelato per farle passare il broncio. In *La Domenica della buona gente* (Anton Giulio Majano, 1953), una delle figlie di Malesci «va al cinema a sognare», Sandra (Maria Fiore) vorrebbe andare col fidanzato Giulio (Renato Salvatori) a vedere «la saga dei Forsite [*sic*]» e Pieri (Piero Palermini) dice alla moglie che dopo la partita porterà lei e la figlia al cinema. Anche per Giovanna (Marisa Allasio), contesa da Salvatore e Romolo (Renato Salvatori e Maurizio Arena) in *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1956), la domanda è *«Allora dove mi portate di bello, al cinema o a ballare?»*; Ugo Tognazzi in *I motorizzati* (Camillo Mastrocinque, 1962) al cinema ama vedere i film dell'orrore, ma poi è talmente suggestionato da farsi condizionare nelle sue azioni.

Il cinema in questi anni è un rituale, ma soprattutto un affare di cuore per gli italiani che preferiscono andarci la domenica pomeriggio, con la famiglia al completo e l'abito buono. I bambini entrano gratis se sono piccoli, oppure pagano metà biglietto. La donna è meglio che non vada da sola, per evitare approcci indesiderati. Nelle città ci sono molte sale, nei paesi solo una, spesso quella parrocchiale; le sale cittadine si dividono per classi: prima, seconda e terza visione.[25] Ma il cinema in questi anni non solo è il passatempo preferito degli italiani, è anche un momento fondamentale nella formazione dell'immaginario collettivo: in pochi anni, con la complicità iniziale delle pellicole americane, si appropria dell'immaginazione del pubblico e ne plasma i desideri[26]. Infatti, abituato dapprima a sognare i sogni degli altri, durante gli anni Cinquanta, il pubblico matura, cresce, inizialmente in dimensioni, quindi in

[25] M. Boneschi, *Poveri ma belli,* Op. cit., p. 275.

[26] Cfr. *La carica dei seicento,* in G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959,* vol 3, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 220 e ss.

esigenze, cambia i propri gusti e comincia a desiderare di fare sogni suoi propri, a ricercare le proprie radici, invece di quelli altrui; nasce così l'ossatura dell'industria cinematografica italiana, in cui sarà la domanda a produrre l'offerta[27]: gli italiani preferiranno sognare e sceneggiatori e produttori asseconderanno i gusti del pubblico per avere maggiori incassi.

L'industria cinematografica italiana è in questi anni più che mai prospera: nel 1954 si tocca la vetta produttiva con 215 film, nonostante in seguito si possa evidenziare una flessione nel numero (forse dovuta allo scadere nello stesso anno della legge Andreotti che prevedeva contributi economici)[28], che porterà la produzione su livelli più bassi (165 film prodotti nel 1955; 114 nel 1956; 158 nel 1957; 149 nel 1958) per poi riprendere a risalire nel 1959 con 180 film prodotti[29]. Dal punto di vista produttivo, analizzando i carteggi relativi ai film presso l'Archivio Centrale dello Stato[30], è possibile notare come accanto ai nomi più noti delle case di produzione tradizionali (come Titanus, Lux, Excelsa, Rizzoli, Ponti-DeLaurentiis, Cines, Scalera, Ponti) emergano piccolissime realtà che nascono e scompaiono all'improvviso, producendo due o tre film, spesso cambiando semplicemente la ragione sociale per capitalizzare subito i ricavi e sparire, secondo lo stile classico dell'imprenditoria italiana: a tal proposito, Lorenzo Quaglietti fa notare come il fenomeno abbia visto susseguirsi nel periodo che dal dopoguerra porta al boom (dal 1945 al 1958) ben 463 case di produzione, di cui 287 arrivavano a terminare un solo film, 67 due film, 33 tre film, 20 quattro film, 31 da 5 a 10 film. A governare il panorama produttivo con più continuità sono nove case: prima fra tutti la Lux con 79 film prodotti,

---

[27] S. Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare,* in *Storia del Cinema italiano,* vol. IX – 1954/1959, Marsilio, Venezia, 2004, p. 14.

[28] Cfr. paragrafo 4 *La risposta legislativa,* del Capitolo2, p. 54.

[29] F. Colombo, *Industria culturale e Cultura del consumo*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del Cinema italiano,* vol. IX – 1954/1959, Marsilio, Venezia, 2004, p. 659, Documenti, tabella V, Fonte Aldo Bernardini (a cura di), *Il Cinema Sonoro 1930-1969*, Anica, Roma, 1992.

[30] Archivio Centrale dello Stato, Inventario 56/1, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, 1946 – 1965.

Excelsa con 57, Titanus con 48, Rizzoli con 35, Ponti-DeLaurentiis con 28, Cines con 21, Scalera con 17, Ponti con 16 e Venturini con 15[31].

Il proliferare dell'industria cinematografica italiana è stato accompagnato dal diffondersi di prodotti "medi" e sostenuto dal crescente successo che il genere più popolare, la commedia, registrò nel corso del decennio, essendo l'unico spettacolo in grado di uniformare i gusti di un così vasto pubblico, offrendo un sicuro riscontro di incassi: se fino al 1956 ci fu effettivo equilibrio fra il numero di film drammatici e il numero di commedie prodotte (nel 1956 sono 37 i film drammatici e 38 le commedie), dal 1957 le commedie guadagnarono terreno arrivando quasi a duplicare la propria presenza sugli schermi nel 1959, quando furono messe in circolo 58 commedie contro 36 drammi[32].

Il proliferare di nuovi desideri è riflesso del cambiamento nella produzione cinematografica del periodo: la commedia divenne, infatti, il genere maggiormente in sintonia con le trasformazioni economiche e sociali in corso nel Paese. Difatti, vennero definitivamente abbandonate le tematiche neorealiste in favore di pellicole che ritraevano una nazione che guardava al suo futuro con più ottimismo ed entusiasmo: la commedia paesana, con i grandi successi di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), *Pane amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954), ma anche altre commedie di successo con la stessa ambientazione "rurale" come *La nonna Sabella* (Dino Risi, 1957) e il seguito *La nipote Sabella* (Giorgio Bianchi, 1959), ma anche *Il Medico e lo stregone* (Mario Monicelli, 1957), presto abbandona i paeselli e si trasferisce in città: ad esempio, il sequel *Pane, amore e…* (Dino Risi, 1955) della fortunata saga è ambientato a Sorrento, *Carmela è una Bambola* (Gianni Puccini, 1958) ad Amalfi. Oltre a mostrare allettanti suggestioni turistiche, queste opere offrono allo sguardo del pubblico non più polverosi borghi dell'Italia rurale e arcaica, ma alcune delle meraviglie turistiche culturali presenti lungo tutto il territorio nazionale. Con la trilogia di *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1956), *Belle ma povere* (Dino Risi, 1957) e

[31] L. Quaglietti, *Cifre commentate di sette anni di cinema italiano,* in *Quaderni informativi della Mostra di Pesaro,* n.74, 1978, pp. 15-38.

[32] Ivi, p. 28.

Poveri milionari (Dino Risi, 1958) la commedia si trapianta definitivamente in città, a Roma in Piazza Navona[33]: grazie a questo cambio di orizzonte è possibile osservare i primi evidenti segnali d'incremento dei consumi e di modernizzazione della società italiana e l'emergere di stili di vita inediti; non a caso, i protagonisti sono soprattutto donne e giovani: attraverso il cambio generazionale venivano proposte le tensioni emergenti tra le nuove aspirazioni e le vecchie norme comportamentali.

Cambiava il panorama urbano che veniva ripreso e sempre più spesso le panoramiche iniziali dei film registravano una nuova fisionomia del paesaggio con quartieri in costruzioni e vedute su piazze e vie popolate di scooter e automobili; si dava spazio ai nuovi modi di viaggiare, vestirsi, comportarsi: nascono vari filoni tematici, come quello balneare, precorso da *Una domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950), con titoli come *Racconti d'estate* (Gianni Franciolini, 1958) seguito dell'urbano *Racconti romani* (Gianni Franciolini, 1955), entrambi tratti da racconti di Moravia[34].

Valerio Castronovo ha notato che «si era nel mezzo di una nuova ed effervescente stagione del nostro cinema […] . Erano trascorsi pochi anni dal neorealismo e dopo di allora, aveva cominciato ad affermarsi un nuovo genere di film, in sintonia con gli umori di un pubblico più spensierato, che voleva sorridere e distogliere gli occhi dai problemi ereditati dalla guerra e dagli affanni della vita di tutti i giorni. Di qui un cambiamento di soggetti e di

[33] Anche questo cambio di ambientazione è segno e riflesso dell'imponente flusso migratorio interno di popolazione dalle campagne alle città di questo periodo che decretò il tramonto dell'Italia contadina.

[34] Con il boom esploderà il genere, dando vita a un florido repertorio di titoli legati alle vacanze: *Vacanze a Ischia* (Mario Camerini, 1957), *Camping* (1959, Franco Zeffirelli), *Brevi amori a Palma di Majorca* (Giorgio Bianchi, 1959), *Peccati d'estate* (Giorgio Bianchi, 1962), *Ferragosto in bikini* (Marino Girolami, 1961), *Scandali al mare* (Marino Girolami, 1961), *Veneri al sole* (Mario Girolami, 1964), *Diciottenni al sole* (Camillo Mastrocinque, 1962), *Tipi da spiaggia* (Mario Mattoli, 1959), *Una domenica d'estate* (Giulio Petroni, 1962), *Costa azzurra* (Vittorio Sala, 1959) e *I dongiovanni della Costa azzurra* (Vittorio Sala, 1963).

scenari»[35].

Un ultimo aspetto da non sottovalutare nel considerare il ruolo del cinema durante questi anni è il crescente peso nella composizione del pubblico cinematografico che i giovani italiani acquisirono. Secondo un sondaggio Doxa del 1953, in termini assoluti, i giovani frequentavano le sale cinematografiche più assiduamente degli adulti: l'86% dei giovani tra i 16 e i 19 anni di entrambi i sessi si recava al cinema una o due volte la settimana, contro il 34% degli adulti. Una successiva inchiesta, confermava che nel 1957 il 68% dei ragazzi di età compresa tra i 20 e i 29 anni andava al cinema più volte la settimana (contro una percentuale del 48% del gruppo di età compresa tra i 40 e i 49 anni con analoga assiduità). Persino il 53% dei giovani di età compresa tra i 16 e i 19 anni, la cui autonomia finanziaria era decisamente inferiore rispetto a quella dei loro fratelli maggiori, frequentava la sala cinematografica più volte nel corso della settimana[36].

È anche per incontrare il favore di un pubblico così composto che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, venne proiettato un numero crescente di pellicole che presentavano come protagonista un emergente universo giovanile: un esempio su tutti, la già citata saga dei *Poveri ma belli.* Dino Risi spiegherà in questo modo il successo del suo film uscito nelle sale nel 1956: «Il pubblico si è riconosciuto nella sfrontatezza dei protagonisti che, col tipico ottimismo nostrano, si adattavano a una società che cominciava giusto allora ad assaporare un certo benessere. Le platee erano stufe di vedersi riprodotte cenciose, affamate, miserande e insomma, il neorealismo, con la melanconia delle sue immagini aveva fatto il suo tempo. Nel suo piccolo, *Poveri ma belli* ha rappresentato il passaggio di un tipo di società all'altra»[37].

---

[35] V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico,* Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 105 e ss.

[36] E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia,* Giunti, Firenze-Milano, 2004, pp. 38 e 39; E.Capussotti, T*ra storie e pratiche: soggettività giovanile, consumo e cinema in Italia durante gli anni Cinquanta,* in P. Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumo,* Roma, Carocci, 2003, pp. 169 e ss.; Le inchieste Doxa sono quelle già citate alla nota 24.

[37] F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano,* Op. cit., p. 355.

Quella dei *Poveri ma belli* è la generazione che Simonetta Piccone Stella identifica come la «prima generazione» italiana che entra nella società dei consumi di massa. È una nuova generazione di giovani, la prima "ondata" di ragazzi e ragazze che si percepiscono in termini di opposizione alle generazioni precedenti, dotati, almeno in parte, di una propria identità trasversale[38]. Sono giovani che aderiscono con entusiasmo alle nuove opportunità che il boom offre: esse contribuiscono al rimodellarsi di bisogni e di valori, stravolgono abitudini materiali e immaginari collettivi, coinvolgono il lavoro e lo studio, il tempo libero e la mobilità[39].

Il cinema svolge dunque un ruolo centrale nello scenario in continua evoluzione degli anni Cinquanta: diventa il luogo privilegiato per interpretare e costruire i desideri sociali, si fa attento testimone delle trasformazioni in atto e, dando voce in modo più intenso ai cambiamenti che avvengono nella società italiana, li registra e non ne rimane immutato ma cambia le proprie forme per incontrare il favore del suo pubblico. È nel buio della sala cinematografica che nascono i desideri degli italiani: cominciando ad assaporare il benessere di un certo modo di vivere durante le proiezioni, gli spettatori hanno plasmato le condizioni necessarie al loro stesso cambiamento[40].

[38] E. Morreale, *Così piangevano,* Donzelli, Roma, 2011, p. 99.

[39] S. Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano,* Franco Angeli, Milano, 1993, p. 22.

[40] Quello che Marshall McLuhan chiama *sostrato.* Sono le caratteristiche della società ricevente a svolgere un ruolo fondamentale nel processo di americanizzazione/modernizzazione. Cfr. S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, in Quaderni Storici 62/a. XXI, n.2, 1986, p. 568.

4. Sognando l'America!

"Questa è una storia che in un certo senso,
comincia con Cristoforo Colombo.
Già, perché Cristoforo Colombo fu il primo italiano
che sognò di andare in America.
Fu il primo per il quale l'America rappresentò una vera "idea fissa".
Si può senz'altro affermare che forse egli ci nacque,
con una vera e propria"voglia d'America".
(*Un Americano a Roma*, 1954)

Il cinema italiano dimostrò di essere estremamente sensibile ai grandi cambiamenti prodotti dall'avvio dei processi di modernizzazione del Paese, facendosi interprete di nuovi codici di comportamento, favorendo così i processi di aggregazione nelle pratiche di consumo degli italiani[41].

Tuttavia, l'immaginario sociale collegava il benessere, la maggiore libertà dei costumi, le nuove mode, i nuovi consumi e gli stili di vita più moderni oltreoceano, in larga parte grazie anche alle suggestioni che provenivano dai film americani che, a partire dall'immediato dopoguerra, affollavano le programmazioni delle sale italiane[42]: gli italiani erano stati sedotti e conquistati dal modello americano, anche se quello avvenuto dopo lo sbarco in Sicilia del 1943 è solo un ritorno di fiamma del processo di fascinazione del cinema americano in Italia, iniziato già durante il ventennio fascista e poi interrotto dalle leggi autarchiche del regime[43].

È nel secondo dopoguerra che l'America diviene il luogo dei sogni e dei desideri,

[41] M. Franchi, R. Lietti, *Il ruolo del cinema nella formazione dell'identità italiana lungo gli anni '50*, "Memoria e ricerca", 1997, n. 10, p. 11.

[42] Sull'impatto e sulla massiccia presenza dei prodotti cinematografici americani cfr. D.W. Ellwood, G.P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1991. Per quanto riguarda il caso italiano, in particolare, cfr. il saggio di G.P. Brunetta, *La lunga marcia del cinema americano in Italia tra fascismo e guerra fredda*, Ivi, pp. 75-87.

[43] Ivi, p. 76.

incarnando la società ideale cui aspirava l'Italia che cambiava, non solo perché era la potenza salvifica, vincitrice della guerra e promotrice della ripresa economica del Paese ma perché, con le storie dei suoi film, era identificata con case fastose, automobili avveniristiche, cibo in abbondanza, modernità: è così che il pubblico italiano osservò questo Paese e la sua cultura, prima con stupefatta ammirazione e poi con il crescente desiderio di imitazione[44] .

È indubbio quindi che nella trasformazione delle abitudini e dello stile di vita degli italiani gli apporti, le idee e gli esempi americani ebbero un ruolo formativo decisivo; tuttavia sarebbe erroneo immaginare il processo di contaminazione culturale solo come un'influenza eterodiretta di un modo di agire e di pensare dagli Stati Uniti alla società italiana.

Per quanto fossero potenti i mezzi comunicativi e pubblicitari già impiegati nelle produzioni mediali d'oltreoceano su una mentalità scevra di resistenze come quella rurale italiana, va preso atto che l'*american way of life* non venne imposto: non è accettabile definire il processo di americanizzazione solo come la volontà da parte degli Stati Uniti di esportare uno stile di vita consumistico allo scopo di sfruttare un nuovo mercato. In realtà, l'americanizzazione ha rappresentato uno dei più importanti vettori di modernizzazione socio-economica per un Paese in via di definizione: negli anni Cinquanta gli Stati Uniti sono stati per l'Italia «un faro all'orizzonte, un modello da emulare e da assimilare, oppure cui aspirare»[45]. Gli italiani desideravano profondamente l'*american way of life*: la voglia d'America esprimeva sia un reale mutamento delle abitudini e delle attese, che il declino delle norme e dei rapporti precedentemente accettati.

Gundle ha evidenziato tre fattori alla base di questo processo di acquisizione del modello americano in Italia: in primo luogo, la mancanza di una vera e propria base identitaria agli inizi della grande trasformazione da società rurale a nazione industrializzata provocò una profonda frattura culturale.

---

[44] M. Livolsi, Consumi e vita quotidiana, p.92.

[45] S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta.* Quaderni Storici 62, a. XXI, n.2, agosto 1986, pp. 561- 594.

Secondariamente, la rapidità con cui avvenne l'intenso cambiamento generò una domanda di nuove idee, modelli di comportamento e valori culturali che i vecchi valori nazionali non erano in grado di soddisfare tempestivamente: la coscienza diffusa dell'inadeguatezza degli schemi culturali esistenti costituì il movente chiave per la ricerca di nuovi modelli. Infine, l'assenza di una cultura nazionale integrata che potesse fungere da filtro all'acquisizione di nuovi valori limitò le possibilità di una mediazione con la cultura americana[46].

L'esempio del modello americano ebbe dunque un ruolo formativo decisivo, incarnando i valori di società ideale ai quali l'Italia in piena espansione aspirava. Gli Stati Uniti erano i principali promotori di un modello di consumo nuovo, più adatto ai cambiamenti che gli italiani stavano vivendo e al futuro nel quale si proiettavano: lo stile di vita americano si impose allora come insieme di valori, norme e regole di comportamento per un'Italia che voleva essere moderna.

Inoltre, attribuendo un ruolo centrale alle pratiche di consumo come strumento di godimento individuale e come misuratore della promozione sociale, il modello americano fornì la legittimazione culturale all'affermazione di un nuovo stile di vita permeato di valori edonistici e di un'etica più permissiva, che invitava a godere felicemente del proprio successo economico e a modificare le proprie abitudini di consumo[47]. Era proprio questa visione edonistica a causare maggior attrito nel processo di americanizzazione della società italiana: la frattura culturale che si sovrapponeva alla diffusione dell'*american way* era dovuta all'inconciliabilità con i preesistenti orizzonti di valori dominanti in Italia, che rendevano inapplicabile qualsiasi presupposto individualista: le tradizioni culturali cattolica e comunista, al di là delle dure contrapposizioni ideologiche e politiche, erano entrambe orientate verso la costruzione di un sistema di garanzie e sicurezze sociali per i cittadini, in cui cruciale era il ruolo svolto dallo Stato. Quelli proposti dal modello americano non erano quindi stili di vita culturalmente accettati né dalla Chiesa né dai partiti di sinistra; inoltre va

---

[46] Idem.

[47] G. Ragone, *Consumi e stili di vita in Italia,* Guida, Napoli, 1985, pp. 11-12.

ricordato che, nonostante il sopraggiungere di un accresciuto benessere, in questa fase gli italiani erano materialmente ancora poveri[48].

È dunque grazie alle peculiari caratteristiche della sua società che l'Italia è stata, durante gli anni Cinquanta, il Paese europeo più recettivo nei confronti degli stimoli culturali americani: nonostante le resistenze politiche e religiose, la voglia di America è una prova evidente della società italiana che è alle prese con una ridefinizione della propria identità, costretta a negoziare tra culture, abitudini e realtà molto diverse rispetto al passato.

Tuttavia, prima che vissuto, l'*american way of life* è stato sognato e desiderato dagli italiani che, in una prima fase, hanno potuto semplicemente limitarsi all'imitazione di comportamenti esteriori del consumismo[49], non avendo ancora raggiunto quel grado di sviluppo che si consolidò solamente verso la fine degli anni Cinquanta e con l'inizio del decennio successivo, in concomitanza con le trasformazioni innescate dal «miracolo economico»[50].

Il concetto di *americanizzazione* rimanda tuttavia alla generale identificazione degli Stati Uniti come punto di riferimento per lo sviluppo economico dell'Italia del secondo dopoguerra, al quale è naturalmente correlato anche tutto il portato dei nuovi valori, percepiti come quintessenza della modernità.

4.1 Italiani «amerecani»: *Un americano a Roma*

I segni del processo di americanizzazione in atto erano ben visibili nella società e mutarono in modo sensibile i desideri, il linguaggio, il modo di sognare, di parlare, di vestirsi, di camminare e di immaginare il futuro degli italiani. Testimone, oltre che artefice di questa tensione alla modernità, è il cinema, il

[48] C. Baldoli, J. Morris (a cura di), *Made in Italy. Consumi e identità collettive nel secondo dopoguerra,* Memoria e Ricerca 23/2006, p. 7.

[49] P. Scoppola, *La Repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945 – 1990),* Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 291-292.

[50] Ad esempio l'arrivo dei supermercati - "supermarket all'americana" (il primo aprirà a Milano il 27 novembre 1957), o l'enorme crescita della domanda degli elettrodomestici che entrano in tutte le case, anche le più modeste. Cfr. E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi, dalla belle èpoque al nuovo millennio,* Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 129 e ss.

quale soprattutto grazie alla commedia, si fa portatore della visione, tutta italiana, del modello di vita americano: lo fa attraverso ibridazioni e calchi[51], ma anche riproponendo nelle sue storie il modo in cui gli Stati Uniti erano visti e vissuti dagli italiani[52]; soprattutto lo fa attingendo al cinema di Hollywood, grazie al quale l'idea di America era entrata direttamente nella geografia mentale dell'italiano medio e popolare «impadronendosi del frigorifero, dell'armadio, del tempo libero, conquistando un posto stabile per molti anni nei sogni di molti giovani che si riconobbero in Nando Mericoni, l'*Americano a Roma* interpretato da Alberto Sordi[53]». Proprio il personaggio di *Un Americano a Roma* (Steno, 1954) è l'esempio più macroscopico di un fenomeno sociale che aveva investito la società italiana: è una parodia dei giovani italiani che, negli anni Cinquanta, cercavano di imitare goffamente gli atteggiamenti «americani» in ogni modo.

Al di là della comicità del personaggio e delle situazioni che hanno reso un classico il film di Steno, l'opera va considerata come una attenta lettura del mutamento sociale in atto: più che dal diffondersi effettivo della cultura

---

[51] Già dalla fine degli anni Quaranta vengono prodotte parodie di film americani, come *Fifa e Arena* (Mario Mattoli, 1948), in cui il personaggio interpretato da Isa Barzizza allude al personaggio di Rita Hayworth in *Sangue e Arena* (Rouben Mamoulian,1941); *Il monello della strada* (Carlo Borghesio, 1951) è un chiaro riferimento a *Il monello* (Charlie Chaplin, 1921). In *Piccola posta* (1955) Franca Valeri, alias Lady Eva, assume il look di Audrey Hepburn dopo aver consigliato alla madre di andare a vedere *Sabrina* (Billy Wilder, 1954), indossando attillati pantaloni neri e sfoggiando un taglio corto di capelli.

[52] Sono molti i riferimenti all'America nelle produzioni del tempo: spesso attraverso personaggi la cui nazionalità è tutto un portato di valori di prestigio e ricchezza, come in *Donatella* (Mario Monicelli, 1956) dove la protagonista Elsa Martinelli è una ragazza semplice che ritrova la borsa di una ricca signora americana, grazie alla quale vivrà una sorta di favola, degna delle commedie romantiche d'oltreoceano; riferimenti più o meno diretti al benessere e alla ricchezza importati dal ritorno di zii e zie d'America e simili sono in *Arriva la zia d'America* (Roberto Bianchi Montero, 1957), *Arrivano i dollari* (Mario Costa, 1957), *Anna di Brooklyn* (Vittorio De Sica, Carlo Lastricati, 1958); anche in *Totò a colori* (Steno, 1952) il ritorno dell'italoamericano (mafioso) è opulento: macchinone aperto e promesse di dollari a tutti .

[53] G.P. Brunetta, *Introduzione,* in "Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960", a cura di David W. Ellwood e Gian Piero Brunetta, La casa Usher, 1991, Firenze.

d'oltreoceano, l'americanizzazione in Italia sembrava essere prodotta dall'adozione di determinati stereotipi, che sono più un'imitazione delle mode, degli stili, delle immagini e del linguaggio americano[54].

Anche la canzone scritta da Renato Carosone nel 1956, *Tu vo' fa l'americano*, descrive lo stesso fenomeno: con un incrocio tra tradizione napoletana, jazz, swing e invenzioni linguistiche che mescolano italiano e inglese, il testo racconta di un italiano che desidera imitare lo stile di vita americano contemporaneo, bevendo *whisky* e *soda*, ballando il *Rock and roll*, giocando a *baseball* e fumando delle sigarette Camel, pur rimanendo dipendente dai suoi genitori per motivi economici. La canzone viene spesso interpretata come una satira del processo di americanizzazione presente nei primi anni del dopoguerra, quando l'Italia era ancora basata su una società rurale e tradizionale. Lo stesso Carosone scrisse che le sue canzoni «erano profondamente basate sul sogno americano, interpretando il jazz e i suoi derivati come il simbolo di un'America ricca e prosperosa, ma mantenendo sempre lo stile della canzone napoletana, utilizzandola anche come parodia dei suoi usi»[55]. Non c'è dubbio quindi che la continua esposizione all'*american way of life* attraverso i mezzi di comunicazione di massa abbia contribuito a creare un fenomeno di fascinazione nei confronti di un nuovo stile di consumo in un'Italia che si vedeva proiettata verso la modernità. Tuttavia, più che influenzando i costumi sociali e culturali degli italiani, il modello di vita americano si manifestava attraverso il ripetersi di cliché e pregiudizi, frutto di una rielaborazione soggettiva più che da reali valori condivisi.

Infatti, il protagonista della pellicola di Steno interpretato da Sordi è un concentrato del modo italiano di vedere il modello americano: Nando

---

[54] In *Cinema Nuovo* si definisce il film «una collana di comiche legate tra loro dalla costante "amerecano" […] . Il film […] passa in rassegna gli ultimi quindici anni, dalla guerra a oggi, infilando uno dopo l'altro tutti i motivi di americanesimo sviluppatisi nel costume italiano». In *Cinema Nuovo*, n.53 del 25 febbraio 1955.

[55] La versione originale di Renato Carosone appare nel film *Totò, Peppino e le fanatiche* di Mario Mattoli (1958), dove viene eseguita assieme alla sua jazz band. Cfr. R. Carosone, F. Vacalebre, *Un americano a Napoli,* Sperling & Kupfer, Milano, 2000.

Mericoni[56] (questo il nome del personaggio interpretato da Sordi, che però si ribattezza "Santi Bailor") è infatti *«uno strano americano, che è nato e vive a Trastevere»,* un giovane che sogna l'America e americanizza tutto ciò che lo circonda: si alimenta con yogurt e mostarda, gioca a baseball, vede film americani, balla il boogie-woogie, si traveste da poliziotto americano e parla un improbabile inglese romanizzato. La *voice over* nel trailer lo introduce come «*Il Fred Astaire della Garbatella, l'Al Capone di Trastevere, il Bing Crosby del Testaccio, il Buffalo Bill di Villa Borghese, il Gregory Peck di via Margutta, il puro folle del pop corn e del chewing gum*» ; il suo carattere è delineato attraverso una sequenza iniziale che descrive la sua camera da letto: l'occhio della macchina da presa si muove su una serie di oggetti che compongono la sua vita quotidiana; le inquadrature mostrano, in dettaglio, prima una foto di Nando vestito come un giocatore di baseball, poi l'obiettivo scivola su un guantone e una mazza da baseball, prosegue su un fotomontaggio «di un qualche vincitore di uno di quei concorsi americani per il titolo di Mister Universo» su cui Nando ha incollato la propria faccia per muoversi su altre due foto che ritraggono Nando vestito da *cowboy*, prima di allargarsi su una panoramica della stanza: *«questa è la sua stanza, piccola e modesta, ma Nando ci si trova bene, perché c'è tutto l'indispensabile: bandierine d'oltreoceano, fumetti del west, guantoni da baseball, foto di Betty con dedica autografa scritta da Nando in persona»*. Per soddisfare il suo desiderio d'America, il personaggio interpretato da Sordi si è costruito un mondo privato a suo modo americanizzato.

---

[56] Il personaggio "americanomane" di Nando Mericoni apparve sugli schermi per la prima volta con il nome di Ferdinando Meniconi, in *Oltraggio al pudore*, episodio del film *Un giorno in pretura* diretto sempre da Steno nel 1953: per questo film, Lucio Fulci e Steno delinearono il personaggio a partire da un aneddoto rievocato dallo stesso Sordi, rifacendosi alla consuetudine di alcuni giovani abitanti della borgata *Maranella* di fare il bagno completamente nudi nella *marana*. Il personaggio suscitò un tale successo tra il pubblico da convincere Steno, Fulci e Sordi a farne il protagonista del film successivo, *Un Americano a Roma*, che contribuì notevolmente al lancio di Sordi. L'idea originaria del personaggio è di Lucio Fulci, all'epoca sceneggiatore e collaboratore di Steno, che si era ispirato al pittore Mimmo Rotella il quale aveva trascorso un periodo a Kansas City dove si era "americanizzato". Nando Mericoni apparirà successivamente nel film di Segio Corbucci *Di che segno sei?* (1975).

Il ragazzotto romano è infatti particolarmente ricettivo nei riguardi degli input culturali americani ed è un assiduo spettatore di pellicole hollywoodiane[57]; si comporta come se avesse acquisito tutti i propri comportamenti esclusivamente dalla visione dei film di Hollywood, metabolizzando secondo una propria originale concezione tutti gli stereotipi diffusi sullo stile di vita americano, senza avere apparentemente nessun altro filtro culturale.

Nel film, Nando rifiuta in modo un po' velleitario e contraddittorio lo stile di vita italiano, inseguendo un'esistenza ricalcata sull'immaginario oggettuale e comportamentale hollywoodiano[58]. È, infatti, letteralmente ossessionato dal mito americano: cerca quotidianamente di imitare gli atteggiamenti visti sul grande schermo – adottandone le presunte abitudini alimentari[59] «*maccaroni… questa è roba da canettieri! Io non magno maccaroni, io sono amerecano sono! Vino rosso… io non bevo vino rosso [...] gli amerecani magnano marmellata… questa è roba da americani! Yogurt, mostarda… Ah! Ecco perché gli amerecani vincono gli Apache. Combattono gli indiani! Gli amerecani non bevono vino rosso! Bevono il latte! Apposta non s'embriacano!*» – , copiandone l'abbigliamento –

---

[57] Tra i riferimenti più o meno espliciti al cinema americano ci sono *La 14ª ora (Fourteen Hours)* di Henry Hathaway (1951) dove il protagonista Richard Basehart minaccia di suicidarsi lanciandosi dal cornicione di un palazzo; *L'Asso nella manica (Ace in the Hole)* di Billy Wilder (1951) che suggestiona a tal punto Mericoni da voler trasformare l'incidente in auto del diplomatico americano in uno scoop :*«Ho una notizia sensazionale… una notizia da prima pagina… Hallo?… Ho un asso nella manica… Hallo?».* Si vedono inoltre il manifesto di *Il segreto di una donna (Whirlpool,* 1949*)* di Otto Preminger e quello di *La Valle dei Bruti* (*Ride the Man Down,* 1952), western della Republic diretto da Joseph Kane. Il film che tanto incanta il personaggio di Sordi all'inizio del film è uno dei sessantacinque western interpretati da William Boyd tra il 1935 e il 1948 nel ruolo del popolarissimo Hopalong Cassidy. Solo dieci anni dopo, i film che facevano sognare Nando Mericoni troveranno in Italia con Sergio Leone un vero e proprio maestro del genere.

[58] D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)* , Il Mulino, Bologna, 2000, p. 191.

[59] Anche se alla sua cena americana alla fine preferisce i *maccaroni,* cedendo di fronte al piatto di pasta lasciatogli pronto dalla mamma, l'unica cosa che non è riuscito ad americanizzare: *«Maccarone, mi hai provocato e io ti distruggo adesso… maccarone… io me te magno!».* Dimostrazione di come Nando, nonostante tutto, è e rimane tipicamente un italiano.

indossa jeans e t-shirt, berretto da baseball e un cinturone con le borchie – storpiandone la lingua con suoni foneticamente americaneggianti ma privi si significato *«awaganà»*[60] e rendendosi puntualmente ridicolo.

Infatti, Nando in realtà ignora l'inglese, ma è convinto di esserne padrone con i suoi buffi fraseggi passati alla storia del cinema italiano. In particolare, nell'episodio dell'incontro con il diplomatico americano, il suo millantare la padronanza della lingua sarà la causa di un incidente automobilistico: invece di dare al diplomatico la giusta indicazione di svolta a sinistra, continua a ripetere con la sua impostazione americaneggiante *«Kansas City Police… o'right? O'right… awanagana…» «Devi annà a sinistra o'right? O'right?»*, di fatto indicando comprensibilmente solo "right" (destra) facendo precipitare così l'auto dell'ambasciatore nel fosso della Maranella. Sono molti i guai combinati dal protagonista, sempre a causa di questa sua ossessione americanofila, che vengono raccontati in retrospezione dai personaggi a lui vicini e grazie ai quali la pellicola restituisce il collage culturale composto da Nando attraverso i film di Hollywood: il flashback durante l'occupazione ci mostra come le sue stravaganze ne abbiano causato la cattura da parte dei tedeschi e la condanna, mentre gli americani proprio per il suo comportamento lo credono un sabotatore; viene cacciato dal teatro dove si spacciava coreografo con velleità da artista di Broadway, definendosi il «Gene Kelly italiano»; travestito da poliziotto americano, con tanto di moto, causa l'incidente già citato.

L'episodio principale della vicenda avviene quando, dopo aver visto l'ennesimo film americano – *La 14ª ora,* film di Henry Hathaway del 1951 in cui il protagonista minaccia di gettarsi dal quindicesimo piano di un grattacielo – decide di salire sulla parete più alta del Colosseo e minacciare di lanciarsi nel vuoto se non gli daranno la possibilità di andare in America. Dopo ore interminabili in cima al monumento, per Nando sembra concretizzarsi la

[60] Alla funzione della contaminazione linguistica tra l'italiano e l'inglese in alcuni film di Steno, Brunetta ha dedicato diverse considerazioni, definendola una *«totale colonizzazione linguistica e culturale»*. Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, vol. 3, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 336-7.

realizzazione del suo sogno grazie all'arrivo di un ambasciatore americano che, però, si rivela essere il diplomatico vittima delle sue stravaganti indicazioni stradali: il legato gli promette magnanimamente un viaggio ed un lavoro negli Stati Uniti convincendolo a scendere, ma quando lo riconosce lo aggredisce furiosamente.

Oltre l'aspetto comico, a una visione più critica, il film si presenta come una penetrante satira di costume, che ironizza con intelligenza sul diffuso filoamericanismo di molti italiani degli anni Cinquanta ed evidenzia le contraddizioni dell'ampio mito esterofilo presso i giovani italiani, che avevano costruito dell'America un'immagine di terra agognata e sospirata, ma di cui conoscevano usi e costumi solo attraverso una visione indiretta, mediata da fumetti, riviste popolari e cinema: sul genere di immagine americana proiettata in Europa dai film hollywoodiani, David D. Ellwood riporta alcuni commenti rilevati in un sondaggio organizzato nel 1949 da un gruppo di cittadini privati americani dell'élite liberal, il Common Council for American Unity, riguardante le principali convinzioni e percezioni degli europei nei confronti degli Stati Uniti: *«Hollywood è il peggior ambasciatore immaginabile per gli Stati Uniti»; «La spazzatura deplorevole prodotta da Hollywood ha già convinto molti europei che l'America è fatta di gangster, sadici, spogliarelliste, cowboy e grattacieli»*[61].

Tuttavia il personaggio interpretato da Sordi, seppur grottesco ed esasperato nella sua caratterizzazione caricaturale, non è privo di valore sul piano sociale: la figura del ragazzone incapace di crescere in cui s'insinua il sogno americano, fatto di baseball, fotomontaggi e altre fantasticherie, diventa un modello negativo con cui il pubblico non può fare a meno di confrontarsi.

Nonostante l'amara consapevolezza del finale del film che non vedrà esaudito il desiderio di Nando Mericoni, la ricetta americana d'integrazione sociale tramite i consumi si diffonderà con successo negli anni successivi, trovando la propria

[61] D.W. Ellwood, *Il cinema e la proiezione del modello americano,* in D.W. Ellwood, G.P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960,* La Casa Usher, Firenze, 1991, p. 25.

espressione in pratiche di consumo quotidiane consolidate e ritagliando i propri spazi nel modo di vivere e di comunicare degli italiani.

A mostrarcelo sono anche dettagli e battute di film successivi, in cui i protagonisti più giovani sono evidentemente influenzati da un certo stile: Maurizio Arena e Renato Salvatori, nuovi volti della commedia, in *Poveri ma belli* indossano jeans *Lee*, camicie con le maniche arrotolate e il colletto alzato, braccialetto di cuoio e si pettinano usando la brillantina[62] così come tutti i loro amici che bazzicano piazza Navona e gli altri personaggi che popolano le storie del grande schermo. Per le donne, riuscire a copiare «'sti vestiti a campana, 'sti cappelli girati in su» come quelli di Ava Gardner e delle dive di Hollywood, significava sentirsi «gratificata, un pochino più simile a quel mondo», così come per molti uomini «pettinare i capelli come Marlon Brando e indossare i jeans» era un modo per manifestare la propria emancipazione nei confronti di un modo di vivere considerato superato[63].

Gundle sottolinea come l'aspirazione alla modernità degli italiani finisse per tradursi più in un'americanizzazione dei desideri che degli effettivi comportamenti: infatti, per molti l'ingresso nel vero e proprio mondo dei consumi avvenne più tardi. Il nuovo modello di consumo si affermerà solo nel decennio successivo, restando per una parte consistente della popolazione degli anni Cinquanta solo un desiderio di possedere certi oggetti e di essere moderni, un miraggio al di fuori della propria portata[64].

L'americanizzazione in Italia è stata perciò un fenomeno che, sviluppatosi in modo massiccio soprattutto nel costume e nel modo di pensare alla modernità, ha costituito nell'immaginario sociale un nucleo di idee, in gran parte stereotipate, che crearono negli italiani un'immagine dell'America i cui tratti

---

[62] Il riferimento al look di Marlon Brando ne *Il selvaggio* (The Wild One, László Benedek 1953) e di James Dean è evidente. Nel film, osservando Renato Salvatori intento a prepararsi per uscire, Memmo Carotenuto esclama: «Va che roba... gioventù bruciata!».

[63] M. Franchi, R. Lietti, *Il ruolo del cinema nella formazione dell'identità italiana lungo gli anni '50*, in F. Anania, *La pedagogia dei media nel secondo dopoguerra,* Memoria e Ricerca, n.10, 1997, pp. 28-29.

[64] S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano.* Op. cit.

fondamentali erano per lo più riconducibili a caratteristiche come progresso, grandezza e dinamismo, funzionali alla possibilità di scalata sociale, di emancipazione e benessere economico.
Gli italiani hanno acquisito questo nucleo di idee rielaborando da *bricoleur* gli elementi della cultura americana con cui venivano a contatto, elaborandone una visione che era per lo più frutto del modo in cui gli italiani stessi guardavano all'esempio d'oltreoceano, sedimentando un ritratto dello stile di vita americano che era più una *italian way*, dunque, dell'*american way of life*[65].

5. Oggetti del desiderio… *a rate*

Sebbene il desiderio di possedere certi oggetti restasse al di fuori delle effettive possibilità della popolazione, ancora troppo povera, la via italiana all'americanizzazione passò attraverso l'acquisizione di alcuni oggetti, simbolo del progresso e del benessere. Gradualmente, la quota di spesa familiare destinata all'alimentazione decrebbe a favore di quella per generi di consumo vari: si modificò la stessa struttura gerarchica dei consumi poiché, con il crescere della spesa, l'importanza relativa dei consumi primari (alimentazione, abitazione, vestiario) diminuì e aumentò l'incidenza delle spese destinate all'acquisto di altri prodotti e servizi.
Per capire dove fossero maggiormente concentrati gli sforzi di spesa del Paese, possono essere utili i risultati di una prima indagine sul reddito, risparmio e struttura della ricchezza delle famiglie svolta nel 1966 dalla Banca d'Italia, che metteva in evidenza quali fossero gli oggetti del desiderio degli italiani: da essa risulta che il 59,5% delle famiglie disponeva di un televisore; il 59,9 di un frigorifero; il 32,2 di una lavatrice e l'1,5 di una lavastoviglie; il 31,3% disponeva

[65] Trae simili conclusioni Simona Tobia studiando il modo in cui è stato recepito il modello della Tv americana in Italia. Cfr. S. Tobia, *Mike, la «Voce dell'America»*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp, *Itali America. Il mondo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 35-67.

di un'automobile[66]. Il desiderio rappresentato dal possesso di questi feticci della modernità, oggetti-simbolo del desiderio degli italiani, è l'immagine della trasformazione del quotidiano vissuta in quegli anni di miracolo, di un mondo che rappresentava un nuovo modo di vivere, caratterizzato da inediti consumi di massa che progressivamente diventavano parte della quotidianità.

Anche se l'esempio fornito dagli Stati Uniti rappresentava un modello da seguire, da un punto di vista quantitativo, in Italia, nel 1958, l'84% delle famiglie ancora non possedeva nessuno di questi oggetti, ma poteva soltanto aspirare a possederli[67]: a dare la carica al boom, ormai alle porte, è proprio questo desiderio. In pochi anni, infatti, frigorifero e tv saranno virtualmente in ogni casa, molto più presenti rispetto ad altri elettrodomestici che avranno bisogno di più tempo per imporsi nelle case degli italiani, mantenendosi a lungo su quote più basse: lavatrice (32%), aspirapolvere (16%). Altri oggetti fortemente desiderati in questi anni sono l'automobile (31%) e la motocicletta (14%): tra il 1950 e il 1964, le automobili private passarono dal 342.000 a 4.670.000 e i motocicli da 700.000 a 4.300.000[68].

Al cinema, attento testimone dei cambiamenti in atto, non sfugge che il possesso di questi oggetti avveniva spesso comprando a rate o con grande sacrificio: abbiamo visto come *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952), grazie al suo viraggio contenutistico, sia stato la pietra angolare per la nascita della commedia degli anni Cinquanta di maggior successo[69], ma la sequenza conclusiva, con Antonio che grida *«Pagherò*! *Pagherò*, *Antonio Catalano, via dell'asilo 74 […] Pagherò quando sarà e come potrò»* è altamente simbolica anche

---

[66] C. D'Apice, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi,* De Donato, Bari, 1981, p. 52.

[67] Il frigorifero, primo elettrodomestico ad entrare nelle famiglie degli italiani, era presente solo nel 6% dei casi e l'amata televisione è presente solo nei salotti dei più abbienti e nei locali pubblici (solo il 12% delle famiglie possedeva un televisore).

[68] C. D'Apice, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi,* De Donato, Bari, 1981, pp. 53, 96, 144, dati riferiti alle indagini della Banca d'Italia nel 1966 e nel 1975.

[69] Cfr. Terzo Capitolo paragrafo *6.1.2*, p. 132.

per quanto riguarda l'evoluzione dei consumi degli anni successivi. Infatti, nell'Italia degli anni Cinquanta l'accesso ai consumi di massa è ancora molto limitato e segnato dalle forti differenze esistenti tra Nord e Sud, città e campagna, per questo l'acquisto dei beni durevoli era, nella maggioranza dei casi, affidato al pagamento rateale, grazie al quale gli italiani riuscivano, con sacrificio, a spendere più di quanto potevano permettersi: un esempio significativo è dato da un'indagine sul tenore di vita degli operai svolta nel 1957, dalla quale emerse che il reddito della grande maggioranza dei lavoratori fosse tra le 50.000 e 60.000 lire mensili, a fronte di una spesa primaria per la famiglia media italiana di 70.000 lire mensile[70].

Nel film *La cambiale* (Camillo Mastrocinque, 1959), Aroldo Tieri spiega: *«il pagherò è una cambiale e la cambiale è denaro! Equivale a moneta corrente. L'uso del sistema di pagamento in contanti è superato. Oggi si paga tutto in cambiali […] la vita moderna si basa sul credito e il credito si basa sulla cambiale […] la cambiale è il contante di domani. Amici cari, se c'è una cosa che in Italia avrà un avvenire, questa, amici miei, è la cambiale!»*[71].

In effetti, in un'Italia proiettata verso il miracolo economico ma che ancora portava i segni della povertà, la diffusione di metodi di pagamento dilazionato diventò lo strumento privilegiato attraverso il quale realizzare i propri desideri: gli italiani ne fecero largo uso per acquistare a rate ciò che altrimenti non avrebbero potuto permettersi; nell'episodio "Vernissage" in *I Mostri* (Dino Risi, 1963), Ugo Tognazzi racconta al telefono alla moglie l'acquisto della tanto desiderata automobile: *«Margherita sono io, l'ho presa sai, sì… sì… in questo momento. […] Ho firmato cambiali per venticinque minuti, c'ho ancora il braccio che mi fa male. Ma certo che ce la facciamo, perché non ce la dovremmo fare?*

---

[70] B. Coccia, *La quarta settimana,* Op. cit., p. 249.

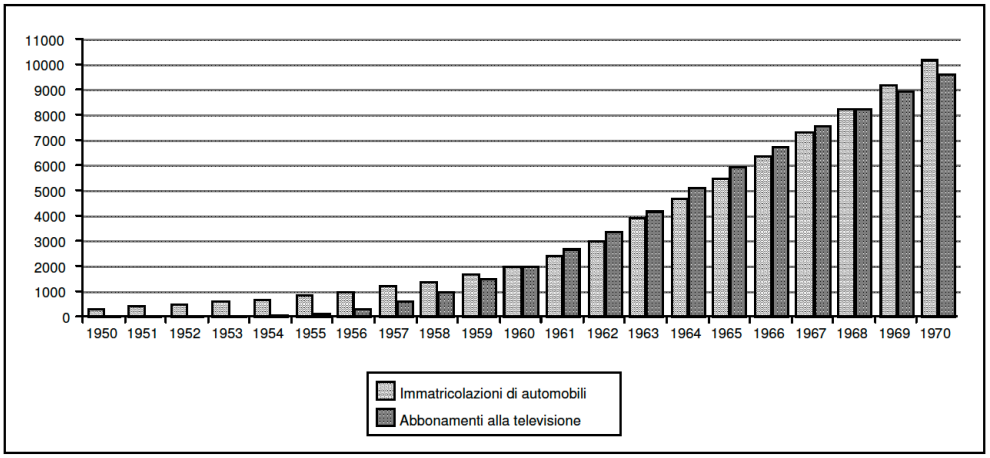
[71] Cambiali, debiti e acquisti a rate sono una presenza costante nelle commedie degli anni Cinquanta: *Cameriera bella presenza offresi* (Giorgio Pastina, 1952); *Bravissimo* (Luigi Filippo D'Amico, 1955); *Amore e chiacchiere* (Alessandro Blasetti, 1957), *Domenica è sempre domenica* (Camillo Mastrocinque, 1958). Anche nei titoli di testa de *Il boom* (Vittorio De Sica, 1963), compare il particolare delle mani di Sordi che firmano delle cambiali.

Abbiamo sempre pagato tutto! Ma dai Margherita, perché ci dovremmo pentire scusa! Non esageriamo… La macchina non è mica più un lusso, è una necessità per tutti».

Accanto all'automobile, un altro oggetto divenne irrinunciabilmente il principale simbolo del miracolo economico: il televisore.

Significativo in tal senso è il raffronto operato da Enrico Menduni sui tassi di crescita delle immatricolazioni di auto e degli abbonamenti televisivi, che sottolinea come la motorizzazione e lo sviluppo del sistema radiotelevisivo abbiano seguito un andamento coincidente per tutto il periodo che ha condotto gli italiani al boom economico: c'è una forte concordanza tra la crescita della motorizzazione e lo sviluppo televisivo. Nel grafico elaborato sulla base dei dati Istat, la linea relativa al numero di nuove immatricolazioni e al numero di nuovi abbonamenti Rai presenta infatti le stesse tendenze e le stesse cifre assolute, dimostrando così come il desiderio degli italiani si materializzasse nel possesso di un'automobile e un televisore [72].

Grafico 1: Sviluppo della motorizzazione privata e della televisione in Italia, 1950-70. Fonte: Istat (auto) e Rai (Tv)[73].



[72] E. Menduni, *La nascita della televisione in Italia,* in A. Cardini (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963),* Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 115-139.

[73] Enrico Menduni specifica come fonti: Istat (immatricolazione di vetture); Rai (abbonamenti televisivi ad uso privato). Dati in migliaia.Il grafico è presente in E. Menduni, *L'Autostrada del Sole,* Bologna, Il Mulino, 1998, p. 11.

6. La Televisione

«Va su, vatte a fa il bagno che è sabato.
Poi mangiamo in fretta,
che andiamo a vedè Il Musichiere».
(*Il vigile*, 1960)

Gli anni Cinquanta hanno visto sorgere in Italia l'ossatura di un moderno sistema di industria culturale avente al centro, almeno nella fase iniziale, il cinema[74], con il grande successo di pubblico e la sua imponente presenza nella quotidianità degli italiani grazie ai suoi personaggi e le sue storie; ma a fare da spartiacque nel decennio d'oro del cinema italiano compare un nuovo medium, la televisione, che, dopo alcune trasmissioni sperimentali, inizia una propria programmazione regolare.

La preistoria televisiva italiana risale al 1929, con i primi esperimenti di trasmissione a distanza di un'immagine; il 16 settembre 1939, in occasione della XI Mostra Nazionale della Radio, prese vita un prototipo di programma e dieci anni dopo, iniziarono una serie di trasmissioni sperimentali, realizzate però da personale principalmente americano. L'anno canonico della sperimentazione televisiva italiana fu il 1952, quando venne trasmessa una programmazione quotidiana regolare durante le due settimane di Fiera Campionaria a Milano (dal 12 al 27 aprile), comprendente vari spettacoli di prosa, balletti, varietà, opere liriche, pellicole cinematografiche, documentari e un telegiornale quotidiano contenente riprese filmate di attualità. Dal mese di settembre andò in onda tre volte alla settimana (martedì, giovedì e sabato) un notiziario televisivo ispirato al modello del cinegiornale, della durata di quindici minuti.

---

[74] F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta,* Bompiani, Milano 1998, pp. 201 -240. Anche Peppino Ortoleva fa una proposta di periodizzazione per media e società in Italia nel secondo dopoguerra, individuando come medium più popolare il cinema nel periodo 1945-1957 e la televisione nel periodo 1958-1973. Cfr. P. Ortoleva, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo,* Il saggiatore, Milano, 2002, pp. 131-133.

I programmi iniziarono poi una programmazione regolare a partire dal primo settembre 1953 (*La Domenica sportiva* fece il suo debutto l'11 ottobre), prima nell'Italia settentrionale e poi, nel 1954, anche nell'Italia centrale e meridionale[75].

Concluso questo periodo pionieristico, finalmente il 3 gennaio 1954, alle undici del mattino della prima domenica dell'anno, Fulvia Colombo, «signorina buonasera»[76] della storia della televisione italiana, apparve per la prima volta sul video per annunciare i programmi della giornata: «La Rai – Radio Televisione italiana – inizia oggi il suo regolare servizio di trasmissioni televisive. Le maggiori trasmissioni dell'odierno programma sono: ore 11, telecronaca dell'inaugurazione degli studi di Milano e dei trasmettitori di Torino e di Roma. Ore 15 e 45, *Pomeriggio sportivo*, ore 17 e 30, *Le miserie del Signor Travet*, un film diretto da Mario Soldati. Ore 19, *Avventure dell'Arte: Giovan Battista Tiepolo.* Ore 20 e 45, Telegiornale. Ore 21 e 15, *Teleclub*. Ore 21 e 45, *L'osteria della posta di Carlo Goldoni*, regia di Franco Enriquez. Signore e signori, buon divertimento».

Purtroppo non esistono filmati originali della trasmissione inaugurale perché fu una telecronaca diretta, tuttavia, dieci anni dopo, in occasione del decennale Rai, Ugo Zatterin fece recitare il palinsesto di quel fatidico giorno alla stessa

---

[75] La copertura delle ultime zone non servite nel sud del Paese verrà ultimata nel 1957. Cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana,* Garzanti, 1992, pp. 29 e ss.

[76] È con questa locuzione che vennero soprannominate le annunciatrici televisive per il loro consueto saluto «Signore e signori, buonasera», preludio della programmazione prevista per la serata. Fulvia Colombo (fino al 1963), Nicoletta Orsomando (dal 1953 al 1993), Nives Zegna (dal 1954 al 1969) e Adriana Serra (dal 1954 al 1957) sono state alcuni dei volti iconici che hanno caratterizzato questa figura scomparsa dalla televisione italiana recentemente: il ruolo è stato fortemente ridimensionato nel cambio generazionale del 2003 e l'ultimo annuncio dei programmi Rai è stato fatto il 28 maggio 2016, alle 16.25. Cfr. Ansa, *Signorine buonasera addio, finisce epoca.* http://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2016/05/27/signorine-buonasera-addio-finisce-epoca_3b0d30c0-1639-437b-acff-db38d43ed29d.html.

annunciatrice, per inserirlo nel suo documentario sulle origini della Tv dal titolo *Tv dieci anni prima*, trasmesso il 2 gennaio 1964[77].

Con l'inizio ufficiale delle trasmissioni, la televisione cominciò anche a riscuotere il canone d'abbonamento, stabilito in 12.500 lire annue: il 3 gennaio 1954 gli abbonati erano appena novanta, ma in un mese arrivarono a essere ventiquattromila, aumentando in modo esponenziale, fino a raggiungere gli ottantottomila in un anno. Nel giro dei quattro anni seguenti divennero più di un milione: durante tutto il decennio successivo la televisione offrirà un solo canale per 32 ore di trasmissioni alla settimana – la Rai inizialmente trasmette solo in orario serale – ma malgrado ciò, il numero di abbonamenti continuò a crescere costantemente[78]. Aldo Grasso nella sua *Storia della televisione italiana* offre un'utile panoramica sui programmi proposti dal palinsesto, che negli anni Cinquanta prevedeva film, documentari, sceneggiati e i primi giochi a premio[79].

La visione era per lo più collettiva, nei bar, nei circoli o nelle case di vicini, amici o parenti. Il motivo era semplice: nel 1954 il costo medio di un televisore è 250.000 lire (che scendono a 160.000 lire per un quattordici pollici), una spesa ancora troppo onerosa per la maggioranza degli italiani; la situazione non sarà molto differente nel 1958, quando gli abbonati avranno superato il milione, poiché un televisore Atlantic da 21 pollici, con vetro di protezione fumé, costa 215.000 lire[80], circa tre volte lo stipendio medio di un impiegato.

---

[77] Cfr. il portale Rai Storia ai link http://www.raistoria.rai.it/articoli/rai54-1964-il-decennale-della-tv/23730/default.aspx e http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/3-gennaio-1954/23938/default.aspx per il primo annuncio "finto" di Fulvia Colombo http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/3-gennaio-1954/23938/default.aspx.

[78] Le cifre Istat sul numero di abbonati registrano aumenti da capogiro: del +104,5% nel 1955, del +107,6% nel 1956 e del +94,2% nel 1957. Sono cifre che restituiscono l'immagine di un Paese in cui sempre più italiani si dimostravano disposti a indebitarsi, firmando numerose cambiali, pur di possedere un televisore. I dati sono riportati in F. Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana,* Carocci, Roma, 2004, p. 76. Sabato 13 dicembre 1958, alle 22, la Rai festeggia il suo milionesimo abbonato con una trasmissione speciale. Cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana,* Op. cit. p. 98.

[79] A. Grasso, *Storia della televisione italiana,* Op. cit.

[80] Idem.

Nonostante il boom alle porte, gli apparecchi privati continuavano ad essere un privilegio possibile solo per un numero ristretto di famiglie. Nelle città, come nei paesi dell'Italia rurale, buona parte di coloro che volevano godere dello spettacolo televisivo doveva necessariamente uscire dalla propria abitazione e recarsi al bar, al circolo, o rifugiarsi a casa di un vicino più fortunato. L'assistere alle trasmissioni televisive era una forma di intrattenimento prevalentemente collettivo: lo conferma il servizio opinioni della Rai nel 1956 con un'indagine. Stando ai dati raccolti, oltre agli usi misti, solo il 3,1% del pubblico guarda la tv in casa propria, il 12,5% in casa d'altri e quasi la metà, ben il 45%, in locali pubblici.[81] Un esempio iconico dei modi di fruizione della televisione in questi anni è offerto dai dati registrati da un'indagine condotta nel 1957 a Scarperia, un paese della Toscana con una popolazione di circa 5000 abitanti, pubblicati su *L'Espresso*: in tutto il paese, equamente distribuiti tra privati benestanti e luoghi pubblici, c'erano solo ventidue apparecchi televisivi. Ciononostante, l'indagine rivelò che solo il 9% di tutti gli abitanti presi a campione non aveva mai guardato la televisione e che il 56% aveva visto un programma la settimana precedente: «Nonostante la sua breve esistenza la televisione, nel 1957, aveva già battuto a Scarperia il cinema per il numero di ore che la gente vi dedicava e aveva attirato sotto la sua influenza gente che in precedenza non usciva mai dal proprio isolamento. Gli intervistatori raccontano di aver veduto la sera (soprattutto il giovedì all'ora di *Lascia o raddoppia?*), contadini di montagna anche decrepiti scendere per i viottoli scoscesi, magari sotto la pioggia, portandosi dietro la sedia per poter assistere ad uno spettacolo televisivo. Persone di ambo i sessi che non avrebbero mai pagato il biglietto d'ingresso ad un film e si sarebbero trovate a disagio in una sala cinematografica si recavano invece regolarmente a vedere la TV nel locale più vicino anche se per far questo dovevano percorrere chilometri a piedi»[82].

---

[81] P. Dorfles, *Carosello,* Il mulino, Bologna, 1998, p. 9.

[82] M. Calamandrei, *La città in campagna,* in «L'Espresso», 25 gennaio 1959, p.13, citato in S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta,* in «Quaderni Storici», XXI (1986), 62, 2, p. 576.

Circa un decennio dopo l'inizio delle regolari trasmissioni, si contavano più di cinque milioni di canoni, tra cui quasi centomila erano per televisori in posti pubblici, e l'audience media tra le 21:00 e le 22:00 era stimata tra i 12 e i 13 milioni di spettatori. Indagini dello stesso anno stabilirono che da 23 a 24 milioni di adulti guardavano la televisione ogni settimana, e che il 38% delle persone tra i 6 e i 17 anni di età la guardavano almeno 4 o 5 volte la settimana[83]. Nel 1964, in occasione del decennale dall'inizio delle trasmissioni ufficiali, Ugo Zatterin condurrà due inchieste – una sorta di extra del suo *Viaggio nell'Italia che cambia*. La prima è un documentario sugli anni della Tv sperimentale dal titolo *TV dieci anni prima*, andata in onda il 2 gennaio, con la quale raccontava le origini della televisione italiana attraverso una serie di testimonianze; il 3 gennaio andò invece in onda *TV dieci anni dopo*, un'inchiesta sul pubblico televisivo di vari ceti sociali e in varie parti della penisola , grazie alla quale è possibile capire come la tv abbia modificato lo stile di vita degli italiani: «Queste sono le *casermette* di Torino, sostituto in muratura di scomparse bidonville. Un immigrato meridionale, arrivato dalla Sardegna, ha trovato lavoro ma vive ancora in un alloggio di fortuna. Nell'unico vano concessogli ha raccolto i mobili della camera da letto, quelli del salotto e il frigidaire, la cucina a gas nuova accanto alla vecchia cucina a legna, il giradischi stereofonico e naturalmente, il televisore:

D: da quanto tempo ha il televisore?

R: Du anni.

D: È il primo che ha?

R: No è il secondo, perché il primo non andava bene il secondo canale e allora dai e dai l'ho cambiato e ora ho preso questo. Questo va bene, mi trovo bene.

D: Come lo ha pagato?

R: A rate naturalmente.

D: Ma non preferirebbe lei invece di avere il televisore

[83] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia Unita,* cit., vol. II, pp. 441-442.

prendersi un'abitazione migliore?

L'inquadratura cambia, includendo la moglie e i tre figli:

> R: Piacerebbe no, non avere proprio senza televisore *fossere* proprio una cosa, per i bambini prima di tutti».

Significative sono anche altre risposte ottenute da Zatterin alla domanda: «Se lei dovesse scegliere, preferirebbe avere in casa il televisore o il frigorifero?». Un uomo risponde sorridendo: «Beh forse la moglie preferirà il frigorifero, ma io la televisione». Più pragmaticamente una donna incalza: «Beh il televisore insomma, il televisore. Casomai la roba in fresco la metto sulla finestra». «Sicuramente il televisore» è la risposta sicura anche di un'altra intervistata[84].

Il frigorifero è stato il primo elettrodomestico a fare la sua comparsa nelle case del Paese, ma il televisore è stato certamente l'oggetto del desiderio degli italiani in quegli anni, anche quando le priorità avrebbero dovuto essere altre, come fa notare l'industriale milanese in *La cuccagna* (Luciano Salce, 1962): «Guardi lì, guardi lì che roba, quelle baracche lì di latta, di cartone. […] Tutte con la televisione. Le vede le antenne eh! Altro che poveretti! Invece, il bagno no! Il bagno non sanno nemmeno cosa sia… Sporcaccioni! Prima il bagno e poi il video!». È in questa fase che ha origine quella che gli economisti hanno definito «distorsione dei consumi», ovvero lo sviluppo eccessivo dei consumi non necessari a scapito di quelli di prima necessità: inseguendo i loro desideri, gli italiani favorivano consumi «opulenti». Invece di acquistare prima i beni «necessari», compravano auto, elettrodomestici e televisori, mentre magari ancora vivevano in baracche o in case senza servizi igienici e mangiavano pasti inadeguati[85].

Lo sviluppo di un pubblico televisivo di massa ha preceduto il possesso di massa

---

84 Tratto dal reportage di Ugo Zatterin, incluso nella puntata *La nascita della televisione* di "Il Tempo e la Storia" di M. Gamba, con G. De Luna. Cfr. http://www.raistoria.rai.it/articoli/la-nascita-della-televisione/23820/default.aspx.

85 E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 188.

dell'apparecchio televisivo, ma il suo acquisto appariva come riflesso della modernità e in qualche anno gli apparecchi televisivi entreranno davvero in tutte le case degli italiani: dapprima il televisore è stato una presenza immancabile nei salotti delle case più abbienti, che per far posto al nuovo medium cambiano la propria fisionomia: l'apparecchio televisivo scelto in negozio, una volta fatto il suo ingresso negli spazi domestici, rivelava dimensioni impressionanti; bisognava allora cambiare l'intera disposizione dei mobili, confinare il tavolo da pranzo contro la parete, mettere il divano di sbieco con le poltrone non più di fronte ma affiancate, creare insomma una sorta di platea; nelle vecchie abitazioni signorili, il televisore fu spesso sistemato nel focolare del caminetto[86]. All'inizio il prezzo eccessivo degli apparecchi televisivi lo fecero apparire come un lusso possibile solo per i più ricchi, ma presto l'acquisto del televisore diventò segno dell'avanzata sociale dei ceti medi e possedere un apparecchio televisivo una priorità per le famiglie: significava poter affermare il proprio benessere raggiunto; il possedere un televisore non era semplicemente un atto di emulazione, ma anche di emancipazione e riscatto.

A dare una spinta propulsiva al desiderio televisivo degli italiani contribuì anche il grande successo di pubblico raggiunto da alcuni programmi d'intrattenimento che divennero popolarissimi: sono i nuovi giochi a premi di format americano, i quiz televisivi che, come fino a quel momento le commedie al cinema, hanno il potere di aggregare i gusti del pubblico e si pongono come nuovo minimo denominatore degli italiani.

La popolarità di questi programmi avviò un forte processo d'innovazione, alterando gli equilibri del sistema dei media: contestualmente al successo di questi programmi, gli spettatori del cinema iniziarono a diminuire.

Il successo dei quiz impose quindi alle sale cinematografiche la propria presenza, inducendo i gestori non solo a interrompere le proprie

---

[86] G.F. Venè, *Vola Colomba. Vita quotidiana degli italiani negli anni del dopoguerra: 1945-1960,* Mondadori, Milano, 1990, p. 259. Sulle trasformazioni del salotto-soggiorno e dei suoi oggetti d'arredo tra anni Cinquanta e Settanta anche E. Asquer, *Domesticità italiane: discorsi, conflitti, memorie dagli anni del boom*, in E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2013, pp. 77-112.

programmazioni, ma anche a introdurre in sala l'apparecchio televisivo per non perdere il pubblico, che alla fine delle trasmissioni avrebbe ripreso la visione della pellicola. La televisione, infatti, divenne un elemento agglomerante proprio a metà degli anni Cinquanta, quando in Italia si raggiungeva il momento di maggior partecipazione del pubblico cinematografico: cambiarono quindi «non solo gli stili di vita, ma anche le forme culturali e i modelli di consumo in cui tali stili di vita trovavano espressione»[87].

6.1 Nuovi desideri, nuovi consumi

Per la sua forte presa sul pubblico, la televisione non è stata solo oggetto dei desideri degli italiani, ma anche sorgente alla quale attingere nuove aspirazioni e nuovi sogni; e questo avveniva non solo attraverso il desiderio di diventare protagonisti dei quiz – le trasmissioni più popolari presentavano davvero gente del tutto ordinaria, alimentando i desideri degli altri italiani, la gente comune, che sognavano di diventare, chissà, «ricchi e famosi in un colpo solo» – ma anche grazie ad un nuovo programma quotidiano, *Carosello*.

Una convenzione del 1952 con il Ministero delle Poste imponeva alla neonata televisione italiana un rigido codice di condotta, secondo il quale la pubblicità doveva essere «contenuta nelle forme più convenienti per non recare pregiudizio alla bontà dei programmi»[88]: va ricordato che il nuovo medium televisivo si proponeva come obiettivo primario di istruire i suoi utenti, non gratificarli; lo statuto televisivo assegnava all'ente fini culturali e informativi e non commerciali. Fu così che alle 20:50 del 3 febbraio 1957, la pressione dell'industria pubblicitaria – che chiedeva spazio sul popolarissimo media televisivo – trovò espressione nella formula di *Carosello,* trasmissione di grande successo che chiuse il suo ciclo vitale il 1 gennaio 1977, quando sia il pubblico che la televisione erano ormai profondamente cambiati.

---

87 D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880 – 1990),* Il Mulino, Bologna, 1992, p. 191.

88 L. Ballio, A. Zanacchi, *Carosello story,* Torino, Eri, 1987, p. 9.

Durante gli anni del miracolo, ogni sera, dopo il telegiornale, andò in onda una serie di cinque filmati della durata complessiva di un quarto d'ora circa; ciascun filmato, della durata di 2 minuti e 15 secondi, univa pubblicità e spettacolo in uno sketch unico ed era strutturato secondo un rigido schema che prevedeva separazione tra la parte di spettacolo, detta «pezzo» e la parte propriamente pubblicitaria, detta «codino». Nel *pezzo*, che inizialmente durava 1'45'', non si poteva in nessun modo fare accenno al prodotto reclamizzato; il *codino* non poteva mai durare più di 30'' ed era lì che si concentrava il comunicato pubblicitario[89]. Il resto del pezzo era occupato da storielle, cartoni animati e favole: «In tal modo Carosello esercitava una grande attrattiva sui bambini, i quali venivano così introdotti in questo modo familiare, intimo e apparentemente innocuo alle delizie del consumismo»[90]; in breve tempo, si trasformò nel programma quotidiano più importante di quegli anni[91], tanto da scandire la routine quotidiana familiare, soprattutto per i più piccoli: «Dopo Carosello, tutti a nanna»[92].

Il programma divenne effettivamente un potente agente di diffusione dei nuovi consumi e della mentalità ad essi connessa. Carosello, grazie a questa sua funzione pedagogica dello sviluppo e del consumo, introdusse nella vita degli italiani uno spazio di intrattenimento leggero e spettacolare che li abituerà a una fruizione meno sacrale del mezzo televisivo, preparandoli ad una visione più edonistica e smaliziata della vita che apriva la strada alla nuova civiltà dei

---

[89] P. Dorfles, *Carosello,* Op. cit., p.17; La struttura e il formato della rubrica vennero definiti molto rigidamente dalle *Note per la realizzazione della pubblicità televisiva* redatte dalla Sacis, conformemente con quanto stipulato tra Rai e Ministero delle Poste con la Convenzione del 1952.

[90] P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943 – 1988*, cit., p. 327.

[91] Viene indicato come programma dell'anno per il 1963, anno culmine del boom economico. Cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana,* Op. cit., p. 161. Ne *La cuccagna* (Luciano Salce, 1962), la famiglia di Rossella, la protagonista, è nel bel mezzo di un litigio familiare, ma la sigla di Carosello catalizza l'attenzione di tutti, che si radunano intorno al teleschermo per seguire la trasmissione.

[92] Secondo la celebre battuta di uno dei suoi personaggi più famosi, Topo Gigio.

consumi[93]. All'interno della società italiana Carosello assolse, infatti, a una funzione precisa: quella di far incontrare le nuove esigenze, nate dalle modificazioni che il modo di vivere degli italiani conobbe in quel periodo, con dei nuovi prodotti, alimentandone così la produzione e il consumo[94].

Alla televisione italiana spettava una funzione di promozione culturale sul modello del paradigma «informare, educare, intrattenere» che John Reith aveva elaborato come mission della BBC inglese[95]: perciò i programmi trasmessi venivano ideati in chiave pedagogica al fine di unificare e rendere omogenea la diversità di pubblici per cultura, lingua e provenienza sociale. [96]

Anche la formula del quiz rispondeva perfettamente a questa necessità ideologica che stava dietro i propositi educativi della televisione: era un tipo di offerta che rispondeva in maniera spettacolare e particolarmente godibile a una specifica funzione sociale che riguardava l'acculturazione di massa o, almeno, la presa di coscienza collettiva della sua necessità storica, almeno per non sfigurare, come accade ad Alberto Sordi in un episodio de *Lo scapolo* (Antonio Pietrangeli, 1956): la prorompente signorina Anna (Pina Bottin) a cui ha chiesto un appuntamento, si presenta con un vestito troppo eccentrico, per cui il ragionier Paolo Anselmi (Sordi) preferisce rifugiarsi nel vicino bar «Andiamo qua che c'è la televisione». I due si siedono ad uno dei tanti tavolini presenti nella sala in cui l'apparecchio televisivo fa bella mostra di sé, incassato nella parete di fondo del locale, incorniciato da un decoro. Un'annunciatrice comincia a parlare dallo schermo luminoso mentre il cameriere prende le ordinazioni, poi

---

[93] P. Dorfles, *Carosello,* Op.cit., p. 34.

[94] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio,* Op cit., p. 129.

[95] John Reith era convinto del potenziale che il medium televisione avesse nell'educare e informare i cittadini e si adoperò affinché offrisse un servizio pubblico con un alto senso di responsabilità sociale. Credeva che il valore educativo potesse aiutare a consolidare la nazione in un momento di grandi cambiamenti sociali. Cfr. M. Debrett, *Reinventing Public service Television for the Digital future,* Intellect, Chicago, Bristol, 2010, p. 34.

[96] M. Livolsi, *La realtà televisiva: come la Tv ha cambiato gli italiani,* Laterza, 1998.

sullo schermo inizia un quiz: «Il nostro giuoco è molto semplice – spiega il presentatore – io dirò dei cognomi di personaggi celebri. Voi subito dovete scattare e dirmi il nome di battesimo. Facciamo un esempio: se io chiedessi come si chiama di nome l'Alighieri… lei subito risponderebbe…».

«Dante!» strilla Anna, seduta al tavolo del bar, facendo quasi andare di traverso il caffè al suo accompagnatore che è preoccupato di attirare troppo l'attenzione e la implora «Bona, bona, e statte zitta». «Hai visto? Era così facile e quello non glielo sapeva nemmeno dire» risponde lei senza curarsi dell'ammonimento. «Gliel'ha detto. Gliel'ha detto piano, perché bisogna parlare piano. Ma che c'hai? Sei tutta agitata, non credevo mai fossi così. Statte bona, no?».

Intanto la trasmissione continua e udiamo il presentatore dire: «Mozart!… Grande musicista sa. Guardi che aveva due nomi…».

«Due nomi?» risponde il concorrente smarrito.

Allora il conduttore si rivolge all'altra concorrente: «Lei lo sa signorina?». La concorrente subito risponde: «Amedeo Volfango».

«Amedeo Volfango, brava signorina» ripete il presentatore «e vediamo un po'… Verdi!».

«Giuseppe» recupera il primo concorrente.

«Giuseppe. Benissimo. Colleoni?».

«Bartolomeo».

«Bartolomeo. Ecco ci siamo! – riprende il presentatore – Petrarca!».

Interviene Anna, che chiede a Sordi: «Come si chiamava Petrarca?».

«Ehh» sorride vago Sordi.

«Ma come non lo sai neanche tu?» chiede scandalizzata Anna.

«Ehh, sì come non lo so? Giovanni. Giovanni».

«Ah Giovanni» ripete poco convinta lei.

Risentiamo la voce del presentatore: «Lo aiuto, lei abbia pazienza un momento, lo aiuto: pensi ad Assisi… Assisi».

Anna allora comincia a suggerire rivolgendosi al televisore: «Giovanni!Giovanni!». Gli altri spettatori nel caffè si voltano a guardarla con rimprovero e Sordi allora la ammansisce nuovamente.

Il monitor luminoso del televisore intanto rimanda la reazione del concorrente al suggerimento: «Ah! Francesco!».

«Francesco! Bravissimo!» si congratula il presentatore.

«Francesco…» sussurra smarrita Anna, guardando con aria interrogativa Sordi «Ma prima m'avevi detto Giovanni! Francesco si chiama!».

Sordi fa spallucce, imbarazzato, e cerca di recuperare: «Ehhh… certo Francesco si chiama Petrarca. Giovanni è il cameriere e io chiamavo il cameriere. Giovanni! Giovanni! Cameriere! E vieni qua!».

Nell'episodio è evidente l'imbarazzo di Alberto Sordi nei confronti degli altri spettatori che assistono al quiz televisivo nella stessa sala: ne teme il giudizio, non sapere la risposta mina la sua immagine e il suo potere.

È un esempio che può chiarire come alcuni programmi a quiz abbiano contribuito non solo direttamente alla crescita "culturale" del Paese attraverso i loro contenuti, curiosità e nozioni, ma fornì all'immaginario collettivo una sorta di agenda: l'istruzione, agli occhi degli italiani, divenne importante, una conquista sociale che tutti dovevano raggiungere[97] .

Francesca Anania scrive: «Nei grandi e nei piccoli centri urbani, nelle periferie delle metropoli *in fieri*, nelle nascenti baraccopoli, fra ceti sociali anche poveri e poco istruiti, che non potendosi permettere il costo di un televisore ricorrono spesso all'apparecchio installato nel locale pubblico, nasce prepotente il desiderio di svago, la voglia di allargare gli orizzonti del proprio mondo, di accrescere la propria cultura»[98]. La televisione rispose a questa esigenza proponendo anche una programmazione esplicitamente didattica, con scopi pedagogici e divulgativi [99], ma è nel *quiz* che costruisce la sua cultura popolare,

---

[97] M. Sorice, *Lo specchio magico: linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana,* Editori Riuniti, 2002, pp. 40-41.

[98] F. Anania, *Davanti allo schermo. Storia del pubblico televisivo,* Carocci, Roma, 1997, p. 25.

[99] Come le trasmissioni: *Telescuola*, iniziato il 25 novembre 1958; *Non è mai troppo tardi. Corso di istruzione popolare per il recupero dell'adulto analfabeta*, programma in onda a partire dal 15 novembre 1960, che aveva come obiettivo l'insegnare a leggere e a scrivere agli italiani che avevano superato l'età scolare; *Sapere* dal 6 febbraio 1967 e

«frantumandosi in un caleidoscopio di domande», che da *Lascia o Raddoppia?* in poi, troveranno sempre risposta[100].

6.2 I quiz al cinema

Grazie ai quiz televisivi «la tv ruppe la sordina nella quale era rimasta sin dal suo ingresso nel Paese, riempiendo di sé intere colonne di giornali e rotocalchi e segnò per gli italiani l'ingresso nel mondo della modernità elettronica»[101].
Il cinema non restò insensibile al fenomeno popolare dei quiz televisivi e, cogliendo lo spirito del tempo, propose una riscrittura cinematografica dei due quiz televisivi più amati nei primi anni di televisione[102]: *Lascia o Raddoppia?* e *Il Musichiere*.

6.2.1 *Lascia o Raddoppia?*

«*Lascia o Raddoppia?* è stata la Tv italiana che nasceva in un Paese che nasceva. C'era lo stesso carico di sogni, di speranze, di buone intenzioni. In quei tempi era consentito essere "normali" o molto strani. Tutto, in quella vecchia televisione in bianco e nero, era colorato di mille colori»[103].
La prima puntata ufficiale di *Lascia o Raddoppia?*, dopo quella pilota andata in onda sabato 19 novembre 1955, venne trasmessa il 26 novembre, alle ore 21.05, per la durata di circa un'ora. Con le sue 191 puntate, una a settimana, ottenne un successo passato alla storia per aver influenzato la costruzione di un certo immaginario collettivo, scandendo nuovi rituali degli italiani che si

---

Orizzonti della Scienza e della Tecnica, nonché i romanzi sceneggiati e gli adattamenti televisivi dei classici della letteratura.

[100] A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Op. cit., p.68.

[101] G. Crapis, *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da Lascia o raddoppia? alla battaglia contro gli spot*, Editori riuniti, Roma, 202, p. 28.

[102] Nella sua *Storia della televisione Italiana,* Aldo Grasso individua *Lascia o raddoppia?* come il programma dell'anno 1956, così come *Il Musichiere* per l'anno 1957. Cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Op. cit., ripettivamente p. 68 e p. 82.

[103] W. Veltroni, *I programmi che hanno cambiato l'Italia. Quarant'anni di Televisione*, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 142.

raccoglievano davanti al piccolo schermo per seguire le vicissitudini dei suoi concorrenti: durante la trasmissione, l'Italia si fermava, sostituendo alla rituale serata al cinema, il nuovo pressante appuntamento con la televisione e i suoi eroi. Proprio per le proteste dei gestori delle sale, che vedevano disertare le proiezioni dei film in uno dei giorni fino ad allora più redditizi, l'appuntamento settimanale venne spostato dal sabato al giovedì, a decorrere dall'11 febbraio 1956.

L'entusiasmo per il quiz è testimoniato da un corrispondente, che nel 1956 svolse un'indagine sull'influenza della televisione in Europa per conto della Presidenza del Consiglio: «Quando giunsi a Milano, il mio amico mi disse: "Oggi è giovedì e di conseguenza non ti consiglio di andare alla Scala ma piuttosto di assistere alla trasmissione di *Lascia o raddoppia?*, l'attuale passione italiana…". Verso le 21 le strade di Milano apparivano deserte; il mio amico ed io ci precipitammo da un caffè all'altro per assistere allo spettacolo, ma nessuna sedia era libera; potemmo finalmente vedere il programma in un grande cinema dove le immagini […]venivano proiettate sullo schermo per permettere ad un migliaio di spettatori di seguire le domande, di rammaricarsi con i concorrenti bocciati, di applaudire i vincitori. Al party in cui mi recai dopo lo spettacolo trovai gente che polemizzava ancora sull'idoneità delle domande o sulle probabilità dei concorrenti. L'indomani i giornali milanesi consacravano a *Lascia o raddoppia?* tutta una pagina nella quale venivano presentate le fotografie, la vita e le probabilità di vittoria dei concorrenti […] »[104].

A presentare la trasmissione ai telespettatori per la prima volta è l'annunciatrice Maria Teresa Ruta. A condurre il programma è Mike Bongiorno affiancato dalla valletta Maria Giovannini, Miss Roma, che in seguito sarà sostituita da Edy Campagnoli. Il notaio-arbitro è Niccolò Livreri.

---

[104] Archivio Centrale dello Stato, Pres.Cons., Gabinetto (1954-58), fasc. "Studi sulla radiodiffusione e sulla televisione", Nota sulll'influenza della televisione in Europa, 17 dicembre 1956, citato da F. Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Op. cit., p. 75.

Lascia o Raddoppia? era l'adattamento italiano di un format americano di successo, *The question of 64.000 dollars* (La domanda da 64.000 dollari), con il quale il pubblico cinematografico farà conoscenza l'anno successivo, grazie al film *La ragazza del Palio* (Luigi Zampa, 1957)[105], in cui la protagonista era una campionessa del programma, del quale si vedono alcune sequenze in cui era possibile riconoscere proprio lo stesso esatto canone, ripetuto senza notevoli variazioni, ogni sabato sera da Mike Bongiorno e i suoi concorrenti.

In Italia, i concorrenti avevano trenta secondi di tempo per rispondere alle domande, partendo da una quota di 2.500 lire. Il montepremi prima della domanda del raddoppio era di 2.256.000 lire, il montepremi massimo era di 5.120.000 lire, mentre l'ammontare del premio di consolazione era di 40.000 lire. Naturalmente, le vincite erano valutate in gettoni d'oro. I concorrenti che rinunciavano alla domanda del raddoppio ricevevano come premio una *Fiat 600* oppure una *1400*[106], mentre nella versione americana *The question of 64.000 dollars* ritiravano una Cadillac.

I concorrenti che decidevano di raddoppiare entravano in una cabina e dovevano rispondere alla domanda finale, più difficile, per la quale potevano però avvalersi dell'aiuto di un esperto. Sono proprio i concorrenti il segreto del successo della trasmissione: pur eccellendo nella materia scelta e dimostrando

---

105 Vediamo il programma americano in apertura della commedia tratta da un romanzo di Raffaello Giannelli, *La ragazza del Palio* (Luigi Zampa, 1957): grazie al quiz condotto da Hal March, Diana Dixon (interpretata da Diana Dors) vince il denaro necessario per realizzare il suo desiderio di una vacanza principesca in Italia. Dice la concorrente: «La vincita è come un sogno, […] ora potrò vivere come una principessa; per un mese fare ciò che voglio, quando voglio e dove voglio e vedere tutti i posti che ho sempre sognato». Il film è una cartolina turistica con ampie vedute di Siena e del Palio, del Chianti, di San Gimignano e di Piazza dei Miracoli a Pisa. Diana verrà scambiata per una ricca ereditiera texana nel settore del petrolio dal principe decaduto Piero di Montalcino (Vittorio Gassman).

106 Si era deciso che per un «più equo criterio di giustizia distributiva», chi arrivava alla prova finale non poteva avere lo stesso trattamento di chi si era fermato al terzo gradino della trasmissione. Cfr. P. Cavallo, *I sogni nel cassetto. Inizia la pandemia "Lascia o raddoppia?"*, in P. Cavallo, P. Iaccio (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli, 2016, p. 43.

di avere una memoria prodigiosa, si trattava di persone normalissime, con le quali era possibile immediatamente identificarsi e il massimo successo era dato dal fatto che gli spettatori avevano la sensazione di potersi sostituire ai protagonisti; il fascino di *Lascia o raddoppia?* stava nella speranza, aperta a tutti, di raggiungere, una volta o l'altra, la famosa cabina[107].

Con *Lascia o raddoppia?* gli italiani scoprirono la televisione[108] e subito scattò un meccanismo di immedesimazione del pubblico con il mezzo: la tv, diversamente dal cinema, faceva vedere «gente come noi», permettendo a ciascuno di diventare un divo. L'attrattiva del programma trovava infatti la sua fonte «nella fisicità dei personaggi che si avvicendavano sullo schermo, negli uomini qualunque che sulla scena televisiva diventavano attori, realizzando paradossalmente "quello che il neorealismo aveva solo teorizzato"» [109].

Il meccanismo di consacrazione a celebrità di persone comuni è evidente in *Totò Lascia o raddoppia*? (Camillo Mastrocinque, 1956), in cui Totò è un nobile decaduto, il duca Gagliardo della Forcoletta dei Prati di Castel Rotondo, che trascorre le sue giornate alle corse truffando i giocatori per ricavare una percentuale sulle vincite. Il trucco che usa è molto semplice: consigliare un cavallo diverso agli inesperti scommettitori, in modo da ottenere una ricompensa dal fortunato vincitore[110].

Mentre cerca di fuggire a Nick Molise, gangster americano caduto in uno dei suoi tranelli, viene fermato da un notaio, vittima anche lui di una soffiata sbagliata, il quale, appena viene a conoscenza della sua identità, lo invita nel suo studio: infatti, è un anno che il notaio è alla ricerca del duca della Forcoletta per consegnarli un testamento. Una sua vecchia fiamma del periodo della guerra è morta, lasciandogli una curiosa eredità; non soldi o possedimenti ma qualcosa

---

[107] Ivi, p. 32.

[108] R. Levi, *Le trasmissioni tv che hanno fatto (o no) l'Italia. Da "Lascia o raddoppia" al "Grande fratello"*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 11.

[109] G. Crapis, *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da Lascia o raddoppia? alla battaglia contro gli spot*, Editori riuniti, Roma, 202, p. 28.

[110] Lo stesso trucco veniva usato anche dal gobbetto interpretato da Franco Sportelli in *Arrivano i nostri* (Mattoli, 1951).

di veramente inaspettato: una figlia.

Il duca decide allora di andare a conoscere Elsa (Valeria Moriconi), la ragazza in questione, al bar Aurora dove lavora insieme a Bruno (Gabriele Tinti), il suo fidanzato. Una volta riconosciuta la figlia nella cassiera del bar, il duca non fa in tempo a parlarle che lei scappa davanti al televisore per vedere *Lascia o raddoppia*? nella seconda sala del locale. Ma non è solo la dilagante passione per il quiz televisivo a coinvolgere così tanto la fanciulla, quanto il fatto che in onda c'è il fidanzato Bruno, che sta partecipando come concorrente al programma di Mike Bongiorno per vincere i soldi necessari per poter rilevare il bar dove entrambi lavorano e finalmente sposarsi. Purtroppo, il giovane sbaglia la risposta alla domanda «Chi è l'autore della canzone *Malafemmina*?» e perde, vedendo sfumare il loro sogno e distruggendo anche le speranze dell'attuale proprietario del locale, lo scettico signor Anastasio. Nel tentativo di consolare l'ignara figlia, Totò scopre che la ragazza è convinta che lui, dopo aver abbandonato lei e la madre, sia tornato in Costa Azzurra nelle sue ville a giocare al Casinò e non abbia mai voluto saperne di lei.

La ragazza, disperata per l'occasione perduta con l'estromissione del fidanzato dal quiz, torna a casa e Totò, parlando con il cameriere del bar, ha un'illuminazione: sarà lui a vincere i gettoni d'oro e comprare il bar per sua figlia, riscattando così la sua figura di padre. Il duca Gagliardo della Forcoletta si presenta così a *Lascia o raddoppia*? scegliendo come specialità l'ippica, sua passione. Già dalla prima puntata, il duca si dimostra un concorrente preparatissimo, eccentrico e pronto, capace di tenere incollati i telespettatori allo schermo, tanto da ispirare una scommessa tra lo stesso gangster che aveva ingannato alle corse e Joe Taccola, altro malavitoso degli ambienti dei locali notturni: il primo scommette che Totò lascerà mentre il secondo che raddoppierà, in palio tra i due c'è una pelliccia per la rispettiva compagna.

Per vincere, Nick infiltra la sua fidanzata nella pensione del conte nel tentativo di impedirgli di presentarsi negli studi televisivi, ma grazie all'aiuto del suo maggiordomo Camillo (Carlo Croccolo), il duca riesce comunque a fuggire dalla sua stanza e a raddoppiare così il suo montepremi.

Per questo, anche la scommessa tra Nick e Joe aumenta; questa volta i due

rilanciano, mettendo in palio i loro più importanti possedimenti: le macellerie del gangster contro il locale del malavitoso. In questo modo, chi dei due perderà, sarà definitivamente rovinato e dovrà ritirarsi dalla scena, arricchendo notevolmente l'altro. Lo scaltro Joe prova a barare e offre al duca della Forcoletta cinque milioni di lire per raddoppiare (la stessa cifra che potrebbe vincere partecipando al quiz), convincendo subito Totò che però viene minacciato di morte da Nick, che vuole così costringerlo a rinunciare. In soccorso del duca arriva Hélène (Dorian Gray), la ragazza di Joe, la quale gli consiglia di scomparire per qualche tempo. Gagliardo della Forcoletta risulta introvabile, così i due mafiosi decidono di andarlo a cercare: Nick alla pensione e Joe al bar dove lavora Elsa. Prima di essere rapito da quest'ultimo, Totò lascia alla figlia un pendaglio, grazie al quale lei riesce a riconoscerlo come suo padre e cerca quindi di raggiungerlo negli studi di registrazione dove si trovano anche i due malavitosi. Nick, ormai sconfitto dalla scommessa, entra nella cabina di *Lascia o raddoppia*? fingendosi l'esperto del duca, per minacciare di ucciderlo. Nonostante tenti di sbagliare alcune risposte, Totò vince lo stesso e, prima di lasciare il posto al prossimo concorrente, chiede al notaio che, in caso di sua morte, il premio venga consegnato a sua figlia.

Grazie all'aiuto di Hélène, di Elsa e di Bruno, la vicenda si conclude felicemente: il duca riesce a salvarsi chiudendo il gangster in una stanza, dopo aver vinto il raddoppio con il quale potrà coronare il sogno dei due ragazzi.

Il cinema dimostra così di comprendere tempestivamente la febbre da quiz nata con la trasmissione televisiva e in qualche modo la documenta con occhio chirurgico, mostrandoci non solo i protagonisti reali del programma, ma anche il coinvolgimento del pubblico e le modalità di fruizione più diffuse del medium televisivo: *Totò Lascia o Raddoppia?* costituisce una testimonianza preziosa dello spettacolo televisivo del tempo. Partecipano alla realizzazione del film, interpretando se stessi, tutti i protagonisti del programma: Mike Bongiorno, la valletta Edy Campagnoli, il notaio (forse lo stesso Niccolò Liveri che per primo incarnò la carica), così come vengono mostrati i riti e i feticci della trasmissione, il microfono, l'orologio, la cabina con le cuffie, la scaletta del presentatore, così come apparivano al pubblico degli anni Cinquanta.

Anche grazie agli scorci sul bar affollato di gente che, mentre guarda la televisione fuma, scommette e consuma ai tavolini, il film di Mastrocinque testimonia con efficacia come la televisione fosse consumata in contesti sociali differenti, appassionando pubblici differenti; la visione collettiva è una costante: il programma è seguito nei locali pubblici – come nella seconda affollatissima sala del bar Aurora – così come nel benestante salotto della padrona della pensione. Il film mostra che, per lo meno in questi primi anni, anche negli ambienti borghesi «è vivo negli italiani il gusto dello spettacolo assaporato in comune, una sorta di pubblico rito, di svago collettivo liberamente scelto e liberamente abbandonato»[111]. Inoltre, impersonando il "concorrente del quiz", Totò ne coglie e ne celebra l'importanza acquisita nell'immaginario collettivo, dovuta non solo alla stupefacente preparazione ma anche e soprattutto alle sue bizzarrie, alla sua singolarità d'individuo, non esente da quell'«esaltazione dell'hobby, della fissazione, la passione sbagliata»[112] che alcuni, isolati, imputavano al telequiz.

6.2.2 *Il Musichiere*

Nel dicembre del 1957 la televisione si trasferisce a Roma, dove viene inaugurato il centro di produzione di via Teulada, nel quale prenderà vita uno dei telequiz più amati: *Il Musichiere*, una delle prime trasmissioni create nella capitale: «Se Milano è la città colta del quiz, Roma si stempera negli indovinelli canori, nella tradizione musicale degli stornelli che tutti conoscono»[113].
Sul finire del 1957, *TV Sorrisi e Canzoni* presentò un servizio di Giorgio Mottola che annunciava: «Un nuovo telequiz a tempo di musica, dedicato a Mario Riva, l'uomo destinato a diventare il nuovo divo della televisione italiana». Mottola aggiungeva che il 7 dicembre 1957 sarebbe andata in onda la puntata zero di

---

[111] F. Pinto (a cura di), *Intellettuali e tv negli anni 50*. *Antologia.* Savelli, Milano, 1977, pp. 103-104.

[112] P. Gobetti, *Tutti ne parlano,* in «Cinema Nuovo», 10 gennaio 1956, in P. Valentini, Op. cit., p. 349.

[113] A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Op. cit. , p. 83.

Conosci questo motivo?, un nuovo telequiz musicale che prevedeva d'indovinare il titolo di una canzonetta appena accennata: appena riconosciuto il motivo che veniva eseguito dall'orchestra Kramer, i concorrenti, che indossavano scarpe da ginnastica, dovevano scattare dalla sedia e correre per suonare una campana e guadagnarsi così il diritto di rispondere prima dell'avversario. Il conduttore Mario Riva avrebbe tenuto conto del punteggio con un pallottoliere e riempito la cassaforte del concorrente di gettoni d'oro. Vallette del programma furono le protagoniste di *Poveri ma belli,* «le cognatine» Lorella De Luca e Alessandra Panaro, successivamente sostituite da Carla Gravina e Patrizia della Rovere prima, poi da Brunella Tocci e Marilù Tolo.

Dopo la puntata di prova del 7 dicembre, il 14 dicembre ebbe effettivamente inizio la trasmissione, ma il titolo per le novanta puntate che seguirono fu *Il Musichiere*[114]: la modifica fu decisa da Garinei e Giovannini, autori della trasmissione. Rifacendosi alla trasmissione americana *Name that tune*, *Il Musichiere*, diretto da Antonello Falqui, volle essere una sorta di *Lascia o raddoppia?* musicale.[115] La differenza tra i due tipi di gioco era però evidente; mentre *Lascia o raddoppia?* era un quiz che poteva definirsi "spettacolo" grazie alla erudizione specifica dei partecipanti e alla *suspense* insita nel rischio della formula del gioco, *Il Musichiere* oggi sarebbe definito game-show, proprio per la differente struttura della trasmissione: non bastava riconoscere il motivo, era necessario anche essere i primi a scattare suonando la campana per poter rispondere, ci si metteva in mostra cantando e prendendosi anche un po' gioco di se stessi con l'aiuto del presentatore.

Peppino Ortoleva riflette sull'aspetto ludico dei quiz e dei giochi a premi: «È anche partecipando, a una varietà di gare e di sfide, tutte diverse ma tutte un po' simili tra loro, che il pubblico ha scoperto la Tv e insieme in qualche misura l'ha inventata […] accettandola in primo luogo nella veste al contempo invitante e

---

[114] La trasmissione durerà tre anni, 30 puntate all'anno: a porre fine alla trasmissione sarà la prematura morte del conduttore Mario Riva.

[115] M. Emanuelli, *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale,* Greco&Greco Editori, Milano, 2004, p. 73.

poco minacciosa di una scatola dei giochi che l'ha fatta entrare nel proprio appartamento per poi accoglierla come presenza quasi permanente, trasformandola da compagna di gioco in compagna di vita. Questo non dovrebbe sorprenderci, perché una delle maggiori ricchezze della ludicità umana sta appunto nell'aiutarci attraverso il gioco a impossessarci di oggetti in precedenza sconosciuti»[116].

Del programma diventerà popolarissima la sigla, cantata dal presentatore Mario Riva, *Domenica è sempre domenica*, che sarà anche il titolo del film ispirato alla trasmissione, diretto da Camillo Mastrocinque nel 1958: «Dopo Totò fatto protagonista d'urgenza in un film ispirato a una nota rubrica televisiva, ecco Alberto Sordi e Vittorio De Sica chiamati a partecipare a un altro film su un'altra nota rubrica del teleschermo [...] . Il pubblico [...] ride divertito alle spalle di tutto e di tutti, senza accorgersi, forse, che un pochino ride anche di se stesso e delle sue smanie per il video»[117].

Il film segue ed intreccia le vicende di alcuni concorrenti ammessi a partecipare al quiz televisivo de *Il Musichiere*: Maria Luisa Castaldi (Lorella De Luca) è la figlia minore di una famiglia altolocata piena di debiti, nella quale la madre (Andreina Pagnani) mantiene il suo essere snob e maschera i problemi economici agli occhi dei vicini, comprando beni superflui grazie a cambiali e vendendo quadri di famiglia per pagare l'affitto; il padre (Vittorio De Sica) è uno scommettitore incallito e sfortunato, in grado solo di perdere i pochi soldi rimasti. Nel tentativo di sfruttare la bravura della figlia, la madre di Luisa la iscrive a sua insaputa come concorrente alla nota trasmissione. Inizialmente restia a partecipare, visto anche il parere contrario del fidanzato (Gabriele Antonini), la ragazza si convince solo all'ultimo momento a partecipare per poter pagare i debiti di gioco del padre. Il secondo protagonista è Alberto

---

116 P. Ortoleva, *Scatola dei giochi, maestra di gioco. La componente ludica dello spettacolo televisivo,* in A. Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione,* Mondadori, Milano, 2013, pp. 225-239.

117 Gian Luigi Rondi, in "Nuovo Giornale", 23 aprile 1958.

Carboni (Alberto Sordi), integerrimo e puntuale ingegnere, proprietario di una fabbrica di pompe nel nord Italia. Gli unici momenti colorati della sua vita di industriale sono quelli che Alberto dedica alla sua passione: la musica. Nonostante abbia fatto il provino due mesi prima, ancora non è stato scelto come concorrente, così l'ingegnere, per cercare di assicurarsi la partecipazione al programma, dopo aver parlato al telefono con la Rai, decide di chiedere aiuto a un suo vecchio soldato al quale ha fatto da tenente durante la guerra: il famoso cantante internazionale Achille Togliani. La moglie Luciana (Dorian Gray) non appoggia il marito: crede che per un uomo importante come lui non sia opportuno partecipare al programma, soprattutto ora che sta per diventare anche deputato. L'ultima concorrente è la bolognese Lisa (Yvette Masson), bella cameriera esperta di canzoni e in servizio presso la casa del ragioniere Ugo (Ugo Tognazzi). La sera di giovedì grasso la ragazza è in un locale a festeggiare mentre il suo datore di lavoro e la moglie sono a letto con la febbre. Rientrata per prendersi cura dei padroni malati, è in procinto di fare un'iniezione ad Ugo, quando scopre di essere stata presa come concorrente a *Il Musichiere*, abbandonando il poveretto con la siringa infilzata addosso. Il giorno dopo, lasciato il lavoro, parte in treno verso Roma.

Nel frattempo, Alberto e la moglie raggiungono la casa di Achille Togliani. Il cantante, non ricordandosi del suo vecchio tenente e rifiutando le sue insistenti richieste di raccomandazione, alla vista della bella Luciana cambia idea e invita la coppia nel proprio appartamento, dove tenta di sedurre la donna cantando. Appena lei ne ha occasione, cerca di convincere Achille Togliani a far desister il marito dal cantare in televisione per evitargli la probabile figuraccia che un uomo del suo calibro potrebbe subire partecipando a *Il Musichiere*. Deciso a passare del tempo da solo con Luciana, il cantante telefona invece a Mario Riva per raccomandarlo, ma questo può prenderlo nel quiz solo come riserva. Considerando che uno dei concorrenti continua a svenire mentre un altro non si è ancora presentato, Togliani assicura ad Alberto la sua partecipazione al programma e accompagna Luisa in albergo. Intanto, il padre di Maria Luisa riesce a convincere l'ufficiale giudiziario, arrivato in casa loro per pignorare i mobili, a giocarsi l'importo delle bollette in mora a carte. Parlando con la madre,

la ragazza viene così a conoscenza della rovinosa situazione economica in cui versa la famiglia e si decide a concorrere per vincere i soldi necessari a evitare l'onta del pignoramento. Raggiunge in extremis gli altri concorrenti nella sala d'attesa degli studi televisivi per partecipare alla trasmissione. La presenza della ragazza cambia la situazione di Alberto, il quale è nuovamente escluso e retrocesso a riserva, ma grazie all'ennesimo svenimento del concorrente più emotivo riesce infine a partecipare e, con l'inganno, riesce a superare il primo round battendo Lisa.

La seconda concorrente ad arrivare in finale è Maria Luisa che, ripagando Alberto per la sua scorrettezza, vince il duello contro l'ingegnere al quale non resta altro che cantare in televisione e coronare a metà il suo sogno, mentre la moglie Luciana, rassegnata, lo guarda in televisione, continuando a rifiutare la corte serrata di Achille Togliani.

Nel finale, Maria Luisa riesce a vincere i soldi e viene inquadrata dalle telecamere mentre spiega al fidanzato, sopraggiunto in studio, il perché avesse cambiato idea e deciso di partecipare alla trasmissione, rivelando così al nugolo di conoscenti riuniti nel salotto dei suoi genitori per seguire la trasmissione l'imbarazzante situazione economica. La cameriera Lisa, nonostante sia stata la prima esclusa dal gioco, ottiene diverse proposte di lavoro. Solo l'esibizionismo di Alberto non è soddisfatto: uscendo dagli studi televisivi, dopo aver incontrato il Mago Zurlì, annuncia alla moglie di voler partecipare ad un altro programma televisivo: «Vedi cara, questo è il successo, questo è il fenomeno della televisione! Ed ora che ho rotto il ghiaccio, chi mi ferma più! […] Domenica, a *L'ora del dilettante*, mi leverò quest'altro sfizio cara!».

Domenica è sempre domenica non è l'unico film a celebrare il programma presentato da Mario Riva: ne *Il Vigile* (Luigi Zampa, 1960), il protagonista Otello Celletti (Alberto Sordi) condona la multa a Sylva Koscina attesa da Mario Riva a *Il Musichiere*, soggiogato dalla sua bellezza e popolarità.

Sylva: «Lei è gentile ma guardi ho molta fretta. Alle quattro mi aspetta Mario Riva alla televisione per le prove. Questa sera sarò al Musichiere l'ospite d'onore».

Sordi: «*Nientepopodimenochè*! Ma che fate le prove al Musichiere? Ah non lo sapevo. Immaginavo che c'era il trucco, questo sì. A proposito… quel ciccione del controfagotto come è andata a finì?[118]».

Sylva: «Ma guardi, io non ne so niente… […] Ci vorrà molto tempo? […] ».

Sordi: «Favorisca la patente, per cortesia, Sylva Koscina».

Sylva: «La patente? Veramente non ce l'ho. […] l'ho data alla mia segretaria per farla bollare».

Sordi: «Ma è molto grave. […] Andiamo alla macchina e prendiamo il libretto di circolazione».

Sylva: «Anche quello l'ho dato alla mia segretaria, per rinnovare il bollo».

Sordi: «Ahiahiahi ma lei viaggia senza bollo? […] ma lo sa che per un reato del genere non solo c'è l'ammenda ma c'è anche il carcere?».

Sylva: «Non vorrà mica arrestarmi, no? […] per questa volta mi lasci andare… Guardi sono veramente in ritardo, ci sono diciotto milioni di telespettatori che mi stanno arrestando. Sia gentile, mi lasci andare».

Sordi: « […] ma io di fronte ad una personalità attesa da diciotto milioni di italiani, io m'inchino! Molto onorato d'averla conosciuta, la saluto e la lascio andare![119]».

Più tardi, con l'intera famiglia, il vigile assisterà al programma nel solito bar, affollatissimo. Dallo schermo televisivo Mario Riva, inquadrato a mezzo busto dietro il pallottoliere segnapunti, presenta:

Riva: «Questa sera, abbiamo ospite del Musichiere sua eccellenza la bellezza, *nientepopodimenochè* Sylva Koscina! […] ».

Seguono battute tra i due sullo schermo, mentre nella platea del bar il vigile richiama l'attenzione: «Sylva Koscina… ehhhh… ma è molto meglio di persona!».

---

[118] In realtà il personaggio di Sordi confonde le due più famose trasmissioni televisive: l'episodio del controfagotto riguarda la puntata di *Lascia o raddoppia* andata in onda il 13 dicembre 1955 con protagonista il prof. Lando Degoli di Carpi, che cadde alla domanda per 2.560.000 lire, non la trasmissione di Mario Riva *Il Musichiere*.

[119] Sylva Koscina ringrazierà il vigile Alberto Sordi salutandolo durante la trasmissione e Mario Riva insisterà per farsi raccontare il motivo del saluto.

Poi dallo schermo, Sylva interrompe il presentatore chiedendogli di poter fare un saluto e saluta così il vigile: «Un caro saluto a Otello Celletti». Nel bar tutti si voltano a guardarlo, increduli e sorridenti: «Ah Otè, hai visto, t'ha salutato!» «Te conosce… e bravo Otello!». Intanto dallo schermo Mario Riva continua:

Riva: «Ma questo non lo avevamo provato… e adesso dovrai spiegare a diciotto milioni di telespettatori chi è Otello!».

Sylva: «Non posso, è un segreto tra me e lui».

Riva: «Ma questo Otello, è un bel giovanotto?».

Sylva: «Sì».

Riva: «Romano?».

Sylva: «Sì, e pure simpatico».

Riva: «Pure simpatico! – poi continua, rivolgendosi direttamente alla telecamera – Ah Otè, e dico ma… che aspetti dico! Ma non la vedi? […] ».

Sylva: «Ma sei proprio terribile Mario, mi costringi a svelarti il mio piccolo segreto. Un vigile m'ha fermato oggi al settantesimo chilometro da Roma e poi m'ha lasciata andare. […] ero senza patente, senza bollo e senza libretto di circolazione, eppure m'ha lasciata andare lo stesso!».

Oltre a scatenare l'invidia e l'ammirazione degli altri frequentatori del bar (che fino a poco tempo prima erano soliti prendersi gioco di Sordi con sonore pernacchie) riuniti per vedere la trasmissione, il vigile Otello Celletti incorrerà nella gelosia della moglie (Marisa Merlini) e nelle ire del sindaco (Vittorio De Sica), che lo rimprovererà per il favoritismo accordato alla diva, ma soltanto perché a sua volta ripreso dal prefetto.

6.3 La Tv e il cinema: rimediazioni e scambi

Lascia o raddoppia? e *Il Musichiere* sono state le trasmissioni di maggior risonanza nell'immaginario sociale degli anni Cinquanta, ma sono molte le opere cinematografiche prodotte in questi anni che diffondono il mito televisivo, generando spesso non semplici tributi, ma contaminazioni e scambi: *Campanile d'oro* (Giorgio Simonelli, 1955), come la già celebre trasmissione radiofonica presentata da un giovane Enzo Tortora, ispirerà la trasmissione *Campanile sera*

nata nel 1959 e presentata da Mike Bongiorno con Enzo Tortora e Renato Tagliani (sostituito poi da Enza Sampò); in *Motivo in maschera* (Stefano Canzio, 1955), nonostante la presenza di Mike Bongiorno, l'idea del programma mostrato, chiedere al pubblico di riconoscere il motivo mascherato, è la stessa de *Il Musichiere*; *Sanremo canta* (Domenico Paolella, 1956), ripropone l'ultima edizione del festival di Sanremo; *Primo applauso* (Pino Mercanti, 1957) in cui il protagonista (Claudio Villa) prende parte ad un concorso radiofonico per voci nuove bandito dalla Rai, proprio come accadeva nel varietà televisivo che oggi definiremmo *talent-show* condotto da Enzo Tortora nel 1956 (in cui venne introdotto l'applausometro)*;* in *Amore e chiacchiere* (Domenico Paolella,1956) le telecamere sono testimoni della vicenda finale*; L'amico del giaguaro* (Giuseppe Bennati, 1958) darà il titolo all'omonima trasmissione del 1961 presentata da Corrado con Gino Bramieri e Raffaele Pisu, che riproporrà lo sketch del ventriloquo presente nel film*; Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958) si apre con uno spettacolo televisivo; *Il mattatore* (Dino Risi, 1960), come l'omonimo programma del 1959, entrambi retti sulla personalità artistica di Vittorio Gassman.

Ma il cinema non celebrerà per sempre il fenomeno televisivo: ne *Il successo* (Dino Risi, 1963) l'anziano padre di Gassman, costretto dal figlio a trasferirsi in città, rifiuta la modernità dando le spalle al televisore. Dopo una prima entusiastica fase di omaggi e contaminazioni tra spettacoli televisivi e grande schermo, gli autori della commedia, infatti, proporranno causticamente gli aspetti più contraddittori del rapporto con il piccolo schermo, come in due celebri episodi de *I Mostri* (Dino Risi, 1963) in cui la critica si muove dietro e davanti lo schermo televisivo: ne *L'oppio dei popoli*, Ugo Tognazzi è uno spettatore, tanto *teledipendente* da essere cieco di fronte al tradimento della moglie, consumato mentre lui è ipnotizzato dalla Tv. Dietro ai suoi spessi occhiali Tognazzi è così intento a guardare uno sceneggiato televisivo che la bella moglie (Michèle Mercier) può permettersi di tradirlo nella stanza accanto, lasciando addirittura la porta aperta, tanto è sicura del fatto che lui non distoglierà mai lo sguardo dal teleschermo fino alla fine delle trasmissioni. Dopo aver guardato anche la sigla di chiusura e l'annuncio per i programmi del giorno

successivo – permettendo così all'amante di andarsene: «Allora ci vediamo domani sera eh?» «Non è possibile, c'è *Tribuna politica*, è l'unica cosa che non vede, va bene venerdì?» – finalmente Tognazzi si risveglia dall'ipnosi televisiva e raggiunge la moglie in camera da letto, sussurrandole dispiaciuto: «Cosa ti sei persa!». Nell'episodio successivo, *Il testamento di Francesco*, Gassman è un sacerdote «tele-divo» che predica in una trasmissione amore e umiltà sull'esempio di San Francesco d'Assisi, ma dietro le quinte appare più preoccupato del trucco e della sua fotogenicità che della fede cristiana: «Ecco benissimo, cerchiamo solo di non esagerare col neretto sulla guancia in questo punto qui, perché io sono un po' forte di mascella vero? […] Lei continui con le mani signorina, che sono importanti. […] non vorrei che fosse troppo forte lo stacco…[…] le mani signorina! Le mani hanno molta importanza per il gesto, le mani parlano…».

7. L'Automobile

«È vero che siamo lontani dal centro,
ma oggi chi non si compra una macchinetta?
A rate, si capisce, ma dovranno pur aumentarti lo stipendio!»
(*Una pelliccia di visone*, 1956)

Al pari della televisione, l'automobile ha rappresentato uno dei simboli più indicativi del processo di modernizzazione che l'Italia conobbe nel corso degli anni Cinquanta, soprattutto a partire dalla seconda metà del decennio, grazie al grande incremento nelle vendite, reso possibile dall'opportunità offerta dalla diffusione della formula di acquisto rateale, che rendeva accessibile il mercato anche alle fasce della popolazione con redditi modesti[120].

[120] La possibilità di acquisto a rate, benché poco diffusa, non era una novità assoluta per il mercato dell'auto, in quanto già nel 1925 la Fiat aveva dato vita alla Sava, una società per «la vendita in commissione di autoveicoli e macchine in genere con pagamento rateale». Cfr. S. Cassamagnaghi, *La scoperta della mobilità in Italia. Biografia di un'utilitaria: la Fiat 500*, in E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Il Mulino, Bologna, 2013, p. 126.

Il mezzo di trasporto a quattro ruote è, in questi anni, lo *status symbol* per eccellenza: l'automobile veniva cioè identificata come un oggetto-simbolo di quello stile di vita che, attraverso l'influenza americana, stava diffondendosi inesorabilmente anche in Italia[121]. Per gli italiani l'automobile era un segno reale del cambiamento sociale in atto: un oggetto-simbolo attraverso il quale entrare a far parte di quella società del benessere i cui valori di riferimento erano ispirati dallo stile edonistico dell'*american way of life*.

Effettivamente, possedere un'automobile contribuiva a definire l'acquisizione di un certo status: il sogno automobilistico imponeva non pochi sacrifici agli italiani, a causa degli alti costi delle autovetture e del basso livello dei redditi.

Negli anni Cinquanta gli italiani si trovavano quindi sospesi tra le difficoltà non ancora superate della Ricostruzione e la spinta verso la conquista di un nuovo benessere, che appariva conseguibile anche attraverso il possesso di un mezzo di trasporto individuale: difatti, nell'immaginario collettivo possedere un'automobile era strettamente connesso all'acquisizione di un nuovo e migliore stile di vita. Non a caso, anche dal punto di vista cinematografico, venne enfatizzato il desiderio di possedere un'auto come testimonianza di un'ascesa sociale: nel film *Cinque poveri in automobile* (Mario Mattoli, 1952)[122] un gruppo di quattro amici divide la spesa per l'acquisto di un biglietto della lotteria e si ritrova a vincere una scintillante fuoriserie: non potendo sostenere le spese per il suo mantenimento, scelgono di rivenderla allo stesso concessionario, ma prima di rinunciare alla vettura decidono di usarla un giorno per uno, immaginando così di poter ottenere il proprio riscatto sociale agli occhi di parenti e conoscenti[123]. E ancora, l'anno successivo, in *La Domenica della buona*

---

[121] F. Paolini, *Storia sociale dell'automobile in Italia,* Carocci, Roma, 2007, p. 49.

[122] *Cinque poveri in automobile* è una commedia del 1952 diretto da Mario Mattoli su soggetto di Cesare Zavattini. I quattro protagonisti sono interpretati da Titina De Filippo, Aldo Fabrizi, Eduardo De Filippo e Walter Chiari.

[123] Il sociologo Francesco Alberoni ha elaborato per il contesto italiano il concetto di "beni di cittadinanza", non dissimile da quello di *standard package* elaborato da David Riesman per la società americana: entrambi si riferiscono al complesso di merci che

gente (Anton Giulio Majano, 1953) abbiamo già sottolineato quale fosse il primo desiderio da realizzare per Malesci (Carlo Romano), quando crede di aver vinto al totocalcio: un'auto propria.

A confermare questo primato nelle fantasie degli italiani intervengono i dati ottenuti da un'inchiesta della rivista «Quattroruote», svolta all'inizio degli anni Sessanta. L'indagine si proponeva di comprendere quali fossero la situazione e i desideri degli operai: il riscontro dei dati confermava che l'oggetto più desiderato dagli italiani tra i beni durevoli fosse l'automobile (21,2%), seguito dalla casa (20,79%), da un nuovo arredamento (14,195) e da alcuni beni tecnologici (televisore, giradischi, cinepresa, macchina fotografica, 6,6%)[124].

Il possesso delle quattro ruote era quindi simbolo del «sogno italiano», la manifestazione concreta del miglioramento della propria vita, «di un senso di appagamento che veniva per la prima volta più dal consumo che dal lavoro, della soddisfazione che possono provare gli immigrati che tornano al paese d'estate con la prova del loro successo e della loro vita più ricca di cose»[125].

7. 1 La motorizzazione sulle strade italiane

Nell'Italia che cominciava ad assaporare un po' di benessere, dove sempre più italiani desideravano quindi possedere una macchina, anche i dati disponibili ci dicono che la diffusione dell'auto iniziò gradualmente, per poi esplodere nella seconda metà del decennio; tuttavia, fino ai primi anni Sessanta, la motorizzazione degli italiani avanzò prevalentemente sulle due ruote: infatti, nel 1959, i motoveicoli in circolazione erano due milioni in più rispetto alle

---

consentono, attraverso il loro possesso, di comunicare l'appartenenza al gruppo di riferimento, in questo caso, alla nuova società urbana e moderna.

[124] La ricerca fu pubblicata su «Quattroruote» nel gennaio del 1963 con il titolo *Anche gli operai debbono avere l'automobile*. Cfr. F. Paolini, *Storia sociale dell'automobile in Italia*, Op. cit. p. 64 e S. Cassamagnaghi, *La scoperta della mobilità in Italia. Biografia di un'utilitaria: la Fiat 500*, in E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Il Mulino, Bologna, 2013, pp. 129 e ss.

[125] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio*, Op cit., p. 142.

automobili[126].

Infatti, a rispondere all'esigenza di possedere un mezzo di trasporto privato fu, in un primo momento, il motoscooter, più pratico ed economico[127].

Stimolo per la prima motorizzazione su vasta scala del Paese, furono quindi la Vespa Piaggio e la Lambretta Innocenti, nate rispettivamente nel 1946 e nel 1947 dalla necessità di riconversione dell'industria bellica delle due case che producevano aerei militari e proiettili, a rispondere al desiderio di mobilità individuale degli italiani che, non potendosi permettere molto oltre ciò che era strettamente necessario, trovarono in questi oggetti la soluzione migliore in quanto consumavano poco, prevedevano una manutenzione semplice anche per chi non era avvezzo alla meccanica, erano maneggevoli e leggeri e si potevano guidare facilmente sulle strada disastrate dalla guerra[128].

Infatti, come ci ricorda Federico Paolini, va tenuto in considerazione che nel secondo dopoguerra l'Italia non si presentava certo come un Paese adatto alle quattro ruote: le infrastrutture erano gravemente danneggiate dalle distruzioni belliche e la maggior parte della rete stradale era intransitabile a causa dei complessi problemi strutturali che avevano reso impraticabile la metà delle strade statali, un terzo delle provinciali e un sesto delle comunali.

La rete viaria si snodava lungo le antiche direttrici della viabilità romanica e medievale ed era composta per oltre i due terzi da carraie provinciali e comunali, dotate di una sede assai angusta e non asfaltata, che attraversavano la totalità dei centri abitati situati lungo il percorso.

---

[126] I motoveicoli ammontavano a circa 3 milioni e 650 mila, le auto a 1 milione e 650 mila. Cfr. S. Maggi, *La 600 e il telefono. Una rivoluzione sociale,* in A. Cardini (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958 - 1963)*, il Mulino, Bologna 2006, p. 98.

[127] Le unità circolanti di motoscooter e motoleggere passarono da 161.000 a 1.243.000 tra il 1949 e il 1954. Cfr. F. Fasce, *Voglia di automobile. Fiat e pubblicità negli anni del dopoguerra,* Contemporanea, a. IV, n.2 aprile 2001, p. 215.

[128] Sulla Vespa Piaggio: A. Rapini, *La nazionalizzazione a due ruote. Genesi e decollo di uno scooter italiano*, Il Mulino, Bologna, 2007. Sulla nascita della Lambretta Innocenti: S. Cassamagnaghi, *Dalla Guerra alla Lambretta. L'Innocenti e l'invenzione di un prodotto di successo*, in «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del 900», XIV n.4, Ottobre 2011. Durante gli anni Cinquanta e Sessanta i motoscooter vennero poi ricollocati sul mercato, individuando nella popolazione giovanile il loro destinatario principale.

Nel corso della prima legislatura, gli interventi si concentrarono prima sulla necessità di completare il ripristino della viabilità comunale, provinciale e statale, avviando solo nel 1952 l'espansione delle infrastrutture stradali.

Per una reale svolta per il miglioramento della viabilità nazionale occorrerà attendere un decennio dalla fine della guerra: in seguito all'iniziativa del gruppo parlamentare «Amici dell'Automobile» fu presentato, il 9 novembre 1954, il primo piano autostradale dall'allora ministro dei lavori pubblici Giuseppe Romita: un anno e mezzo dopo, il 19 maggio 1956, al cospetto del presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, venne posata la prima pietra per la costruzione dell'autostrada del Sole che avrebbe collegato Milano a Napoli[129].

Tempi così lunghi nella ricostruzione stradale erano anche conseguenza del fatto che l'Italia del dopoguerra non poteva considerarsi nemmeno una nazione motorizzata: secondo le statistiche automobilistiche Aci, nel 1946 gli autoveicoli circolanti erano 149.649, nel 1950 le vetture erano circa 340.000 e solo nel 1956 superarono il milione, anche se il numero, in rapporto alla popolazione, significava la presenza di appena un'automobile ogni 47,4 abitanti, contro i 20,7 della Germania Federale, i 12,2 della Gran Bretagna, gli 11,8 della Francia e i 3 degli Stati Uniti[130]. Nonostante questo enorme divario rispetto alle altre nazioni, nel periodo compreso tra il primo dopoguerra e il boom economico (fra il 1946 e il 1958) le automobili circolanti in Italia ebbero un incremento percentuale notevole (+831%) che confermava l'esistenza di un boom nella motorizzazione di massa del Paese: nei film sono sempre più numerose le panoramiche cittadine, spesso coincidenti con i titoli di testa, attraverso le quali è possibile farsi un'idea di quale sia stata l'evoluzione automobilistica in Italia.

---

[129] Il piano fu approvato il 12 maggio 1955 e divenne legge il 23 maggio dello stesso anno (l.463/1955), stanziando 120 miliardi per la riunificazione stradale nazionale. Cfr. F. Paolini, *Storia Sociale dell'automobile in Italia*, Carocci, Roma, 2007, p. 43 e ss.

[130] A partire dagli anni Sessanta iniziò una crescita più marcata, che accelerò incredibilmente da metà decennio, quando ogni anno la circolazione si arricchì di un milione di veicoli, avvicinando progressivamente la quota italiana ai numeri dei principali Paesi europei. Cfr. E. Scarpellini, *L'italia dei consumi. Dalla belle époque al nuovo millennio*, Laterza, 2008, p. 143.

7.2 Una Fiat utilitaria per tutti!

Mentre in Parlamento si discuteva il piano autostradale, a dare il turbo all'espansione automobilistica dal punto di vista dell'offerta contribuì notevolmente la decisione della Fiat di rinnovare la propria gamma.

Infatti, cessata la ventennale produzione della *Topolino* che, nonostante la buona diffusione, non riuscì a penetrare realmente nel mercato[131], nel marzo 1955, al Salone internazionale dell'auto di Ginevra, venne presentato il nuovo modello della casa di produzione torinese: la *Fiat 600* – che come la storica *Topolino* fu ideata sempre su disegno di Dante Giacosa – l'auto «ultraeconomica» nata proprio per accelerare il processo di motorizzazione degli italiani, secondo le stesse intenzioni del presidente Vittorio Valletta[132].

La nuova nata di casa Fiat era una vettura a due porte con apertura a vento, dalle morbide linee arrotondate e ampi finestrini, complessivamente di modeste dimensioni (alta 140 cm, larga 138, lunga 320) ma abbastanza confortevole per poter trasportare quattro persone; motore posteriore di 633cc. che consentiva una velocità di 95 km/h con un consumo di 5,7 litri per 100 chilometri; veniva proposta da listino a 590.000 lire, corrispondenti a diverse mensilità per le tasche di un operaio, il cui stipendio si aggirava al massimo attorno alle 70-80.000 lire mensili[133].

Sarà la protagonista incontrastata delle strade italiane nella fase iniziale della motorizzazione di massa e la sua presenza sarà massiccia nei film del periodo: una *Fiat 600* è l'auto con cui scorrazza per le strade ancora poco trafficate di Roma Alberto Sordi in *Lo scapolo* (Antonio Pietrangeli, 1955) «Che bella macchinina! Ci si sta comodi anche in quattro» dice Elsa (Anna Maria Pancani) a Sordi che conferma ammiccando «Sì, in quattro si sta comodissimi ma meglio in due però, eh?»; Sordi la guida anche in *Il commissario* (Luigi Comencini, 1962) e

---

[131] O. Calabrese*, L'utilitaria*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 544.

[132] S. Maggi, *La 600 e il telefono. Una rivoluzione sociale,* in A. Cardini (a cura di) *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, il Mulino, Bologna 2006, p. 100 e ss.

[133] E. Scarpellini, *L'Italia dei consumi*, Op. cit., p. 141-142.

Il vedovo (Dino Risi, 1959) – anche se lui preferisce andare in giro con l'autista su una *Flaminia*: «Ehi tu, si può sapere chi ti ha dato l'ordine di prendere la Flaminia della signora?» «L'ordine me lo ha dato il signor commendatore se non ti dispiace» «Scusa tanto, la macchina del commendatore è la 600 […] ».

La *600* compare anche in *Il mantenuto* (Ugo Tognazzi, 1961), *Il giovedì* (Dino Risi, 1963) e *Le olimpiadi dei mariti* (Giorgio Bianchi, 1960); in *Belle ma povere* (Dino Risi, 1957) è l'auto di Carlo Giuffré, corteggiatore di Marisa (Lorella De Luca). È l'auto per cui Tognazzi firma cambiali per venticinque minuti in *I mostri* (Dino Risi, 1963) e sarà l'adorata auto di Nino Manfredi in *I motorizzati* (Camillo Mastrocinque, 1962).

La vediamo ripartire dopo aver fatto rifornimento all'inizio del film *Arrivano i dollari* (Mario Costa, 1957); in *Ballerina e buon Dio* (Antonio Leonviola, 1958) è l'auto di Filippo (Roberto Risso), il corteggiatore della ballerina, con la quale hanno un incidente causato dal «buon Dio» Vittorio De Sica nelle vesti di tassista: la *600* incidentata tornerà perfetta alla fine del film «Camilla! È la mia macchina! È nuova… è proprio lei!»; in *Totò Peppino e le fanatiche* (Mario Mattoli, 1958) le auto che circondano Totò quando si finge vigile sono quasi tutte *Fiat 600,* così come quelle che vediamo nell'ingorgo in *Il vigile* (Luigi Zampa, 1960); la *600* è una delle auto che inchiodano per far attraversare Donatella Turri e Luigi Tenco in *La cuccagna* (Luciano Salce, 1962).

A colori, ne vediamo molte scorrazzare in piazza della Bocca della Verità, intorno al distributore di benzina di Walter Chiari in *Donatella* (Mario Monicelli, 1956): in particolare è una *600* l'auto azzurra con interni rossi che un cliente spinge fino alla pompa «Dieci? Cinque?», chiede Walter Chiari al proprietario; «No no – dice l'avventore – bastano due litri». «Bastano per arrivare al prossimo distributore!».

Ne vediamo le varianti *Maggiolina*, ovvero cabriolet, in *Le motorizzate* (1963) e *Trasformabile*, ovvero con tettuccio apribile in tela, in *I dolci inganni* (1960); in *Mogli pericolose* (Luigi Comencini, 1958) e in *Mariti in città* (Luigi Comencini, 1957): è l'auto con cui Franco Fabrizi e Renato Salvatori fanno una gita al mare con due ragazze; in *Nata di marzo* (Antonio Pietrangeli, 1958) è l'auto che Sandro (Gabriele Ferzetti) regala a Francesca (Jacqueline Sassard) quando crede

che sia incinta «Niente… è il contratto di una macchina che ho comprato, una "seicentuccia" […] per la mia mogliettina adorata che sta per avere il bambino più bello del mondo e non deve più farsi sballottolare sugli autobus» e che Francesca sarà più abile a guidare rispetto al marito:

Francesca: «Attento! Insomma, guarda davanti a te! Ma perché stai in seconda? Cambia, metti la terza o abbassa la frizione!».

Sandro: «Ma vuoi star zitta? Se mi suggerisci mi confondi, non sembra ma guidare è difficile».

Francesca: «Ma no, è così la prima volta, poi ci si fa la mano».

Sandro: «Dici? Ma tu come fai a saperlo?».

Francesca: «Sta a vedere che adesso non ho mai visto un'automobile… Attento! Frena!».

Sandro: «Accidenti! Questi ciclisti non sanno mai dove vanno!».

Francesca: «E perché tu invece lo sai! Te l'avevo detto di non parlare! O guidi o parli! Una delle due! […] non stacchi la frizione! Ma no! Ma no! Quella è la quarta ma che fai! Non accelerare! […] ma no, così sfasci tutto e non ripartirai mai!».

Sandro: «Insomma basta! Se sei così brava portala tu!».

Infatti, il successo di vendite della *600* indusse la Fiat a differenziare l'offerta proponendo nuovi modelli con la stessa ispirazione, come la *600 multipla* o *familiare* presentata nel 1956, una monovolume che poteva ospitare fino a sei persone poiché allungata nella parte posteriore come un coleottero: nelle commedie diventerà per lo più un'auto utilizzata per il trasporto di merci che per il trasporto familiare e a guidarla saranno per lo più suore e tassisti; ne vediamo un esemplare, nella variante bicolore con il tettuccio scuro – probabilmente verde e nera – in *Guardia*, *guardia scelta*, *brigadiere e maresciallo* (Mauro Bolognini, 1956) quando la guardia municipale Alberto Randolfi (Alberto Sordi) fischia per l'infrazione di un divieto di svolta e multa le sei suore a bordo. Anche in *Mariti in città* (Luigi Comencini, 1957) Nino Taranto va in giro con Riccardo Namara in una *600 multipla* bicolore, questa nella variante chiara – probabilmente bianca e celeste – e normalmente utilizzata per trasportare

merci, dato l'indizio di una scritta pubblicitaria in decalcomania «Bevete Jessica», proprio sotto il parabrezza[134].

In seguito, nel luglio 1957, fu lanciato sul mercato un nuovo modello, la *Fiat 500*, «la vettura sempre più per tutti», un'utilitaria ancora più piccola ed economica della *600*, pensata per indurre le famiglie meno abbienti all'acquisto di una autovettura: infatti, il proposito dell'azienda torinese era quello di proporre un'alternativa all'acquisto dello scooter per conquistare un nuovo segmento di mercato.[135]

Per questo, la nuova proposta Fiat si presentava decisamente come un'auto più spartana, dalla gradevole linea tondeggiante ma priva di cromature, pensata inizialmente solo per due persone (dietro i due sedili del passeggero e del guidatore vi era solo una panchetta), con una buona tenuta di strada, una velocità discreta (90km/h), un consumo contenuto e una semplice manutenzione.

Tuttavia, il costo iniziale di 480.000 lire, era ancora troppo elevato se paragonato alla *600*, appena più alta in gamma, soprattutto perché, in realtà, a livello tecnico la differenza fra le due vetture consisteva in poco: 100 cmc di cilindrata, il cambio completamente sincronizzato per la *600*, quando invece per la *500* era necessario fare «la doppietta» perché la prima marcia non era sincronizzata. Il successo della *500* arrivò più lentamente, ma la consacrò a

---

[134] Individuate le caratteristiche del modello, è semplice scorgere la *600 multipla* nelle sequenze dei film, mentre viaggia o sosta sullo sfondo dell'inquadratura, soprattutto grazie alla particolare forma della carrozzeria e alla livriera bicolore. Difatti è facile individuarne molte nelle commedie del tempo: se ne vedono nel traffico cittadino ne *I mostri* (Dino Risi, 1963), *I motorizzati* (Camillo Mastrocinque, 1962) e *Le motorizzate* (Marino Girolami, 1963); parcheggiata in *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) e in *Audace colpo dei soliti ignoti* (Nanni Loy, 1959); è un taxi in *Il giovedì* (Dino Risi, 1963) e in *Letto a tre piazze* (Steno, 1960); si scorge sullo sfondo in *Pugni, Pupe e marinai* (Daniele D'Anza, 1961), in *Uomini e nobiluomini* (Giorgio Bianchi, 1959), in *Il conte Max* (Mario Monicelli, 1957); sosta in secondo piano in una vetrina di un concessionario, in *Donatella* (Mario Monicelli, 1956).

[135] S. Cassamagnaghi, *La scoperta della mobilità in Italia. Biografia di un'utilitaria: la Fiat 500*, in E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Il Mulino, Bologna, 2013, pp. 123-124.

icona della motorizzazione popolare italiana: nell'ottobre dello stesso anno la gamma fu sdoppiata in una versione *Economica* (che era sostanzialmente la stessa presentata a luglio ma con un motore potenziato) e in una *Normale*, che si presentava migliorata nella meccanica e con più attenzione per le rifiniture; nel 1958 il prezzo fu ridotto a 395.000 lire per l'*Economica* e 435.000 lire per la *Normale*, cominciando ad essere finalmente competitivo nel confronto con la *600*[136].

La metà degli anni Cinquanta vide inoltre la comparsa della concorrenza: dopo l'unificazione del mercato europeo, fecero il loro ingresso in Italia anche le auto delle marche comunitarie e nello stesso periodo nacque la Bianchina Autobianchi, basata sull'assemblaggio di una diversa carrozzeria sulla meccanica della *500,* che proponeva in dimensioni ridotte le stesse caratteristiche estetiche delle automobili «maggiori», dando un'idea di maggiore sportività[137]. Ciononostante, la posizione predominante nei desideri e nel mercato italiano restava appannaggio della Fiat: su un totale di 253.321 automobili immatricolate nel 1959, 101.646 erano *600*, 53.205 erano *500*, e 45.897 erano *1200* o *1100* [138] – e le proporzioni di questa presenza sono riscontrabili nelle panoramiche cittadine che mostrano il traffico nei film prodotti negli stessi anni.

Natalie Fullwood ha dedicato un'attenta analisi ai modi in cui le automobili vengono rappresentate cinematograficamente dalle commedie, evidenziando in particolare l'atto d'acquisto come importante momento narrativo: «The act of purchasing a car, the very moment of financial transaction, becomes a moment of narrative interest […] Comedy, Italian Style represents the buying and owing of cars as a part of the everyday lives of its characters. However, these scenes also recognize the debt that was associated with these activities, acknowledging the substantial investment that "affordable" models still represented to many

---

[136] S. Cassamagnaghi, *La scoperta della mobilità in Italia*, Op. cit., pp. 125 e 126.

[137] O. Calabrese, *L'utilitaria*, *in* M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 546.

[138] S. Maggi, *La 600 e il telefono. Una rivoluzione sociale*, Op. cit., p. 103.

Italians»[139]. Infatti, l'atto d'acquisto era un momento importante nell'immaginario comune poiché, considerando il reddito medio per abitante, per gli italiani non era affatto semplice riuscire a soddisfare il desiderio di possedere un'automobile e l'acquisto era vissuto come una vera conquista.

Nel 1958 – anno in cui si è soliti datare l'avvio del miracolo economico italiano – per l'acquisto di una *500* era necessario investire due anni di stipendio; per acquistare la *600* occorrevano all'incirca tre anni di stipendio, che aumentavano a quattro se invece il modello desiderato era una *1100* o a sei se si aspirava a un'Alfa Romeo *Giulietta Berlina*. Nel 1963, nel momento di massima espansione del boom, sempre considerando il reddito medio nazionale, occorrevano comunque sedici mensilità per acquistare una *500*, due anni per una *600*, tre anni per una *1100*, cinque anni per un'Alfa Romeo *Giulia*[140]. A queste cifre andavano sommati poi i costi di esercizio e mantenimento: malgrado ciò, l'acquisto di un'autovettura era in cima a un'ipotetica lista dei desideri dell'italiano medio.

Il fattore economico pesava molto sulla decisione d'acquisto della vettura e concretamente, allora, gli italiani optavano per l'acquisto dei modelli più accessibili dal bilancio familiare e la scelta dunque cadeva puntualmente su una *600* o una *500*.

Ad argomentare il sacrificio necessario per l'acquisto e il mantenimento si potevano comunque elencare vari vantaggi di carattere pratico, come la maggiore indipendenza e la comodità negli spostamenti, la possibilità di raggiungere il posto di lavoro più agevolmente, senza trascurare il possibile utilizzo nel tempo libero per gite e visite ai parenti lontani[141].

Il sacrificio economico influiva, inoltre, sul particolare rapporto che gli italiani instaurarono con questo oggetto dei desideri: tendevano a sviluppare nei loro

---

[139] N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave MacMillan, New York, 2015.

[140] F. Paolini, *Storia sociale dell'automobile in Italia*, Op. cit., p. 47 e 66.

[141] Oltre all'opera di Paolini, Cfr. S. Cassamagnaghi, *La scoperta della mobilità in Italia. Biografia di un'utilitaria: la Fiat 500,* in E. Scarpellini (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Milano, Il Mulino, 2013, pp. 128 e ss.

confronti un attaccamento viscerale e a conservarle per un lungo periodo, spesso usandole solo di rado[142]. Le commedie frequentemente mettono in mostra questa "idolatria automobilistica", mostrando la cura filiale e l'attaccamento morboso, quasi patologico per le autovetture: ne incarna il prototipo perfetto Nino Manfredi in *I motorizzati*.

7.2.1 *I motorizzati*

Il rapporto maturato dagli italiani con la motorizzazione e con l'automobile, iconico desiderio degli anni del boom, è il filo conduttore di questa commedia completamente dimenticata dalla letteratura cinematografica.

Nel film *I motorizzati* (Camillo Mastrocinque, 1962), «le conseguenze della "motorizzazione di massa" sono messe in burla, con spirito facile e bonaccione, da una folta schiera di attori, tra i quali spiccano alcuni dei più popolari esponenti del genere comico nostrano. […] Da una scena all'altra, quasi tutti gli aspetti più clamorosi del fenomeno vengono presi di mira; in qualche punto si sfiora la satira di costume, ma ovviamente sono le immediate occasioni farsesche a prevalere. Talvolta l'ironia (più per merito dell'interprete che di copione) si spinge sino ad un efficace parossismo grottesco. […]»[143].

È il primo film ad occuparsi del fenomeno della motorizzazione di massa che aveva investito l'Italia a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta e lo fa utilizzando immagini reali[144], operando un'attenta analisi sociale, presentando il rapporto instaurato tra gli italiani e l'automobile grazie al racconto delle vicende di diversi personaggi – prototipi, interpretati da Franca Valeri, Aroldo Tieri, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Walter Chiari, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Ad intervallare le loro storie intervengono le avventure di un vigile

---

[142] A. Thompson, *The New Europeans*, London, Hodder and Stoughton, 1968, p. 213, citato da S. Gundle, *I comunisti Italiani tra Hollywood e Mosca*, Giunti, Firenze, 1995, p. 174.

[143] Anonimo in *L'Unità*, Milano, 2 dicembre 1962.

[144] Una scritta alla fine del film ci informa che «Tutte le scene di intasamenti e di ingorghi stradali sono state gentilmente offerte dalle autorità addette alla disciplina del traffico».

urbano (Mac Ronay), prima vittima della motorizzazione, che non riuscirà ad elevare nessuna contravvenzione.

Dal punto di vista tecnico, a differenza di molte opere coeve, non è definibile come un film «a episodi», in quanto non è tenuto semplicemente insieme da un filo conduttore – il rapporto tra gli italiani e la macchina – ma piuttosto un film *contenitore*, in quanto la struttura è retta da un narratore, che presenta e commenta le varie situazioni e l'intreccio dei vari fatti come se fosse un'inchiesta[145]. Particolare attenzione va rivolta alla colonna sonora affidata a Ennio Morricone[146], e ai titoli di testa, corredati da una serie di barzellette disegnate dal noto umorista Gioacchino Colizzi (detto *Attalo*), già collaboratore del *Marc'Aurelio,* noto per la puntigliosità delle sue vignette, vere critiche di costume, frutto di un'analisi lucida e precisa delle debolezze umane.

Il film è introdotto e guidato dal narratore Alberto Bonucci, il quale rifiuta un'automobile – una scintillante *600* – come premio di un concorso, perché è la milionesima auto della provincia di Roma e lui non vuole vivere la stessa follia automobilistica che ha contagiato gli italiani:

«Assegno dunque la vettura in palio, al vincitore della nostra grande lotteria, geometra Mario Bianchi!».

«Complimenti!» […] «Congratulazioni!» […] .

Si avvicina una sorridente valletta/segretaria: «A lei tocca il milione!».

«Come il milione, c'è uno sbaglio signorina, a me tocca l'automobile, io veramente ho vinto l'automobile…».

«… alla quale è stata assegnata la targa di un milione».

«… alla quale è stata assegnata la targa di un milione – ripete tra sé – UN M-I-L-I-O-N-E. Un mili… questo vuol dire che in questo momento a Roma in circolazione ci sono un milione di vetture?!».

---

145 Sulle diverse forme della commedia "spezzata" cfr. M. Rossitti, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta,* Hybris, Bologna, 2005; E. Giacovelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma, p. 64 e ss.

146 Le canzoni *Corri, corri* e *Vigile twist* sono cantata rispettivamente da Gianni Morandi ed Edoardo Vianello.

«Ma certo! E la motorizzazione progredisce vertiginosamente!».

«Un milione! E io dovrei… ah no, mi dispiace, buonasera!» dice restituendo la targa.

«Ma che fa se ne va?».

«Sì».

«Ma come, non ritira la vettura?».

«No!». Poi continua, tra il borbottio incredulo degli astanti: «Eh no… con un milione di vetture in giro… ma io vado a piedi! Sapete cosa vi dico? Io sono nato con due piedi e non voglio morire con quattro ruote! […] Non tentate di convincermi: la mia decisione è irrevocabile […] E c'è di più: da oggi comincia la mia crociata, anzi la mia battaglia personale contro la motorizzazione. […] Userò, per convincervi, l'arma del ragionamento!».

Comincia poi con l'esporre le proprie argomentazioni, demolendo i vari luoghi comuni che normalmente vengono addotti a favore della motorizzazione: «Chi va in macchina va veloce – seguono scene di ingorghi, traffico e intasamenti – è dimostrato che la velocità media di un'auto nelle ore di punta, cioè sempre, è di mezzo chilometro all'ora. Invece il pedone può raggiungere qualsiasi punto della città in un batter d'occhio, purché non si tratti del marciapiede di fronte» mentre l'inquadratura mostra un povero cameriere che tenta, invano, di attraversare la strada trafficata con un vassoio in mano.

Il narratore continua ad argomentare la sua battaglia contro l'automobile ricordando come «l'uomo che va in automobile vive praticamente in un involucro di ferro, come la carne in scatola», perdendo il contatto con la natura[147].

I primi due personaggi di cui lo spettatore fa la conoscenza sono «pedoni che si accingono a diventare automobilisti», Dino (Aroldo Tieri), rappresentante di commercio, e la petulante mogliettina Velia (Franca Valeri), detti Pissy e Pussy.

La scena si svolge prima all'esterno e poi all'interno di un concessionario:

---

[147] Il «contatto con la natura» di cui può godere il pedone altro non è che la visione delle gambe di belle ragazze che salgono e scendono dalle auto.

Velia: «Gioia ma sei sicuro del passo che vuoi compiere?».

Dino: «Ma sì, Pussy».

Velia: «Ma tesoro nella vita ci sono prima le spese necessarie e poi quelle voluttuarie».

Dino: «Ma la *500* è una spesa necessaria, mi serve per il mio lavoro! […] ».

Velia: «Ma ci sono cose più necessarie, per esempio in casa non c'è una pelliccia!».

Dino: «perché la consideri una cosa necessaria?».

Velia: «Ah fai presto tu a cancellare le voci! Non c'è un filo di perle, non c'è un braccialetto, non c'è la parrucca!».

Dino: «Va beh, prima compriamo la macchina […]».

All'interno del concessionario, il venditore d'auto si dimostra particolarmente abile nel cogliere la vanità di Franca Valeri, che alla fine convince il marito ad acquistare, al posto della *500*, un macchinone americano che non possono permettersi:

Velia: «Non è che non mi piace tesoro, però francamente… Veste poco! Guarda sai, stai attento, perché la macchina fa il signore. Senta lei, non ha altro da mostrarci?».

Venditore «Se ho capito bene i suoi desideri signora, questa potrebbe fare al suo caso: è una Saturnia '62, otto cilindri[148] […] ».

Dino: «Senti Pussy, tu devi spiegarmi una cosa, se hai deciso di rovinarmi…».

Velia: «Eh ma che esagerato che sei!».

Dino: «No sei tu che esageri!».

Velia: «Ma sei tu che vuoi la macchina!».

Dino: «Ma a me basta la 500!».

Velia: «Ma gioia, cento più cento meno… non bisogna tirare su queste cose, non voglio che tu sia taccagno con te stesso! […] ».

Il venditore incalza: «Come ci sta bene dentro, come le dona signora!».

---

[148] In realtà l'auto è una Chrysler *New Yorker* del 1958. Cfr. IMCDb (Internet Movie Cars Data Base) http://www.imcdb.org/vehicle_264561-Chrysler-New-Yorker-LC3-H-1958.html.

Velia:«Effettivamente mi sta benissimo…è proprio la tua macchina sai gioia?».
Dino, sulla difensiva, prova ad argomentare con ragione: «Consuma troppo…».
Venditore: «Ma no, una sciocchezza!».
Dino: «E poi non si trovano i pezzi di ricambio!».
Venditore: «Ma non ne avrete bisogno!».
Dino: «Poi chissà cosa paga di bollo!».
Venditore: «Cinquantamila lire, ma cosa sono per voi!».
Velia: «Gioia la devi comprare assolutamente. […] te lo dico io: è una macchina di rappresentanza!».
Dino finirà per cedere all'insistenza della moglie, pentendosene dopo poche ore: a causa dell'idea sbagliata che dà l'auto che guida, vedrà svanire la possibilità di un buon affare che doveva concludere, ritrovandosi costretto a ritornare al concessionario per restituire l'acquisto intrepido fatto poco prima:
Venditore: «Senta per chiudere le do la *500* e un milione e mezzo. È il massimo che possa fare».
Dino: «Eh ma scusi, quanto calcola allora la macchina che ho comprato stamattina?».
Venditore: «Due milioni!».
Dino: «Due milioni? L'ho pagata sei, io, stamattina!».
Venditore: «Ma stamattina era stamattina, è passato del tempo, la macchina è usata!».
Dino: «Ma ho fatto dodici chilometri!».
Venditore: «Ma come devo spiegarle che il chilometraggio non c'entra per nulla? La macchina è uscita dal negozio, è usata!».
Dino: «Ma lei troverà a rivenderla!».
Venditore: «Sì, è già difficile trovare a venderla nuova, figuriamoci usata!».
Dino: «Con tutti quei pregi?».
Venditore: «Ma quali pregi? Signore mio, ripeto le sue parole: consuma molto, non si trovano i pezzi di ricambio…».
Dino: «Ma paga poco di bollo!».
Venditore: «Poco? Una tombola! […] Cinquantamila lire a bimestre! […] Eccole qua la differenza».

Dino: «Scusi queste sono le mie cambiali!».

Venditore: «Eh, per un milione e mezzo!».

Dino: «Ma io questa mattina le ho dato anche dei contanti…».

Venditore: «Stamattina, sempre stamattina! Ma il tempo corre signore mio, il tempo è danaro e lei sa meglio di me, il danaro oggi è qua, domani è là…».

Nello svolgersi del film sarà spesso Franca Valeri alla guida della *500*, incarnando lo stereotipo della «donna al volante pericolo costante»: si distrae per guardare le vetrine, rischia più volte di investire dei pedoni, guida con uno stile aggressivo, velocità sostenuta, brusche frenate, sorpassi azzardati e manovre incaute.

Il narratore passa poi a descrivere la cosiddetta «follia dell'accessorio» che colpiva molti automobilisti: «Vedete qui c'è tutto… Tappeti, tappetini, foderine, fodere per le foderine, targhe, targhette, specchietti, ventilatori, trombe, trombette, corni, cornetti e pupazzi, pupazzetti di ogni genere e tipo, buffi, seri, eleganti, raffinati…». Difatti, il mercato offriva diversi oggetti per personalizzare l'automobile: portafortuna, portachiavi e pupazzetti che dondolavano dallo specchietto retrovisore, come il cavallino rosso in pannolenci (omaggio di Cavallino Rosso Brandy), oppure i cagnolini con testa semovente da esporre sul lunotto. L'automobilista aveva a disposizione un ventaglio di gadget con i quali era possibile soddisfare tutti i gusti e tutti gli orientamenti – religiosi, laici e superstiziosi: corni, cornetti, gobbetti che garantivano la buona sorte e tenevano lontani dalle insidie della strada, statuette e medagliette calamitate con l'effigie di S. Cristoforo, santo patrono dei guidatori, piccoli supporti di vilpelle per fissare sul cruscotto le foto dei cari, incorniciate da scritte che invitavano alla prudenza e al sicuro rientro a casa[149].

---

[149] P. Gabrielli, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 125. Spesso le inquadrature degli interni delle auto rivelano la presenza di molti di questi oggetti. In alcuni casi poi, le inquadrature in dettaglio del cruscotto sono memorabili: ne *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962) la Lancia *Aurelia B24* sfoggia una targhetta: «Sii prudente. A casa Ti aspetto io» corredata dalla foto di Brigitte Bardot; ne *I mostri* (Dino Risi, 1963) Ugo Tognazzi, dopo aver indossato guantini da pilota, personalizza la sua nuova *600* con una placchetta

In un altra sequenza del film, Nino Manfredi interpreta il ragionier Nino Borsetti, un fanatico dell'automobile «trentenne, coniugato, con suocera a carico» che parte ancora a notte fonda per una gita domenicale con la sua *600* decappottabile bianca. Lo vediamo guidare soddisfatto lungo strade deserte, mentre la suocera e la moglie sono addormentate: «Roba da matti, uno parte di buon'ora col fresco, per trovà la strada sgombra e se non ci sono le macchine trovi le vacche che ti devono rompere i… […] rompono la media mamma!». Alle 10.30 saranno già a pranzo, seduti per terra in un prato in aperta campagna per un picnic-lampo.

Commenta la moglie durante il ritorno: «A lui che gli importa. Ci fa alzà co le galline, ci fa pranzare alle 11, ci fa ripartire col boccone in bocca…».

Nino: «Allora? Era meglio tornare stasera, a passo d'uomo, sempre in prima e seconda? Mica voglio fondere il motore io!».

Suocera: «Ninù, io ho l'impressione che a te questa macchina ti fa male».

Nino: «A me? Ma che stiamo scherzando? Non sono mica schiavo della macchina io!».

Moglie: «Ma piantala! Che quando si è trattato di scegliere tra un figlio e la *600* hai preferito la *600*!».

Nino ha in effetti un'attenzione maniacale per la propria auto, che manifesta con ansia e apprensione per la sua corretta cura e manutenzione; la lucida costantemente: quando la suocera, in seguito ad una brusca frenata, sbatte con il viso sul cruscotto, la sua unica preoccupazione è la macchia di rossetto e non la salute della donna; nel garage dove lascia in custodia la sua auto durante la settimana si raccomanda: «Anselmo! State attenti quando la mettete a posto con le mani sporche di grasso, perché ci rimangono tutte le ditate!».

A sconvolgere la sua vita arriverà la richiesta del suo datore di lavoro (Luigi Pavese) di simulare un incidente per frodare l'assicurazione: non potrà sottrarsi e vedrà la sua auto presa a martellate. Nonostante la sicurezza dell'indennizzo, il mentire e il vedere distrutta la sua amata *600* lo cambierà profondamente,

---

argentata con l'effigie di San Cristoforo e con una cornicetta calamitata con le foto della moglie e del figlio e la scritta: «Pensa a noi».

trasformandolo in un pirata della strada che vive truffando le assicurazioni, guidando «la macchina cattiva, con le strisce rosse!» in maniera folle, fino ad investire il geometra Mario Bianchi, il narratore, alla fine del film.

Un grave problema per gli automobilisti è poi la distrazione: Ugo Tognazzi interpreta Achille Pestani, vittima di una caratteristica peculiare della produzione in serie: le auto prodotte sono infatti uguali per tutti e lui, una sera, dopo aver visto al cinema un film horror[150], confonde la sua auto «una *Milleotto* grigia e di serie» con un'altra, identica, posteggiata accanto alla sua, nella quale giace una nobildonna svenuta, che lui, vittima delle suggestioni cinematografiche, ritiene morta. Passerà la serata cercando di liberarsi del presunto cadavere, ma alla fine tutto si risolverà, lasciando nel distratto guidatore il dubbio che si sia trattato solo della sua immaginazione.

Con questo segmento, Mastrocinque sembra sperimentare il genere con il quale si cimenterà qualche anno dopo, alla fine della sua carriera: l'horror gotico all'italiana, caratterizzato da suspense e storie su incubi e paure dell'inconscio.

«L'automobile non indebolisce soltanto il fisico, ma anche la coscienza» chiosa il narratore presentando Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, due ladri, «il professore e il deficiente, specializzati in sottrazione d'auto», trasferitisi a Roma da Agrigento perché lì erano conosciuti da tutti «anche la polizia, quelle le pantere c'avevano!», come sottolinea Ciccio. Vediamo i due in azione una prima volta, mentre sono intenti a rubare gli pneumatici ad un'auto appartata nel bosco – durante la sequenza horror con Tognazzi – e poi trattare con un ricettatore di pezzi di ricambio in un mercato «incrementato dagli automobilisti»: «Sentite voi due – dice alla strana coppia il ricettatore – io non ve conosco e non so se sapete il vostro mestiere, in tutti i modi io ve voglio mette alla prova […] me voglio fidà, ma le macchine intere so pericolose. […] Rubate 'na machina, andate in periferia, smontate le gomme e le portate qui».

---

[150] Il film è *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960), citato mostrandone le scene finali sul grande schermo mentre Achille assiste allo spettacolo, e l'avventura vissuta da Tognazzi ne ricalca le atmosfere horror, con gatti neri che miagolano, tuoni, lampi e lui che scava una buca nel bosco, sotto la pioggia.

I due tentano quindi di rubare l'auto alla coppia Valeri-Tieri, fingendosi posteggiatori. Ma Franco, che «conosce Roma come sua madre», finisce per riportare l'auto al punto di partenza, dopo aver fatto il giro dello stesso isolato a causa dei vari sensi unici, riconsegnandola così ai legittimi proprietari e confessando infine a Ciccio: «Che colpa ne ho se sono nato orfano?».

Walter Chiari invece è Valentino, auto-imbranato, un motorizzato «neoproprietario» che «ha comprato la sua macchina poche ore fa» e che con questa si reca ad un appuntamento in un caffè con la sua fidanzata per conoscerne i genitori e chiederne la mano. Purtroppo però, a causa dell'emozione e della sua scarsa dimestichezza con il mezzo, dopo aver parcheggiato e abbassato tutte le sicure, dimentica le chiavi sul sedile. La sequenza si ripete per due volte e sembra essere un contributo alle comiche classiche del muto e dell'avanspettacolo: prima dovrà chiarire l'equivoco con un vigile, che lo trova con la mano incastrata nel finestrino; nel pomeriggio, preso un nuovo appuntamento con la fidanzata e i futuri suoceri, sta ben attento a non dimenticare le chiavi, ma si chiude la cravatta nello sportello e quasi si strozza; tenta di convincere una bambina ad aiutarlo, ma verrà scambiato per un pedofilo: si innescherà una serie di equivoci che lo porteranno a fare una pessima figura con i genitori della promessa sposa.

«Tutto come volevasi dimostrare, la motorizzazione crea soltanto dei pazzi del volante, dei frenetici della velocità, degli esauriti, nervosi cronici» conclude il narratore, prima di essere investito «dal pacifico Nino Borsetti, il prudente, cauto proprietario della *600*» che però è completamente cambiato: «supera sulla destra, si porta tutto sulla sinistra, invadendo la carreggiata opposta alla sua! […] si infila di prepotenza, tagliando la strada a due macchine che hanno la precedenza e prosegue imperterrito ad oltre 120 all'ora, guardatelo, è diventato anche lui, un pirata della strada!». Nino Manfredi sorpassa e fa le corna, esibendo con la mano lo stesso famoso gesto di Vittorio Gassman ne *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962), metafora del boom economico italiano in atto e della trasformazione della commedia di costume italiana in *commedia all'italiana.*

CONCLUSIONI

Le commedie considerate, analizzate sia attraverso la visione d'insieme di «diario collettivo», sia nei sottogruppi tematici definiti dalla ricerca, hanno registrato i cambiamenti avvenuti nella società, ridefinendo l'immaginario collettivo degli italiani relativamente ai bisogni e ai desideri, secondo il denominatore comune dell'evoluzione dei consumi e del mutamento dei costumi.

Il periodo oggetto della ricerca si caratterizza come momento di passaggio dagli stenti della guerra al desiderio di crescita del periodo successivo: si vive una stagione complessa durante la quale l'immaginario collettivo ha un'importanza preponderante come vettore della trasformazione e della modernizzazione del Paese. Nel primo quindicennio postbellico l'immaginario degli italiani è prettamente cinematografico, veicolato e allo stesso tempo raccontato dai film coevi, e il rapporto fra il grande schermo e la vita quotidiana si connota per un profondo legame con l'attualità vissuta; con l'arrivo del benessere economico degli anni Sessanta, sarà la televisione il nuovo mezzo che avrà il compito di propagare in modo incisivo i sogni degli italiani, raccogliendo il testimone del medium cinema, che cambierà così la propria offerta popolare. Infatti, a partire dalla metà degli anni Sessanta, lo schermo domestico raccoglierà gran parte del pubblico, accentrando su di sé la funzione di catalizzatore degli scenari sociali e culturali dell'immaginario collettivo.

Il percorso di questa ricerca si interrompe nel 1963, non solo perché è convenzionalmente riconosciuto come l'anno culmine del boom economico – al quale seguirà un inevitabile momento di riflusso, la "congiuntura" – , ma anche perché è il vero *annus mirabilis* del nuovo genere cinematografico[1]: l'Italia si è

[1] M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975,* Mondadori, Milano, 1985, p.124

trasformata, sono cambiati gli italiani e con loro muta anche la commedia, che si formalizza nella commedia "all'italiana".

Il passaggio al nuovo genere può essere chiarito dal confronto fra l'ultima pellicola presa in esame, *I motorizzati* – in particolare l'episodio che vede Nino Manfredi protagonista – , e quella che forse è una delle opere più analizzate del cinema italiano, *Il sorpasso*, che esce nelle sale circa una settimana dopo il film di Camillo Mastrocinque[2]: i personaggi di Manfredi e Gassman incarnano lo stesso prototipo di italiano arrogante e opportunista e in entrambe le pellicole ci vengono mostrati gli aspetti più peculiari relativi al nuovo modo "moderno" di vivere negli anni del boom. Nonostante questi tratti in comune, *I motorizzati* non ha avuto la stessa risonanza ottenuta dal lavoro di Risi, opera chiave per cogliere i mutamenti in atto grazie alla lucidità con la quale cattura e mostra gli aspetti più salienti di un Paese all'apice del benessere e della spensieratezza. *Il sorpasso* rappresenta l'Italia alle prese con la motorizzazione di massa e le prime mobilitazioni per le vacanze estive, la leggerezza sfrontata, disinvolta e irresponsabile dell'euforia che accompagnava gli anni Sessanta e il boom economico. Euforia che, però, nel film di Dino Risi celava un lato oscuro: la velocità sfrenata e la guida imprudente di Bruno condurranno alla morte di Roberto, il giovane studente ligio al dovere che si è fatto corrompere dall'esuberanza del prevaricatore interpretato da Gassman[3], lasciando intendere che «non è l'Italia parca e piccolo borghese a possedere il futuro, ma quella cialtrona, avventurista, colma di vizi di cui si compiace, improvvisatrice ed inaffidabile»[4], quella che l'occhio cinematografico osserva, registra e mette in mostra attraverso i vari ritratti di "italiano medio" nelle commedie interpretate da Sordi, Manfredi, Gassman e Tognazzi.

---

[2] *I motorizzati* di Camillo Mastrocinque esce in sala il 28 novembre 1962, mentre *il sorpasso* di Dino Risi sarà proiettato al pubblico per la prima volta il 5 dicembre dello stesso anno.

[3] Ne *I motorizzati*, invece, Manfredi causerà l'incidente finale in cui investe il narratore, ma lo convincerà a diventare suo complice in una truffa assicurativa.

[4] P. D'Agostini, *Commedia,* Milano, Electa, 2009, pag.134.

Infatti il cinema, riflesso della società, in questi anni cambia nuovamente. Come era già avvenuto durante la Ricostruzione, quando un pubblico desideroso di lasciarsi alle spalle l'orrore della guerra aveva contribuito al successo del viraggio in rosa del Neorealismo verso la commedia, con l'improvviso benessere, ad attrarre l'interesse degli autori sono per lo più le disfunzioni della società del boom e, di conseguenza, la commedia si vela d'amarezza e cinismo, dando vita al genere che più di altri ha veicolato l'immagine del rapido cambiamento in atto: la commedia *all'italiana*.

Se le commedie del primo dopoguerra erano intrise di comicità per consentire al pubblico di affrontare con un sorriso le disgrazie della fame, della disoccupazione e delle distruzioni belliche, successivamente, dal Neorealismo rosa, erano fiorite le tante produzioni ottimistiche che offrivano agli italiani la possibilità di sognare un avvenire migliore. Con l'arrivo del tanto agognato benessere, la commedia abbandonerà l'ingenuo ottimismo degli anni Cinquanta e continuerà a raccontare la realtà, ma lo farà in modo amaro, al limite del cinismo. La commedia *all'italiana* si differenzia infatti dal corpus più vasto della produzione precedente delle commedie per il "viraggio in giallo", dovuto alla crescente presenza di numerosi elementi drammatici; non è solo la satira caustica delle contraddizioni del boom ad essere protagonista, ma è sempre più presente la morte e il lieto fine lascia il posto a un diffuso pessimismo, «si arriva al punto in cui la battuta e la situazione comica non fanno più ridere: il riso va di traverso, si blocca in gola come un groppo»[5].

L'occhio cinematografico, pur mantenendo un realismo complessivo, sarà attratto soprattutto dagli aspetti negativi prodotti dal boom, svelando in chiave comico-amara i lati più drammatici, le situazioni più vergognose e le aberrazioni della crescita smodata, attraverso la tipizzazione di personaggi mostruosi e situazioni grottesche; Brunetta nota che questa evoluzione della commedia «mostra come la specie antropologica degli italiani "brava gente" si sia

[5] E. Giacovelli, *Breve storia del cinema comico in Italia,* Lindau, Torino, 2002, p.92.

trasformata in quella dei "mostri" individualisti, egoisti, arrampicatori sociali, etero diretti dalla trionfante civiltà dei consumi»[6].

È utile, dunque, riflettere sui risultati che emergono dall'indagine di un così ampio – e in larga parte inesplorato – corpus cinematografico per trarne delle riflessioni. Nelle intenzioni iniziali, era presente un desiderio di confronto tra le commedie cinematografiche e la storia dei mutamenti della società italiana: è proprio nella consapevolezza dell'impossibilità di cogliere tutti gli aspetti di una così ampia stagione del cinema e della società italiana, che sono state necessarie delle scelte, alcune consapevoli, altre imposte dalla particolarità delle fonti prescelte per l'indagine. La ricerca si è quindi costruita attorno a due tematiche dominanti: i *bisogni* e i *desideri* che hanno caratterizzato l'evoluzione nei consumi degli italiani nel periodo compreso tra la Ricostruzione e l'avvento del boom economico. Le valutazioni euristiche che hanno caratterizzato il percorso sono state fondate su un quadro teorico offerto dall'interazione con le altre discipline sociali e attraverso un confronto con i dati forniti dagli studi statistici presenti in letteratura. Il territorio cinematografico indagato si presenta stratificato in una varietà di prospettive diverse che potrebbero rappresentare una prolifica prosecuzione della ricerca: la ricchezza emersa dall'analisi delle fonti offre molteplici possibilità di studio; oltre una prosecuzione temporale dell'indagine – espandendo diacronicamente l'interesse agli anni Sessanta e considerando il diverso ruolo del cinema nel sistema dei media e l'emergere di nuovi generi popolari – sarebbe auspicabile una ulteriore analisi critica, che permetterebbe una importante apertura di campo su tematiche differenti, dando nuovi spunti e creando stimoli in grado di offrire prospettive innovative nell'ambito degli studi dei costumi e dei consumi, dei desideri e dei mutamenti dell'Italia, grazie alla capacità di questi film di farsi fonte inedita di aspetti della storia sociale del Paese.

[6] G.P. Brunetta, *Il cinema,* in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita,* Op.cit., p.248 – 249.

FONTI

Per la costruzione del seguente database – all'interno del quale sono stati poi individuati i film utilizzati per l'analisi – mi sono avvalsa dei dati forniti dall'edizione del 1967 del *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, grazie al quale è stato possibile individuare 637 film variamente ascrivibili come «commedie».

Nel catalogo sono numerose e fantasiose le indicazioni che si riferiscono al "genere": per la ricerca si sono selezionate solo le definizioni assimilabili al carattere "leggero" delle commedie. Sono perciò stati presi in considerazione per la successiva selezione non solo i film indicati come «comico» o «commedia», ma anche i vari «brillante», «comico bozzettistico», «comico satirico», «comico leggero», «comico sentimentale», «comico avventuroso», «commedia sociale», «commedia umoristica», «episodico-comico», «episodico-commedia», fino alle indicazioni più originali come «scene di vita contemporanea-commedia».

Per ogni film vengono poi riportati alcuni dati essenziali quali l'anno di uscita in sala[1], il titolo, il regista o i registi, l'incasso complessivo e la data termine del loro sfruttamento.

Purtroppo, nella ricerca si sono evidenziate numerose discordanze di metodo nella definizione dei dati. In letteratura, la stessa difficoltà incontrata viene sottolineata anche da Barbara Corsi, che evidenzia come non esista una definizione univoca di "film prodotti"[2]. Similmente, per gli incassi, sembra impossibile individuare con esattezza dati certi e validi, poiché non risultano

[1] Nel *Catalogo Bolaffi* si specifica di aver adottato come data del film l'anno della sua uscita sugli schermi di Roma, secondo lo stesso criterio adottato da Roberto Chiti su *Bianco e Nero.* Cfr. G. Rondolino, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945 – 1965. Tutti i film italiani del dopoguerra*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1967, p. XIX.

[2] Ad esempio l'Agis considera solo i film che abbiano avuto almeno una proiezione pubblica a pagamento in una sala campione, mentre la Siae conta i film usciti sul mercato durante l'anno solare. Cfr. B. CORSI, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano,* Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 16.

chiare le fonti – nel *Catalogo Bolaffi* viene solo genericamente dichiarato che «gli incassi sono desunti da documenti ufficiali»[3] – e il periodo al quale si riferisce l'incasso non è omogeneo; la fine di sfruttamento varia in base alla data di edizione e distribuzione dei film e i dati non sono tra loro paragonabili: se – sempre nel *Catalogo Bolaffi* – per i film usciti dal 1945 al 1949 si fa riferimento agli incassi realizzati fino al 31 dicembre 1952, per i film usciti nel 1950 il termine è in alcuni casi sempre lo stesso, mentre in altri viene indicato il 31 marzo 1959, il 31 dicembre 1957 o il 30 giugno 1965. Inoltre, va ricordato come l'incasso non possa essere considerato un indicatore diretto del numero di spettatori, soprattutto per quanto riguarda molta produzione oggetto di questa ricerca – quella delle commedie – , in quanto i generi più popolari erano normalmente più seguiti dalle sale delle seconde e terze visioni e non da quelle di prima visione, dalle quali sono invece ricavati i dati ufficiali di distribuzione. Oltretutto, in queste rilevazioni non viene rappresentato il pubblico delle province, in quanto i dati ricavati si riferiscono solo alle quattordici città capo zona – Trieste, Milano, Torino, Genova, Padova, Bologna, Firenze, Ancona, Roma, Napoli, Bari, Messina, Catania e Palermo – e non all'intero territorio italiano. Nei suoi «Titoli di coda», Pietro Cavallo evidenzia la stessa incongruenza sul periodo cui si riferiscono gli incassi e sulla confusione delle fonti, rilevando come le cifre riportate «più che realtà inconfutabili […] vadano interpretate come dati indicativi, ma sufficientemente attendibili, dei gusti e delle tendenze del pubblico»[4].

Di seguito sono elencati i titoli del corpus allargato di film della produzione cinematografica italiana dal 1948 al 1963, individuati per la ricerca, prima in ordine alfanumerico per titolo e successivamente in ordine alfanumerico per anno di uscita in sala, al fine di rendere più agevole la ricerca e la consultazione.

---

[3] ibidem. Nelle edizioni successive del *Catalogo Bolaffi* verranno invece citati esplicitamente i *Cataloghi generali* dell'Agis.

[4] P. CAVALLO, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932 – 1962)*, Liguori, Napoli, 2009, pp. 389- 390.

ORDINE ALFANUMERICO PER TITOLO

Titolo	Anno	Genere	Regia	INCASSO	ACCERTATO IL	PRODUZIONE
47 morto che parla	1950	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	446.671.445	31-03-59	F.C.
A noi piace freddo…!	1960	comico	Steno	435.741.039	31-03-64	Flora Film-Variety Film-Tay Film
A qualcuno piace calvo	1959	farsesco	Mario Amendola	77.141.121	31-03-64	Sud Film
A sud niente di nuovo	1956	rivista-commedia	Giorgio C. Simonelli	202.609.544	31-03-64	Nova Film
A vent'anni è sempre festa	1957	commedia	Vittorio Duse, Sergio Corbucci	nd	31-03-59	C.G.A.
Abbiamo vinto	1951	commedia	R.A. Stemmle	102.032.400	31-03-59	La Quercia Film. Olimpia
Abracadabra	1952	comico	Max Neufeld	*n.d.*	*n.d.*	Colamonici - Montesi
Accadde al commissariato	1954	episodico	Giorgio C. Simonelli	384.460.688	31-03-59	Fortuna Film
Accadde al penitenziario	1955	comico	Giorgio Bianchi	313.768.396	31-03-59	Fortunia Film
Accadde di notte	1961	episodico psicologico	Gian Paolo Callegari, F. Concini	*n.d.*	*n.d.*	Velino
Accidenti alla guerra	1949	comico	Giorgio C. Simonelli	175.000.000	31-12-52	Vulcania
Accidenti alle tasse	1951	comico	Mario Mattoli	160.201.094	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
Adamo ed Eva	1950	comico	Mario Mattoli	164.700.000	31-12-52	Lux Film
Adorabili e bugiarde	1959	commedia	Nunzio Malasomma	139.443.584	31-03-64	Film Eos
Adultero lui, adultera lei	1963	commedia umoristica	Raffaello Matarazzo	55.838.601	31-03-64	C.C. Champion
Agenzia matrimoniale	1953	commedia	Giorgio Pastina	56.775.425	31-03-59	Grazia Film
Agosto donne mie non vi conosco	1960	comico	Guido Malatesta	204.553.752	31-03-64	Cinema International Film
Akiko	1961	commedia	Luigi Filippo D'Amico	48.038.472	31-03-64	Lux Film-Peg Film
Al Diavolo la celebrità	1949	comico	Steno, Mario Monicelli	170.000.000	31-12-52	Produttori associati
Amaramente	1959	commedia drammatica	Luigi Capuano	54.115.371	31-03-64	Romana Film
Amor non ho… però, però	1951	comico	Giorgio Bianchi	243.216.903	31-03-59	Excelsa Film
Amore e chiacchiere	1957	commedia	Alessandro Blasetti	195.946.123	31-03-64	Electra
Amore e guai	1959	sentimentale, commedia	Angelo Dorigo	69.148.304	31-03-64	Fono Roma
Anema e core	1952	brillante	Mario Mattoli	268.799.131	31-03-59	Excelsa Film
Anna di Brooklyn	1958	commedia	Carlo Lastricati	646.209.038	30-06-65	Circeo Cinematografica
Anni facili	1953	satirico	Luigi Zampa	415.936.075	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
Anni ruggenti	1962	commedia satirica	Luigi Zampa	486.529.266	31-03-64	Spa Cinematografica
Anonima cocottes	1960	comico	Camillo Mastrocinque	200.939.951	31-03-64	Coprod. italo-francese: Titanus-Les Films

						Marceau
Appuntamento a Ischia	1960	commedia	Mario Mattoli	669.351.936	30-06-65	Serena Film
Appuntamento in riviera	1962	commedia musicale	Mario Mattoli	283.757.716	31-03-64	Serena Film
Arrangiatevi!	1959	commedia farsesca	Mauro Bolognini	423.663.377	31-03-64	Riama Cinematografica
Arriva la banda	1959	comico	Tanio Boccia	32.362.712	31-03-64	Centro Romano Cinematografico
Arriva la zia d'America	1957	commedia	Roberto Bianchi Montero	271.270.125	31-03-64	CID
Arrivano i dollari	1957	comico	Mario Costa	226.253.777	31-03-59	Fortunia Film
Arrivano i nostri	1951	comico	Mario Mattoli	401.296.300	31-03-59	Excelsa Film
Arrivederci Dimas	1957	commedia	Luis Garcia Berlanga	13.212.810	31-03-64	Domiziana Internazionale-Ariel Film
Arrivederci Firenze (Goodbye Firenze)	1958	commedia	Rate Furlan	16.505.591	31-03-59	Gimnasium
Arsenio Lupin contro Arsenio Lupin	1963	commedia umoristica	Edouard molinaro	104.389.412	31-03-64	DA. MA. Cinematografica - Ciné Phonic
Ascoltami	1957	commedia drammatica	Carlo Campogalliani	202.234.412	31-03-64	Diva Film-Peter Bamberger
Assi alla ribalta	1959	rivista	Ferdinando Baldi	*n.d.*	*n.d.*	Fidia Film
Audace colpo dei soliti ignoti	1959	comico	Nanni Loy	749.852.469	30-06-65	Titanus, Vides, S.G.C.
Auguri e figli maschi	1951	comico	Giorgio C. Simonelli	218.158.622	31-03-59	Schermi associati Enic
Avventura a Capri	1959	commedia	Giuseppe Lipartiti	263.515.034	31-03-64	Grilli Film
Ballerina e buon Dio	1958	commedia	Antonio Leonviola	49.156.505	31-03-64	Ebe Cinematografica
Belle ma povere	1957	commedia	Dino Risi	808.507.392	30-06-65	Titanus
Bellezza in bicicletta	1951	comico sentimentale	Carlo Campogalliani	398.328.750	31-03-59	ENIC
Bellezze a Capri	1952	commedia brillante	Adelchi Bianchi	144.687.154	31-03-59	Egeria Film
Bellezze in motoscooter	1953	comico sentimentale	Carlo Campogalliani	158.393.727	31-03-59	S.A.F.A.
Bellezze sulla spiaggia	1961	commedia	Romolo Girolami	*n.d.*	*n.d.*	Prod. Cin. "M.G."
Benvenuto Reverendo!	1950	satira sociale	Aldo Fabrizi	170.100.000	31-12-52	Alfa
Biancaneve e i sette ladri	1949	brillante	Giacomo gentilomo	77.500.000	31-12-52	F.C.F.
Bravissimo!	1955	comico	Luigi Filippo D'Amico	235.461.490	31-03-59	Documento Film
Brevi amori a Palma di Majorca	1959	bozzettistico	Giorgio Bianchi	632.670.846	30-06-65	Coprod. italo-spagnola: Cei-Incom-Film Napoléon e Chamartin
Buonanotte avvocato	1955	commedia	Giorgio Bianchi	306.977.737	31-03-59	Fortunia Film
Buongiorno primo amore!	1957	commedia sentimentale	Marino Girolami	269.654.700	31-03-64	D.S.

		musicale				
C'è un sentiero nel cielo	1957	commedia sentimentale	Marino Girolami	328.989.778	31-03-64	C.M.G.
Cacciatori di dote	1961	comico	Mario Amendola	148.347.755	31-03-64	Rodes Cinematografica
Cameriera Bella Presenza Offresi	1951	brillante	Giorgio Pastina	228.000.609	31-03-59	Cines
Camilla	1954	Commedia Drammatica	Luciano Emmer	102.895.554	31-03-59	Vides Comoran Film
Camping	1958	comico sentimentale	Franco Zeffirelli	330.969.878	31-03-64	Carlo Ponti
Cani e gatti	1952	comico	Leonardo De Mitri	115.785.896	31-03-59	Record Film
Cantami: buongiorno tristezza!	1956	commedia	Giorgio Pastina	235.729.929	31-03-59	Ca.Mo. Film
Cantando sotto le stelle	1956	commedia musicale	Marino Girolami	253.267.215	31-03-59	Schermo Produzione
Cantate con noi	1956	commedia	Roberto Bianchi Montero	312.285.637	31-03-59	Aeffe Film
Canto per te	1956	commedia	Marino Girolami	116.753.713	31-03-59	Oscar Film
Canzone d'amore	1954	commedia musicale	Giorgio C. Simonelli	356.176.776	31-03-59	Trio Film
Canzoni a due voci	1954	commedia musicale	Gianni Vernuccio	185.435.134	31-03-59	Venturini
Canzoni a tempo di twist	1962	commedia musicale	Stefano Canzio	265.667.152	31-03-64	Europa Film
Canzoni di tutta Italia	1956	commedia musicale	Domenico Paolella	180.723.869	31-03-59	Roma Film
Canzoni in... bikini	1963	comico sentimentale	Giuseppe Vari	79.079.442	31-03-64	Telefilm Europa - Ficit
Canzoni per le strade	1951	commedia musicale	Mario Landi	377.598.443	31-03-59	Film Olimpia
Caporale di giornata	1958	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	442.587.552	31-03-64	Agliani-Mordini
Caravan petrol	1960	comico	Mario Amendola	125.406.287	31-03-64	Leo Film
Carmela è una bambola	1958	commedia	Gianni Puccini	370.377.796	31-03-64	Agliani-Mordini
Carmen di Trastevere	1962	commedia di costume	Carmine Gallone	135.704.583	31-03-64	Coprod. italo-francese: Globe Films International-Prod. Gallone-Les Films Marceau-Cocinor
Carosello di canzoni	1958	commedia popolare musicale	Luigi Capuano	72.136.334	31-03-64	Romana film
Carosello di varietà	1955	episodico-comico	Aldo Bonaldi e Aldo Quinti	nd	31-03-59	A. Bonaldi-A. Quinti
Casinò de Paris	1957	commedia	André Hunebelle	212.469.641	31-03-64	Rizzoli-Criterion-Pathé-P.A.C.-Bavara-Eichberg Film
Cento anni d'amore	1954	episodico-commedia	Lionello De Felice	217.086.177	31-03-59	Cines

Cento piccole mamme	1952	commedia	Giulio Morelli	*n.d.*	*n.d.*	Italia International Film
Cerasella	1960	commedia	Raffaello Matarazzo	266.594.561	31-03-64	S.P.I.C.-Titanus
Che femmina...e che dollari!	1961	commedia	Giorgio C. Simonelli	271.828.282	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
Che gioia vivere	1961	satirico	René Clément	370.812.104	31-03-64	Coprod. italo-francese: Rire Cinematografica-Tempo Film-Francinex
Che tempi	1948	brillante sentimentale	Giorgio Bianchi	106.250.000	31-12-52	Taurus Film
Chi si ferma è perduto	1961	commedia	Sergio Corbucci	283.144.366	31-03-64	Emo Bistolfi
Ci sposeremo a Capri	1956	commedia	Siro Marcellini	182.483.523	31-03-64	Aeffe Film
Ciao ciao bambina	1959	commedia	Sergio Grieco	219.786.998	31-03-64	Agliani-Mordini
Cinema d'altri tempi	1953	commedia	Steno	195.676.921	31-03-59	Coprod. italo-francese Jolly Film - Cormoran
Cinque marines per cento ragazze	1961	commedia	Mario Mattoli	625.399.177	30-06-65	Alpi Cinematografica
Cinque ore in contanti	1961	commedia	Mario Zampi	79.913.542	31-03-64	Coprod. italo-inglese: Avers Film-Anglo Film
Cinque poveri in automobile	1952	commedia umoristica	Mario Mattoli	314.389.529	31-03-59	Documento Film
Cintura di Castità	1950	comico	Camillo Mastrocinque	98.500.000	31-12-52	Hidalgo Film
Classe di ferro	1957	comico sentimentale	Turi Vasile	503.970.125	*n.d.*	Titanus-S.P.I.C.
Club di ragazze	1957	commedia	Ralph Habib	60.167.153	31-03-64	Rizzoli-Ariane Filmsonor-Cinetel
Colpo gobbo all'italiana	1962	commedia umoristica	Lucio Fulci	116.631.972	31-03-64	Mirafilm-Marcus Produzione Cinematografica
Come scopersi l'America	1949	comico	Carlo Borghesio	209.000.000	31-12-52	Lux Film
Come te movi te fulmino	1958	comico	Mario Mattoli	365.734.202	31-03-64	Diana Cinematografica
Copacabana palace	1962	commedia	Steno	298.039.758	31-03-64	Ital Victoria Film
Cose da pazzi	1954	comico	George Wilhelm Pabst	46.530.909	31-03-59	Kronos Film
Costa Azzura	1959	episodico	Vittorio Sala	718.634.000	30-06-65	Glomer Film
Crimen	1960	commedia	Mario Camerini	994.932.987	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
Da qui all'eredità	1956	comico	Riccardo Freda	142.230.480	31-03-59	Centauro Film
Dal sabato al lunedì	1963	commedia	Guido Guerrasico	98.566.017	31-03-64	Castello Film
Delirio	1954	commedia drammatica	Pierre Billon-Giorgio Capitani	95.569.892	31-03-59	Bellotti Film
Destinazione Piovarolo	1955	satirico	Domenico Paolella	307.491.997	31-03-59	Lux Film
Di qua di là del Piave	1959	episodico	Guido Leoni	66.683.851	31-03-59	Faretra Film
Diciottenni al sole	1962	commedia umoristica	Camillo Mastrocinque	506.876.622	31-03-64	D.D.L.

Dieci canzoni d'amore da salvare	1953	commedia	Flavio Calzavara	300.439.474	31-03-59	Urania
Divorzio all'italiana	1961	commedia umoristica	Pietro Germi	1.240.058.105	30-06-65	Lux-Vides-Galatea
Divorzio alla Siciliana	1963	comico	E. Di Gianni	*n.d.*	*n.d.*	Di Gianni Cinematografica
Domenica d'Agosto	1950	scene di vita contemporanea - commedia	Luciano Emmer	130.950.000	31-12-65	Colonna Film
Domenica è sempre domenica	1958	commedia	Camillo Mastrocinque	400.796.278	31-03-64	Ermanno Donati-Luigi Carpentieri
Don Camillo	1952	commedia sociale	Julien Duvivier	1.471.510.044	31-03-64	Rizzoli - Amato
Don Camillo e l'onorevole Peppone	1955	commedia	Carmine Gallone	974.145.981	31-03-64	Rizzoli Film
Don Camillo monsignore...ma non troppo	1961	commedia umoristica	Carmine Gallone	1.105.024.406	30-06-65	Cineriz
Don Lorenzo	1952	commedia sociale	Carlo Ludovico Bragaglia	305.715.929	31-03-59	Pincio Film
Donatella	1956	commedia	Mario Monicelli	647.164.999	31-03-64	Sud Film
Donne, amore e matrimoni	1958	commedia	Roberto Bianchi Montero	62.964.506	31-03-59	Impero Film
Dov'è la libertà?	1954	satirico	Roberto Rossellini	265.144.057	31-03-59	Ponti-De Laurentiis-Golden
Due mogli sono troppe	1951	commedia	Mario Camerini	29.193.201	31-03-59	Cines - Vic Film
Due notti con Cleopatra	1953	comico	Mario Mattoli	215.680.134	31-03-59	Excelsa - Rosa Film
Due samurai per 100 geishe	1963	commedia umoristica	Giorgio C. Simonelli	399.830.405	31-03-64	Alpi Cinematografica
Due soldi di felicità	1955	commedia brillante sentimentale	Roberto Amoroso	126.691.773	31-03-59	Sud Film
Due soldi di speranza	1952	commedia popolare	Renato Castellani	426.578.331	31-03-59	Universalcine
Due sosia in allegria	1958	commedia brillante	Ignazio Ferronetti	36.681.370	31-03-64	Triumphalis
È arrivata la parigina	1958	comico sentimentale	Camillo Mastrocinque	77.552.532	31-03-64	Era Cinematografica-Cinetel
è arrivato il cavaliere	1950	comico	Steno, Mario Monicelli	254.192.448	31-03-59	A.T.A. Excelsa Film
È arrivato l'accordatore	1952	comico	Duilio Coletti	83.484.283	31-03-59	Itala Film - Titanus
è l'amor che mi rovina	1951	brillante	Mario Soldati	274.060.700	31-03-59	I.C.S.
È permesso maresciallo? (Tuppe tuppe marescià)	1958	commedia	Carlo Ludovico Bragaglia	346.062.084	31-03-64	Titanus
è primavera	1949	commedia	Renato Castellani	155.250.000	31-12-52	Universalcine
Educande al tabarin	1961	commedia	Maurice Regamey	50.115.979	31-03-64	Coprod. italo-francese: Romana-Nepi Film-

						Jennic Films
Eliana e gli uomini	1956	commedia	Jean Renoir	266.800.417	31-03-64	F.I.F. Film-Gibé-Electra Cinematografica
Era di venerdì 17	1956	commedia	Mario Soldati	197.842.256	31-03-64	G. Amato-Cité Film
Era lei che lo voleva	1953	comico	Marino Girolami, Giorgio Simonelli	228.174.166	31-03-59	Excelsa Film
Era lui, sì, sì...	1951	comico	Metz, Marchesi, girolami	354.249.901	31-03-59	G. Amato
Fantasmi a roma	1961	commedia	Antonio Pietrangeli	212.555.399	31-03-64	Lux-Vides-Galatea
Fantasmi e ladri	1959	comico	Giorgio C. Simonelli	158.082.161	31-03-64	Jonia Film
Femmine di lusso	1960	commedia	Giorgio Bianchi	402.844.697	31-03-64	Italgloria-Prod. D.S.-Serena Film
Femmine tre volte	1957	comico	Steno	225.563.041	31-03-64	Carlo Ponti-Maxima Film-Jesus Saiz
Ferdinando I re di Napoli	1959	brillante	Gianni Franciolini	423.600.935	31-03-64	Titanus
Fermi tutti arrivo io!	1953	giallo comico	Sergio Grieco	231.334.562	31-03-59	Momi - Caiano
Ferragosto in bikini	1961	umoristico	Marino Girolami	331.037.414	31-03-64	Cinematografica M.G.
Festa di maggio	1958	commedia	Luis Saslawsky	35.730.325	31-03-64	Prosagor-Gema Cinematografica
Fifa e arena	1948	comico	Mario Mattoli	371.250.000	31-12-52	CID - Metropa Film
Figaro qua, Figaro là	1950	Comico	Carlo Ludovico Bragaglia	434.863.074	31-03-59	Golden Film
Finalmente libero!	1953	commedia	Mario Amendola e Maccari	87.758.262	31-03-59	Glomer Film
Follie per l'opera	1948	commedia musicale	Mario Costa	55.800.000	31-12-52	Opera Film
French Can-Can	1955	commedia	Jean Renoir	318.561.713	31-03-59	Franco London Film-Jolly Film
Gagliardi e pupe	1958	comico sentimentale	Roberto Bianchi Montero	112.483.952	31-03-64	Electa Cinematografica
Gambe d'oro	1958	comico bozzettistico	Turi Vasile	194.484.185	31-03-64	Titanus
Gastone	1960	comico sentimentale	Mario Bonnard	381.946.279	31-03-64	Maxima Film-Variety-Spes
Genitori in blue-jeans	1960	commedia di costume	Camillo Mastrocinque	363.604.673	31-03-64	Jolly Film-Ermanno Donati-Luigi Carpentieri
Gente felice	1957	comico	Mino Loy	55.159.395	31-03-64	Mondial Film
Gerarchi si muore	1962	comico	Giorgio C. Simonelli	225.815.950	31-03-64	Alpi Film
Giorni d'amore	1955	commedia romantico sociale	Giuseppe De Santis	339.615.428	31-03-59	Excelsa-Minerva Film
Giovani mariti	1958	commedia	Mauro Bolognini	307.883.962	31-03-64	Nepi Film
Gli attendenti	1961	commedia umoristica	Giorgio Bianchi	200.284.670	31-03-64	Cinex-Incei
Gli eroi del doppio gioco	1962	commedia umoristica	Camillo Mastrocinque	83.408.795	31-03-64	Romana Film

Gli imbroglioni	1963	commedia umoristica	Lucio Fulci	457.251.117	30-06-65	Coprod. italo-spagnola: Produzione D.S. - Tecisa Film
Gli incensurati	1961	commedia brillante	Francesco Giaculli	131.719.958	31-03-64	Cei-Incom
Gli innamorati	1955	commedia	Mauro Bolognini	217.515.880	31-03-59	Alessandro Jacovoni
Gli onorevoli	1963	commedia	Sergio Corbucci	211.939.412	31-03-64	Jolly Film
Gli ultimi cinque minuti	1955	commedia	Giuseppe Amato	146.698.314	31-03-59	Excelsa Film-G. Amato
Gli uomini che mascalzoni!	1954	commedia	Glauco Pellegrini	314.408.324	31-03-59	Rizzoli-Francinex
Gli zitelloni	1958	comico	Giorgio Bianchi	292.733.078	31-03-64	Cineproduzione Euro Bistolfi-Union
Gran varietà	1954	episodico	Domenico Paolella	374.125.090	31-03-59	Excelsa Roma Film
Grandi manovre	1956	commedia	René Clair	218.500.254	31-03-59	Filmsonor-Rizzoli
Guardatele ma non toccatele	1959	comico	Mario Mattoli	552.466.725	31-03-64	DDL-Manenti Film
Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo	1956	commedia	Mauro Bolognini	434.434.634	31-03-59	Enic Imperial Film
Guardia, ladro e cameriera	1958	comico	Steno	179.127.542	31-03-64	D.D.L.
Guardie e Ladri	1951	comico sentimentale	Mario Monicelli e Steno	653.790.210	30-06-65	Ponti De Laurentiis - Golden film
Guendalina	1957	commedia sentimentale	Alberto Lattuada	565.497.588	31-03-64	Carlo Ponti-Les Films Marceau
Ha fatto 13	1954	satirico	Carlo Manzoni	49.472.272	31-03-59	La Quercia Film-Alcione Film
Hanno rubato un tram	1955	commedia	Mario Bonnard	189.833.732	31-03-59	Imperial Film
Ho amato una diva	1957	commedia	Luigi De Marchi	30.296.248	31-03-64	Helvetia Film
Ho scelto l'amore	1953	comico	Mario Zampi	148.035.868	31-03-59	Film Costellazione
I baccanali di Tiberio	1959	comico fantastico	Giorgio C. Simonelli	464.414.970	31-03-64	Emo Bistolfi
I cadetti di Guascogna	1950	comico	Mario Mattoli	448.173.716	31-03-59	SAI Excelsa Film
I cuori infranti	1963	commedia	A.A. V.V.	183.162.125	30-06-65	Ima Film - Incei Film
I dongiovanni della Costa Azzurra	1963	commedia umoristica	Vittorio Sala	268.019.616	31-03-64	Glomer Film
I dritti	1957	commedia	Mario Amendola	217.404.555	31-03-64	Betauno Film-Metropolis
I due colonnelli	1962	comico avventuroso	Steno	463.295.949	31-03-64	Titanus
I due compari	1955	commedia	Carlo Borghesio	145.502.673	31-03-59	Cines-Imperia Film
I due marescialli	1961	commedia umoristica	Sergio Corbucci	502.706.130	31-03-64	Cineriz-Gianni Buffardi S.p.A.
I due nemici	1961	commedia umoristica	Guy Hamilton	1.076.211.437	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
I due sergenti	1952	comico	Carlo Alberto Chiesa	*n.d.*	*n.d.*	Franco Cancellieri

I giorni più belli	1956	commedia	Mario Mattoli	290.862.673	31-03-59	Erredi Film
I ladri	1959	comico	Lucio Fulci	263.688.874	31-03-64	ICM Fenix Film
I magnifici tre	1961	commedia umoristica	Giorgio C. Simonelli	735.824.360	30-06-65	Emo Bistolfi
I miliardari	1957	commedia	Guido Malatesta	99.208.000	31-03-64	Telefilm
I morti non pagano tasse	1953	comico	Sergio Grieco	113.349.122	31-03-59	Domino Film
I mostri	1963	satirico	Dino Risi	732.751.611	31-03-64	Foir - Incei
I motorizzati	1962	comico	Camillo Mastrocinque	700.035.793	31-03-64	Coprod. italo-spagnola: Jolly Film - Tecisa
I pappagalli	1956	episodico-commedia	Bruno Paolinelli	187.668.013	31-03-59	Vulcania Film
I peggiori anni della nostra vita	1950	satirico	Mario Amendola	108.000.000	31-12-52	A.R.S.
I piaceri dello scapolo	1960	comico	Giulio Petroni	199.334.773	31-03-64	Morino Film
I pinguini ci guardano	1956	satirico	Guido Leoni	41.531.361	31-03-59	Telecineradar
I pompieri di Viggiù	1949	rivista comico	Mario Mattoli	418.750.000	31-12-52	Lux Film
I prepotenti	1958	brillante	Mario Amendola	263.045.899	31-03-64	Sud Film
I quattro monaci	1962	commedia umoristica	Carlo Ludovico Bragaglia	649.548.282	31-03-64	Titanus
I ragazzi del juke box	1959	musicale (commedia, musicarello)	Lucio Fulci	425.423.687	31-03-64	Era Cinematografica
I sette peccati capitali	1952	episodico - commedia	Roberto Rossellini, Eduardo De Filippo, Et al.	184.913.280	31-03-64	Film Costellazione - Franco London Film
I soliti ignoti	1958	commedia satirica	Mario Monicelli	901.562.153	30-06-65	Vides-Lux Film-Cinecittà
I soliti rapinatori a Milano	1961	commedia	Giulio Petroni	201.753.173	31-03-64	Emo Bistolfi
I tartassati	1959	comico	Steno	392.776.304	31-03-64	Maxima Film - Cei - Incom
I tre ladri	1954	commedia grottesca	Lionello De Felice	275.878.351	31-03-59	Rizzoli Film-Francinex-Franco London Film
I tre nemici	1962	commedia umoristica	Giorgio C. Simonelli	150.373.550	31-03-64	Gino Mordini S.p.A.
I tromboni di Fra' Diavolo	1962	commedia brillante	Giorgio C. Simonelli	499.961.703	31-03-64	D.S. - Agata Films
I vagabondi delle stelle	1956	comico sentimentale	Nino Stresa	83.085.619	30-06-57	M.A.U.S.E.R.
I Vitelloni	1953	commedia	Federico Fellini	595.641.295	31-03-59	Peg Films - Cité Films
Ieri, oggi, domani	1963	commedia	Vittorio De Sica	1.356.014.761	31-03-64	Coprod. italo-francese: Champion - Les Films Concordia
Il bandolero stanco	1952	comico	Fernando Cerchio	451.425.069	31-03-59	Iris Film
Il barone Carlo Mazza	1948	comico	Guido Brignone	120.000.000	31-12-52	Romana Film

Il bigamo	1956	comico	Luciano Emmer	254.503.348	31-03-59	Royal Film-Filmel-Alba Film
Il boom	1963	commedia	Vittorio De Sica	515.309.159	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
Il cambio della guardia	1962	comico	Giorgio Bianchi	167.183.895	31-03-64	Apo Film
Il campanile d'oro	1956	commedia	Giorgio C. Simonelli	90.060.807	31-03-59	Glamer Film
Il capitano della legione	1957	commedia	Jean Boyer	138.668.428	31-03-64	Rizzoli Film-Kronos Film-UCIL-France Cinéma
Il cappotto	1952	satirico	Alberto Lattuada	440.663.794	31-03-59	Faro Film
Il carabiniere a cavallo	1961	comico	Carlo Lizzani	369.877.884	31-03-64	Maxima Film
Il cocco di mamma	1957	comico sentimentale	Mauro Morassi	316.570.026	31-03-64	Pallavicini-Bistolfi
Il comandante	1963	commedia	Paolo Heusch	194.642.745	30-06-65	Cinematografica Mediterranea - Incei Film
Il commissario	1962	comico	Luigi Comencini	603.278.278	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
Il conte Max	1957	commedia	Giorgio Bianchi	410.008.366	31-03-64	C.A.M.O. Film-Balcazar
Il coraggio	1955	comico	Domenico Paolella	288.331.252	31-03-59	D.D.L.
Il corazziere	1960	commedia	Camillo Mastrocinque	241.401.036	31-03-64	Champion Film-Titanus
Il diavolo	1963	satirico	Gian Luigi Polidoro	502.563.374	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
Il Diavolo in convento	1951	commedia	Nunzio Malasomma	274.627.000	31-03-59	Taurus Film
Il federale	1961	satirico	Luciano Salce	826.854.316	30-06-65	D.D.L.
Il filo d'erba	1952	commedia	Vittorio Vassarotti	32.241.364	31-03-59	VI-VA Film
Il giorno più corto	1963	commedia umoristica	Sergio Corbucci	469.613.240	31-03-64	Titanus
Il giovane leone	1959	comico	John Berry	218.008.569	31-03-64	Coprod. italo-francese: Boreal Films-Peg Produzione
Il giovedì	1963	commedia	Dino Risi	239.627.388	31-03-64	D.D.L. - Center Film
Il giudizio universale	1961	commedia umoristica	Vittorio De Sica	527.999.182	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
Il grande seduttore	1957	commedia	John Berry	149.351.976	31-03-64	Da.Ma.-Cyclope
Il letto	1954	episodico	Gianni Franciolini	255.016.078	31-03-59	ICS-Terra Cormoran
Il maestro di Vigevano	1963	commedia	Elio Petri	566.060.552	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
Il maggiorato fisico	1956	giallo-comico	Pierre Chevalier	105.624.512	31-03-59	Transalpina-Dismage
Il mantenuto	1961	commedia umoristica	Ugo Tognazzi	361.122.820	31-03-64	Mec Cinematografica
Il marito	1958	commedia	Nanni Loy, Gianni Puccini	332.425.308	31-03-64	Fortunia Film-Chamartin
Il matrimonio	1954	commedia	Antonio Petrucci	224.012.612	31-03-59	Film Costellazione-Zebra Film
Il mattatore	1960	commedia	Dino Risi	570.802.695	31-03-64	Maxima Film-S.G.C.-Cei-Incom

Il medico dei pazzi	1954	comico	Mario Mattoli	375.862.204	31-03-59	Carlo Ponti
Il medico delle donne	1962	comico	Marino Girolami	117.340.968	31-03-64	Castello Film - Cinemat Lombarda
Il medico e lo stregone	1957	commedia	Mario Monicelli	309.731.954	31-03-64	Royal Film-Francinex
Il microfono è vostro	1952	commedia musicale	Giuseppe Bennati	284.539.677	31-03-59	Mambretti
Il mio amico Benito	1962	commedia umoristica	Giorgio Bianchi	104.363.042	31-03-64	Cinex
Il mio amico Jekyll	1960	comico	Marino Girolami	156.902.169	31-03-64	Cinematografica M.G.
Il mondo dei miracoli	1959	commedia	Luigi Capuano	24.125.795	31-03-64	
Il monello della strada	1951	commedia	Carlo Borghesio	183.536.825	31-03-59	Lux Film
Il moralista	1959	comico	Giorgio Bianchi	485.288.215	31-03-64	Aves Film
Il nemico di mia moglie	1959	commedia brillante	Gianni Puccini	139.596.147	31-03-64	DDL
Il nemico pubblico n. 1	1953	satirico	Henri Verneuil	186.892.886	31-03-59	Coprod. italo-francese Cité - Peg Film
Il padrone del vapore	1951	comico	Mario Mattoli	117.732.094	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
Il padrone sono me	1956	commedia sociale	Franco Brusati	58.377.741	31-03-59	Rizzoli Film
Il paese dei campanelli	1954	commedia musicale	Jean Boyer	169.915.823	31-03-59	Valentia Film
Il più comico spettacolo del mondo	1953	comico	Mario Mattoli	430.072.753	31-03-59	Royal Film
Il porto della speranza	1955	commedia	Enzo Liberti	1.931.001	31-03-59	Quirinia Film
Il principe fusto	1960	commedia	Maurizio Arena	118.519.296	31-03-64	M.A. Prod. Cinematografica
Il pupo dal K.O.	1957	umoristico per ragazzi	Paolo Saglietto	463.045	31-03-59	Riviera Film
Il quartiere dei lillà	1957	commedia drammatica	René Clair	176.617.455	31-03-64	Rizzoli-Filmsonor
Il raccomandato di ferro	1959	satirico	Marcello Baldi	89.288.475	31-03-64	Achille Piazzi
Il ritorno di Don camillo	1953	commedia	Julien Duvivier	912.504.350	30-06-65	Coprod. italo-francese Rizzoli - Francinex
Il seduttore	1954	commedia	Franco Rossi	314.074.618	31-03-59	Vides
Il segno di Venere	1955	commedia	Dino Risi	506.531.170	31-03-59	Titanus
Il segugio	1961	commedia	Bernard Roland	89.947.838	31-03-64	Cinem. Radici
Il sogno di una notte di mezza sbornia	1959	commedia	Eduardo De Filippo	38.001.032	31-03-64	Titanus
Il sogno di Zorro	1952	comico	Mario Soldati	197.630.399	31-03-59	I.C.S.
Il sorpasso	1962	commedia di costume	Dino Risi	1.182.686.541	30-06-65	Fair Film - Incei Film - Sancro Film
Il successo	1963	commedia di costume	Mauro Morassi	743.184.880	30-06-65	Coprod. italo-francese: Fair Film- Incei - Montdlour Film - Cinétel

Il tallone d'Achille	1952	comico	Mario Amendola e Maccari	126.707.737	31-03-59	Titanus
Il terribile Teodoro	1961	brillante	Roberto Bianchi Montero	79.285.040	31-03-64	Ares Film
Il vedovo	1959	satirico	Dino Risi	394.346.701	31-03-64	Paneuropa
Il vedovo allegro	1950	comico sentimentale	Mario Mattoli	*n.d.*	*n.d.*	Marina Film
Il vento mi ha cantato una canzone	1948	commedia	Camillo Mastrocinque	28.800.000	31-12-52	Audax
Il vigile	1960	commedia satirica	Luigi Zampa	969.259.500	30-06-65	Royal Film
Io Amleto	1953	comico	Giorgio C. Simonelli	82.409.011	31-03-59	Macario Film
Io piaccio (la via del successo con le donne)	1955	commedia	Giorgio Bianchi	181.301.150	31-03-59	Serena Film
Io sono il Capataz (Ritorna il Capataz)	1951	rivista comico satirica	Giorgio C. Simonelli	420.781.360	31-03-59	Jolly Film
Io sono la Primula Rossa	1954	comico	Giorgio C. Simonelli	234.985.363	31-03-59	Cinefilm
Io sono un sentimentale	1955	comico avventuroso	Jean Berry	92.318.859	31-03-59	Drese Film-Hoche Production Parigi-Ariel Film-Carol Film
Io, mammeta e tu	1958	commedia	Carlo Ludovico Bragaglia	250.616.365	31-03-64	Titanus
Italia piccola	1957	commedia drammatica	Mario Soldati	100.193.613	31-03-64	Fortunia Film
Jessica	1962	commedia sentimentale	Jean Negulesco	616.307.213	31-03-64	Coprod. italo-francese: Dear Film- Arianne Film
Juke Box, urli d'amore	1959	comico	Mario Morassi	199.702.401	31-03-64	ACI Cinematografica Italiana
L'alba, il giorno e la notte	1955	commedia	Fernando Trebitsch	nd	31-03-59	Fernando Trebitsch
L'allegro squadrone	1954	satirico-umoristico	Paolo Moffa	353.623.547	31-03-59	Film Costellazione-Zebra Film-Le Film Fernand Rivers
L'amico del giaguaro	1959	comico	Giuseppe Bennati	165.097.888	31-03-64	Cei-Incom, PPC
L'amore nasce a Roma	1959	sentimentale, commedia	Mario Amendola	299.390.677	31-03-64	M.M. Cinematografica
L'arte di arrangiarsi	1955	satirico	Luigi Zampa	257.735.918	31-03-59	Documento Film
L'assassino si chiama Pompeo	1962	commedia giallo-rosa	Marino Girolami	63.651.927	31-03-64	Castello Film-Cinematografica Lombarda
L'attico	1963	commedia	Gianni Puccini	198.049.067	31-03-64	Galatea
L'eroe della strada	1948	comico	Carlo Borghesio	342.500.000	31-12-52	Lux Film
L'eroe sono io	1951	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	171.136.609	31-03-59	Domenico Forges Davanzati. Cines - Lux Film
L'imperatore di Capri	1949	comico	Luigi Comencini	400.000.000	31-12-52	Lux Film
L'impiegato	1959	satirico	Gianni Puccini	507.374.378	31-03-64	Ajace Film

L'impiegato	1959	satirico	Gianni Puccini	507.374.378	31-03-64	Ajace Film
L'inafferrabile 12	1950	comico	Mario Mattoli	397.280.322	31-03-59	ICS
L'incantevole nemica	1953	commedia	Claudio Gora	290.798.030	31-03-59	Orso Film - Lambor Film
L'onorata società	1961	comico	Riccardo Pazzaglia	256.463.063	31-03-64	Emme Film-Serena Film
L'oro di Napoli	1954	episodico	Vittorio De Sica	734.351.257	31-03-59	Ponti-De Laurentiis
L'ultima notte d'amore	1957	commedia drammatica	Cesar Ardavin	177.640.206	31-03-64	Mercufilm-Hesperia Film
L'uomo, la bestia e la virtù	1953	commedia farsesca	Steno	258.259.580	31-03-59	Rosa Film
L'urlo dei bolidi	1961	commedia	Leo Guarassi	48.928.176	31-03-64	Kismet Pictures
La ballata dei mariti	1963	commedia	Fabrizio Taglioni	89.240.182	30-06-65	Coprod. italo-spagnola: Sincar Film - Hesperia Film
La banda degli onesti	1956	comico	Camillo Mastrocinque	370.533.661	31-03-59	V.D.L.
La banda del buco	1960	commedia brillante	Mario Amendola	*n.d.*	*n.d.*	Quadrifoglio Film
La bella di Lodi	1963	commedia sentimentale	Mario Missiroli	85.634.857	31-03-64	Arco Film
La bella di Roma	1955	commedia	Luigi Comencini	400.978.213	31-03-59	Lux Film
La bella mugnaia	1955	commedia	Mario Camerini	720.906.719	31-03-64	Titanus-Ponti-De Laurentiis
La bellezza d'Ippolita	1962	commedia sentimentale	Giancarlo Zagni	412.772.400	31-03-64	Coprod. italo-francese: Arco Film-Francinex-Pathé
La cambiale	1959	commedia	Camillo Mastrocinque	708.209.000	31-03-64	Jolly Film
La carrozza d'oro	1952	commedia	Jean Renoir	142.374.271	31-03-59	Panaria Film
La cento chilometri	1959	commedia ad episodi	Giulio Petroni	107.659.671	31-03-64	Titanus
La contessa azzurra	1960	commedia	Claudio Gora	70.105.104	31-03-64	Partenope Cinematografica
La cuccagna	1962	commedia di costume	Luciano Salce	152.060.334	31-03-64	C.I.R.A.C. - Agliani Cinematografica
La domenica della buona gente	1954	episodico-commedia	Anton Giulio Majano	100.925.279	31-03-59	Trionafacine
La donna di ghiaccio	1961	commedia	Antinio Racioppi	19.919.093	31-03-64	Laura Cinematografica
La donna scimmia	1963	commedia	Marco Ferreri	182.682.394	30-06-65	Coprod. italo-francese: Compagnia Cinematografica Champion - Les Film Marceau - Cocinor
La duchessa di Santa Lucia	1959	comico	Roberto Bianchi Montero	195.978.287	31-03-64	Unidis
La famiglia Passaguai	1951	brillante	Aldo Fabrizi	377.924.239	31-03-59	Alfa Film
La famiglia Passaguai fa	1952	brillante	Aldo Fabrizi	192.248.177	31-03-59	Alfa Film

fortuna						
La figlia del reggimento	1953	commedia	Tullio Covaz, Geza von Bolvary	101.561.981	31-03-59	Posa Film
La fortuna di essere donna	1956	commedia	Alessandro Blasetti	421.553.619	31-03-59	Documento Film-Le Louvre Film
La grande Aurora	1948	commedia	Giuseppe Maria Scotese	49.800.000	31-12-52	Scalera Film
La grande guerra	1959	guerra, comico, drammatico	Mario Monicelli	1.734.364.536	30-06-65	De Laurentiis-Gray Film
La legge	1959	commedia	Jules Dassin	340.292.171	31-03-64	Coprod. italo-francese: Titanus-Ge.Si. Cinematografica-Cité Film
La macchina ammazza cattivi	1952	commedia burlesca	Roberto Rossellini	3.200.000	31-12-52	Tevere Film
La marcia su Roma	1962	comico satirico	Dino Risi	721.413.338	30-06-65	Coprod. italo-francese: Fair Film - Orsay Film
La moglie è uguale per tutti	1955	comico	Giorgio C. Simonelli	216.289.857	31-03-59	Oscar Film
La nipote Sabella	1959	commedia	Giorgio Bianchi	206.809.119	31-03-64	Titanus
La nonna Sabella	1957	commedia	Dino Risi	712.460.694	30-06-65	Titanus
La parmigiana	1963	commedia	Antonio Pietrangeli	536.517.986	31-03-64	Documento Film
La passeggiata	1953	commedia romantico-umoristica	Renato Rascel	147.874.729	31-03-59	Film Costellazione
La paura fa 90	1951	comico fantastico	Giorgio C. Simonelli	192.955.269	31-03-59	ENIC
La Pica sul Pacifico	1959	comico	Roberto Bianchi Montero	114.881.145	31-03-64	Cosmopol Film
La presidentessa	1952	commedia	Pietro Germi	205.575.079	31-03-59	Amato - Excelsa
La prima notte	1959	commedia	Alberto Cavalcanti	81.443.873	31-03-64	Coprod. italo-francese: Era Cinematografica - Cinetel
La pupa	1963	commedia	Giuseppe Orlandini	190.259.912	30-06-65	Royal Film
La ragazza del palio	1957	commedia sentimentale	Luigi Zampa	508.809.426	*n.d.*	Ge. Si. Cinematografica
La ragazza di mille mesi	1961	comico	Steno	229.698.964	31-03-64	Giuseppe Amato
La ragazza di San Pietro	1958	commedia	Piero Costa	153.812.668	31-03-64	Theseus Film-Fenix Film
La ragazza di via Veneto	1956	commedia	Marino Girolami	85.901.459	31-03-59	Bruno Bolognesi
La ragazza sotto il lenzuolo	1961	comico	Marino Girolami	193.531.153	31-03-64	M.G. Cinematografica
La sceriffa	1959	satirico	Roberto Bianchi Montero	250.796.269	31-03-64	Betauno Film
La smania addosso	1963	comico	Marcello Andrei	213.678.417	31-03-64	Coprod. italo-francese: MEC Cinematografica - Les Films Agiman
La spiaggia	1954	commedia sociale	Alberto Lattuada	589.953.551	31-03-59	Titanus

La valigia dei sogni	1954	commedia	Luigi Comencini	12.387.154	31-03-59	Mambretti
La vena d'oro	1955	commedia	Mauro Bolognini	157.618.966	31-03-59	Athena
La visita	1963	commedia psicologica	Antonio Pietrangeli	106.323.931	30-06-65	Zebra Film
La vita provvisoria	1962	commedia	Vincenzo Gamma e Chris Broadbent	89.589.400	31-03-64	Avers Film
La voce che uccide	1957	commedia	Aldo Colombo	181.545.577	31-03-64	A. Colombo
La voglia matta	1962	commedia umoristica	Luciano Salce	561.101.231	31-03-64	D.D.L.
La zia d'America va a sciare	1958	comico	Roberto Bianchi Montero	360.892.499	31-03-64	Jonia Film
Labbra rosse	1960	commedia	Giuseppe Bennati	378.657.902	31-03-64	Coprod. italo-francese: Rotor Film-Gray Film
Ladro lui, ladra lei	1958	commedia brillante	Luigi Zampa	546.316.240	31-03-64	Maxima Film-Montflour Film
Lasciateci in pace	1954	satira politica	Marino Girolami	41.987.797	31-03-59	Epic Junior
Lauta mancia	1956	commedia	Fabio De Agostini	16.273.601	31-03-64	Telefilm
Le ambiziose	1961	commedia	Tony Amendola	110.385.501	31-03-64	Produttori Associati Internazionali
Le belle dell'aria	1958	commedia	Mario Costa	102.162.505	31-03-64	Appia Cinematografica-Union Film
Le bellissime gambe di Sabrina	1958	commedia	Camillo Mastrocinque	205.649.493	31-03-64	Cei-Incom
Le cameriere	1959	commedia	Carlo Ludovico Bragaglia	254.601.983	31-03-64	Agliani-Mordini
Le diciottenni	1956	commedia sentimentale	Mario Mattoli	451.132.550	31-03-59	Carlo Ponti
Le donne sono deboli	1959	brillante	Michel Bois Rond	491.789.238	31-03-64	Coprod. italo-francese: Euro International Films-Transcontinental Film
Le dritte	1958	comico	Mario Amendola	163.354.834	31-03-64	Betauno Film
Le magnifiche sette	1961	comico	Marino Girolami	172.600.216	31-03-64	Prod. Cin. "M.G."
Le massaggiatrici	1962	comico	Lucio Fulci	181.507.939	31-03-64	Coprod. italo-francese:Panda-Gallus Film
Le mogli degli altri	1961	commedia brillante	Robert Lamoureux	81.857.774	31-03-64	Coprod. italo-francese: Fono Roma-CICC-Film d'art-Panoramas
Le monachine	1963	commedia umoristica	Luciano Salce	188.122.116	31-03-64	Hesperia Cinematografica
Le motorizzate	1963	comico	Marino Girolami	322.464.578	31-03-64	Marco Film
Le olimpiadi dei mariti	1960	brillante	Giorgio Bianchi	268.231.913	31-03-64	D.S.-Serena Film
Le ore dell'amore	1963	commedia sociale	Luciano salce	375.387.897	31-03-64	D.D.L.
Le pillole d'Ercole	1960	commedia farsesca	Luciano Salce	441.694.400	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
Le quattro verità	1963	commedia umoristica	A.A. V.V.	238.313.442	31-03-64	Coprod. italo-franco-spagnola: Ajace Prod. -

						Euro Int. Films - Hispaner Film
Le ragazze di Piazza di Spagna	1952	episodico - commedia	Luciano Emmer	396.594.416	31-03-59	Astoria Film
Le ragazze di San Frediano	1955	commedia	Valerio Zurlini	336.589.776	31-03-59	Lux
Le sei mogli di Barbablù	1950	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	276.060.420	31-03-59	Golden Film
Le signore	1960	commedia	Turi Vasile	126.922.774	31-03-64	Romana Film
Le signorine dello 04	1955	episodico-commedia	Gianni Franciolini	365.847.217	31-03-59	CIRAC
Le sorprese dell'amore	1959	commedia	Luigi Comencini	226.090.500	31-03-64	Morino - Rempo Film
Le svedesi	1961	commedia satirica	Gian Luigi Polidoro	222.807.654	31-03-64	Ajace Film-Euro International Films
Le tre eccetera del colonnello	1960	commedia	Claude Boissol	87.457.929	31-03-64	Coprod. italo-francese: Vertix Film-Talma Film
Le vacanze di Sor Clemente	1954	comico	Camillo Mastrocinque	92.457.511	31-03-59	Titanus
Leoni al sole	1961	commedia umoristica	Vittorio Caprioli	281.490.246	31-03-64	Ajace Cinematografica
Letto a tre piazze	1960	comico	Steno	441.073.162	31-03-64	Cineriz
Libera Uscita	1951	comico	Duilio Coletti	326.148.960	31-03-59	Colamonici - Montesi
Licenza Premio	1951	brillante	Max Neufeld	251.678.974	31-03-59	Colamonici - Montesi
Lo sai che i papaveri…	1952	commedia	Metz, Marchesi	393.961.954	31-03-59	Excelsa Film
Lo scapolo	1956	comico	Antonio Pietrangeli	455.537.764	31-03-59	Film Costellazione
Lo sceicco bianco	1952	commedia satirica	Federico Fellini	41.905.897	31-03-59	PDC
Lo smemorato di Collegno	1962	comico	Sergio Grimaldi	412.703.062	31-03-64	Euro International - gianni Buffardi S.p.A.
Lo svitato	1956	comico	Carlo Lizzani	67.561.863	31-03-59	Galatea-Enic
Luci del varietà	1951	commedia	Federico Fellini, Alberto Lattuada	116.873.918	31-03-59	Capitolium Film
Ma chi te lo fa fare (La sirena del golfo)	1948	commedia	Ignazio Ferronetti	*n.d.*	*n.d.*	D.Pea.
Maciste contro Ercole nella valle dei guai	1962	comico	Mario Mattoli	257.414.087	31-03-64	Cinesecolo
Madri pericolose	1960	commedia	Domenico Paolella	100.860.724	31-03-64	Romana Film
Mafioso	1962	commedia di costume	Alberto Lattuada	765.869.630	30-06-65	Antonio Cervi
Mago per forza	1952	comico	Metz, Marchesi e Girolami	136.610.875	31-03-59	Amati - Mambretti
Malinconico autunno	1958	commedia sentimentale	Rafaello Matarazzo	188.842.948	31-03-64	Titanus-Benito Petrojo
Mamma mia che	1951	comico	Roberto Savarese	90.278.852	31-03-59	P.F.C.

impressione!						
Mani in alto	1961	comico	Giorgio Bianchi	119.786.283	31-03-64	Film Napoleon S.p.A.
Marakatumba, ma non è una rumba	1951	comico	Enzo Trapani	*n.d.*	*n.d.*	General Films
Mare matto	1963	commedia	Renato Castellani	305.136.541	31-03-64	Coprod. italo-francese: Lux Film - Film Ariane
Marinai, donne e guai	1958	comico	Giorgio C. Simonelli	576.805.649	31-03-64	Dario Sabatello-Hesperia
Marisa la civetta	1957	commedia	Mauro Bolognini	292.580.714	31-03-64	Carlo Ponti Cinematografica-Balcazar
Mariti a congresso	1961	comico	Luigi Filippo D'Amico	178.296.980	31-03-64	Gino Mordini Prod.
Mariti in città	1957	commedia	Luigi Comencini	689.181.489	30-06-65	Oscar Film-Morino
Mariti in pericolo	1961	comico	Mauro Morassi	124.096.620	31-03-64	Morino Film
Marito e moglie	1952	commedia	Eduardo De Filippo	61.746.347	31-03-59	Film Costellazione
Martin Toccaferro	1954	commedia brillante	Leonardo De Mitri	59.053.558	31-03-59	Alfio Amore Film
Mattino di primavera	1957	commedia	Giacinto Solito	nd	31-03-59	Capitalcine-Francinalp
Me li mangio vivi!	1953	comico sentimentale	Henri Verneuil	183.962.732	31-03-59	Coprod. italo-francese Cité - Peg Film
Mi permette, babbo?	1956	comico	Mario Bonnard	249.798.855	31-03-64	Fortunia Film
Mia moglie non si tocca	1954	commedia	Gilles Grangier	N.D.	31-03-59	CIRAC-Cité Films-Francinex Fides
Mia nonna poliziotto	1958	comico	Steno	386.024.755	31-03-64	Jonia Film
Milanesi a Napoli	1954	commedia	Enzo Di Gianni	102.031.448	31-03-59	Eva Film
Mina... fuori la guardia	1961	commedia	Armando W. Tamburella	218.245.760	31-03-64	Independence Film Prod.
Mio figlio Nerone	1956	comico	Steno	350.427.150	31-03-64	Titanus-Vides Les Films Marceau
Miracolo a Viggiù	1951	comico avventuroso	Luigi M. Giachino	*n.d.*	*n.d.*	Franco Cancellieri
Miseria e nobiltà	1954	commedia	Mario Mattoli	592.956.715	31-03-59	Excelsa
Miss Italia	1951	commedia	Duilio Coletti	94.500.000	31-12-52	Lux Film
Mogli pericolose	1958	commedia	Luigi Comencini	670.971.265	30-06-65	Morino-Tempo Film
Moglie e buoi...	1956	commedia brillante	Leonardo De Mitri	420.939.494	31-03-64	Cines
Moglie per una notte	1952	commedia farsesca	Mario Camerini	191.348.774	31-03-59	Mambretti - Rizzoli
Montecarlo	1956	commedia	Samuel Taylor	529.767.485	31-03-64	Titanus
Motivo in maschera	1956	comico	Stefano Canzio	102.890.567	31-03-59	Incom
Napoleone	1951	comico	Carlo Borghesio	226.420.762	31-03-59	P.D.C.
Napoletani a Milano	1953	commedia	Eduardo De Filippo	306.303.232	31-03-59	Virtus Film - Volonteri

Napoli piange e ride	1954	comemdia drammatica	Flavio Calzavara	319.546.376	31-03-59	Diva Film-Leo Film
Napoli sole mio!	1958	commedia	Giorgio C. Simonelli	373.956.773	31-03-64	Flora Film-Variety Film
Napoli, milionaria	1950	commedia sociale	Eduardo De Filippo	446.671.445	31-03-59	Teatri Della Farnesina - Eduardo De Filippo
Nata di marzo	1958	commedia	Antonio Pietrangeli	389.746.924	31-03-64	Ponti-Les Films Marceau
Natale al campo 119	1948	commedia	Pietro Francisci	345.000.000	31-12-52	Excelsa
Nerone '71	1962	commedia umoristica	Walter Filippi	69.008.526	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
Noi due soli	1953	commedia fantastica	Mez, Marchesi, Girolami	144.651.130	31-03-59	Mambretti - Lux Film
Noi duri	1960	comico sentimentale	Camillo Mastrocinque	361.002.928	31-03-64	Cei-Incom-Donati-Carpentieri
Noi gangsters	1959	commedia	Herry Verneuil	214.968.465	31-03-64	Coprod. italo-francese: Zebra Film-Tempo Film
Noi siamo due evasi	1959	comico	Giorgio C. Simonelli	467.206.185	31-03-64	D.S.
Noi siamo le colonne	1956	commedia vita studentesca	Luigi Filippo D'Amico	195.931.065	31-03-59	Clamer Film
Non cantare, baciami	1957	commedia sentimentale musicale	Giorgio C. Simonelli	84.278.884	31-03-64	Euroschermi
Non è vero...ma ci credo	1952	comico	Sergio Grieco	92.245.227	31-03-59	Gladio Film - Api Film
Non perdiamo la testa	1959	comico	Mario Mattoli	161.407.610	31-03-64	Galatea
Non scherzare con le donne	1957	commedia	Giuseppe Bennati	70.151.979	31-03-59	Apici
Non siamo sposati	1951	commedia	Gianni Pons	*n.d.*	*n.d.*	Federcine
Non sono più guaglione	1958	commedia	Domenico Paolella	301.878.819	31-03-64	Do Re Mi Film-Cloche Film
O.K. Nerone	1951	comico	Mario Soldati	418.022.544	31-03-59	I.C.S.
Obiettivo Ragazze	1963	commedia	Mario Mattoli	339.538.416	31-03-64	D.D.L.
Oggi sposi	1952	commedia	Marino Girolami	*n.d.*	*n.d.*	Excelsa Film
Olympia	1960	commedia	Michael Curtiz	257.292.029	31-03-64	Ponti-Girosi-Titanus
Ore 10 lezione di canto	1955	commedia	Marino Girolami	396.039.544	31-03-59	Ariel Film
Otto e mezzo	1963	commedia di costume	Federico Fellini	729.172.439	30-06-65	Cineriz
Padri e figli	1957	commedia sociale	Mario Monicelli	634.665.290	30-06-65	Royal Film-Filmel Lyrica
Pane amore e...	1955	commedia	Dino Risi	1.128.173.255	31-03-64	Titanus
Pane, amore e Andalusia	1959	comico	Xavier Seto	262.395.320	31-03-64	Coprod. italo-spagnola: Produzione De Sica-Benito Perojo
Pane, amore e fantasia	1953	commedia	Luigi Comencini	1.413.361.666	31-03-64	Titanus - Girosi
Pane,amore e gelosia	1954	commedia popolaresca	Luigi Comencini	1.469.669.683	31-03-64	Titanus

Papà diventa mamma	1952	brillante	Aldo Fabrizi	229.256.380	31-03-59	Alfa XXXVII
Papà pacifico	1956	comico sentimentale	Guido Brignone	88.424.978	31-03-59	Manenti Film
Parigi è sempre Parigi	1951	comico sentimentale	Luciano Emmer	214.314.917	31-03-59	Fortezza Film
Parigi, o cara	1962	commedia di costume	Vittorio Caprioli	124.936.237	31-03-64	Ajace Cinematografica
Paris Palace Hotel	1956	commedia	Henri Verneuil	230.587.760	31-03-64	Rizzoli-Francinex
Parola di ladro	1957	commedia	Gianni Puccini, Nanni Loy	140.695.359	31-03-64	Panal Film
Pastasciutta nel deserto	1961	bellico-umoristico	Carlo Ludovico Bragaglia	59.457.195	31-03-64	Rire Cinematografica-Gianni Buffardi
Peccati d'estate	1962	commedia sentimentale	Giorgio Bianchi	129.926.281	31-03-64	Cinespettacolo S.r.l.
Peccato che sia una canaglia	1955	commedia	Alessandro Blasetti	656.942.518	31-03-64	Documento Film
Peccato di castità	1956	commedia	Gianni Franciolini	190.374.013	31-03-64	Carlo Ponti
Pellegrini d'amore	1955	commedia	Andrea Forzano	40.109.944	31-03-59	Pisorno
Pensione Edelweiss	1959	comico sentimentale	Ottorino F. Bertolini, Victor Merenda	38.250.606	31-03-64	Coprod. italo-francese: Arbe Film-Nepi Film-SO.PA.DEC.
Pepote	1956	commedia	Ladislao Vajda	347.291.535	31-03-59	Chamartin-Falco Film-Enic
Peppino e la nobile dama	1959	romantico sentimentale, commedia	Piero Ballerini	23.214.706	31-03-59	Barattolo
Peppino e Violetta	1951	commedia	Maurice Cloche	27.197.428	31-03-59	Excelsa Film
Peppino, le modelle e "chella lla"	1957	comico sentimentale	Mario Mattoli	220.143.642	31-03-64	D.D.L.-Manenti Film
Per le vie della città (il satellite del buon umore	1956	comico	Luigi M. Giachino	12.049.447	31-03-59	Orion Film
Perfide...ma belle	1958	comico	Giorgio C. Simonelli	239.549.894	31-03-64	C.T.C.
Pesci d'oro e bikini d'argento	1962	comico-musicale	Carlo Veo	239.494.792	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
Pezzo, Capopezzo e Capitano	1959	comico	Wolfgang Staudte	123.302.265	31-03-64	Coprod. italo-tedesca:Atlantis - Peter Bamberger
Piccola posta	1955	comico satirico	Steno	161.456.130	31-03-59	Incom
Piccola santa	1954	commedia drammatica	Roberto Bianchi Montero	394.037.423	31-03-59	Ferrigno
Pierino Salvadanaio	1959	per la gioventu	Filippo Paolone	*n.d.*	*n.d.*	Film Giada
Piovuto dal cielo	1953	comico sentimentale	Leonardo De Mitri	144.651.971	31-03-59	Coprod. italo-francese Record Variety - Sigma - Vog
Policarpo, ufficiale di scrittura	1959	satirico	Mario Soldati		31-03-64	Coprod. italo-franco-spagnola: Titanus- S.G.S. - Hispamex

Polikuska	1958	commedia drammatica	Carmine Gallone	29.477.309	31-03-64	Lux Film-Produzione Gallone-CCC Film Artur Brauner-Criterion Film
Porca miseria	1951	comico	Giorgio Bianchi	196.459.512	31-03-59	Continentalcine
Porta un bacione a Firenze	1957	commedia sentimentale	Camillo Mastrocinque	246.273.932	31-03-59	Glomer Film
Poveri ma belli	1956	commedia	Dino Risi	996.025.603	31-03-64	Titanus
Poveri milionari	1958	comico	Dino Risi	430.582.833	31-03-64	Titanus
Prepotenti piu di prima	1959	comico	Mario Mattoli	159.376.381	31-03-64	Sud Film
Presentimento	1957	commedia drammatica	Armando Fizzarotti	93.598.936	31-03-64	Spic Film
Prima comunione	1950	commedia	Alessandro Blasetti	222.402.366	31-03-59	Universalia
Prima di sera	1954	commedia	Piero Tellini	52.068.141	31-03-59	Imperial Film-Rizzoli Film
Primo applauso	1957	commedia musicale	Pino Mercanti	286.328.846	31-03-64	Romana film
Primo premio: Maria Rosa	1953	comico	Sergio Grieco	33.427.520	31-03-59	Artiglio
Promesse di marinaio	1958	comico	Turi Vasile	309.931.055	31-03-64	Titanus
Psicanalista per signora	1959	commedia brillante	Jean Boyer	158.389.861	31-03-64	Coprod. italo-francese: DA.MA. Cinematografica - Les Films du Cyclope
Psycosissimo	1961	comico	Steno	389.655.308	31-03-64	Flora Film-Variety Film
Pugni, pupe e marinai	1961	commedia	Daniele D'Anza	422.510.296	31-03-64	Dario Sabatello S.R.L.
Quando le donne amano	1953	episodico (commedia)	Christian Jacque	267.428.965	31-03-59	Coprod. italo-francese Caretta - Royffeld - Sirius
Quel tesoro di papa'	1959	musicale sentimentale (commedia)	Marino Girolami	115.728.266	31-03-64	M.G. Cinematografica
Questa è la vita	1954	episodico	Giorgio Pastina-Luigi Zampa-Mario Soldati-Aldo Fabrizi	226.273.517	31-03-59	Fortuna
Questi fantasmi	1954	commedia	Eduardo De Filippo	150.714.151	31-03-59	San Ferdinando Film
Racconti d'estate	1958	commedia	Gianni Franciolini	706.187.884	30-06-65	Maxima Montflour-Gallus
Racconti romani	1955	episodico-commedia	Gianni Franciolini	760.500.260	31-03-59	ICS
Ragazze al mare	1956	commedia	Giuliano Biagetti	21.293.215	31-03-59	Sparano
Ragazze d'oggi	1955	commedia	Luigi Zampa	299.217.646	31-03-59	Carlo Ponti Cinematografica-Excelsa Film-Omnium International du Film-Les Film de Centaure
Ragazze da marito	1952	commedia	Eduardo De Filippo	176.367.626	31-03-59	Forges Davanzati
Rascel-Fifì	1957	comico	Guido Leoni	507.861.719	*n.d.*	Vides

Ricchi e Poveri	1949	commedia	Aldo Rossi	*n.d.*	*n.d.*	Rossaldo Film
Ridere, ridere, ridere	1955	comico	Edoardo Anton	112.130.531	31-03-59	Excelsa Roma Film
Risate di gioia	1960	commedia drammatica	Mario Monicelli	205.774.996	31-03-64	Titanus
Ritorno alla vita	1957	commedia drammatica	A. Nieves Conde	37.103.410	31-03-64	Sagittario-Jago Film
Rocco e le sorelle	1961	comico	Giorgio C. Simonelli	232.076.890	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
Roma, città libera	1948	commedia satirica	Marcello Pagliero	12.600.000	31-12-52	Pao Film
Roulotte e roulette	1960	comico	Turi Vasile	124.730.637	31-03-64	Tiberia Film
Saluti e baci	1953	episodico - musicale	Giorgio C. Simonelli	225.690.552	31-03-59	Athena Cinematografica
Sambo	1951	comico	Paolo W. Tamburelli	32.344.751	31-03-59	P.R.O. Pontina Film
Santarellina	1955	commedia farzesca	Ives Allégret	167.451.927	31-03-59	Paris Film-Panitalia
Scampolo '53	1954	commedia	Giorgio Bianchi	152.453.619	31-03-59	Peg-Cité Film
Scanzonatissimo	1963	commedia umoristica	Dino Verde	*n.d.*	*n.d.*	Zebra Film
Schiava del peccato	1954	commedia drammatica	Raffaello Matarazzo	164.141.053	31-03-59	Documento Film
Scuola elementare	1955	commedia	Alberto Lattuada	198.440.208	31-03-59	Titanus-Société Général de Cinématographie
Se fossi deputato	1949	satirico	Giorgio C. Simonelli	72.500.000	31-12-52	Bucci - Herald
Se vincessi cento milioni!	1954	episodico	Carlo Campolliani-Carlo Moscovini	33.125.524	31-03-59	Filminter
Sedotta e abbandonata	1963	satirico	Pietro Germi	932.462.710	30-06-65	Lux -Ultra - Vides - Lux C.C.F.
Serenata al vento	1956	commedia musicale	Luigi De Marchi	652.453	31-03-59	Velino Cinematografica
Serenata per 16 bionde	1957	rivista-commedia	Marino Girolami	449.938.644	31-03-64	Jonia Film
Serenatella sciuè sciuè	1958	commedia	Carlo Campogalliani	252.012.449	31-03-64	Cinef
Sergente d'ispezione	1959	commedia	Roberto L. Savarese	122.763.347	31-03-64	Compagnia Italiana Artistica Cinematografica
Sette canzoni per sette sorelle	1957	commedia musicale	Marino Girolami	389.917.876	31-03-64	Pisorno-Ariel Cinematografica
Sette ore di guai	1951	comico	Metz, Marchesi	280.430.986	31-03-59	Golden Film
Siamo Donne	1953	episodico (commedia)	Cesare Zavattini	131.748.302	31-03-59	Film Costellazione - Titanus - Guarini
Siamo ricchi e poveri	1954	commedia	Siro Marcellini	418.730.281	31-03-59	Sud Film
Siamo tutti inquilini	1953	commedia	Mario Mattoli	288.284.284	31-03-59	Documento Film
Siamo tutti milanesi	1954	commedia	Mario Landi	112.935.017	31-03-59	Royalty Film
Siamo tutti pomicioni	1963	comico	Marino Girolami	76.392.992	31-03-64	M.G. Cinematografica
Siamo uomini o caporali!	1955	comico satirico	Camillo Mastrocinque	730.134.320	31-03-59	Lux Film

Signori si nasce	1960	comico	Mario Mattoli	353.605.512	31-03-64	D.D.L. - Manenti
Signori, in carrozza!	1951	commedia brillante	Luigi Zampa	305.159.450	31-03-59	Forges Davanzati
Signorinella	1950	commedia musicale	Mario Mattoli	66.250.000	31-12-52	Cine Prod. Astoria
Silenzio...si spara	1955	giallo-comico	Jean Berry	183.111.781	31-03-59	Da.Ma.-Taurus Film
Simpatico mascalzone	1959	commedia	Mario Amendola	67.530.479	31-03-64	Jonia Film
Solo per te Lucia	1956	commedia	Franco Rossi	281.056.454	31-03-59	Incine
Souvenir d'Italie	1957	commedia	Antonio Pietrangeli	733.654.772	30-06-65	Athena Cinematografica
Spavaldi e innamorati	1959	comico	Giuseppe Vari	64.603.812	31-03-64	Universo Film
Sposata ieri	1953	commedia	Gilles Grangier	28.097.868	31-03-59	Coprod. italo-francese Fono Roma - C.I.C.C.
Stasera Sciopero	1951	commedia brillante	Mario Bonnard	149.851.350	31-03-59	C.M.
Storie sulla sabbia	1963	commedia di costume	Riccardo Fellini	21.301.908	31-03-64	Romor Film
Strano appuntamento	1951	commedia	D.A. Hamza	23.931.125	31-03-59	Ardire Film
Sua altezza ha detto: no!	1954	commedia	Maria Basaglia	88.306.141	31-03-59	Doran Albas
Sua Eccellenza si fermò a mangiare	1961	comico	Mario Mattoli	307.637.890	31-03-64	D.D.L.
Susanna tutta panna	1957	comico	Steno	352.427.068	31-03-64	Carlo Ponti Cinematografica
Tempi duri per I vampiri	1959	comico	Steno	530.445.618	31-03-64	Maxima Film - Cei - Incom - Montfour Film
Tempo di villeggiatura	1956	commedia	Antonio Racioppi	522.529.408	31-03-59	Stella Film
Terza liceo	1954	episodico	Luciano Emmer	401.518.054	31-03-59	Incom
Tipi da spiaggia	1959	comico	Mario Mattoli	447.049.552	31-03-64	D.D.L. - Manenti
Tizio, Caio e Sempronio	1952	satirico	Metz, Marchesi, Pozzetti	378.162.102	31-03-59	Film Costellazione
Torna!	1954	commedia drammatica	Raffaello Matarazzo	518.357.135	31-03-59	Titanus-Labor
Totò a colori	1952	comico	Steno	774.734.926	31-03-64	Ponti - De Laurentiis - Lux Film
Totò a Parigi	1958	comico	Camillo Mastrocinque	460.945.504	31-03-64	Jolly Film-Gallus
Totò al giro d'Italia	1948	comico sportivo	Mario Mattoli	289.750.000	31-12-52	Enic Pegoraro
Totò all'inferno	1954	comico	Camillo Mastrocinque	325.254.743	31-03-59	Excelsa Film-Ponti-De Laurentiis
Totò cerca casa	1949	comico	Steno, Mario Monicelli	51.250.000	31-12-52	A.T.A.
Totò cerca moglie	1950	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	279.450.000	31-12-52	Forum Film
Totò cerca pace	1954	comico	Mario Mattoli	240.101.387	31-03-59	Rosa Film
Totò contro i quattro	1963	comico	Steno	269.716.513	31-03-64	Gianni buffardi S.p.A.

Totò contro Maciste	1962	comico	Fernando Cerchio	640.316.176	30-06-65	Wanguard Film - Liber Film
Totò di notte n.1	1962	comico	Mario Amendola	427.121.173	31-03-64	Cinex-Incei Film
Totò Diabolicus	1962	comico	Steno	416.081.752	31-03-64	Titanus - Gianni Buffardi S.p.A.
Totò e Carolina	1955	commedia	Mario Monicelli	331.030.021	31-03-59	Rosa
Totò e Cleopatra	1963	commedia umoristica	Fernando Cerchio	359.909.997	31-03-64	Liber Film - Euro
Totò e i re di Roma	1952	comico	Steno - Mario Monicelli	406.394.020	31-03-59	Golden Film - Humanitas Film
Totò e le donne	1952	comico	Steno - Mario Monicelli	501.772.318	31-03-59	Rosa Film
Totò e Marcellino	1958	commedia	Antonio Musu	360.479.931	31-03-64	Euro Film International-Film Borderie
Totò e Peppino divisi a Berlino	1962	comico	Giorgio Bianchi	288.933.664	31-03-64	Cinex
Totò lascia o raddoppia?	1956	comico	Camillo Mastrocinque	527.145.270	31-03-59	Athena Cinematografica-Titanus
Totò le Mokò	1949	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	375.000.000	31-12-52	Forum Film
Totò nella luna	1958	comico	Steno	368.647.029	31-03-64	Maxima-Variety-Montflour
Totò sceicco	1950	comico	Mario Mattoli	483.266.165	31-03-59	Manenti Film
Totò sexy	1963	comico	Mario amendola	*n.d.*	*n.d.*	Incei-Cinex
Totò tarzan	1950	comico	Mario Mattoli	385.282.671	31-03-59	C.D.I.
Totò terzo uomo	1951	comico	Mario Mattoli	425.920.800	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
Toto, Eva e il pennello proibito	1959	commedia	Steno	244.763.631	31-03-64	Cormoran - Esperia film
Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi	1960	comico	Mario Mattoli	459.818.825	31-03-64	D.D.L.
Totò, Peppino e i...fuorilegge	1956	comico	Camillo Mastrocinque	452.518.212	31-03-64	D.D.L.-Manenti Film
Totò, Peppino e la malafemmina	1956	comico	Camillo Mastrocinque	682.648.721	31-03-64	D.D.L.
Totò, Peppino e le fanatiche	1958	comico	Mario Mattoli	481.158.132	31-03-64	D.D.L.
Totò, Peppino e...la dolce vita	1961	comico	Sergio Corbucci	374.863.087	31-03-64	M.B. Film Cinem.-Rire Cinematografica
Totò, Vittorio e la dottoressa	1957	comico	Camillo Mastrocinque	572.702.705	31-03-59	Jolly Film
Tototruffa '62	1961	comico	Camillo Mastrocinque	548.824.272	31-03-64	D.D.L. Cinematografica
Tre straniere a Roma	1959	commedia popolaresca	Claudio Gora	121.614.087	31-03-64	Laika Cinematografica
Tripoli bel suol d'amore	1954	comico sentimentale	Ferruccio Cerio	247.808.823	31-03-59	Laura Film
Tu che dici?	1960	comico	Silvio Amadia	355.298.339	31-03-64	Coricin
Tutti innamorati	1959	commedia	Giuseppe Orlandini	205.342.370	31-03-64	Royal Film - France Cinema Production

Twist, lolite e vitelloni	1962	commedia umoristica	Marino Girolami	144.440.382	31-03-64	Jonia Film
Un americano a Roma	1954	commedia	Steno	380.374.772	31-03-59	Excelsa Film
Un dollaro di fifa	1960	comico	Giorgio C. Simonelli	637.996.019	30-06-65	Emo Bistolfi
Un eroe dei nostri tempi	1955	satirico	Mario Monicelli	236.438.622	31-03-59	Titanus-Vides
Un giorno in pretura	1954	satirico	Steno	472.933.155	31-03-59	Excelsa-Documento
Un ladro in paradiso	1952	brillante	Domenico Paolella	77.341.047	31-03-59	Giuseppe Amato
Un marito in condominio	1963	comico	Angelo Dorigo	20.963.991	31-03-64	Reeda Film
Un mese di onestà	1950	tragicomico	Domenico Gambino	4.200.000	31-12-52	Bucci Film
Un militare e mezzo	1960	comico	Steno	581.305.335	31-03-64	Titanus
Un turco napoletano	1953	comico	Mario Mattoli	603.221.108	31-03-64	Lux Film - Rosa Film
Una bruna indiavolata	1952	brillante	Carlo Ludovico Bragaglia	109.161.609	31-03-59	EDIC
Una di quelle	1953	commedia drammatico-sentimentale	Aldo Fabrizi	277.062.106	31-03-59	Alfa Film-Rosa Film
Una domenica d'estate	1962	commedia umoristica	Giulio Petroni	248.529.750	31-03-64	Emo Bistolfi
Una parigina	1957	commedia	Michel Boisrond	595.577.752	31-12-57	Rizzoli-Filmsonor
Una parigina a Roma	1954	commedia	Erich Kobler	133.552.651	31-03-59	Rivo Film-Copa Film
Una pelliccia di visone	1956	commedia	Glauco Pellegrini	100.161.677	31-03-59	Ca.Mo. Film-Enic
Una vita difficile	1961	comico satirico	Dino Risi	942.099.827	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
Undici uomini e un pallone	1948	comico sportivo	Giorgio Simonelli	75.000.000	31-12-52	Perfilm
Uno strano tipo	1963	commedia umoristica	Lucio Fulci	268.242.614	31-03-64	Giovanni Addessi
Uomini e nobiluomini	1959	comico	Giorgio Bianchi	145.143.076	31-03-64	Emo Bistolfi
Urlatori alla sbarra	1960	commedia	Lucio Fulci	267.817.793	31-03-64	Era Cinematografica
Vacanze a Villa Egea	1954	comico legegro	Massimo Alviani	nd	31-03-59	DI.AL. Film
Vacanze ad Ischia	1957	commedia	Mario Camerini	736.413.592	31-03-64	Rizzoli Film-Francinex-Bavaria Filmkunst
Vacanze alla Baia d'Argento	1961	comico leggero	Filippo M. Ratti	285.097.649	31-03-64	Polaris Film
Vacanze d'amore	1954	commedia sentimentale	Jean Paul Le Chanois-Francesco Alliata	142.475.255	31-03-59	Al.Mo. Film-Del Duca
Vacanze d'inverno	1959	commedia	Camillo Mastrocinque	639.031.000	31-03-64	Ermanno Donati - Luigi Carpentieri
Vacanze in Argentina	1961	commedia	Guido Leoni	130.041.194	31-03-64	Saggittario Film-D'Anfran Produzione-Federico Aicardi
Valeria ragazza poco seria	1958	comico sentimentale	Guido Malatesta	185.958.684	31-03-64	Vic Film-Faro

Vecchio cinema…che passione!	1957	comico	Aldo Crudo	*n.d.*	*n.d.*	Alex Film
Vendetta…sarda	1952	comico	Mario Mattoli	154.127.277	31-03-59	Excelsa Film
Venezia, la luna e tu	1958	comico	Dino Risi	651.591.662	30-06-65	Titanus Film-Société Générale de Cinematographie
Vent'anni	1949	episodi di vita popolare - commedia	Giorgio Bianchi	159.300.000	31-12-52	Alce - Fincine
Via col para…vento	1958	comico	Mario Costa	83.944.741	31-03-64	Union Film
Via Margutta	1960	commedia drammatica	Mario Camerini	227.011.759	31-03-64	Coprod. italo-francese: Documento Film-Le Louvre Films
Via Padova 46 (Lo scocciatore)	1954	commedia	Girogio Bianchi	142.560.617	31-03-59	Edo Film
Viale della speranza	1953	commedia	Dino Risi	106.041.473	31-03-59	Mambretti - Enic
Villa Borghese	1953	episodico (commedia)	Gianni Franciolini	317.593.621	31-03-59	Astoria Film
Vita da cani	1950	commedia, rivista	Steno, Mario Monicelli	264.191.996	31-03-59	A.T.A.
Viva il cinema!	1954	comico sentimentale	Giorgio Baldaccini-Enzo Trapani	42.619.538	31-03-59	Aiap-Glomer Film
Viva la rivista!	1953	episodico (comico)	Enzo Trapani	120.312.064	31-03-59	A.I.A.P.
Vivendo, cantando, che male ti fò?	1957	comico	Marino Girolami	304.330.713	31-03-64	Schermi Produzioni
Vivere a sbafo	1950	comico	Giorgio Ferroni	75.600.000	31-12-52	C.D.I.
Vogliamoci bene	1950	satira politica	Paolo W. Tamburella	76.650.000	31-12-52	S.C.P.
Walter e i suoi cugini	1961	farsa	Marino Girolami	242.288.401	31-03-64	Cinematografica M.G.

Anno	Titolo	Genere	Regia	INCASSO	ACCERTATO IL	PRODUZIONE
1948	*Che tempi*	brillante sentimentale	Giorgio Bianchi	106.250.000	31-12-52	Taurus Film
1948	*Fifa e arena*	comico	Mario Mattoli	371.250.000	31-12-52	CID - Metropa Film
1948	*Follie per l'opera*	commedia musicale	Mario Costa	55.800.000	31-12-52	Opera Film
1948	*Il barone Carlo Mazza*	comico	Guido Brignone	120.000.000	31-12-52	Romana Film
1948	*Il vento mi ha cantato una canzone*	commedia	Camillo Mastrocinque	28.800.000	31-12-52	Audax
1948	*L'eroe della strada*	comico	Carlo Borghesio	342.500.000	31-12-52	Lux Film
1948	*La grande Aurora*	commedia	Giuseppe Maria Scotese	49.800.000	31-12-52	Scalera Film
1948	*Ma chi te lo fa fare (La sirena del golfo)*	commedia	Ignazio Ferronetti	*n.d.*	*n.d.*	D.Pea.
1948	*Natale al campo 119*	commedia	Pietro Francisci	345.000.000	31-12-52	Excelsa
1948	*Roma, città libera*	commedia satirica	Marcello Pagliero	12.600.000	31-12-52	Pao Film
1948	*Totò al giro d'Italia*	comico sportivo	Mario Mattoli	289.750.000	31-12-52	Enic Pegoraro
1948	*Undici uomini e un pallone*	comico sportivo	Giorgio Simonelli	75.000.000	31-12-52	Perfilm
1949	*Accidenti alla guerra*	comico	Giorgio C. Simonelli	175.000.000	31-12-52	Vulcania
1949	*Al Diavolo la celebrità*	comico	Steno, Mario Monicelli	170.000.000	31-12-52	Produttori associati
1949	*Biancaneve e i sette ladri*	brillante	Giacomo gentilomo	77.500.000	31-12-52	F.C.F.
1949	*Come scopersi l'America*	comico	Carlo Borghesio	209.000.000	31-12-52	Lux Film
1949	*è primavera*	commedia	Renato Castellani	155.250.000	31-12-52	Universalcine
1949	*I pompieri di Viggiù*	rivista comico	Mario Mattoli	418.750.000	31-12-52	Lux Film
1949	*L'imperatore di Capri*	comico	Luigi Comencini	400.000.000	31-12-52	Lux Film
1949	*Ricchi e Poveri*	commedia	Aldo Rossi	*n.d.*	*n.d.*	Rossaldo Film
1949	*Se fossi deputato*	satirico	Giorgio C. Simonelli	72.500.000	31-12-52	Bucci - Herald
1949	*Totò cerca casa*	comico	Steno, Mario Monicelli	51.250.000	31-12-52	A.T.A.
1949	*Totò le Mokò*	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	375.000.000	31-12-52	Forum Film
1949	*Vent'anni*	episodi di vita popolare - commedia	Giorgio Bianchi	159.300.000	31-12-52	Alce - Fincine
1950	*47 morto che parla*	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	446.671.445	31-03-59	F.C.
1950	*Adamo ed Eva*	comico	Mario Mattoli	164.700.000	31-12-52	Lux Film
1950	*Benvenuto Reverendo!*	satira sociale	Aldo Fabrizi	170.100.000	31-12-52	Alfa

1950	*Cintura di Castità*	comico	Camillo Mastrocinque	98.500.000	31-12-52	Hidalgo Film
1950	*Domenica d'Agosto*	scene di vita contemporanea - commedia	Luciano Emmer	130.950.000	31-12-65	Colonna Film
1950	*è arrivato il cavaliere*	comico	Steno, Mario Monicelli	254.192.448	31-03-59	A.T.A. Excelsa Film
1950	*Figaro qua, Figaro là*	Comico	Carlo Ludovico Bragaglia	434.863.074	31-03-59	Golden Film
1950	*I cadetti di Guascogna*	comico	Mario Mattoli	448.173.716	31-03-59	SAI Excelsa Film
1950	*I peggiori anni della nostra vita*	satirico	Mario Amendola	108.000.000	31-12-52	A.R.S.
1950	*Il vedovo allegro*	comico sentimentale	Mario Mattoli	*n.d.*	*n.d.*	Marina Film
1950	*L'inafferrabile 12*	comico	Mario Mattoli	397.280.322	31-03-59	ICS
1950	*Le sei mogli di Barbablù*	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	276.060.420	31-03-59	Golden Film
1950	*Napoli, milionaria*	commedia sociale	Eduardo De Filippo	446.671.445	31-03-59	Teatri Della Farnesina - Eduardo De Filippo
1950	*Prima comunione*	commedia	Alessandro Blasetti	222.402.366	31-03-59	Universalia
1950	*Signorinella*	commedia musicale	Mario Mattoli	66.250.000	31-12-52	Cine Prod. Astoria
1950	*Totò cerca moglie*	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	279.450.000	31-12-52	Forum Film
1950	*Totò sceicco*	comico	Mario Mattoli	483.266.165	31-03-59	Manenti Film
1950	*Totò tarzan*	comico	Mario Mattoli	385.282.671	31-03-59	C.D.I.
1950	*Un mese di onestà*	tragicomico	Domenico Gambino	4.200.000	31-12-52	Bucci Film
1950	*Vita da cani*	commedia, rivista	Steno, Mario Monicelli	264.191.996	31-03-59	A.T.A.
1950	*Vivere a sbafo*	comico	Giorgio Ferroni	75.600.000	31-12-52	C.D.I.
1950	*Vogliamoci bene*	satira politica	Paolo W. Tamburella	76.650.000	31-12-52	S.C.P.
1951	*Abbiamo vinto*	commedia	R.A. Stemmle	102.032.400	31-03-59	La Quercia Film. Olimpia
1951	*Accidenti alle tasse*	comico	Mario Mattoli	160.201.094	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
1951	*Amor non ho... però, però*	comico	Giorgio Bianchi	243.216.903	31-03-59	Excelsa Film
1951	*Arrivano i nostri*	comico	Mario Mattoli	401.296.300	31-03-59	Excelsa Film
1951	*Auguri e figli maschi*	comico	Giorgio C. Simonelli	218.158.622	31-03-59	Schermi associati Enic
1951	*Bellezza in bicicletta*	comico sentimentale	Carlo Campogalliani	398.328.750	31-03-59	ENIC
1951	*Cameriera Bella Presenza Offresi*	brillante	Giorgio Pastina	228.000.609	31-03-59	Cines
1951	*Canzoni per le strade*	commedia musicale	Mario Landi	377.598.443	31-03-59	Film Olimpia

1951	*Due mogli sono troppe*	commedia	Mario Camerini	29.193.201	31-03-59	Cines - Vic Film
1951	*è l'amor che mi rovina*	brillante	Mario Soldati	274.060.700	31-03-59	I.C.S.
1951	*Era lui, sì, sì…*	comico	Metz, Marchesi, girolami	354.249.901	31-03-59	G. Amato
1951	*Guardie e Ladri*	comico sentimentale	Mario Monicelli e Steno	653.790.210	30-06-65	Ponti De Laurentiis - Golden film
1951	*Il Diavolo in convento*	commedia	Nunzio Malasomma	274.627.000	31-03-59	Taurus Film
1951	*Il monello della strada*	commedia	Carlo Borghesio	183.536.825	31-03-59	Lux Film
1951	*Il padrone del vapore*	comico	Mario Mattoli	117.732.094	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
1951	*Io sono il Capataz (Ritorna il Capataz)*	rivista comico satirica	Giorgio C. Simonelli	420.781.360	31-03-59	Jolly Film
1951	*L'eroe sono io*	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	171.136.609	31-03-59	Domenico Forges Davanzati. Cines - Lux Film
1951	*La famiglia Passaguai*	brillante	Aldo Fabrizi	377.924.239	31-03-59	Alfa Film
1951	*La paura fa 90*	comico fantastico	Giorgio C. Simonelli	192.955.269	31-03-59	ENIC
1951	*Libera Uscita*	comico	Duilio Coletti	326.148.960	31-03-59	Colamonici - Montesi
1951	*Licenza Premio*	brillante	Max Neufeld	251.678.974	31-03-59	Colamonici - Montesi
1951	*Luci del varietà*	commedia	Federico Fellini, Alberto Lattuada	116.873.918	31-03-59	Capitolium Film
1951	*Mamma mia che impressione!*	comico	Roberto Savarese	90.278.852	31-03-59	P.F.C.
1951	*Marakatumba, ma non è una rumba*	comico	Enzo Trapani	*n.d.*	*n.d.*	General Films
1951	*Miracolo a Viggiù*	comico avventuroso	Luigi M. Giachino	*n.d.*	*n.d.*	Franco Cancellieri
1951	*Miss Italia*	commedia	Duilio Coletti	94.500.000	31-12-52	Lux Film
1951	*Napoleone*	comico	Carlo Borghesio	226.420.762	31-03-59	P.D.C.
1951	*Non siamo sposati*	commedia	Gianni Pons	*n.d.*	*n.d.*	Federcine
1951	*O.K. Nerone*	comico	Mario Soldati	418.022.544	31-03-59	I.C.S.
1951	*Parigi è sempre Parigi*	comico sentimentale	Luciano Emmer	214.314.917	31-03-59	Fortezza Film
1951	*Peppino e Violetta*	commedia	Maurice Cloche	27.197.428	31-03-59	Excelsa Film
1951	*Porca miseria*	comico	Giorgio Bianchi	196.459.512	31-03-59	Continentalcine
1951	*Sambo*	comico	Paolo W. Tamburelli	32.344.751	31-03-59	P.R.O. Pontina Film
1951	*Sette ore di guai*	comico	Metz, Marchesi	280.430.986	31-03-59	Golden Film

1951	*Signori, in carrozza!*	commedia brillante	Luigi Zampa	305.159.450	31-03-59	Forges Davanzati
1951	*Stasera Sciopero*	commedia brillante	Mario Bonnard	149.851.350	31-03-59	C.M.
1951	*Strano appuntamento*	commedia	D.A. Hamza	23.931.125	31-03-59	Ardire Film
1951	*Totò terzo uomo*	comico	Mario Mattoli	425.920.800	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
1952	*Abracadabra*	comico	Max Neufeld	*n.d.*	*n.d.*	Colamonici - Montesi
1952	*Anema e core*	brillante	Mario Mattoli	268.799.131	31-03-59	Excelsa Film
1952	*Bellezze a Capri*	commedia brillante	Adelchi Bianchi	144.687.154	31-03-59	Egeria Film
1952	*Cani e gatti*	comico	Leonardo De Mitri	115.785.896	31-03-59	Record Film
1952	*Cento piccole mamme*	commedia	Giulio Morelli	*n.d.*	*n.d.*	Italia International Film
1952	*Cinque poveri in automobile*	commedia umoristica	Mario Mattoli	314.389.529	31-03-59	Documento Film
1952	*Don Camillo*	commedia sociale	Julien Duvivier	1.471.510.044	31-03-64	Rizzoli - Amato
1952	*Don Lorenzo*	commedia sociale	Carlo Ludovico Bragaglia	305.715.929	31-03-59	Pincio Film
1952	*Due soldi di speranza*	commedia popolare	Renato Castellani	426.578.331	31-03-59	Universalcine
1952	*È arrivato l'accordatore*	comico	Duilio Coletti	83.484.283	31-03-59	Itala Film - Titanus
1952	*I due sergenti*	comico	Carlo Alberto Chiesa	*n.d.*	*n.d.*	Franco Cancellieri
1952	*I sette peccati capitali*	episodico - commedia	Roberto Rossellini, Eduardo De Filippo, Et al.	184.913.280	31-03-64	Film Costellazione - Franco London Film
1952	*Il bandolero stanco*	comico	Fernando Cerchio	451.425.069	31-03-59	Iris Film
1952	*Il cappotto*	satirico	Alberto Lattuada	440.663.794	31-03-59	Faro Film
1952	*Il filo d'erba*	commedia	Vittorio Vassarotti	32.241.364	31-03-59	VI-VA Film
1952	*Il microfono è vostro*	commedia musicale	Giuseppe Bennati	284.539.677	31-03-59	Mambretti
1952	*Il sogno di Zorro*	comico	Mario Soldati	197.630.399	31-03-59	I.C.S.
1952	*Il tallone d'Achille*	comico	Mario Amendola e Maccari	126.707.737	31-03-59	Titanus
1952	*La carrozza d'oro*	commedia	Jean Renoir	142.374.271	31-03-59	Panaria Film
1952	*La famiglia Passaguai fa fortuna*	brillante	Aldo Fabrizi	192.248.177	31-03-59	Alfa Film
1952	*La macchina ammazza cattivi*	commedia burlesca	Roberto Rossellini	3.200.000	31-12-52	Tevere Film
1952	*La presidentessa*	commedia	Pietro Germi	205.575.079	31-03-59	Amato - Excelsa
1952	*Le ragazze di Piazza di Spagna*	episodico - commedia	Luciano Emmer	396.594.416	31-03-59	Astoria Film
1952	*Lo sai che i papaveri...*	commedia	Metz, Marchesi	393.961.954	31-03-59	Excelsa Film

1952	*Lo sceicco bianco*	commedia satirica	Federico Fellini	41.905.897	31-03-59	PDC
1952	*Mago per forza*	comico	Metz, Marchesi e Girolami	136.610.875	31-03-59	Amati - Mambretti
1952	*Marito e moglie*	commedia	Eduardo De Filippo	61.746.347	31-03-59	Film Costellazione
1952	*Moglie per una notte*	commedia farsesca	Mario Camerini	191.348.774	31-03-59	Mambretti - Rizzoli
1952	*Non è vero…ma ci credo*	comico	Sergio Grieco	92.245.227	31-03-59	Gladio Film - Api Film
1952	*Oggi sposi*	commedia	Marino Girolami	*n.d.*	*n.d.*	Excelsa Film
1952	*Papà diventa mamma*	brillante	Aldo Fabrizi	229.256.380	31-03-59	Alfa XXXVII
1952	*Ragazze da marito*	commedia	Eduardo De Filippo	176.367.626	31-03-59	Forges Davanzati
1952	*Tizio, Caio e Sempronio*	satirico	Metz, Marchesi, Pozzetti	378.162.102	31-03-59	Film Costellazione
1952	*Totò a colori*	comico	Steno	774.734.926	31-03-64	Ponti - De Laurentiis - Lux Film
1952	*Totò e i re di Roma*	comico	Steno - Mario Monicelli	406.394.020	31-03-59	Golden Film - Humanitas Film
1952	*Totò e le donne*	comico	Steno - Mario Monicelli	501.772.318	31-03-59	Rosa Film
1952	*Un ladro in paradiso*	brillante	Domenico Paolella	77.341.047	31-03-59	Giuseppe Amato
1952	*Una bruna indiavolata*	brillante	Carlo Ludovico Bragaglia	109.161.609	31-03-59	EDIC
1952	*Vendetta…sarda*	comico	Mario Mattoli	154.127.277	31-03-59	Excelsa Film
1953	*Agenzia matrimoniale*	commedia	Giorgio Pastina	56.775.425	31-03-59	Grazia Film
1953	*Anni facili*	satirico	Luigi Zampa	415.936.075	31-03-59	Ponti - De Laurentiis
1953	*Bellezze in motoscooter*	comico sentimentale	Carlo Campogalliani	158.393.727	31-03-59	S.A.F.A.
1953	*Cinema d'altri tempi*	commedia	Steno	195.676.921	31-03-59	Coprod. italo-francese Jolly Film - Cormoran
1953	*Dieci canzoni d'amore da salvare*	commedia	Flavio Calzavara	300.439.474	31-03-59	Urania
1953	*Due notti con Cleopatra*	comico	Mario Mattoli	215.680.134	31-03-59	Excelsa - Rosa Film
1953	*Era lei che lo voleva*	comico	Marino Girolami, Giorgio Simonelli	228.174.166	31-03-59	Excelsa Film
1953	*Fermi tutti arrivo io!*	giallo comico	Sergio Grieco	231.334.562	31-03-59	Momi - Caiano
1953	*Finalmente libero!*	commedia	Mario Amendola e Maccari	87.758.262	31-03-59	Glomer Film
1953	*Ho scelto l'amore*	comico	Mario Zampi	148.035.868	31-03-59	Film Costellazione
1953	*I morti non pagano tasse*	comico	Sergio Grieco	113.349.122	31-03-59	Domino Film
1953	*I Vitelloni*	commedia	Federico Fellini	595.641.295	31-03-59	Peg Films - Cité Films
1953	*Il nemico pubblico n. 1*	satirico	Henri Verneuil	186.892.886	31-03-59	Coprod. italo-francese Cité - Peg Film

1953	*Il più comico spettacolo del mondo*	comico	Mario Mattoli	430.072.753	31-03-59	Royal Film
1953	*Il ritorno di Don camillo*	commedia	Julien Duvivier	912.504.350	30-06-65	Coprod. italo-francese Rizzoli - Francinex
1953	*Io Amleto*	comico	Giorgio C. Simonelli	82.409.011	31-03-59	Macario Film
1953	*L'incantevole nemica*	commedia	Claudio Gora	290.798.030	31-03-59	Orso Film - Lambor Film
1953	*L'uomo, la bestia e la virtù*	commedia farsesca	Steno	258.259.580	31-03-59	Rosa Film
1953	*La figlia del reggimento*	commedia	Tullio Covaz, Geza von Bolvary	101.561.981	31-03-59	Posa Film
1953	*La passeggiata*	commedia romantico-umoristica	Renato Rascel	147.874.729	31-03-59	Film Costellazione
1953	*Me li mangio vivi!*	comico sentimentale	Henri Verneuil	183.962.732	31-03-59	Coprod. italo-francese Cité - Peg Film
1953	*Napoletani a Milano*	commedia	Eduardo De Filippo	306.303.232	31-03-59	Virtus Film - Volonteri
1953	*Noi due soli*	commedia fantastica	Mez, Marchesi, Girolami	144.651.130	31-03-59	Mambretti - Lux Film
1953	*Pane, amore e fantasia*	commedia	Luigi Comencini	1.413.361.666	31-03-64	Titanus - Girosi
1953	*Piovuto dal cielo*	comico sentimentale	Leonardo De Mitri	144.651.971	31-03-59	Coprod. italo-francese Record Variety - Sigma - Vog
1953	*Primo premio: Maria Rosa*	comico	Sergio Grieco	33.427.520	31-03-59	Artiglio
1953	*Quando le donne amano*	episodico (commedia)	Christian Jacque	267.428.965	31-03-59	Coprod. italo-francese Caretta - Royffeld - Sirius
1953	*Saluti e baci*	episodico - musicale	Giorgio C. Simonelli	225.690.552	31-03-59	Athena Cinematografica
1953	*Siamo Donne*	episodico (commedia)	Cesare Zavattini	131.748.302	31-03-59	Film Costellazione - Titanus - Guarini
1953	*Siamo tutti inquilini*	commedia	Mario Mattoli	288.284.284	31-03-59	Documento Film
1953	*Sposata ieri*	commedia	Gilles Grangier	28.097.868	31-03-59	Coprod. italo-francese Fono Roma - C.I.C.C.
1953	*Un turco napoletano*	comico	Mario Mattoli	603.221.108	31-03-64	Lux Film - Rosa Film
1953	*Una di quelle*	commedia drammatico-sentimentale	Aldo Fabrizi	277.062.106	31-03-59	Alfa Film-Rosa Film
1953	*Viale della speranza*	commedia	Dino Risi	106.041.473	31-03-59	Mambretti - Enic
1953	*Villa Borghese*	episodico (commedia)	Gianni Franciolini	317.593.621	31-03-59	Astoria Film
1953	*Viva la rivista!*	episodico (comico)	Enzo Trapani	120.312.064	31-03-59	A.I.A.P.
1954	*Accadde al commissariato*	episodico	Giorgio C. Simonelli	384.460.688	31-03-59	Fortuna Film
1954	*Camilla*	Commedia Drammatica	Luciano Emmer	102.895.554	31-03-59	Vides Comoran Film
1954	*Canzone d'amore*	commedia musicale	Giorgio C. Simonelli	356.176.776	31-03-59	Trio Film

1954	*Canzoni a due voci*	commedia musicale	Gianni Vernuccio	185.435.134	31-03-59	Venturini
1954	*Cento anni d'amore*	episodico-commedia	Lionello De Felice	217.086.177	31-03-59	Cines
1954	*Cose da pazzi*	comico	George Wilhelm Pabst	46.530.909	31-03-59	Kronos Film
1954	*Delirio*	commedia drammatica	Pierre Billon-Giorgio Capitani	95.569.892	31-03-59	Bellotti Film
1954	*Dov'è la libertà?*	satirico	Roberto Rossellini	265.144.057	31-03-59	Ponti-De Laurentiis-Golden
1954	*Gli uomini che mascalzoni!*	commedia	Glauco Pellegrini	314.408.324	31-03-59	Rizzoli-Francinex
1954	*Gran varietà*	episodico	Domenico Paolella	374.125.090	31-03-59	Excelsa Roma Film
1954	*Ha fatto 13*	satirico	Carlo Manzoni	49.472.272	31-03-59	La Quercia Film-Alcione Film
1954	*I tre ladri*	commedia grottesca	Lionello De Felice	275.878.351	31-03-59	Rizzoli Film-Francinex-Franco London Film
1954	*Il letto*	episodico	Gianni Franciolini	255.016.078	31-03-59	ICS-Terra Cormoran
1954	*Il matrimonio*	commedia	Antonio Petrucci	224.012.612	31-03-59	Film Costellazione-Zebra Film
1954	*Il medico dei pazzi*	comico	Mario Mattoli	375.862.204	31-03-59	Carlo Ponti
1954	*Il paese dei campanelli*	commedia musicale	Jean Boyer	169.915.823	31-03-59	Valentia Film
1954	*Il seduttore*	commedia	Franco Rossi	314.074.618	31-03-59	Vides
1954	*Io sono la Primula Rossa*	comico	Giorgio C. Simonelli	234.985.363	31-03-59	Cinefilm
1954	*L'allegro squadrone*	satirico-umoristico	Paolo Moffa	353.623.547	31-03-59	Film Costellazione-Zebra Film-Le Film Fernand Rivers
1954	*L'oro di Napoli*	episodico	Vittorio De Sica	734.351.257	31-03-59	Ponti-De Laurentiis
1954	*La domenica della buona gente*	episodico-commedia	Anton Giulio Majano	100.925.279	31-03-59	Trionafacine
1954	*La spiaggia*	commedia sociale	Alberto Lattuada	589.953.551	31-03-59	Titanus
1954	*La valigia dei sogni*	commedia	Luigi Comencini	12.387.154	31-03-59	Mambretti
1954	*Lasciateci in pace*	satira politica	Marino Girolami	41.987.797	31-03-59	Epic Junior
1954	*Le vacanze di Sor Clemente*	comico	Camillo Mastrocinque	92.457.511	31-03-59	Titanus
1954	*Martin Toccaferro*	commedia brillante	Leonardo De Mitri	59.053.558	31-03-59	Alfio Amore Film
1954	*Mia moglie non si tocca*	commedia	Gilles Grangier	N.D.	31-03-59	CIRAC-Cité Films-Francinex Fides
1954	*Milanesi a Napoli*	commedia	Enzo Di Gianni	102.031.448	31-03-59	Eva Film
1954	*Miseria e nobiltà*	commedia	Mario Mattoli	592.956.715	31-03-59	Excelsa
1954	*Napoli piange e ride*	comemdia drammatica	Flavio Calzavara	319.546.376	31-03-59	Diva Film-Leo Film
1954	*Pane,amore e gelosia*	commedia popolaresca	Luigi Comencini	1.469.669.683	31-03-64	Titanus

1954	*Piccola santa*	commedia drammatica	Roberto Bianchi Montero	394.037.423	31-03-59	Ferrigno
1954	*Prima di sera*	commedia	Piero Tellini	52.068.141	31-03-59	Imperial Film-Rizzoli Film
1954	*Questa è la vita*	episodico	Giorgio Pastina-Luigi Zampa-Mario Soldati-Aldo Fabrizi	226.273.517	31-03-59	Fortuna
1954	*Questi fantasmi*	commedia	Eduardo De Filippo	150.714.151	31-03-59	San Ferdinando Film
1954	*Scampolo '53*	commedia	Giorgio Bianchi	152.453.619	31-03-59	Peg-Cité Film
1954	*Schiava del peccato*	commedia drammatica	Raffaello Matarazzo	164.141.053	31-03-59	Documento Film
1954	*Se vincessi cento milioni!*	episodico	Carlo Campolliani-Carlo Moscovini	33.125.524	31-03-59	Filminter
1954	*Siamo ricchi e poveri*	commedia	Siro Marcellini	418.730.281	31-03-59	Sud Film
1954	*Siamo tutti milanesi*	commedia	Mario Landi	112.935.017	31-03-59	Royalty Film
1954	*Sua altezza ha detto: no!*	commedia	Maria Basaglia	88.306.141	31-03-59	Doran Albas
1954	*Terza liceo*	episodico	Luciano Emmer	401.518.054	31-03-59	Incom
1954	*Torna!*	commedia drammatica	Raffaello Matarazzo	518.357.135	31-03-59	Titanus-Labor
1954	*Totò all'inferno*	comico	Camillo Mastrocinque	325.254.743	31-03-59	Excelsa Film-Ponti-De Laurentiis
1954	*Totò cerca pace*	comico	Mario Mattoli	240.101.387	31-03-59	Rosa Film
1954	*Tripoli bel suol d'amore*	comico sentimentale	Ferruccio Cerio	247.808.823	31-03-59	Laura Film
1954	*Un americano a Roma*	commedia	Steno	380.374.772	31-03-59	Excelsa Film
1954	*Un giorno in pretura*	satirico	Steno	472.933.155	31-03-59	Excelsa-Documento
1954	*Una parigina a Roma*	commedia	Erich Kobler	133.552.651	31-03-59	Rivo Film-Copa Film
1954	*Vacanze a Villa Egea*	comico legegro	Massimo Alviani	nd	31-03-59	DI.AL. Film
1954	*Vacanze d'amore*	commedia sentimentale	Jean Paul Le Chanois-Francesco Alliata	142.475.255	31-03-59	Al.Mo. Film-Del Duca
1954	*Via Padova 46 (Lo scocciatore)*	commedia	Girogio Bianchi	142.560.617	31-03-59	Edo Film
1954	*Viva il cinema!*	comico sentimentale	Giorgio Baldaccini-Enzo Trapani	42.619.538	31-03-59	Aiap-Glomer Film
1955	*Accadde al penitenziario*	comico	Giorgio Bianchi	313.768.396	31-03-59	Fortunia Film
1955	*Bravissimo!*	comico	Luigi Filippo D'Amico	235.461.490	31-03-59	Documento Film
1955	*Buonanotte avvocato*	commedia	Giorgio Bianchi	306.977.737	31-03-59	Fortunia Film
1955	*Carosello di varietà*	episodico-comico	Aldo Bonaldi e Aldo Quinti	nd	31-03-59	A. Bonaldi-A. Quinti

1955	*Destinazione Piovarolo*	satirico	Domenico Paolella	307.491.997	31-03-59	Lux Film
1955	*Don Camillo e l'onorevole Peppone*	commedia	Carmine Gallone	974.145.981	31-03-64	Rizzoli Film
1955	*Due soldi di felicità*	commedia brillante sentimentale	Roberto Amoroso	126.691.773	31-03-59	Sud Film
1955	*French Can-Can*	commedia	Jean Renoir	318.561.713	31-03-59	Franco London Film-Jolly Film
1955	*Giorni d'amore*	commedia romantico sociale	Giuseppe De Santis	339.615.428	31-03-59	Excelsa-Minerva Film
1955	*Gli innamorati*	commedia	Mauro Bolognini	217.515.880	31-03-59	Alessandro Jacovoni
1955	*Gli ultimi cinque minuti*	commedia	Giuseppe Amato	146.698.314	31-03-59	Excelsa Film-G. Amato
1955	*Hanno rubato un tram*	commedia	Mario Bonnard	189.833.732	31-03-59	Imperial Film
1955	*I due compari*	commedia	Carlo Borghesio	145.502.673	31-03-59	Cines-Imperia Film
1955	*Il coraggio*	comico	Domenico Paolella	288.331.252	31-03-59	D.D.L.
1955	*Il porto della speranza*	commedia	Enzo Liberti	1.931.001	31-03-59	Quirinia Film
1955	*Il segno di Venere*	commedia	Dino Risi	506.531.170	31-03-59	Titanus
1955	*Io piaccio (la via del successo con le donne)*	commedia	Giorgio Bianchi	181.301.150	31-03-59	Serena Film
1955	*Io sono un sentimentale*	comico avventuroso	Jean Berry	92.318.859	31-03-59	Drese Film-Hoche Production Parigi-Ariel Film-Carol Film
1955	*L'alba, il giorno e la notte*	commedia	Fernando Trebitsch	nd	31-03-59	Fernando Trebitsch
1955	*L'arte di arrangiarsi*	satirico	Luigi Zampa	257.735.918	31-03-59	Documento Film
1955	*La bella di Roma*	commedia	Luigi Comencini	400.978.213	31-03-59	Lux Film
1955	*La bella mugnaia*	commedia	Mario Camerini	720.906.719	31-03-64	Titanus-Ponti-De Laurentiis
1955	*La moglie è uguale per tutti*	comico	Giorgio C. Simonelli	216.289.857	31-03-59	Oscar Film
1955	*La vena d'oro*	commedia	Mauro Bolognini	157.618.966	31-03-59	Athena
1955	*Le ragazze di San Frediano*	commedia	Valerio Zurlini	336.589.776	31-03-59	Lux
1955	*Le signorine dello 04*	episodico-commedia	Gianni Franciolini	365.847.217	31-03-59	CIRAC
1955	*Ore 10 lezione di canto*	commedia	Marino Girolami	396.039.544	31-03-59	Ariel Film
1955	*Pane amore e...*	commedia	Dino Risi	1.128.173.255	31-03-64	Titanus
1955	*Peccato che sia una canaglia*	commedia	Alessandro Blasetti	656.942.518	31-03-64	Documento Film
1955	*Pellegrini d'amore*	commedia	Andrea Forzano	40.109.944	31-03-59	Pisorno

1955	*Piccola posta*	comico satirico	Steno	161.456.130	31-03-59	Incom
1955	*Racconti romani*	episodico-commedia	Gianni Franciolini	760.500.260	31-03-59	ICS
1955	*Ragazze d'oggi*	commedia	Luigi Zampa	299.217.646	31-03-59	Carlo Ponti Cinematografica-Excelsa Film-Omnium International du Film-Les Film de Centaure
1955	*Ridere, ridere, ridere*	comico	Edoardo Anton	112.130.531	31-03-59	Excelsa Roma Film
1955	*Santarellina*	commedia farzesca	Ives Allégret	167.451.927	31-03-59	Paris Film-Panitalia
1955	*Scuola elementare*	commedia	Alberto Lattuada	198.440.208	31-03-59	Titanus-Société Général de Cinématographie
1955	*Siamo uomini o caporali!*	comico satirico	Camillo Mastrocinque	730.134.320	31-03-59	Lux Film
1955	*Silenzio…si spara*	giallo-comico	Jean Berry	183.111.781	31-03-59	Da.Ma.-Taurus Film
1955	*Totò e Carolina*	commedia	Mario Monicelli	331.030.021	31-03-59	Rosa
1955	*Un eroe dei nostri tempi*	satirico	Mario Monicelli	236.438.622	31-03-59	Titanus-Vides
1956	*A sud niente di nuovo*	rivista-commedia	Giorgio C. Simonelli	202.609.544	31-03-64	Nova Film
1956	*Cantami: buongiorno tristezza!*	commedia	Giorgio Pastina	235.729.929	31-03-59	Ca.Mo. Film
1956	*Cantando sotto le stelle*	commedia musicale	Marino Girolami	253.267.215	31-03-59	Schermo Produzione
1956	*Cantate con noi*	commedia	Roberto Bianchi Montero	312.285.637	31-03-59	Aeffe Film
1956	*Canto per te*	commedia	Marino Girolami	116.753.713	31-03-59	Oscar Film
1956	*Canzoni di tutta Italia*	commedia musicale	Domenico Paolella	180.723.869	31-03-59	Roma Film
1956	*Ci sposeremo a Capri*	commedia	Siro Marcellini	182.483.523	31-03-64	Aeffe Film
1956	*Da qui all'eredità*	comico	Riccardo Freda	142.230.480	31-03-59	Centauro Film
1956	*Donatella*	commedia	Mario Monicelli	647.164.999	31-03-64	Sud Film
1956	*Eliana e gli uomini*	commedia	Jean Renoir	266.800.417	31-03-64	F.I.F. Film-Gibé-Electra Cinematografica
1956	*Era di venerdì 17*	commedia	Mario Soldati	197.842.256	31-03-64	G. Amato-Cité Film
1956	*Grandi manovre*	commedia	René Clair	218.500.254	31-03-59	Filmsonor-Rizzoli
1956	*Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo*	commedia	Mauro Bolognini	434.434.634	31-03-59	Enic Imperial Film
1956	*I giorni più belli*	commedia	Mario Mattoli	290.862.673	31-03-59	Erredi Film
1956	*I pappagalli*	episodico-commedia	Bruno Paolinelli	187.668.013	31-03-59	Vulcania Film
1956	*I pinguini ci guardano*	satirico	Guido Leoni	41.531.361	31-03-59	Telecineradar

1956	*I vagabondi delle stelle*	comico sentimentale	Nino Stresa	83.085.619	30-06-57	M.A.U.S.E.R.
1956	*Il bigamo*	comico	Luciano Emmer	254.503.348	31-03-59	Royal Film-Filmel-Alba Film
1956	*Il campanile d'oro*	commedia	Giorgio C. Simonelli	90.060.807	31-03-59	Glamer Film
1956	*Il maggiorato fisico*	giallo-comico	Pierre Chevalier	105.624.512	31-03-59	Transalpina-Dismage
1956	*Il padrone sono me*	commedia sociale	Franco Brusati	58.377.741	31-03-59	Rizzoli Film
1956	*La banda degli onesti*	comico	Camillo Mastrocinque	370.533.661	31-03-59	V.D.L.
1956	*La fortuna di essere donna*	commedia	Alessandro Blasetti	421.553.619	31-03-59	Documento Film-Le Louvre Film
1956	*La ragazza di via Veneto*	commedia	Marino Girolami	85.901.459	31-03-59	Bruno Bolognesi
1956	*Lauta mancia*	commedia	Fabio De Agostini	16.273.601	31-03-64	Telefilm
1956	*Le diciottenni*	commedia sentimentale	Mario Mattoli	451.132.550	31-03-59	Carlo Ponti
1956	*Lo scapolo*	comico	Antonio Pietrangeli	455.537.764	31-03-59	Film Costellazione
1956	*Lo svitato*	comico	Carlo Lizzani	67.561.863	31-03-59	Galatea-Enic
1956	*Mi permette, babbo?*	comico	Mario Bonnard	249.798.855	31-03-64	Fortunia Film
1956	*Mio figlio Nerone*	comico	Steno	350.427.150	31-03-64	Titanus-Vides Les Films Marceau
1956	*Moglie e buoi…*	commedia brillante	Leonardo De Mitri	420.939.494	31-03-64	Cines
1956	*Montecarlo*	commedia	Samuel Taylor	529.767.485	31-03-64	Titanus
1956	*Motivo in maschera*	comico	Stefano Canzio	102.890.567	31-03-59	Incom
1956	*Noi siamo le colonne*	commedia vita studentesca	Luigi Filippo D'Amico	195.931.065	31-03-59	Clamer Film
1956	*Papà pacifico*	comico sentimentale	Guido Brignone	88.424.978	31-03-59	Manenti Film
1956	*Paris Palace Hotel*	commedia	Henri Verneuil	230.587.760	31-03-64	Rizzoli-Francinex
1956	*Peccato di castità*	commedia	Gianni Franciolini	190.374.013	31-03-64	Carlo Ponti
1956	*Pepote*	commedia	Ladislao Vajda	347.291.535	31-03-59	Chamartin-Falco Film-Enic
1956	*Per le vie della città (il satellite del buon umore*	comico	Luigi M. Giachino	12.049.447	31-03-59	Orion Film
1956	*Poveri ma belli*	commedia	Dino Risi	996.025.603	31-03-64	Titanus
1956	*Ragazze al mare*	commedia	Giuliano Biagetti	21.293.215	31-03-59	Sparano
1956	*Serenata al vento*	commedia musicale	Luigi De Marchi	652.453	31-03-59	Velino Cinematografica
1956	*Solo per te Lucia*	commedia	Franco Rossi	281.056.454	31-03-59	Incine
1956	*Tempo di villeggiatura*	commedia	Antonio Racioppi	522.529.408	31-03-59	Stella Film

1956	*Totò lascia o raddoppia?*	comico	Camillo Mastrocinque	527.145.270	31-03-59	Athena Cinematografica-Titanus
1956	*Totò, Peppino e i…fuorilegge*	comico	Camillo Mastrocinque	452.518.212	31-03-64	D.D.L.-Manenti Film
1956	*Totò, Peppino e la malafemmina*	comico	Camillo Mastrocinque	682.648.721	31-03-64	D.D.L.
1956	*Una pelliccia di visone*	commedia	Glauco Pellegrini	100.161.677	31-03-59	Ca.Mo. Film-Enic
1957	*A vent'anni è sempre festa*	commedia	Vittorio Duse, Sergio Corbucci	nd	31-03-59	C.G.A.
1957	*Amore e chiacchiere*	commedia	Alessandro Blasetti	195.946.123	31-03-64	Electra
1957	*Arriva la zia d'America*	commedia	Roberto Bianchi Montero	271.270.125	31-03-64	CID
1957	*Arrivano i dollari*	comico	Mario Costa	226.253.777	31-03-59	Fortunia Film
1957	*Arrivederci Dimas*	commedia	Luis Garcia Berlanga	13.212.810	31-03-64	Domiziana Internazionale-Ariel Film
1957	*Ascoltami*	commedia drammatica	Carlo Campogalliani	202.234.412	31-03-64	Diva Film-Peter Bamberger
1957	*Belle ma povere*	commedia	Dino Risi	808.507.392	30-06-65	Titanus
1957	*Buongiorno primo amore!*	commedia sentimentale musicale	Marino Girolami	269.654.700	31-03-64	D.S.
1957	*C'è un sentiero nel cielo*	commedia sentimentale	Marino Girolami	328.989.778	31-03-64	C.M.G.
1957	*Casinò de Paris*	commedia	André Hunebelle	212.469.641	31-03-64	Rizzoli-Criterion-Pathé-P.A.C.-Bavara-Eichberg Film
1957	*Classe di ferro*	comico sentimentale	Turi Vasile	503.970.125	*n.d.*	Titanus-S.P.I.C.
1957	*Club di ragazze*	commedia	Ralph Habib	60.167.153	31-03-64	Rizzoli-Ariane Filmsonor-Cinetel
1957	*Femmine tre volte*	comico	Steno	225.563.041	31-03-64	Carlo Ponti-Maxima Film-Jesus Saiz
1957	*Gente felice*	comico	Mino Loy	55.159.395	31-03-64	Mondial Film
1957	*Guendalina*	commedia sentimentale	Alberto Lattuada	565.497.588	31-03-64	Carlo Ponti-Les Films Marceau
1957	*Ho amato una diva*	commedia	Luigi De Marchi	30.296.248	31-03-64	Helvetia Film
1957	*I dritti*	commedia	Mario Amendola	217.404.555	31-03-64	Betauno Film-Metropolis
1957	*I miliardari*	commedia	Guido Malatesta	99.208.000	31-03-64	Telefilm
1957	*Il capitano della legione*	commedia	Jean Boyer	138.668.428	31-03-64	Rizzoli Film-Kronos Film-UCIL-France Cinéma
1957	*Il cocco di mamma*	comico sentimentale	Mauro Morassi	316.570.026	31-03-64	Pallavicini-Bistolfi
1957	*Il conte Max*	commedia	Giorgio Bianchi	410.008.366	31-03-64	C.A.M.O. Film-Balcazar
1957	*Il grande seduttore*	commedia	John Berry	149.351.976	31-03-64	Da.Ma.-Cyclope
1957	*Il medico e lo stregone*	commedia	Mario Monicelli	309.731.954	31-03-64	Royal Film-Francinex

1957	*Il pupo dal K.O.*	umoristico per ragazzi	Paolo Saglietto	463.045	31-03-59	Riviera Film
1957	*Il quartiere dei lillà*	commedia drammatica	René Clair	176.617.455	31-03-64	Rizzoli-Filmsonor
1957	*Italia piccola*	commedia drammatica	Mario Soldati	100.193.613	31-03-64	Fortunia Film
1957	*L'ultima notte d'amore*	commedia drammatica	Cesar Ardavin	177.640.206	31-03-64	Mercufilm-Hesperia Film
1957	*La nonna Sabella*	commedia	Dino Risi	712.460.694	30-06-65	Titanus
1957	*La ragazza del palio*	commedia sentimentale	Luigi Zampa	508.809.426	*n.d.*	Ge. Si. Cinematografica
1957	*La voce che uccide*	commedia	Aldo Colombo	181.545.577	31-03-64	A. Colombo
1957	*Marisa la civetta*	commedia	Mauro Bolognini	292.580.714	31-03-64	Carlo Ponti Cinematografica-Balcazar
1957	*Mariti in città*	commedia	Luigi Comencini	689.181.489	30-06-65	Oscar Film-Morino
1957	*Mattino di primavera*	commedia	Giacinto Solito	nd	31-03-59	Capitalcine-Francinalp
1957	*Non cantare, baciami*	commedia sentimentale musicale	Giorgio C. Simonelli	84.278.884	31-03-64	Euroschermi
1957	*Non scherzare con le donne*	commedia	Giuseppe Bennati	70.151.979	31-03-59	Apici
1957	*Padri e figli*	commedia sociale	Mario Monicelli	634.665.290	30-06-65	Royal Film-Filmel Lyrica
1957	*Parola di ladro*	commedia	Gianni Puccini, Nanni Loy	140.695.359	31-03-64	Panal Film
1957	*Peppino, le modelle e "chella lla"*	comico sentimentale	Mario Mattoli	220.143.642	31-03-64	D.D.L.-Manenti Film
1957	*Porta un bacione a Firenze*	commedia sentimentale	Camillo Mastrocinque	246.273.932	31-03-59	Glomer Film
1957	*Presentimento*	commedia drammatica	Armando Fizzarotti	93.598.936	31-03-64	Spic Film
1957	*Primo applauso*	commedia musicale	Pino Mercanti	286.328.846	31-03-64	Romana film
1957	*Rascel-Fifì*	comico	Guido Leoni	507.861.719	*n.d.*	Vides
1957	*Ritorno alla vita*	commedia drammatica	A. Nieves Conde	37.103.410	31-03-64	Sagittario-Jago Film
1957	*Serenata per 16 bionde*	rivista-commedia	Marino Girolami	449.938.644	31-03-64	Jonia Film
1957	*Sette canzoni per sette sorelle*	commedia musicale	Marino Girolami	389.917.876	31-03-64	Pisorno-Ariel Cinematografica
1957	*Souvenir d'Italie*	commedia	Antonio Pietrangeli	733.654.772	30-06-65	Athena Cinematografica
1957	*Susanna tutta panna*	comico	Steno	352.427.068	31-03-64	Carlo Ponti Cinematografica
1957	*Totò, Vittorio e la dottoressa*	comico	Camillo Mastrocinque	572.702.705	31-03-59	Jolly Film
1957	*Una parigina*	commedia	Michel Boisrond	595.577.752	31-12-57	Rizzoli-Filmsonor
1957	*Vacanze ad Ischia*	commedia	Mario Camerini	736.413.592	31-03-64	Rizzoli Film-Francinex-Bavaria Filmkunst
1957	*Vecchio cinema...che passione!*	comico	Aldo Crudo	*n.d.*	*n.d.*	Alex Film

1957	*Vivendo, cantando, che male ti fò?*	comico	Marino Girolami	304.330.713	31-03-64	Schermi Produzioni
1958	*Anna di Brooklyn*	commedia	Carlo Lastricati	646.209.038	30-06-65	Circeo Cinematografica
1958	*Arrivederci Firenze (Goodbye Firenze)*	commedia	Rate Furlan	16.505.591	31-03-59	Gimnasium
1958	*Ballerina e buon Dio*	commedia	Antonio Leonviola	49.156.505	31-03-64	Ebe Cinematografica
1958	*Camping*	comico sentimentale	Franco Zeffirelli	330.969.878	31-03-64	Carlo Ponti
1958	*Caporale di giornata*	comico	Carlo Ludovico Bragaglia	442.587.552	31-03-64	Agliani-Mordini
1958	*Carmela è una bambola*	commedia	Gianni Puccini	370.377.796	31-03-64	Agliani-Mordini
1958	*Carosello di canzoni*	commedia popolare musicale	Luigi Capuano	72.136.334	31-03-64	Romana film
1958	*Come te movi te fulmino*	comico	Mario Mattoli	365.734.202	31-03-64	Diana Cinematografica
1958	*Domenica è sempre domenica*	commedia	Camillo Mastrocinque	400.796.278	31-03-64	Ermanno Donati-Luigi Carpentieri
1958	*Donne, amore e matrimoni*	commedia	Roberto Bianchi Montero	62.964.506	31-03-59	Impero Film
1958	*Due sosia in allegria*	commedia brillante	Ignazio Ferronetti	36.681.370	31-03-64	Triumphalis
1958	*È arrivata la parigina*	comico sentimentale	Camillo Mastrocinque	77.552.532	31-03-64	Era Cinematografica-Cinetel
1958	*È permesso maresciallo? (Tuppe tuppe marescià)*	commedia	Carlo Ludovico Bragaglia	346.062.084	31-03-64	Titanus
1958	*Festa di maggio*	commedia	Luis Saslawsky	35.730.325	31-03-64	Prosagor-Gema Cinematografica
1958	*Gagliardi e pupe*	comico sentimentale	Roberto Bianchi Montero	112.483.952	31-03-64	Electa Cinematografica
1958	*Gambe d'oro*	comico bozzettistico	Turi Vasile	194.484.185	31-03-64	Titanus
1958	*Giovani mariti*	commedia	Mauro Bolognini	307.883.962	31-03-64	Nepi Film
1958	*Gli zitelloni*	comico	Giorgio Bianchi	292.733.078	31-03-64	Cineproduzione Euro Bistolfi-Union
1958	*Guardia, ladro e cameriera*	comico	Steno	179.127.542	31-03-64	D.D.L.
1958	*I prepotenti*	brillante	Mario Amendola	263.045.899	31-03-64	Sud Film
1958	*I soliti ignoti*	commedia satirica	Mario Monicelli	901.562.153	30-06-65	Vides-Lux Film-Cinecittà
1958	*Il marito*	commedia	Nanni Loy, Gianni Puccini	332.425.308	31-03-64	Fortunia Film-Chamartin
1958	*Io, mammeta e tu*	commedia	Carlo Ludovico Bragaglia	250.616.365	31-03-64	Titanus
1958	*La ragazza di San Pietro*	commedia	Piero Costa	153.812.668	31-03-64	Theseus Film-Fenix Film
1958	*La zia d'America va a sciare*	comico	Roberto Bianchi Montero	360.892.499	31-03-64	Jonia Film
1958	*Ladro lui, ladra lei*	commedia brillante	Luigi Zampa	546.316.240	31-03-64	Maxima Film-Montflour Film

1958	*Le belle dell'aria*	commedia	Mario Costa	102.162.505	31-03-64	Appia Cinematografica-Union Film
1958	*Le bellissime gambe di Sabrina*	commedia	Camillo Mastrocinque	205.649.493	31-03-64	Cei-Incom
1958	*Le dritte*	comico	Mario Amendola	163.354.834	31-03-64	Betauno Film
1958	*Malinconico autunno*	commedia sentimentale	Rafaello Matarazzo	188.842.948	31-03-64	Titanus-Benito Petrojo
1958	*Marinai, donne e guai*	comico	Giorgio C. Simonelli	576.805.649	31-03-64	Dario Sabatello-Hesperia
1958	*Mia nonna poliziotto*	comico	Steno	386.024.755	31-03-64	Jonia Film
1958	*Mogli pericolose*	commedia	Luigi Comencini	670.971.265	30-06-65	Morino-Tempo Film
1958	*Napoli sole mio!*	commedia	Giorgio C. Simonelli	373.956.773	31-03-64	Flora Film-Variety Film
1958	*Nata di marzo*	commedia	Antonio Pietrangeli	389.746.924	31-03-64	Ponti-Les Films Marceau
1958	*Non sono più guaglione*	commedia	Domenico Paolella	301.878.819	31-03-64	Do Re Mi Film-Cloche Film
1958	*Perfide…ma belle*	comico	Giorgio C. Simonelli	239.549.894	31-03-64	C.T.C.
1958	*Polikuska*	commedia drammatica	Carmine Gallone	29.477.309	31-03-64	Lux Film-Produzione Gallone-CCC Film Artur Brauner-Criterion Film
1958	*Poveri milionari*	comico	Dino Risi	430.582.833	31-03-64	Titanus
1958	*Promesse di marinaio*	comico	Turi Vasile	309.931.055	31-03-64	Titanus
1958	*Racconti d'estate*	commedia	Gianni Franciolini	706.187.884	30-06-65	Maxima Montflour-Gallus
1958	*Serenatella sciuè sciuè*	commedia	Carlo Campogalliani	252.012.449	31-03-64	Cinef
1958	*Totò a Parigi*	comico	Camillo Mastrocinque	460.945.504	31-03-64	Jolly Film-Gallus
1958	*Totò e Marcellino*	commedia	Antonio Musu	360.479.931	31-03-64	Euro Film International-Film Borderie
1958	*Totò nella luna*	comico	Steno	368.647.029	31-03-64	Maxima-Variety-Montflour
1958	*Totò, Peppino e le fanatiche*	comico	Mario Mattoli	481.158.132	31-03-64	D.D.L.
1958	*Valeria ragazza poco seria*	comico sentimentale	Guido Malatesta	185.958.684	31-03-64	Vic Film-Faro
1958	*Venezia, la luna e tu*	comico	Dino Risi	651.591.662	30-06-65	Titanus Film-Société Générale de Cinematographie
1958	*Via col para…vento*	comico	Mario Costa	83.944.741	31-03-64	Union Film
1959	*A qualcuno piace calvo*	farsesco	Mario Amendola	77.141.121	31-03-64	Sud Film
1959	*Adorabili e bugiarde*	commedia	Nunzio Malasomma	139.443.584	31-03-64	Film Eos
1959	*Amaramente*	commedia drammatica	Luigi Capuano	54.115.371	31-03-64	Romana Film
1959	*Amore e guai*	sentimentale, commedia	Angelo Dorigo	69.148.304	31-03-64	Fono Roma
1959	*Arrangiatevi!*	commedia farsesca	Mauro Bolognini	423.663.377	31-03-64	Riama Cinematografica

1959	*Arriva la banda*	comico	Tanio Boccia	32.362.712	31-03-64	Centro Romano Cinematografico
1959	*Assi alla ribalta*	rivista	Ferdinando Baldi	*n.d.*	*n.d.*	Fidia Film
1959	*Audace colpo dei soliti ignoti*	comico	Nanni Loy	749.852.469	30-06-65	Titanus, Vides, S.G.C.
1959	*Avventura a Capri*	commedia	Giuseppe Lipartiti	263.515.034	31-03-64	Grilli Film
1959	*Brevi amori a Palma di Majorca*	bozzettistico	Giorgio Bianchi	632.670.846	30-06-65	Coprod. italo-spagnola: Cei-Incom-Film Napoléon e Chamartin
1959	*Ciao ciao bambina*	commedia	Sergio Grieco	219.786.998	31-03-64	Agliani-Mordini
1959	*Costa Azzura*	episodico	Vittorio Sala	718.634.000	30-06-65	Glomer Film
1959	*Di qua di là del Piave*	episodico	Guido Leoni	66.683.851	31-03-59	Faretra Film
1959	*Fantasmi e ladri*	comico	Giorgio C. Simonelli	158.082.161	31-03-64	Jonia Film
1959	*Ferdinando I re di Napoli*	brillante	Gianni Franciolini	423.600.935	31-03-64	Titanus
1959	*Guardatele ma non toccatele*	comico	Mario Mattoli	552.466.725	31-03-64	DDL-Manenti Film
1959	*I baccanali di Tiberio*	comico fantastico	Giorgio C. Simonelli	464.414.970	31-03-64	Emo Bistolfi
1959	*I ladri*	comico	Lucio Fulci	263.688.874	31-03-64	ICM Fenix Film
1959	*I ragazzi del juke box*	musicale (commedia, musicarello)	Lucio Fulci	425.423.687	31-03-64	Era Cinematografica
1959	*I tartassati*	comico	Steno	392.776.304	31-03-64	Maxima Film - Cei - Incom
1959	*Il giovane leone*	comico	John Berry	218.008.569	31-03-64	Coprod. italo-francese: Boreal Films-Peg Produzione
1959	*Il mondo dei miracoli*	commedia	Luigi Capuano	24.125.795	31-03-64	
1959	*Il moralista*	comico	Giorgio Bianchi	485.288.215	31-03-64	Aves Film
1959	*Il nemico di mia moglie*	commedia brillante	Gianni Puccini	139.596.147	31-03-64	DDL
1959	*Il raccomandato di ferro*	satirico	Marcello Baldi	89.288.475	31-03-64	Achille Piazzi
1959	*Il sogno di una notte di mezza sbornia*	commedia	Eduardo De Filippo	38.001.032	31-03-64	Titanus
1959	*Il vedovo*	satirico	Dino Risi	394.346.701	31-03-64	Paneuropa
1959	*Juke Box, urli d'amore*	comico	Mario Morassi	199.702.401	31-03-64	ACI Cinematografica Italiana
1959	*L'amico del giaguaro*	comico	Giuseppe Bennati	165.097.888	31-03-64	Cei-Incom, PPC
1959	*L'amore nasce a Roma*	sentimentale, commedia	Mario Amendola	299.390.677	31-03-64	M.M. Cinematografica
1959	*L'impiegato*	satirico	Gianni Puccini	507.374.378	31-03-64	Ajace Film
1959	*L'impiegato*	satirico	Gianni Puccini	507.374.378	31-03-64	Ajace Film

1959	*La cambiale*	commedia	Camillo Mastrocinque	708.209.000	31-03-64	Jolly Film
1959	*La cento chilometri*	commedia ad episodi	Giulio Petroni	107.659.671	31-03-64	Titanus
1959	*La duchessa di Santa Lucia*	comico	Roberto Bianchi Montero	195.978.287	31-03-64	Unidis
1959	*La grande guerra*	guerra, comico, drammatico	Mario Monicelli	1.734.364.536	30-06-65	De Laurentiis-Gray Film
1959	*La legge*	commedia	Jules Dassin	340.292.171	31-03-64	Coprod. italo-francese: Titanus-Ge.Si. Cinematografica-Cité Film
1959	*La nipote Sabella*	commedia	Giorgio Bianchi	206.809.119	31-03-64	Titanus
1959	*La Pica sul Pacifico*	comico	Roberto Bianchi Montero	114.881.145	31-03-64	Cosmopol Film
1959	*La prima notte*	commedia	Alberto Cavalcanti	81.443.873	31-03-64	Coprod. italo-francese: Era Cinematografica - Cinetel
1959	*La sceriffa*	satirico	Roberto Bianchi Montero	250.796.269	31-03-64	Betauno Film
1959	*Le cameriere*	commedia	Carlo Ludovico Bragaglia	254.601.983	31-03-64	Agliani-Mordini
1959	*Le donne sono deboli*	brillante	Michel Bois Rond	491.789.238	31-03-64	Coprod. italo-francese: Euro International Films-Transcontinental Film
1959	*Le sorprese dell'amore*	commedia	Luigi Comencini	226.090.500	31-03-64	Morino - Rempo Film
1959	*Noi gangsters*	commedia	Herry Verneuil	214.968.465	31-03-64	Coprod. italo-francese: Zebra Film-Tempo Film
1959	*Noi siamo due evasi*	comico	Giorgio C. Simonelli	467.206.185	31-03-64	D.S.
1959	*Non perdiamo la testa*	comico	Mario Mattoli	161.407.610	31-03-64	Galatea
1959	*Pane, amore e Andalusia*	comico	Xavier Seto	262.395.320	31-03-64	Coprod. italo-spagnola: Produzione De Sica-Benito Perojo
1959	*Pensione Edelweiss*	comico sentimentale	Ottorino F. Bertolini, Victor Merenda	38.250.606	31-03-64	Coprod. italo-francese: Arbe Film-Nepi Film-SO.PA.DEC.
1959	*Peppino e la nobile dama*	romantico sentimentale, commedia	Piero Ballerini	23.214.706	31-03-59	Barattolo
1959	*Pezzo, Capopezzo e Capitano*	comico	Wolfgang Staudte	123.302.265	31-03-64	Coprod. italo-tedesca:Atlantis - Peter Bamberger
1959	*Pierino Salvadanaio*	per la gioventu	Filippo Paolone	*n.d.*	*n.d.*	Film Giada
1959	*Policarpo, ufficiale di scrittura*	satirico	Mario Soldati		31-03-64	Coprod. italo-franco-spagnola: Titanus-S.G.S. - Hispamex
1959	*Prepotenti piu di prima*	comico	Mario Mattoli	159.376.381	31-03-64	Sud Film
1959	*Psicanalista per signora*	commedia brillante	Jean Boyer	158.389.861	31-03-64	Coprod. italo-francese: DA.MA.

						Cinematografica - Les Films du Cyclope
1959	*Quel tesoro di papa'*	musicale sentimentale (commedia)	Marino Girolami	115.728.266	31-03-64	M.G. Cinematografica
1959	*Sergente d'ispezione*	commedia	Roberto L. Savarese	122.763.347	31-03-64	Compagnia Italiana Artistica Cinematografica
1959	*Simpatico mascalzone*	commedia	Mario Amendola	67.530.479	31-03-64	Jonia Film
1959	*Spavaldi e innamorati*	comico	Giuseppe Vari	64.603.812	31-03-64	Universo Film
1959	*Tempi duri per I vampiri*	comico	Steno	530.445.618	31-03-64	Maxima Film - Cei - Incom - Montfour Film
1959	*Tipi da spiaggia*	comico	Mario Mattoli	447.049.552	31-03-64	D.D.L. - Manenti
1959	*Toto, Eva e il pennello proibito*	commedia	Steno	244.763.631	31-03-64	Cormoran - Esperia film
1959	*Tre straniere a Roma*	commedia popolaresca	Claudio Gora	121.614.087	31-03-64	Laika Cinematografica
1959	*Tutti innamorati*	commedia	Giuseppe Orlandini	205.342.370	31-03-64	Royal Film - France Cinema Production
1959	*Uomini e nobiluomini*	comico	Giorgio Bianchi	145.143.076	31-03-64	Emo Bistolfi
1959	*Vacanze d'inverno*	commedia	Camillo Mastrocinque	639.031.000	31-03-64	Ermanno Donati - Luigi Carpentieri
1960	*A noi piace freddo…!*	comico	Steno	435.741.039	31-03-64	Flora Film-Variety Film-Tay Film
1960	*Agosto donne mie non vi conosco*	comico	Guido Malatesta	204.553.752	31-03-64	Cinema International Film
1960	*Anonima cocottes*	comico	Camillo Mastrocinque	200.939.951	31-03-64	Coprod. italo-francese: Titanus-Les Films Marceau
1960	*Appuntamento a Ischia*	commedia	Mario Mattoli	669.351.936	30-06-65	Serena Film
1960	*Caravan petrol*	comico	Mario Amendola	125.406.287	31-03-64	Leo Film
1960	*Cerasella*	commedia	Raffaello Matarazzo	266.594.561	31-03-64	S.P.I.C.-Titanus
1960	*Crimen*	commedia	Mario Camerini	994.932.987	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
1960	*Femmine di lusso*	commedia	Giorgio Bianchi	402.844.697	31-03-64	Italgloria-Prod. D.S.-Serena Film
1960	*Gastone*	comico sentimentale	Mario Bonnard	381.946.279	31-03-64	Maxima Film-Variety-Spes
1960	*Genitori in blue-jeans*	commedia di costume	Camillo Mastrocinque	363.604.673	31-03-64	Jolly Film-Ermanno Donati-Luigi Carpentieri
1960	*I piaceri dello scapolo*	comico	Giulio Petroni	199.334.773	31-03-64	Morino Film
1960	*Il corazziere*	commedia	Camillo Mastrocinque	241.401.036	31-03-64	Champion Film-Titanus
1960	*Il mattatore*	commedia	Dino Risi	570.802.695	31-03-64	Maxima Film-S.G.C.-Cei-Incom
1960	*Il mio amico Jekyll*	comico	Marino Girolami	156.902.169	31-03-64	Cinematografica M.G.

1960	*Il principe fusto*	commedia	Maurizio Arena	118.519.296	31-03-64	M.A. Prod. Cinematografica
1960	*Il vigile*	commedia satirica	Luigi Zampa	969.259.500	30-06-65	Royal Film
1960	*La banda del buco*	commedia brillante	Mario Amendola	*n.d.*	*n.d.*	Quadrifoglio Film
1960	*La contessa azzurra*	commedia	Claudio Gora	70.105.104	31-03-64	Partenope Cinematografica
1960	*Labbra rosse*	commedia	Giuseppe Bennati	378.657.902	31-03-64	Coprod. italo-francese: Rotor Film-Gray Film
1960	*Le olimpiadi dei mariti*	brillante	Giorgio Bianchi	268.231.913	31-03-64	D.S.-Serena Film
1960	*Le pillole d'Ercole*	commedia farsesca	Luciano Salce	441.694.400	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
1960	*Le signore*	commedia	Turi Vasile	126.922.774	31-03-64	Romana Film
1960	*Le tre eccetera del colonnello*	commedia	Claude Boissol	87.457.929	31-03-64	Coprod. italo-francese: Vertix Film-Talma Film
1960	*Letto a tre piazze*	comico	Steno	441.073.162	31-03-64	Cineriz
1960	*Madri pericolose*	commedia	Domenico Paolella	100.860.724	31-03-64	Romana Film
1960	*Noi duri*	comico sentimentale	Camillo Mastrocinque	361.002.928	31-03-64	Cei-Incom-Donati-Carpentieri
1960	*Olympia*	commedia	Michael Curtiz	257.292.029	31-03-64	Ponti-Girosi-Titanus
1960	*Risate di gioia*	commedia drammatica	Mario Monicelli	205.774.996	31-03-64	Titanus
1960	*Roulotte e roulette*	comico	Turi Vasile	124.730.637	31-03-64	Tiberia Film
1960	*Signori si nasce*	comico	Mario Mattoli	353.605.512	31-03-64	D.D.L. - Manenti
1960	*Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi*	comico	Mario Mattoli	459.818.825	31-03-64	D.D.L.
1960	*Tu che dici?*	comico	Silvio Amadia	355.298.339	31-03-64	Coricin
1960	*Un dollaro di fifa*	comico	Giorgio C. Simonelli	637.996.019	30-06-65	Emo Bistolfi
1960	*Un militare e mezzo*	comico	Steno	581.305.335	31-03-64	Titanus
1960	*Urlatori alla sbarra*	commedia	Lucio Fulci	267.817.793	31-03-64	Era Cinematografica
1960	*Via Margutta*	commedia drammatica	Mario Camerini	227.011.759	31-03-64	Coprod. italo-francese: Documento Film-Le Louvre Films
1961	*Accadde di notte*	episodico psicologico	Gian Paolo Callegari, F. Concini	*n.d.*	*n.d.*	Velino
1961	*Akiko*	commedia	Luigi Filippo D'Amico	48.038.472	31-03-64	Lux Film-Peg Film
1961	*Bellezze sulla spiaggia*	commedia	Romolo Girolami	*n.d.*	*n.d.*	Prod. Cin. "M.G."
1961	*Cacciatori di dote*	comico	Mario Amendola	148.347.755	31-03-64	Rodes Cinematografica
1961	*Che femmina…e che dollari!*	commedia	Giorgio C. Simonelli	271.828.282	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
1961	*Che gioia vivere*	satirico	René Clément	370.812.104	31-03-64	Coprod. italo-francese: Rire

						Cinematografica-Tempo Film-Francinex
1961	*Chi si ferma è perduto*	commedia	Sergio Corbucci	283.144.366	31-03-64	Emo Bistolfi
1961	*Cinque marines per cento ragazze*	commedia	Mario Mattoli	625.399.177	30-06-65	Alpi Cinematografica
1961	*Cinque ore in contanti*	commedia	Mario Zampi	79.913.542	31-03-64	Coprod. italo-inglese: Avers Film-Anglo Film
1961	*Divorzio all'italiana*	commedia umoristica	Pietro Germi	1.240.058.105	30-06-65	Lux-Vides-Galatea
1961	*Don Camillo monsignore...ma non troppo*	commedia umoristica	Carmine Gallone	1.105.024.406	30-06-65	Cineriz
1961	*Educande al tabarin*	commedia	Maurice Regamey	50.115.979	31-03-64	Coprod. italo-francese: Romana-Nepi Film-Jennic Films
1961	*Fantasmi a roma*	commedia	Antonio Pietrangeli	212.555.399	31-03-64	Lux-Vides-Galatea
1961	*Ferragosto in bikini*	umoristico	Marino Girolami	331.037.414	31-03-64	Cinematografica M.G.
1961	*Gli attendenti*	commedia umoristica	Giorgio Bianchi	200.284.670	31-03-64	Cinex-Incei
1961	*Gli incensurati*	commedia brillante	Francesco Giaculli	131.719.958	31-03-64	Cei-Incom
1961	*I due marescialli*	commedia umoristica	Sergio Corbucci	502.706.130	31-03-64	Cineriz-Gianni Buffardi S.p.A.
1961	*I due nemici*	commedia umoristica	Guy Hamilton	1.076.211.437	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
1961	*I magnifici tre*	commedia umoristica	Giorgio C. Simonelli	735.824.360	30-06-65	Emo Bistolfi
1961	*I soliti rapinatori a Milano*	commedia	Giulio Petroni	201.753.173	31-03-64	Emo Bistolfi
1961	*Il carabiniere a cavallo*	comico	Carlo Lizzani	369.877.884	31-03-64	Maxima Film
1961	*Il federale*	satirico	Luciano Salce	826.854.316	30-06-65	D.D.L.
1961	*Il giudizio universale*	commedia umoristica	Vittorio De Sica	527.999.182	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
1961	*Il mantenuto*	commedia umoristica	Ugo Tognazzi	361.122.820	31-03-64	Mec Cinematografica
1961	*Il segugio*	commedia	Bernard Roland	89.947.838	31-03-64	Cinem. Radici
1961	*Il terribile Teodoro*	brillante	Roberto Bianchi Montero	79.285.040	31-03-64	Ares Film
1961	*L'onorata società*	comico	Riccardo Pazzaglia	256.463.063	31-03-64	Emme Film-Serena Film
1961	*L'urlo dei bolidi*	commedia	Leo Guarassi	48.928.176	31-03-64	Kismet Pictures
1961	*La donna di ghiaccio*	commedia	Antinio Racioppi	19.919.093	31-03-64	Laura Cinematografica
1961	*La ragazza di mille mesi*	comico	Steno	229.698.964	31-03-64	Giuseppe Amato
1961	*La ragazza sotto il lenzuolo*	comico	Marino Girolami	193.531.153	31-03-64	M.G. Cinematografica
1961	*Le ambiziose*	commedia	Tony Amendola	110.385.501	31-03-64	Produttori Associati Internazionali
1961	*Le magnifiche sette*	comico	Marino Girolami	172.600.216	31-03-64	Prod. Cin. "M.G."

1961	*Le mogli degli altri*	commedia brillante	Robert Lamoureux	81.857.774	31-03-64	Coprod. italo-francese: Fono Roma-CICC-Film d'art-Panoramas
1961	*Le svedesi*	commedia satirica	Gian Luigi Polidoro	222.807.654	31-03-64	Ajace Film-Euro International Films
1961	*Leoni al sole*	commedia umoristica	Vittorio Caprioli	281.490.246	31-03-64	Ajace Cinematografica
1961	*Mani in alto*	comico	Giorgio Bianchi	119.786.283	31-03-64	Film Napoleon S.p.A.
1961	*Mariti a congresso*	comico	Luigi Filippo D'Amico	178.296.980	31-03-64	Gino Mordini Prod.
1961	*Mariti in pericolo*	comico	Mauro Morassi	124.096.620	31-03-64	Morino Film
1961	*Mina... fuori la guardia*	commedia	Armando W. Tamburella	218.245.760	31-03-64	Independence Film Prod.
1961	*Pastasciutta nel deserto*	bellico-umoristico	Carlo Ludovico Bragaglia	59.457.195	31-03-64	Rire Cinematografica-Gianni Buffardi
1961	*Psycosissimo*	comico	Steno	389.655.308	31-03-64	Flora Film-Variety Film
1961	*Pugni, pupe e marinai*	commedia	Daniele D'Anza	422.510.296	31-03-64	Dario Sabatello S.R.L.
1961	*Rocco e le sorelle*	comico	Giorgio C. Simonelli	232.076.890	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
1961	*Sua Eccellenza si fermò a mangiare*	comico	Mario Mattoli	307.637.890	31-03-64	D.D.L.
1961	*Totò, Peppino e...la dolce vita*	comico	Sergio Corbucci	374.863.087	31-03-64	M.B. Film Cinem.-Rire Cinematografica
1961	*Tototruffa '62*	comico	Camillo Mastrocinque	548.824.272	31-03-64	D.D.L. Cinematografica
1961	*Una vita difficile*	comico satirico	Dino Risi	942.099.827	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
1961	*Vacanze alla Baia d'Argento*	comico leggero	Filippo M. Ratti	285.097.649	31-03-64	Polaris Film
1961	*Vacanze in Argentina*	commedia	Guido Leoni	130.041.194	31-03-64	Saggittario Film-D'Anfran Produzione-Federico Aicardi
1961	*Walter e i suoi cugini*	farsa	Marino Girolami	242.288.401	31-03-64	Cinematografica M.G.
1962	*Anni ruggenti*	commedia satirica	Luigi Zampa	486.529.266	31-03-64	Spa Cinematografica
1962	*Appuntamento in riviera*	commedia musicale	Mario Mattoli	283.757.716	31-03-64	Serena Film
1962	*Canzoni a tempo di twist*	commedia musicale	Stefano Canzio	265.667.152	31-03-64	Europa Film
1962	*Carmen di Trastevere*	commedia di costume	Carmine Gallone	135.704.583	31-03-64	Coprod. italo-francese: Globe Films International-Prod. Gallone-Les Films Marceau-Cocinor
1962	*Colpo gobbo all'italiana*	commedia umoristica	Lucio Fulci	116.631.972	31-03-64	Mirafilm-Marcus Produzione Cinematografica
1962	*Copacabana palace*	commedia	Steno	298.039.758	31-03-64	Ital Victoria Film
1962	*Diciottenni al sole*	commedia umoristica	Camillo Mastrocinque	506.876.622	31-03-64	D.D.L.

1962	*Gerarchi si muore*	comico	Giorgio C. Simonelli	225.815.950	31-03-64	Alpi Film
1962	*Gli eroi del doppio gioco*	commedia umoristica	Camillo Mastrocinque	83.408.795	31-03-64	Romana Film
1962	*I due colonnelli*	comico avventuroso	Steno	463.295.949	31-03-64	Titanus
1962	*I motorizzati*	comico	Camillo Mastrocinque	700.035.793	31-03-64	Coprod. italo-spagnola: Jolly Film - Tecisa
1962	*I quattro monaci*	commedia umoristica	Carlo Ludovico Bragaglia	649.548.282	31-03-64	Titanus
1962	*I tre nemici*	commedia umoristica	Giorgio C. Simonelli	150.373.550	31-03-64	Gino Mordini S.p.A.
1962	*I tromboni di Fra' Diavolo*	commedia brillante	Giorgio C. Simonelli	499.961.703	31-03-64	D.S. - Agata Films
1962	*Il cambio della guardia*	comico	Giorgio Bianchi	167.183.895	31-03-64	Apo Film
1962	*Il commissario*	comico	Luigi Comencini	603.278.278	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
1962	*Il medico delle donne*	comico	Marino Girolami	117.340.968	31-03-64	Castello Film - Cinemat Lombarda
1962	*Il mio amico Benito*	commedia umoristica	Giorgio Bianchi	104.363.042	31-03-64	Cinex
1962	*Il sorpasso*	commedia di costume	Dino Risi	1.182.686.541	30-06-65	Fair Film - Incei Film - Sancro Film
1962	*Jessica*	commedia sentimentale	Jean Negulesco	616.307.213	31-03-64	Coprod. italo-francese: Dear Film- Arianne Film
1962	*L'assassino si chiama Pompeo*	commedia giallo-rosa	Marino Girolami	63.651.927	31-03-64	Castello Film-Cinematografica Lombarda
1962	*La bellezza d'Ippolita*	commedia sentimentale	Giancarlo Zagni	412.772.400	31-03-64	Coprod. italo-francese: Arco Film-Francinex-Pathé
1962	*La cuccagna*	commedia di costume	Luciano Salce	152.060.334	31-03-64	C.I.R.A.C. - Agliani Cinematografica
1962	*La marcia su Roma*	comico satirico	Dino Risi	721.413.338	30-06-65	Coprod. italo-francese: Fair Film - Orsay Film
1962	*La vita provvisoria*	commedia	Vincenzo Gamma e Chris Broadbent	89.589.400	31-03-64	Avers Film
1962	*La voglia matta*	commedia umoristica	Luciano Salce	561.101.231	31-03-64	D.D.L.
1962	*Le massaggiatrici*	comico	Lucio Fulci	181.507.939	31-03-64	Coprod. italo-francese:Panda-Gallus Film
1962	*Lo smemorato di Collegno*	comico	Sergio Grimaldi	412.703.062	31-03-64	Euro International - gianni Buffardi S.p.A.
1962	*Maciste contro Ercole nella valle dei guai*	comico	Mario Mattoli	257.414.087	31-03-64	Cinesecolo
1962	*Mafioso*	commedia di costume	Alberto Lattuada	765.869.630	30-06-65	Antonio Cervi
1962	*Nerone '71*	commedia umoristica	Walter Filippi	69.008.526	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
1962	*Parigi, o cara*	commedia di costume	Vittorio Caprioli	124.936.237	31-03-64	Ajace Cinematografica
1962	*Peccati d'estate*	commedia sentimentale	Giorgio Bianchi	129.926.281	31-03-64	Cinespettacolo S.r.l.

1962	*Pesci d'oro e bikini d'argento*	comico-musicale	Carlo Veo	239.494.792	31-03-64	Di Gianni Cinematografica
1962	*Totò contro Maciste*	comico	Fernando Cerchio	640.316.176	30-06-65	Wanguard Film - Liber Film
1962	*Totò di notte n.1*	comico	Mario Amendola	427.121.173	31-03-64	Cinex-Incei Film
1962	*Totò Diabolicus*	comico	Steno	416.081.752	31-03-64	Titanus - Gianni Buffardi S.p.A.
1962	*Totò e Peppino divisi a Berlino*	comico	Giorgio Bianchi	288.933.664	31-03-64	Cinex
1962	*Twist, lolite e vitelloni*	commedia umoristica	Marino Girolami	144.440.382	31-03-64	Jonia Film
1962	*Una domenica d'estate*	commedia umoristica	Giulio Petroni	248.529.750	31-03-64	Emo Bistolfi
1963	*Adultero lui, adultera lei*	commedia umoristica	Raffaello Matarazzo	55.838.601	31-03-64	C.C. Champion
1963	*Arsenio Lupin contro Arsenio Lupin*	commedia umoristica	Edouard molinaro	104.389.412	31-03-64	DA. MA. Cinematografica - Ciné Phonic
1963	*Canzoni in... bikini*	comico sentimentale	Giuseppe Vari	79.079.442	31-03-64	Telefilm Europa - Ficit
1963	*Dal sabato al lunedì*	commedia	Guido Guerrasico	98.566.017	31-03-64	Castello Film
1963	*Divorzio alla Siciliana*	comico	E. Di Gianni	*n.d.*	*n.d.*	Di Gianni Cinematografica
1963	*Due samurai per 100 geishe*	commedia umoristica	Giorgio C. Simonelli	399.830.405	31-03-64	Alpi Cinematografica
1963	*Gli imbroglioni*	commedia umoristica	Lucio Fulci	457.251.117	30-06-65	Coprod. italo-spagnola: Produzione D.S. - Tecisa Film
1963	*Gli onorevoli*	commedia	Sergio Corbucci	211.939.412	31-03-64	Jolly Film
1963	*I cuori infranti*	commedia	A.A. V.V.	183.162.125	30-06-65	Ima Film - Incei Film
1963	*I dongiovanni della Costa Azzurra*	commedia umoristica	Vittorio Sala	268.019.616	31-03-64	Glomer Film
1963	*I mostri*	satirico	Dino Risi	732.751.611	31-03-64	Foir - Incei
1963	*Ieri, oggi, domani*	commedia	Vittorio De Sica	1.356.014.761	31-03-64	Coprod. italo-francese: Champion - Les Films Concordia
1963	*Il boom*	commedia	Vittorio De Sica	515.309.159	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
1963	*Il comandante*	commedia	Paolo Heusch	194.642.745	30-06-65	Cinematografica Mediterranea - Incei Film
1963	*Il diavolo*	satirico	Gian Luigi Polidoro	502.563.374	31-03-64	Dino De Laurentiis Cinematografica
1963	*Il giorno più corto*	commedia umoristica	Sergio Corbucci	469.613.240	31-03-64	Titanus
1963	*Il giovedì*	commedia	Dino Risi	239.627.388	31-03-64	D.D.L. - Center Film
1963	*Il maestro di Vigevano*	commedia	Elio Petri	566.060.552	30-06-65	Dino De Laurentiis Cinematografica
1963	*Il successo*	commedia di costume	Mauro Morassi	743.184.880	30-06-65	Coprod. italo-francese: Fair Film- Incei - Montdlour Film - Cinétel

1963	*L'attico*	commedia	Gianni Puccini	198.049.067	31-03-64	Galatea
1963	*La ballata dei mariti*	commedia	Fabrizio Taglioni	89.240.182	30-06-65	Coprod. italo-spagnola: Sincar Film - Hesperia Film
1963	*La bella di Lodi*	commedia sentimentale	Mario Missiroli	85.634.857	31-03-64	Arco Film
1963	*La donna scimmia*	commedia	Marco Ferreri	182.682.394	30-06-65	Coprod. italo-francese: Compagnia Cinematografica Champion - Les Film Marceau - Cocinor
1963	*La parmigiana*	commedia	Antonio Pietrangeli	536.517.986	31-03-64	Documento Film
1963	*La pupa*	commedia	Giuseppe Orlandini	190.259.912	30-06-65	Royal Film
1963	*La smania addosso*	comico	Marcello Andrei	213.678.417	31-03-64	Coprod. italo-francese: MEC Cinematografica - Les Films Agiman
1963	*La visita*	commedia psicologica	Antonio Pietrangeli	106.323.931	30-06-65	Zebra Film
1963	*Le monachine*	commedia umoristica	Luciano Salce	188.122.116	31-03-64	Hesperia Cinematografica
1963	*Le motorizzate*	comico	Marino Girolami	322.464.578	31-03-64	Marco Film
1963	*Le ore dell'amore*	commedia sociale	Luciano salce	375.387.897	31-03-64	D.D.L.
1963	*Le quattro verità*	commedia umoristica	A.A. V.V.	238.313.442	31-03-64	Coprod. italo-franco-spagnola: Ajace Prod. - Euro Int. Films - Hispaner Film
1963	*Mare matto*	commedia	Renato Castellani	305.136.541	31-03-64	Coprod. italo-francese: Lux Film - Film Ariane
1963	*Obiettivo Ragazze*	commedia	Mario Mattoli	339.538.416	31-03-64	D.D.L.
1963	*Otto e mezzo*	commedia di costume	Federico Fellini	729.172.439	30-06-65	Cineriz
1963	*Scanzonatissimo*	commedia umoristica	Dino Verde	*n.d.*	*n.d.*	Zebra Film
1963	*Sedotta e abbandonata*	satirico	Pietro Germi	932.462.710	30-06-65	Lux -Ultra - Vides - Lux C.C.F.
1963	*Siamo tutti pomicioni*	comico	Marino Girolami	76.392.992	31-03-64	M.G. Cinematografica
1963	*Storie sulla sabbia*	commedia di costume	Riccardo Fellini	21.301.908	31-03-64	Romor Film
1963	*Totò contro i quattro*	comico	Steno	269.716.513	31-03-64	Gianni buffardi S.p.A.
1963	*Totò e Cleopatra*	commedia umoristica	Fernando Cerchio	359.909.997	31-03-64	Liber Film - Euro
1963	*Totò sexy*	comico	Mario amendola	*n.d.*	*n.d.*	Incei-Cinex
1963	*Un marito in condominio*	comico	Angelo Dorigo	20.963.991	31-03-64	Reeda Film
1963	*Uno strano tipo*	commedia umoristica	Lucio Fulci	268.242.614	31-03-64	Giovanni Addessi

ALTRE RISORSE

ATTI PARLAMENTARI

Assemblea Costituente, Seduta del 19 aprile 1947.
http://www.camera.it/_dati/Costituente/Lavori/Assemblea/sed096/sed096.pdf.

Assemblea Costituente, seduta del 7 maggio 1947
http://archivio.camera.it/patrimonio/archivi_della_transizione_costituzionale_1944_1948/atc04/documento/CD1700000169 .

Assemblea Costituente, Seduta del 9 maggio 1947.
http://legislature.camera.it/_dati/costituente/lavori/Assemblea/sed117/sed117nc.pdf.

Atti parlamentari, seduta del 7 marzo 1949.
http://www.camera.it/_dati/leg01/lavori/stenografici/sed0185/sed0185.pdf.

Camera dei Deputati, Atti della Commissione Parlamentare d'inchiesta sulla miseria e sui mezzi per combatterla, 1953-1954.
http://www.rivista.ssef.it/site.php?page=20061213103923705&edition=2010-02-01

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, *Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, 1946 – 1965*.

ALTRE FONTI AUDIOVISIVE

045 - Ricostruzione edilizia, Regia di Vittorio Sala, 1952.
http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL3000052420/1/045.html

Le Case degli italiani, Regia di Vittorio Sala, 1956.
https://www.youtube.com/watch?v=EOJZjbwl5pM.

Pane quotidiano, Regia di Gino Visentini, 1952.
https://www.youtube.com/watch?v=HJ4Y1JB14o8

Inchiesta parlamentare sulla miseria in Italia, Regia di Giorgio Ferroni, 1953, http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/schedaCine.jsp?db=cinematograficoDOCUMENTARI&section=/&physDoc=1431&theTerm=inchiesta+miseria&qrId=3seb10b8c4e5e37a&findCine=true&findFoto=true

«La Settimana Incom» 00256, 25 febbraio 1949, *Per il nostro cinema manifestazioni a Roma*. http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/PERMALINKView/2/IL5000012573/Per_il_nostro_cinema_manifestazioni_a_Roma.html

«La Settimana Incom» 00385, 5 gennaio 1950, *L'anno nuovo: 1950. Bilancio dell'anno precedente: 1949*, a cura di Remigio Del Grosso. http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=25795&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false&section=/

Documentari INCOM, *Volti e Immagini del Neo-Realismo*, Serie "Ieri: cronache dei nostri tempi", 1963. Regia di Jacopo Rizza. http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL3000051289/1/Volti-e-immagini-del-neorealismo.html .

RAI54 - 1964. Il decennale della tv http://www.raistoria.rai.it/articoli/rai54-1964-il-decennale-della-tv/23730/default.aspx e http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/3-gennaio-1954/23938/default.aspx

3 gennaio 1954 http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/3-gennaio-1954/23938/default.aspx

BIBLIOGRAFIA

ABRUZZESE A., *L'occhio di Joker. Cinema e modernità,* Carocci, Roma, 2006.

AGIS, *Catalogo generale film italiani dal 1956 al 1974,* Agis, Roma, 1975.

AIELLO G., *Il cinema italiano negli ultimi vent'anni,* Gianni Mangiarotti Editore, Cremona, 1964.

AIELLO G., *Il cinema italiano negli ultimi vent'anni,* Gianni Mangiarotti Editore, Cremona, 1964.

ALBERONI F., *Consumi e società*, Il Mulino, Bologna, 1964.

ALBERONI F., *Statu nascenti*, Il Mulino, Bologna, 1968.

ALBERTI M., *Senza lavoro. La disoccupazione in Italia dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma- Bari, 2016.

ANANIA F. (a cura di), *Consumi e mass media,* Bologna, Il Mulino, 2013.

ANANIA F., *Breve storia della radio e della televisione italiana,* Carocci, Roma, 2004.

ANANIA F., *Davanti allo schermo. Storia del pubblico televisivo,* Carocci, Roma, 1997.

ANILE A., *I film di Totò 1946 – 1967. La maschera tradita,* Le Mani, Genova 1998.

ANILE A., *Il cinema di Totò. 1930 – 1945. L'estro funambolo e l'ameno spettro,* Le Mani, Genova, 1997, p.17.

ANSA, *Signorine buonasera addio, finisce epoca*, 27 maggio 2016.

ARGENTIERI M., *Cinema e ricerca storiografica, il documento filmato,* Istituto universitario orientale, Napoli, 1989.

ARISTARCO G., *Due soldi di speranza*, «Cinema», 84, 1952, pp. 211-213.

ASQUER E., *Domesticità italiane: discorsi, conflitti, memorie dagli anni del boom*, in SCARPELLINI E. (a cura di), *I consumi della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2013, pp. 77-112.

B., *Variazioni sul tema,* «Cinema», 15 marzo 1949.

BALDI A., *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988,* Venezia, Marsilio, 2002.

BALDOLI C., MORRIS J. (a cura di), *Made in Italy. Consumi e identità collettive nel secondo dopoguerra,* in "Memoria e Ricerca" n. 23/2006.

BALLIO L., ZANACCHI A., *Carosello story,* Torino, Eri, 1987.

BARAVELLI A. (a cura di), *Propagande contro: modelli di comunicazione politica nel XX secolo,* Roma, Carocci, 2005.

BARBAGALLO F. (a cura di), *Storia dell'Italia Repubblicana*, voll. 1 e 2, Torino, Einaudi, 1994-1996.

BAZIN A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999. (ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?,* Édition du Cerf, 1958).

BERNARDI S. (a cura di), *Storia del Cinema italiano 1954/1959*, vol. IX Marsilio, Venezia, 2004.

BINI E., VEZZOSI E. (a cura di), *Genere, consumi, comportamenti negli anni cinquanta. Italia e Stati Uniti a confronto,* in "Italia contemporanea", n.224 (settembre) 2001, pp. 390-411.

BIZZARRI L. , SOLAROLI L., *L'industria cinematografica italiana,* Parenti, Firenze, 1958.

BIZZARRI L., *L'economia cinematografica,* in *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970,* Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone, 1979.

BLOCH M., *Apologia della storia o mestiere di storico,* Torino, Einaudi, 1969.

BODEI R., *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana,* Einaudi, Torino, 1998.

BONDANELLA P., *The Italian Cinema Book*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012.

BONESCHI M., *Poveri ma belli, i nostri anni cinquanta*, Mondadori, Milano, 1997.

BOTTIGLIERI B., CASTRONOVO V., CIPOLLETTA I., DE RITA G., *L'Italia della Ricostruzione,* Sipi, Roma, 1994.

BOURDIEU P., CHARTIER R., *Il sociologo e lo storico: dialogo sull'uomo e la società,* Edizioni Dedalo, Bari, 2011.

BRAGHIN P. (a cura di), *Inchiesta sulla miseria in Italia (1951 – 1952). Materiali della Commissione parlamentare,* Einaudi, Torino, 1978.

BRANCATO S., *Introduzione alla sociologia del cinema*, Luca Sossella, Roma, 2001.

BRANCATO S., *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma, 2003.

BRANCATO S., *La forma fluida del mondo. Sociologia delle narrazioni audiovisive tra film e telefilm,* Ipermedium Libri, Aversa, 2013.

BRANCATO S., *Sociologie dell'immaginario*, Carocci, Roma, 2000.

BRUNETTA G. P. (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.

BRUNETTA G.P, *Storia del cinema italiano, Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, vol. 3, Editori Riuniti, Roma, 1993.

BRUNETTA G.P., *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, voll. 2, Laterza, Roma-Bari, 1995.

BRUNETTA G.P., *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003.

BRUNETTA G.P., *Il cinema italiano contemporaneo: Da "La Dolce Vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Bari, 2007.

BRUNETTA G.P., *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia Repubblicana,* vol. 2, Einaudi, Torino, 1995, pp. 779-844.

BRUNETTA G.P., *Il cinema neorealista italiano: Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

BRUNETTA G.P., *Il cinema,* in M. ISNENGHI (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia Unita,* Roma-Bari, Laterza, 2010.

BRUNETTA G.P., *Il cinema,* in M. ISNENGHI (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia Unita,* Roma-Bari, Laterza, 2010, p.223-251.

BRUNETTA, G. P. (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.

BURKE P., *Sociologia e storia*, Il Mulino, Bologna, 1982.

BURKE P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma, 2002.

CALABRESE O., *L'utilitaria*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 539-557.

CALDIRON O., *Il Principe Totò,* Gremese Editore, Roma, 2002.

CAMPBELL C. , *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno,* Roma, 1992 *(The Romantic Ethic and the Spirito f Modern Consumerism,* Oxford 1987).

CAPUSSOTTI E. , *Tra storie e pratiche: soggettività giovanile, consumo e cinema in Italia durante gli anni Cinquanta,* in P. CAPUZZO (a cura di), *Genere, generazione e consumo,* Roma, Carocci, 2003, pp. 169 -190.

CAPUSSOTTI E., *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia,* Giunti, Firenze-Milano, 2004.

CAPUZZO P. (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta,* Roma, Carocci, 2003.

CARDINI A. (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963),* Bologna, Il Mulino, 2006.

CARETTI P., *Diritto dell'informazione e della Comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2006.

CAROSONE R., VACALEBRE F., *Un americano a Napoli,* Sperling & Kupfer, Milano, 2000.

CARPI F., *Il cinema italiano del dopoguerra,* Schwarz, Milano, 1958.

CASETTI F. (a cura di), *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993.

CASETTI F., GHEZZI E., MAGRELLI E., *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Tinazzi G. (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 178-190.

CASETTI F., *I ferri del mestiere. Metodico, anti-metodico e post-metodico nello studio della produzione cinematografica*, in Zagarrio V. (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 159-165.

CASETTI F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità,* Bompiani, Milano, 2005.

CASSAMAGNAGHI S. , *Dalla Guerra alla Lambretta. L'Innocenti e l'invenzione di un prodotto di successo*, in «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del 900», XIV n.4, Ottobre 2011.

CASSAMAGNAGHI S. , *La scoperta della mobilità in Italia. Biografia di un'utilitaria:la Fiat 500*, in E. SCARPELLINI (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Il Mulino, Bologna, 2013, p.113-150.

CASTRONOVO V., *L'Italia del miracolo economico,* Laterza, Roma-Bari, 2010.

CASTRONOVO V., *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri,* Einaudi, Torino 1995.

CAVALLO P., FREZZA G. (a cura di), *Le linee d'ombra dell'Identità Repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento,* Liguori, Napoli, 2004.

CAVALLO P., IACCIO P. (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli, 2016.

CAVALLO P., *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932 – 1962)*, Liguori, Napoli, 2009.

CAVALLOTTI G., *Gli anni Cinquanta,* Editoriale Nuova, Milano, 1979.

CAVAZZA S., SCARPELLINI, E. (a cura di), *Il secolo dei consumi. Dinamiche sociali nell'Europa del Novecento,* Carocci, Roma, 2006.

CAVAZZA S., SCARPELLINI, E. (a cura di), *Il secolo dei consumi. Dinamiche sociali nell'Europa del Novecento,* Carocci, Roma, 2006.

CAVAZZA S., SCARPELLINI, E. (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000,* Il Mulino, Bologna, 2010.

CENTRO CATTOLICO CINEMATOGRAFICO, *Guida cinematografica. Diecimila film dal 1934 ad oggi*, Centro cattolico cinematografico, 1963.

CHITI R., POPPI R., *Dizionario del cinema italiano, I film dal 1945 al 1959,* vol. II, Gremese Editore, Roma, 1991.

COCCIA B. (a cura di), *La quarta settimana. Storia dei bisogni e dei costumi degli italiani che oggi non arrivano alla fine del mese*, Apes, Roma, 2009.

CODELUPPI V., *Consumo e comunicazione. Merci, messaggi e pubblicità nelle società contemporanee,* Franco Angeli, Milano, 2002.

CODELUPPI V., *I consumatori. Storia, tendenze, modelli,* FrancoAngeli, Milano, 1992.

COLOMBO F., *Industria culturale e Cultura del consumo*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del Cinema italiano,* vol. IX – 1954/1959, Marsilio, Venezia, 2004.

COLOMBO F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta,* Bompiani, Milano 1998.

COLUCCI M., *Massima occupazione. Il ministero del Lavoro e della previdenza sociale nell'Italia da ricostruire 1945-1950*, in "Italia Contemporanea" 274/2014, pp. 42-73.

CORSI B., *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano,* Editori Riuniti, Roma, 2001.

CORSI B., *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in BERNARDI S. (a cura di), *Storia del Cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 442-450.

CORSI B., *La ripresa produttiva*, in De Giusti L. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, *1949/1953*, Marsilio – Bianco & Nero, Venezia – Roma, 2003, pp. 143-161.

COSULICH C. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945/1948,* vol. VII, Marsilio, Venezia, 2003.

CRAINZ, G. *L'Italia Repubblicana,* Giunti, Firenze, 2006.

CRAINZ, G. *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma, 2005.

CRAPIS, G. *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da Lascia o raddoppia? alla battaglia contro gli spot*, Editori riuniti, Roma.

D'AGOSTINI P., *Commedia,* Milano, Electa, 2009.

D'AMICO M., *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975,* Mondadori, Milano, 1985.

D'APICE C., *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie in Italia dal dopoguerra ad oggi,* De Donato, Bari, 1981.

D'ATTORRE P.P. (a cura di), *Nemici per la pelle*. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea, Franco Angeli, Milano, 1991.

DE BERNARDINIS, F. *1965: la legge sul cinema,* in BERNARDI S. (a cura di), *Storia del Cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 379-395.

DE GIUSTI L. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949/1953,* vol. VIII, Marsilio, Venezia, 2003.

DE GRAZIA V., *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006.

DE LUNA G., *L'occhio e l'orecchio dello storico, le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Scandicci, 1993.

DE LUNA G., *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo,* Mondadori, Milano, 2004.

DE MAURO T., *Storia linguistica dell'Italia Unita,* Laterza, Roma-Bari, 2002.

DE SANTIS G., *Piazza del Popolo, Prima e Dopo,* «Cinema», 28 febbraio 1949.

DE VINCENTI G. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960/1964,* vol. X, Marsilio, Venezia, 2001.

DEBRETT, M. *Reinventing Public service Television for the Digital future,* Intellect, Chicago, Bristol, 2010.

DI BIAGI P. (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma, 2001.

DI GIANMATTEO F., *I film comici italiani*, «Rivista del cinema italiano», III/3, 1954, pp. 60-64.

DI GIANMATTEO F., *Italia in commedia*, in Salizzato C. (a cura di), *Prima della rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1989, pp. 179-200.

DI GIANMATTEO F., *Lo sguardo inquieto: storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze, 1994. DORFLES P., *Carosello,* Il Mulino, Bologna, 1998.

DOUGLAS, M. *Il mondo delle cose: oggetti, valori, consumo,* Il Mulino, Bologna, 1984.

DUESENBERRY, J. S. *Il significato sociale del consumo,* in A. CARBONARO E A. PAGANI (a cura di), *Sociologia industriale e dell'organizzazione,* Feltrinelli, Milano, 1970, pp. 520-533.

ELLWOOD D. W., BRUNETTA G. P. (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1991.

EMANUELLI M., *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale,* Greco&Greco Editori, Milano, 2004.

EUGENI R., *Film, sapere, società: per un'analisi sociosemiotica del testo*, Vita &Pensiero, Milano, 1999.

FALABRINO G.L., *Pubblicità serva padrona: protagonisti, strategie e battaglie del mercato italiano*, Il Sole 24 ore libri, Milano, 1989.

FALABRINO G.L., *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi,* Carocci, Roma, 2007.

FALDINI F., FOFI G. (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano: Da ladri di biciclette alla grande guerra,* Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2011.

FALDINI F., FOFI G., *Totò: l'uomo e la maschera,* Feltrinelli, Bologna 1977.

FANTOZZI, C. *L'onore violato: stupri, prostituzione e occupazione alleata (Livorno 1944-47)*, in "Passato e Presente" n.99/2016, pp. 87-111.

FARASSINO A., *Viraggi del neorealismo: rosa ed altri colori*, in DE GIUSTI L. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949/1953,* vol. VIII, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 203–222.

FASCE F., *Voglia di automobile. Fiat e pubblicità negli anni del dopoguerra,* in "Contemporanea", a. IV, n.2 aprile 2001, pp. 205-224.

FEBVRE L., *Problemi di metodo storico,* Einaudi, Torino, 1992.

FERRO M., *Cinema e storia. Linee per una ricerca,* Feltrinelli, Milano, 1979.

FIORENTINO G., *Il mosaico delle immagini,* in F. Anania (a cura di), *Consumi e mass media,* Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 11-51.

FIRPO M., TRANFAGLIA N., ZUNINO P.G. (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea: 1861-1997*, vol. IV *Comportamenti sociali e cultura*, Garzanti, Milano, 1998.

FIRPO M., ZUNINO P.G. (a cura di), *La storia e le sue immagini: l'Italia dall'Unità a oggi*, vol. II *Istituzioni, società, costume*, Garzanti, Milano, 2002.

FOFI G., MORANDINI M., VOLPI G., *Storia del cinema: dal neorealismo alla fine della guerra fredda,* Garzanti, Milano, 1990.

FORGACS D,. GUNDLE, S. *Cultura di massa e società italiana 1936-1954,* Il Mulino, Bologna, 2007.

FORGACS D., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880–1990),* Il Mulino, Bologna, 1992.

FORGACS D., *Spettacolo: teatro e cinema,* in FIRPO M., TRANFAGLIA N., ZUNINO P.G. (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea*, vol. IV, Comportamenti sociali e cultura, Garzanti, Milano, 1998.

FRANCHI M., LIETTI R., *Il ruolo del cinema nella formazione dell'identità italiana lungo gli anni '50*, in F. ANANIA (a cura di), *La pedagogia dei media nel secondo dopoguerra, "*Memoria e Ricerca" n. 10, 1997, pp. 9-34.

FRANCHI M., MOSCONI E. (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema 1930-1960,* Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2002.

FREZZA G., *Dissolvenze. Mutazioni del cinema,* Tunué, Latina, 2013.

FULLWOOD N., *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave MacMillan, New York, 2015.

GABRIELLI P., *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Il Mulino, Bologna, 2011.

GIACOVELLI E., *Breve storia del cinema comico in Italia,* Lindau, Torino, 2002.

GIACOVELLI E., *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film,* Gremese, Roma 1995.

GINSBORG P., *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, Stato*, Einaudi, Torino, 1998.

GOBETTI P., *Tutti ne parlano,* in «Cinema Nuovo», 10 gennaio 1956.

GORGOLINI L., *L'Italia in movimento: storia sociale degli anni Cinquanta*, Mondadori, Milano, 2013.

GRANDE M., *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1986.

GRANDE M., *La commedia all*'italiana, Bulzoni, Roma, 2003.

GRANDE M., *Le istituzioni del comico e la forma - commedia,* in NAPOLITANO R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni Controcampi*, Gangemi Editore, Roma, 1986, pp. 37 - 54.

GRASSO A., *Storia della televisione italiana,* Garzanti, Milano, 1992.

GUNDLE S., *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca,* Giunti, Firenze, 1995.

GUNDLE S., *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta,* «Quaderni Storici» 62, n.2, 1986, pp. 561- 594.

INGLEHART R., *Culture Shift in advanced industrial society*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990.

INGLEHART R., *La società postmoderna*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

ISNENGHI M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita,* Laterza, Roma-Bari, 1996.

ISNENGHI M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Annuario statistico italiano*, Roma 1951.

ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Annuario statistico italiano*, Roma 1952.

ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1975,* ISTAT, Roma, 1976.

ISTITUTO CENTRALE DI STATISTICA, *Sommario di statistiche storiche 1926-1985,* ISTAT, Roma, 1986.

ISTITUTO DELL'ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Italics 1925-1985: sessant'anni di vita culturale in Italia*, 1987.

ISTITUTO LUIGI STURZO (a cura di), *Fanfani e la casa. Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare state. Il piano INA-Casa*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.

KRACAUER S., *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler, 1918-1933*, Mondadori, Milano, 1954.

KRACAUER S., *Film: ritorno alla realtà fisica,* Il Saggiatore, Milano, 1962.

LANARO S. , *Storia dell'Italia Repubblicana,* Marsilio, Venezia, 1992.

LAPERTOSA V., *Dalla fame all'abbondanza: gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi,* Lindau, Torino, 2001.

LEPRE A., *Storia degli italiani nel novecento,* Mondadori, Milano, 2003.

LEPRE A., *Storia della prima Repubblica*. *L'Italia dal 1942 al 1994*, Il Mulino, Bologna, 1995.

LEPRE A., *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, Il Mulino, Bologna, 1999.

LEVI R. , *Le trasmissioni tv che hanno fatto (o no) l'Italia. Da "Lascia o raddoppia" al "Grande fratello"*, Rizzoli, Milano, 2002.

LIEHM M. , *Passion and Defiance: Italian Film from 1942 to the Present,* University of California Press, Berkeley, 1984.

LIGGERI D., *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia,* Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012.

LIGUORI M.C., *Donne e consumi nell'Italia degli anni cinquanta,* in "Italia contemporanea", dicembre 1996, n. 205, pp. 665-689.

LIVOLSI M. (a cura di), *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema nel dopoguerra,* La Nuova Italia, Firenze, 1988.

LIVOLSI, M. *Consumi e vita quotidiana,* in M. FIRPO, N. TRANFAGLIA, P. G. ZUNINO (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea,* vol. IV *Comportamenti sociali e culturali*, Milano, Garzanti, 1998.

LIVOLSI, M. *La realtà televisiva: come la Tv ha cambiato gli italiani,* Laterza, Roma-Bari, 1998.

LUNDIN P., KAISERFELD T. (a cura di), *The making of european consumption: facing the American challenge,* Palgrave Macmillan, 2015.

MAFAI M., *Pane nero: donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano, 1987.

MAGGI S. , *La 600 e il telefono. Una rivoluzione sociale,* in CARDINI A. (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958 - 1963)*, il Mulino, Bologna, 2006, pp. 87-113.

MAMMARELLA G., *L'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 1994.

MAMMARELLA G., *L'Italia dopo il fascismo: 1943-1973*, Bologna, il Mulino, 1974.

MANETTI D., *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922 - 1943,* Franco Angeli, Milano, 2012.

MASLOW A.H. , *Motivazione e personalità,* Armando, Roma, 2010 (ed. or. *Motivation and personality,* Harper & Brothers, New York, 1954).

MENDUNI E., *L'Autostrada del Sole,* Bologna, Il Mulino, 1998.

MENDUNI E., *La nascita della televisione in Italia,* in CARDINI A. (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963),* Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 115-139.

MEREGHETTI P., *Come e quando il cinema si siede a tavola,* supplemento a «La cucina italiana», n. 11, novembre 1999.

MEREGHETTI P., *Dizionario dei film 2004,* Baldini – Castoldi Dalai, Milano, 2004.

MEREGHETTI, P. *Con la Magnani e De Gasperi al mio Cinema Paradiso,* «Il Corriere della sera», 11 ottobre 2003.

MINUTOLO D., *Cinema italiano 1945 – 1985: restauri e preservazioni*, Effatà Editrice, Cantalupa, 2005.

MORANDINI L., L. e M., *Il Morandini. Dizionario dei film 2001,* Zanichelli, Bologna, 2000.

MORIN E., *Il cinema o l'uomo immaginario,* Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, (*Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique,* Les Editions de Minuit, Paris, 1956).

MORREALE E., *Così piangevano: il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta,* Donzelli, Roma, 2011.

MURA A., *Film, storia e storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma, 1963.

MUSSO S., *Lavoro e occupazione,* in FIRPO M., TRANFAGLIA N., ZUNINO P.G. (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea,* vol. I, Risorse e strutture economiche, Garzanti, Milano, 1998.

NAPOLITANO R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni Controcampi*, Gangemi Editore, Roma, 1986.

NEMIZ A. , *La ricostruzione 1945 – 1953,* Editori Riuniti, Roma, 1998.

NOTO P., *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011.

OLMOTI G., *Il boom 1954-1967,* Editori Riuniti, Roma, 1998.

ORTOLEVA P., *Cinema e Storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991.

ORTOLEVA P., *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo,* Il saggiatore, Milano, 2002.

ORTOLEVA P., *Scatola dei giochi, maestra di gioco. La componente ludica dello spettacolo televisivo,* in A. GRASSO (a cura di), *Storie e culture della televisione,* Mondadori, Milano, 2013, pp. 225-239.

PALAMARA G. , *Una Repubblica fondata sul lavoro. L'inchiesta parlamentare sulla disoccupazione. 1950 – 1954,* Rubettino, Soveria Mannelli, 2007.

PANTIERI J. , *Cinema & comicità in Italia,* M.I.C.S., Roma, 1994.

PAOLINI F. , *Storia Sociale dell'automobile in Italia*, Carocci, Roma, 2007.

PARASASSI M., RUFFOLO G., *La disoccupazione in Italia. Relazione sintetica delle indagini e degli studi promossi dalla commissione parlamentare d'inchiesta sulla disoccupazione,* Zanichelli, Bologna, 1954.

PARMIGGIANI P., *Consumo e identità nella società contemporanea,* Francoangeli, Milano, 1997.

PIAGET J., *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*, Torino, Einaudi, 1967.

PICCONE STELLA S., *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano,* Franco Angeli, Milano, 1993.

PINTO F. (a cura di), *Intellettuali e tv negli anni 50*. *Antologia,* Savelli, Milano, 1977.

PINTUS P. (a cura di), *Commedia all'Italiana. Parlano i protagonisti,* Gangemi, Roma, 1985.

POPPI R., *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol. II. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma, 2007.

POPPI R., PECORARI M., *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol. III. Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, Gremese, Roma, 1992.

QUAGLIETTI L., (1986), *Le "vere" e le "false" commedie all'italiana*, in Napolitano R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Gangemi, Roma, pp. 65-73.

QUAGLIETTI L., *Cifre commentate di sette anni di cinema italiano,* in "Quaderni informativi della Mostra di Pesaro"*,* n. 74, 1978.

QUAGLIETTI, L. *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980,* Roma, Editori Riuniti, 1980.

RAGONE G. (a cura di), *Sociologia dei fenomeni di moda,* Franco Angeli, Milano, 1988.

RAGONE G., *Consumi e stili di vita in Italia,* Guida, Napoli, 1985.

RAPINI A. , *La nazionalizzazione a due ruote. Genesi e decollo di uno scooter italiano*, Il Mulino, Bologna, 2007.

RIZZO T.L., *Parla il Capo dello Stato. Sessanta anni di vita repubblicana attraverso il Quirinale 1946-2006,* Gangemi, Roma, 2013.

ROLANDI G., *Hostaria cinema. Gli italiani a tavola nei film, Cinquanta anni di ricette, aneddoti, storie*, Palombi, Roma, 2011.

RONDI G.L., in «Nuovo Giornale», 23 aprile 1958.

RONDOLINO G., *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945 – 1965. Tutti i film italiani del dopoguerra,* Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1967.

RONDOLINO G., *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*, Einaudi, Torino, 1969.

ROSSITTI M. , *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta,* Hybris, Bologna, 2005.

RUINI M., *Le cifre della ricostruzione,* Comitato Interministeriale per la Ricostruzione, Roma, 1945.

SALVATI M., *Economia e politica in Italia dal dopoguerra a oggi,* Garzanti, Milano, 1984.

SANTARELLI E., *Storia critica della repubblica,* Feltrinelli, Milano, 1997.

SASSATELLI R. , *Consumo, cultura, società,* Il Mulino, Bologna, 2004.

SCAFOGLIO D., LOMBARDI SATRIANI L.M., *Pulcinella, il mito e la storia*, Lombardo, Milano, 1992.

SCARPELLINI E. (a cura di), *I consumi della vita quotidiana,* Bologna, Il Mulino, 2013.

SCARPELLINI E., *A tavola! Gli italiani in 7 pranzi,* Laterza, Roma-Bari, 2012.

SCARPELLINI E., *L'Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio,* Laterza, Roma-Bari, 2008.

SCARPELLINI E., Schnapp J.T. (a cura di), *ItaliAmerica. Il mondo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2012.

SCOPPOLA P., *La Repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945 – 1990),* Il Mulino, Bologna, 1990.

SIAE, *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico anno 1962,* Siae, Roma, 1963.

SORICE M., *Lo specchio magico: linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana,* Editori Riuniti, 2002.

SORICE M., *L'industria culturale in Italia,* Editori Riuniti, Roma, 1998.

SORLIN P., *Cinema e identità europea. Percorsi del secondo novecento,* La Nuova Italia, Perugia, 2001.

SORLIN P., *Ombre Passeggere*. *Cinema e storia,* Marsilio, Venezia, 2013.

SORLIN P., *Sociologia del cinema,* Garzanti, Milano, 1979 (ed. or. Sociologie du cinéma, Edition Aubier Montaigne, 1977).

SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945–1965,* Bompiani, Milano, 1974.

TINAZZI G. (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta,* Marsilio, Venezia, 1979.

TOBIA S., *Mike, la «Voce dell'America»*, in SCARPELLINI E., Schnapp J.T. (a cura di), *ItaliAmerica. Il mondo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 35-67.

VANOYE F., GOLIOT-LÉTÉ A., *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 2002.

VELTRONI W., *I programmi che hanno cambiato l'Italia. Quarant'anni di Televisione*, Feltrinelli, Milano, 1992.

VENÈ G.F., *Vola Colomba. Vita quotidiana degli italiani negli anni del dopoguerra: 1945-1960,* Mondadori, Milano, 1990.

VENTRONE A., *Luci e ombre di un riformismo dimenticato*, in DI BIAGI P. (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma, 2001.

VENTURINI A., *I rapporti fra Stato e industria cinematografica*, intervento al convegno «La Cuccagna. I media audiovisivi e l'Italia del miracolo», Università di Salerno, 9-11 maggio 2016 (in corso di pubblicazione).

VILLA F., (a cura di) (1995), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali», XVII/2-3.

VILLA F., *Consumo cinematografico e identità italiana,* in M. FRANCHI, E. MOSCONI (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema 1930-1960,* Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2002.

VILLA F., *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, ETS, Pisa, 1999.

ZAGARRIO V., *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988.

ZANCHI C., *L'industria cinematografica italiana nel primo dopoguerra,* in L. MICCICHÉ (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X mostra internazionale del nuovo cinema*, Marsilio, Venezia, 1978.