

Totò a tre dimensioni. "Il più comico spettacolo del mondo" e la stereoscopia degli anni Cinquanta

Federico Vitella

«È innegabile che i cosiddetti sistemi panoramici e tridimensionali costituiscano un tentativo di difesa da parte dell'industria cinematografica contro la grande nemica rappresentata dalla televisione. E secondo me l'industria cinematografica sbaglia in pieno perché profonde una quantità enorme di denaro in modifiche di attrezzature tecniche di ripresa e di proiezione invece di preoccuparsi dei soli elementi di successo di un film: soggetto, attori e regia».

Mario Mattoli¹

Introduzione

Nel secondo dopoguerra, il sistema oligopolistico hollywoodiano si trova costretto a ripensare profondamente la propria offerta cinematografica e le modalità di confezionamento del prodotto classico. Il drastico ridimensionamento degli incassi e delle frequenze spettatoriali – in seguito alla perdita della proprietà diretta delle sale, della competizione della televisione e, più generalmente, del cambiamento dei costumi e delle abitudini del pubblico – induce le più importanti Case di produzione americane a investire in tecnologie di esibizione per rilanciare il cinema come esperienza di sala. Le produzioni indipendenti *Questo è il Cinerama* (*This is Cinerama*, Merian C. Cooper) e *Bwana Devil* (Arch Oboler) suscitano grande scalpore e mostrano alle *majors* le principali opzioni percorribili su grande scala: il primo, presentato al Broadway Theatre di New York il 30 settembre 1952, rilancia la tecnologia panoramica e un paradigma estetico di tipo *immersivo*; il secondo, presentato al Paramount Theatre di Oakland (California) il 26 novembre 1952, rilancia la tecnologia tridimensionale e un paradigma estetico di tipo *emersivo*. La battaglia tutta tecnologica per il controllo del mercato si combatte aspramente nel corso del 1953. In un primo momento, il 3D ha la meglio per la sua praticabilità e viene esportato nelle cinematografie di mezzo mondo, dove prende piede sia come tecnologia di esibizione, per la distribuzione della produzione hollywoodiana, che come tecnologia di produzione, per la distribuzione della produzione locale. Ma il successo strepitoso delle pellicole CinemaScope, alcuni limiti prettamente tecnologici della proiezione con occhiali polarizzati, lo scarso valore intrinseco di gran parte della stessa produzione 3D e finanche la difficoltà di conciliare l'estetica classica con le istanze scopertamente attrazionali della tecnologia stereoscopica, assegnano ai formati panoramici quel ruolo di nuovo standard internazionale di produzione ed esibizione che dal 1954 non hanno più perso².

Il momento di passaggio dal formato Academy ai formati panoramici non si esaurisce nel travaglio della cinematografia americana, ma coinvolge a titolo diverso tutte le cinematografie che intrattengono dei rapporti commerciali con l'industria hollywoodiana. E prima che i sistemi anamorfici a basso costo diventino la principale via italiana allo schermo largo³, anche la cinematografia nostrana fa conti con la tecnologia tridimensionale. Ma che impatto ha il 3D sull'industria cinematografica italiana, alla vigilia della prima significativa crisi economico-finanziaria del dopoguerra? Come viene percepita la nuova arma antitelevisiva da produttori, distributori ed esercenti non ancora toccati direttamente dall'avvento della televisione? E più precisamente, in che misura il 3D crea problemi in Italia alla luce della specifica tempistica di importazione delle nuove tecnologie di sala e di quei prototipi



Il più comico spettacolo del mondo (1953) di Mario Mattoli. Enrico Viarisio e comparse nel prologo «pedagogico». Fotogrammi tratti dal film

cinematografici che le hanno presentate per la prima volta agli spettatori nostrani? Il presente saggio intende iniziare a ragionare su queste questioni attraverso lo studio dell'unico lungometraggio italiano realizzato e proiettato con tecnologia tridimensionale in quel periodo di «crisi della rappresentazione»⁴ innescato, prima ancora che dalla effettiva distribuzione di *Bwana Devil* nel maggio 1953, dalle palpitanti cronache d'oltreoceano di uno sparuto gruppo di giornalisti specializzati: *Il più comico spettacolo del mondo* di Mario Mattoli, prodotto da Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per la Rosa Film di Antonio Altoviti⁵. La mia riflessione muove dall'esame incrociato di film⁶, riviste di settore (dalle riviste di critica, teoria e riflessione a quelle di categoria; dalle riviste di tecnica cinematografica ai rotocalchi) e documenti di produzione (materiali di scrittura, preventivo di spesa, piano di lavoro, ecc.). Se la pubblistica specializzata restituisce come un sismografo il terremoto tecnologico in atto, le carte conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato permettono di studiare le contromisure prese dai nostri addetti ai lavori. Di particolare interesse sono risultati, da un lato la rivista popolare «Festival», dall'altro il soggetto del film di Mattoli, che riporto integralmente a seguire.

Prove tecniche di regia stereoscopica

Il più comico spettacolo del mondo nasce nell'inverno 1952-1953 quale appendice produttiva di un film ad alto budget ispirato all'*Odissea* omerica e affidato inizialmente alla regia di Georg Wilhelm Pabst, a cui Ponti e De Laurentiis stanno lavorando da tempo per conto della Lux di Riccardo Gualino. Gli ambiziosi produttori nostrani non se la sentono di usare la nuova tecnologia in quello che appare come lo sforzo economico più ingente, non solo della Lux, ma di tutta l'industria cinematografica italiana del tempo, prima di averla testata personalmente su una produzione pilota, e mettono in cantiere in tutta fretta *Il più comico spettacolo del mondo* per acquisire dimestichezza con la stereoscopia, misurarne le possibilità espressive e nello stesso tempo formare i quadri tecnici indispensabili a minimizzare eventuali rischi. La pubblistica specializzata dedica considerevole attenzione alle tortuose vicende realizzative dell'*Odissea* – annunciato addirittura come il nostro *Quo Vadis* (Marvin LeRoy, 1951) – e tra le righe compaiono numerosi dettagli circa le circostanze che presiedono anche al varo di *Il più comico spettacolo del mondo*⁷. In primo luogo, emerge il ruolo preponderante di De Laurentiis nella scelta del 3D. L'abile imprenditore di Torre Annunziata tocca con mano la rivoluzione tecnologica in atto, nel febbraio 1953, nel corso di un viaggio a Hollywood fina-

lizzato a reclutare Kirk Douglas per la parte di Ulisse, e si convince del valore della stereoscopia dopo avere scartato la dispendiosa opzione del cinerama. In secondo luogo, emerge l'idea strategica che i due film condividano l'operatore alla macchina, nella persona di Karl Struss. Lo stagionato tecnico americano viene individuato non tanto per i suoi prestigiosi trascorsi, ma perché ha appena curato la fotografia di un cortometraggio stereoscopico prodotto da Sol Lesser. In terzo luogo, infine, emerge l'opportunità di costruire il film sperimentale su Totò, già felicemente impiegato per sondare la percorribilità di Ferraniacolor e Gevacolor in, rispettivamente, *Totò a colori* (Steno, 1952) e *L'uomo la bestia e la virtù* (Steno, 1953)⁸. Il talento comico di Antonio De Curtis torna comodo perché garantisce in un'unica soluzione tempi rapidi di esecuzione e un sicuro ritorno economico.

Ponti e De Laurentiis affidano *Il più comico spettacolo del mondo* alle cure di quella Rosa Film che hanno appositamente fondato nel 1952 per produrre le pellicole del comico napoletano e con la quale hanno appena licenziato *Totò e le donne* (Steno, Monicelli, 1952)⁹. Il senso dell'operazione consiste fondamentalmente nel separare la produzione destinata potenzialmente anche al mercato internazionale, targata Ponti-De Laurentiis Spa, da quella più propriamente nazional-popolare, secondo un doppio registro produttivo che De Laurentiis manterrà anche dopo la fine del sodalizio con Ponti, attraverso l'articolazione tra Dino De Laurentiis Cinematografica (produzione alta) e Ddl (produzione bassa)¹⁰. Tuttavia si sbaglierebbe a sottovalutare l'iniziativa. La strumentalità del film, di fronte all'esplosione internazionale della stereoscopia, giustifica un trattamento logistico e finanziario di favore rispetto a quello solitamente riservato alle pellicole di "sfruttamento intensivo" di Antonio De Curtis: non è il caso di tirare troppo la cinghia dal momento che la spesa di oggi può far risparmiare i soldi di domani. I documenti di produzione inviati alla Direzione Generale dello Spettacolo il 10 aprile 1953 parlano chiaro¹¹. Se il piano di lavorazione supera le 6 settimane di riprese (13 aprile-27 maggio 1953), il preventivo sfiora addirittura i 300 milioni di lire di spesa, con alcune voci tecniche significativamente «pesanti», quali «teatri e mezzi tecnici» (L. 19.550.000), «pellicola» (L. 26.430.000), «sviluppo e stampa» (L. 40.592.000) ed «edizioni» (L. 30.000.000). Secondo il *Manuale del produttore di film* di Valentino Brosio, edito nel 1956 per la collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale, un film con il profilo economico-industriale di *Il più comico spettacolo del mondo* rientrerebbe addirittura nella quarta delle sei classi con cui è possibile descrivere la produzione italiana dei primi anni Cinquanta, quella del «film a carattere internazionale, ma di media spettacolarità, in colori»¹².

L'esame dei materiali di scrittura sopravvissuti – il soggetto originale di Mario Monicelli, Sandro Continenza e Italo Di Tuccio intitolato *Totò 3D* e il riassunto della sceneggiatura del medesimo terzetto *Il più piccolo spettacolo del mondo*¹³ – mostra il lavoro di rinforzo dell'esile impianto narrativo originale, coerentemente all'investimento monetario. Laddove il soggetto si limita a cucire episodi fortemente eterogenei (luna park, istituto di bellezza, spiaggia, locale notturno, festa patronale, negozio di abbigliamento) con il sottile filo conduttore "sociale" della ricerca di lavoro del protagonista Teopompo (Totò), la sceneggiatura costruisce una parodia del kolossal di Cecil B. De Mille *Il più grande spettacolo del mondo* (*The Greatest Show on Earth*, 1953) piuttosto aderente all'originale. L'azione viene spostata dal Barnum & Bailey Circus al più prosaico tendone dei Togni, ma tutti i personaggi principali del modello trovano abbastanza eccezionalmente una corrispondenza nel film di Mattoli: Tottos (Totò) prende il posto del clown Buttons (James Stewart), che come lui cerca vanamente di sfuggire alla polizia; Bastian (Alberto Sorrentino) e Karl (Mario Castellani) fanno il verso, rispettivamente, all'acrobata Sebastian (Cornel Wilde) e al domatore di leoni Klaus (Lyle Bettger); May (May Britt) sostituisce l'ammaestratrice Angel (Gloria Grahame), Dorothy (Franca Faldini) la fantasista Phyllis (Dorothy Lamour) e Tania (Tania Weber) la trapezista Holly (Betty Hutton). E c'è pure un burbero impresario (Marc Lawrence), anche se fortemente ridimensionato rispetto al Brad Braden di Charlton Heston. Il mutamento di genere dal "Totò neorealista" del soggetto al "Totò metacinematografico" della sceneggiatura nasconde però anche un differente grado di metabolizzazione della tecnologia stereoscopica. Cancellando gli inequivocabili quanto impropri riferimenti a *Questo è il Cinerama di Totò 3D* (la corsa

sulle montagne russe, la gara dei motoscafi e la festa patronale), l'intreccio di *Il più piccolo spettacolo del mondo* sembra infatti superare la diffusa equiparazione giornalistica della prima ora tra stereoscopia e schermo largo¹⁴ e mostrare una maggiore consapevolezza dello specifico tecnologico del 3D, premessa per una più felice giustificazione narrativa del suo impiego.

Il Podelvision, ovvero la via italiana al 3D

Con l'eccezione del Future Dimension di John Norling, tutti i sistemi stereoscopici di ripresa in auge negli anni Cinquanta utilizzano due cinecamere sincronizzate. In funzione della disposizione delle macchine da presa, è possibile individuare le tre configurazioni a cui si attengono i principali brevetti utilizzati commercialmente. La prima, che possiamo chiamare "ad assi paralleli", prevede la disposizione delle macchine da presa fianco a fianco, con gli obiettivi rivolti direttamente verso il profilmico. È la configurazione scelta, per esempio, dai fratelli Spottiswoode in Inghilterra (cinecamere Technicolor), dall'ingegnere Gerald Rackett della Columbia (cinecamere Mitchell) e dai tecnici specializzati Jack Kiel e Gordon Pollock della Producer's Service Company di Burbank. La seconda, che possiamo chiamare "ad assi coincidenti", prevede la disposizione delle macchine da presa l'una di fronte all'altra, con gli obiettivi rivolti contro due specchi che riflettono il profilmico. È la configurazione impiegata, per esempio, da Julian Gunzberg per il Natural Vision (cinecamere Mitchell), dalla Paramount per il suo Paravision (ancora cinecamere Mitchell) e dalla StereoCine Corporation di Hollywood (cinecamere Camerettes). La terza, che possiamo chiamare "ad assi ortogonali", prevede la disposizione delle macchine da presa a 90 gradi l'una rispetto all'altra, con un obiettivo rivolto direttamente verso il profilmico e l'altro che punta contro uno specchio. È la configurazione preferita, per esempio, dai tecnici specializzati della Universal David Horsley, Fred Campbell e Eugene F. Polito (cinecamere Arriflex), dalla Warner Brothers per il suo Stereoscopic Camera System e da John Alton della Mgm per il Tri-Dee (cinecamere Mitchell). La scelta della configurazione non è un dettaglio. Dalla disposizione delle macchine da presa dipende la distanza interassiale tra gli obiettivi, cioè il parametro più delicato da configurare nella tecnologia stereoscopica: una distanza eccessiva causerebbe in proiezione degli innaturali effetti di miniaturizzazione del profilmico, mentre una distanza insufficiente causerebbe altrettanto innaturali effetti di gigantismo¹⁵.

La considerevole varietà di combinazioni tra macchine da presa e disposizione delle stesse che si sono affacciate più o meno felicemente sul mercato nel triennio 1952-1954 risponde anche all'opportunità di differenziare ciascun sistema dagli altri, in modo da non dovere pagare diritti di sfruttamento a terzi. Questo vale soprattutto per le case di produzione americane e per gli apparecchi messi a punto all'interno dei loro laboratori tecnici. Ma vale anche per Ponti e De Laurentiis, che hanno strategicamente commissionato al direttore dei loro stabilimenti romani, non diversamente dalle principali *majors* hollywoodiane, la messa a punto di un sistema di ripresa tridimensionale sufficientemente caratterizzato da poterlo presentare con un marchio appositamente registrato. Il sistema stereoscopico a cui vengono affidate le sorti della cinematografia nazionale viene approntato «in casa» nel marzo 1953 dall'ingegner Paolo Uccello – già capo dei servizi tecnici del Centro Sperimentale e degli stabilimenti di doppiaggio della Fono-Roma – e battezzato significativamente Podelvision¹⁶: il prefisso «Podel» si riferisce al nome della casa di produzione principale dei due committenti, mentre il suffisso «vision» allude al Natural Vision, il sistema stereoscopico utilizzato nel citato *Bwana Devil*, di cui condivide specifiche tecniche e filosofia generale. Entrambi i sistemi dispongono infatti le macchine da presa secondo la configurazione «ad assi coincidenti», al fine di ridurre la distanza interassiale a una misura comparabile a quella esistente mediamente da un occhio all'altro. Secondo Julian Gunzberg, vicepresidente della Natural Vision Corporation e oftalmologo professionista, la distanza interassiale del suo sistema, pari a 3 pollici e mezzo (circa 8,9 cm), sarebbe proprio equivalente alla distanza media tra gli occhi umani, pari a 2 pollici e mezzo (circa 6,5 cm), alla luce delle differenze di focale e di campo tra ottica meccanica e ottica naturale¹⁷. Il sistema di Gunzberg e quello di

Uccello differiscono solo in ordine alle cinecamere impiegate. Laddove il Natural Vision utilizza due Mitchell, il Podelvision si compone di due Cameflex Eclair: macchine da presa che forniscono prestazioni comparabili alle Mitchell ma garantiscono maggiore maneggevolezza.

La configurazione stereoscopica “ad assi coincidenti” non è però priva di criticità. Il punto debole di tutti i cloni del Natural Vision, Podelvision compreso, risiede nella considerevole quantità di luce necessaria per compensare l’assorbimento della coppia di specchi riflettenti. La questione è particolarmente delicata dal momento che la fotografia stereoscopica viene sentita dagli addetti ai lavori dei primi anni Cinquanta come costituzionalmente incompatibile con il fuori-fuoco e la profondità di campo, in interni, con pellicola a colori, si ottiene ovviamente solo con una illuminazione di forte intensità. Le tragiche cronache di set che emergono dalla stampa specializzata non mancano di sottolineare le condizioni infernali di lavoro a cui vengono sottoposti Totò e i suoi. In questo senso, non posso non rimandare alla vivace prosa di Italo Dragosei, che, dalle colonne di «Festival», restituisce l’impagabile ritratto di un Mattoli «sudato», «accaldato» e «svociato», che viene «cotto a fuoco lento dai raggi incrociati dei riflettori» e nel suo intimo rimpiange ben altre produzioni del suo recente passato:

Mattoli ci parlava con entusiasmo di questo suo esperimento in rilievo e a colori, si diffondeva nei particolari, diceva che gli piaceva tanto vivere alcuni giorni nell’arena di un circo [...], ma le sue labbra erano aspre, assetate e i suoi occhi correva dietro alle perigliose escursioni in montagna di un film girato qualche anno fa con Billi e Riva o, forse, naufragavano nelle acque agitate di un vecchio film con Macario ambientato nel mondo della pirateria¹⁹.

A giudicare dai quasi sei mesi intercorsi tra la fine delle riprese e l’uscita della pellicola dai laboratori di sviluppo e stampa dei fratelli Catalucci (giugno-novembre 1953), i problemi tecnici più gravi di *Il più comico spettacolo del mondo* subentrano però in postproduzione. Non esistono in merito resoconti dettagliati, ma alcune battute dello stesso Mattoli, in un’intervista rilasciata a «Epoca» a pochi giorni dalla prima italiana del 2 dicembre 1953, lasciano intendere grosse difficoltà nel licenziare, per ogni edizione stereoscopica, due copie perfettamente sincronizzate²⁰. Di fronte alla marcia trionfale del CinemaScope *La tunica* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), nel contesto del lento ma inesorabile calo di interesse per pellicole tridimensionali certamente non eccezionali come *L’uomo nell’ombra* (*The Man in the Dark*, Lew Landers, 1953) e *Sangaree* (Edward Ludwig, 1953), non poteva darsi scagura peggiore.

Estetica dell’emergenza e integrazione narrativa

Durante una pausa delle riprese del film, Karl Struss rilascia a Riccardo Redi alcune dichiarazioni in merito alla fotografia tridimensionale e alla sua ricaduta sulla regia cinematografica²¹. L’operatore di *Aurora* (*Sunrise*, Friedrich W. Murnau, 1927), *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940) e *Luci della ribalta* (*Limelight*, Charlie Chaplin, 1952), per citare solo alcune tappe chiave della sua incredibile filmografia, esplicita i due principi chiave a cui non solo si attiene personalmente, ma ritiene debbano attenersi anche tutti gli operatori impegnati nella stereoscopia: in primo luogo, in ordine ai cosiddetti “effetti di profondità”, raccomanda che i piani rilevanti del pro-filmico siano sempre propriamente a fuoco, dal baricentro figurativo dell’inquadratura allo sfondo; in secondo luogo, in ordine ai cosiddetti “effetti di rilievo”, raccomanda l’impiego di tagli di inquadratura tali da riprendere interamente oggetti e attori destinati a “uscire” dallo schermo. Durante le riprese di scene ordinarie, si tratta fondamentalmente di tenere sempre fuoco e punto di convergenza – gli obiettivi delle macchine da presa sincronizzate hanno bisogno come gli occhi umani di varicare la loro convergenza a seconda della distanza dell’oggetto da fotografare – sull’attore principale e di comporre l’inquadratura in modo che non ci sia ingombro scenografico significativo tra il protagonista e le cinecamere. Il punto di convergenza corrisponde infatti al piano dello schermo durante la proiezione: tutto quello che sta nella fase di ripresa tra il punto di convergenza e lo sfondoappa-

re *in profondità* (allontanandosi dallo spettatore), mentre quanto compreso tra il punto di convergenza e le cinecamere appare *in rilievo* (avvicinandosi allo spettatore). Le prescrizioni dell'operatore statunitense tradiscono il tentativo di disciplinare la stereoscopia in accordo a un'estetica di tipo classico. Il fuori-fuoco di porzioni rilevanti del profilmico profondo e la divisione di uno stesso oggetto tra spazio dello spettacolo e spazio dello spettatore sono evidentemente banditi per paura che compromettano il processo di finzionalizzazione dello spettatore²².

La sensibilità di Struss sembra informare profondamente *Il più comico spettacolo del mondo*. L'abbondanza di piani americani, per esempio, trova la sua prima motivazione non tanto e non solo nell'opportunità di concedere a Totò una libertà da palcoscenico teatrale²³, quanto nel rifiuto sistematico, nel trattamento delle conversazioni, della forma campo-controcampo con personaggio di quinta. Si tratta qui di non violare il secondo principio dell'operatore americano, quello che prescrive di riprendere interamente il profilmico aggettante per non mandare in cortocircuito lo spazio dello spettacolo e lo spazio dello spettatore: con fuoco e punto di convergenza impostati sul parlante, testa e spalle dell'ascoltatore sarebbero infatti sì ricadute in sala, ma con i margini della sagoma precariamente attaccati al bordo dello schermo. Ma Mattoli non si limita ad attenersi scrupolosamente alle prescrizioni tecniche del suo operatore. Un inventario dei numerosi effetti di rilievo del film mostrebbe lo sforzo registico di assorbire le attrazioni tridimensionali: in funzione del grado di giustificazione dell'effetto stesso, possiamo infatti individuare almeno tre classi a «narrativizzazione» crescente. Alla prima classe – grado minimo di narrativizzazione – appartengono i rarissimi effetti che chiamano in causa del tutto arbitrariamente lo spettatore. Penso per esempio alla gag di Paride, in cui Totttons, indeciso se premiare l'ammaestratrice di animali May o la trapezista Tania, finisce per scagliare il pomo della discordia, nella fattispecie, una mela vera, verso lo spettatore. Alla seconda classe – grado medio di narrativizzazione – appartengono i meno sporadici effetti debolmente giustificati dal racconto. Penso per esempio alla gag del mattarello, in cui Totttons invita la bella May a rispondere alle *avances* del direttore del circo librando numerosi fendenti verso la macchina da presa. Alla terza classe – grado massimo di narrativizzazione – appartengono i molteplici effetti pienamente giustificati dal racconto. Penso per esempio alla gag della testa di turco, in cui Totttons, chiamato a sostituire il pupazzo del tiro a bersaglio, viene raggiunto, insieme alla macchina da presa, da una batteria di palle di ogni dimensione. Non mancano le vere e proprie interpellazioni (prima classe), ma i casi in cui la stereoscopia è al servizio del racconto (terza classe) superano di gran lunga quelli in cui, al contrario, è il racconto a porsi al servizio della stereoscopia (seconda classe)²⁴.

Il disciplinamento narrativo degli effetti di rilievo sfrutta abilmente l'ambientazione circense. La maggior parte delle attrazioni stereoscopiche della terza classe sono infatti nascoste nei numeri d'arte varia che punteggiano l'intreccio del film, a partire dai quattro più importanti per durata e investimento spettacolare: il numero degli elefanti, quello degli attrezzisti, quello degli acrobati e quello dei leoni. Nel primo numero, quello degli elefanti, sono le proboscidi degli animali, con bella inventiva, a «bucare» idealmente lo schermo tra una coreografia e l'altra. Nel secondo e nel terzo numero, quello dei trapezisti e quello degli acrobati, sono invece gli atleti del Togni, al termine della loro performance, a finire, interamente, uno dopo l'altro, in platea: i primi, lasciandosi semplicemente cadere sulla rete di protezione; i secondi, superando una fila di cammelli con uno straordinario triplo salto mortale. Nel quarto numero, infine, quello dei leoni, a cui attinge felicemente anche la divertente campagna promozionale della Paramount²⁵, sono le zampate delle fiere a minacciare ripetutamente Totttons-Totò, nell'improbabile veste di sostituto-domatore, ma anche operatori alla macchina e spettatori. L'integrazione della stereoscopia nel racconto è efficace perché affidata alle rodate convenzioni di genere di matrice hollywoodiana. Da un lato, gli effetti di rilievo sono adoperati in sequenze performative che, pur rivolgendosi implicitamente allo spettatore, non turbano in modo irreparabile la costruzione della diegesi: non diversamente dai canti e balli di un *backstage musical*, i numeri circensi del film di Mattoli sono giustificati dal tradizionale *escamotage* dello spettacolo (il



Il più comico spettacolo del mondo (1953) di Mario Mattoli. Totò, May Britt e Tania Weber nella gag di Paride e il numero acrobatico di un trapezista del circo Togni con effetto di rilievo. Fotogrammi tratti dal film

circo) nello spettacolo (il film). Dall'altro, gli effetti di rilievo sono resi accettabili dalla complementare "diegetizzazione" dello spazio di ricezione e quindi dal riconoscimento del "lavoro dello spettatore". Non solo il prologo didattico del film, volto a spiegare sperimentalmente il funzionamento della stereoscopia con lanci e lazzi vari, mostra in un interessante controcampo meta-cinematografico alcuni attori muniti di occhialini polarizzati; i numeri circensi di *Il più comico spettacolo del mondo* alternano in modo sistematico le inquadrature degli artisti alle inquadrature del pubblico, che, di quello in sala, è evidentemente proiezione simbolica²⁶. L'operazione è dunque piuttosto sofisticata. La stereoscopia si appoggia alla retorica attrazionale delle esibizioni circensi per massimizzarne l'impatto su uno spettatore tecnologicamente avvertito, in quanto "alfabetizzato" dal prologo pedagogico e "sensibilizzato" dal riconoscimento dei suoi simulacri diegetici²⁷.

Conclusioni

Lo studio di *Il più comico spettacolo del mondo* permette di indagare la risposta della cinematografia nazionale al fugace passaggio della tecnologia stereoscopica in Europa. L'incrocio di carte di produzione e pubblicitaria specializzata rivela un progetto ben più ambizioso di quanto si potrebbe in prima battuta immaginare a giudicare dagli interpreti (Totò, Alberto Sorrentino, May Britt, ecc.), dalla casa di produzione (Rosa Film), dall'intreccio del film compiuto (parodia di *Il più grande spettacolo del mondo* di De Mille), nonché dalla sua pur discutibile sistemazione critica (tra le pellicole meno memorabili di Totò)²⁸. L'iniziativa non accreditata della coppia Ponti-De Laurentiis è finalizzata a rassicurare la Lux circa l'opportunità di fotografare in 3D un kolossal omerico a grande budget e come tale beneficia di un trattamento economico di tutto rispetto: coadiuvato da Ferdinando Risi e Riccardo Pallottini, il celebre operatore statunitense Karl Struss viene messo nelle condizioni di sperimentare il Podelvision dell'ingegnere Paolo Uccello per quasi due mesi ininterrotti di riprese. I nuovi *tycoons* del cinema italiano, spalleggiati da una delle case di produzione più solide del paese, hanno le idee chiarissime. Da un lato, di fronte alla pronta conversione della parte più solida dell'esercizio italiano, intendono capitalizzare la montante febbre stereoscopica nazionale licenziando il film di Mattoli a breve distanza dall'importazione delle prime pellicole americane. Dall'altro, di fronte allo scarso respiro editoriale della maggiore parte delle produzioni tridimensionali della prima ora, intendono aprire la stagione 1953-1954 con un prodotto stereoscopico di lusso destinato non solo all'Italia.

Il più comico spettacolo del mondo finisce però sul mercato quando le azioni della stereoscopia sono in forte ribasso e la Fox sta già trionfalmente distribuendo il suo primo CinemaScope: al Podelvision viene concessa una seconda possibilità, ma non si tratta più del prestigioso kolossal omerico, affidato a Mario Camerini per contrasti insanabili con Pabst e filmato da Harold Rosson in Technicolor, quanto di un nuovo adattamento della *Cavalleria rusticana* di Verga, tuttavia, mai distribuito in tre dimensioni. Il film di Mattoli resta comunque molto interessante per lo storico della tecnica cinematografica. Pur non rinunciando del tutto a soluzioni meramente attrazionali, sembra infatti paragonabile più alle sofisticate produzioni stereoscopiche americane di seconda generazione (produzione 1953-1954) che ai primissimi prodotti importati in Italia (produzione 1952-1953). Penso, in particolare, a un film come *Kiss Me Kate* (*Baciami Kate!* Sidney, 1953), che riserva gli effetti stereoscopici più clamorosi del suo repertorio proprio ai numeri performativi di uno spettacolo nello spettacolo: la messa in scena di una commedia musicale ispirata alla shakespeariana *La bisbetica domata*²⁹. Gli italiani non sono arrivati «buoni ultimi» nella corsa alla terza dimensione degli anni Cinquanta, peraltro chiaramente stigmatizzata dallo stesso Mattoli nella citazione posta in esergo. È una visione un po' superficiale. *Il più comico spettacolo del mondo* dimostra piuttosto come gli ardimentosi uomini di Gualino siano tra i primissimi produttori europei a capire l'importanza di investire nelle nuove tecniche di ripresa e proiezione, in un continente ancora largamente sprovvisto di apparecchi televisivi, per difendere quote significative di mercato interno dall'attacco degli americani e proporsi competitivamente sulla scena mondiale.

1. L'opinione di Mario Mattoli sulle nuove tecniche di ripresa e proiezione, insieme ai commenti di Mario Monicelli, Mario Sequi, Stefano Canzio, Augusto Genina e Alessandro Blasetti, si trova in *Puntano sulla curiosità tridimensionale e panoramico*, in «*Epoca*», XIII, 164, 22 novembre 1953, pp. 6-7.
2. Per una ricostruzione documentata ma eminentemente tecnocentrica del contesto americano, rimando al classico John Belton, *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1992. Per un quadro più generale sull'industria americana del dopoguerra si veda invece Douglas Gomery, *La nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, Einaudi, Torino 2000, pp. 1125-1156.
3. Per l'avvento dello «schermo largo» in Italia, si veda Federico Vitella, *Una questione di standard. Il passaggio dall'Academy ai formati panoramici*, in Luca Mazzei, Federico Vitella, *Geometrie dello sguardo*, Carocci, Roma 2007, pp. 65-130.
4. Per il concetto di «crisi della rappresentazione», si veda Rick Altman, *La parola e il silenzio. Teoria e problemi generali di storia della tecnica*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 829-854.
5. La ricerca sugli anni Cinquanta è stata avviata da Adriano Aprà, *Lo stato della tecnica: dalla pellicola al film, dal film alla sala*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano (1954-1959)*, vol. IX, Edizioni di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2004, pp. 487-514; da integrare, nella sezione «Documenti», con Id., *La tecnica: colore, formati e lavorazioni*, *ibid.*, pp. 633-647. La XVI edizione del festival bolognese *Il cinema ritrovato* (29 giugno- 6 luglio 2002) e l'XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema di Udine *I cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema* (15-18 marzo 2004) sono stati importanti momenti di riflessione. Per gli anni Trenta, si veda invece il pionieristico Paola Valentini, *Tra fotografia e cinema: la tridimensionalità in Italia negli anni Trenta*, in «*Cinema & Cie*», II, 2, spring 2003, pp. 61-81.
6. Del film, proiettato in versione restaurata da Aurelio De Laurentiis durante il festival di Roma 2011 è annunciata una nuova distribuzione, con tecnologia 3D nel corso del 2012. Alla data della stesura del presente articolo esso risulta comunque fruibile solo in dvd (Vivivideo). Gli effetti stereoscopici, assenti in questa versione *homevideo*, sono nondimeno indagabili attraverso lo studio delle strategie di messa in scena.
7. Si veda, in particolare, *Lunga e difficile la nostra "Odissea"*, in «*Festival*», IX, 13, 28 marzo 1953, p. 26.
8. Per una ricostruzione esaurente e documentata dell'avvento del colore nel cinema italiano, rimando all'ottimo Federico Pierotti, *Dalle invenzioni ai film: Il cinema italiano alla prova del colore (1930-1959)*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano*, Carocci, Roma 2006, pp. 85-149. In particolare, per *Totò a colori*, si veda Id., *Totò, Antonioni, and America: Trends in Italian Filmmakers' Adoption of Colour Technology (1952-1964)*, in Raphaëlle Costa de Beauregard (a cura di), *Cinéma et couleur. Film and Colour*, Michel Houdiard Éditeur, Paris 2009, pp. 211-212.
9. Per la Rosa Film, si consulti l'utilissimo repertorio *La città del cinema*, Napoleone, Roma 1979, p. 499.
10. Sulla produzione di Ponti e De Laurentiis della seconda metà degli anni Cinquanta, rimando ad Alberto Farassino, *Produttori e autori della produzione*, in Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano (1954-1959)*, cit., pp. 407-430. Per

un profilo di De Laurentiis, si veda la bella biografia scritta a quattro mani da Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2001.

11. Si vedano il piano di lavorazione e il preventivo di spesa del film, entrambi conservati nel fascicolo CF 1680 della divisione «Cinema» del fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo dell'Archivio Centrale di Stato (d'ora in poi: CF 1680).

12. Valentino Brosio, *Manuale del produttore di film*, CSC, Roma 1956, pp. 86-87.

13. In mancanza della sceneggiatura originale, non conservata all'Archivio Centrale di Stato, è risultato estremamente utile il riassunto riportato dalla scheda di Revisione Cinematografica Preventiva. Si veda, ancora, CF 1680.

14. Per un tipico esempio di confusione tra stereoscopia e formato panoramico, si veda Giorgio Fenin, *La corsa alla terza dimensione*, in «Cinema Nuovo», XI, 7, 15 marzo 1953, pp. 190-191. Nella fattispecie, si equiparano Cinerama, CinemaScope e Natural Vision.

15. Mi sono largamente servito della pregevole e puntigliosa ricostruzione di Ray Zone, *A Window On Space: Dual-Band 3-D Cameras of the 1950s*, in «Film History», XVI, 3, summer 2004, pp. 216-228.

16. È lo stesso Paolo Uccello a rivelare il proprio coinvolgimento nell'operazione: «Il sistema prese il nome di Podelvision e fu realizzato negli stabilimenti cinematografici Ponti-De Laurentiis della Vasca Navale con due impianti di presa realizzati dall'autore di queste note». Id., *Cinema Tecnica e Linguaggio*, San Paolo, Milano 1987, p. 416. Per una fonte d'epoca, si veda *Notiziario 3D*, in «Bollettino dello Spettacolo», IX, 167, 15 aprile 1953, p. 3.

17. Vedi Julian Gunzberg, *The Story of Natural Vision*, in «American Cinematographer», XXXIV, 11, november 1953, p. 553.

18. Per un inquadramento generale della questione, si veda il capitolo dedicato agli anni Cinquanta di Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1983, pp. 309-323. Per una fonte d'epoca, rimando all'articulata trattazione di Amleto Fattori (*La ripresa a colori*), nei numeri 23-24 (giugno-luglio 1951, pp. 11-14), 25-26 (agosto-settembre 1951, pp. 10-18), 27-28 (ottobre-novembre-dicembre 1951, pp. 16-21) di «Associazione Italiana Cineoperatori» e nel numero (s.) del maggio 1952 (pp. 10-11) di «L'operatore».

19. Italo Dragosei, *Fora lo schermo il mento di Totò*, in «Festival», IX, 23, 6 giugno 1953, p. 7.

20. «Le difficoltà da superare durante le riprese non sono molte, ma i guai cominciano nei laboratori, quando si devono preparare i negativi e stampare le copie, giacché è necessario ottenerne due assolutamente identiche, corrispondenti una all'occhio destro e l'altra all'occhio sinistro». *Puntano sulla curiosità tridimensionale e panoramico*, cit., p. 6.

21. In Riccardo Redi, *Anche l'Italia in gara per la 3D*, in «Cinema», VI, 108, 30 aprile 1953, pp. 230-231, si trova l'intervista a Struss nonché una delle più affidabili cronache della rivoluzione tecnologica in atto.

22. Per il concetto di «finzionalizzazione», rimando al classico Roger Odin, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

23. Vedi Valentina Ruffin, *Totò al massimo*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano (1949-1953)*, vol. VIII, Edizioni di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2003, p. 270.

24. Per la complessa ma decisiva questione teorica della normalizzazione-narrativizzazione della tecnologia stereoscopica, rimando all'ottimo William Paul, *The Aesthetics of Emergence*, in «Film History», V, 3, summer 1993, pp. 321-355.

25. Si veda per esempio la pubblicità comparsa sul numero 164 (XIII) del 22 novembre 1953 di «Epoca»: due delle quattro fotografie di corredo sono proprio dedicate alla scena dei leoni. *Il più comico spettacolo del mondo* viene ovviamente lanciato come «il primo film tridimensionale girato in Italia».

26. Tra il pubblico fanno una comparsata un buon numero di attori professionisti della scuderia Ponti-De Laurentiis: Isa Barzizza, Ughetto Bertucci, Carlo Campanini, Carlo Croccolo, Aldo Fabrizi, Antonella Lualdi, Silvana Mangano, Ettore Manni e Anthony Quinn.

27. Filippo Sacchi è forse l'unico critico d'epoca a cogliere pienamente il senso dell'ambientazione circense: «È qui, nello spettacolo, nella buffonata, nella fantasia, quali possono essere appunto forniti dal mondo del circo, che il 3D può trovare la sua applicazione migliore. In un mondo irreale come questo, dove tutto è lazzo e colore, gli scherzi ottici, le sfasature prospettiche, le stesse distorsioni di volumi e di piani, non soltanto diventano accettabili e normali, ma possono farsi mezzi potenti a convogliare gli effetti». Id., *Tridimensionando*, in «Epoca», XIII, 167, 13 dicembre 1953, p. 94.

28. Si veda, almeno, l'antologia critica pubblicata in Orio Caldiron, *Totò*, Gremese, Roma 1980, pp. 137-138. Per una recente sistemazione del film nella carriera di Antonio De Curtis, rimando invece all'ottimo Alberto Anile, *I film di Totò (1946-1967)*, Le Mani, Genova 1998, pp. 164-171.

29. Per l'impiego della stereoscopia in *Baciamo Kate!*, rimando al bel saggio di William Paul, *Breaking the Fourth Wall: "Belascoism", Modernism, and a 3-D Kiss Me Kate*, in «Film History», XVI, 3, summer 2004, pp. 229-242.