

ANDREA BELLAVITA

IL SISTEMA DELLA SERIALIZZAZIONE NEL CINEMA ITALIANO: PADRI E FIGLI

I. STORIE E SOCIETÀ

Che cosa racconta il cinema italiano degli anni '70? Storie, senz'altro, ma non solo: analizzare la produzione cinematografica di questo decennio così particolare nella storia del dopoguerra, significa anche guardare l'immagine che uno specchio (deformante certo, ma non menzognero) restituisce della società che lo pone in essere. Decennio di trasformazione: politica e sociale, ma anche di trasformazione dell'universo creativo e produttivo, e conseguentemente delle pratiche di consumo dell'oggetto culturale.

Il primo degli elementi caratterizzanti della macchina cinematografica italiana degli anni '70 è costituito dall'incremento di un meccanismo di produzione seriale. La serializzazione (dei titoli, delle situazioni, dei ruoli e degli attori che li interpretano) provoca, in termini creativi, la ripetizione di *cliché* collaudati da parte di sceneggiatori e registi e la costruzione di legami indissolubili tra gli attori e le maschere, ma anche sul versante della distribuzione porta alla specializzazione da parte di alcune case produttive e distributive attorno a pochi generi consolidati. Nello stesso modo innesca un meccanismo di forte soddisfacimento della domanda che prelude a una fruizione dell'oggetto culturale di marca televisiva. È proprio il rapporto costruito dal cinema seriale con il pubblico di massa a costituire la sua valenza indiziaria: osservando i due processi complementari e convergenti della ritualizzazione dell'offerta e dello svelamento di una domanda implicita di consumo è possibile interrogare il testo cinematografico e ascoltare il racconto di un universo sociale che trascende e si riflette in quello messo in scena sullo schermo. Da qui dunque la scelta di privilegiare come oggetto d'analisi il sistema di produzione seriale rispetto a quello del cinema «d'autore», ma non soltanto. Non è sorprendente che proprio due dei maestri del cinema degli anni '70, il Fellini del *Satyricon*, di *Amarcord*, del *Casanova*, e il Pasolini della trilogia della vita (o della tetralogia della morte), offrano lo spunto principale alla creazione di filoni smisurati e degenerativi. Da una parte è il successo dell'originale a garantire i presupposti per riprendere e ripetere il modello a uso e consumo di un pubblico di massa e «di profondità», dall'altra è la presenza di un immaginario affascinante e variamente coinvolgente, che garantisce, nella serie, la possibilità di ammiccare al pubblico suonando gli stessi tasti emozionali su una sonorità più greve ma, paradossalmente, più orecchiabile. D'altra parte, non deve sorprendere neppure il fatto che all'origine dei generi non ci sia semplicemente *un film*, quanto piuttosto *un sistema di film*¹, un piccolo gruppo, due, tre,

¹ Oltre al polittico pasoliniano, si pensi al percorso felliniano che va da *Roma* (1972) a *La città delle donne* (1979) e *Prova d'orchestra* (1979), passando per *Amarcord* (1974) e *Il Casanova di Federico Fellini* (1976).

quattro al massimo, all'interno dei quali viene costruito da parte dell'autore un immaginario pienamente compiuto, in grado di affascinare il pubblico e quindi di attribuirsi presso i continuatori e gli epigoni quelle caratteristiche di sicurezza e di *certificazione* che stanno alla base della nascita di un genere seriale. L'insieme degli stilemi e dei *topoi* che caratterizzano l'integrità e la continuità di un genere risultano in questo modo essere la proiezione di un immaginario complesso, di un sistema di stilemi e di *topoi* che, a loro volta, si dimostrano «serializzati», ripetuti da un autore nel tentativo di costruire il proprio mondo di riferimento². Assistiamo così al passaggio da una micro-serialità d'autore (che costruisce un immaginario fatto di immagini, invenzioni e personaggi) a una macro-serialità di genere, durante il quale gli elementi di reale innovazione e di sovvertimento dell'immaginario precedente (è il caso di Pasolini sopra tutti, e della sua tri-tetralogia) sono edulcorati e banalizzati attraverso la ripetizione e l'esaurimento. Per certi versi è la «serializzazione» pasoliniana che, nel costruire un immaginario coeso e pertinente, permette l'identificazione da parte del pubblico di un universo di riferimento all'interno del quale posizionare i cloni seriali: lo stesso discorso potrebbe essere fatto a proposito di altri universi significanti, diametralmente opposti alla messa in scena della seduzione erotica e dell'ammiccamento. In questo modo la serialità bassa, di genere e di «profondità» diventa il riflesso, attraverso uno specchio deformante, di un sistema seriale autoriale, il risultato di un passaggio da una «serialità interna» (cioè costruita interamente dall'autore per rispondere ad alcune necessità di ridondanza artistica, o civile o programmatica) a una «serialità esterna», in cui la ripetizione degli stereotipi viene dettata dall'universo produttivo per compiacere la domanda implicita di consumo.

Se il meccanismo di produzione seriale rappresenta il primo dei presenti spunti di analisi, la seconda «forza» che attraversa il cinema degli anni '70 è rappresentata dalla risposta che la cinematografia produce nei confronti dell'ondata di «violenza» che caratterizza la temperie storico-sociale di questa decade. Laddove con il termine violenza non si intenda soltanto quella dell'eversione di estrema destra e di estrema sinistra e la conseguente repressione, quanto piuttosto il rapporto conflittuale tra la società e il potere («il mistero del potere» come tematizzerà il cinema civile) e tra le varie categorie e classi sociali. Gli strumenti con cui la commedia all'italiana raccontava la vita del cittadino medio sono sottoposti a un radicale ridimensionamento, perché mutata è la realtà che deve essere descritta. A tutti i livelli il cinema è costretto a «rispondere» alla violenza della società che vuole mettere in scena, sia interrogandosi in fase di creazione, sia interpellando direttamente il suo pubblico. E poi sia attraverso una tematizzazione della violenza stessa (sono i casi del cinema civile, di quello militante e del poliziottesco), sia nella trasposizione mitica o soprannaturale (il western e l'horror). O ancora dell'evasione, della rimozione e dell'occultamento, a cui risponde, attraverso la produzione erotico-pecoreccio, quando non segnatamente *soft core*, il soddisfacimento di un forte desiderio di visione, indizio ancora una volta di un mutamento dei costumi sociali e del livello di «visibilità» del corpo e della pratica erotica al cinema.

² Se è vero che *Fellini Satyricon* (1969) figlia direttamente la fiacca parodia *Satiricosissimo* (1970) con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia e *Il Decameron* (1971) di Pasolini diventa, nel giro di un anno, *Il Decameron nero* (1972) a opera di Piero Vivarelli, al contrario il genere del *decameroticus* (commedia erotico-pecoreccio ad ambientazione medioevale) o quello del *soft core* ambientato nell'antica Roma figliano da un immaginario felliniano o pasoliniano più complesso e più esteso. Sorvolando tutta la produzione seriale degli anni '70 possiamo arrivare al 1980 per trovare l'*Io, Caligola* di Tinto Brass, curioso esempio di film erotico d'autore, complesso e variamente accolto da pubblico e critica, che del pecoreccio di genere è la versione nobilitata e distillata: l'immaginario messo in scena da Brass è chiaramente quello felliniano, che si costruisce a partire dal *Satyricon* e che, passando per *Amarcord*, arriva fino al *Casanova*.

2. UNA COAZIONE A RIPETERE

La bella Antonia, prima monaca e poi dimonia, L'insegnante, La polizia ordina di sparare a vista, Passa Sartana, è l'ombra della tua morte: erotico-medievale, erotico-scolastico, poliziottesco, *spaghetti-western*. Indicare il nome del regista, almeno quello accreditato da annuari e cartelloni, è superfluo, inutile: il cinema italiano di genere degli anni '70, seriale e destinato al «consumo di profondità», è un cinema anonimo, pseudonimo, illegittimo e trovato. Anonimo perché senza un padre riconosciuto: il regista non è *autore*, ma spesso non è neppure autore, senza corsivi e virgolettato, non è artista né artigiano, ma soltanto operaio specializzato di una catena di montaggio, non soltanto creatore interno al sistema dell'industria culturale, ma a quello del sistema industriale *tout court*, di un'industria pesante che produce in serie per il grande pubblico. L'oggetto film diventa un oggetto di consumo immediato, senza mediazione. Così slegato dalla presenza autoriale del padre-regista da essere spesso pseudonimo: Aristide Massaccesi *alias* Joe D'Amato e almeno un'altra quindicina di nomi accertati, ma anche Sergio Leone *alias* Bob Robertson, curiosa maschera di un autore-*autore* che esordisce con un tributo al padre. Il film come un figlio non riconosciuto, al quale ci si rifiuta anche di dare il proprio nome, di volta in volta per esigenze di finta credibilità (è il caso degli *spaghetti-western* e dei loro registi e interpreti dai nomi americanizzati per evocare nel pubblico le atmosfere del Far West) o di semplice produzione (gli instancabili autori del *porno soft/hard*, in grado di scodellare, è ancora il caso di Massaccesi, fino a dieci film in un anno e quindi costretti ad autodiversificarsi almeno nella firma), o ancora di pura ritrosia, vergogna artistica. Sconosciuto, impossibile da avvicinare per la differenza di rango e di linguaggio, uno dei padri del cinema di genere è il *Casanova* di Federico Fellini (1976): non tanto il film, che non manca di generare qualche clone pruriginoso negli anni successivi, quanto piuttosto il suo protagonista, lo stesso Casanova. Come il seduttore veneziano anche il cinema di genere è costretto e costruito secondo una coazione a ripetere: l'atto sessuale come sublimazione della conquista (delle donne per il primo, del pubblico per il secondo) è ridotto a un atto meccanico, sempre uguale, ripetitivo. Casanova seduce sicuro della sua fama, senza mettersi in discussione, proprio perché la sua notorietà è comprovata da una serie di stilemi sempre uguali (di avvicinamento, di corteggiamento, di consumo dell'atto e di fuga) che da soli gli bastano ad autogarantirsi.

L'elemento che accomuna le pratiche seduttive del personaggio felliniano a quelle del cinema di genere degli anni '70 nei confronti del proprio pubblico è dunque rappresentato dall'*autocertificazione* nei confronti delle attese dello spettatore attraverso la ripetizione di un modello.

Tre le parole-chiave emerse da questo primo tentativo definitorio: *autocertificazione*, ripetizione e modello; ci soffermeremo qui ora sulle ultime due, per tornare al concetto di *autocertificazione* (o sarebbe meglio parlare di autogiustificazione, se non semplicemente di «sicurezza della ricezione») più avanti. Il rapporto del cinema di genere con i propri modelli non è semplicemente di tipo imitativo, ma assomiglia piuttosto a un tentativo di clonazione su larga scala, in base alla ripetizione di forme, modi e tempi comprovati, certi, immutabili: da cinema dell'*alias*, dell'indeterminatezza del nome, si passa così al cinema dell'*idem*, della ripetizione dell'identico. Il meccanismo è semplice ed efficace: si prende un film (molto più comunemente un gruppo di film, legati fra di loro da un filo rosso comune e garantiti dal successo del pubblico) e si cerca di riprodurlo, avendo cura però di enfatizzare le componenti di maggiore impatto emozionale, segnatamente gli ammiccamenti erotico-sessuali e la messa in scena della vio-

lenza. Su entrambe queste componenti torneremo più avanti, per soffermarci ora su un altro aspetto: la riproduzione operata a partire da un originale all'interno del meccanismo di serializzazione cinematografica di quegli anni non è indirizzata alla produzione di una *copia* dell'originale stesso, ma piuttosto di un *altro originale* in grado di costruire con il pubblico lo stesso rapporto del capostipite.

Facciamo un esempio per maggiore chiarezza: il personaggio di *Ringo*, ideato da Duccio Tessari e presentato per la prima volta ne *Una pistola per Ringo* (1964) e ne *Il ritorno di Ringo* (1965), è sicuramente figlio del Joe di *Per un pugno di dollari* (1964) e del Monco di *Per qualche dollaro in più* (1965), almeno quanto lo è dell'eroe omerico di Ulisse³, ma di nessuno dei due può essere considerato semplicemente una *copia*, quanto piuttosto una re-invenzione, una versione ancora più violenta e ambigua. Quando, l'anno successivo, verrà presentato al pubblico *Django*, nel film omonimo diretto da Sergio Corbucci (1966), si assisterà a una progressiva enfaticizzazione degli elementi comuni sia al cinema di Leone che al successivo *Ringo*: il protagonista Franco Nero cercherà di essere più eastwoodiano di Clint Eastwood, la violenza e la vendetta vedrà accentuata la sua dimensione di sadismo gratuito ed efferato e il gusto per il surreale lascerà il passo alla comicità involontaria (*Django* gira per il West trascinando dietro di sé una bara vuota). Quando infine, in pieni anni '70, si assisterà alla proliferazione smisurata dei *Sartana*, degli *Alleluia* e di tutti gli epigoni di genere, il legame con il capostipite fondativo (*Joe*, il *Monco*, il *Biondo*) si sarà progressivamente allentato, e il cinema seriale avrà creato per progressiva gemmazione non una serie di copie, ma un'evoluzione iperbolica in continua progressione, in cui l'elemento di contatto con il pubblico viene di volta in volta dilatato, fino al parossismo. È naturale come in una prospettiva di questo genere la posizione dell'autore, inteso qui come regista, venga progressivamente svuotata di senso, a favore al contrario di altri agenti sociali, sia nell'ambito dell'universo produttivo (le case di produzione e di distribuzione) che di quello della ricezione (lo spettatore come portatore di una domanda implicita di intrattenimento che deve essere soddisfatta attraverso la ripetizione). Da qui la possibilità di tacere il nome del regista, preferendogli di volta in volta quello del genere o, meglio ancora, quello del suo elemento di autogiustificazione primario attraverso il soddisfacimento della domanda: si potrebbe in questo modo parlare alternativamente di *spaghetti (o makaroni) western*, così come di «cinema della restituzione della vendetta violenta». E in questo modo all'interno della categoria potrebbe tranquillamente essere compreso non soltanto il cinema di ambientazione western, ma anche quello metropolitano «poliziottesco», come prova la trasmigrazione dall'uno all'altro genere da parte di alcuni campioni del cinema seriale quali Tomas Milian e Luc Merenda. È l'oggetto a prevalere sul suo creatore, ad imporgli il modo in cui essere trattato e costruito, riducendo al minimo le possibilità di intervenire creativamente; ma a sua volta l'oggetto si costruisce come risposta a un universo di consumo che il sistema produttivo ritiene di conoscere perfettamente e di poter soddisfare *a priori*. Il film seriale diventa in questo modo uno specchio a due facce che, a seconda del punto di vista, restituisce due immagini differenti. Sul versante *generativo*, ovvero quello cronologicamente successivo, proietta nuovi epigoni e nuovi cloni, nuovi rappresentanti di genere, oppure nuovi sottogeneri,

³ Nel film *Il ritorno di Ringo* il protagonista (Giuliano Gemma, *alias* Montgomery Wood) ritorna nel suo villaggio dopo aver combattuto nella guerra di secessione e lo trova in mano ad una banda di banditi, mentre la moglie sta per cedere alle *avances* del capobanda. Ringo, travestito da vagabondo, riesce a sgominare uno ad uno i nemici.

sempre più ristretti e specializzati, che si costituiscono per incroci, contaminazioni reciproche, prestiti e allontanamenti dall'originale. Dal lato opposto invece, a uno sguardo che indaga l'intorno cronologico, il cinema seriale ci parla del pubblico, del sistema del consumo di oggetti culturali di massa di quel decennio, di cui si impegna a mettere in scena la risposta a una domanda implicita, e pertanto racconta la domanda stessa.

3. IL CINEMA DEI MOSTRI

Il cinema civile rappresenta, soprattutto nei primi anni '70, l'*alter ego* della commedia all'italiana e il più importante fenomeno di mutazione e di derivazione, nonché, per certi versi, di proseguimento ideale. Soprattutto per le appoggiature sarcastiche e dissacratorie su cui la satira e la denuncia sociale si costruisce, che sono un retaggio delle modalità rappresentative proprie della commedia e ancor prima del cosiddetto «neorealismo rosa», e alle quali si accompagna lo sdegno civile lasciato in eredità dal neorealismo delle origini. Ma a differenza della commedia all'italiana il cinema civile (e con esso il poliziottesco, il western, il cinema horror e a maggior ragione il cinema militante) sceglierà la via della forte tematizzazione della violenza, mettendola al centro della propria narrazione.

Così la messa in scena della violenza da parte dei registi del poliziottesco attinge a un immaginario di scontro sociale costruito di volta in volta dalla «serialità» civile di registi come Elio Pietri, Damiano Damiani o Francesco Rosi, o dai primi, complessi lavori di Marco Bellocchio, e al quale giustappone una risposta ideologicamente opposta, ma socialmente pertinente⁴: è nella ripetizione di luoghi e *topoi* del cinema civile che si costruisce l'universo nel quale ambientare successivamente l'iperbole giustizialista dei vendicatori urbani. Eppure è ancora dal protagonista di un esemplare di quella che potremmo definire «commedia all'italiana» che ci deriva uno dei casi emblematici del valore indiziario del testo cinematografico come specchio di una tensione sociale sotterranea e pronta all'esplosione: è l'Alberto Sordi di *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di Mario Monicelli. Il suo personaggio, Giovanni Vivaldi, è un padre di famiglia e un impiegato scrupoloso, ma quando si vede uccidere durante una rapina il figlio su cui aveva riposto tutte le speranze di riscatto, rintraccia l'assassino e lo tortura fino a ucciderlo. Il mostro di egoismo o di cinismo di qualche anno prima è diventato un mostro a tutti gli effetti, sanguinario e crudele, che sviluppa tutta la sua angoscia repressa, esattamente come Vivaldi sfoga sul pesce che lo ha morsicato la propria rabbia, infierendo su di esso a sassate nella sequenza iniziale del film. Non è più possibile limitarsi a ridere di questi mostri, di questa società: al mostro «innocuo» degli anni '60, gli anni '70 sostituiscono un mostro più inquietante, di cui non si può che sogghignare, sorridere a denti stretti, ma provando una sensazione fastidiosa. Nella sequenza del pesce assistiamo a uno scatto di violenza da parte di un rappresentante della piccola borghesia, rimando metaforico ed evidente alla ferocia che lo stesso riverserà sull'assassino del figlio: Vivaldi diventa qui simbolo speculare di una violenza latente che innerva

⁴ Con il passaggio dal cinema civile a quello poliziesco cambia anche in maniera radicale il modo di intendere la società e il rapporto con la violenza espressa al suo interno: se il primo si rivolgeva (e rifletteva) a una classe che auspicava un ribaltamento progressista, e quindi orientato a sinistra, del potere costituito, il secondo si muove in direzione opposta, verso una mitizzazione del potere forte, in grado di debellare le ondate crescenti di criminalità e sedizione, affidandosi a pochi eroi dal pugno di ferro e dai modi non sempre ortodossi che sanno liberarsi dalle pastoie della corruzione.

l'intera società e che si manifesta, nella realtà storica, con l'eversione terroristica e con la sua repressione poliziesca. Ma ciò che ci interessa maggiormente è qui sottolineare la forza mostrativa della sequenza dell'uccisione brutale del pesce: la violenza dell'uomo (e della società che rispecchia) è filmata, esibita, mostrata e dimostrata in maniera diretta, nuda, quasi pornografica. Lo sfogo nei confronti dell'assassino (violenza motivata dal suo dolore, benché non giustificata) non ha la stessa forza visiva, e quindi catartica, di quella nei confronti del pesce, che è al contrario gratuita, spropositata, eccessiva in quanto totale. L'elemento disturbante è dato dalla mostrazione di una violenza quasi antinarrativa (nel senso di non provocata da elementi narrativi) e quindi privata, intima. Non è il Vivaldi aguzzino dell'assassino di suo figlio a far paura, a diventare *mostro*, ma al contrario il Vivaldi violento e feroce per ragioni intime, per quel sentimento di frustrazione personale che emergerà soltanto durante lo svolgimento del film ma che in quel preciso punto, collocato nella prima sequenza, è del tutto inconoscibile e quindi non giustificabile né motivabile. Le azioni di Vivaldi diventano così l'oggetto di un eccesso di visione, perché alla ripresa, e quindi alla visione, è affidato uno svelamento della sfera personale, una mappatura dei sentimenti intimi del tutto simile allo svelamento corporeo e anatomico dei generi seriali di volta in volta declinati sul versante erotico o granguignolesco.

Il procedimento sembra rispondere a criteri che successivamente saranno propri della costruzione del consumo e del consenso televisivi: rispondere continuamente e con gli stessi argomenti, a una domanda già precedentemente esaudita. Si dà al pubblico ciò che il pubblico ha mostrato di gradire, e si continua a farlo fino all'estenuazione, dell'oggetto e del pubblico. In realtà non si tratta di anticipare con l'offerta una richiesta, quanto piuttosto di considerare che un gradimento diffuso per un determinato tipo di oggetto culturale, coincida con una domanda implicita altrettanto diffusa e ricorrente. Il cinema seriale degli anni '70 ci parla del suo pubblico perché mette in scena la domanda implicita⁵ così come era identificata dall'universo produttivo contemporaneo. Ma soprattutto il cinema seriale degli anni '70 ci parla del suo pubblico perché mette in scena una serie di fantasmi e di tabù ossessivi e iterativi che, secondo modalità diverse, popolano trasversalmente quasi tutti i filoni seriali.

Si è detto della funzione riflettente dell'azione messa in scena: cambia nel cinema di genere il modo di rappresentare la violenza, nello stesso modo in cui cambia la percezione della violenza da parte dell'universo di consumo di quel cinema. La violenza diventa al cinema «quotidiana», oggetto ribadito e ripetuto, nello stesso modo in cui nella vita reale rappresenta un elemento con il quale fare i conti sempre più frequentemente: si assiste a un'abitudine della violenza, per certi versi a una sua normalizzazione. Sullo schermo come nella vita sociale cessa di essere vista (o vissuta) come un evento isolato e diventa una componente per così dire domestica, comune. Fino a diventare una violenza «giustificata» e giustificante: un mezzo, uno strumento di riappropriazione della vendetta, quando non della giustizia. Al cinema i protagonisti del western o del poliziottesco utilizzano modi e metodi violenti non soltanto per perseguire un'azione criminale, ma anche per reprimerla, riflettendo tanto la forza sociale eversiva quanto quella repressiva.

Diversa ma complementare la valenza indiziaria della rappresentazione della pratica erotica, che viene sublimata nella visione e nell'ipervisione, nella partecipazione voyeuristica sullo schermo: l'innalzamento del livello di «visibilità» del corpo diventa

⁵ Ma l'accostamento tra i criteri di produzione di certo cinema seriale e quelli televisivi ci potrebbe permettere ora di parlare di *audience implicita*.

sintomo di un innalzamento del livello di percezione sociale (intesa, ancora una volta, come abitudine e giustificazione) della sessualità. Nel cinema degli anni '70 la sessualità *può* e vuole essere spiata e vista, perché si assiste contemporaneamente a una presa di consapevolezza nei confronti del costume sessuale all'interno della società di quegli anni. Un processo di liberazione, di squarciamento del velo che, contrariamente a ciò che accade a proposito della violenza, non gioca i toni del tragico, quanto piuttosto quelli della de-drammatizzazione, della normalizzazione ridanciana e godereccia.

Due processi inversi che convergono nella stessa formula di ipermostrazione: se da una parte la violenza è un problema di cui si *deve* parlare (e che si deve vedere), dall'altra non è più problema parlare (e quindi vedere) del costume sessuale, che ora *può* tranquillamente essere messo a tema e in scena. Sia che il cinema costruisca realisticamente uno spaccato sociale (è il caso del cinema civile o di certa commedia all'italiana) o che ne dia una versione finzionale o surreale (non solo il cinema seriale e parodico, ma anche il grottesco di Rosi e di Damiani), lo schermo diventa un grande specchio, uno specchio deformante, la cui urgenza di restituzione diventa tanto più forte quanto più diviene difficile spiegare e spiegarsi gli accadimenti della vita pubblica e privata.

In questo contesto, tuttavia, può accadere che la stessa ripetizione seriale all'interno di un prodotto cinematografico «di profondità», possa diventare strumento per la costruzione di un immaginario «d'autore», di un innalzamento del film da oggetto di largo consumo a opera: è il caso in cui un autore riesca attraverso la ridondanza e la ripetizione seriale di una cifra, stilistica o narrativa, personale e immediatamente identificabile, a costruire il proprio distanziamento dalla ripetizione di genere all'interno della quale si trova a operare. Si tratta di una sorta di «sovra-serialità», cioè della definizione di una serie di *topoi*, luoghi e stilemi in grado di differenziarsi da quelli comuni al genere: è il caso, su tutti, di autori come Sergio Leone o Dario Argento. Il caso di Leone è sicuramente quello maggiormente intuitivo: Leone inventa dal nulla un nuovo genere, il *western all'italiana*, attraverso la condensazione di un immaginario immediatamente percepibile dal pubblico e fondato sulla ripetizione di una serie di elementi-chiave, di cifre distintive assolutamente personali. In un certo senso costruisce una serialità d'autore, ancora differente da quella di Fellini e Pasolini perché non limitata a un periodo o a una fase ma compiutamente generativa e autoconclusa: il cinema di Leone è il cinema del suo *western all'italiana*, con l'ambiguità dei suoi personaggi, i suoi movimenti di macchina, i suoi piani ravvicinati e la sua tessitura temporale. Ancora più efficace l'esempio di Dario Argento, che di Sergio Leone è assistente alla regia e da cui apprende la costruzione dei personaggi, l'abilità di ripresa, il gioco del tempo: attraverso l'applicazione di una serie di costruzioni narrative sempre uguali basate sull'incapacità del protagonista di far riemergere dalla memoria l'indizio necessario alla risoluzione dell'enigma fino alla fase finale del film e sulla sperimentazione di effetti speciali *gore*, Argento costruirà il proprio percorso autoriale, distinguendosi dagli altri registi che si applicano allo stesso genere e diventando in breve un maestro da imitare.

Il processo di *autogiustificazione* attraverso la risposta a un'*audience implicita*, l'annullamento della crisi e del dubbio dello spettatore di fronte a un prodotto culturale di intrattenimento diventa un'intuizione forte, che anticipa di almeno un decennio la costruzione completa della televisione commerciale come oggi la conosciamo. Quella stessa televisione che nel 1976, con la sentenza della Corte Costituzionale a dare il via libera alle emittenti private e con l'immediata profusione delle programmazioni cinematografiche sul piccolo schermo, costringerà il mondo della produzione e distribuzione di cinema a una forte battuta d'arresto. Naturalmente con l'esclusione dei filoni seriali di genere, destinati prima a diventare l'unica sacca di mercato perennemente in attivo di tutta la

seconda metà degli anni '70, e quindi, con un simbolico passaggio del testimone, il giacimento più fruttifero della programmazione televisiva del successivo ventennio.

BIBLIOGRAFIA

- G. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma 1991.
- F. CASSETTI (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984.
- F. DI GIAMMATTEO, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1994.
- R. EUGENI, *Film, saper, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- R. GRANDI, *I mass media tra testo e contesto*, Lupetti, Milano 1992.
- L. MICCICHÉ, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1989.
- L. MICCICHÉ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995.
- L. MICCICHÉ (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.

RÉSUMÉ

Le cinéma italien des années Soixante-dix se distingue par la *sérialisation* du produit moyen destiné à la consommation en profondeur. L'analyse du processus de répétition en série des thèmes, des masques et des structures narratives nous mène à des considérations importantes non seulement pour la recherche historiographique de l'objet culturel cinéma mais également pour la définition du système social de ces années. La répétition des modèles de création et de production met effectivement en scène une demande implicite de consommation qui reflète à son tour une série de mutations profondes de la société, de ses désirs et de ses besoins de divertissement voyeur. D'une part, le cinéma *sérial* de genre constitue la trace d'un système de production consolidé et fondé sur ce qui a été défini comme une compulsion de répétition des styles et des produits à succès. De l'autre, la mise en scène obsessionnelle de la violence et de la pratique érotico-sexuelle en parle long des destinataires de cette production.

Dans le cas du cinéma qui adopte pour thème, de manière explicite, la violence (en termes réalistes ou en termes imaginaires) nous assistons à la projection d'un sentiment de normalisation de la violence même comme élément congénital du système social et politique de ces années. Tout comme l'exhibition réitérée du corps nu indique très fortement un changement de la morale courante et une augmentation du degré de tolérance de la part de la censure et donc du public.

SUMMARY

The Italian cinema of the 1970s was characterised by the serialisation of the average product, aimed at in-depth consumption. The analysis of the process of serial repetition of themes, characters and narrative structures leads to a series of important considerations not only relevant to that branch of historiographic research which views the cinema as a cultural object but also to anybody interested in defining the social set-up of those years. The repetition of creative and production models met an implicit demand for consumption, which itself mirrored a series of far-reaching social changes and a longing and need for voyeuristic entertainment. If on the one hand serialised cinema productions are indicative of the existence of a consolidated production system based on what is defined as a *compulsion to repeat* successful styles and products, on the other the obsessive staging of violence and or erotic and sexual practices reveals a lot about the people such production is aimed at.

As for the cinema explicitly showing violence (be it in realistic or imaginary terms) one witnesses the projection of a desire for normalisation of violence itself as an element ingrained in the social and political system of those years, just as the reiterated exhibition of the naked body is strongly indicative of the changes in public morals and of an increased tolerance by censorship and, therefore, by the public at large.