

DIPARTIMENTO DELLE ARTI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

IL PAPARAZZISMO NELL'EPOCA
DELLA
DOLCE VITA

Tesi di laurea magistrale in teorie e pratiche della fotografia

Relatore
Prof. Federica Muzzarelli

Presentata da
Pietro Agostinetti

Correlatore
Prof. Roy Menarini

III Sessione Marzo 2024
Anno Accademico 2022/2023

Sommario

INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO 1: CINECITTÀ E LA NASCITA DEL SISTEMA HOLLYWOODIANO A ROMA.....	9
1.1 CINECITTÀ, DA STRUMENTO DI PROPAGANDA A INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA	9
1.2 IL SISTEMA DI HOLLYWOOD A ROMA.....	17
1.2.1 <i>L'ascesa dell'industria cinematografica statunitense</i>	17
1.2.2 <i>Roma al centro del cinema mondiale</i>	21
1.3 IL DIVISMO ITALIANO	25
1.3.1 <i>Divismo in Italia fra le due Guerre Mondiali</i>	25
1.3.2 <i>Un nuovo confronto: lo star system statunitense e il divismo italiano</i>	28
CAPITOLO 2: IL FENOMENO DEI PAPAZZI NELL'EPOCA DELLA DOLCE VITA.....	34
2.1 LA NASCITA DEL FENOMENO DELLA DOLCE VITA	34
2.2 COME NASCE IL PAPAZZO	43
2.3 L'ELABORAZIONE DELLO SCANDALO: I ROTOCALCHI	52
2.4 FELLINI E LA DOLCE VITA, RECIPROCI RIFERIMENTI.....	59
CAPITOLO 3: IL DECLINO DELLA DOLCE VITA	69
3.1 IL TRAMONTO DI CINECITTÀ	69
3.2 NUOVE FRONTIERE DEL PAPAZZISMO	74
BIBLIOGRAFIA.....	82
SITOGRAFIA.....	83

INTRODUZIONE

L'espansione e sviluppo del sistema cinematografico italiano devono il proprio merito alla nascita di Cinecittà che, ancora in epoca fascista, sviluppò le prime pellicole.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale e con le progressive legislazioni messe in atto dallo Stato italiano per proteggere la cinematografia nazionale dall'invasione di pellicole americane, Cinecittà iniziò a formare i suoi primi registi, e mise in atto un preciso sistema di collaborazione fra la cinematografia italiana ed americana, che spinse il sistema alla creazione di *colossal*, film ad alto budget che coinvolgevano centinaia di comparse e maestranze qualificate con un conseguente aumento occupazionale.

Grazie alle produzioni americane nel nostro Paese, a Roma faranno la loro comparsa le stelle di Hollywood, alimentando un nuovo sistema divistico, che trovò più precisamente nella strada di Via Veneto il proprio centro, facendo nascere quella che Fellini chiamerà poi "Dolce Vita".

Il sistema divistico venne così alimentato dalla progressiva nascita di decine di riviste illustrate che trattavano di cinema e costume. Queste, stampate attraverso la tecnica del *rotocalco*, erano perfette alla resa fotografica delle immagini, sempre più richieste ai fotografi.

Nacquero così quelli che, a seguito del film *La Dolce Vita*, verranno chiamati *paparazzi*, una nuova generazione di fotografi, pronti a qualsiasi cosa pur di immortalare le dive in comportamenti scandalosi della loro vita privata. La figura di riferimento in questo campo sarà il fotografo Tazio Secchiaroli.

Con questo elaborato si cercherà di evidenziare come il sistema divistico, nato con la "Hollywood sul Tevere" si basi dunque su tre fattori, che si influenzano a vicenda: le dive, i rotocalchi e i fotografi, che con le loro immagini riusciranno ad immortalare costumi e comportamenti di un'epoca.

Infine, verranno esposte le cause che portarono al declino di questo sistema e come questo genere fotografico, a seguito dell'esperienza della Dolce vita, abbia influenzato il lavoro di altri fotografi americani, dando così alla fotografia nuovi indirizzi espressivi.

CAP. 1 CINECITTÀ E LA NASCITA DEL SISTEMA HOLLYWOODIANO A ROMA

1.1 Cinecittà, da strumento di propaganda a industria cinematografica

La storia di Cinecittà si intreccia con il ventennio fascista, che, sin dalla sua nascita, aveva intuito le potenzialità del cinema come strumento di propaganda. Già nel 1925, appena due anni dopo l'insediamento al governo e, a seguito della paura di un calo di consensi dopo l'omicidio Matteotti, con Regio Decreto – Legge,¹ venne sancita *L'Unione Cinematografica Educativa* (istituto L.U.C.E.), che rilevò la piccola società di produzione, il *Sindacato Istruzione Cinematografica* (S.I.C).

Nata l'anno precedente, la società si era specializzata nella produzione di piccoli documentari di carattere didattico-scientifico, geografico-turistico, etnografico, ma anche di eventi, imprese e personaggi dell'attualità nazionale. Nell'estate del 1924, la società organizzò a Napoli una visione gratuita in piazza di pellicole educative e di carattere propagandistico al quale partecipò anche Mussolini.

Affascinato soprattutto dal documentario *Dove si lavora per la grandezza dell'Italia*, che lo vedeva protagonista, decise così nel 1925 di elevare la società ad Ente parastatale sostenuto direttamente dal governo fascista.

Nel successivo quinquennio, vennero così prodotti circa un centinaio di film, che tuttavia riscossero successo solo a livello locale, data la forte presenza del dialetto.

Si iniziò perciò a lavorare a nuove produzioni e allo stesso tempo a promuoverne il sistema di circolazione nazionale.

Nel 1932 venne inaugurata la *Mostra del Cinema di Venezia*, mentre nel 1935, nacque l'*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* (ENIC), che rilevò la *Società Anonima Stefano Pittaluga* (SASP), la quale si occupava del noleggio e della distribuzione di pellicole e già dal 1925, aveva a sua volta accorpato su di sé alcune delle più grandi case di produzione cinematografiche dell'epoca come la *Fert*, la *Rodolfi Film*, l'*Itala Film* e la *Cines*.

Quest'ultime, insieme formavano il consorzio *Unione Cinematografica Italiana* (U.C.I.), un tentativo nato alla fine della Prima guerra mondiale per arginare la concorrenza dei film tedeschi e statunitensi e contemporaneamente rilanciare il mercato cinematografico italiano.

¹ Regio Decreto-Legge 5 novembre 1925, n.1985, "Creazione dell'Istituto nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia, denominato «L'Unione Cinematografica Educativa L. U. C. E.».

In particolare, la Cines possedeva a Roma, in Via Veio, i teatri di posa più grandi d'Italia, che nel 1935 vennero completamente distrutti da un violento incendio che si propagò fra i teatri 3 e 4. Dalle ceneri di questi teatri iniziò prendere forma l'idea di un complesso ancora più esteso e moderno, che potesse diventare il centro di produzione cinematografica di maggior importanza in Europa.

Il progetto, che prese poi il nome di *Cinecittà*, venne affidato nella sua costruzione e futura gestione a Carlo Roncoroni, già direttore della Cines e amico di Luigi Freddi, il quale nel 1935, era stato nominato a capo della Direzione generale della cinematografia.

L'incendio della Cines, provocò un duro colpo per una cinematografia italiana che faticava a decollare, così in breve tempo si tornò alla ricerca di nuovi terreni adatti alla ricostruzione degli studi.

La scelta ricadde su una vasta area di circa 600 chilometri quadrati tra la via Tuscolana e la via di Torre Spaccata, facilmente raggiungibile con i mezzi pubblici e non lontano dall'aeroporto di Ciampino. Il terreno apparteneva alla Società Anonima Terreni Edilizi, che venne espropriato per quattro milioni di lire.

Per costruire gli studi il momento era tuttavia sfavorevole. La Società delle Nazioni, nel 1935, aveva infatti sanzionato l'Italia per l'invasione dell'Abissinia, cercando di porre un freno alle importazioni di materiale bellico e molti temettero che il progetto fosse troppo ambizioso.

I lavori di costruzione, tuttavia, iniziarono il 26 gennaio 1936, e sarà proprio Mussolini a posare il primo di quei 2 miliardi di mattoni, 19.000 quintali di ferro e 65.000 quintali di cemento² che verranno infine utilizzati per ultimare il complesso.

L'architetto incaricato del progetto fu Gino Pressutti, il quale venne inviato in giro per l'Europa da Roncoroni per visitare i più importanti stabilimenti cinematografici. Pressutti, comprese che il problema di progettazione principale, che sarà poi il punto vincente del suo disegno, era la corretta disposizione dei teatri di posa e di tutte quelle attività accessorie necessarie alla professione, (come camerini, impianto luci, fondali...) in modo tale da poterli utilizzare per più produzioni contemporaneamente, senza intralciare il ritmo organico del lavoro.

I lavori vennero ultimati fra il 1937 e il 1938 ed il complesso risulterà essere talmente buono da rimanere inalterato per quasi settant'anni.

² Burchielli Roberto, Bianchini Veronica, *Cinecittà, Lla fabbrica dei sogni*, Milano, Boroli Editore, 2004, p.26

La macchina di Cinecittà iniziò così a produrre le sue prime pellicole. Nel 1938 i film girati furono 40, mentre, già nel 1941, erano più che raddoppiati.

L'effetto fu dirompente, anche negli incassi. Nel 1937 i biglietti venduti furono 264.277.203, numeri che aumentarono di circa dieci milioni l'anno, fino al picco del 1941, con 423.978.027.³

Il cinema, grazie alla sua riproducibilità tecnica, permette infatti di abbassare progressivamente i costi rendendola così la forma di spettacolo più economica: il prezzo medio del biglietto era di 1,66 lire, rispetto all'operetta, 3,40 lire, o il teatro di prosa, 3,82 lire, o una rivista, 4,57 lire⁴. In Italia le sale cinematografiche erano più di 4000 e la spesa annua pro capite per il cinema variava dalle 10 alle 14 lire.

Mai nessuna forma di spettacolo aveva prima d'ora suscitato un tale interesse.

Ad orientare ulteriormente gli italiani verso la cinematografia nazionale fu la "Legge Alfieri",⁵ presentata dal Ministero della Cultura Popolare, il 16 giugno 1938, che abolì le sovvenzioni dirette alle società produttrici e le sostituì con premi statali il cui ammontare era proporzionale agli incassi (12% lordo sugli incassi dei primi tre anni dall'uscita del film), spingendo in tal modo la produzione verso film popolari, in grado di raggiungere diversi tipi di pubblico.

Censura e premi di produzione, indirizzarono la cinematografia nazionale verso quella corrente di "escapismo" che fu caratteristica del periodo dei "telefoni bianchi". Il termine, che sarà coniato dal regista Steno in un articolo del periodico *Marc Aurelio* nel 1942⁶, si riferiva a quella tipologia di film melodrammatici in costume che nacquero sotto la censura del governo fascista, nel quale l'ambiente borghese, di cui si ricordano i telefoni bianchi, all'epoca più costosi rispetto a quelli di bachelite nera, (e forse più fotogenici nelle pellicole monocromatiche), cercavano di rappresentare un finto benessere sociale, spesso riscattato grazie al duro lavoro, che si allontanava tuttavia dalla reale situazione del Paese.

³ Burchielli Roberto, Bianchini Veronica, "Cinecittà, la fabbrica dei sogni", Milano, Boroli Editore, 2004, pag. 27

⁴ Burchielli Roberto, *ivi*, pag. 28

⁵ Regio Decreto-Legge 16 giugno 1938, n.1061, "Provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale."

⁶ Ennio Bispuri, "Hollywood e i telefoni bianchi" in Vito Zagarrò (a cura di), "Myrroring Myths, miti allo specchio tra cinema americano ed europeo", vol. II, Roma, Centro di Ricerca interdipartimentale di Studi Americani (CRISA), Roma Tre-Pres, 2019, pag. 53.

Furono probabilmente film come *Il signor Max*, *Contessa di Parma* o *Mille lire al mese* a causare nel dopoguerra una totale inversione di tendenza con la corrente del *Neorealismo*. Poco dopo, il 4 Settembre 1938, con un nuovo Regio Decreto-Legge,⁷ si introdusse tra le altre misure, il monopolio dell'*Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.)*, fondato nel 1935, per "l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film cinematografici", imponendo così l'autarchia distributiva.

Le quattro Major più importanti di Hollywood (*20th Century Fox*, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Paramount* e *Warner Bros.*) risposero ritirandosi dal mercato italiano già dal primo gennaio 1939.

Se nel 1938 i film americani rappresentavano il 75% delle prime visioni del cinema italiano, (circa 250 film l'anno)⁸, nel periodo successivo alla Legge Alfieri queste scesero fino al 35%, con solamente 36 film americani importati nel 1940.

Le conseguenze dell'autarchia in ambito cinematografico, si manifestarono non solo a livello economico e di genere, ma ebbero impatti significativi anche sul sistema di linguaggio.

Dal 1930, con *Resurrectio*, di Alessandro Blasetti, anche in Italia si sperimentò per la prima volta il sonoro sincronizzato alle immagini. Una rivoluzione che condizionò non solo il cinema ma anche la popolazione che visionava le pellicole e gli immancabili "cinegiornali" che, introdotti già dal 1927, erano posti all'inizio di ogni proiezione.

In quel periodo la maggior parte della popolazione italiana era ancora analfabeta e ognuno parlava il proprio dialetto di origine. Il governo fascista, compresa l'importanza di questa trasformazione, fu il primo a tentare di porre un'unità nazionale attraverso la lingua italiana. Questo progetto venne poi portato a termine solo nel dopoguerra con l'arrivo in Italia della televisione.

Già dal 1923, anno in cui con il decreto n.352⁹ vennero tassate le insegne di lingua straniera, si assistette ad una progressiva *italianizzazione* dei vocaboli che provocò conseguenze anche sul cinema d'importazione. La censura abolì infatti i dialoghi in lingua straniera e dal 5 ottobre 1933 con un nuovo decreto,¹⁰ venne vietata la proiezione di pellicole non nazionali, il cui doppiaggio fosse stato eseguito all'estero, obbligando di fatto a doppiare ogni film

⁷ Regio Decreto-Legge 4 settembre 1938, n.1389 "concernente l'istituzione del Monopolio per l'acquisto e la distribuzione in Italia, possedimenti e colonie, dei film cinematografici provenienti dall'estero."

⁸ Burchielli Roberto, Bianchini Veronica, op.cit., pag. 32

⁹ Regio Decreto 11 febbraio 1923 n.352 "Relativo all'applicazione della tassa sulle insegne."

¹⁰ Regio Decreto-Legge 5 ottobre 1933, n.1414 "Provvidenze varie a favore dell'industria cinematografica nazionale."

straniero in territorio italiano con attori italiani. Nascerà da qui quella lunga tradizione del doppiaggio italiano che proseguirà sino ai nostri giorni.

Giunse il 1940, e Mussolini, il pomeriggio del 5 giugno, con il suo discorso a Piazza Venezia, gettò l'Italia nel terrore della guerra, ma l'industria di Cinecittà non si fermò nemmeno in quel caso.

In quell'anno, Cinecittà riuscì a produrre 47 film, ma ciò non bastò per soddisfare la fitta rete cinematografica che si stava espandendo anno dopo anno in Italia. Limitati i film americani, altro importatore di pellicole era la Germania, che in quell'anno esportò nel nostro paese 33 film.

Ciò che mancava non erano le attrezzature ma il capitale umano, impegnato nella guerra. Film e cinegiornali aumentarono i loro toni propagandistici, evitando i disastri e puntando all'evasione. Dal 1940 l'istituto Luce trasferì la sua sede principale all'interno di Cinecittà, e dal 1942 obbligò gli esercenti dei cinema a versare una tassa del 5% degli incassi per autofinanziarsi.

La guerra e la manipolazione delle notizie fecero emergere un bisogno di comprendere e raccontare la realtà, che trovò la sua espressione con il documentario. Dai melodrammi del cinema dei telefoni bianchi si passò così ad una debole produzione di film di guerra, che nonostante la forte pressione della censura e della burocrazia, in grado di rendere obsoleti i film già al momento dell'uscita nelle sale, provarono a raccontare in maniera verosimile le difficoltà del conflitto.

In questo periodo fece il suo esordio anche Roberto Rossellini, che fra il 1941 e il 1943 diresse una trilogia sulla guerra fascista: *La nave bianca* (1941), nato da un soggetto di Vittorio Mussolini, *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della Croce* (1943).

Furono tuttavia i giovani cineasti provenienti dal *Centro Sperimentale di Cinematografia*, (aperto nel 1935), e i critici della nascente rivista *Cinema*, (pubblicata per la prima volta nel 1936), a cercare di interrogarsi su una nuova tipologia di racconto che si avvicinasse ai problemi sociali e che potesse, attraverso riprese in ambientazioni reali e l'utilizzo di attori non professionisti, restituire in maniera verosimile le difficoltà della società italiana del dopoguerra.

Ad inaugurare questo nuovo filone *neorealista* del cinema italiano fu il film *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, nato da un adattamento libero e non dichiarato (a causa della censura), del romanzo americano *Il postino suona sempre due volte* (*James M. Cain*), e sceneggiato con il contributo degli intellettuali della rivista *Cinema*.

Visconti, probabilmente influenzato dalla sua esperienza nel set del regista realista Jean Renoir, dove lavorò ai film *Una gita in campagna (1936)*, e *Verso la vita (1936)*, scelse per la sua prima pellicola, di raccontare una cruda storia d'amore fra una donna già sposata (l'adulterio all'epoca era perseguibile penalmente) e un vagabondo, che culminerà con un omicidio, facendo così precipitare la vita dei protagonisti.

Il film, anche grazie alla scelta di girare gli esterni in reali ambientazioni fra Ferrara, Ancona e le rive del Po, restituì una panoramica della società italiana che si discostò totalmente dal finto benessere del cinema dei telefoni bianchi del decennio precedente, ponendo inoltre una critica velata a quel sistema piccolo-borghese tanto caro al fascismo.

“*Questa non è l'Italia!*” esclamò Vittorio Mussolini alla fine della prima del film, che venne prima censurato e requisito, e infine ordinata la sua distruzione. Si salvò solamente la copia personale custodita dallo stesso Visconti.

Nella notte fra il 9 e il 10 luglio 1943, le forze alleate iniziarono lo sbarco in Sicilia. Il 19 Luglio le prime bombe caddero su Roma, saranno oltre 3000 i morti, di cui la metà solamente nel quartiere di San Lorenzo. Fra il 24 e il 25 luglio il Gran Consiglio del Fascismo votò la sfiducia di Mussolini, facendo cadere il governo, che passò al generale Pietro Badoglio. Il 14 agosto Roma, ormai sotto il controllo tedesco, venne dichiarata “città aperta” ma le bombe continuarono a cadere lo stesso.

L'8 settembre alle 1945, Badoglio rese nota agli italiani della firma dell'armistizio, e si trasferì a Brindisi con il Re, sotto la protezione degli alleati americani. Il 12 settembre, Mussolini, arrestato per ordine del Re, venne liberato dai tedeschi giunti in Italia da nord e il 23 settembre nacque la repubblica di Salò.

In Italia scoppiò così la guerra civile. Cinecittà questa volta inesorabilmente si fermò, i dipendenti vennero licenziati e venne interrotta la lavorazione di tutti i film. I capannoni, lasciati senza controllo, vennero saccheggianti, prima dai ladri comuni e successivamente nel 1943 dai tedeschi, che ordinarono di requisire tutte le attrezzature. Alcuni vagoni, contenenti i materiali vennero intercettati da Luigi Freddi, che li riuscì a dirottare a Venezia. Grazie anche a quei vagoni, a Venezia nacque, dal '44 al '45, la breve esperienza del *Cinevillaggio*, un tentativo di continuare la produzione cinematografica nonostante la guerra e la carenza di mezzi e maestranze. A Cinecittà intanto, nel gennaio 1944, vennero colpiti dagli alleati i teatri 6, 7 e 10.

Fra il 4 e il 5 giugno 1944, Roma venne definitivamente liberata dalle truppe americane. Gli stabilimenti abbandonati di Cinecittà vennero requisiti dall'*Allied Control Commission*, che li trasformò in un campo profughi che restò ancora attivo per qualche anno una volta finita la guerra. Il 28 aprile 1945 Mussolini venne giustiziato a Giulino di Mezzegra e il 16 dicembre Alcide De Gasperi venne eletto ultimo Presidente del Consiglio del Regno d'Italia. Dal 2 giugno '46 l'Italia diventò infatti una Repubblica.

L'Italia, uscita perdente dalla guerra, risultava sfiancata dai bombardamenti e dalla mancanza di materie prime mentre la popolazione, sull'orlo del collasso, affrontava il periodo della ricostruzione. Nacque in questi anni la stagione cinematografica del *Neorealismo*, che prese ispirazione dalle strade e dalla gente comune, rompendo i dogmi imposti dal regime e abbandonando la finzione del cinema in studio, utilizzato solo per interni e produzioni secondarie. Per la prima volta nei film di De Sica, Rossellini, Visconti, vennero proiettate sullo schermo le storie degli ultimi, mettendo in luce una parte di società che il fascismo si ostinava a non vedere. Il dialetto, assunto come ulteriore elemento di realismo, smise di essere nascosto e venne elevato al pari della lingua italiana. Questo breve periodo durò fino alla fine degli anni Cinquanta, quando l'Italia, attraversò un nuovo periodo di benessere economico che portò a cambiamenti radicali nella società e nei costumi.

Nel 1947 venne infatti istituito l'*European Recovery Program* (Piano Marshall), che prevedeva uno stanziamento di oltre 14 miliardi di dollari per risollevarne le economie dei paesi dell'occidente europeo devastati dal conflitto e nei successivi quattro anni l'Italia otterrà dagli Stati Uniti circa 1200 milioni di dollari.

Sempre nel 1947, il vicesegretario alla Presidenza del consiglio, Giulio Andreotti, responsabile all'epoca, anche del settore cinematografico, convocò giornalisti, critici e funzionari alle porte di Cinecittà, per constatare la situazione degli studi, (ancora occupati da famiglie di sfollati) e per informarli sul disegno di una nuova legge, rimasta nota come Legge Andreotti.¹¹

La legge, entrò poi in vigore nel 1949, e prevedeva un sistema per la limitazione dei film di importazione, obbligando le produzioni americane in Italia, a rilasciare, per ciascun film importato, certificati di doppiaggio al costo di 2.500.000 lire volti a costituire un fondo dal quale potessero attingere i produttori italiani ad un basso tasso di interesse. Inoltre, prevedeva

¹¹ Legge 29 dicembre 1949, n958, "Disposizioni per la cinematografia."

che solo il 50% dei proventi derivanti dai film, potessero tornare negli Stati Uniti, mentre il restante dovesse essere impiegato nella produzione e distribuzione di film italiani o girati in Italia, obbligando di fatto le grandi major americane a avviare importanti produzioni in Italia per ottenere lo sblocco dei fondi. Questa legge risultò determinante nel rilanciare la produzione cinematografica italiana e allo stesso tempo inaugurò quella fiorente stagione del cinema della *“Hollywood sul Tevere”*.

1.2 Il sistema di Hollywood a Roma

1.2.1 L'ascesa dell'industria cinematografica statunitense

L'industria americana del cinema, si consolidò nelle esportazioni europee, solamente a seguito della Prima guerra mondiale. Prima di tale evento, il mercato era dominato dai produttori francesi, in particolare dalla società cinematografica *Pathé*.

Nata nel 1896, la società acquisì nel 1907 i brevetti dei fratelli Lumière. Per il resto la *Pathé*, grazie alla lungimiranza di fare ingenti investimenti nella ricerca e sviluppo di attrezzature sempre più performanti, e alla scelta di adottare un'integrazione verticale, che controllasse tutto il processo di produzione, sino alla distribuzione nelle sale, riuscì, già dal 1904, ad espandersi nel mondo, aprendo filiali in America, Russia, Australia e Giappone.

Per cercare di difendersi dal predominio dell'industria francese, nel 1908, negli Stati Uniti venne creata la *Motion Picture Parent Company (MPPC)*, che riunì le maggiori case produttrici americane dell'epoca (*Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig Polyscope, Lubin Manufacturing, Kalem Company* e anche la divisione americana della stessa *Pathé*) assieme al maggior produttore di pellicole, la *Eastman Kodak Company*, ottenendo così l'esclusiva sulle pellicole vergini e creando di fatto un cartello che controllava tutta la produzione e distribuzione dei film in America.¹²

Anche in Europa si tentò un'operazione simile nel 1909, quando al congresso del cinema di Parigi, si riunirono le principali case di produzione europee, (*Pathé, Gaumont ed Éclair* di Francia, *Cines* e *Ambrosio Film* d'Italia, *Messter Film* di Germania, *Hepworth Pictures* di Gran Bretagna e *Nordisk* di Danimarca), per cercare di estromettere o inglobare le case indipendenti che non parteciparono al congresso e controllare l'apparente sovrapproduzione di film, attraverso il noleggio delle pellicole agli esercenti per un periodo limitato, anziché darli in vendita. Il progetto, tuttavia, naufragò già al secondo incontro, in quanto la *Pathé* si ritirò dal gruppo, e successivamente abbassò i prezzi tentando di escludere gli altri produttori dal

¹² Alessandro Rossetti, "Excursus storico sul cinema" 2013, Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC), URL: <https://www.anac-autori.it/excursus-storico-sul-cinema-a-cura-di-alessandro-rossetti/> consultato il 3/1/2024

mercato. Alla vigilia della Prima guerra mondiale la Pathé era leader di settore, distribuendo dal 30 al 50% dei film proiettati in Europa e Stati Uniti¹³.

La Prima guerra mondiale arrestò la produzione cinematografica in Europa, con una conseguente rincorsa da parte degli Stati Uniti per consolidare il proprio mercato.

Il cartello americano della MPPC venne indebolito e successivamente sciolto nel 1918, a seguito delle inchieste antitrust portate avanti dai nascenti produttori indipendenti, che acquistavano sempre più potere. Il sistema produttivo americano si spostò così da New York a Hollywood, alla ricerca del sole per girare in esterni.

All' inizio degli anni '20, l'industria cinematografica era riunita attorno a tre *majors*, (Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, First National), che, a seguito di scalate di mercato, passarono a cinque negli anni '30 (Warner Bros, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, 20th Century Fox, RKO Pictures). Oltre a queste *Big Five*, erano presenti tre *Minors*, (Columbia Pictures, Universal Pictures e United Artists)¹⁴, che possedevano capitali ridotti, ed erano incapaci di controllare i tre sistemi principali del mercato cinematografico (produzione, distribuzione ed esercizio).

Fu in questo periodo di enorme potere degli *Studio System*, che Hollywood consolidò il proprio sistema e la sua immagine anche al di fuori dagli schermi attraverso l'elevazione a mito del ruolo del ruolo dell'attore, del quale se ne comprese le potenzialità come oggetto di marketing, in grado, semplicemente attraverso il nome in locandina, di coinvolgere le masse e determinare il successo di un film, facendo guadagnare ai produttori incassi sempre più ingenti.

Era inoltre ancora inesistente un sistema di censura, e spesso circolavano liberamente film con esplicite scene di sesso, droga, violenza, che coinvolsero importanti produttori, attori e registi, anche al di fuori del set, in una *Hollywood Babilonia* che accanto al lusso più sfrenato, nascondeva un lato oscuro di scandali e violenza che occupavano le prime pagine dei *tabloid*. Per evitare il boicottaggio di film o il controllo del Governo, il sistema produttivo statunitense si concentrò, nel 1922, in un nuovo conglomerato: la *Motion Picture Producers and*

¹³ L. Gorman, D. McLean, "Il predominio del cinema americano, in: Media e società nel mondo contemporaneo" il Mulino, Bologna, 2005, URL: https://online.scuola.zanichelli.it/centriperiferie/files/2012/07/Zanichelli_Riccardi_Storiografia_GormanMcLean.pdf consultato il: 4/1/2024.

¹⁴ Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federico Villa, *Il Cinema, Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carrocci Editore, 2015, pag. 71-72

Distributors of America (MPPDA), che accorpava le cinque principali major dell'epoca (*Paramount, MGM, 20th Century-Fox, Warner Bros, RKO*), nel tentativo di rappresentare gli interessi del mercato e autotutelarsi.

Nel 1930 la *MPPDA* adottò un proprio codice di autocensura preventiva, in grado di rendere i film adatti ad un pubblico diversificato come quello degli Stati Uniti ed eventualmente anche per un pubblico estero.

Il *Motion Picture Production Code*¹⁵, che prese il nome del suo creatore, Will. H. Hays, allora a capo della *MPPDA*, si proponeva l'obiettivo di identificare e regolamentare secondo criteri specifici ciò che fosse o non fosse moralmente accettabile nella produzione di un film, già in fase di soggetto e sceneggiatura, proponendo tagli o modifiche in caso di specifiche situazioni, dando così una maggiore tutela ai produttori.

Il codice Hays, si esprimeva dettagliatamente sui crimini contro la legge, vietandone ogni possibilità di immedesimazione e approvazione da parte del pubblico verso le azioni di personaggi criminali o moralmente inaccettabili, a meno che non fosse essenziale per la sceneggiatura. Anche i rapporti uomo-donna vennero regolamentati, evitando scene di sessualità esplicita e ambigua, situazioni di adulterio, e favorendo invece la difesa dell'unità familiare tradizionale.

Il *Production code*, si estendeva anche agli attori, con la facoltà da parte dei produttori di porre clausole di moralità nel comportamento dei divi anche al di fuori del set.

L'industria narrativa di Hollywood, dunque, grazie ad un sistema di produzione di modello industriale integrato verticalmente, ad una suddivisione in generi cinematografici in grado di accontentare gusti differenti, ed infine al codice Hays, che permetteva ai film di evitare azioni di censura, riuscì a conquistare un pubblico disomogeneo e di massa come quello degli Stati Uniti.

Questo, permise all'industria di Hollywood di rendere i film facilmente adattabili anche ad un pubblico estero. Dato che le grandi major riuscivano a pareggiare i propri costi di produzione solamente con il mercato interno, il mercato estero, e soprattutto quello europeo, rappresentava un'enorme fonte di guadagno, che veniva reinvestito nell'acquisto di sale ed esercenti nei vari Paesi o nella produzione di colossal.

¹⁵ Motion Picture Association of America. "Production Code Administration records" 1927-1967. Online Archive of California, Margaret Herrick Library. Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Con la Seconda guerra mondiale l'Europa fu nuovamente teatro di guerra, ma anche il sistema del cinema americano venne minato da una nuova ondata di leggi antitrust. Dal 1948, la causa legale fra la corte suprema degli Stati Uniti e Paramount, che portò alla stesura dei successivi *Decreti Paramount*¹⁶, che contribuirono al successivo smantellamento dell'enorme potere degli *studio system*, imponendo la vendita di tutte le sale controllate dagli *studios* e vietando la pratica del *Block booking*, ovvero il noleggio in blocco dei film, (reintrodotto successivamente nel 2019). Questo determinò la fine del controllo verticale delle *Big Five*, facendo emergere nuove case di produzione indipendenti che investivano in produzioni e coproduzioni in altri paesi. Fu la fine della Hollywood classica, che venne sancita dalla nuova concorrenza del nascente mezzo televisivo, dalle nuove abitudini dei consumatori nell'epoca del consumismo e dalla forte crescita nel dopoguerra del cinema europeo.

¹⁶ "United States v. Paramount Pictures", Inc., 334 U.S. 131 (1948).

1.2.2 Roma al centro del cinema mondiale

L'Europa, finita la Seconda guerra mondiale, entrò così nel difficile periodo della ricostruzione. L'industria del cinema europea, limitatasi durante il conflitto, venne sommersa, nel periodo fra il '46 e il '48, dallo scarico (*dumping*) di film americani che non erano riusciti a conquistare il mercato interno.

Nel 1946, in America nacque la *Motion Picture Export Association (MPEA)*, un organo alle dirette dipendenze della *MPPDA*, trasformatosi in *MPAA (Motion Picture Association of America)* nel 1945, dopo che Hays andò in pensione.

La *MPEA*, come rappresentante dei produttori americani all'estero, agiva come un dipartimento parastatale, determinando nel piano economico, prezzi e unità di film da distribuire, mentre, sul piano politico, si occupava di fare pressione sui vari governi nazionali europei affinché fosse protetto il libero scambio e la libera circolazione dei propri film.

La *MPEA*, si affermò principalmente in Stati in cui la cinematografia nazionale si riduceva a poche unità all'anno (come Irlanda, Paesi Scandinavi, Olanda, Svizzera). Gli altri Paesi avvertirono la possibile invadenza di Hollywood e temettero che ciò potesse soffocare una rinascita del cinema nazionale. Molti governi adottarono così progressive misure protezionistiche volte a limitare le importazioni estere o ad evitare l'esportazione di valuta, come si fece in Italia con la già accennata legge Andreotti.

Il mercato cinematografico italiano era, fra i mercati europei, la fonte di reddito più fruttuosa per gli Stati Uniti. Gli italiani, infatti, non potendo ancora godere del mezzo televisivo, che arriverà nel nostro paese solo nel 1954, disponevano del cinema come forma di spettacolo più economica. Nel 1946 i biglietti venduti furono oltre 416 milioni, numeri che raddoppiarono alla vigilia del 1954¹⁷.

In questo contesto, nel periodo successivo alla legge Andreotti, gli accordi fra la *MPEA* e il cinema italiano vennero gestiti dall' *Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini (ANICA)*, nata nel 1944 e facente parte di *Confindustria*, che riuniva i produttori, noleggiatori, e stabilimenti di sviluppo e stampa italiani con lo scopo di difendere il cinema italiano dal mercato estero.

¹⁷ Federico Di Chio, "Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema: parte 1, i primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero" in Morena La Barba e Mattia Lento (a cura di) "I pubblici cinematografici dell'emigrazione italiana nel mondo", Schermi, anno 4 numero 12, Università degli studi di Milano, Milano, 2022. Pag.95

I colloqui fra le parti, rappresentati rispettivamente da Eitel Monaco, presidente dell'*ANICA* e Gerald Mayer, direttore della divisione internazionale della *MPEA*, si svolsero fra gennaio e giugno 1951, con effetti determinanti per la produzione cinematografica del decennio successivo.

L'accordo entrò in vigore in Italia nel luglio del 1951 e portò, tra i vari temi trattati, alla stipulazione di un complesso meccanismo volto a regolamentare il flusso di capitali derivanti dagli incassi del cinema americano e a regolamentarne la gestione dei conti speciali.

Come prima cosa venne confermato il deposito su tali conti dei proventi derivanti dal noleggio. Alle società americane veniva data la facoltà di dedurre immediatamente da questi importi le cifre da destinare al doppiaggio, come prevedeva la legge Andreotti. La parte rimanente, veniva poi divisa in parti uguali: una metà poteva essere trasferita negli Stati Uniti, mentre il restante sarebbe rimasto vincolato in Italia, da destinare alla produzione o coproduzione di film di nazionalità italiana.

Il 50% dei proventi che potevano ritornare in America erano a loro volta così suddivisi: per tre quarti (circa il 37,5% del totale) sarebbero stati a libera disposizione delle Case Americane (sino ad un limite dato dal massimo ammontare che era stato trasferito negli ultimi tre anni). Il restante (12,5% del totale), doveva essere destinato a finanziare l'*Italian film export (IFE)*, una società italiana con sede in America che operava come un ente statale, e che aveva il compito di supportare l'esportazione del cinema italiano negli Stati Uniti, curandone la promozione, sostenendo le spese di doppiaggio, e vigilando sulla distribuzione¹⁸.

Per far fronte all'ondata di protezionismo che coinvolse il mercato del cinema, ed evitare di perdere i vari fondi bloccati, gli Stati Uniti, decisero di iniziare a girare alcune scene di esterni in Europa, che, agli occhi americani, veniva vista come un luogo di villeggiatura, dove evadere dalla vita frenetica delle grandi metropoli.

Questa tipologia produttiva, che si protrasse per tutto il decennio degli anni '50 e verrà successivamente definita come "*Runaway Production*", prevedeva l'utilizzo dei capitali americani per le più svariate attività legate al cinema: dall'acquisto di teatri di posa, la stesura di soggetti e soprattutto la nascita di grandi coproduzioni che coinvolgevano attori e maestranze di paesi esteri.

¹⁸ Federico Di Chio, op. cit., p.100.

Le Major, infatti, in breve tempo compresero che la possibilità di inserire *star* americane in produzioni estere poteva essere un ottimo stratagemma per vendere i propri film su un doppio mercato. Gli attori americani vennero dunque favoriti dalle Major a svolgere produzioni in altri paesi grazie ad un sistema di tassazione agevolata per quegli attori che lavorassero in Europa per oltre sei mesi, o che prendessero la residenza nel paese di produzione.

Inoltre, in paesi con un sistema cinematografico già avviato come quello francese, spagnolo, o italiano, era possibile trovare maestranze altamente qualificate e manodopera a basso costo. Il sistema favoriva direttamente anche la produzione locale, che attraverso gli ingenti investimenti dei produttori americani, veniva migliorata nelle sue strutture e attrezzature e i produttori potevano investire in film dal budget più alto con un conseguente aumento occupazionale.

L'Italia, in quel momento, si trovava dunque in una posizione di mercato favorevole agli occhi di Hollywood: era presente una forte tradizione cinematografica che portava ogni anno sempre più pubblico in sala; disponeva di un sistema produttivo già avviato come quello di Cinecittà in grado di offrire maestranze qualificate; ed erano attivi grandi figure attoriali, in grado di affiancare le *star* americane. Inoltre, il clima mite dell'Italia, simile a quello hollywoodiano, e il suo tesoro paesaggistico, permettevano ampie possibilità di girare in esterni, con luoghi e fondali inediti per un pubblico americano. Infine, lo stesso governo italiano era favorevole a superare la corrente Neorealista nata col finire della guerra, in quanto temeva che una tale rappresentazione del nostro Paese, la quale toccava temi cari al Partito Comunista, non fosse consona a promuovere l'Italia all'estero. Tra le varie obiezioni, rimase celebre l'articolo scritto nel 1952 sul settimanale di partito *Libertà*, da Andreotti, all'epoca sottosegretario allo spettacolo, che attaccò con queste parole il film *Umberto D.* di Vittorio De Sica, film nel quale si poneva una velata critica all'assenza dello Stato nell'aiuto dei più deboli:

“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 *Umberto D.* è l'Italia della metà del XX secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria, che è anche la Patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale.”¹⁹

¹⁹ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni cinema italiano*, Laterza, Bari 1991, p. 348

Il Paese, necessitava degli aiuti del piano Marshall, e come controparte, accettò silenziosamente una politica di pressione da parte degli Stati Uniti, volta a far transitare le economie europee verso il modello Capitalista.

Roma, negli anni '50 diventò così il centro cinematografico d'Europa. Nel periodo di maggior successo, tra il 1955 e il 1965, le coproduzioni italoamericane arrivarono a toccare i 78 film distribuiti di cui 27 sono *colossal*²⁰.

Ad inaugurare questa fiorente stagione di grandi produzioni fu il film *Quo vadis?* del 1951, prodotto da MGM, la quale acquistò i diritti sia del romanzo, scritto da Henryk Sienkiewicz, che del precedente film muto del 1924, proponendone un adattamento. Per la produzione, che si svolse in gran parte negli studi di Cinecittà, vennero coinvolti 622 animali e oltre 5000 comparse²¹. Ad alimentare il sistema mondano che di lì a poco scoppiò a Roma fu anche la storia sentimentale fra l'attore principale, Robert Taylor (allora sposato con Barbara Stanwyck) e l'attrice italiana Lia Di Leo, che aveva una piccola parte all'interno del film.

Tuttavia, a imprimere la città di Roma nell'immaginario americano e mondiale fu il film *Vacanze Romane* (1953), che vede Hadrey Hepburn, interpretare una principessa in vacanza, accompagnata da Gregory Peck nei panni di un giornalista, fra i luoghi simbolo della città di Roma.

Il film, oltre a far ricevere alla Hepburn un Oscar che la lanciò come nuova stella del cinema mondiale, fu importante nel rendere Roma e l'Italia, un ambita meta turistica, nella quale la vita spensierata e rilassata, diventò motivo d'attrazione per nuove star estere, che da qui in avanti arrivarono sempre con maggiore frequenza nel nostro paese.

Tutto ciò fu determinante per la nascita di un nuovo sistema divistico in Italia, che vide le star di Hollywood contendersi assieme alle attrici italiane le prime pagine dei rotocalchi, che per vendere un numero sempre maggiore di copie, si servirono di intrepidi fotografi, pronti a qualunque cosa per la ricerca dello scandalo da prima pagina.

²⁰ Burchielli Roberto, Bianchini Veronica, *Cinecittà, la fabbrica dei sogni*, Milano, Boroli Editore, 2004.

²¹ Enzo Lavagnini, "Quo Vadis", il colossal dei colossal che riaprì Cinecittà dopo la guerra", Bookciack Magazine, 2016, URL: <https://www.bookciackmagazine.it/quo-vadis-colossal-dei-colossal-riapri-cinecitta-la-guerra/>, consultato il 4/1/2024

1.3 Il divismo italiano

1.3.1 Divismo in Italia fra le due guerre

Il fenomeno del divismo prese forma a partire dal XIX secolo, parallelamente allo sviluppo delle moderne forme di intrattenimento di massa, tra cui teatro, sport, musica e, infine, cinema. Radicatosi nelle prime società di massa, questo comportò una sorta di adorazione e d'esaltazione dell'immagine di un personaggio popolare del proprio tempo, elevandolo ad un'icona quasi divina.

Il fenomeno, tuttavia, non sarebbe possibile senza l'invenzione della fotografia, in grado di riprodurre fedelmente i volti e le presenze dei vari personaggi in copie potenzialmente infinite che vengono rilanciate attraverso il sistema di stampa.

Sarà solo con lo sviluppo del cinema nei primi anni del '900, che questa pratica si diffonderà a livello mondiale.

Sin dalla sua nascita, il cinema si caratterizza come una forma di spettacolo ad alto coinvolgimento sensoriale. Nell'oscurità della sala lo schermo imponente domina l'intera visione dello spettatore proiettando immagini che, grazie alla sapiente frammentazione data dal montaggio, riescono a far ricomporre nella mente dello spettatore una determinata storia, con precise coordinate spaziali e temporali.

A partire dagli anni '30 in poi, con l'avvento del sonoro, venne aggiunto un nuovo stimolo sensoriale e le storie iniziarono a munirsi di dialoghi, che assieme ad una narrazione sempre più complessa, erano studiati per stimolare le nostre emozioni più profonde, portando ad immedesimarci con i protagonisti dello schermo.

A ciò si aggiunse il sempre più frequente utilizzo dei primi piani, adatti a regalare immagini di attori e attrici che venivano successivamente rilanciati da locandine e riviste, diventando così motivo di culto da parte del pubblico.

Una prima forma di divismo si sviluppò in Italia già prima della Grande Guerra, quando l'attrice Lydia Borrelli esordì nel cinema nel film *Ma l'amor mio non muore* (1913), di Mario Caserini. Nel film la Borrelli, che per la sua interpretazione venne acclamata dalla critica, riuscì, attraverso la plasticità dei suoi movimenti e la teatralità dei suoi gesti, quasi eterei, a conquistare il pubblico italiano come nuova *femme fatale*. Nacque così in quel periodo una prima forma di culto della diva nel nostro paese, che vide inoltre la nascita di termini di uso

comune come *borellismo*, o *borelleggiare*, che indicavano varie forme di imitazione della diva da parte delle donne dell'epoca che ne imitavano i gesti, le movenze, o le scelte di abbigliamento.

Negli anni venti, l'industria cinematografica italiana attraversò un periodo di crisi. Le dive italiane furono progressivamente sostituite dalle *star* di Hollywood, che puntava a rendere le proprie attrici, icone esportabili in mercati di altri paesi.

"More stars than in heaven" fu infatti lo slogan di MGM.

Con il Fascismo e la susseguente nascita di Cinecittà, il cinema si rianimò di nuove dive, che dovettero conformarsi ad un nuovo modello di donna imposto dal regime, il quale impose una figura più austera e casta, spesso di ceto borghese, adatta a rappresentare le aspirazioni e i sogni del Paese.

Roma, guardando all'America, ne copiò il sistema produttivo e mediatico, cercando di alimentare autonomamente il proprio sistema divistico con attrici nazionali, che solamente con il nome in locandina, consentivano di determinare la fortuna di un film. Cinecittà divenne dunque una fabbrica di sogni, in grado, una volta di aver superati i suoi cancelli, di trasformare persone comuni in icone irraggiungibili, che con la loro popolarità, venivano osannate ed imitate da tutto il Paese.

È Alida Maria Laura Altenburger, una delle prime dive uscite direttamente dal sistema di Cinecittà. L'attrice, di origine austriaca, slovena e italiana, si trasferì presto a Roma, dove frequentò l'appena nato Centro Sperimentale di Cinematografia. Cambiò presto cognome, nel più semplice e facile da ricordare Valli, scelto a caso da un elenco telefonico.

Nel 1937, a soli sedici anni, ottenne la sua prima parte importante nel film *il feroce saladino*, dove recitò come Dora, un'aspirante cantante che viene portata al successo teatrale grazie all'aiuto di Pompeo, uno scienziato con la vocazione del teatro.

Nel 1938, la rivista *Cinema* diretta da Vittorio Mussolini le dedicò un articolo di quattro pagine, glorificandola. Nel 1939 recitò assieme a Osvaldo Valenti nel film *Mille Lire al mese*, in cui la canzone omonima diventò uno dei primi tormentoni italiani e le donne iniziarono anche ad imitarne la capigliatura. La figura della Valli, giovane, in salute e sbarazzina, riuscì ad arginare le convenzioni imposte dal regime, senza scardinarle, giocando sul limite di un sex appeal casalingo, un po' pudico, sicuramente romantico, ma senza esagerare.

Fra gli anni trenta e quaranta, con il progressivo allentarsi della censura, prese piede anche in Italia la figura della *femme fatale*, in grado, con il solo utilizzo della propria sensualità e fascino, di ammaliare gli uomini e utilizzarli a piacimento per i propri scopi. Le attrici che rappresentavano maggiormente questa figura sul finire del fascismo furono Doris Durante e Clara Calamai, attrici esordite giovanissime, ed in aperta rivalità per le prime pagine dei rotocalchi. La Calamai, nel film *La cena delle Beffe* (1941), fu inoltre protagonista di una delle prime scene di nudo del cinema italiano, che tuttavia non venne censurato, ma solamente vietato ai minori di 16 anni. La scena, anche se solo di 18 fotogrammi, rimase per molto tempo impressa nelle fantasie degli italiani.

Fu tuttavia Luchino Visconti a rivoluzionare la rappresentazione perbenista della donna del periodo dei *telefoni bianchi*. Con il suo film *Ossessione*, con il quale si diede inizio alla stagione neorealista, scelse, per la parte di protagonista, proprio la Calamai (la prima scelta era in realtà Anna Magnani, ma in quel momento era incinta), ribaltando la classica figura di donna perfetta e irraggiungibile verso una rappresentazione più cruda, in cui l'attrice compare struccata, con i capelli arruffati e vestiti sciatti, tanto da scandalizzare Vittorio Mussolini.

1.3.2 *Un nuovo confronto: lo star system statunitense e il divismo italiano*

Con il finire della Seconda guerra mondiale, il sistema cinematografico, fortemente colpito nei suoi apparati industriali, abbandonò la produzione in studio per farsi direttamente nelle strade delle città. Con la breve parentesi del *Neorealismo*, i registi, liberati dalla censura fascista, si concentrarono nel cogliere le problematiche economiche e sociali del Paese, andando per la prima volta ad indagare la condizione umana della società moderna, colpevole di aver prodotto eventi così tragici come guerre e dittature.

In questo contesto, si assistette ad una trasformazione del sistema divistico, che abbandonò tutta la sua opulenza a favore di una nuova “estetica della sofferenza” che trasformò la classica figura idealizzata dell’attrice a favore di un modello più austero, in grado di avvicinarsi il più possibile alla gente comune.

I registi, per i loro film, iniziarono a scegliere attori non professionisti, con comparse spesso di ceto diverso e reclutate nello stesso luogo di produzione, alle quali veniva permesso di utilizzare liberamente il dialetto, che diventò in quel periodo mezzo di espressione artistica, equiparandosi alla lingua italiana.

I nomi già conosciuti, si adattarono a questa nuova forma stilistica, e le dive sullo schermo iniziarono ad apparire senza trucco, con capelli arruffati e abiti consumati, che spesso interpretavano personaggi verosimili alla loro figura, lasciando liberamente trasparire la sofferenza e la debolezza della loro condizione.

Attrici come Anna Magnani o Ingrid Bergman, entrambe muse (e amanti) di Rossellini, possono ben rappresentare questa decostruzione progressiva del modello classico di diva, che dai classici ruoli patinati stereotipati, passò a rappresentazioni più complesse, in cui la donna, spesso indipendente ed emarginata era vittima di stereotipi di classe e discriminazioni.

Prese dunque piede una sorta di “anti-divismo” in cui la figura della diva, anziché proporre un modello irraggiungibile, si confuse con le persone comuni, lasciando liberamente trasparire la propria umanità.

Attraverso il piano Marshall, l’America, tuttavia, esportò anche il proprio modello di società consumistica, in cui, anche lo *star system* cinematografico, giocò un ruolo essenziale nel proporre un nuovo modello di benessere desiderabile.

A riaccendere nuovamente il sistema del divismo, ci pensarono infatti le stelle di Hollywood, che, favorite dal florido clima di accordi instauratosi fra l’industria statunitense (MPEA) e

italiana (ANICA), volti a permettere una libera circolazione di attori e maestranze, iniziarono a risiedere stabilmente sul suolo romano e a frequentare la sempre più popolata vita mondana, diventando protagonisti di eventi che si svolgevano fuori dal set.

Dalla disperazione raccontata in *Roma Città Aperta (1945)* la città subì una lenta, ma inesorabile trasformazione, che la portò ad essere un lussuoso ed elegante centro del cinema mondiale, capace di trarre ispirazione dalle stesse storie ed aneddoti che si svolgevano fra i marciapiedi di Via Veneto e Via Condotti, come farà Fellini in più occasioni con *La Dolce Vita*. La figura dell'attrice tornò ad essere esaltata ed inarrivabile, aiutata anche da un diversificato sistema di rotocalchi, che si concentrò sul sistema cinematografico, dedicando alle attrici articoli e foto in prima pagina, moltiplicandone il mito.

In Italia, finita la seconda guerra mondiale, nacquero o ripresero la pubblicazione settimanali popolari interamente dedicate a questo tema, come *Star*, *Hollywood*, *Film D'oggi*, *Novelle film*, ma anche riviste di attualità più importanti come *Oggi* (che aveva sede al n.151 di Via Veneto)²², *Epoca*, *la Domenica del Corriere* e *l'Espresso*, iniziarono a dotarsi di rubriche di critica sul cinema, scritte da grandi intellettuali del periodo come Filippo Sacchi (*Epoca*), Angelo Solmi (*Oggi*) o Alberto Moravia (*Espresso*). I servizi più gettonati furono quelli che riguardavano la vita privata della diva, spesso rilanciati con titoli sensazionalistici come “*esclusiva!*”, “*la diva confessa!*”, che con una grande quantità di immagini, presentate accuratamente per far ricostruire la storia al lettore, tentavano di rivelare una sorta di autenticità delle attrici al di fuori delle telecamere.

Si sviluppò una retorica della semplicità, nella quale i valori principali divennero la maternità e la famiglia, determinando spesso la carriera professionale della diva.

Con l'arrivo delle *Star* estere, nacquero i primi *Latin Lover* italiani, come Walter Chiari, Rossano Brazzi, Maurizio Arena, Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni, che incarnando lo stereotipo dell'uomo mediterraneo, galante e passionale, divennero a vario titolo i principali seduttori delle notti romane. Accompagnandosi alle più famose dive del momento, i

²² Domenico Palattella, “Cinecittà: la “Hollywood sul Tevere”. L'epopea della Dolce Vita italiana. Le ragioni del boom.”, 2016, URL:<https://ladolcevitawebiste.wordpress.com/2016/02/07/cinecitta-la-hollywood-sul-tevere-lepopea-della-dolce-vita-italiana-le-ragioni-del-boom/>, consultato il 6/1/2024.

Latin Lover, attuavano un vero processo di promozione della propria immagine, causando scandali matrimoniali che divenivano spesso motivo di *pettegolezze* per i rotocalchi, rafforzandone in questo modo la loro notorietà e la loro identità di attore-personaggio. A cogliere questi momenti ci pensarono i fotografi che, con continui appostamenti la vita privata delle dive, seppero utilizzare al momento giusto provocazioni atte a creare volutamente lo scandalo, per poi immortalarlo prontamente e spedirlo il più presto possibile ai giornali. Anche le stesse dive, tuttavia, compresero presto come questo possa accrescere la loro fama e iniziarono a rendersi volutamente complici di episodi eccessivi e creativi di fronte alle fotocamere.

In questo duplice gioco della vita mondana, accanto alle più chiacchierate Stelle americane, nacquero nuove giovani dive italiane che impararono presto ad adattarsi alla concorrenza con il sistema divistico hollywoodiano. Si assistette dunque ad una nuova trasformazione della figura femminile, che passò dalle figure austere del neorealismo, ad una bellezza più prorompente, provinciale e passionale.

La prima diva italiana che incarnò questo nuovo canone di bellezza fu Silvana Mangano. Nel 1947, il regista Giuseppe De Santis era alla ricerca, per il suo ultimo film, *Riso Amaro* (1949), di una giovane che potesse diventare “la Rita Hayworth italiana”, per la parte di una spavalda mondina. Scartò decine di ragazzine, tutte troppo truccate e curate nell’aspetto. Una di queste fu la stessa Mangano.

Passò qualche giorno, ed il regista mentre camminava per Via Veneto sotto un violento acquazzone notò una ragazza che sembra perfetta per il ruolo che aveva immaginato: struccata, con i capelli bagnati, dall’aria dismessa ma con uno sguardo intelligente. Le se avvicinò ed iniziò a presentarle la parte, ma la ragazza lo interruppe: “sono già venuta e non mi avete voluto”²³ era Silvana Mangano.

²³ Riccardo Alberto Quattrini, “Silvana Mangano, la diva dalla bellezza amara”, 8/7/2017, URL:<https://www.inchiostronero.it/cinema-biografie-silvana-mangano-la-diva-dalla-bellezza-amara/>, consultato il 4/1/2024.

Tornò dunque per un nuovo provino ed ottenne la parte. Da quel momento, l'immagine della sua figura immersa nell'acqua delle campagne vercellesi, con calze alte fino alla coscia, e i seni volutamente appuntiti secondo la moda dell'epoca, seppe inaugurare un nuovo canone di bellezza, che apertamente si legò alla sessualità. (fig. 1)



Figura 1: Silvana Mangano in una scena del film "Riso Amaro" 1949.

Nacque così l'epoca delle "maggiorate" italiane:

brune, vitali, impertinenti e dal corpo formoso. Accanto a Silvana Mangano, ci furono anche Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Lucia Bosè, Rossana Podestà e altre, spesso in lotta tra loro nel contendersi le prime dei giornali e la cui fama riuscì a valicare i confini nazionali, conquistando anche il pubblico americano.

A differenza del sistema divistico americano, in Italia, non esisteva ancora un ramificato sistema di agenzie e uffici stampa che curassero l'immagine degli attori. Spesso, infatti, la nascita di una nuova diva era legata al caso, e data principalmente dal gradimento del pubblico. Una volta raggiunta la popolarità, la diva era lasciata a sé stessa, fautrice del proprio destino con i suoi prossimi film. D'altra parte, i produttori, coscienti di una popolarità che poteva essere passeggera, facevano qualunque cosa per ottenere la sicurezza di incassi attraverso un nome conosciuto, spesso facendo recitare alla diva parti simili in diversi film, legando in questo modo indissolubilmente la caratterizzazione di un personaggio con la fisicità di un particolare attore.

A praticare tuttavia una particolare fusione tra persona reale e personaggio cinematografico fu la star svedese proveniente dal sistema Hollywoodiano Anita Ekberg, volto principale della *Belle Epoque Romana*.

L'attrice, nata a Malmo in Svezia nel 1931, vinse il concorso di *Miss Svezia* nel 1950, per poi partecipare a *Miss Universo*, dove venne notata da alcuni produttori americani, tra cui Howard Hughes, che la introdusse nel mondo del cinema.

Nel 1956 arrivò per la prima volta a Roma dove prese parte al suo primo *colossal* recitando assieme a Hadrew Hepburn nel film *Guerra e Pace* (1956).

La Ekberg, grazie al suo carisma istintivo e al fascino travolgente del suo corpo, si inserì presto nella vita mondana romana, guadagnando il soprannome di "Ghiaccio Bollente", e diventando preda di giornalisti e latin lovers che la inseguivano senza sosta.

L'attrice, che amava ballare, cantare e bere, era sempre disponibile e si lasciò spesso fotografare dai paparazzi, stando al loro gioco. La libertà del suo carattere, la rese protagonista delle notti romane che spesso, raggiunto un certo tasso alcolemico, diedero vita ad episodi esagerati, simbolo della Dolce Vita.

Uno dei più curiosi riguardò lo scatto eseguito da Marcello Geppetti nell'ottobre 1960, che ritrae la Ekberg mentre scaglia una freccia contro il fotografo, che la stava inseguendo sino a davanti la porta casa (fig. 2).

Infine, sarà sempre lei, il 9 dicembre dello stesso anno, al ristorante Rugantino di Roma, ad iniziare uno spogliarello che coinvolse Aiché Nana, dando inizio alla Dolce Vita. Con la sua esuberanza, la Ekberg diventò la perfetta attrice da rotocalco, venendo presto notata da Fellini, che la scelse come una delle protagoniste, per interpretare il ruolo di sé stessa nella Dolce Vita.

La Ekberg divenne così simbolo di un nuovo tipo stereotipo femminile, adatto a rappresentare il nuovo clima d'abbondanza del boom di Cinecittà e delle notti di Via Veneto.

Simile attenzione dai rotocalchi italiani la ebbe Sophia Loren. L'attrice, nata a Roma, nel 1935 partecipò, ancora giovanissima, al concorso *Miss Italia* nel 1950 dove vinse per la categoria *Miss Eleganza*. Durante il concorso conobbe il produttore Carlo Ponti, che le fece firmare un contratto pluriennale e se ne innamorò. Lei aveva appena ventidue anni, lui oltre quaranta ed era sposato, anche se separato dalla moglie.

In Italia, non esisteva ancora una legge sul divorzio, che arriverà solo nel 1970, e il nuovo matrimonio, come nel caso della coppia Rossellini-Bergman, portò ad un particolare accanimento da parte dei rotocalchi.

Entrambe le coppie decisero di sposarsi per procura in Messico, ma tornati in Italia, dovettero affrontare le accuse di concubina e bigamia derivate da queste unioni. Inoltre, una nuova coppia, rappresentata da Dino De Laurentis e Silvana Mangano, mise in crisi la produzione



Figura 2 Anita Ekberg scaglia una freccia contro i fotografi, 20 Ottobre 1960, foto di Marcello Geppetti.

Ponti-De Laurentis provocando un'aperta rivalità fra il divismo delle due attrici e nella filmografia dei due produttori.

Nei decenni '50 e '60 Roma divenne dunque centro del cinema mondiale. La grande quantità di dive e divi che arrivarono nella capitale per partecipare alle grandi coproduzioni italoamericane, si mescolarono nella vita mondana romana, che in Via Veneto ebbe il suo centro nevralgico. Allo stesso modo l'espansione del sistema dei rotocalchi, che offrivano articoli tematici sul sistema cinematografico, incentrandosi sulla vita e amori delle dive, richiesero sempre un maggior numero di immagini e fotografie. A scattare queste immagini ci pensò una nuova generazione di fotografi come Tazio Secchiaroli, Rino Barillari e Gilberto Petrucci, che appostati nelle ore notturne in Via Veneto, erano pronti ad abbagliare con il flash qualunque persona famosa capiti davanti all'obbiettivo, provocandone e subendone spesso le reazioni violente. L'estrema vicinanza ai soggetti, l'utilizzo del flash a piena potenza e le successive reazioni dei personaggi, immortalate e ingigantite con la pubblicazione sui giornali patinati, portarono alla nascita di un nuovo approccio alla fotografia, che con la teatralità dei personaggi e dei trucchi utilizzati dai fotografi caratterizzò un'epoca.

È l'inizio della Dolce Vita, che verrà successivamente cristallizzata nella cinematografia mondiale dall'occhio attento di Fellini, in grado di attingere dalla realtà per elevare gli eventi a mito.

CAP. 2 IL FENOMENO DEI PAPARAZZI NELL'EPOCA DELLA DOLCE VITA

2.1 La nascita del fenomeno della Dolce Vita

Il 16 marzo del 1959 Fellini battè il primo ciack della dolce vita. La scena fa parte della terza sequenza dedicata all'arrivo di Sylvia (Anita Ekberg) a Roma, in cui si ha la sotto-sequenza della visita alla cupola di S.Pietro, ricreata in studio dallo scenografo Pietro Gerardi.

Il film uscì per la prima volta nelle sale di Roma il 2 febbraio 1961, registrando un irripetibile fenomeno mondano e sociale che, dalla sua uscita nelle sale, non farà altro che replicare sé stesso, autoalimentando il fenomeno mondano con una retorica forzata che mira alla conferma della sua interpretazione filmica.

Il termine *Dolce Vita* nel tempo inizia ad essere utilizzato dal linguaggio comune, differenziandosi in due accezioni differenti: il primo riguarda la moda, e si riferisce al maglione a collo alto indossato dal dandy omosessuale Pierone, in una delle scene di Via Veneto in cui Marcello incontra la modella Nico ed insieme cercano un passaggio per andare a Bassano di Sutri (fig.3).



Figura 3: il maglione a collo alto indossato da Pierone in un frammento della Dolce Vita.

Il personaggio, interpretato da Giò Stajano, potrebbe essere considerato come una sorta di alter ego dell'attore. Anche nella vita reale, Stajano era infatti un assiduo frequentatore dell'élite romana di Via Veneto e fu al centro delle polemiche mondane per essere stato uno dei primi in Italia a dichiarare apertamente la propria omosessualità. Dall'uscita del film, il maglione a collo alto prenderà il nome *Dolcevita*.

Un secondo significato riguarda uno stile di vita spensierato e dedito ai piaceri mondani legato alla caratterizzazione del personaggio di Marcello, che viene trascinato dagli eventi con una apparente noncuranza e superficialità. Negli anni questa accezione, si è rivolta in maniera più generale allo stile di vita italiano e mediterraneo, caratterizzato dalla buona cucina, dai magnifici paesaggi e da una certa lentezza e spensieratezza che ha reso l'Italia una delle più ambite mete turistiche mondiali.

Se si guarda tuttavia al suo significato storico, La dolce Vita è stato un periodo a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, caratterizzato da un discreto benessere derivante dal boom economico, in cui la fiorente industria di Cinecittà, attirava produttori e divi ad investire in grandi coproduzioni, dando origine ad un nuovo sistema divistico, caratterizzato dall'espansione dei rotocalchi di attualità, che, attraverso le fotografie dei paparazzi, trovano fra i numerosi alberghi e bar di Via Veneto, nuovi e scottanti *gossip* da raccontare.

La strada di Via Veneto, divenuta Via Vittorio Veneto a seguito della Prima guerra mondiale, è un lungo viale che taglia il quartiere Ludovisi e si estende da Piazza Barberini fino a Porta Pinciana. Dalla Fine dell'800 nel viale iniziarono a sorgere palazzi neobarocchi, liberty e successivamente in stile fascista. Fra le due guerre mondiali, nella via si concentrarono i primi alberghi e bar, che rimanevano aperti fino a tarda notte.

Via Veneto iniziò così ad imporsi come meta privilegiata delle notti romane, esercitando un forte richiamo per un sempre maggior numero di personalità diverse, tra cui intellettuali, scrittori, giornalisti, artisti, borghesi e vari perdigiorno che, ognuno con il proprio orario e bar di riferimento, si ritrovavano tutti insieme fra i tavolini e ombrelloni che occupano il marciapiede e caratterizzavano questo viale.

Eugenio Scalfari, assiduo frequentatore di Via Veneto, racconta:

<<La cerchia dei devoti era stretta: attorno a Mario Pannunzio e Franco Libonati [...], l'altra coppia che teneva il campo era quella di Sandro de Feo con Ercole Patti. Spesso veniva Moravia, più di rado Elsa Morante. [...] Ma dal Rosati la compagnia si allargava, tra le dieci e le undici arrivavano Bracanti, Attilio Riccio, Flaiano, Piero Accolti, Gian Gaspare Napolitano, Gorresio, Gino Visentini, Vincenzo Tallarico. [...] verso la mezzanotte

faceva il suo Ingresso Saragat, che però stava da parte. [...] Dopo la mezzanotte, specie nelle tiepide sere estive arrivava l'ultima ondata da Piazza Del Popolo: Maccari, Amerigo Bartoli, Alfredo Mezio. Qualche volta Roberto Rossellini. [...] Passate le due, quando già i camerieri sbandati dal sonno avevano ritirato da un pezzo i vassoi e chiuso i battenti, Sandro De Feo, dichiarava provocatoriamente che, visto che l'indomani doveva alzarsi presto, era venuta l'ora di andare a letto, e la compagnia si scioglieva in attesa che il rito si ripettesse il giorno dopo con identiche modalità di luoghi, discorsi e persone.²⁴>>

Con l'espansione di Cinecittà, Via Veneto subì una lenta trasformazione, passando da centro dell'élite intellettuale, a centro della mondanità, con una sequela di attori ed altri personaggi dalla fama mondiale, i quali, alloggiando nei lussuosi alberghi, progressivamente iniziarono a prendere parte alle notti romane, mettendo in scena eccessi, litigi e tradimenti, tali da rendere celebre questo periodo.

Il settimanale Epoca del 15 giugno 1958 dedica alla vita notturna di Via Veneto un articolo di quattro facciate intitolato “Roma by Night: donne, chiacchiere, schiaffi.” Nell'articolo (fig.4) vengono



Figura 4: foto dell'articolo apparso sul settimanale Epoca del 15 giugno 1958

proposti i *night club* più interessanti di Via Veneto e dintorni, come il *Brick Top*, Il *Pipistrello*, il *Kit Kat* e il *Rugantino*, frequentatissimo dalla clientela che spesso si fa vedere ai tavolini di Via Veneto.

Fra i più frequentati caffè di Via Veneto vi erano: il *Cafè de Paris*, dove come recita l'articolo “si presenta ogni sera il re Faruk per il suo immancabile spuntino”²⁵; il *Doney*, meta di attori inglesi e americani, in cui “ogni tavolino ha una bandiera di una nazione diversa”.

Fra i vari caffè si istituì una rivalità a chi aveva il locale più appariscente:

²⁴ Eugenio Scalfari “La sera andavamo in Via Veneto: storia di un gruppo dal Mondo alla Repubblica”, Einaudi, 2009, pag.1-2.

²⁵ Settimanale Epoca 15 giugno 1958, n.402, “Rome By Night, donne, chiacchiere, schiaffi” pag.32

<<L'abitudine è di andarsene non più tardi delle due e di trattenerci ancora per qualche tempo nei paraggi in attesa che Via Veneto, intanto diventi deserta e spoglia e che i camerieri comincino ad accatastare i tavolini e a richiudere i grandi ombrelloni colorati che, per tutta la giornata, hanno caratterizzato i vari caffè. La storia degli ombrelloni di Via Veneto meriterebbe un capitolo a parte nella storia del costume dei nostri tempi: c'è una specie di tacita gara fra i gestori per renderli ogni anno sempre più visibili e pieni di fantasia. Qualche caffè dispone attualmente di veri e propri divani dondolanti, qualche altro ha costruito una pagoda e capanne africane.>>²⁶

Guardando alla miriade di eventi ed episodi che hanno contraddistinto il periodo della Dolce Vita, sembrerebbe impossibile ricondurre l'inizio ad una data o un evento preciso, tuttavia, nelle lunghe notti romane, alcuni episodi, hanno avuto un tale risvolto mediatico da imprimersi nell'immaginario comune dell'epoca.

Un primo evento al quale si può ricondurre l'inizio dell'epoca della Dolce Vita, riguardò la chiacchierata coppia Rossellini – Bergman. L'attrice svedese aveva raggiunto la fama mondiale a Hollywood con il film *Intermezzo* (1939) e il successivo *Casablanca* (1942), sin dal 1937 era sposata con il neurochirurgo svedese Peter Lindström, relazione dal quale ebbe anche una figlia, Pia.

A seguito della visione di *Roma città Aperta* e *Paisà*, l'attrice scelse l'Europa come sua prossima meta lavorativa e scrisse, nel 1948, una lettera al regista Roberto Rossellini:

«Mr. Rossellini, ho visto i suoi film e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese, che parla molto bene l'inglese, che non ha dimenticato il tedesco, non riesce a farsi capire molto bene in francese e in italiano sa dire soltanto “ti amo”, sono pronta a venire in Italia per lavorare con lei»²⁷

Rossellini, che all'epoca era separato dalla moglie Marcella De Marchis, scenografa e costumista, e conviveva con l'attrice e amante Silvana Mangano, accettò.

L'anno successivo, sul set di *Stromboli, terra di Dio*, primo film del regista con protagonista la Bergman, i due si innamorano e, nel maggio 1950, decisero di sposarsi per procura in Messico, dove lei riesce ad ottenere il divorzio dal marito.

²⁶ Settimanale Epoca 15 giugno 1958, op.cit. pag.33

²⁷ Francesca Faccani, “Roberto Rossellini e Ingrid Bergman: una storia d'amore e di creazione”, 2023, URL: <https://www.vogue.it/article/roberto-rossellini-ingrid-bergman-storia-d-amore>, consultato il 31/1/2023.

Il nuovo matrimonio per entrambi, ed il conseguente “abbandono” in America della figlia, gettarono la coppia nello scandalo mondano, rendendoli preda dei paparazzi e pesando sulla loro carriera cinematografica.

Una sera del 1949, i due vennero sorpresi all’uscita di un ristorante dai paparazzi Ivo Meldolesi e il suo collaboratore Pierluigi Praturlon; ne seguì un inseguimento per le strade di Roma che portò i due fotografi fino al portone d’ingresso della casa della coppia, che si concluse una delle prime scazzottate fra il regista e i fotografi.²⁸

Un secondo evento riguarda invece la movimentata notte del 19 agosto 1958, ed ebbe come protagonista il fotografo Tazio Secchiarioli che appostatosi in Via Veneto, era alla ricerca di nuove personalità da fotografare. D’un tratto, seduto in prima fila al *Cafè de Paris*, vide il Re Farauk, sovrano d’Egitto in esilio, assieme alle sorelle Capace Minutolo figlie della nobiltà napoletana. (fig.5)



Figura 5: L'ex Re Faruk con le sorelle Capace-Minutolo ai tavolini del caffè de Paris, foto di Tazio Secchiarioli.

Tazio si avvicinò al tavolino e si abbassò a scattare una fotografia, per vedere se le sorelle portavano l’indumento intimo. Al gesto ne seguì la reazione di Farauk, che inseguì Secchiarioli cercando di portargli via la fotocamera. A quel punto anche Umberto Gudiotti,

²⁸ Marcello Mencarini, op.cit, Pag15

compagno del fotografo, iniziò a fotografare la scena, mettendo in fuga il Re, che si rintanò assieme alle sorelle Capace all'interno del Cafè de Paris abbassando la serranda.²⁹

Nella stessa sera, i due reporter, a seguito di una soffiata da parte di un giornalista, si diressero al locale Brick top, un night club esclusivo sempre in Via Veneto, fra il Caffè Strega e l'hotel Flora, in cui era stata vista Ava Gardner assieme ad Antony Franciosa entrambi impegnati nel set del film *La Maja Desnuda*. L'attore era regolarmente sposato con l'ex moglie di Vittorio Gassmann, Shelley Winters. Secchiaroli non perse l'occasione di documentare una eventuale relazione extramatrimoniale tra i due divi. Indossò uno smoking, che teneva sempre in bagagliaio, portò con sé un piccolo flash miniaturizzato ed entrò nel locale, riuscendo a scattare una foto prima di essere cacciato fuori da Franciosa. Ne seguì un appostamento lungo tutta la notte, infine i due uscirono dal retro, riuscendo ad infilarsi in macchina prima di essere inseguiti a loro volta dai fotografi³⁰ (fig.6).

Per molti, tuttavia, la *Dolce Vita* iniziò al ristorante Rugantino di Roma, il 5 novembre 1958. Quella sera, si svolgeva la festa per il venticinquesimo compleanno della contessa Olghina di Robilant, affittato interamente dal magnate americano Peter Howard Vanderbilt. Alla festa erano presenti molti personaggi dell'élite e dello spettacolo romano, tra cui Luca Ronconi,



Figura 6: L'auto di Ava Gardner che si allontana mentre è inseguita dai paparazzi, foto di Tazio Secchiaroli

²⁹ Giovanna Bertelli, *"Divi e paparazzi, La Dolce Vita di Fellini"*, Le Mani, Genova, 2009, pag. 21

³⁰ Ivi, pag. 22

Novella Parigini, Linda Christian e Anita Ekberg, che a ritmo di un cha-cha-cha si tolse le scarpe e iniziò a ballare a piedi nudi. Poco dopo, sulle note di *Caravan* di Duke Ellington, una ballerina turca di appena ventidue anni, di nome Aïche Nanà, forse per sfida o per desiderio di rivalsa nei confronti dell'attrice svedese, improvvisò uno spogliarello incitata dalla folla, rimanendo solamente con i suoi slip neri, mentre molti uomini tendevano le loro giacche per formare un tappeto, su cui la ragazza ballò.

Alla scena, assisterono alcuni fotografi come, Tazio Secchiaroli, Sergio Spinelli, Angelo Frontoni ed altri che, attirati nel ristorante dalla Ekberg, erano riusciti a nascondere le proprie fotocamere sotto i cappotti. Molti iniziarono a scattare mirando al corpo della diva, Secchiaroli però, decise di salire sui tavoli dove la gente stava mangiando e riprese tutta la scena dall'alto, regalandoci così una delle immagini più trasgressive dell'epoca (fig.7).



Figura 7: una delle foto scattate da Tazio Secchiaroli, al rugantino durante lo spogliarello di Nanà nel 1958.

Poco dopo, l'intervento della polizia fece terminare la serata, e vennero sequestrati i rullini dei fotografi, ma l'indomani le foto furono comunque visibili su tutti i giornali e il locale venne chiuso. La copia dell'Espresso del novembre 1958, contenente le foto di Tazio Secchiaroli venne posto sotto sequestro dalle Autorità.

Le notizie, apparse sui giornali, gonfiarono inevitabilmente l'accaduto, diffondendo foto e nomi dei presenti ad una festa che invece doveva essere privata. Anche Nanà, a seguito dell'esplosione pubblica del fatto, si dovette difendere in tribunale dall'accusa di atti osceni, mentre a Peter Howard, organizzatore della festa, venne consigliato di lasciare l'Italia.

La stessa Olghina di Robilant, intervistata in un articolo dell'*Europeo*, del 16 Novembre 1958, (fig. 8-9), ammise di non conoscere Nanà, disse che non era nemmeno invitata alla festa, e raccontò come lo spogliarello fosse durato in tutto solo qualche minuto e che la polizia in realtà non fece mai irruzione nel locale.

Secondo la sua versione, le indagini della magistratura e la conseguente chiusura del locale siano furono ordinate, come conseguenza della comparsa delle immagini sui giornali e del successivo scandalo.

L'articolo tuttavia, condannò Olghina, pubblicando nuovamente le fotografie della festa, scattate da Dullio Pallottelli:

“[...] è senz'altro vero, come hanno sostenuto alcuni invitati di Olghina, che se i fatti fossero accaduti a Parigi o a Londra, nessuno si sarebbe scandalizzato, ne si sarebbe parlato di oltraggio al pudore e di indagini di polizia. Ma è anche vero che ciò che è lecito in tanti paesi del mondo è assolutamente illecito in Italia. Il nostro codice definisce “osceni” tutti quegli atti che, secondo il comune sentimento, tra tante altre cose, non ammette, per esempio, che una donna si mostri in pubblico a torso nudo. Come invece avvenne durante la serata di Olghina di Robilant.”³¹

“Se voi della stampa non ne parlate, non è successo niente”³², sarà quello che risponderà il centralino del commissariato, alla richiesta di informazioni da parte del giornalista Victor Ciuffa. Ma, molti continuarono a scrivere sull'accaduto e altrettante immagini circolarono sui



Figura 8: articolo dell'Europeo del 16 Novembre 1958, che racconta i fatti del Rugantino, pag 37.

³¹ Settimanale *L'Europeo*, “Nanà la Nuit” 16 Novembre 1958, N.683, pag 40-41.

³² Marcello Mencarini, op.cit, pag 120

giornali per diverse settimane, facendo la sfortuna di alcuni e la fortuna di altri, e consegnando l'evento nell'immaginario comune come il reale momento da cui il periodo della Dolce Vita prese inizio.



Figura 9: Le foto pubblicate nell'articolo dell'Europeo del 16 novembre 1958, pag.38-39.

2.2 Come nasce il Paparazzo

Il termine “paparazzo” è il nome che Federico Fellini scelse di dare a Walter Santesso, l’attore di origine veneta che interpretò il fotografo nel film *La Dolce Vita*, e che accompagna Marcello alla ricerca di dive da immortalare.

Per estensione, anche i colleghi che rappresentavano la stessa professione vennero così chiamati *paparazzi*.

Il termine, si riferisce a quei fotogiornalisti di stampa scandalistica che spesso, in maniera eccessiva e invadente nei confronti della privacy dei soggetti, vanno alla ricerca di personaggi della cronaca mondana, nell’intento di coglierli di sorpresa in un contesto incriminante per la loro vita privata.

Inizialmente, per il ruolo di paparazzo, Fellini cercò Tazio Secchiaroli, famoso fotografo d’assalto formatosi nell’agenzia V.E.D.O di Adolfo Porry Pastorel e divenuto famoso per alcune fotografie scandalistiche durante le indagini del caso di Wilma Montesi.

Una sera di agosto 1958, il regista assieme al suo assistente Moraldo Rossi, decise di invitare a cena da “*Gigetto il Pescatore*” molti dei fotografi che frequentavano Via Veneto³³, tra i quali: Tazio Secchiaroli, Pierluigi Praturlon, Sandro Vespasiani, Ezio Vitale ed altri (fig. 10)

Il regista e il suo aiutante, si presentarono con alcuni numeri dei settimanali di cronaca più diffusi dell’epoca, tra cui *L’Europeo*, *l’Espresso*, *Settimo Giorno*, con l’intenzione di delineare la figura di un nuovo personaggio che prenderà parte della *Dolce Vita*.

Nell’occasione Fellini rimase colpito dai servizi di Tazio Secchiaroli, che rifiutò il ruolo di fotografo nel film, ma accettò di rimanere sul set per dirigere e definire la figura di



Figura 10: Roma, 1958. Da sinistra: Federico Fellini e il suo assistente Moraldo Rossi assieme ai fotografi Pierluigi Praturlon, Tazio Secchiaroli, il distributore di fotografie Ezio Vitale e il fotografo Sandro Vespasiani durante l’invito a cena da “*Gigetto il pescatore*”.

³³ Giovanna Bertelli, op.cit, p.34

Paparazzo, una sorta di alter ego della sua persona che verrà dunque interpretato dall'attore padovano Walter Santesso.

Fellini, si legò particolarmente alla figura di Tazio Secchiaroli, che decise di chiamare ancora sul set anche nel successivo *8e½*, per la realizzazione di una raccolta speciale sulla lavorazione del film. Il fotografo nell'occasione riuscì a produrre una raccolta di oltre 6000 scatti che ritraggono in maniera del tutto inedita il grande regista al lavoro. Da *8e½*, Tazio Secchiaroli divenne il fotografo di special cinematografici, riscendo a coniugare il proprio stile a fotografie di *backstage*.

Di come Fellini sia arrivato alla creazione del termine *Paparazzo* esistono diverse versioni, date dallo stesso Fellini negli anni e successivamente ripetute dai giornali.

Fra le più accreditate, si pensa che il termine derivi da alcuni insetti, che in dialetto si chiamavano "*pappataci*", i quali, simili alle zanzare, infastidiscono con il loro ronzio e le loro punture, in maniera molto simile a come facevano i fotografi dell'epoca con i loro flash. Un'altra versione, descritta da Ennio Flaiano, uno dei coautori della sceneggiatura e del soggetto del film in un articolo dell'*Europeo*³⁴, spiega come il nome sia in realtà stato scelto casualmente da un piccolo libro che si trovava sul set, *Sulla riva dello Jonio*³⁵, in cui l'autore, George Gissing, descriveva il suo viaggio nell'Italia Meridionale, elogiandone l'ospitalità delle persone. A Catanzaro l'autore diventò amico del proprietario dell'Hotel centrale che di nome faceva Coriolano Paparazzo. L'albergo, realmente esistito, venne chiuso nel 1928.

Una volta raggiunto anche il mercato americano, il termine iniziò a farsi internazionale e ad essere utilizzato nel linguaggio comune. Sarà il *Time*, il primo giornale estero ad utilizzare il termine *paparazzi*, in un articolo del 14 aprile 1961, dal titolo "*paparazzi on the prowl*", in cui si descrive la professione come "un famelico branco di lupi di fotografi freelance che perseguitano grandi nomi per vivere e sparano con pistole flash a portata di mano."³⁶

³⁴ Articolo di Ennio Flaiano su *L'Europeo*, successivamente raccolto nel volume "la solitudine del satiro" sezione fogli di Via Veneto, Adelphi, Milano, 1996.

³⁵ George Gissing, "Sulla Riva dello Jonio (*By the Ionian Sea : Notes of a Ramble in Southern Italy*)" *Chapman & Hall, 1901*.

³⁶ "The Press: Paparazzi on the Prowl" *Time Magazine*, vol LXXVII n.16, Aprile 1961 disponibile all' URL: <https://content.time.com/time/subscriber/printout/0,8816,872287,00.html>, consultato il 19/1/2024.

L'accezione, volutamente negativa esprime anche la volontà di distinguere la pratica del paparazzismo romano dal *Photojournalism* americano, mestiere considerato più nobile e caratterizzato da una maggiore etica professionale.

Il mestiere del paparazzo nasce infatti come un'evoluzione di quelli che in gergo romano venivano chiamati "scattini". Ovvero quei fotografi, (oggi sostituiti dalla crescente proliferazione degli *smarthphone*) pagati per fermare le persone nei luoghi più affollati e suggestivi della città per produrre un ritratto pulito e veloce, che veniva riconsegnato la sera stessa, dopo lo sviluppo, negli Hotel dove alloggiavano i turisti.

Molti fotografi, tra cui Rino Barillari, raccontano di essere arrivati a Roma poverissimi ed aver iniziato la loro carriera seguendo questi fotografi semiprofessionali, passando poi attraverso le agenzie, a servizi maggiormente pagati, commissionati dai rotocalchi. Alcune volte era la fortuna a giocare a loro favore, riuscendo a trovarsi nel posto giusto al momento giusto. Gilberto Petrucci, racconta come, nel 1959, facendo il fotografo di servizio in un ristorante molto famoso di Roma, riuscì come unico fotografo ammesso alla sala, a rubare una foto della principessa Soraya di Persia assieme al principe Raimondo Orsini, coppia all'epoca molto chiacchierata per il recente annuncio di matrimonio, che si era fermata a mangiare nel suo ristorante.

Per quell'immagine esclusiva Petrucci ottenne 150.000 lire³⁷, la foto (fig.11) uscì in copertina del settimanale *Oggi*, del 29 ottobre 1959 con il titolo "il convegno segreto di Soraya e Orsini in un locale romano".



Figura 11: prima pagina del giornale Oggi del 29 ottobre 1959 con la foto in copertina scattata da Gilberto Petrucci.

Diventare un paparazzo non necessitava di grossi investimenti, né di grandi titoli di studio, e prometteva, una volta ottenuto lo scatto giusto, ampie possibilità di guadagno.

L'arrivo alla fotografia, spesso avveniva per caso o per necessità, senza conoscere i principi estetici sul quale si basa questa disciplina, richiedeva tuttavia molta pratica prima che il

³⁷ Marcello Mecarini, op.cit. pag 251

fotografo imparasse ad utilizzare sapientemente il proprio apparecchio ed imparasse i trucchi del mestiere.

Una classica impostazione di scatto per i neofiti era utilizzare il flash a piena potenza, la messa a fuoco a tre metri, ed impostare focali molto chiuse per compensare la luce, in modo da avere la maggior profondità di campo e nitidezza possibile a fronte di una messa a fuoco fatta spesso in maniera approssimativa. Infine, si attendeva pazientemente che qualcuno passasse di fronte all'obiettivo³⁸.

Il loro approccio spregiudicato e spesso incosciente, sarà determinante nel mettere in atto un nuovo stile di giornalismo fotografico, in cui sono gli stessi fotografi a prendere parte dell'inquadratura diventando protagonisti di eventi che ne determinano la popolarità alimentandone il mito. Con la sua fotocamera, il ragazzo di umili origini, grazie alla furbizia e all'esperienza di una vita passata nelle strade in un periodo difficile come quello della ricostruzione, era in grado di cavalcare la nuova ondata di benessere che si stava espandendo nel nostro paese, sfidando i potenti a colpi di flash.

L'aggressività del momento, colto con regolazioni spesso approssimative, portava alla creazione di scatti mossi o sfuocati, con forti contrasti dati dall'utilizzo del dal flash a tutta potenza. I soggetti, venivano colti di sorpresa, spesso con le mani sul volto a proteggere la propria identità, costituivano una sottile forma di rivincita sociale, in cui il tentativo di sorprendere la diva in un momento spontaneo e privato, veniva così percepito come un gesto dissacrante, in grado di mettere in atto una piccola forma di lotta di classe. Racconta lo stesso Tazio Secchiaroli:

“[...] La mia macchina fotografica è stata l'unica arma che avevo a disposizione per dire la mia, per farmi sentire. C'era chi occupava la terra o chi scioperava, io facevo foto.”³⁹

Nelle strade, la coesione di gruppo fra fotografi era molto sentita, tanto che spesso, nell'andare a caccia di divi, si agiva in coppia o in gruppo. Molte fotografie godevano infatti della complicità di un terzo soggetto, utile nel creare la situazione perfetta per lo scatto.

³⁸Marcello Mencarini, op.cit. pag 99

³⁹ Tazio Secchiaroli, “Quella “Dolce Vita” a colpi di Flash”, L'unità, 29 agosto 1986, p.10

Una delle tecniche più utilizzate era quella di avvicinarsi alla celebrità con una macchina non funzionante ma con il flash disponibile e a tutta potenza. Il malcapitato veniva quindi abbagliato da continui e frequenti lampi di flash ottenendo così una reazione spontanea e spesso violenta. A quel punto un secondo fotografo, con una fotocamera funzionante, immortalava prontamente la scena allontanandosi il prima possibile dal luogo dello scatto. Se poi l'attore o attrice si accorgevano del trucco, riuscendo a fermare il secondo fotografo, questo prontamente scaricava la macchina fotografica, sostituendo il rullino incriminato con uno vergine. Successivamente veniva diviso equamente il compenso dello scatto.

Spesso, i fotografi che riuscivano ad ottenere un maggior successo, si associavano tra loro o aprivano delle agenzie in proprio, nel quale venivano formati nuovi fotografi.

Inizialmente, fare parte di un'agenzia, poteva rappresentare un vantaggio, in quanto si era assunti con regolare contratto in grado di garantire un'entrata fissa indipendentemente dal numero di servizi prodotti e attrezzatura e pellicole venivano offerte dall'agenzia stessa. La proprietà delle immagini tuttavia passava all'agenzia.

Per contro, essere un fotografo freelance, prevedeva un pagamento a percentuale, (dal 30 al 50%)⁴⁰, la completa disponibilità commerciale dell'immagine, ma le spese per la produzione dei servizi erano a suo carico.

All'epoca, inoltre, le immagini venivano spesso pubblicate senza il nome dell'autore o solamente con il nome dell'agenzia. Il fotografo viveva dunque in una situazione di continua precarietà, che portava a nutrire una sorta di sentimento di rivalsa nei confronti delle dive una volta prodotto qualche scatto incriminante.

Tra le macchine fotografiche più utilizzate vi erano quelle che utilizzavano il mirino a pozzetto come le



Figura 12: Fotocamera Rolleiflex Tessar, 75mm f/3.5, prodotta dal 1958.

⁴⁰ Marcello Mencarini, op. cit. pag. 115.

Rolleiflex (fig.12) e le più economiche *Rolleicord*, (fig.13) che permettevano di effettuare lo scatto senza avvicinare la fotocamera al volto, dando così una maggiore possibilità al fotografo di non essere riconosciuto, o capovolgere la fotocamera sopra la testa, permettendo una prospettiva dall'alto utile durante le situazioni di folla.

Inoltre, queste fotocamere permettevano di utilizzare flash elettronici monouso che potevano essere sincronizzate a qualunque tempo di scatto.

Il flash, pesante, ingombrante, disponeva di tempi di ricarica piuttosto lunghi, se non era necessario cambiare l'intera lampadina.

Il più popolare era il *Braun Hobby Blitz* (fig.14), che assicurava la sincronizzazione dello scatto fino a 1/1000 di secondo, ed era composto da un flash ad asta collegata che poteva essere tenuta in mano dal fotografo o, attraverso degli appositi sostegni, attaccarsi al corpo macchina. L'asta era collegata ad un accumulatore ricaricabile in bachelite con batterie al piombo e consentiva di emettere fino ad 80 lampi con un tempo di ricarica fra un flash e l'altro attorno agli 8-11 secondi.⁴¹

Rolleicord e *Rolleiflex* utilizzavano inoltre pellicole a medio formato spesso 6x6 cm contenuti in rulli di ISO variabile da dodici esposizioni, che restituivano immagini dal formato quadrato e nei momenti più importanti potevano essere esauriti in appena cinque secondi. La combinazione *Rolleicord/Rolleiflex* con il flash *Braun* divenne il segno distintivo di questa professione, utilizzata anche dallo stesso Paparazzo nella *Dolce Vita*.



Figura 13: Rolleicord Vb Type 3, prodotta dal 1950.



Figura 14: Flash Braun Hobby Blitz.

⁴¹ Antonella Russo, "Storia culturale della fotografia italiana, dal Neorealismo al Postmoderno", Einaudi, Torino, 2011, pag 282

Un' altro sistema molto utilizzato, erano le macchine con il mirino a telemetro, un marchio di fabbrica dell'azienda tedesca Leica, di cui la fortunata serie M, prodotta a partire dal 1954, verrà utilizzata per immortalare i maggiori eventi del fotogiornalismo mondiale (fig.15). Queste macchine, che utilizzavano invece pellicole 35mm a 18-36 esposizioni, avevano dimensioni più leggere e contenute, e potevano essere trasportate o nascoste con maggiore facilità.

Il suo mirino, posto spesso ai lati della macchina per salvare spazio, causava tuttavia una lieve differenza fra ciò che l'occhio vedeva e ciò che in realtà veniva registrato dall'obiettivo. Poco adatta per la sua leggerezza ai grandi teleobiettivi, che potevano arrivare ad ostruire la visione del mirino, era tuttavia perfetta per grandangolari e focali fisse di media lunghezza come il 28mm, 35mm o il 50mm, che con poca dimensione e peso potevano raggiungere nitidezza e aperture considerevoli.



Figura 15: Leica M3, prodotta dal 1954 al 1966

Successivamente con il perfezionamento del sistema del pentaprisma, un sistema di specchi che permetteva di poter vedere e registrare la scena direttamente dall'obiettivo, nacquero i sistemi *SLR* (*single lens reflex*) come Pentax, Canon e Nikon. A questo pregio, si doveva tuttavia controbilanciare un corpo macchina di maggiori dimensioni con un sistema di ribaltamento degli specchi che risultava molto più rumoroso in fase di scatto rispetto alle macchine con mirino a telemetro e poteva far vanificare la propria copertura.

Tuttavia, queste macchine erano particolarmente adatte per l'aggancio con i primi teleobiettivi e zoom, che permettevano di cogliere i soggetti da una maggiore distanza senza essere notati. In questo caso l'utilizzo del flash veniva vanificato, e la scarsa luminosità di questi obiettivi costringeva i fotografi a scegliere pellicole ad alti ISO o praticare il *tiraggio* della pellicola. Questa tecnica prevedeva la sottoesposizione in fase di ripresa, impostando la macchina a valori ISO più alti rispetto a quelli dichiarati nella confezione, permettendo così ai fotografi di guadagnare qualche stop di luce. Ciò però comportava, nella successiva fase di sviluppo, contrasti maggiori e un effetto di grana più evidente. Nel comparto fotografico del paparazzo non potevano infine mancare le microcamere, tra cui la *Robot* (fig.16), la *Minox* (fig.17), o la giapponese *Echo8* (fig.18) utilizzata dal fotoreporter Irving Radovich (interpretato da Eddie Albert) nel film *Vacanze Romane*. Queste microcamere, dalle dimensioni minuscole, o dall'apparenza di piccoli oggetti d'uso comune, utilizzavano formati minori del 35mm, con rullini di dimensioni ridotte che permettevano un maggiore numero di esposizioni. Inoltre, queste macchine riuscivano, come le Rolleiflex, a scattare in rapida sequenza, senza il bisogno di ricaricare ad ogni posa. Infine, poco utilizzate erano le *Speed Graphic*, macchine in grado di restituire



Figura 16: Fotocamera Robot Star II, prodotta dal 1958 al 1968.



Figura 17: Fotocamera Minox III prodotta dal 1954 al 1959.



Figura 18: macchina fotografica Echo8, nascosta all'interno di un comune accendino, prodotta dal 1951 al 1956.

immagini dal formato 4x5 o maggiori, con un conseguente miglioramento della qualità. Tuttavia, il corpo macchina pesante, di grandi dimensioni, e con un macchinoso processo di caricamento e messa a fuoco che richiedeva al fotografo diversi passaggi prima che la macchina fosse pronta per lo scatto, vanificava spesso la registrazione del momento.

Nel lavoro del paparazzo, non era dunque importante quale attrezzatura si scegliesse di utilizzare, con i differenti metodi di approccio. Ciò che le agenzie di stampa chiedevano ai fotografi era un'immagine dalla forte carica emotiva, in grado di invogliare il lettore all'acquisto della rivista. E se il momento voluto dopo ore di appostamenti non accadeva, in maniera creativa lo si organizzava, utilizzando la complicità di qualcuno per piegare quella casualità e fortuna che richiede qualunque grande scatto, a proprio favore.

2.3 L'elaborazione dello scandalo: i Rotocalchi

Il Rotocalco è una tecnica di stampa che iniziò a diffondersi largamente nel mondo a partire dagli anni '20 del '900. Questa tecnica sostituiva le rotative di piombo a favore di cilindri di rame, permettendo, nella resa fotografica delle immagini, una maggiore resa dei mezzi toni, con un significativo aumento di vividezza e nitidezza.

Per il suo maggior costo di produzione, è stampato ad alte tirature, adattandosi quindi meglio a giornali popolari con ampio bacino di pubblico.

Nel 1920 il francese Édouard Belin inventò il *Telefoto*, apparecchio in grado di trasferire immagini attraverso la linea telefonica, trasformando i segnali acustici in segnali luminosi, i quali, attraverso una cellula fotoelettrica, venivano impressi su carta fotografica o pellicole fotosensibili. Grazie a questo strumento, le immagini divennero facilmente trasferibili alla stessa velocità del telegrafo, e presto le più importanti redazioni giornalistiche iniziarono a dotarsi di questo apparecchio, contribuendo ad una proliferazione di immagini senza precedenti. Le agenzie giornalistiche iniziarono così a servirsi di fotografi professionisti e sostituendo i disegni e fotomontaggi tipici delle avanguardie storiche, con fotografie colte direttamente sul campo, sviluppando così il moderno fotogiornalismo.

In Italia il primo rotocalco, *Omnibus*, aprì nel 1937. Il settimanale venne fondato sotto il regime fascista dal giornalista Leo Longalesi, il quale lo diresse fino alla sua chiusura nel 1939, avvenuta per ordine del Ministero della Cultura Popolare a seguito di un articolo sulle celebrazioni della morte di Leopardi intitolato "*il sorbetto di Leopardi*". Nell'articolo, si ipotizzava la morte del poeta per dissenteria, a causa dei gelati che quasi quotidianamente amava gustare alla bottega di Vito Pinto, famoso sorbettiere siciliano trasferitosi a Napoli in Piazza Carità.⁴²

Il settimanale, edito da Rizzoli, oltre alle notizie di politica, che venivano pubblicate sotto la stretta osservanza del ministero della cultura popolare, si distinse particolarmente per le notizie del mondo culturale. Erano frequenti le critiche al sistema teatrale, cinematografico,

⁴² Antonio Martino, "Il Sorbetto di Leopardi: la vera storia di una censura fascista", 12/4/2020, URL: <https://www.rabatana.it/?p=5764980>, consultato il 25/1/2024.

artistico e musicale con elementi di curiosità mondana e satira di costume, trattati spesso con un linguaggio anticonvenzionale, che divenne l'elemento distintivo della rivista.

A seguito della chiusura imposta dal regime, Rizzoli nel 1939 si dedicò alla creazione di una nuova rivista, *Oggi*, mentre la concorrente Mondadori, lanciò il settimanale *Tempo* nello stesso anno.

Con la Liberazione, e il successivo decadimento del sistema di censura fascista, in Italia si avviò un nuovo periodo di benessere e desiderio di espressione che si rifletté nella nascita di decine di nuovi periodici illustrati, i quali, ispirandosi ai rotocalchi americani, scelsero di utilizzare le immagini in maniera prioritaria al testo, proponendo attraverso precise impostazioni grafiche, un'impaginazione che potesse invogliare il lettore all'acquisto.

Il settimanale *Tempo* cambiò nome, diventando *Tempo Nuovo*, e fu il primo ad adottare nella copertina il riquadro rosso con il nome della testata a caratteri bianchi, di chiara ispirazione alla rivista americana *Life*, seguita da *Epoca* nel 1950, e *Le Ore* nel 1957. Sotto la direzione artistica di Bruno Munari, *Tempo Nuovo* adottò un modello di impaginazione innovativo, che in Italia prese il nome di *Fototesto*, *Fotoracconto*, *Fotoinchiesta* o *Fotoservizio*. Questo modello propose un'attenta miscela fra testo e immagini, mirando ad esaltarne la funzione narrativa. Nella seconda metà del 1946, inaugurò inoltre la rubrica "foto al direttore" nel quale gli stessi lettori vennero invitati a condividere le proprie fotografie nella rivista.⁴³

Sulla scia del *Tempo Nuovo* queste testate adottarono una struttura di copertina molto simile, con il nome della testata posta in un riquadro in alto a sinistra e una grande foto del soggetto spesso rappresentato in mezzo busto, o primo piano, che sosteneva l'intero impaginato, talvolta senza correlazione diretta fra titolo e foto, e utilizzata maggiormente per attirare il lettore e stuzzicare la curiosità del pubblico.

A fondo pagina vi erano diverse variazioni, alcuni come *Le Ore*, *Gente* e *Oggi* adottarono un binario, spesso rosso o bianco a fondo pagina, contenente la data di pubblicazione, il prezzo e un'anticipazione dei titoli principali.

Sulla base di questo modello, alcune testate adottarono nuove variazioni preferendo al binario, uno o più box ai lati della pagina, con i titoli ad effetto dei servizi in esclusiva. Anche il prezzo venne spesso evidenziato con un proprio box rosso, posto sulla colonna di sinistra o in

⁴³ Antonella russo, Op.cit., pag. 57

basso a destra. Altri giornali di informazione e di attualità come *L'espresso* o *L'europeo*, si distanziarono da questo modello utilizzando una titolazione nera (*black top*) e adottarono un'impostazione della prima pagina più simile ad un quotidiano, abbandonando il colore e utilizzando tre o più colonne di testo compresi di titoli occhielli e sommari, al quale infine venivano aggiunte le eventuali immagini.

Il settimanale che nel tempo cambiò più spesso copertina sarà la *Settimana Incom*.

Acronimo di *Industria Cortometraggi*, la testata nacque come cinegiornale nel 1938 da Sandro Pallavicini, che ne fu direttore sino al 1956, ma iniziò ad essere distribuito solamente dalla fine del conflitto.

Nel 1948 Pallavicini scelse di affiancare una rivista al cinegiornale, che prese il nome di *Settimana Incom*, per poi passare nel 1950 a *Settimana Incom illustrata* fino alla sua chiusura nel 1966. La testata trattava temi leggeri, esterni alla politica, come lo sport, il costume, la moda e la cinematografia.

Il giornale iniziò ad essere pubblicato con un'impostazione di copertina che si ispira, come molte delle riviste dell'epoca, a *Life*, sostituendo al classico box rosso uno di colore blu, con il titolo della testata che affiancava la figura del David di Michelangelo, simbolo di apertura anche del cinegiornale. Anche il binario, contenente titoli e testo, venne adeguato al colore della testata.

Negli anni Sessanta, il settimanale abbandonò il colore blu, adeguandosi al binomio bianco-rosso, più popolare per quel genere di rotocalchi, con box d'apertura che si spostarono sulla colonna destra della pagina.

I frequenti cambiamenti di stile della rivista riflettono il suo trascorso travagliato, alla continua ricerca di nuovi lettori per far fronte all'ascesa del mezzo televisivo, che porterà al declino di questa tipologia di riviste.

Altro giornale che nacque sempre nel periodo della ricostruzione fu *Il Mondo*, rivista politica nata nel 1949 da Mario Pannunzio con un'impostazione di 16 pagine al prezzo di 80 lire. La rivista si schierò politicamente, inserendosi nel panorama giornalistico con l'intento di creare un terzo polo politico laico che potesse bilanciare i due grandi partiti del PCI e della DC.

Sin dai primi numeri la rivista si contraddistinse come osservatore di punta del panorama culturale e politico italiano, proponendo una forma di giornalismo indipendente che riuniva i

migliori giornalisti e intellettuali dell'epoca, trattando di cronaca politica ed economica, cultura e costume, senza mai abbandonarsi alle ampie tirature dei rotocalchi di massa.

Il Mondo, inoltre, ebbe un primo ruolo nella diffusione della fotografia in Italia.

La rivista, a differenza del settimanale *Tempo*, decise di non utilizzare il modello del *fotoracconto* e della *fotoinchiesta*, proponendo nelle sue edizioni un numero limitato di fotografie, scegliendo lavori di fotografi anche alle prime esperienze, che potevano essere pagati con compensi che variavano dalle 2500 alle 3000 lire⁴⁴.

Spesso, le fotografie venivano selezionate dallo stesso Pannunzio, con grande orgoglio del fotografo, che vedeva raggiunto, data l'importanza della rivista, un proprio traguardo professionale. Nel *Mondo*, le fotografie erano pubblicate senza nome dell'autore e le immagini non avevano un fine illustrativo per gli articoli, dandone al massimo un significato evocativo, che veniva espresso dal caporedattore con una piccola didascalia a fianco dell'immagine.

Con il boom economico, alle fotografie neorealiste di autori che raccontavano la situazione del dopoguerra nel mezzogiorno, si sostituirono presto le nuove immagini di costume, cogliendo, in anticipo rispetto ai tempi, il grande impatto che avrebbe avuto la fotografia nell'Italia del boom economico e testimoniando attraverso il collezionismo di immagini inviato dai lettori, le nuove abitudini degli italiani, in un'epoca in cui la fotografia iniziava ad essere alla portata di tutti.

Successivamente al *Mondo*, nel 14 ottobre 1950 Alberto Mondadori pubblicò il settimanale "Epoca", assumendone anche la dirigenza. La rivista si rivelò una delle risposte più riuscite rispetto alla rivista americana *life*, riuscendo a superare in tiratura tutti gli altri rotocalchi italiani, arrivando stabilmente a stampare oltre le 200.000 copie per numero⁴⁵. Il settimanale trattava notizie di politica, costume e spettacolo e al contrario di alcune riviste che utilizzavano ancora disegni e fotomontaggi, era interamente illustrato da fotografie, scattate dai più importanti fotografi mondiali, come Henry Cartier Bresson, Robert Capa e Mario de Biasi, primo inviato speciale della testata ad avere la qualifica di fotoreporter. A differenza del settimanale *Il Mondo*, *Epoca* fu il primo rotocalco a pubblicare i crediti delle immagini che apparivano nella rivista, al quale era dedicato un proprio spazio nel sommario.

⁴⁴ Antonella Russo, op.cit, pag. 62

⁴⁵ Antonella Russo, op.cit, pag.67

Nel 2 ottobre 1955 uscì infine il primo numero dell'*Espresso*, settimanale di cultura, politica, ed economia, con sede a Roma in Via Po', a pochi minuti da Via Veneto.

Il settimanale di matrice liberal-socialista ideato da Arrigo Benedetti e diretto da Eugenio Scalfari, scelse, per differenziarsi dai rotocalchi patinati, di uscire con il formato lenzuolo composto da sedici pagine, con un'impaginazione nella quale viene dato ampio spazio al testo, con un'assenza di colori, che l'avvicinano visivamente ai quotidiani. Questa formula, che venne utilizzata sino al 1974, quando il giornale passerà al formato *tabloid*, era stata scelta per ridurre i costi di stampa e allontanare la fascia di pubblico medio-bassa che preferiva le colorate immagini dei rotocalchi, puntando così alla creazione di un pubblico più colto e fidelizzato. La tiratura media di quegli anni si attestava infatti fra le 70.000 alle 100.000 copie.⁴⁶

Anche i temi della rivista vennero regolarmente suddivisi all'interno del giornale con uno spazio preciso: politica, notizie e inchieste occupavano le prime tre pagine, la quarta di copertina era dedicata ai commenti di politica interna ed estera firmata da giornalisti illustri, alla quale seguiva l'economia, l'attualità e le varie cronache italiane. Dall'ottava pagina in poi lo spazio era dedicato a notizie di cultura e spettacolo.

Pur non essendo un rotocalco popolare, *L'Espresso* non mancava di riportare i vari scandali che si susseguirono nella *Cafè Society* romana, divenendo nel tempo uno status-symbol per le persone di area liberale politicamente impegnate, tanto da essere uno degli elementi che ispirarono il personaggio di Marcello Mastroianni nella *Dolce Vita*.

Nel giornalismo di *gossip*, protagonista delle prime pagine dei rotocalchi era spesso la diva, con pochi casi in cui veniva presentata una figura maschile. L'interlocutore principale era infatti il pubblico femminile, maggiormente interessato alle notizie di attualità e di costume. Agenzie e giornalisti facevano a gara per accaparrarsi i servizi in esclusiva, con fotografi specializzati nella rappresentazione di dive da prima pagina, che venivano contesi dalle agenzie e giornali, i quali arrivavano a pagare anche 100.000 lire a fotografia.

Quasi tutti i servizi che utilizzavano fotografie venivano da fotografi che si presentavano in redazione con il proprio rullino, pagato a fotogramma utilizzato. Molto raramente il fotografo veniva accompagnato da un giornalista, e la notizia veniva ricostruita in sede dal redattore, che imbastiva un breve testo, basato su informazioni date dal fotografo o di varia provenienza.

⁴⁶ Eugenio Scalfari, op.cit. pag 185.

In testate come l'Espresso, l'Epoca o L'Europeo, in cui la redazione garantiva la qualità della testata, questi servizi erano rari o assenti, mentre erano più frequenti nel giornale *Le Ore* o *La Settimana Incom*. Altri come già accennato utilizzavano la tecnica del fotoromanzo, presentando più fotografie dello stesso evento in successione, avvicinandosi così al linguaggio cinematografico.

Anche la titolazione svolgeva un ruolo essenziale nella costruzione della notizia. Il carattere più utilizzato era il carattere a bastoni, quasi sempre in maiuscolo. Quando il testo si trovava su due righe, la dimensione del corpo poteva essere diversa, sia per esigenze di spazio, cercando di farle combaciare, sia per enfatizzare la parte della frase che contiene la notizia, come, ad esempio, “*non pagano le tasse / e mangiano spaghetti*”⁴⁷ “*Ghiaccio bollente / si scioglie in acqua*”⁴⁸

Spesso nei titoli ricorreva inoltre l'utilizzo della prima persona singolare, per dare un tono esclusivo all'articolo, sintetizzando le parole della diva o in alcuni casi utilizzando parole ovvie che questa potrebbe aver detto, come ad esempio “*Sono Anita*” titolo di un servizio apparso sul settimanale *Le Ore* del 12 novembre 1955, (fig.19) in cui veniva presentata Anita Ekberg, che arrivò in Italia solamente l'anno successivo, senza tuttavia un'intervista nell'articolo.



Figura 19: Servizio del settimanale "Le Ore" su Anita Ekberg del 12 Novembre 1955, n° III 131.

⁴⁷Settimanale *Epoca*, 17 ottobre 1954, pag. 38-39

⁴⁸Settimanale *Le Ore*, 19 aprile 1959.

Si sviluppò inoltre una tendenza in cui sono gli stessi attori o registi a scrivere direttamente l'articolo, rivolgendosi direttamente ai propri lettori, senza la mediazione del giornalista del periodico, risolvendo in questo modo gli eventuali *gossip*.

Ciò che emerge da queste tendenze riguarda la progressiva importanza data dai rotocalchi al potere evocativo delle immagini, che attraverso l'utilizzo del colore o di un'impaginazione rigorosamente geometrica diventò il metodo principale di veicolazione del messaggio. In questo senso, il lavoro dei paparazzi si è dunque rivelato essenziale nel documentare la transizione dell'Italia dal fascismo alla democrazia nel periodo del miracolo economico, riuscendo a rappresentare quel clima di euforia cinematografica che attraversò Roma durante il periodo della Hollywood sul Tevere.

2.4 Fellini e *La Dolce Vita*, reciproci riferimenti

Fellini, quando iniziò a pensare al soggetto del film della *Dolce Vita*, era già un regista acclamato dalla critica. Nel biennio 1957-58 raggiunse la notorietà internazionale vincendo per due anni di fila l'Oscar nella categoria di "miglior film straniero" istituita dal 1957, con *La strada* (1954), e il successivo *Le Notti di Cabiria* (1957).

Il suo produttore Dino de Laurentis, sulla scia del successo, chiese così nel 1958 al regista, di produrre un nuovo soggetto.

Inizialmente, il regista pensò di tornare ad una vecchia sceneggiatura *Moraldo in Città*, che avrebbe dovuto raccontare, come una sorta di seguito dei *Vitelloni*, una trasfigurazione delle sue avventure giovanili da provinciale a Roma, aggiornate al 1958. Il soggetto, che prese inizialmente il nome di *Moraldo '58*, venne appoggiato da Dino De Laurentiis, che auspicò un nuovo ritorno del regista a film più popolari, dai facili incassi.

Fellini tuttavia si accorse che la Roma del 1958 ormai era molto cambiata rispetto all'epoca del fascismo e comprese che in Italia si stava avviando un nuovo periodo storico di rinnovato benessere. Si convinse così ad abbandonare definitivamente temi e correnti tipiche della stagione Neorealista a favore una nuova attualità, che, dimenticati gli orrori della guerra, preferiva abbandonarsi al vino e alla monotonia di una vita spensierata.

Nonostante non fosse un assiduo frequentatore di Via Veneto, Fellini scelse nel suo nuovo film di raccontare la mondanità delle notti romane, con i suoi scoop e rivelazioni che presto coinvolgeranno anche lo stesso regista, rendendolo anche fuori dal set uno dei protagonisti di questa *Cafè Society* romana.

I rapporti con De Laurentiis intanto si ruppero e, a coprire la somma di 75 milioni richieste, saranno Peppino Amato e Angelo Rizzoli, che divennero i nuovi produttori.

Presentato nelle sale il 3 febbraio 1960 al cinema Fiamma di Roma e tre giorni dopo al cinema Capitol di Milano, il film divise l'opinione pubblica, fra chi esaltò Fellini come un visionario e chi lo affossò apostrofandolo eretico.

Definito come film-rotocalco, o film-affresco per la sua capacità di produrre immagini ed episodi disponendole in più nuclei tematici e narrativi, il film, senza una vera dichiarazione del regista, prese apertamente spunto da alcune situazioni, persone e fatti realmente accaduti, apertamente ricondotti a notizie di cronaca che hanno contraddistinto il periodo della *Dolce Vita*.

Ricostruendone le sequenze, il primo episodio che si incontra riguarda la scena del Cristo trasportato in elicottero nei cieli di Roma.

L'evento, riguarda un fatto reale, accaduto il Primo Maggio 1956, quando la città di Milano, in occasione della festa liturgica di San Giuseppe artigiano, festa che il Papa aveva deciso di assegnare nel '55 al giorno del Primo Maggio, già festa dei lavoratori, unendo così le due date

La città di Milano diede dunque in dono al Papa Pio XII una statua in bronzo raffigurante il Cristo Lavoratore, alta circa 1.30 mt da deporre nella nuova chiesa del Cristo Lavoratore a Roma.

Nell'occasione la statua partì da Milano con un elicottero molto simile a quello che comparve nelle prime inquadrature della Dolce Vita, per poi sorvolare i cieli di Roma nel pomeriggio ed atterrare in una piazza San Pietro gremita di folla (fig. 20-21).

Molti giornali riportarono l'evento ispirando probabilmente Fellini a riprodurre l'accaduto nel suo film, che il regista sceglie di mostrare in maniera dissacrante, con

la ricerca da parte di Marcello e Pappalardo di avere il numero di telefono di alcune ragazze che stavano prendendo il sole in un terrazzo.

Un secondo episodio che può essere tratto direttamente dalle cronache mondane riguarda l'arrivo di Anita Ekberg in aeroporto.

La Ekberg, atterrò all'aeroporto di Ciampino nel maggio del 1956, assieme al futuro marito Antony Steel, che sposò a Firenze nello stesso anno, per partecipare alle riprese del film *Guerra e Pace* (1956).



Figura 20: La statua del Cristo Lavoratore parte per Roma da Piazza Duomo, 1° maggio 1956, immagine tratta dal cinegiornale Luce.



Figura 21: L'elicottero con il Cristo Lavoratore sorvola i cieli di Roma in un frammento del film "La Dolce Vita"

L'evento venne ripreso da vari fotografi e cinegiornali, impegnati nel documentare la sempre più frequente crescita di divi di Hollywood che scelsero l'Italia, come meta delle loro vacanze. Anche nella Dolce Vita, l'arrivo di Sylvia viene presentato con una miriade di incalzanti giornalisti, tra cui lo stesso Paparazzo, che addirittura chiedono all'attrice di ripetere l'uscita dall'aereo togliendosi gli occhiali per avere uno scatto migliore (fig. 22-23).

Proseguendo con il film, Anita viene invitata in un locale notturno romano, alle Terme di Caracalla. Marcello le fa delle avances, ed insieme scappano dalla festa nella sua decappottabile, inseguiti da Paparazzo e altri fotografi. Nella scena a Paparazzo viene negato di salire in macchina con Marcello e Sylvia, e dunque ferma un collega in moto decidendo di salire insieme a lui nel tentare di riprendere Marcello. (fig. 24)

Anche questo gesto, all'apparenza insignificante, rivela l'aiuto di Tazio Secchiaroli, presente durante le riprese del film, nel definire e migliorare i comportamenti di Paparazzo, sua sorta di *alter ego*. L'episodio può essere infatti ricondotto ad una famosa foto del 1952 che ritrae lo stesso Tazio Secchiaroli, il quale, inviato ad una manifestazione antiamericana in Piazza Colonna a Roma, per muoversi agilmente tra folla e per sfuggire alle cariche della polizia, montò in sella ad una Lambretta assieme al collega Franco Pinna, che con la sua *Rolleiflex* scattò una foto verso Luciano Mellace, il quale stava riprendendo a sua



Figura 22: Anita Ekberg arriva a Roma assieme al marito Antony Steel, 1956. (ArchivioLuce.com)



Figura 23: Pierluigi Praturlon, foto di scena in cui Sylvia scende dall'aereo, 1960.

volta la scena.⁴⁹La foto, (fig.25) uscì sul quotidiano *Paese Sera*, rendendo famosi i fotografi e ispirando probabilmente anche Fellini, che decise di riproporre la scena nel suo film.

Successivamente incontriamo una delle scene principali che hanno reso celebre questo film, il bagno nella fontana di Trevi.

Marcello, sfuggito ai paparazzi, cerca un luogo per passare la notte con Sylvia. Non può portarla a casa, perché Emma lo sta aspettando (“c’è quella matta, non capirebbe”)⁵⁰, cerca di prendere a prestito lo studio di un amico, che si trovava fuori città, e infine telefona anche a Maddalena, che però si trova con i suoi genitori.

Mentre conclude la teflonata, Sylvia esce dalla macchina, e viene attratta da un piccolo gattino, che sta miagolando. Nel tentativo di trovargli un po’ di latte, Anita arriva alla fontana di Trevi e decide di immergersi, seguita successivamente da Marcello.

A raccontare il dietro le quinte di questa scena, ci sarà una particolare attenzione del settimanale Europeo, edito da Rizzoli, divenuto uno dei produttori del Film.

Nel numero del 19 aprile 1959 Il settimanale dedicò alla scena del bagno della fontana, un intero articolo, scritto da Nerio Minuzzo e intitolato: “*La città quasi nuda, lo spettacolo più divertente della primavera romana: Anita nella fossa dei vitelloni*”⁵¹(fig.26). Nell’articolo, oltre ad un’intervista inedita di Fellini durante la creazione del film, viene raccontato il dietro le



Figura 24: i paparazzi all’inseguimento della macchina di Marcello nella *Dolce Vita*.

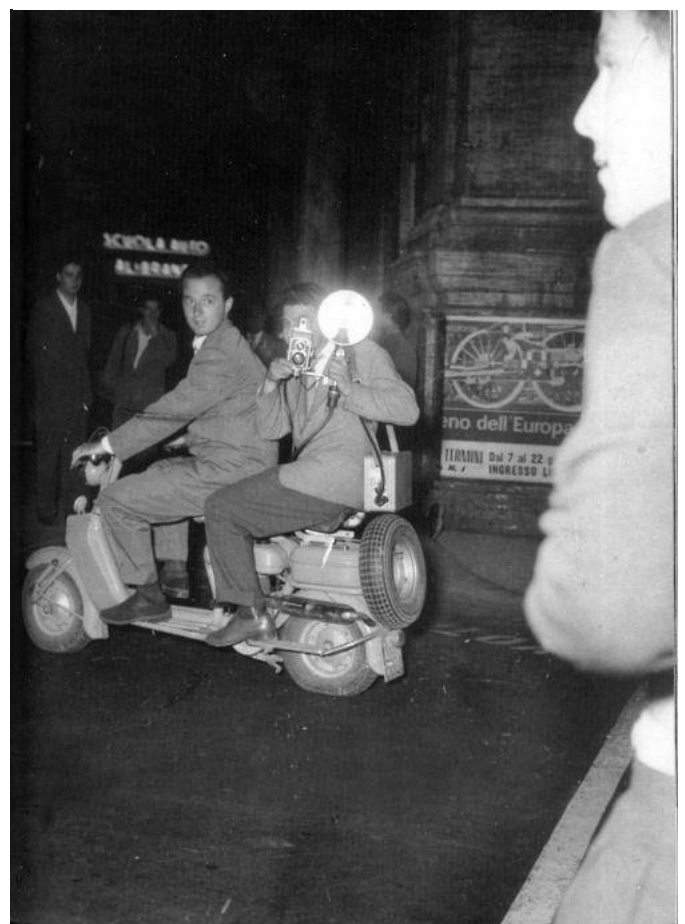


Figura 25: Franco Pinna, Tazio Secchiaroli (alla guida della lambretta) e Luciano Mellace (nell’atto di riprendere) in una manifestazione anti-americana a Roma, 1952.

⁴⁹ Mencarini, op. cit., pag.81

⁵⁰ *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960, sotto sequenza 3.5 – Sylvia e Marcello, 48’32”

⁵¹ Nerio Minuzzo, “*La città quasi Nuda*” *L’Europeo* n.705, 19 aprile 1959, pag. 24-25.

quinte del bagno alla fontana di Trevi, con un'accurata descrizione di come Fellini opera sul set (fig. 26).



Figura 26: articolo del settimanale “Europeo” del 19 aprile 1959 in cui viene raccontato il dietro le quinte del bagno alla fontana di Trevi.

Infine, descrive come in quel periodo andare a vedere Fellini girare sia diventata una moda:

“da circa un mese il film di Fellini è diventato lo spettacolo più divertente della primavera romana. Sta diventando addirittura una moda. Ogni notte sostano a lungo attorno alla macchina da presa eleganti ragazze con i capelli lisci e i calzoncini neri attillati come quelli che la Ekberg indossa fra un'inquadratura e l'altra. Sulle spalle portano un'impermeabile che ora va molto a Roma, di foggia militare con il cappuccio e l'interno di peluche. Poi ci sono attori liberi da scritte, giovani nottambuli vestiti di flanella antracite, reduci dai night-club di Via Veneto, aristocratici dai profili storici e indossatrici. Verso l'una, ogni notte mezza Roma mondana decide di andare a vedere “Federico che gira”: ora a fontana di Trevi, ora alle Terme di Caracalla, ora al Quirinale.”⁵²

Vengono nello stesso articolo elogiate inoltre le doti della Ekberg, che più volte si dovette gettare nella fontana per girare la scena, nonostante avesse smesso di piovere da poco e il termometro segnasse solamente 8-9 gradi.

⁵² Nerio Minuzzo, Europeo, op. cit, pag.24-25.

Questa scena, tuttavia, si rifà ad un bagno della stessa Ekberg alla fontana di Trevi, come riportato sul settimanale *Tempo* del 9 settembre 1958, (fig.27) in cui veniva smentita la falsa rottura fra lei e il marito Antony Steel, e dove venivano riportate alcune foto del bagno nella fontana.



Figura 27: Articolo del settimanale "Tempo" del 9 settembre 1958, in cui sono mostrate le foto del bagno nella fontana di Trevi di Anita Ekberg.

Nel film arriva dunque l'alba, e Anita e Marcello tornano in Via Veneto. Lì li attendono i paparazzi, i quali con movimenti simili a dei mosconi (in dialetto *Pappataci*) stanno accerchiando da più punti Robert, il marito di Sylvia, interpretato da Lex Barker, che dorme ubriaco nella sua decappottabile.

Alla vista di Marcello con Sylvia, i paparazzi, fiutando la situazione di un possibile litigio e un conseguente *scoop*, svegliano dunque Robert, che scende dalla macchina intercettando la



Figura 28: Robert schiaffeggia Sylvia nel film *La Dolce Vita*.

coppia di fronte ad un hotel. Fra i numerosi flash dei paparazzi, seguono dunque uno schiaffo alla moglie, (fig.28) che fugge all'interno dell'albergo, e il successivo ritorno da Marcello, che viene messo a terra da un pugno.

Anche questo episodio è realmente, e riguarda uno stesso litigio accaduto fra Anita Ekberg ed Antony Steel, in una delle caldi notti romane dell'estate del 1958.

Il primo articolo che parla di un pubblico schiaffo ad Anita da parte del marito è apparso sull'Europeo del 17 agosto 1958, intitolato "Roma ore piccole: il flamenco di Ghiaccio Bollente" in cui il trafiletto fra le foto di Anita e il marito che danzano nella notte recita:

“una sera dopo un’allegra cena in trattoria di Piazza Firenze, l’attrice, con le scarpe in mano ha improvvisato per le strade di Roma un indiatolato flamenco. Il marito le è stato volenteroso partner fino alla terrazza del Pincio, ma poche sere dopo Antony Steel ha pubblicamente schiaffeggiato la moglie, colpevole a quanto pare di aver bevuto Troppo”⁵³

L’episodio venne poi ripreso nel settimanale *Le Ore* del 23 agosto 1958, in cui le foto di Tazio Secchiaroli, documentarono uno dei litigi più feroci della coppia, che si protrasse fino alle prime luci dell’alba. In quella sera proprio davanti ad un Hotel di Via Sistina Antony Steel dette quel famoso schiaffo ad Anita Ekberg, come riportato dall’articolo (fig. 29-30), che titola “Lui usò le mani, lei le lacrime”, “vendetta postuma di ghiaccio caldo” e “Whiskey a colazione”, con primi piani di Antony e Anita, che si protegge il volto dai continui flash di Secchiaroli.



Figura 29-30: Articolo del settimanale “Le Ore” del 23 agosto 1958 che racconta del litigio fra Anita Ekberg e Antony Steel con le foto di Tazio Secchiaroli.

Infine, sempre l’Europeo, nel 28 settembre 1958 riporta un nuovo episodio che coinvolge la coppia, in cui a “Via Veneto, ore quattro del mattino” come recita il titolo dell’articolo, Antony Steel, irritato dai lampi dei fotografi, si rese protagonista di un nuovo inseguimento, che venne fermato solo dall’arrivo dell’attore Maurizio Arena (fig. 31).

⁵³ Settimanale “L’Europeo”, “Roma, ore piccole: il flamenco di ghiaccio bollente”, 17 aprile 1958, n.670, pag. 54-55.

Nell'articolo si fa riferimento nuovamente al pubblico schiaffo di Antony alla Moglie:

“dopo essere stata pubblicamente presa a schiaffi dal marito, davanti ad un albergo di Via Sistina, cinque settimane fa, ora assume un'aria aggressiva non appena una ruga di minaccia torna a disegnarsi sul volto del marito.”⁵⁴

Riportando inoltre che “a salvare dalla noia le notti di Via Veneto, in quest'inizio autunno non sono rimasti che loro”.⁵⁵



Figura 31: Articolo dell'Europeo del 28 settembre 1958 che riporta il litigio fra Antony Steel e i fotografi.

Proseguendo con il film incontriamo la sequenza dedicata al falso miracolo, in cui Marcello assieme ad Emma e Papparazzo, raggiungono un villaggio di campagna per un reportage su due bambini, i quali affermano di aver visto la Madonna. A seguire e riprendere l'evento, che si rivelerà tuttavia un falso, ci sarà una grande attenzione da parte dei media.

Anche questo episodio riguarda un fatto realmente accaduto, che si ripropose in vari quotidiani e cinegiornali e che rimase noto nelle cronache come il “miracolo di Maratta”. Due bambini, Gino Amadori di 12 anni e Paola Piazza di 9, hanno affermato per giorni di aver visto la Madonna e nel luogo, la sera del 3 luglio 1958, si radunarono oltre 15.000 fedeli che aspettarono la mezzanotte per vedere l'apparizione, che tuttavia non ci fu, e il giorno dopo Gino confessò il proprio scherzo.

⁵⁴ Settimanale “L'Europeo”, “Via Veneto, quattro del mattino: L'ultima cagnara”, 28 settembre 1958 n.676, pag.53-54

⁵⁵ Ivi, pag.53.

Tazio Secchiaroli, fu uno dei primi fotografi ad arrivare sul posto, dove trovò i due bambini, ma nessuna traccia del miracolo. Per riuscire ad avere la foto che cercava, notò un piccolo gruppo di persone che erano incuriosite dai suoi movimenti.

Si fece dunque seguire, mettendosi in testa a quel piccolo gruppo e dopo qualche passo, Secchiaroli si girò di scatto, illuminando col flash i due bambini ed il piccolo gruppo di persone

dietro, simulando in questo modo una sorta di apparizione⁵⁶. La foto venne pubblicata dal settimanale *Le Ore* del 17 luglio 1958, che riportò l'accaduto (fig. 32).

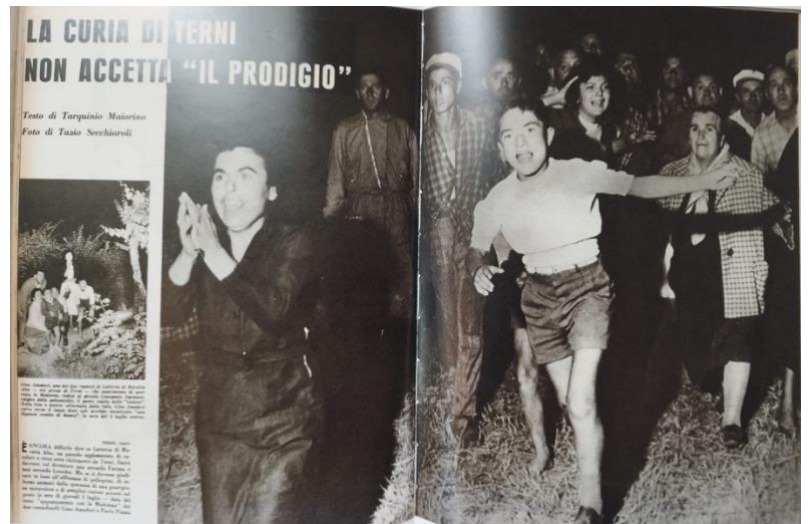


Figura 32: Settimo Giorno, 17 luglio 1958, una presunta apparizione della madonna richiama l'attenzione dei fotografi, fotografie di Tazio Secchiaroli

Nella parte finale del film, Marcello arriva nei pressi di una villa al mare seguito da una carovana di auto strombazzanti con a bordo vari personaggi. Entrano prima nel giardino sfondando il cancello e poi nella villa, rompendo una vetrata.

Come un maestro di cerimonia, Marcello annuncia dunque i festeggiamenti in onore di Nadia, appena separatasi dal marito, che successivamente si rende protagonista di uno spogliarello, incitata da Marcello e tutti i presenti.

L'episodio potrebbe essere una citazione molto simile al già citato spogliarello avvenuto nel ristorante Rugantino il 5 novembre 1958, che coinvolse Aiche Nanà e Anita Ekberg.

⁵⁶ Giovanna Bertelli, op.cit., pag. 23

Infine, la festa viene interrotta per l'arrivo di Riccardo, il padrone di casa, che invita tutti ad andarsene. Non ancora stanchi della serata, i partecipanti all'orgia attraversano dunque la pineta fino ad arrivare alla spiaggia, dove alcuni pescatori stanno trascinando a riva un pesce mostruoso. (fig.33)



Figura 33: il pesce Luna portato a riva nel film *La Dolce Vita*.

Anche questo episodio proviene dall'infanzia di Fellini quando, nell'aprile 1934, la capitaneria di porto avvertì della cattura sul bagnasciuga, nella spiaggia Miramare di Rimini, di un grosso pesce Luna della grandezza di 2.5 metri e dal peso di oltre 500kg. L'evento venne riportato sulle pagine della *Domenica Del Corriere* del 15 aprile 1934, al quale era affiancata un'illustrazione di Achille Beltrame, (fig. 34) che ricostruiva l'evento della cattura, condizionando probabilmente l'immaginario di un giovanissimo Fellini che riproporrà l'evento nella *Dolce Vita*.



Figura 34: illustrazione di Achille Beltrame apparsa nella *Domenica del Corriere* del 15 Aprile 1934.

CAP. 3 IL DECLINO DELLA DOLCE VITA

3.1 Il tramonto di Cinecittà

La Dolce Vita di Fellini non solo segna uno spartiacque nella cinematografia italiana, che negli anni successivi prenderà nuove direzioni, ma si pone anche come apice di quella parabola discendente che porterà al declino della Hollywood sul Tevere, e di tutto il sistema divistico che ruotava attorno ad esso.

Un anno dopo dall'uscita nelle sale della Dolce Vita, un altro grande colossal in costume, *Cleopatra* (1964), prodotto da Walter Wagner, vede impegnare gli studi e le maestranze di Cinecittà con un enorme dispendio di energie e denaro, tanto da mandare quasi in fallimento la 20th Century Fox.

Per la realizzazione fu stimato un budget di circa 2 milioni di dollari, che venne poi bruciato istantaneamente dai continui spostamenti delle importanti scenografie, prima costruite in America, poi spostate in Inghilterra, dove l'umidità e la pioggia le rese inutilizzabili; per infine decidere di girare in Italia, utilizzando il sistema produttivo di Cinecittà⁵⁷. Solo questi spostamenti costarono alla produzione 5 milioni di dollari, ancora prima di girare la prima scena, al quale si aggiunse il budget stellare del cast, con Elizabeth Taylor che per la parte ottenne la cifra record (all'epoca) di un milione di dollari. Fra lei e Richard Burton, nei panni di Marco Antonio, nacque una storia d'amore che, con la complicità dell'alcool, nelle notti romane della Dolce Vita diede luogo a follie da prima pagina, con conseguenti problemi sul set. Il nuovo regista Joseph L. Mankiewicz, entrato della produzione a seguito delle dimissioni del precedente regista decise di rifare interamente la sceneggiatura che giudicò troppo semplicistica, e dati i numerosi ritardi già accumulati dalla produzione, decise di iniziare le riprese con la scrittura ancora in corso, girando di giorno ciò che aveva scritto la notte.

Fra giganteschi scenari, costumi e comparse il film costò alla produzione 37 milioni di dollari, causando un totale disastro per la produzione e il regista. Tuttavia, alcune produzioni italiane seppero sfruttare nuovamente i set lasciati da *Cleopatra* per la realizzazione di nuovi film in costume del genere *Peplum*.

⁵⁷ Roberto Burchielli, Veronica Bianchini, op. cit. pag.91

A tentare nuovamente la strada del colossal ci provò il produttore Dino de Laurentiis che, nel 1964, affidò al regista John Huston il film *La Bibbia*. La produzione, piuttosto travagliata, data la dislocazione degli scenari, richiese oltre 24 mesi di lavorazione, con scene girate in Egitto, Sardegna, Sicilia e Roma; solo per la costruzione delle scenografie occupano oltre 600 operai.⁵⁸ Si rivelerà il più grande film italiano prodotto in Italia, arrivando a costare alla produzione oltre 10 miliardi e 750 milioni di lire.

L'ultimo a tentare la strada del colossal in Italia fu Goffredo Lombardo, della casa di produzione Titanus, che nel biennio 1961-62 sceglie di produrre *Sodoma e Gomorra* e *Il Gattopardo*. I due film, sfondarono di molto il budget previsto, arrivando a costare alla Titanus oltre 5 miliardi di lire, somma che fece sfiorare il fallimento dell'intera casa di produzione.

In Italia divenne dunque chiaro che la strada del colossal, che aveva segnato la nascita e il fasto di Cinecittà era ormai alla sua parabola discendente, e le grandi produzioni americane, progressivamente dal 1965, anche a seguito di questi fallimenti, abbandoneranno l'Italia per tornare a Hollywood.

Intanto, a Cinecittà, un nuovo regista italiano si stava facendo un proprio nome, collaborando da diversi anni nelle pellicole girate negli studi romani: Sergio Leone.

Da una costola del genere *Peplum*, in Italia nacque quello che poi gli americani chiameranno *Spaghetti Western*, stagione che si aprì con un film di Sergio Leone, *Per un pugno di dollari*. Il film, girato in alcune scene in Spagna per risparmiare sulle scenografie, uscì nelle sale cinematografiche nel 1964, incassando inaspettatamente la cifra record di 2 miliardi di lire. I produttori si accorsero presto delle potenzialità del genere, dal costo relativamente basso, ma dal grande seguito di pubblico, così dai film in costume di epoca romana, Cinecittà si riempì di diligenze e cowboy.

Fra il 1964 e il 1968, al cinema primeggia il western all'italiana. Nel 1966 anno apice del fenomeno, i film western prodotti a Cinecittà, sono 17, sui 48 totali.⁵⁹ Nel 1968 *C'era una*

⁵⁸ Roberto Burchielli, Veronica Bianchini, op. cit. pag.94

⁵⁹ Roberto Burchielli, Veronica Bianchini, op. cit. pag.116

volta il west incassa due miliardi e mezzo di lire e vide la partecipazione in fase di sceneggiatura, oltre che Sergio Leone, Dario Argento e Bernardo Bertolucci.

Ma il 1968 è anche l'anno in cui iniziano le grandi contestazioni universitarie. Molte università italiane nel 1968 verranno occupate dagli studenti, che chiedono una riforma del sistema universitario, e l'anno successivo il movimento si unì a quello degli operai, che richiedevano maggiori interventi sociali, e aumenti salariali. La situazione rimase molto tesa, e nello stesso anno, una bomba a Piazza Fontana, uccise 17 persone e ne ferì 88, dando inizio ad una serie di attacchi terroristici che coinvolgeranno il nostro paese, caratterizzando questi anni come gli "anni di piombo."

Nel 1971, anche il genere dello spaghetti-western è ormai al definitivo tramonto sancito con l'uscita nelle sale di *Giù la Testa*, sempre di Sergio Leone. Incentrato sulla rivoluzione messicana nel 1913, il film è il primo a porre un velato parallelismo con i temi delle contestazioni sessantottine. Nello stesso anno vengono prodotti a Cinecittà altri 15 film western, senza grande successo.

A far sopravvivere ancora il genere western sarà la parodia, come farà Enzo Barboni con la serie *Trinità*, iniziata con il primo film *Lo chiamavano Trinità...* del 1970. È interessante notare come in Italia, cineasti come Enzo Barboni, Ennio Morricone, Giuliano Gemma e lo stesso Sergio Leone scelgono di firmare le loro opere con uno pseudonimo inglese, (rispettivamente E.B. Clutcher, Dan Savio, Montgomery Wood e Bob Robertson) nella speranza che, spacciandosi per una produzione americana, il film venga acquistato dalle compagnie di distribuzione estere.

Negli anni '70, a seguito delle contestazioni e della successiva crisi energetica del 1973, il paese entrò in crisi, e di conseguenza ciò si rifletté anche sul sistema cinematografico italiano. Gli spettatori scesero dai 525 milioni registrati nel 1970 a 276 milioni nel 1979⁶⁰.

Principale attore di questa disfatta fu il mezzo televisivo che, dal 1977, in Italia iniziò a trasmettere colori, avvicinandosi ancora di più al cinema, e investendo direttamente nella produzione di film dedicati al piccolo schermo.

⁶⁰ Roberto Burchielli, Veronica Bianchini, op. cit. pag.123

Chi ancora poteva permettersi gli studi di Cinecittà erano i grandi registi di un'epoca ormai tramontata, come Luchino Visconti, Federico Fellini e Sergio Leone che divengono vere e proprie attrazioni per una nuova generazione di registi americani, come Steven Spielberg o Martin Scorsese, arrivati in Italia per vedere al lavoro quelli che consideravano maestri.

Si sviluppano dunque produzioni a basso costo, lontane dai grandi studi di posa, con la conseguente proliferazione di *B-Movies*, a tema comico o sessuale.

È ora la televisione l'unico apparato a poter permettersi gli studi, rubandone poco a poco anche le migliori maestranze, attratte da salari maggiori.

Nel 1979, il bilancio di Cinecittà registra una perdita di oltre 4 miliardi di lire.⁶¹, così nel 1982 a malincuore si prende la decisione di ridurre di dodici ettari l'area degli studi, allo scopo risanare il bilancio, che tornò in attivo nel 1984.

Solamente negli anni '80, Cinecittà tornerà lentamente ad attirare nuove produzioni estere, prima francesi, con *Il nome della rosa* (1986), successivamente inglesi che produrranno *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci (1987) e infine americane, con l'arrivo nel 1989 di Francis Ford Coppola per dirigere del terzo episodio del *Padrino* (1990). Nonostante negli anni alcuni produttori esteri torneranno a girare film negli studi di Cinecittà, questa non riuscirà mai più a raggiungere gli antichi fasti degli anni '50, vedendo ormai persa la gara con il mezzo televisivo.

Dunque, il sistema di Cinecittà, nato durante il Fascismo, e cresciuto a pari passo con l'Italia repubblicana, vede alla fine degli anni '50 l'apice del proprio successo, dovuto ad una serie di grandi produzioni a tema storico-fantastico, ed una attenta legislazione del nostro Paese volta a proteggere la cinematografia nazionale dall'invasione di pellicole americane. Queste legislazioni portarono un felice sistema collaborazione fra il sistema produttivo americano e le qualificate maestranze italiane di Cinecittà, con conseguente aumento occupazionale dovuto all'imponenza delle scenografie utilizzate e alla complessità delle scene stesse, che potevano richiedere centinaia di comparse.

Questo sistema trovava i propri fondi anche grazie ad una fitta rete di distribuzione nazionale, che portò il cinema ad essere la forma di spettacolo preferita dagli Italiani.

Fra i set delle grandi produzioni, a Cinecittà nacque una nuova generazione di registi, capaci di portare il cinema Italiano ad essere riconosciuto a livello mondiale.

⁶¹ Roberto Burchielli, Veronica Bianchini, op. cit. pag.126

A seguito di alcune grandi produzioni fallimentari come *Cleopatra* (1964), al cambiamento delle abitudini dei consumatori e alle rivoluzioni culturali che di lì a poco sconvolgeranno il paese, il sistema Hollywoodiano che aveva stanziato per oltre un decennio a Roma, capisce che il mercato è ormai saturo, e torna negli Stati Uniti. Con la stagione del Western all'italiana Cinecittà riuscirà per qualche anno ancora a sostenersi, prima di cadere in una profonda crisi negli anni '70 data dal parallelo sviluppo della Televisione.

La fabbrica di sogni di Cinecittà, nonostante tutto continuerà ad esistere, rappresentando ancora oggi un mito per cineasti e studenti di cinema, che ancora oggi sognano di poter un giorno varcare i suoi cancelli.

3.2 nuove frontiere del paparazzismo

Con il declino delle grandi produzioni statunitensi, Hollywood riconquista un ruolo centrale nel panorama cinematografico mondiale, facendo crollare anche il sistema divistico sul quale si fondava il fenomeno dei paparazzi, che privato delle icone da fotografare, perde gradualmente vigore e, i fotografi che avevano reso celebre questo periodo, prendono dunque strade diverse.

Alcuni rimarranno nel sistema cinematografico, come Pierluigi Praturlon, che continuerà a seguire Fellini come fotografo di scena nei suoi successivi film, scambiandosi di ruolo con Tazio Secchiaroli, che nel 1963 passa ad essere il fotografo personale di Sophia Loren. Altri continueranno a collaborare con i rotocalchi del periodo, passando al fotogiornalismo, come Rino Barillari, diventando fotografo di staff dei quotidiani *Tempo* e *Messaggero*, o Carlo Bavagnoli, che dal 1956, lavorerà per il settimanale *Epoca*, per poi passare ad essere nel 1964, l'unico non-statunitense assunto dalla rivista americana *Life*, che lo trasferì nella redazione di New York. Molti tuttavia continueranno a fotografare, fondando spesso una propria agenzia o lavorando come freelance.

A limitare ulteriormente il lavoro del paparazzo nel nostro Paese, saranno le progressive legislazioni messe in atto a tutela della Privacy.

Le prime inchieste che portarono il sistema giuridico italiano ad elaborare delle leggi che potessero tutelare la sfera privata della persona, risalgono a contenziosi fra celebrità e rotocalchi, sviluppatesi a partire dai primi anni '60.

Fra le prime cause giuridiche, ci fu quella tra il settimanale *Tempo*, e i congiunti di Carletta Petacci, amante di Benito Mussolini.

I familiari della Petacci intendevano infatti impedire la pubblicazione di una storia a puntate romanzata riguardante la relazione sentimentale fra la Petacci e Mussolini, con dettagli e descrizioni ritenute offensive nei confronti dei familiari della defunta.

Alla base della contestazione, ci fu la pubblicazione della prima puntata di questa serie, nel numero 5 del 7 febbraio 1957, firmato da Zita Ritossa, cognata della Petacci (fig.35). Nel 1963⁶², la Corte di Cassazione, emise una sentenza decisiva, che per la prima volta in Italia, ritenne una violazione dei diritti di personalità la divulgazione di notizie di vita privata in assenza di un consenso (almeno implicito).

Negli anni successivi non vi furono sostanziali cambiamenti legislativi sino al 1974, quando una nuova Legge⁶³ portò ad una prima definizione del diritto alla riservatezza, decretando la fine degli inseguimenti che avevano reso celebri i fotografi della Dolce Vita.

Il caso questa volta riguardava una delle celebrità più paparizzate nell'epoca della Dolce Vita, la principessa Soraya Esfandiari, contro Rusconi Editore, casa editrice proprietaria del periodico *Gente*, il quale nel numero 29 del 17 Luglio 1968 (fig.36) aveva diffuso pubblicamente le foto della principessa, ottenute tramite l'utilizzo di un teleobiettivo, mentre baciava nella propria piscina il regista Franco Indovina, che aveva conosciuto sul set del film *I tre volti* (1965).

La causa legale in mancanza di una precisa legislazione che regolasse il caso, si protrasse sino al 1975, e vide la principessa invocare il risarcimento e il ritiro del numero per la violazione del suo domicilio e la riservatezza della propria immagine, e l'editore appellarsi al diritto di



Figura 35: copertina del settimanale *Tempo* del 7 febbraio 1957 in cui compare l'articolo di Zita Ritossa.

⁶² Cassaz. Civ., sentenza n.990 del 20 aprile 1963.

⁶³ L. 8 aprile 1974, n. 98.

cronaca in quanto la principessa era una persona pubblica. Con sentenza definitiva, la Cassazione affrontò in primo luogo il problema dello scopo informativo dell'immagine pubblica e della sua diffusione, che doveva essere prevalente ai soli motivi di lucro. Secondariamente, riconobbe fra i diritti della personalità il diritto alla riservatezza, a tutela della rappresentazione esterna di vicende strettamente familiari e personali, che non avessero per i terzi un interesse pubblico preminente.

Dichiarò dunque le foto apparse sul giornale prive di un interesse pubblico, e obbligò di fatto l'editore a risarcire la principessa.

Nella sentenza, la Cassazione tenne inoltre conto di una di una legge promulgata nell'anno precedente e tutt'ora in vigore sulla "Tutela della riservatezza e della libertà e segretezza delle comunicazioni"⁶⁴ che nel primo comma modifica il l'articolo 615 del Codice Civile aggiungendo il seguente articolo:

"Chiunque, mediante l'uso di strumenti di ripresa visiva o sonora, si procura indebitamente notizie o immagini attinenti alla vita privata, svolgentesi nei luoghi indicati nell'articolo 614, è punito con la reclusione da sei mesi a quattro anni. Alla stessa pena soggiace, salvo che il fatto costituisca più grave reato, chi rivela o diffonde, mediante

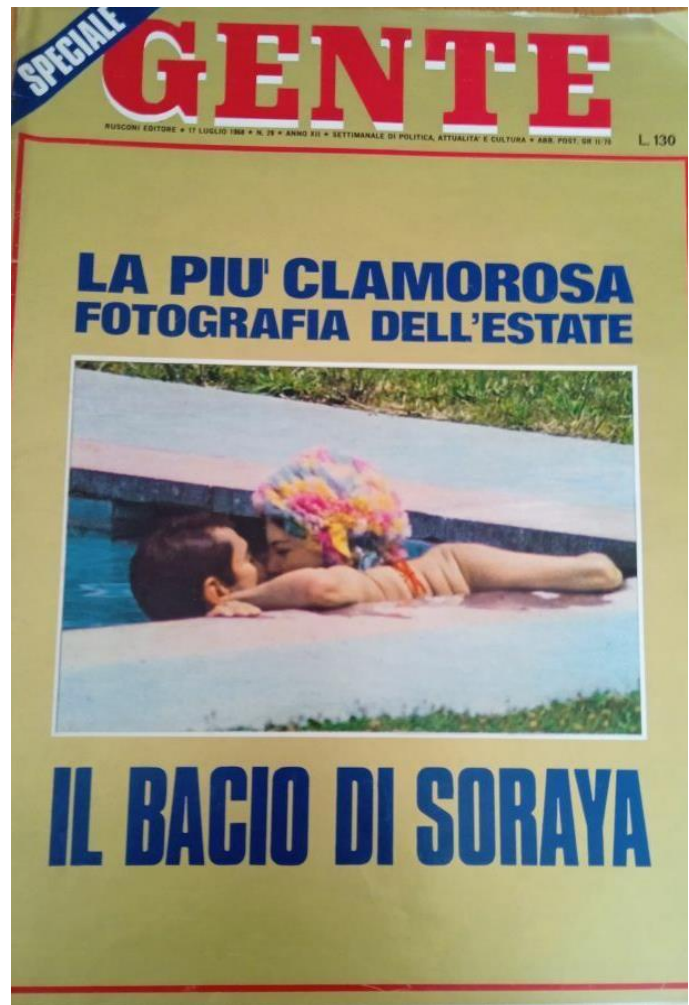


Figura 36: La copertina di Gente del 17 Luglio 1968 con la foto del bacio della principessa Soraya.

⁶⁴ L. 8 aprile 1974, n. 98.

qualsiasi mezzo disinformazione al pubblico, le notizie o le immagini ottenute nei modi indicati nella prima parte di questo articolo.”⁶⁵

Il nuovo articolo, pose un freno alla crescente ostinazione dei paparazzi italiani, decretando illecite non solo le pubblicazioni, ma anche qualunque tipo di ripresa non autorizzata effettuata nelle adiacenze delle private dimore delle persone.

Questa legge, e il progressivo decadimento della centralità di Cinecittà nell’Industria cinematografica italiana portarono al declino del sistema divistico italiano con la progressiva scomparsa dei rotocalchi illustrati, che non seppero reggere il confronto con il mezzo televisivo, in rapida ascesa nel nostro Paese.

Nello stesso periodo in cui in Italia il fenomeno del gossip era alla sua parabola discendente, in America trovava una nuova vitalità, che veniva immortalata da una nuova generazione di fotografi, in grado di sfruttare l’immaginario del paparazzo, descritto nella *Dolce Vita* e coniugarlo al proprio stile fotografico.

Mentre Italia, venivano attuati i primi passi per una nuova legislazione sulla *Privacy*, in America si svolgeva un altro eclatante caso giuridico, che nel 1972 coinvolse il fotografo Ron Galella e Jacqueline Kennedy.

Il processo fu causato dal pedinamento ossessivo del fotografo nei confronti della *First Lady* e dei suoi figli. Jaqueline, infatti, era una preda ambita dai paparazzi, in quanto non aveva mai posato per nessuna rivista, e dunque riuscire a catturare una sua immagine, assicurava un servizio da copertina, che poteva fruttare fino a 1000 dollari.⁶⁶ Nel 1971 il fotografo scattò alla First Lady quella che lui stesso definì “la mia Gioconda”, che ritraeva Jaqueline mentre passeggiava in Madison Avenue a New York, nell’attimo in cui un leggero vento le

⁶⁵ Art. 615 bis c.p.

⁶⁶ Derek Blasberg, “Ron Galella on the Paparazzi’s Golden Era and Why Marlon Brando Broke His Jaw”, 19/11/2015, [Url:https://www.vanityfair.com/style/2015/11/ron-galella-photographer-interview](https://www.vanityfair.com/style/2015/11/ron-galella-photographer-interview), consultato il 5/2/2024.

scompigliava i capelli. La foto verrà eletta da Time Magazine come una delle 100 immagini più influenti di tutti i tempi, consacrando Ron Galella come il più grande paparazzo americano (fig.37).

I continui appostamenti, aspettando la First Lady ogni giorno sotto il portone di casa o seguendola anche in vacanza, lo portarono ad una condanna che ebbe come conseguenza il divieto di avvicinarsi nuovamente a lei ed altri diretti congiunti, imponendogli distanza minima di 45 metri.

Nel 1974, nuovamente si rese protagonista delle cronache a seguito di una scazzottata con l'attore Marlon Brando, che, similmente ai tanti episodi accaduti a Tazio Secchiaroli nelle notti romane, con un pugno ruppe la mascella e cinque denti al fotografo.

La sua tenacia però non lo fermò neanche in questa occasione e, dopo una nuova causa (questa volta vinta), si presentò nuovamente di fronte all'attore, protetto da un casco da *football* (fig.38).

Il fotografo, attivo dagli anni '60 sino alla sua morte, avvenuta nel 2022, attraverso i suoi scatti riuscì a ritrarre centinaia di celebrità, documentando con oltre 3 milioni di immagini l'evoluzione del costume nell'alta società americana, che in quegli anni stava attraversando una nuova *golden age*.

Anche lo stesso Andy Warhol, il cui interesse per il sistema dei media, dei rotocalchi e delle notizie di cronaca e costume, si riversò nelle sue serigrafie artistiche, con svariate serie di quadri dedicate a personaggi famosi (tra cui anche la stessa Jacqueline



Figura 37: "Windblown Jackie", Ron Galella, 1971.

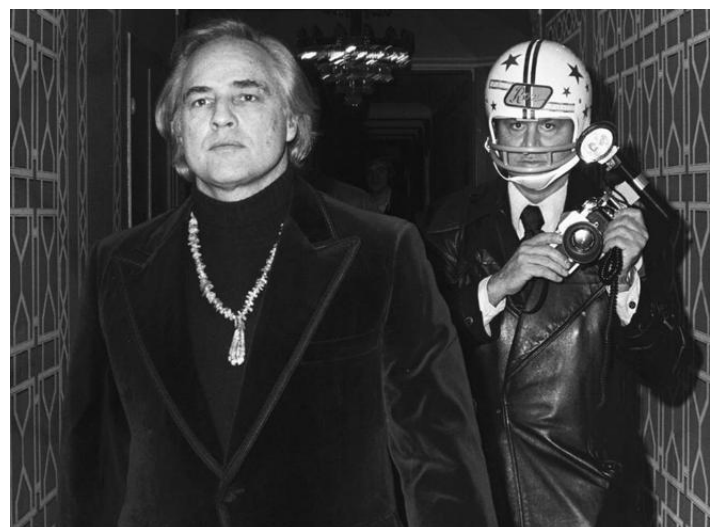


Figura 38: Ron Galella (in foto) torna a fotografare Marlon Brando indossando un casco da football, Paul Schumbach, 1974.

Kennedy ritratta più volte dall'artista), divenne presto amico di Galella, dicendo di lui: "Una buona foto deve ritrarre un personaggio famoso che sta facendo qualcosa di non famoso. Ecco perché il mio fotografo preferito è *Ron Galella*".

Il paparazzismo si evolve dunque, seguendo il sistema divistico, ma prendendo nuove forme, che attraverso un citazionismo più o meno evidente alla Dolce Vita romana, ne ripropongono lo stile in settori diversi che coinvolgono la fotografia.

Anche il fotografo di moda Helmut Newton, appassionato dei film di Fellini e di quei fotografi che avevano reso celebre il periodo storico, scelse più volte di visitare Roma, città della quale ne rimase affascinato. Collaborò dunque nel 1970 con la rivista di moda *Linea Italiana*, nel quale scelse di riprodurre l'immaginario del paparazzo durante *La Dolce Vita* in una serie di otto scatti.

Nella serie, le modelle, tentano di impersonare le dive appena uscite da Cinecittà, che cercano di proteggersi da un'orda di fotografi, pronti a rubare la loro immagine, nelle vie più caratteristiche di Roma, mentre Newton, qualche passo più in là, riprende la scena come se fosse uno di loro. (fig.39-40).



Figura 39-40: Alcune fotografie di Helmut Newton uscite sulla rivista *Linea Italiana* primavera estate 1970.

Nel fotogiornalismo di moda simili citazioni alla fotografia del paparazzo, saranno riprese dai fotografi Ellen von Unwerth, che realizzò nel 1995 uno *shooting* per Alberta Ferretti, in cui si simulavano degli scatti rubati ad attrici hollywoodiane ritratte in momenti di vita quotidiana (fig.41), o Steven Meisel che, nel gennaio 2005 per *Vogue Italia* produsse un finto servizio paparazzato, simulando la realizzazione di vere e proprie foto rubate, con difetti di sfuocato, mosso e inquadrature imperfette per copiare volutamente quello stile fotografico (fig.42).

Non solo nella moda, ma anche nella *street photography* è possibile trovare casi in cui il comportamento del paparazzo (l'utilizzo del flash e l'effetto di sorpresa uniti ad uno scatto veloce prima di dileguarsi), viene utilizzato, con un ribaltamento di significato, allo scopo di ritrarre gli strati più poveri della società americana. Il fotografo, entrato a far parte dell'agenzia Magnum, Bruce Gilden, con le sue fotografie, a differenza di Ron Galella, si concentra nelle aree più trafficate e malfamate di New York, ritraendo con l'utilizzo del flash sparato ad una distanza molto ravvicinata, gli strati sociali più bassi della città. Come un vero paparazzo di strada Gilden, sorprende le persone comuni con i propri scatti cercando di cogliere un'impressione spontanea, in contrasto con la figura del personaggio e scegliendo di



Figura 41: Copertina del magazine della collezione di Alberta Ferretti dell'autunno 1995, con le fotografie di Ellen von Unwerth.

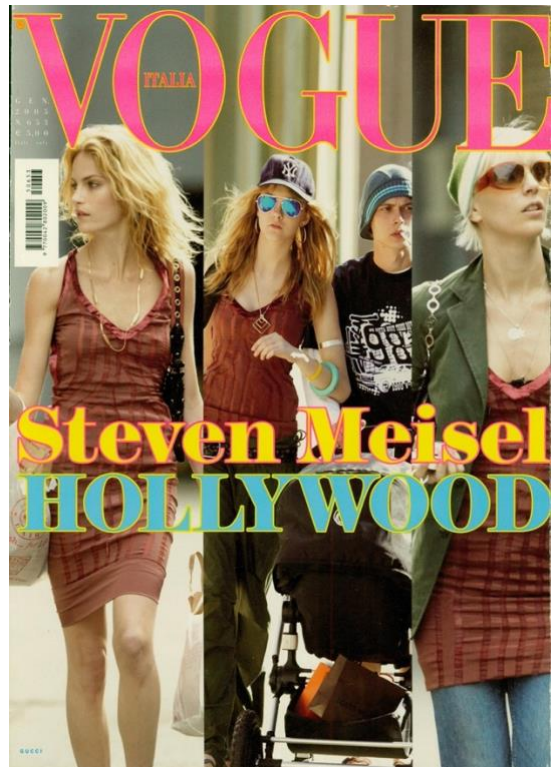


Figura 42: Copertina della rivista Vogue Italia del gennaio 2005 n.653, con il servizio fotografico di Steven Meisel.

documentare una realtà sociale opposta alla Dolce Vita e allo star system americano (fig. 43).

Il fenomeno del paparazzismo dunque, nato nella Roma degli anni '50, non si esaurisce solamente negli anni della Dolce Vita ma, attraverso il complesso immaginario che Fellini è riuscito a riprodurre in una pellicola senza tempo, muta seguendo le mode e il sistema divistico del proprio Paese, influenzando nuove generazioni di fotografi, in grado di utilizzare il proprio talento e la propria personalità per dare alla fotografia nuovi indirizzi artistici, restituendoci uno spaccato della nostra società moderna e della cultura contemporanea.



Figura 43: Bruce Gilden al lavoro nelle strade di New York, frammento di un documentario sul fotografo di WNYC, radio pubblica Newyorkese.

BIBLIOGRAFIA

- Antonella Russo, "Storia culturale della fotografia italiana, dal Neorealismo al Postmoderno", Einaudi, Torino, 2011.
- Aurelio Magistà, "Dolce Vita Gossip: star amori, mondanità e colossal negli anni d'oro di Cinecittà" Milano, Mondadori S.p.A, 2007.
- Burchielli Roberto, Bianchini Veronica, *Cinecittà, la fabbrica dei sogni*, Milano, Boroli Editore, 2004.
- Eugenio Scalfari "La sera andavamo in Via Veneto: storia di un gruppo dal Mondo alla Repubblica", Einaudi, 2009.
- Federica Muzzarelli, "L'immagine del desiderio: fotografia di moda tra arte e comunicazione", Mondadori, Milano, 2009.
-
- Giovanna Bertelli, "Divi e paparazzi, la Dolce Vita di Fellini", Le Mani, Microart's edizioni, Genova, 2009.
- Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federico Villa, "Il Cinema, Percorsi storici e questioni teoriche", Roma, Carrocci Editore, 2015.
- Manuela Gieri, "Cinema, Dalle origini allo studio system", Roma, Carrocci editore, 2009.
- Marcello Mencarini, "La dolce vita dei paparazzi" KDP Independent Publishing Platform, 2018.
- Settimanale Epoca, 15 giugno 1958, n.402
- Settimanale L'Europeo 16 Novembre 1958, N.683
- Stefano Della Casa (a cura di), Dario E. Viganò (a cura di), *Hollywood sul Tevere*, Milano, Mondadori Electa S.p.A, 2010.
- Vito Zagarrò (a cura di), "Myrroring Myths, miti allo specchio tra cinema americano ed europeo", vol. II, Roma, Centro di Ricerca interdipartimentale di Studi Americani (CRISA), Roma Tre-Press, 2019.
- Paolo guarda, Bianchetto Giorgia, "Diritto comparato della privacy e della protezione dei dati personali", Ledizioni, Marzo 2023.

SITOGRAFIA

- Alessandro Rossetti, "Excursus storico sul cinema" 22/05/2013, Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC), URL: <https://www.anac-autori.it/excursus-storico-sul-cinema-a-cura-di-alessandro-rossetti/> consultato il 3/1/2024.
- Alessio Turazza, "Il codice Hays", *laricerca.iosher.it*, 2021, URL: <https://laricerca.iosher.it/il-codice-hays/>, consultato il 4/1/2024
- Antonio Spadaro, Simone Sereni (a cura di), "A partire da Gesù Lavoratore", 2020, URL: <https://www.laciviltacattolica.it/articolo/a-partire-da-gesu-lavoratore/>, consultato il (4/2/2024)
- Antonio Spadaro, Simone Sereni (a cura di), "A partire da Gesù Lavoratore", 2020, URL: <https://www.laciviltacattolica.it/articolo/a-partire-da-gesu-lavoratore/>, consultato il (4/2/2024)
- Asia Marta Muci, "storia del cinema italiano" URL: <https://www.tesionline.it/appunti/non-classificati/storia-del-cinema-italiano/cinema-italiano-fascismo-Cinecittà-e-legge-alfieri/603/10>, (consultato il 12/12/2023)
- Aurelio Magistà, "I paparazzi che fecero La Dolce Vita", 2019, *repubblica.it*, URL: https://www.repubblica.it/dossier/leguide/mercanteinfiera/2019/10/03/news/i_paparazzi_che_fecero_la_dolce_vita-237511702/, consultato il 25/1/2024
- Aurelio Magistà, "I paparazzi che fecero La Dolce Vita", 2019, *repubblica.it*, URL: https://www.repubblica.it/dossier/leguide/mercanteinfiera/2019/10/03/news/i_paparazzi_che_fecero_la_dolce_vita-237511702/, consultato il 25/1/2024
- Claudio Gargano, "Cleopatra, il Colossal con Liz Taylor che rilanciò la regina d'Egitto", 13/5/2023, URL: <https://cinemaserietv.it/film/cleopatra-il-colossal-con-liz-taylor-che-rilancio-la-regina-degitto/>, consultato il 5/2/2024.
- Codeluppi Vanni. "IL DIVISMO: LE PRINCIPALI INTERPRETAZIONI." *Studi Di Sociologia*, vol. 54, no. 4, 2016, pp. 315–30. *JSTOR*, URL: <http://www.jstor.org/stable/44807652>.
consultato il 12/1/2024.
- Derek Blasberg, "Ron Galella on the Paparazzi's Golden Era and Why Marlon Brando Broke His Jaw", 19/11/2015, URL: <https://www.vanityfair.com/style/2015/11/ron-galella-photographer-interview>, consultato il 5/2/2024.
- Domenico Palattella, "Cinecittà: la "Hollywood sul Tevere". L'epopea della Dolce Vita italiana. Le ragioni del boom.", 2016, URL: <https://ladolcevitawebiste.wordpress.com/2016/02/07/cinecitta-la-hollywood-sul-tevere-lepoepa-della-dolce-vita-italiana-le-ragioni-del-boom/>, consultato il 6/1/2024.
- Enrico Menduni, "i rotocalchi italiani e il neorealismo fotografico", 2007, *Mediastudies Roma 3*, URL: http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/I_rotocalchi.pdf, consultato il 20/1/2024.
- Enzo Lavagnini, "Quo Vadis", il colossal dei colossal che riaprì Cinecittà dopo la guerra", *Bookciack Magazine*, 2016, URL: <https://www.bookciackmagazine.it/quo-vadis-colossal-dei-colossal-riapri-cinecitta-la-guerra/>, consultato il 4/1/2024
- Federico Di Chio, "Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema: parte 1, i primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero" in Morena La Barba e Mattia Lento (a cura di) "I pubblici cinematografici dell'emigrazione italiana nel mondo", *Schermi*, anno 4 numero 12, Università degli studi di Milano, Milano, 2022, disponibile all'URL: <https://riviste.unimi.it/index.php/schermi/article/view/20052/17840>, consultato il 4/1/2024.
- Francesca Faccani, "Roberto Rossellini e Ingrid Bergman: una storia d'amore e di creazione", 2023, URL: <https://www.vogue.it/article/roberto-rossellini-ingrid-bergman-storia-d-amore>, consultato il 31/1/2023.
- Gio Manfredini, "Cinema e moralità, il codice Hays", *Medium.com*, 2015, URL: <https://medium.com/bordopagina/cinema-e-moralità-il-codice-hays-2386992d2792>, consultato il 4/1/2024.

- Giovanna Bertelli, "Tazio Secchiaroli fotografa Federico Fellini", 2021, URL: <https://www.fellinimagazine.com/tazio-secchiaroli/>, consultato il 19/1/2024.
- <http://www.petitesondes.net/Copertine-di-Epoca-01.htm>
- <http://www.trastevereapp.com/dolcevita/>
- https://amsdottorato.unibo.it/7690/1/Full_9_Giugno_2016_FINAL_01.pdf
- https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Film_Congress
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Path%C3%A9>
- <https://living.corriere.it/design/lifestyle/gallery/arrivano-i-paparazzi/>
- <https://parita.regione.emilia-romagna.it/vie-en-rose/schede/bologna-schede/lyda-borelli>
- <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000066625/2/terni-miracolo-mezzanotte-non-si-e-ripetuto.html>
- <https://www.archivioluca.com/documentari-s-i-c/>
- <https://www.archivioluca.com/la-settimana-incom/>
- <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1974/04/12/074U0098/sg>
- https://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/autarchia.
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/cines_\(Enciclopedia-del-Cinema\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/cines_(Enciclopedia-del-Cinema).)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e.>
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/luchino-visconti_\(Enciclopedia-del-Cinema\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/luchino-visconti_(Enciclopedia-del-Cinema).)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/lyda-borelli_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lyda-borelli_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/motion-picture-association-of-america_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/motion-picture-association-of-america_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/ossessione_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ossessione_(Enciclopedia-del-Cinema))
- Jacopo Fioretti, "La Dolce Vita di Federico Fellini: cosa accadeva 60 anni fa a Cannes e in Italia", 2020, URL: <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/la-dolce-vita-film-cannes-1960-accoglienza-italia/> consultato il 3/2/2024
- L. Gorman, D. McLean, "Il predominio del cinema americano, in: Media e società nel mondo contemporaneo" il Mulino, Bologna, 2005, URL: https://online.scuola.zanichelli.it/centriperiferie/files/2012/07/Zanichelli_Riccardi_Storiografia_Percorso11_5GormanMcLean.pdf consultato il: 4/1/2024.
- Marcello Geppetti Media Company, "quella volta che la Ekberg attacco i paparazzi con arco e frecce" 20/04/2021, URL: <https://marcellogeppetti.com/quella-volta-in-cui-anita-ekberg/#>, consultato il 17/1/2024.
- Marco Cavina "Minox 8x11cm e il suo retaggio", 11/1/2022, URL: <https://www.nocsensei.com/camera/tecnica/marco-cavina/marcocavina/minox-8x11mm-e-il-suo-retaggio/> consultato il 19/1/2024.
- Mariann Lewinsky, "Cento anni fa, i film del 1909", ilcinemaritrovato.it, URL: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/sezione/cento-anni-fa-i-film-del-1909>, consultato il 4/1/2024.

- Marika Surace, “Evoluzione storico-giuridica del diritto alla riservatezza: da diritto borghese a sinonimo di libertà”, 2005, URL:<https://www.adir.unifi.it/rivista/2005/surace/cap2.htm#n141>, consultato il 6/2/2024.
- Mark Marciszewski, “The paramount decrees and block boooking: why block booking would still be a treath to competition in the modern film industry” University of Virginia School of Law, 2020, URL: <https://lawreview.vermontlaw.edu/wp-content/uploads/2021/01/Marciszewski.pdf>, consultato il 4/1/2024
- Massimiliano Terzi, “Le fotocamere Robot”, 2/12/2019, URL:<https://www.nocsensei.com/camera/storia/massimilianoterzi/le-fotocamere-robot-prima-parte/>, consultato il 20/1/2024.
- Michele Corsi, “il cinema USA degli anni cinquanta”, Cinescuola.it, URL:<https://www.cinescuola.it/storia/storia-del-cinema-usa/gli-anni-50/>, consultato il 3/1/2024.
- Nolwenn Mingant, “Hollywood a la conquete du monde, chapitre 3: La Motion Picture Export Association” openeditionbooks.com, URL: <https://books.openedition.org/editions-cnrs/8043?lang=it>, consultato il 4/1/2024.
- Paolo Ranzani, “Ron Galella, Paparazzo Superstar – Il fotografo delle Stelle”, 2022, URL: <https://www.phocusmagazine.it/ron-galella-paparazzo-superstar-il-fotografo-delle-stelle/>, consultato il 6/2/2024.
- Redazione Harpers Bazaar, “La storia di Ron Galella, il pioniere dei paparazzi”, 9/6/2020, URL: <https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/costume/a32709482/ron-galella-paparazzo-chi-e/>, consultato il 6/2/2024.
- Redazione TerniToday, “Abbiamo visto la Madonna: in quindicimila a maratta in attesa del miracolo”, 2019, Url:<https://www.ternitoday.it/attualita/video-storico-apparizione-madonna-terni-maratta-istituto-luce.html> consultato il (4/2/2024).
- Riccardo Alberto Quattrini, “Silvana Mangano, la diva dalla bellezza amara”, 8/7/2017, URL:<https://www.inchiostronero.it/cinema-biografie-silvana-mangano-la-diva-dalla-bellezza-amara/>, consultato il 4/1/2024.
- Roberta Scorrane, “La lezione neorealista, il cinema che cambia linguaggio”, corriere.it, 2013, URL: <https://marilyn.corriere.it/2013/12/25/la-lezione-neorealista-il-cinema-cambia-linguaggio/>, consultato il 4/1/2024.
- Silvia Boverini, “Il codice Hays e la moralità del cinema Hollywoodiano”, Me-dia-re.it, 2019 URL: <https://www.me-dia-re.it/il-codice-hays-e-la-moralita-del-cinema-hollywoodiano>, consultato il 4/1/2024.
- Time Magazine, “The Press: Paparazzi on the Prowl” ,vol LXXVII n.16, Aprile 1961 disponinbile all’ URL: <https://content.time.com/time/subscriber/printout/0,8816,872287,00.html>, consultato il 19/1/2024.
- Victoria De Grazia, Paola Di Stefano, “La sfida dello “star system”: l’americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920-1965” Quaderni storici, NUOVA SERIE, Vol. 20, No. 58 (1), L’America arriva in Italia (aprile 1985), pp. 95-133, URL: <https://www.jstor.org/stable/43777302>, consultato il 4/1/2024.
- Zecca Federico, “storia del cinema italiano” ,URL: <https://www.uniba.it/it/docenti/zecca-federico/attivita-didattica/storia%20cinema%20italiano%207.pdf>, (consultato il 12/12/2023).