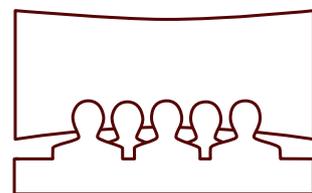


**I MEDIA INDUSTRY STUDIES IN ITALIA:  
NUOVE PROSPETTIVE SUL PASSATO  
E SUL PRESENTE DELL'INDUSTRIA  
CINE-TELEVISIVA ITALIANA**

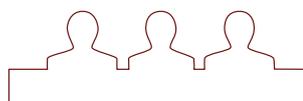
**A CURA DI  
MARCO CUCCO  
E FRANCESCO DI CHIARA**



**SCHERMI**  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA III  
NUMERO 5  
gennaio  
giugno 2019



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

## PRIMA DEL FILM. EPHEMERALIA DEL REGISTA E STORIA MATERIALE DELLA PRODUZIONE

*Andrea Mariani*

---

*The article aims to excavate the room of the film director, in the realm of ephemeral and everyday life, by focusing on scrapbooks. It begins with the belief that, to focus attention on these kinds of materials can offer a better understanding of certain, crucial nodes of film production and development practices; and furthermore that it can unveil elements of the theory and methodology of writing the history of film production and development. For instance, the use of ephemeral media as meta-history, where the “maker” leaves traces of his/her productive activity. This article focuses on a constellation of material traces that emerge when excavating the private archive of Dino Risi, held by his son, Marco Risi. It is a relevant occasion to open a cultural and anthropological perspective on the very early stages of the film storytelling.*

---

### KEYWORDS

Media archeology; ephemeral media; Dino Risi

### DOI

10.13130/2532-2486/11376

---

### I. INTRODUZIONE

Dino Risi muore a Roma il 7 giugno 2008. Al netto di scoperte o ritrovamenti inediti, non vedremo più un suo “nuovo” film: di fatto non ne vediamo uno da *Le ragazze di Miss Italia* (2002). La vita di Dino Risi, così come il suo cinema – inteso come attività produttiva – appartiene irrimediabilmente al passato. Non ci è più data, per esempio, la possibilità di intervistarlo: non ci è più possibile *interloquire* con lui, né ovviamente partecipare al suo lavoro. Queste osservazioni assai ovvie e persino ciniche, ci portano al cuore di un problema fondamentale, per quanto lapalissiano: siamo nel reame della storia, tutto quello che apparteneva alla vita e al lavoro di Dino Risi va scavato e riportato alla luce. Questa operazione, comune a qualsiasi ricerca sul passato, espone naturalmente gli oggetti sopravvissuti al dubbio ermeneutico, al rischio dell’interpretazione. È attorno a questo nodo basilare per lo storico del cinema, che troviamo l’occasione di contribuire agli studi sulla produzione cinematografica – e in particolare al cosiddetto *development*. Il saggio inseguirà in particolare un’urgenza metodologica e articolerà il problema dell’interpretazione degli oggetti della produzione, proprio in relazione alle fasi dello sviluppo del prodotto cinematografico, in bi-

lico tra archeologia dei media e storia del cinema<sup>1</sup>. Nel fare ciò, tuttavia, si spera anche di contribuire a gettare nuova luce sulle pratiche creative e produttive di un formidabile protagonista del cinema italiano: Dino Risi.

Nello specifico, si intende investigare la stanza del regista<sup>2</sup> nei territori della cultura materiale, dell'effimero e del quotidiano, inquadrando in particolare la complessità di oggetti come i quaderni personali di ritagli: gli scrapbook. Si ha la convinzione che mettere al centro della ricerca tali materiali epistestuali – e la complessa funzione degli oggetti della cultura materiale nel campo della storia del cinema – consenta da una parte di comprendere alcuni nodi significativi della storia delle pratiche e micro-pratiche (pre)produttive, dall'altra di fornire elementi di teoria e metodologia della scrittura della storia produttiva “prima dei film”: in gioco ci sono le implicazioni metodologiche del ricorso alla cultura materiale nella scrittura della storia produttiva del cinema, ma anche e più specificamente il ricorso agli album di ritagli come vere e proprie “meta-storie”, come già sostenuto da Amelie Hastie<sup>3</sup>.

La scelta di discutere uno dei massimi rappresentanti della commedia italiana, Dino Risi, è motivata dalla volontà di illuminare una prospettiva semplicemente autoriale con una riflessione sulla presenza e incidenza degli strumenti materiali del lavoro creativo: una visione insieme storica, antropologica e culturale. La ricaduta metodologica di tale prospettiva è da valutare non tanto e non solo nell'effettivo apporto di sostanziali avanzamenti nella comprensione della carriera o della filmografia di Dino Risi – dunque eminentemente nel campo della storia del cinema – quanto piuttosto nella prospettiva incrociata di una archeologia dei media *nella* storia del cinema, o – riprendendo Thomas Elsaesser – una archeologia dei media come *supplemento* per la storia del cinema<sup>4</sup>. Altrimenti detto, lo studio della cultura materiale, degli oggetti tecnologici della produzione e della pre-produzione (i media tecnologici delle culture produttive) orienta una comprensione della storia del cinema (e del film) come “esposta” alla storia dei media tecnologici, favorendo cioè una sintesi “non-media specific”<sup>5</sup> dei suoi fenomeni e delle sue pratiche (non da ultimo la produzione del film), e valorizzando l'influenza e l'impatto di altri media nella definizione dei suoi prodotti e delle sue configurazioni. Inoltre una prospettiva media-archeologica incrementa la profondità temporale della comprensione di oggetti, pratiche e gestualità del-

<sup>1</sup> Giungeremo nelle prossime pagine a dettagliare più opportunamente il termine “archeologia”.

<sup>2</sup> Nel caso in oggetto il termine “regista” è indubbiamente usato in maniera impropria, coincidendo talvolta con l'autore del soggetto: d'altra parte è utile notare che in questo ambiente “prenatale” del film e in assenza di una chiara infrastruttura industriale – siamo infatti in ambiente privato, potremmo persino dire “casalingo” – anche i contorni della figura del regista perdono consistenza, come d'altra parte quelli di tutti gli altri potenziali membri del comparto sviluppo. Ci torneremo in seguito.

<sup>3</sup> Hastie, 2006: 2. Negli scrapbook possiamo evidenziare logiche di selezione e di costruzione di (micro)storie, gesti de-compositivi e ri-compositivi come forme di un pensiero in divenire e tracce di un'operatività materiale e intellettuale dove il soggetto produttore – il regista – lascia tracce contingenti della sua ricerca creativa (la preparazione del film). Nel contesto italiano si veda Comand; Mariani, 2018: 201-216. Tra i maggiori riferimenti internazionali si vedano Gruber Garvey, 2003: 207-227 e Gruber Garvey, 1996; nonché il principale e primo contributo organico dedicato a questi oggetti: Katriel; Farrel, 1991: 1-17.

<sup>4</sup> Elsaesser, 2016: 22-26.

<sup>5</sup> Elsaesser, 2016: 24.

la produzione, relativizzando il caso specifico e rileggendolo nel solco di trasformazioni culturali, tecnologiche e antropologiche di più lungo periodo.

Dunque lo studio della cultura materiale e degli *ephemeral media* nel campo della storia del cinema offrono la possibilità di guardare agli oggetti della produzione come strumenti di riflessione meta-storica (vi si riflette il lavoro e il metodo dello storico e media-archeologo) e teorica (aprono a indagini sull'attività operativa di strumenti tecnologici di lunghissima tradizione). Indubbiamente, in ambito storiografico l'allargamento alla cultura materiale è stato il risultato di un fruttuoso connubio tra etnologia/etnografia e storia<sup>6</sup> e rispondeva a un costante ampliamento tematico e documentario della storiografia.

Un analogo e progressivo ampliamento lo ha vissuto anche la storia del cinema, e in tempi non così diversi rispetto alla storia "maggiore": in fondo possiamo far risalire le novità della "New Film History" alla svolta di Brighton nel 1978, in anni in cui anche la storia e l'archeologia ridiscutevano i loro paradigmi disciplinari e si aprivano a "nuove" strade<sup>7</sup>. Le due "svolte" non sono certamente equiparabili e producono soluzioni profondamente diverse. Solo in anni recenti la riflessione sulla materialità<sup>8</sup> e il (nuovo) materialismo<sup>9</sup> stanno producendo sostanziali ricadute nei *film e media studies*, grazie anche alle innervazioni dell'archeologia dei media nei *film studies* e nella storia del cinema: come avvenuto per la storia "maggiore", l'archeologia ha posto nuove domande alla storia<sup>10</sup>. Quali nuove opportunità dischiuderebbe dunque oggi l'apertura alla cultura materiale nel campo delle ricerche sulle pratiche produttive e pre-produttive e la storia del cinema? Possiamo parlare di una "media-archeologia" della produzione cinematografica, più che di una storia della produzione?

## II. FAR PARLARE L'OGGETTO. CULTURA MATERIALE E PRATICHE (PRE)PRODUTTIVE

Perché farsi scrupolo di ricordare così pertinacemente l'inesorabile scomparsa della persona e del lavoro di Dino Risi?

La storia ci impone una *separazione* temporale e spaziale inevitabile e *compromettente* dall'occasione "discorsiva"<sup>11</sup> in cui l'oggetto culturale è stato prodotto<sup>12</sup>: «Poiché autori e attori specifici sono separati dalle loro produzioni, deve essere inventata/to un autore generalizzato per render conto del mondo o del contesto

<sup>6</sup> Moreno; Quaini, 1976: 5.

<sup>7</sup> Si pensi, limitandoci a due testi evocativi e non certo esaustivi dei dibattiti in corso, a Braudel, 1973 e Carandini, 1975.

<sup>8</sup> Per rimanere nell'alveo delle ricerche sensibili al tema della cultura materiale in ambito industriale, si pensi agli studi di Paolo Caneppele, storico e archivistato formatosi sulla lezione degli *Annales*, da cui riprende le aperture alla storia economica, alla geografia e all'etnostoria: Caneppele, 2003: 71-76; Caneppele, 2010: 47-59; Caneppele, 2015: 419-422.

<sup>9</sup> Parikka, 2018: 129-140.

<sup>10</sup> Sulle affinità tra archeologia e archeologia dei media si veda Cavallotti; Dotto, 2018: 27-41.

<sup>11</sup> La nozione di discorso qui rimanda esplicitamente ai presupposti filosofici di Geertz: «Considerare le azioni come discorso, di interpretarle in base al concetto di Ricoeur di "iscrizione" cioè di fissazione di significato [...] il grande pregio dell'estensione della nozione di testo è che attira l'attenzione su questo fenomeno della fissazione del significato al di là del fluire degli eventi»: Levi, 1985: 272.

<sup>12</sup> Sposiamo, in questo senso, alcune perplessità che, in un terreno disciplinare diverso, ma affine – quello della storia moderna –, ha suscitato la coniugazione di modelli etnografici "geertziani" allo studio di fatti ed eventi storici: Levi, 1985: 269-277.

in cui i testi sono artificialmente ricollocati»<sup>13</sup>. L'assunzione della traccia materiale *scavata* nell'ambiente (pre)produttivo ci forza a ripensare il problema della costruzione del documento.

A questo punto siamo esposti ad alcuni "rischi storiografici". Il primo: i materiali effimeri, in quanto frammenti di storie, ci inducono naturalmente a collocarli in un'era che ne completi lo sfondo e ne giustifichi la forma, ricorrendo a risorse secondarie da campi collaterali, storie sociali o altri orizzonti conoscitivi. Il rischio è naturalmente quello di proiettare troppo semplicemente su questi frammenti ciò che già conosciamo di un'epoca, dando per scontato che quei frammenti semplicemente *riflettano* quell'epoca. Prima di situare un oggetto in un campo del sapere già stabilito, bisogna permettere che l'oggetto parli da sé. Il secondo rischio storiografico: trasformare le pratiche in forme testuali. Nella tradizione di studi sulle pratiche produttive, la visione di John Thornton Caldwell sull'universo materiale e simbolico dell'ambiente produttivo riconosce un chiaro debito nei confronti della ricerca sul campo dell'antropologia interpretativa di Clifford Geertz e, in particolare, di George E. Marcus, insistendo evidentemente sul problema ermeneutico e sulla necessità di spostare il peso dell'indagine sul piano semantico: detto altrimenti, la tendenza è trasformare il contesto e le tracce dell'ambiente e dei rituali produttivi in "forme testuali" da interpretare. Ma replicare nel campo della storia modelli di successo nati per esplorare e *interpretare* ambienti produttivi "vivi" e "reattivi" ci espone a rischi grossolani di arbitrarietà e semplificazione: occorre misurare la «legittimità del trasferimento di metodologie linguistiche in domini extra-linguistici»<sup>14</sup> del passato, misurare i limiti, cioè, in campo storiografico, dell'approccio etnografico e socio-materiale, ovvero della «posizione di Ricoeur (ricalcata da Geertz, che sovrappone comprensione storica e comprensione antropologica)» e che implica anche di «considerare irrilevanti le differenze tra ricerca sul campo e ricerca d'archivio»<sup>15</sup>. Far parlare l'oggetto ci offre la possibilità di relativizzare nel tempo il frammento effimero di una pratica, il reperto materiale che evoca un gesto, un'azione, un pensiero: riguarda l'insistenza sulla complessità temporale dei "reperti" materiali della produzione e degli *ephemeral media*, per cui «occorre ricordare che nessuna produzione, per importante che fosse, è mai stata il motore unico di un sistema sociale» e che

in ogni periodo, oltre a produzioni caratteristiche del livello tecnico e dei rapporti sociali in vigore, possono essere esistite produzioni diversamente organizzate, ad esempio perché retaggio di procedimenti più antichi e in via di scomparsa, o perché conseguenza di organizzazioni eccezionali e di breve periodo<sup>16</sup>.

In secondo luogo, far parlare l'oggetto ci permette di superare la tentazione di fermarci al piano del simbolo, del contenuto, del testo, per addentrarci invece nelle operazioni, nei gesti, nelle funzioni strutturali degli strumenti e coglierne il nesso profondo con la nascita di un'idea, una storia, un film: in questo

<sup>13</sup> Levi, 1985: 273.

<sup>14</sup> Moreno; Quaini, 1976: 26.

<sup>15</sup> Levi, 1985: 273.

<sup>16</sup> Mannoni; Giannichedda, 2017: XVII.

punto è l'influenza del (neo-)materialismo dei *media studies* e dell'archeologia dei media a far sentire l'influenza maggiore, con l'invito ad aprire fisicamente l'oggetto materiale/tecnologico dello scavo d'archivio, per misurare «dove (e quando) si ha davvero la materialità dei media», dove cioè le cose, la loro materia bruta, intervengono nel processo, discutere cioè il loro potere "operazionale"<sup>17</sup>.

La fase dello *sviluppo* si rivela un campo di tensioni ricchissimo e foriero di nuove aperture e ri-scritture<sup>18</sup>: qui alle implicazioni già discusse in passato per il campo della *produzione* nella storiografia sociale e culturale del cinema<sup>19</sup>, si uniscono le sollecitazioni della teoria dei media – che ci consentono di aggirare i rischi di uno storicismo puro – in un territorio ai margini dell'istituzionale, del professionale, dell'artistico, un terreno ideale di riverberazione della cultura materiale – intesa come «un sapere basato in gran parte sulle caratteristiche naturali della materia prima impiegata»<sup>20</sup> – e della materia bruta degli strumenti (delle tecnologie mediali) del lavoro creativo.

### III. GLI SCRAPBOOK DI DINO RISI. UNA TEMPORALITÀ COMPLESSA

Seguendo la definizione dell'archivista Robert DeCandido della New York Library, gli scrapbook sono «una composizione informale – si direbbe più esplicitamente, personale – di oggetti su uno specifico tema o soggetto, provenienti da varie fonti, montate sulle pagine di un libro»<sup>21</sup>. Un inquadramento di carattere mediale apre poi a una prima complessità teorica: la letteratura più recente ha progressivamente distanziato la metafora decertausiana del "braccanaggio", per insistere più decisamente sui meccanismi di rimeditazione inscritti nella pratica dello scrapbook: Ellen Gruber Garvey, tra le ultime studiose a fornire uno studio culturale sistematico di queste pratiche, insiste su una dimensione a suo modo archeologica, di creazione e scoperta di un nuovo medium (l'album di ritagli) a partire dal vecchio (il libro), un nuovo medium che ha la sua età d'oro nel diciannovesimo secolo e che – almeno nelle ipotesi dei suoi primi studiosi – vede un declino vistoso con l'avvento della radio e del cinema, un medium "freddo" progressivamente scansato dal surriscaldamento

<sup>17</sup> Parikka, 2018: 137.

<sup>18</sup> Si segnala il lavoro di ricostruzione filologica attorno al soggetto di *8½* (1963) di Federico Fellini proposto da Grassini, 2013: 192-212 e Grassini, 2015.

<sup>19</sup> Implicazioni non troppo dissimili – anche se abbondantemente rivisitate – da quelle della storia della cultura materiale e materialista di ascendenza marxiana, «la storia della base materiale o della produzione materiale è in sostanza storia dei mezzi di lavoro e in quanto tale è e deve essere insieme storia delle condizioni geografiche del lavoro, dello sviluppo della forza lavorativa e dei rapporti sociali di produzione»: Moreno; Quaini, 1976: 9. Invero si guarda indietro fino alla morfologia sociale di Marcel Mauss (connettere determinazioni ambientali o materiali e organizzazione sociale) e al progetto durkheimiano di riportare le diverse scienze speciali all'unità della comune base materiale. Nel campo della storiografia industriale del cinema di ascendenza marxiana si pensi al classico di Bächlin, 1958. In Italia, sulla storia delle società di produzione – depurate dall'impronta materialista – si rimanda almeno agli studi di Farassino, 2000; Venturini, 2001; Di Chiara, 2013. Così come agli studi di Barbara Corsi: si veda almeno Corsi, 2012.

<sup>20</sup> Mannoni; Giannichedda, 2017: 20.

<sup>21</sup> Kuipers, 2004: 85. Rimanda a DeCandido, 1993: 18-19.

dell'atmosfera mediale, per dirla con McLuhan<sup>22</sup>. Tali premesse ci autorizzano a inquadrare gli scrapbook come veri e propri dispositivi mediali, purtuttavia le implicazioni teoriche non finiscono qui<sup>23</sup>.

Marco Risi conserva nove album di ritagli del padre: questi sono di difficile datazione, ma possiamo assumere la seconda metà degli anni Settanta come limite *ad quem*; i materiali di Dino Risi però portano traccia di una pratica diffusa del fotomontaggio, per quanto limitata a finalità ludiche e in ambito familiare, che arriva fino agli ultimi anni della sua vita<sup>24</sup>. Dunque in buona sostanza sono pratiche che con Risi attraversano tutto il Novecento. Gli album in particolare sembrano concentrarsi nel ventennio Sessanta-Settanta – almeno quelli che sono sopravvissuti in archivio; tuttavia la datazione è complicata dal fatto che non si tratta di rassegne stampa, né tantomeno Risi si preoccupa di indicare la fonte o la data dell'articolo o dell'immagine: non è sistematico e non lo è volutamente, lascia solo saltuariamente l'indicazione del mese e dell'anno, raramente del giorno; la sequenzialità non è rigida, subisce al contrario sporadiche oscillazioni avanti e indietro nel tempo. Se dunque il caso recentemente indagato di Tatiana Graunding<sup>25</sup> giustificava un rimando filologico al contesto del primo modernismo, al mondo delle avanguardie e alla cultura del montaggio, in questo caso abbiamo a che fare con una pratica di lungo periodo, legata peraltro evidentemente a una passione personale, artistica e giocosa per il fotomontaggio, che attraversa tutta la seconda metà del Novecento.

Dunque, anche a una prima superficiale ispezione, sul piano della temporalità gli scrapbook si confermano oggetti e pratiche complesse e nient'affatto riducibili a una classificazione lineare né a un facile collocamento in un'epoca storica determinata. Certo si sarebbe tentanti di leggere in chiave costruttivista o formalista alcune soluzioni editoriali di Dino Risi, se non l'intera pratica compositiva degli scrapbook: la letteratura su modernismo e cinema darebbe il "la" a slanci interpretativi degli album come universi narrativi deflagrati, macchine iconiche dell'era del montaggio<sup>26</sup>, indurrebbe a speculazioni sui dettagli allusivi, sui frammenti che provocano associazioni<sup>27</sup>, o ancora lascerebbero spazio a una lettura "patetica" degli stessi...

Tuttavia vorremmo resistere a questa tentazione, anche tenendo conto di alcune osservazioni di Dino Risi sul montaggio:

<sup>22</sup> Negli anni Ottanta le stesse intuizioni avevano poi fornito argomenti evocativi di pratiche di riuso richiamando metafore come quella dei pattern visivi delle trapunte casalinghe, tradizionalmente realizzati cucendo assieme materiali avanzati in casa, e dunque immediatamente associati alle pratiche femminili: Gruber Garvey, 2003: 31.

<sup>23</sup> Sugli album come dispositivi mediali si veda Didi-Huberman, 2011; sugli album come media pre-cinematografici si veda anche Bruno, 2005.

<sup>24</sup> Per comprensibili ragioni di privacy non possiamo rendere pubblici i fotomontaggi privati dei famigliari di Dino Risi, attualmente conservati dal figlio Marco. Questi tuttavia coinvolgono anche i nipoti del regista e si spingono dunque cronologicamente fino alla fine degli anni Novanta.

<sup>25</sup> Comand; Mariani, 2018.

<sup>26</sup> Pinotti; Somaini, 2016: 77-78.

<sup>27</sup> Su questi temi si rimanda al recente Rebecchi, 2018.

lo giro montato – il montaggio deve esistere prima, uno ce lo deve avere in testa [...] io so dove deve stare la macchina da presa, non faccio troppi piazzamenti di macchina. Ho in testa come articolare un'inquadratura con la precedente e la seguente [...] Detesto il momento del montaggio perché mi obbliga a stare chiuso al buio in una stanza, cosa che per me è una tortura.<sup>28</sup>

Insomma la parte tecnica non mi appassiona: il montaggio cerco di ridurlo al minimo. Io ho un sistema di montaggio molto veloce per cui quella operazione non mi occupa mai più di dieci giorni<sup>29</sup>.

Apparentemente allergico al tavolo di montaggio e alle moviole, Risi però è autore di scrapbook che rivelano traccia di una frenetica attività di selezione e montaggio che precede la scrittura del soggetto, che sembra già prefigurare e preparare il terreno a quel montaggio che «ce lo devi avere in testa», parafrasando le parole del regista. Vorremmo dunque tornare alla pratica produttiva, rintracciare le indicazioni materiali di quel momento “in potenza” dell'accumulazione e della creazione, del primo stadio della produzione.

Che cosa troviamo all'interno delle pagine degli album? A prima vista, molto poco cinema: qui non abbiamo una reale circolazione di immagini cinematografiche. Fotogrammi cinematografici sono rarissimi e semmai limitati a un primo piano dell'attore ritagliato in una scena: un elemento importante, che conferma l'utilità dello strumento dell'album al di là delle semplici funzioni espresse dalla *fandom* culture. Non sembrano, in sostanza, album di ritagli di uno spettatore cinefilo. Un primo insieme di album è interamente dedicato alla collezione di volti maschili e femminili: attori, attrici, modelle, ma non solo (fig. 1). In questo

<sup>28</sup> Della Casa, 2016: 141. Citazione tratta da Tassone, 1979.

<sup>29</sup> Della Casa, 2016: 89. Citazione tratta da Fasoli, 1982.

Fig. 1 – Frammento dal primo gruppo di album di ritagli. Collezione di volti maschili e femminili con didascalie.



caso la dimensione iconica e fotografica è assolutamente dominante e gli unici interventi grafici e testuali sono i nomi degli attori o dei modelli riportati a mo' di didascalia. Risi sembra servirsene come di uno strumento probabilmente precursore o in ogni caso sostitutivo dei cataloghi fotografici forniti dagli agenti degli attori: in questo caso è assente qualsivoglia indicazione di carattere temporale, che non sia un'ipotesi di datazione derivante dal riconoscimento della scena di un film o del calcolo spannometrico dell'età di un'attrice sulla base di analogie filmiche. È però verosimile che questo sia il più antico gruppo di album, risalendo probabilmente alla metà degli anni Sessanta.

Un secondo insieme di album, verosimilmente databile ai primi anni Settanta – ma, come abbiamo accennato, stabilire una datazione certa è rischioso, le uniche ipotesi sono ricavabili da scarsi elementi e ci limitiamo a costatare una sostanziale coerenza cronologica dell'album – è una raccolta di ritagli di quotidiani in cui la dimensione testuale è di gran lunga prevaricante quella iconica, per quanto sul piano visuale la composizione grafica e il montaggio dei frammenti risponda a precise intenzioni di orientamento e, talvolta, associazione, ma in forma molto debole. Lo sforzo che, al limite, si può esser tentati di compiere è quello di riconoscere notizie o situazioni che hanno trovato forma nel cinema di Risi: è il caso di *Teresa* (1987, fig. 2) o *Caro Papà* (1979)<sup>30</sup>. Ma bisogna ammettere che si tratta di supposizioni che rischiano di non portarci troppo lontano, e in ogni caso sorrette da mere inferenze. In questa direzione andrebbe un'interpretazione degli album come archivi o *repository* di storie e potenziali ispirazioni per la scrittura di soggetti.

Il terzo gruppo di album è apparentemente più tardo (vi troviamo una datazione che si spinge fino alla fine degli anni Settanta) ed è anche il più complesso e di gran lunga il più interessante. Qui ci concentriamo su un album che presenta un addensamento significativo di notizie e immagini legate a un passaggio preciso della filmografia di Dino Risi: l'anno 1973 e il film a episodi *Sessomatto*.

La riflessione che vogliamo svolgere va però in una direzione diversa dal semplice riconoscimento del film ed è piuttosto interessata alla possibilità di decifrare alcune incidenze materiali e la funzione attiva di queste tecnologie nel processo di produzione dell'idea del film: in questo caso specifico la funzione dell'album e la sua struttura materiale incidono in maniera ben più complessa della fase dello sviluppo del soggetto.

#### IV. MATERIALITÀ E IL DISPOSITIVO DELL'ALBUM ATTORNO ALL'IDEA DI *SESSOMATTO* (1973)

Di *Sessomatto*, Dino Risi è autore del soggetto insieme a Ruggero Maccari. Il ricorso a questi oggetti privati ci permetterebbe evidentemente di contribuire a qualificare il contributo "personale" di Risi all'idea originale del film, ma anche a relativizzare la sua personale intuizione, discutendo il peso dell'infrastruttura dell'album nelle dinamiche del flusso delle idee e delle associazioni. A livello compositivo ritroviamo strategie informative che abbiamo visto negli album sugli attori (con le didascalie con i nomi) e formule compositive di testi tipiche

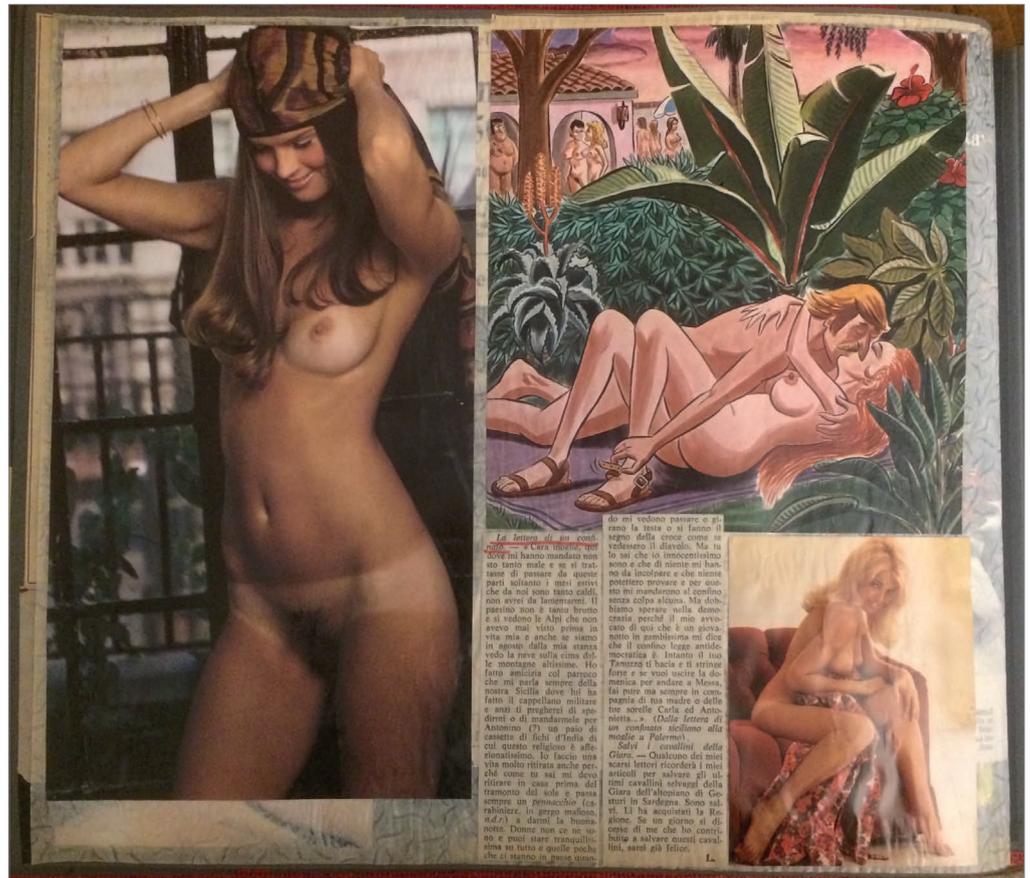
<sup>30</sup> È la tentazione a cui non resiste, comprensibilmente, Steve Della Casa: Della Casa, 2016: 146. Il volume, che si avvale della collaborazione di Mariella Lazzarin, Matteo Pollone e Caterina Taricano, rende pubblica per la prima volta una selezione degli scrapbook e del materiale d'archivio privato del regista.

Fig. 2 – Frammento dal secondo gruppo di album di ritagli. Ritagli di quotidiani vari. Particolare dell'articolo che potrebbe avere ispirato il soggetto del film "Teresa" (1987).



del primo e secondo gruppo di album. Tuttavia a differenza degli altri album – in questo forse si è meno sofisticati – quello in oggetto, interamente databile nell'anno 1973, per quanto con oscillazioni mensili piuttosto vistose, sembra mostrare una selezione e un ordinamento più coerenti e compatti e un utilizzo integrato delle formule compositive presenti nei primi due gruppi di album. Intanto, nell'album preso in analisi, si assiste a un vistoso incremento del livello di interesse sulla corporeità: nella forma di una sessualità che oscilla di volta in volta dall'erotismo patinato con soggetto esclusivamente femminile, al pruriginoso, alla pochade, alla barzelletta pornografica, fino a una corporeità grottesca e mostruosa esplicitamente debitrice della fotografia di Diane Arbus. L'accumulazione di storie a sfondo sessuale o scabroso fa il paio con l'accumulo di immagini di nudo mai così presenti ed esplicite (fig. 3): la sensazione che si ha, scorrendo le pagine, è quella di un flusso costante, piuttosto indistinto di storie di varia natura che sembrano competere tra di loro nel processo di accumulazione, fino a una progressiva concentrazione su una soluzione determinata, una notizia centrale, una serie di immagini tra loro

Fig. 3 – Frammento dal terzo gruppo di album di ritagli. Album 1973. Particolare: accumulazione di storie a sfondo sessuale.



corrispondenti, accordate e graficamente connesse<sup>31</sup>. Vogliamo soffermarci in particolare su una sequenza di pagine che sembra fornirci gli elementi materiali più chiari di un approdo creativo all'idea del film, a un addensamento significativo, che passi però attraverso l'influenza "attiva" del dispositivo dell'album. La sequenza inizia su una pagina che raccoglie una composizione di fotografie di Diane Arbus. Segue, nella pagina successiva, un lungo articolo a tutta pagina dedicato alla descrizione del sottobosco umano delle periferie di Milano, per lo più popolate da immigrati; in basso al centro il volto di Giancarlo Giannini, opportunamente nominato in una didascalia (una tecnica derivata dalla pratica evidente nel primo gruppo di album). Il livello materiale su cui sono montate le immagini è un velo di pergamena trasparente, abitualmente usato a protezione della pagina dell'album.

Sulla facciata appena descritta troviamo frecce disegnate in rosso – una marca grafica/logica decisa: un'iscrizione materiale a tutti gli effetti – che orientano la lettura e conducono lo sguardo del "lettore" alla pagina seguente (una pagina di materiale cartaceo), dove troviamo un'altra coppia di fotografie della Arbus tra cui *Uomo nudo che fa la donna*, commentata da un trafiletto di Indro

<sup>31</sup> Nelle stesse pagine prendono spazio via via anche storie di furti, rapine e rapimenti, ma anche infatuazioni di rapitori e rapiti, attorno naturalmente all'evento storico di massimo rilievo mediatico del rapimento di Paul Getty: un evento attorno al quale si coagulano notizie e immagini che, nell'ipotesi di Della Casa, sembrano informare progressivamente anche l'idea di *Mordi e fuggi* (1973), di cui Dino Risi è autore del soggetto, insieme a Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi.

Fig. 4 – Frammento dal terzo gruppo di album di ritagli. Album 1973. Particolare: coppia di fotografie di Diane Arbus e trafiletto di Indro Montanelli dedicato al Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano.



Montanelli dedicato al Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano (fig. 4): è l'approdo naturale al personaggio di Gilda/Cosimo nell'episodio "Un amore difficile" di *Sessomatto*.

Un "racordo" decisivo a questo episodio è rintracciabile poi a un primo livello "materiale" sulla velina dove sono montati l'articolo sull'emigrazione al Nord e l'immagine di Giannini: infatti, dalle immagini della Arbus montate sulla stessa velina, ma nella facciata precedente, in trasparenza emerge una didascalia proprio in prossimità del volto di Giancarlo Giannini (fig. 5) con le parole «che fa la donna», secondo un effetto di tridimensionalità che si perde nella scansione digitale, ma che restituisce la flessibilità e la multi-planarità del dispositivo dello scrapbook.

Ci soffermiamo in particolare su un aspetto della tecnica di composizione impiegata e legato alla struttura materiale degli album: ovvero la scelta di applicare i ritagli anche alle "veline" di protezione delle pagine – un velo di pergamena traslucida<sup>32</sup> – fa sì che i contenuti della pagina sottostante traspiano nella superficie della pagina successiva, incrementando un effetto di compenetrazione e "confusione" che diventa programmatica. *Flyleaf* è il termine archivistico internazionale usato per indicare questa sezione materiale dell'album, e si tratta di un'"innovazione tecnologica" che risale al sedicesimo secolo<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Blaser, 1994: 4.

<sup>33</sup> Su questo si veda anche Diehl, 1980: 83.

Fig. 5 - Frammento dal terzo gruppo di album di ritagli. Album 1973. Particolare: in trasparenza didascalica in prossimità del volto di Giancarlo Giannini con le parole «che fa la donna».

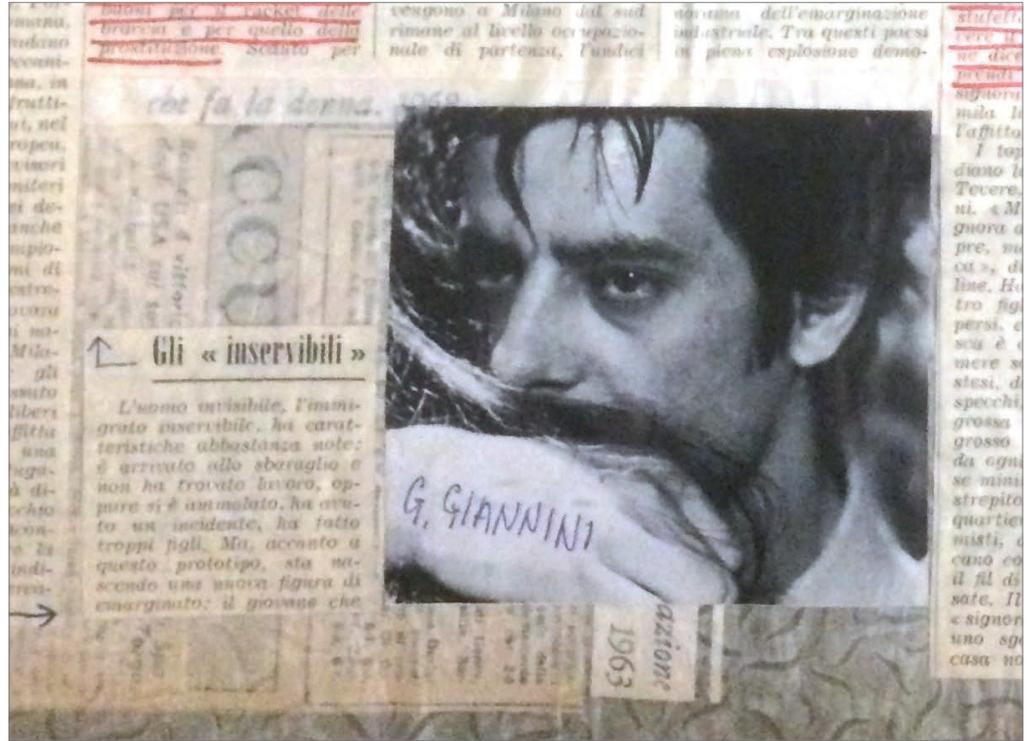


Fig. 6 - Prima facciata (fronte) del flyleaf. Particolare con le celebri "Pensionato con moglie nella loro abitazione in un campo nudista in New Jersey 1963" e "Bambino con bomba a mano giocattolo nel Central Park 1963" di Diane Arbus.



Fig. 7 - Seconda facciata (retro) del flyleaf. In trasparenza emerge la didascalia di una fotografia su cui era stata evidentemente disposta la colla sulla prima facciata del flyleaf; emergono le parole sottostanti «che fa la donna».



In corrispondenza della sequenza analizzata, la prima facciata “montata” su flyleaf trasparente presentava fotografie di Diane Arbus fronte/retro: il verso mostrava le celebri *Pensionato con moglie nella loro abitazione in un campo nudista in New Jersey 1963* e l’altrettanto celebre *Bambino con bomba a mano giocattolo nel Central Park 1963* (fig. 6); il retro della fotografia ritagliata, incollato sulla velina e inevitabilmente visibile, almeno in parte, nella facciata successiva del flyleaf, riporta nuovamente la scritta *Uomo nudo che fa la donna* già presente integralmente nella pagina successiva (fig. 4), di cui rimangono visibili in trasparenza solo le parole «che fa la donna» (fig. 7)<sup>34</sup>.

L’universo dell’emigrazione meridionale, l’attore Giancarlo Giannini e l’immagine di una sessualità *queer* giungono a saldarsi significativamente non solo attraverso le operazioni di montaggio effettuate da Risi, ma anche grazie alle dimensioni infrastrutturali dell’album e alla funzione imprevista del flyleaf trasparente, che – nella dinamica di scorrimento e ribaltamento della velina sulla pagina – associa graficamente un carattere *queer* al personaggio di Giannini. Nella gestione di questa indagine la prima evidenza sulla qualità materiale degli scrapbook che balza all’occhio del ricercatore è, infatti, che si tratta di oggetti complessi perché, come ha ben sottolineato Juliana Kuypers degli Harvard University Archives, sono artefatti materiali il cui formato include aspetti di tridi-

<sup>34</sup> Sull’estremità sinistra della pagina, in trasparenza è visibile il bordo sinistro della fotografia della Arbus.

mensionalità<sup>35</sup>, difficili da preservare con una digitalizzazione o prima ancora un microfilm (gli effetti della traslucenza dei *flyleaves* si perdono irrimediabilmente nelle riproduzioni fotografiche). Accanto a questa stratificazione “materiale”, tuttavia, la struttura dello scrapbook rivela una profondità temporale che induce a un ulteriore livello dello scavo, questa volta davvero media-archeologico: la presenza di un “medium” secolare come il *flyleaf*, la cui funzione viene re-interpretata giocosamente da Dino Risi, “hackerata” si direbbe<sup>36</sup>, con esiti virtuosi e financo inter-mediali (o addirittura “intra-medium”), nella misura in cui il *flyleaf* giunge a costituire – nella funzione assegnata da Risi – un ulteriore livello operativo *all'interno* del dispositivo tecnologico dell'album.

Le osservazioni che abbiamo descritto ci ricostruiscono i primissimi livelli di associazione di informazioni testuali ed elementi iconici che si addensano attorno all'idea primitiva di una storia: in questo caso la formazione di un carattere, di un racconto (un episodio di un film a episodi) e la scelta di un attore. I meccanismi e le dinamiche che costruiscono le associazioni sono riconducibili naturalmente all'intenzionalità dell'individuo creativo – Dino Risi, regista e soggettista del film –, ma anche alla complessità e ricchezza *operazionale* del dispositivo tecnologico dello scrapbook.

Una tale enfasi sulla dimensione materiale non è sufficiente a restituire un affresco storiografico e “archeologico” esaustivo della complessa fase di sviluppo dell'idea e del progetto di un film: dimensioni filologiche, culturali, sociali e simboliche devono necessariamente entrare a sistema nell'operazione storiografica; tuttavia siamo convinti che il livello della cultura materiale possa offrire aperture inattese sulla ricostruzione della genesi del film, ma anche e soprattutto una fonte preziosa per ripensare la funzione dell'universo materiale e mediale di strutture, oggetti e tecnologie che agiscono e interagiscono *attorno* alla produzione e creazione di un progetto cinematografico.

<sup>35</sup> Kuipers, 2004: 84.

<sup>36</sup> Strauven, 2018: 184.

## Riferimenti bibliografici

**Bächlin, Peter**

1958, *Il cinema come industria. Storia economica del film*, Feltrinelli, Milano.

**Blaser, Linda**

1994, *The Development of Endpapers*, «Guild of Book Workers Journal», vol. 32, n. 1, Spring.

**Braudel, Fernand (a cura di)**

1973, *Problemi di metodo storico*, Laterza, Bari.

**Bruno, Giuliana**

2005, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan e Levi Editore, Monza.

**Caneppele, Paolo**

2003, *Le fonti per la storiografia cinematografica: tipologia e problematiche*, «Il mondo degli archivi», nuova serie, n. 1.

2010, *Le città del cinema. I luoghi della produzione cinematografica e la loro raffigurazione*, «Immagine. Note di storia del cinema», serie IV, n. 1.

2015, *An Item Misplaced in Time. Trademarks and Other Symbolic Images of the Early Film Industry (1893-1914)* in Alberto Beltrame; Giuseppe Fidotta; Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History*, Forum, Udine 2015.

**Carandini, Andrea**

1975, *Archeologia e cultura materiale*, Laterza, Bari.

**Cavallotti, Diego; Dotto, Simone**

2018, *Notizie dagli scavi: altre prospettive per l'archeologia dei media*, in Giuseppe Fidotta; Andrea Mariani (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano 2018.

**Comand, Mariapia; Mariani, Andrea**

2018, *Gli scrapbook di Tatiana Grauding: una spettatrice tra materialità e storia del cinema*, «Cinema e storia. Rivista di studi interdisciplinari», a. VII, n. 1.

**Corsi, Barbara**

2012, *Produzione e produttori*, il Castoro, Milano.

**DeCandido, Robert**

1993, *Scrapbooks, the Smiling Villains*, «Conservation Administration News», n. 53, April.

**Della Casa, Steve (a cura di)**

2016, *Dino Risi. Pensieri, parole, immagini*, Edizioni Sabinae / Centro Sperimentale di Cinematografia / Cinecittà Luce, Roma.

**Di Chiara, Francesco**

2013, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino.

**Didi-Huberman, Georges**

2011, *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'oeil de l'histoire*, 3, Minuit, Paris.

**Diehl, Edith**

1980, *Bookbinding: Its Background and Technique*, Dover Publications, New York.

**Elsaesser, Thomas**

2016, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press.

**Farassino, Alberto (a cura di)**

2000, *Lux Film*, il Castoro, Milano.

**Fasoli, Dorianò**

1982, *Conversazione con Dino Risi*, «Filmcritica», n. 324, maggio.

**Grassini, Paolo**

2013, *Intorno al soggetto di "8½". Note per la ricostruzione della genesi del film*, «Immagine. Note di storia del cinema», IV serie, n. 7, gennaio-giugno.

2015, *Fellini 8 ½. La genesi del film*, ETS, Pisa.

**Gruber Garvey, Ellen**

1996, *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*, Oxford University Press, Oxford/London.

2003, *Scissorizing and Scrapbooks: Nineteenth-Century. Reading, Remaking, and Recirculating*, in Lisa Gitelman; Geoffrey B. Pingree (eds.), *New Media 1740-1915*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

**Hastie, Amelie**

2006, *The Miscellany of Film History*, «Film History», vol. 18, n. 2.

**Katriel, Tamar; Farrel, Thomas**

1991, *Scrapbooks as Cultural Texts: An American Art of Memory*, «Text and Performance Quarterly», vol. 11, n. 1.

**Kuipers, Juliana M.**

2004, *Scrapbooks: Intrinsic Value and Material Culture*, «Journal of Archival Organization», vol. 2, n. 3.

**Levi, Giovanni**

1985, *I pericoli del geertzismo*, «Quaderni storici», nuova serie, vol. 20, n. 58, aprile.

**Mannoni, Tiziano;**

**Giannichedda, Enrico**

2017, *Archeologia della produzione*, Einaudi, Torino.

**Moreno, Diego; Quaini, Massimo**

1976, *Per una storia della cultura materiale*, «Quaderni storici», vol. 11, n. 31, gennaio-aprile.

**Parikka, Jussi**

2018, *Il nuovo Materialismo come teoria dei media: medianatura e il lato oscuro della materia*, in Giuseppe Fidotta; Andrea Mariani (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano 2018.

**Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio**

2016, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.

**Rebecchi, Marie**

2018, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Éditions Mimésis, Paris.

**Strauven, Wanda**

2018, *La prassi (rumorosa) dell'archeologia dei media*, in Giuseppe Fidotta; Andrea Mariani (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano 2018.

**Tassone, Aldo (a cura di)**

1979, *Parla il cinema italiano*, vol. 1, Il Formichiere, Milano.

**Venturini, Simone**

2001, *Galatea S.p.A (1952-1965). Storia di una casa di produzione*, AIRSC, Roma.

