

FRANCESCO DI CHIARA

***La “signorina” neorealista tra melodramma e noir:  
La tratta delle bianche di Luigi Comencini***

Il periodo di transizione attraversato dal cinema italiano tra il 1945 e la fine degli anni '50 presenta allo spettatore odierno una ricchezza che non sempre la tradizione storiografica è stata in grado di restituire. Ciò è dovuto in primo luogo al fatto che la critica attiva nel periodo neorealista si è trovata impegnata in una lotta di trincea che imponeva scelte difficili e sofferte: coloro che scrivevano nella seconda metà degli anni '40 e in quelli immediatamente successivi sono stati testimoni in un breve lasso di tempo della nascita del neorealismo, della sua difficile sopravvivenza di fronte agli attacchi del governo italiano e del suo rapido esaurirsi. Per loro si è trattato di difendere quel cinema avversando all'opposto i film detti “di intrattenimento”, mediando le posizioni maturate a cavallo del conflitto con il modello del realismo socialista (imposto dal PCI ma accettato in buona fede, fino agli eventi del 1956), e con le indicazioni presenti nei quaderni di Gramsci, pubblicati in quegli anni, che costituivano un modello alternativo difficilmente conciliabile con esso. Così, mentre la critica appoggiava il cinema italiano della Liberazione, auspicando al contempo il passaggio “dal neorealismo al realismo” (secondo la famosa formula di Aristarco), quello stesso cinema, alle prese con difficoltà produttive a cui le misure previste dal governo non venivano certo incontro (la legge del 1949 assegnava aiuti economici in proporzione agli incassi, e non al presunto valore artistico/culturale dell'opera), si avviava verso un rapido esaurimento. L'appropriazione di alcune sue forme (ambientazioni autentiche, uso di attori non professionisti) da parte di un cinema che tentava di reinserirsi in un più tradizionale ciclo di produzione e consumo venne così interpretato come un imbastardimento delle sue istanze originarie: il movimento rischiava di diventare rosa o d'appendice.

L'avversione della critica impegnata dell'epoca, che univa alle istanze politiche dell'inizio della guerra fredda l'eredità crociana, verso il cinema definito d'evasione, commerciale o popolare produrrà effetti di lunga durata anche sull'indagine storiografica. Così le storie del cinema successive riterranno di poter prescindere da quel tipo di produzioni, saltando direttamente dal neorealismo “tradito” ai grandi autori degli anni '50. Anche quando si fanno fugaci riferimenti alla commedia dei “poveri ma belli”, la prospettiva è teleologica, giacché essa viene interpretata come un substrato da cui sorgeranno i fasti della più blasonata commedia all'italiana. Del resto, ancora

nei pieni anni '70, occuparsi del cinema di Matarazzo in una rassegna cinematografica<sup>1</sup> costituiva un gesto fortemente provocatorio.

Allo stato attuale, dopo che due celebri convegni come quelli di Pesaro (1974) e di Torino (1989) ci hanno restituito un'immagine meno monolitica dell'esperienza neorealista, e in un'epoca in cui il clima accademico è diventato assai favorevole anche in Italia per gli studi sul cinema di genere, diventa particolarmente interessante iniziare ad analizzare alcuni film realizzati tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei '50 con un occhio rivolto al cinema della Liberazione e l'altro al cinema internazionale di consumo, che nel dopoguerra torna ad essere distribuito regolarmente nel nostro paese. *La tratta delle bianche* (1952) di Luigi Comencini, che verrà analizzato nel presente saggio, è un esempio perfetto di come potessero essere labili i confini fra questi due modelli in un periodo di profonda ristrutturazione degli assetti produttivi, distributivi ed estetici del cinema italiano. Si tratta infatti di un film che ha riscosso pochissime attenzioni al momento della sua uscita ma che fa capolino nella letteratura storiografica come esempio di un tipo di prodotto che fiancheggia il movimento neorealista pur restandone al di fuori, e che tenta di dissolverne gli elementi più innovativi in strutture desunte dal coevo cinema di genere, di matrice hollywoodiana e non. Prima di procedere all'analisi, è il caso tuttavia di definire meglio sia il fenomeno neorealista (e i criteri per l'inclusione o meno di un film all'interno di quel corpus), che il rapporto del cinema italiano dell'epoca con i generi cinematografici provenienti da oltreoceano.

### **Tutti i colori del neorealismo**

A differenza di *Persiane chiuse* (1951), il precedente film di Comencini, *La tratta delle bianche* non viene mai associato esplicitamente al neorealismo, ma quelle (rare) volte in cui è citato all'interno di una storia del cinema viene classificato di volta in volta come mélo, come noir o come film che possiede elementi neorealisti senza poter essere incluso a pieno titolo all'interno di quel corpus. Ma, come sappiamo fin dal convegno di Pesaro del 1974, è assai difficile affermare con una certa sicurezza quali film vi appartengano. Si tratta in verità di un nodo assai spinoso anche per i suoi primi teorici, che non ci sono di grande aiuto: dovendo definire il neorealismo, Chiarini resta sul vago parlando di «un moto spontaneo che non ha origini letterarie o, comunque, intellettualistiche e che non si propone come finalità immediata di risolvere problemi generali di stile»<sup>2</sup>.

Si tratta perciò di un gruppo di opere il cui minimo comune denominatore andrebbe cercato al di fuori di criteri propriamente estetici, rivolgendosi piuttosto alla sfera dell'etica:

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo alla celebre "operazione Matarazzo", la retrospettiva tenutosi a Savona nel gennaio 1976 e organizzata tra gli altri da Aprà, Farassino, Freccero, Germano, Giusti, Grasso, Sanguineti, Turigliatto, etc. Cf. DELLA CASA (1999).

<sup>2</sup> CHIARINI (1974, 165).

Il neorealismo sorge da un bisogno sincero di verità e di umanità dopo tante sofferenze, da un più largo respiro dolorosamente conquistato durante la guerra e l'occupazione straniera, che aveva fatto scadere il dramma individuale di ordine psicologico per quello collettivo e data la spinta a un'indagine sociale per scoprire le cause di tanti mali e tanto flagello<sup>3</sup>.

Poco oltre, ancora Chiarini precisa che si tratta di un cinema nel quale

la macchina da presa è [...] scopre adesso la realtà nel suo storico attuarsi, non isolando più l'uomo nell'astratta vicenda di un astratto personaggio [...]: riscopre al di fuori di ogni ipocrisia e di ogni retorica, i valori concreti di Patria, libertà, lavoro, famiglia. Sembra che sia il cinema, dopo più di mezzo secolo, ad ascoltare il messaggio con cui Francesco De Sanctis chiudeva la sua *Storia della letteratura italiana*: "In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifarà la sua cultura, instaurerà il suo mondo morale, rinfrescherà le sue impressioni, troverà nella sua intimità nuove fonti di ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la Patria"<sup>4</sup>.

Un "bisogno sincero di verità" e un bisogno di instaurare un "mondo morale" che vengono da lontano, insomma, e per i quali è necessaria una certa disposizione d'animo: "Neorealismo non è gratuita rappresentazione di crudeltà", recita il titolo di un altro paragrafo dello stesso scritto, nel quale leggiamo:

Si disse allora da taluno [...] che certe crude rappresentazioni delle nostre piaghe, in *Paisà*, per esempio, l'episodio romano della "segnorina", costituivano una riprovevole forma di sadismo, di disfattismo. Tesi che non converrebbe nemmeno prendere in considerazione se oggi non fosse tornata, pericolosamente, ad essere una tendenza diffusa. Nella crudeltà dei film neorealisti [...] c'è un coraggio e un senso virile che fa onore al nostro cinema. [...] Non c'è in questi film il compiacimento più o meno letterario per lo scandalo, il gusto di sorprendere col ripugnante o l'osceno, che ha spinto taluno a creare della letteratura barocca e vuota sul dolore umano del popolo di una nostra meravigliosa città<sup>5</sup>.

Un'etica quindi della scoperta della realtà circostante condotta senza però calcare la mano con compiacimento e disonestà su elementi scandalosi. È significativo che l'esempio scelto da Chiarini sia proprio l'episodio romano di *Paisà* (Rossellini, 1946), a riprova di quanto avesse colpito l'immaginario collettivo una rappresentazione così esplicita della prostituzione, e di quanti film coevi intendessero avvalersi di quel tema come elemento di attrazione nei confronti del pubblico.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> CHIARINI (1974, 167s.).

<sup>5</sup> *Ibid.* 173.

La dimensione etica del neorealismo secondo Chiarini si configura quindi, da una parte, come volontà di scoprire la realtà nel suo “storico farsi”, dall’altra, come rifiuto dell’esibizione morbosa e vuota dello “scandalo” e dell’“osceno”. Un rifiuto, quest’ultimo, che ha radici lontane, e che risale al ruolo svolto nella formazione della generazione neorealista da Umberto Barbaro, cui «ripugnava [...], per quanto tecnicamente raffinati, i film torbidi, violenti, sensuali»<sup>6</sup>. Gian Piero Brunetta, nel ricostruire il pensiero del teorico, sottolinea che già negli scritti degli anni ‘30 Barbaro

chiarisce [...] il senso dell’influenza psicologica negativa e quindi della profonda immoralità dei film di “evasione” visti, al pari di tutte le arti che allontanano l’uomo da se stesso, come un mezzo di conservazione del potere, ed a questi cerca di contrapporre modelli in cui il raggiungimento artistico si traduca anche in un influsso positivo etico<sup>7</sup>.

Questa enfasi sulle posizioni etiche del movimento si rivela essere un’ipotesi assai longeva e resistente ai revisionismi. Micciché, nel tirare le somme dopo il convegno svoltosi a Pesaro nel 1974, improntato ad un radicale quanto salutare ripensamento dell’eredità neorealista, riflette su come quel fenomeno non potesse essere caratterizzato da tratti formali e stilistici:

In altri termini, il neorealismo non riuscì (non fece in tempo) a fondare se stesso, trasformandosi da “atteggiamento morale” in “atteggiamento estetico”, ma riuscì a fondare quella negazione (e quel prolungamento) di sé che è il cinema italiano postneorealista, dove la norma (cioè una “regola” con “eccezioni”) è stata l’abbandono di quell’“atteggiamento morale” e l’assunzione a “modello estetico” di alcune figure (stilistiche, tecniche, ambientali, ecc.) della produzione propriamente detta neorealista<sup>8</sup>.

Questa mancanza di un “atteggiamento estetico” unitario sembrerebbe favorire un forte relativismo critico nelle operazioni di delimitazione del corpus neorealista. Il punto di arrivo di un simile approccio consiste, pertanto, nell’affermare che

quanti furono i neorealisti, tanti furono i neorealismi. Il che equivale, pressappoco, ad affermare che il neorealismo, essendo un’aggregazione di fenomeni, non fu un fenomeno, e che anzi, come fenomeno ben definito e bene individuabile, non fu affatto, poiché a livello dei risultati espressivi (cioè dei film) esso apparve – e soprattutto appare ora – scomponibile e ricomponibile quasi a piacimento. Sicché in questo senso ha ragione (e ha torto al contempo) e chi lo riduce ai pochi grandi “maestri”, e chi lo allarga a dismisura, dal Visconti de *La terra trema* al Matarazzo della trilogia “larmoyante”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Ancora Chiarini che ricorda Barbaro, citato in BRUNETTA (1969, 84).

<sup>7</sup> BRUNETTA (1969, 86).

<sup>8</sup> MICCICHÉ (1999, 20).

<sup>9</sup> MICCICHÉ (1999, 27).

Ma è lo stesso Micciché, dopo aver presentato l'operazione di mappatura dell'area neorealista quale una mera operazione critica<sup>10</sup>, a istituire di nuovo la dimensione etica quale discrimine privilegiato per operare inclusioni ed esclusioni. Il relativismo dell'affermazione precedente è infatti autorizzato soltanto finché «si pensa che il neorealismo fu un'«estetica»»; esso invece a sua volta era dotato di un'etica ma non di un'estetica e caratterizzato (nei casi migliori) da un'antispettacolarità che permette di distinguerlo da quei film che, pur presentando degli elementi in comune con le opere del movimento, li rielaboravano tuttavia all'interno del cinema di intrattenimento. Ma lo spettacolo in quanto tale (e qui viene ripresa l'impostazione di Barbaro) è funzionale alla conservazione delle «cose del mondo», in quanto «distraggono dalla pena che esse generano»<sup>11</sup>. È per questo motivo che Micciché ritiene di poter espungere tali film dal corpus neorealista:

E c'è da dubitare che [regga] ad un'analisi anche solo minimamente approfondita [...] la cittadinanza neorealista di un melodramma itinerante come *Il cammino della speranza* di Germi per non dire di *La città si difende*, di *La presidentessa* e di *Il brigante di Tacca del lupo* che oscillano fra il dramma, la commedia e il western; oppure ancora le supposte «enclave» neorealistiche della filmografia di Lattuada, come *Il bandito*, o *Senza pietà*, che sono del sapiente «grand guignol» con misurate oscillazioni verso il fumetto<sup>12</sup>.

In queste parole, senza voler con ciò negare il ruolo di fondamentale demarcazione all'interno degli studi sul neorealismo che ha avuto il testo di Micciché, sembra di sentir parlare ancora la generazione in trincea dei critici degli anni '50, che impegnati (e praticamente soli) in una difficile battaglia culturale, attendevano al varco i cineasti per verificare se ogni loro nuovo film era o meno conforme all'etica neorealista o ne costituiva un tradimento. Pietra dello scandalo, come abbiamo accennato in apertura, era spesso il rapporto con il genere cinematografico, sentito come influenza inquinante dell'invadente cinema americano, o peggio come lascito del cinema italiano d'anteguerra. Esempio il caso di De Santis, che con il suo progetto di cinema populista fondato sull'integrazione nel tessuto del film di elementi provenienti dal cinema «di evasione» o da altri media, non tarderà molto a cadere in disgrazia.

Tra gli estremi di una definizione troppo ampia di neorealismo e di un'altra assai esclusivista, adombrate entrambe poco sopra, ve ne è una terza più recente e ricca di sfumature:

---

<sup>10</sup> Perciò il neorealismo sarebbe da sempre una categoria critica, e non solo da quando, negli anni cinquanta, «i critici occupano stabilmente il terreno e si spartiscono l'eredità neorealista» e «gli autori e le opere passano decisamente in secondo piano», come scrive BRUNETTA (2001, 344).

<sup>11</sup> MICCICHÉ (1999, 28).

<sup>12</sup> MICCICHÉ (1999, 26).

La concezione secondo cui ci furono tanti neorealismi quanti furono i neorealisti vale nel senso di sottolineare che il neorealismo come fenomeno aggregativo e eterogeneo è in un certo senso esterno ai film stessi, è un universo diffuso che può concentrarsi in alcune opere e costellazioni ad alta densità, ma può anche presentarsi come fenomeno vagante, trasversale, ramificato in molto cinema italiano dell'epoca. Ecco dunque, diversi dal comunque ristretto numero di opere neorealiste, i numerosissimi film "del" neorealismo, film infiltrati, attraversati, nobilitati e magari sporcati dal neorealismo. È su questi film che oggi è interessante riflettere e semmai praticare il discorso critico più che sulle opere, sui "classici" già circondati da aureole di stima e di studi. E non per "rivalutare" questo o quel titolo, in una chiave ancora autoristica o "operistica", né solo per vedere quanto il neorealismo sia stato presente e diffuso, al punto che [...] è impossibile trovare l'esatta linea di demarcazione fra questa area e quella dei film che certamente e in nessun modo, e in nessun loro fotogramma neorealisti non sono. Ma soprattutto per verificare le mille, fantasiose possibilità di combinazione e intreccio che il cinema e i suoi testi sanno realizzare fra i sistemi e le regole in cui si muovono. Si può dire che se sono pochi i film e gli autori che aderiscono pienamente e con convinzione al progetto neorealista sono pochissimi quelli che non ne restano occasionalmente, per lo spazio di un anno, di un film, di una sequenza, conquistati e influenzati. Così che si può affermare che – se certamente il neorealismo non è tutto e nemmeno la parte preponderante del cinema italiano del dopoguerra – senza di esso quasi tutto questo cinema sarebbe certamente stato molto diverso<sup>13</sup>.

Se dunque esiste un ristretto novero di opere che sono propriamente neorealiste, per Farassino esiste anche una zona grigia (o meglio, colorata, come si vedrà) composta da film che si muovono più o meno consapevolmente ai margini del neorealismo, che ne adottano figure, situazioni, atmosfere, senza che alle loro spalle vi sia un progetto esplicito mirante all'ingresso dalla porta principale nel movimento. Ma soprattutto si tratta di film da analizzare con interesse e da non rifiutare a priori: la battaglia per il neorealismo, d'altra parte, è terminata da tempo. A questi film, alcuni dei quali sono firmati da registi come Comencini, Risi e Monicelli, che secondo Brunetta «si muovono senza troppe preoccupazioni di appartenenza e di identificazione nel gruppo e nel movimento neorealista»<sup>14</sup>, Farassino dedica, alcuni anni dopo, un saggio intitolato *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*. L'autore prende le mosse dalla definizione di "neorealismo rosa", volta a identificare

la deriva sentimentale [...] cui sembrò abbandonarsi in quel periodo il neorealismo originario [...] che un certo purismo e moralismo critico avevano voluto restringere alle sole opere di forte impronta etico-sociale, considerando la gradevolezza narrativa o l'abbandono ai sentimenti

---

<sup>13</sup> FARASSINO (1989, 29).

<sup>14</sup> BRUNETTA (2001, 531).

come un censurabile compromesso con l'industria e il pubblico. [...] La fortunata metafora cromatica individua [però] un fenomeno specifico e nuovo [...], il ritorno a un cinema riordinato e alieno da sperimentismi ed estremismi, tendenza che non riguarda soltanto i film che si muovono nel solco del neorealismo – che anzi per molti aspetti si può considerare un'esperienza conclusa – ma che in essi risulta ovviamente più evidente<sup>15</sup>.

Oltre al rosa, è allora il caso di individuare altri “viraggi” del neorealismo. Tra di essi, riveste per noi un'importanza particolare quella di “neorealismo nero”, in cui Farassino include appunto *Persiane chiuse* e *La tratta delle bianche*, insieme a

tutto quel cinema che, a partire dal principio neorealista dell'esibizione dei “panni sporchi” affronta, con una qualche volontà di denuncia, temi sordidi quali il crimine, il vizio, la prostituzione. Quest'ultimo fenomeno diventa anzi nei primi anni del decennio – e la critica dell'epoca non manca di farlo notare – un soggetto “di moda”. Ma la prostituta neorealista trascinata sulla strada dalla guerra e dalla fame è ora sostituita dalla professionista vista nel quadro di un sistema (le case chiuse) e di un'organizzazione criminale<sup>16</sup>.

Esiste quindi un territorio intermedio nel quale trovano spazio quei film che, pur non potendovi più rientrare anche per ragioni anagrafiche, fiancheggiano il neorealismo e ne trattengono soltanto alcuni elementi (tematici, iconografici, ecc.), che rielaborano grazie all'apporto del coevo cinema di genere. Infatti «in entrambi i film sopravvivono i *clichés* del noir americano»<sup>17</sup>, così come quelli del melodramma italiano. La continuità tra i territori è garantita anche dal curriculum dei produttori: *Persiane Chiuse* è opera di Luigi Rovere, che insieme a De Laurentiis aveva realizzato film come *Il bandito* (Lattuada, 1946), *Il passatore* (Coletti, 1947), *In nome della legge* (Germi, 1949), *Il cammino della speranza* (Germi, 1950); il successivo *La tratta delle bianche* è invece prodotto da Ponti e De Laurentiis, «ai quali non è sfuggito il grande successo, soprattutto all'estero, di quel film, e che vedono nel tema una combinazione perfetta dei loro due soggetti favoriti: storie criminali e belle donne»<sup>18</sup>.

Dall'articolo di Farassino emerge dunque l'ipotesi che ci possano essere degli elementi (iconografici, tematici, ecc.) del neorealismo suscettibili di essere prelevati dal loro contesto e ricombinati con altri appartenenti a diversi generi cinematografici. In questo caso – ci azzardiamo a dire – anche un “fenomeno” (per non dire un movimento) cinematografico e culturale è suscettibile di essere trattato come un genere: ci sono all'interno dei film neorealisti degli elementi comuni, ma da soli non bastano a definire l'appartenenza al corpus, e al tempo stesso il fatto di riconoscere

---

<sup>15</sup> FARASSINO (2003, 203).

<sup>16</sup> *Ibid.* 213.

<sup>17</sup> *Ibid.* 214.

<sup>18</sup> *Ibid.*

l'esistenza del neorealismo, o di credere di potervi includere un'opera, è un'operazione critica (e quindi pragmatica), esterna al testo stesso. Non esisterebbe, in altre parole, un film più neorealista di tutti, così come non esiste, quale idea platonica, un film western primigenio cui i film successivi devono essere confrontati per essere inclusi nel gruppo; abbiamo invece un insieme di tratti che noi riconosciamo come appartenenti al neorealismo perché così è stato storicamente chiamato quell'insieme di film tramite un'operazione critica, a prescindere dagli altri soggetti (cineasti, sceneggiatori, produttori, pubblico) coinvolti nelle operazioni di produzione e consumo di quel cinema<sup>19</sup>. Bisogna ora vedere come si presenta nell'Italia del dopoguerra il mercato del cinema di genere hollywoodiano, e quali sono i meccanismi che governano le sue ibridazioni con il nostro cinema.

### **Baci e pistole**

Come abbiamo visto, il passaggio dal neorealismo ai suoi viraggi segna, secondo Farassino, «il ritorno a un cinema ri-ordinato e alieno da sperimentismi ed estremismi». Tuttavia, senza più chiederci se il neorealismo sia stato o meno una rivoluzione, possiamo limitarci ad osservare che non meno rivoluzionario deve essere parso, nell'immediato dopoguerra, il ritorno sugli schermi italiani del cinema di Hollywood. E non si parla soltanto dei film che, dopo il blocco alle importazioni di cinema americano nel 1938, erano semplicemente rimasti indietro nella distribuzione: tra le tonnellate di pellicola che le *majors* hollywoodiane riversano sui nostri schermi all'indomani della Liberazione vi sono anche quei film che la censura del ventennio fascista non riusciva a digerire, come, ad esempio, le *crime stories*: ed ecco che, sfogliando gli indici di "Segnalazioni Cinematografiche"<sup>20</sup>, spuntano titoli come *Il mistero del falco* (1941, che da noi arriva nel 1945), *L'ombra del dubbio* (1943, distribuito anch'esso nel 1945), *La fiamma del peccato* (Billy Wilder, 1944, che arriva nelle nostre sale nel 1947), mentre nelle stagioni successive usciranno più o meno puntuali sia i film noir, sia mescolanze con il melodramma come *Il romanzo di Mildred* (Curtiz, 1945, distribuito in Italia nel 1947).

---

<sup>19</sup> Per approfondire il concetto di approccio pragmatico al genere cinematografico si vedano ALTMAN (2004) e MOÏNE (2005). Vale la pena di notare, però, che il primo a formulare la proposta di estendere il concetto di genere cinematografico ad altri fenomeni culturali come il cinema d'essai o i film da festival cinematografico è stato Andrew Tudor in TUDOR (1974).

<sup>20</sup> Si tratta dei preziosi volumetti che riportano, dal 1928 in avanti, i giudizi espressi dal Centro Cattolico Cinematografico in merito all'opportunità che un cattolico veda (o che un cinema parrocchiale proietti) un dato film. La solerzia con la quale si intende proteggere le anime degli spettatori fa sì che detti volumetti siano uno strumento indispensabile, in mancanza di altre informazioni, per sapere in quale anno e in quale semestre è stata proiettata per la prima volta in Italia (nei circuiti ufficiali, si intende) una qualsiasi pellicola.

Tralasciando le questioni d'ordine strettamente industriale e commerciale<sup>21</sup>, ci limitiamo a sottolineare come l'improvvisa disponibilità di questa immensa quantità di film americani determini nell'immaginario degli spettatori (e nella pratica di produttori e registi) trasformazioni radicali. A proposito dei quadri del cinema italiano, scrive Brunetta:

È corretto ritenere che il pubblico, nella sua eterogeneità di composizione, comprenda, oltre agli spettatori popolari e agli intellettuali, i produttori e i registi e che anche su di loro debba prevedere un'influenza e la produzione di meccanismi imitativi e di moduli stilistici [...]. In questo modo si possono concepire, anche nel cerchio della cultura neorealista, nelle sue aree periferiche e nelle sue trasformazioni, la penetrazione e l'azione del cinema hollywoodiano<sup>22</sup>.

In particolare, per quanto riguarda il caso che ci interessa:

Nella *Tratta delle bianche*, o in *Persiane chiuse*, l'influenza del film noir, della letteratura poliziesca americana, si nota sia per quanto riguarda la costruzione dell'intreccio con la discesa nel mondo della malavita, vero e proprio viaggio infernale, sia soprattutto nell'ambientazione complessiva delle vicende. L'aspetto notturno, gli incubi dei protagonisti, le immagini della delinquenza sono raccontati con una scelta comune di riferimento al cinema americano. Curiosamente sparisce l'esempio del contiguo cinema francese, la cui presenza aveva giocato un ruolo assai forte all'inizio degli anni quaranta<sup>23</sup>.

Insomma, se il modello per l'esperienza pre-neorealista di *Ossessione* era stato, oltre al romanzo di James M. Cain, il realismo poetico francese degli anni '30, l'immaginario dei film post-neorealisti (per riprendere il termine utilizzato da Micciché) è dominato da registi hollywoodiani come Huston, Hawks o Dassin<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Per le quali rimandiamo in particolare a BAFILE (1986).

<sup>22</sup> BRUNETTA (2001, 222s.).

<sup>23</sup> BRUNETTA (2001, 241).

<sup>24</sup> La nozione di genere noir, non meno problematica di quella di film neorealista, è anch'essa frutto di una operazione critica: infatti l'espressione "film noir" si è imposta all'attenzione mondiale con la pubblicazione del libro di BORDE – CHAUMETON (1955), che a sua volta riprende il termine dagli articoli scritti nel 1946 da Nino Frank e Jean-Pierre Chartier. Studi successivi hanno mostrato come questi ultimi non facciano altro che riutilizzare a loro volta la dicitura con la quale erano stati etichettati tra le due guerre alcuni film del realismo poetico francese, a causa dell'affinità delle loro atmosfere con quelle dei romanzi della "Série noir" della Gallimard (l'intera vicenda è riassunta in breve in un box di ALTMAN [2004]). Quello che preme far notare è innanzitutto come dei film che avevano all'epoca della loro uscita un'altra identificazione di genere (così era per tutti quelli che abbiamo citato più sopra) mutino di etichetta grazie al successo di un saggio critico, e in secondo luogo, ovviamente, il legame che viene istituito tra il film noir americano e il cinema francese d'anteguerra. Se poi osserviamo, come riporta Alberto FARASSINO (2003, 214), che lo stesso *La città nuda* (Dassin, 1948) era stato influenzato proprio dal neorealismo italiano, il cerchio delle reciproche interazioni diviene ancora più complesso.

Contemporaneamente all'ingresso del noir americano, esplose la moda del melodramma<sup>25</sup>: le stagioni 1949-1950, 1950-1951 e 1951-1952 sono dominate dal successo di *Catene*, *Tormento* e *I figli di nessuno*, i primi tre film realizzati da Raffello Matarazzo con Yvonne Sanson e Amedeo Nazzari per la Labor Film/Titanus, destinati a diventare il simbolo stesso del mélo nostrano<sup>26</sup>. Anche per questo ciclo di film non si può prescindere dal rapporto con il cinema della Liberazione: ancora Farassino afferma che

il diffusissimo rapporto fra neorealismo e melodramma avrà un suo punto d'arrivo e massima fusione, proprio in chiusura di epoca neorealista e aprendo al cinema italiano altre strade, in *Catene* che, ben prima del citatissimo *Due soldi di speranza*, usa la contaminazione come strumento di transito a un altro cinema e a un'altra epoca<sup>27</sup>.

Il quadro infine è complicato dal fatto che nel cinema americano che preme ai nostri confini mélo e noir tendono a mescolarsi inestricabilmente:

Durante gli anni '40 e l'inizio degli anni '50, il film noir contamina numerosi altri generi, tra i quali il melodramma. L'atmosfera fatalista dei film noir, i loro scenari oppressivi e le loro luci fortemente contrastate accentuano la tendenza del film drammatico hollywoodiano a fare dei gesti più quotidiani simboli espressivi, a spostare e a condensare stati emotivi in elementi della scena. Inoltre, la trama criminale dei film noir si combina spesso, in quest'epoca, a motivi melodrammatici, cosa che ha l'effetto di rendere caduche le distinzioni tra i due generi per film come *Femmina folle* o *Il romanzo di Mildred*<sup>28</sup>.

Una notazione storica puntuale, questa di Moine, che si aggiunge ad altre basate su approcci trans-storici e trans-nazionali: innanzitutto dobbiamo ricordare che nel cinema americano (dall'epoca classica a quella contemporanea) ciascun film raramente è associato a un solo genere, in quanto filoni e tematiche sono suscettibili, secondo i produttori, di attrarre pubblici diversi<sup>29</sup>; poi dobbiamo tenere conto del fatto che il melodramma in particolare è un genere di difficile definizione, perché, per esempio, ha pochi elementi iconografici di sicura attribuzione, così che

---

<sup>25</sup> Un altro genere che fin dal nome pone enormi problemi di definizione: basti pensare al fatto che l'etimologia rimanda al dramma musicale, e quindi all'opera lirica, mentre al di fuori dell'Italia il termine è stato utilizzato per identificare un tipo di teatro romanzesco e *larmoyant* del XVIII-XIX secolo. Per una ricostruzione di queste diverse forme spettacolari e dei loro rispettivi apporti al cinema americano dal muto in poi, rimandiamo al celebre ELSAESSER (1972).

<sup>26</sup> Benché tale genere sia sempre stato praticato nel nostro cinema, seppure con nomi e connotazioni differenti, dal filone divistico del periodo del muto alla serie dei "film che parlano al cuore" realizzati da Mattoli tra le due guerre. Senza contare che l'etimologia della parola melodramma, ricordata nella nota precedente, rischierebbe addirittura di costringerci a chiarire i rapporti del mélo matarazziano con il coevo filone cine-operistico di Carmine Gallone.

<sup>27</sup> FARASSINO (1989, 30).

<sup>28</sup> MOÏNE (2005, 200). Per quanto riguarda le commistioni con l'horror, invece, rimandiamo all'analisi dei film gotici anni '40 e '50 proposta da BURCH (2000).

<sup>29</sup> È la tesi di STAIGER (1997).

alcuni sono propensi a considerarlo, piuttosto che un genere, una modalità del racconto cinematografico<sup>30</sup>.

Tuttavia riteniamo che il melodramma, almeno in alcuni precisi contesti storico-geografici (come appunto quello italiano degli anni '50) vada trattato come un genere dotato di una sua semantica e di una sua sintassi<sup>31</sup>, suscettibili esse stesse di varie ricombinazioni: si tratta ora di vedere in concreto che posto prendano all'interno della struttura testuale di *La tratta delle bianche* queste diverse componenti.

### **La forza del destino**

Come si è già accennato, il film di Comencini suscitò scarsissimo interesse nella critica dell'epoca. Visto da tutti come il fratello minore di *Persiane chiuse* (1951), che almeno si era meritato due recensioni non entusiastiche su «Bianco e Nero» e «Cinema»<sup>32</sup>, era detestato dal suo stesso autore, notoriamente restio a lavorare due volte di seguito su soggetti simili:

Poi ci fu lo strano bis di *La tratta delle bianche*, un film che non ho mai visto terminato, perché farlo mi aveva agghiacciato. Ci avevo messo una cosa che mi piaceva, una maratona di danza come in *They Shoot Horses, Don't They?* Volevo centrare tutto il film su questa maratona, ma i produttori Ponti e De Laurentiis, sempre cottimisti, volevano, dopo il successo di *Persiane chiuse*, un altro film "sulla prostituzione". Di solito quando c'è un conflitto col produttore, io sbaglio il film. In questo caso, doveva essere un film piuttosto discontinuo<sup>33</sup>.

Anche a prescindere dalle dichiarazioni di Comencini, è comunque difficile inserirlo in un'ideale ottica d'autore. La filmografia del regista non è particolarmente coerente e consta in gran parte di lavori eseguiti su commissione: basti pensare al fatto che i film che precedono e seguono questo dittico sono una commedia con Totò (*L'imperatore di Capri*, 1949) e *Heidi* (1952), una produzione svizzera tratta dall'omonimo romanzo di Johanna Spyri. L'unico lavoro di Comencini che mantiene legami con il genere criminale è *La città si difende* (1951), sceneggiato insieme a

---

<sup>30</sup> È quanto afferma WILLIAMS (1998), ma una posizione simile (melodramma come "sovramisura") era già stata espressa in PEZZOTTA (1992).

<sup>31</sup> Qui e altrove si fa riferimento al celebre modello di ALTMAN (1984), poi ripreso e sviluppato in ALTMAN (1987). Tale approccio propone di studiare un genere cinematografico tenendo presente contemporaneamente i suoi aspetti semantici (cioè i singoli elementi che lo contraddistinguono, quali ad esempio certe tipologie di personaggi, ma anche certe situazioni, certi oggetti o certi elementi stilistici) e quelli sintattici (la dimensione processuale che connette gli elementi precedenti). Il lettore probabilmente si accorgerà di come questa distinzione sia tutt'altro che inedita e rimandi a quella saussuriana tra paradigma e sintagma, elementi distinti ma necessariamente interdipendenti: tuttavia non deve sfuggire la profonda novità che ha rappresentato tale approccio all'interno degli studi sul genere cinematografico, quando lavori di matrice iconografica e antropologica si erano fino a quel momento concentrati rispettivamente sul solo versante semantico o viceversa esclusivamente su quello della sintassi.

<sup>32</sup> Ad opera rispettivamente di Fernaldo Di Giammatteo su «Bianco e Nero» (anno XII n. 6, giugno 1951), e di Vice su «Cinema» (n.s. 61, 1951).

<sup>33</sup> CODELLI (1974, 7). Per la traduzione italiana ci siamo avvalsi degli stralci riprodotti in MASONI – VECCHI (1982, 93).

Fellini e Tellini e diretto da Pietro Germi: il film esce sei mesi dopo *Persiane chiuse*, a dimostrazione del fatto che l'interesse del regista per questo tipo di storie è piuttosto effimero; al limite, elementi "gialli" appariranno nei suoi film successivi più che altro nella forma della *black comedy*.

Tornando a *La tratta delle bianche*, vale la pena notare come, anche spostandoci in anni più recenti, la bibliografia su di esso sia praticamente inesistente. Eppure si tratta di una pellicola particolarmente interessante proprio per il modo in cui costituisce un crocevia tra i diversi ambiti di cui abbiamo finora parlato, per i curiosi rapporti intertestuali che intrattiene con opere cinematografiche e letterarie che in Italia non circolavano ancora, e infine per l'intensità con cui vengono affrontate le situazioni, vicina alle coeve esperienze di Matarazzo. Ma prima di tutto ci sembra opportuno fornire al lettore la sinossi del film<sup>34</sup>.

Di notte, nel porto di Genova, un gruppo di donne di giovane età viene fatto salire su una nave. Sulla banchina un uomo dall'aspetto losco di nome Marquedi viene informato da un sottoposto che una delle ragazze non è voluta partire. Si tratta di Alda, una prostituta che ha deciso di abbandonare la strada ed è andata a vivere in borgata con Carlo, un ex galeotto che la ama, ma non riesce a trovare lavoro. Marquedi si presenta a casa loro chiedendo una somma in denaro in cambio della libertà della ragazza, ma viene cacciato dal suo uomo. Architetta allora la sua vendetta per far tornare Alda sulla strada e Carlo in prigione: fa organizzare a Michele, un perdigiorno suo sottoposto che viene dalla borgata e ha perciò la fiducia dei suoi abitanti, un colpo allo sferisterio di Genova, dove si giocano le partite di pelota. Carlo partecipa in qualità di scassinatore, ma la cassaforte contiene solo delle carte e per di più vengono arrestati tutti tranne Michele. Le carte in realtà sono documenti che provano il coinvolgimento del proprietario dello sferisterio nella tratta delle bianche: Marquedi intende utilizzarli per ricattarlo, in modo da ottenere la direzione dell'operazione e potere usufruire delle sue risorse finanziarie, che gli serviranno per organizzare una maratona di danza volta al reclutamento delle prostitute.

In borgata le donne sono in preda alla disperazione: tra poco ci sarà il processo, servono soldi per gli avvocati e Michele, che secondo l'etica della comunità sarebbe obbligato a fornire denaro in quanto è l'unico partecipante alla rapina rimasto in libertà, non scuce un soldo. Compie invece, in segreto, operazioni di reclutamento per conto del suo capo: consiglia ad Alda e a Linuccia (figlia di uno degli arrestati) di partecipare alla maratona, presentandola come una

---

<sup>34</sup> Forniamo qui di seguito i credits del film. R.: Luigi Comencini. S. e Sc.: Luigi Comencini, Luigi Giacosi, Massimo Patrizi, Ivo Perilli, Antonio Pietrangeli; F.: Luciano Trasatti; Mus.: Armando Trovajoli; Scen.: Luigi Gervasi; Mont.: Nino Baragli; Int.: Eleonora Rossi Drago (Alda), Ettore Manni (Carlo), Silvana Pampanini (Lucia), Marc Lawrence (Marquedi), Vittorio Gassman (Michele), Enrico Maria Salerno (Giorgio), Tamara Lees (Clara), Bruna Rossini (Linuccia), Sophia Loren (Elvira, accr. Sofia Lazzaro), Barbara Florian, Antonio Nicotra, Ignazio Balsamo. Prod.: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per Excelsa Film. Incasso (accertato al 31/03/1959): L. 415.560.536). P.p.p.: 25/09/1952. Per i credits e la grafia dei nomi dei personaggi si è fatto riferimento alle schede della «Rivista del cinematografo», reperibili all'indirizzo [www.cinematografo.it](http://www.cinematografo.it); per gli incassi si è fatto riferimento a RONDOLINO – LEVI (1967). Infine, per la data della prima proiezione pubblica si è fatto riferimento a quella riportata su «Il giornale dello spettacolo».

veloce possibilità di guadagno, mentre avvia Lucia, una ragazza innamorata segretamente di Carlo ed emarginata da tutti proprio perché intrattiene rapporti con Michele, a una equivoca audizione come cantante, in un lussuoso appartamento. Lì Lucia trova Clara, una complice di Marquedi, che le offre vitto, alloggio, vestiti, e un lavoro come cantante alla maratona, purché lei diventi la sua amante, cosa che Lucia accetta cinicamente di fare.

Inizia la gara: altre ragazze vengono reclutate per fame o perché sperano di essere notate da un qualche produttore cinematografico. Le concorrenti, che devono ballare ininterrottamente giorno e notte assieme a dei ballerini professionisti, hanno a disposizione solo dieci minuti di riposo ogni ora in una stanzetta attigua, dove sono state disposte delle brande. Lucia, che partecipa all'organizzazione, fa il possibile per far ottenere ad Alda del denaro extra, in modo da poter aiutare l'amato Carlo, ma la maratona diventa sempre più sfibrante. Passano le settimane, Carlo comincia a dubitare dell'amore di Alda, della quale non ha più notizie, e i "cinematografari" che vengono a vedere le ballerine, ridotte ormai in uno stato pietoso, si ritraggono disgustati. Le concorrenti che abbandonano vengono reclutate da Marquedi e da un losco francese per una "tourné all'estero". Alda, che si è accorta di essere incinta e ha scoperto con orrore che la maratona è stata organizzata dal suo ex ruffiano, si ritira e si presenta dall'uomo per essere pagata, ma questi si rifiuta di darle il denaro in tempo per il processo di Carlo, e di fronte alle sue proteste la percuote e la fa rinchiudere nel proprio ufficio. Lucia, che ha scoperto tutto, procura i soldi per gli avvocati vendendo i gioielli che Marquedi, invaghitosi di lei, le ha regalato.

Arriva il giorno della sentenza. Alda riesce a fuggire, ma ha un malore prima di poter entrare in tribunale e viene portata all'ospedale. Carlo e gli altri rapinatori, nonostante la difesa degli avvocati, non riescono a sfuggire alla condanna. Alda delira e dalla sua voce un ispettore di polizia apprende della maratona e si mette sulle tracce di Marquedi, che nel frattempo si è dileguato e sta organizzando la partenza in nave delle donne reclutate. Intanto Carlo e gli altri condannati, fuggiti dal vagone che li dovrebbe trasportare in carcere, giungono in ospedale in tempo per vedere spirare Alda e apprendere la verità. Dopo avere catturato e interrogato Michele, gli evasi si precipitano al porto e riescono a liberare le ragazze destinate alla partenza, ma uno di loro cade nelle mani della polizia.

Condotta in un magazzino adiacente alla borgata, la banda criminale è sottoposta a un processo sommario da Carlo e dagli abitanti del posto. Viene eretto un patibolo, ma quando Marquedi sta per essere giustiziato irrompe la polizia che era riuscita a far parlare l'uomo catturato. Gli evasi e i componenti della gang finiscono in carcere.

Per quanto riguarda gli elementi di matrice neorealista reperibili all'interno del film, abbiamo già accennato al tema della prostituzione, che riesce ad essere costantemente presente nella vicenda senza venire mai nominata. Si può inoltre rilevare come la raffigurazione delle borgate dove abitano

i personaggi principali<sup>35</sup> ricordi per esempio i magazzini di *Tombolo, paradiso nero* (Ferroni, 1947) – un altro film con ascendenze noir e un po' ai margini del neorealismo – o la baraccopoli di *Miracolo a Milano* (De Sica, 1951). Rimandano al cinema neorealista anche i rapporti interpersonali che legano gli abitanti delle borgate, un misto di solidarietà e diffidenza che ricalca quello tra le mondine di *Riso amaro* (De Santis, 1949) o tra i condomini di *Bellissima* (Visconti, 1951); a quest'ultimo film, poi, ci riporta la sequenza della selezione delle ballerine, tutte giovani infelici in cerca di gloria o mosse dalla fame, e che sono destinate a una cocente delusione e allo sfruttamento. Infine un ultimo legame è costituito dalle istanze di “critica sociale” di cui si ammanta la vicenda: tuttavia, benché Farassino sia persuaso del fatto che ci troviamo in “quell'interessante territorio intermedio che sta tra l'inchiesta sociale e il racconto di genere e in cui il cinema italiano dell'epoca prova a muoversi come a voler trovare una terza via tra neorealismo e americanismo”<sup>36</sup>, possiamo dire in tutta onestà che in un ideale termometro che segnasse a un'estremità il più cristallino atteggiamento morale vagheggiato da Chiarini e Micchiché, e all'altra il massimo grado di spettacolarizzazione, il mercurio salirebbe deciso nella seconda direzione.

Senza dubbio più numerosi e appariscenti sono i tratti riconducibili ai codici dei generi cinematografici a cui *La tratte delle bianche* è imparentato. Passiamo allora ad analizzare questi ultimi, facendo riferimento prima agli aspetti semantici e poi alla struttura sintattica del film di Comencini. Se osserviamo innanzitutto i personaggi principali, possiamo notare come si dividano in maniera piuttosto netta tra quelli provenienti dal noir e quelli di derivazione melodrammatica: il diabolico e viscido Marquedi, capo dell'organizzazione criminale, indossa un completo costoso, un cappello alla Borsalino e ha il volto butterato<sup>37</sup>, come nella tradizione del *gangster film*. Lo vediamo girare su un'auto di lusso e frequentare al contempo squallidi locali dove si scommette (lo sferisterio di Genova, che viene usato per le partite di pelota) e ambienti eleganti (per esempio il suo ufficio). Michele è ricalcato sul personaggio già interpretato da Gassman in *Riso amaro*, mentre Carlo, ladruncolo che entra ed esce continuamente di prigione perché non riesce ad affrancarsi dal suo passato malavitoso e ripete sempre gli stessi errori, è simile a tanti eroi del noir che provano senza successo a risalire la china. Sono invece le donne, prevedibilmente, a introdurre nel film la sfera del mélo: in primo luogo Alda, prostituta che vuole abbandonare la vita ma che è condannata a un tragico destino (il fato è un elemento che, con differenti valenze, domina come si sa entrambi i generi), mentre Lucia, al tempo stesso giovane innocente che finisce preda di un mondo perverso e innamorata infelice che aiuta la donna dell'uomo che ama, fa da ponte tra i due mondi. Tra i

---

<sup>35</sup> Evidentemente ricostruite in studio e che, secondo quanto dice GILI (2003, 23), sono «troppo nettamente romane, purtroppo, fatto che intacca la coerenza visiva della storia».

<sup>36</sup> FARASSINO (2003, 214).

<sup>37</sup> A cavallo della guerra, si poteva ritrovare l'attore Marc Lawrence in diversi ruoli da comprimario in film come *Il fuorilegge* (Frank Tuttle, 1942), *Lo sterminatore* (Max Nosseck, 1945), *Maschere e pugnali* (Fritz Lang, 1946).

comprimari, escludendo ovviamente i membri della gang di Marquedi e della polizia, che rafforzano ulteriormente il legame con la *crime story* hollywoodiana, le ballerine – in particolare Linuccia, che attraversa Genova con il suo carro trainato da un somaro – e gli abitanti della borgata denunciano invece una marcata ascendenza neorealista.

Ma, se dai personaggi ci spostiamo a osservare gli spazi dell'azione e il modo in cui sono ripresi (sempre con luci di taglio e forti chiaroscuri, preferibilmente in notturni nebbiosi o in interni dominati dalla penombra), l'equilibrio si rompe a favore di una più netta propensione per gli spazi del noir: la banchina del porto nella prima sequenza, il lussuoso appartamento della perversa<sup>38</sup> Clara, come lo stadio della pelota nello sferisterio, fungono da richiami iconografici piuttosto puntuali. D'altra parte, è stata recentemente messa in dubbio la tenuta della nozione di film noir per quanto riguarda i suoi aspetti narrativi e formali, che da soli non basterebbero a distinguerlo da altri tipi di *crime stories* prebelliche. Secondo quanto scrive Vivian Sobchack, che propone di studiare il genere alla luce della categoria bachtiniana di "cronotopo"<sup>39</sup>, definita come «un'unità di analisi per studiare i testi secondo i rapporti e la natura delle categorie temporali e spaziali ivi rappresentate»<sup>40</sup>, sarebbero invece determinanti gli spazi in cui si svolge l'azione:

La peculiarità di questa nozione in opposizione alla maggior parte degli usi dei concetti di tempo e di spazio nell'analisi letteraria sta nel fatto che non viene privilegiata nessuna delle due categorie; esse sono totalmente interdipendenti. Il cronotopo è un'ottica che permette di leggere i testi come radiografie delle forze al lavoro nel sistema culturale dal quale essi sono emersi<sup>41</sup>.

Un'analisi congiunta dell'uso dello spazio e del tempo all'interno del cinema noir permette quindi di coglierne le caratteristiche fondamentali in relazione al sistema culturale che l'ha prodotto. Che è come dire che se una delle peculiarità del noir americano è quella di essere sorto e di essersi esaurito in un arco di tempo molto breve, tra l'inizio degli anni '40 e gli anni '50 inoltrati, la sua analisi deve essere condotta proprio in relazione alle condizioni di vita americane dell'epoca: un periodo nel quale le difficoltà della guerra si prolungano, anche per i vincitori, in un decennio di instabilità. Difficoltà di reinserimento dei reduci, insicurezza economica, carenza di alloggi, crisi della società patriarcale (dovuta principalmente all'ingresso delle donne nel mondo del lavoro nel

---

<sup>38</sup> In quanto lesbica: la connessione tra tendenze omosessuali (esibite, nel caso di amori saffici, come elemento di attrazione per lo spettatore maschio) e degrado morale è un topos del cinema italiano che troviamo dal personaggio dello spagnolo traditore di *Ossessione* (Visconti, 1943) fino al Martin di *La caduta degli dei* (Visconti, 1969), passando per *Roma città aperta* (Rossellini, 1945; il legame di Marina con Ingrid, ufficiale della Gestapo, è quello che più si avvicina alla situazione che stiamo descrivendo) e *Germania anno zero* (Rossellini, 1948), e che contraddistingue anche film successivi come *Il conformista* (Bertolucci, 1970) o generi come l'horror italiano.

<sup>39</sup> BACHTIN (1979).

<sup>40</sup> M. Holmquist nel glossario di M. Bakhtin, *Dialogic Imagination*, citato in SOBCHACK (1998, 149). Traduzione nostra.

<sup>41</sup> *Ibid.*

periodo in cui gli uomini erano al fronte), ansia generata dal nuovo assetto politico internazionale della guerra fredda: questi alcuni degli elementi riportati da Sobchack all'inizio del suo saggio. Benché la situazione politica in Italia sia assai differente, troviamo ugualmente alcune di queste problematiche drammatizzate nel cinema neorealista, in cui magari invece del reduce disoccupato che intraprende una carriera criminale, troviamo un ex partigiano (*Il bandito*, *Caccia tragica*): forse uno dei motivi di attrazione del noir per i cineasti nostrani è dovuto proprio a quest'affinità di problematiche.

Il cronotopo individuato da Sobchack per il noir è allora il *lounge time*<sup>42</sup>. Nel film noir raramente troviamo la rappresentazione di una casa vera e propria, e quando l'abbiamo essa non è trattata come focolare domestico<sup>43</sup>; al suo posto troviamo invece una grande abbondanza di luoghi pubblici o di passaggio quali nightclub, stazioni di servizio, ecc. :

Come corollario del nightclub e del cocktail bar, con la loro confusione tra sfera pubblica e privata, tra affari e rapporti intimi, tra segreti finanziari e da *boudoir*, ci sono quegli altri luoghi già menzionati che fungono da surrogato degli spazi domestici, [...] vale a dire hotel, motel, e perfino più economiche camere di pensione. Benché non siano precisamente assimilabili a saloni come i nightclub, le *lounge* o i bar, dei quali condividono alcune qualità, nel noir e nella cultura del periodo, con le sue camere in affitto e la sua crisi degli alloggi, le stanze di hotel, motel e pensioni figurano come spazi di disgregazione sociale, isolamento, e alienazione esistenziale<sup>44</sup>.

Secondo il concetto di cronotopo, questi spazi influenzano il trattamento dei tempi del racconto, e la combinazione delle due categorie determina precise situazioni narrative proprie del particolare cronotopo denominato *lounge time*:

Lo spazio-tempo culturale isolato e intensificato del *lounge time* nel film noir trasforma radicalmente anche il tempo libero, rendendolo una condizione da sopportare piuttosto che da accogliere con piacere. Infatti il tempo libero, nella mise-en-scène del noir, non è definito nei termini di un'attività idilliaca e rigenerante (e nemmeno come il frivolo dispendio di energie raffigurato nei nightclub degli anni '30), ma piuttosto come oziosa irrequietezza, come disoccupazione, come disturbante, ambigua e pubblica esibizione di inattività<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> La parola *lounge* è traducibile come sala d'attesa, ma con quel termine vengono indicati i saloni d'albergo e alcuni luoghi di ritrovo e locali, come appunto i *lounge bar* o le *cocktail lounge*.

<sup>43</sup> «In noir [...] a house is almost never a home», SOBCHACK (1998, 144).

<sup>44</sup> *Ibid.* 155. Traduzione nostra.

<sup>45</sup> *Ibid.* 158. Traduzione nostra.

Gli spazi di *La tratta delle bianche*, con l'importante eccezione della borgata (che può anche essere casa ma però non è certo focolare domestico), sono tutti ambienti di passaggio, luoghi spersonalizzanti di aggregazione collettiva, nei quali hanno sede le vicende intime dei protagonisti.

Vediamo nel dettaglio, a titolo di esempio, lo sferisterio, dove si trova lo stadio della pelota. Esso appare per la prima volta nella sequenza dei titoli di testa, che insieme al prologo sulla banchina del porto fissa le coordinate visive del film. I giocatori sono avvolti nella penombra e i forti contrasti permangono anche quando una panoramica laterale va a scoprire il personaggio di Michele. L'attività di quest'ultimo – o meglio la sua inattività – in rapporto al luogo è emblematica del cronotopo del *lounge time*: Michele (che in borgata non è benvenuto perché è un parassita sociale come l'omologo Walter di *Riso amaro*) passa le sue giornate sulle gradinate, segue le partite, scommette (perdendo regolarmente), aspetta Marquedi per chiedergli prestiti e mendicare qualche lavoretto; nell'attesa, il personaggio esibisce tranquillamente la propria "disoccupazione". Inoltre Lucia intraprende il proprio percorso di degradazione nel momento stesso in cui entra in questo luogo in cerca di Michele, di cui ammira la disinvoltura e gli abiti eleganti (ma anche perché rifiutata dalle sue compagne: le motivazioni del personaggio sono inizialmente le stesse di quello di Silvana, ancora in *Riso amaro*): dopo averla notata, Marquedi, che compie i propri affari proprio scegliendo tra la fauna umana che si accalca nello stadio, la indirizza da Clara.

Nella parte superiore dello sferisterio si trova invece l'ufficio del proprietario, in cui avviene la rapina notturna: le sedi di eventi sportivi, nel noir – oltre a essere il luogo in cui si scommette attendendo una vittoria che non arriva mai – servono proprio a questo. Infatti in *La città si difende*, scritto come abbiamo già accennato proprio da Comencini, viene rapinata la cassa di uno stadio dove si giocano partite di calcio; *Rapina a mano armata* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1955) ruota invece attorno a un colpo eseguito in un ippodromo. L'ufficio, come dicevamo, offre l'occasione per una rapina notturna nella quale le luci, affini a quelle del noir d'oltreoceano, sono più contrastate che mai, nonché per una rocambolesca fuga attraverso le tribune di Carlo e Michele inseguiti dalla polizia; ma lo stesso luogo serve anche ad operare una connessione tra il mondo della microcriminalità sfaccendata che occupa le poltrone dello stadio e il mondo degli affari: non a caso è solo Marquedi che attraversa i due ambienti alla luce del giorno, e con il ricatto li pone entrambi sotto il proprio dominio.

Un altro esempio di *lounge time* è costituito dalla sala di ballo, in cui è ambientata tutta la parte centrale del film: si tratta di un luogo in cui l'attività della danza è tutto fuorché "idilliaca e rigenerante", e che è strutturato in due zone. Il fulcro è il salone, al centro del quale si trovano la pista e l'orchestra. Mentre ai tavolini si svolgono le contrattazioni per decidere quali ragazze spedire oltreoceano, per le partecipanti si consuma una lunga attesa svolta compiendo allo spasimo,

senza piacere, quella che per altri è un'attività ricreativa. Le ragazze ancora in gara attendono che tutte le altre compagne cadano stremate, mentre quelle già crollate e reclutate per la fantomatica tournée americana aspettano la partenza: i due gruppi attendono in eterno un evento privo di una scadenza prefissata e della ricompensa sperata (in entrambi i casi si tratta infatti di un inganno).

Contigue al salone ci sono le due sale (maschile e femminile) dove i ballerini possono riposarsi per dieci minuti ogni ora: luoghi per eccellenza del provvisorio, esse divengono il fulcro della disgregazione e dell'alienazione delle concorrenti. E sono anche gli spazi in cui, in una commistione inestricabile di pubblico e privato, vengono inscenati alcuni dei momenti più drammatici della vicenda: Alda diviene dipendente dalla simpamina, si scopre incinta, apprende che Carlo non ha più fiducia in lei. Le sale vengono presentate come due squallidi e angusti spazi grigi muniti di brandine, e nella maggior parte dei casi vediamo solo quella femminile: il richiamo iconografico più immediato è ancora De Santis, per la caserma nella quale si accampano le mondine in *Riso amaro*, come per la corsia d'ospedale di *Roma, ore 11*, luoghi nei quali si susseguono senza soluzione di continuità episodi di solidarietà e di accesa rivalità. Anche nelle salette di riposo, come nella sala da ballo, l'attività dei personaggi ruota attorno a un'attesa: si tratta di far passare i dieci minuti di pausa prima di rientrare in pista.

Infine abbiamo la prigione dove viene rinchiuso Carlo, di cui vediamo soltanto la sala per i colloqui con i parenti: un'altra disagiata *lounge*, nella quale il personaggio attende il processo mentre i soldi per pagare gli avvocati non arrivano mai.

Si potrebbe osservare che gran parte di questi spazi ricorre anche nel melodramma italiano dell'epoca. D'altra parte, come scrive Lorenzo Pellizzari,

il *mélo* (almeno quello all'italiana) privilegia il tessuto urbano e i suoi luoghi tipici. Persino quando si riferisce al suo opposto, la campagna, sceglie di ambientarsi in microcittà quali cascine, fattorie, frazioni di paese che riproducono in piccolo condizioni comunque articolate di vita, anditi e ambiti per lo sviluppo di variati comportamenti o funzioni<sup>46</sup>.

Poche righe dopo, egli immagina di descrivere un ipotetico plastico di città ideale abitata dalle varie incarnazioni del *mélo* italiano: vi trovano posto tra le altre cose il porto, il night club, il carcere (insieme ad altri luoghi tipici come per esempio il convento). L'affinità con gli spazi che abbiamo appena individuato non ci deve però trarre in inganno. Innanzitutto perché, nonostante quanto afferma Pellizzari, nel melodramma sono egualmente presenti i luoghi di lavoro, significativamente esclusi dall'universo del noir: per limitarci a Matarazzo potremmo elencare quelli dei personaggi interpretati da Nazzari, come l'officina di *Catene* o gli uffici del cantiere

---

<sup>46</sup> PELLIZZARI (1999, 53).

navale in *Torna!* (1953), ma nel coevo *Bufere* (Brignone, 1953), altro melodramma fuso con atmosfere noir, gran parte dell'azione si svolge nella clinica di Perugia dove lavora il personaggio interpretato da Jean Gabin. Inoltre, se anche i luoghi sono affini, non lo sono le attività ivi svolte: quando i personaggi interpretati da Yvonne Sanson entrano in un nightclub, come accade per esempio in *Tormento*, lo fanno in genere per lavorare come sguattere (con l'importante eccezione de *L'angelo bianco*), mansione che svolgono con frenetico dispendio di energie, prima magari di ricevere attenzioni troppo insistenti dal padrone del locale e licenziarsi per passare a un lavoro ancora più frenetico e ingrato. In sostanza, non è il caso di fermarsi alla sola considerazione dei luoghi in cui si svolgono le azioni, ma bisogna prendere in considerazione anche i tempi e le qualità di queste ultime: in tal senso, il concetto bachtiniano di cronotopo ripreso da Sobchack aiuta a cogliere le specificità testuali (e i legami col contesto storico-culturale) anche nel caso di un genere sfuggente come il noir.

È dal punto di vista della sintassi narrativa che il film mostra invece tutta la sua eterogeneità, il suo rimanere sospeso tra due generi cinematografici che sembrano svolgersi in parallelo senza integrarsi a vicenda: da un punto di vista attanziale<sup>47</sup>, abbiamo due diversi programmi narrativi successivi ed opposti che hanno come soggetto i due personaggi principali, mentre l'antisoggetto è raffigurato in entrambi i casi dall'antagonista Marquedi. La vicenda di Alda genera una struttura narrativa alla Matarazzo (sembra quasi di assistere a un remake di *Tormento*), che occupa due terzi del film: la donna rimane da sola perché il suo uomo viene incarcerato (quante celle vede in quegli anni Amedeo Nazzari!) e attraversa varie peripezie (la maratona di danza, le percosse subite) per acquisire la competenza (il poter-fare, raffigurato dai soldi) che le permetterebbe di congiungersi con l'oggetto di valore desiderato (la libertà di Carlo o, da un punto di vista ideale, la possibilità di affrancarsi dalla vita da prostituta che conduceva prima e intraprendere un'esistenza normale). Alda fallisce in primo luogo perché le manca il sapere necessario: non sa che Marquedi organizza la maratona e che non intende pagarla prima della fine del processo; non sa nemmeno che tutto, dal furto andato male alla gara, fa parte in realtà di una macchinazione mediante la quale il suo aguzzino intende imbarcarla sulla nave su cui lei si era rifiutata di salire all'inizio del film. La protagonista paga i suoi sbagli con la morte, ma la sua condotta viene sanzionata positivamente da Carlo in funzione di destinante finale, che al suo capezzale le dice (mentendole) di essere stato assolto per merito suo.

A questo punto è Carlo a occupare la posizione di soggetto: per lui l'oggetto è la morte di Marquedi, vista anch'essa come la realizzazione di un valore più ampio (la giustizia). La cosa più interessante in questo caso è che mentre la posizione di destinante iniziale (quell'attante che,

---

<sup>47</sup> Per l'analisi della struttura del film ci rifacciamo, in maniera assai semplificata, alla grammatica narrativa della semiotica greimasiana, per la quale rimandiamo a MARSCIANI – ZINNA (1991), o ancora a MARCHESE (1983).

schematizzando, spinge il soggetto a desiderare di ottenere un oggetto di valore) è figurativizzata sia per Alda che per Carlo dai borgatari (è l'etica delle donne dei carcerati che spinge la prima a fare qualsiasi cosa pur di ottenere il denaro per il processo, mentre nel caso del secondo è il desiderio di vendetta a prevalere), questi ultimi risultano essere anche il destinante finale dell'operato dell'evaso: dopo avere eretto un patibolo per giustiziare Marquedi, Carlo chiede agli abitanti della borgata e alle ragazze salvate in extremis prima che salissero sulla nave di sanzionare il suo operato. A livello strettamente narrativo, è questo il principale legame che *La tratta delle bianche* intrattiene con il neorealismo: come nel finale di *Riso amaro*, in cui la moltitudine muta delle mondine si riconciliava con la defunta Mangano, qui viene istituito un «tentativo di 'processo popolare' che ribadisce la presenza di suggestioni neoreal-populiste»<sup>48</sup>. Il finale, assai convenzionale, ricompone le diverse strutture sintattiche del melodramma e del noir: Carlo viene riportato in carcere, e Lucia gli dice che lo aspetterà: per una coppia che si è spezzata, potrà formarsene un'altra quando lui uscirà di prigione.

### Riscontri

Le sequenze del ballo e del processo finale non possono non far tornare in mente allo spettatore odierno altre due situazioni analoghe: la maratona ci rammenta quella su cui è incentrato il romanzo di Horace McCoy *They Shoot Horses, Don't They?*, pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1935 (e portato sullo schermo nel 1969 da Sydney Pollack), mentre il "processo popolare" richiama il finale di *M* di Fritz Lang (1931). Ma il primo non è stato tradotto in Italia fino al 1956<sup>49</sup>, mentre il secondo non è uscito ufficialmente sui nostri schermi prima del 1960<sup>50</sup>. Tuttavia, sebbene non l'abbia mai affermato esplicitamente in nessuna intervista (anche perché, come si è accennato, non amava parlare di *La tratta delle bianche*), abbiamo fondati motivi per sospettare che Comencini possa avere letto il primo e visto il secondo<sup>51</sup>. Il regista aveva infatti trascorso parte dell'infanzia e gli anni del liceo in Francia, dove la sua famiglia si era trasferita per motivi di lavoro. Tornato in Italia, avrebbe mantenuto sempre un vivo rapporto con la cultura francese, dove il romanzo di McCoy, che in America non aveva avuto alcun successo, venne

---

<sup>48</sup> FARASSINO (2003, 214).

<sup>49</sup> Nella raccolta *Le luci di Hollywood: due romanzi*, MCCOY (1956).

<sup>50</sup> Come afferma BLANDI (1961); ancora nel 1961 appare per la prima volta su «Segnalazioni cinematografiche».

<sup>51</sup> Siamo consci del fatto che un film è un'opera collettiva, e che in particolare in Italia dal dopoguerra fino alla fine degli anni '50 il numero degli sceneggiatori di ciascun film tende a superare quello delle dita di una mano. Tuttavia ci sarebbe ben più difficile ricostruire la formazione culturale di Luigi Giacosa e Massimo Preziosi, così come di Ivo Perilli, che sulle storie del cinema appare quasi solo per aver girato *Ragazzo* (1933), una specie di italico *Hitlerjunge Quex* (Steinhoff, 1933) rifiutato dallo stesso regime perché dipingeva gli squadristi come degli sbandati. Perilli in realtà risulta collaboratore alla sceneggiatura di almeno una cinquantina di film dagli anni '30 agli anni '60 e ha lavorato con Rossellini, Lattuada e De Santis. Infine, è accreditato tra gli sceneggiatori di *La tratta delle bianche* anche Antonio Pietrangeli, ma la sua collaborazione sembra fermarsi ai dialoghi.

pubblicato nel 1946, acquistando grande risonanza presso la cerchia di Sartre: Simone de Beauvoir ne parlò addirittura come del «primo romanzo esistenzialista apparso in America».

Per quanto riguarda invece il film di Lang, anch'esso mai nominato da Comencini, bisogna ricordare il passato di collezionista di pellicole che il regista condivise insieme ad Alberto Lattuada, quando a Milano scrivevano sulla rivista «Corrente» di Ernesto Treccani:

A quell'epoca (gli anni '30) i vecchi film si potevano comprare per poche lire dai piccoli distributori delle sale parrocchiali: Lattuada, io e altri amici cominciammo a raccoglierci per uso personale. Poi sulla rivista «Cinema» apparve un articolo che parlava di noi e in particolare di *Foolish Wives* che avevamo trovato non ricordo più dove. Allora Langlois mi scrisse: voleva vedere questo film che non conosceva direttamente. Glielo spedimmo per valigia diplomatica; in cambio ci mandò, per visionarlo, un altro film. Cominciammo così degli scambi, anche perché non si poteva fondare una cineteca; l'unica autorizzata dal regime fascista era quella del Centro Sperimentale. Gli scambi con Langlois durarono fino al '39 e anche dopo. Quando la Francia entrò in guerra ci spedì alcune casse di pellicole per la rassegna che stavamo mettendo in piedi per la Triennale di Milano, insieme ad altre cose che voleva mettere al sicuro. Tutti quei film non potevano essere rispediti perché la Francia era in guerra e in seguito perché era occupata. I nostri film, una cinquantina, e quelli di Langlois furono nascosti in campagna, prima a Boccaglio (in provincia di Brescia) e poi a Vaprio d'Adda in una specie di pollaio. Vi sono rimasti per tutta la durata della guerra<sup>52</sup>.

Quei film nascosti in un pollaio diventeranno poi la Cineteca Italiana di Milano, mentre l'edizione della Triennale citata dal regista diverrà celebre per la proiezione del proibitissimo *La grande illusione* (Renoir, 1937)<sup>53</sup>. Comencini quindi, insieme al gruppo di «Corrente» e all'amico Lattuada, vedeva ben più di quello che la censura fascista lasciava passare, e non è impossibile che gli scambi con Langlois includessero anche *M* (del quale il regista, data la sua formazione cinefila, potrebbe avere avuto una conoscenza anche solo indiretta, ricavata dalla lettura di recensioni o tramite il resoconto di altri che lo avevano visto). Si può notare comunque che i punti di contatto fra i due film non si limitano al fatto che in entrambi un criminale viene giudicato da una corte composta da elementi della malavita, coincidenza che potrebbe anche essere considerata del tutto casuale, ma riguardano affinità testuali più precise, di natura narrativa e stilistica. Infatti, sia in *M* che ne *La tratta delle bianche* il processo viene interrotto bruscamente dall'irruzione degli agenti, sopraggiunti in seguito alla soffiata di uno dei malviventi. Ma soprattutto la bella sequenza in cui

---

<sup>52</sup> CODELLI (1974, 5). Per la traduzione italiana ci siamo avvalsi degli stralci riprodotti su GODETTI (1988, 3).

<sup>53</sup> «Curiosamente avevamo avuto la copia dal Centro Sperimentale. Infatti, quando fu confiscato (c'erano stati degli applausi durante la scena della Marsigliese e la proiezione era stata interrotta), la polizia mi interrogò e dissi subito che era stato il Ministero che aveva inviato il film». CODELLI (1974, 5), traduzione nostra.

Comencini alterna con bruschi tagli di montaggio l'interrogatorio di Michele da parte di Carlo a quello di una delle partecipanti alla maratona di danza da parte di un ispettore non può non ricordare il celebre episodio langhiano basato sull'alternanza fra la seduta del sindacato criminale e la riunione al vertice che si svolge contemporaneamente negli uffici della polizia. La somiglianza è inoltre accresciuta dal fatto che le due sequenze sono caratterizzate dall'uso di un analogo espediente sonoro, consistente nel trattare come un'unica linea di dialogo apparentemente continua battute pronunciate in realtà in due luoghi completamente diversi<sup>54</sup>. Così nel film di Lang il capo del sindacato criminale dice «E adesso... » con un gesto di invito completato, dopo un taglio di montaggio, dal capo della polizia, che conclude al tempo stesso la frase rimasta a metà: «... dite il vostro parere, signori miei». Accade esattamente lo stesso nel passaggio citato del film di Comencini, dove per esempio l'ispettore chiede alla ragazza che sta interrogando nel suo ufficio: «Chi vi ha scritte?» e Michele, messo alle strette da Carlo, risponde al suo posto nell'inquadratura successiva: «Maquedi». Se le analogie narrative sopra rilevate non sono tali da dimostrare una conoscenza diretta del capolavoro langhiano da parte del regista de *La tratta delle bianche*, la presenza di una così precisa concordanza stilistica (concernente una soluzione formale la cui raffinatezza risulta oltretutto sorprendente per un prodotto medio italiano dei primi anni '50) costituisce, se non una prova, almeno un forte indizio in tal senso.

L'ipotesi è piuttosto affascinante, in quanto istituisce rapporti con un tipo di cinema, quello tedesco post-espressionista, che è tra le influenze manifeste, insieme al realismo poetico francese, del noir americano: il cinema italiano postbellico, pertanto, avrebbe con quest'ultimo un rapporto più complesso che parte dalla condivisione di una parte dello stesso substrato culturale. L'ipotesi della lettura di McCoy in traduzione francese, invece, complicherebbe i rapporti del nostro cinema con la letteratura statunitense: se, come ha scritto André Bazin «l'estetica del cinema italiano, almeno nei suoi aspetti più elaborati e nei registi coscienti dei loro mezzi come un Rossellini, è l'equivalente cinematografico del romanzo americano»<sup>55</sup>, intendendo con quest'ultima espressione riferirsi a Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Saroyan, che cita esplicitamente a proposito di *Paisà*, l'ipotesi di un prelievo testuale da Horace McCoy rafforzerebbe i legami con la narrativa *hard-boiled*.

L'analisi di *La tratta delle bianche* ci restituisce dunque un'immagine piuttosto complessa di quel cinema che, nell'effimero periodo di ripresa industriale conseguente alla legge Andreotti, tenta di rifondarsi attraverso l'apporto di diverse scuole, estetiche, cinematografie e generi, effettuando ibridazioni che, nell'indagine, si rivelano essere meno incongrue e pretestuose di quanto appaia a un

---

<sup>54</sup> Il procedimento è descritto da Lotte Eisner, che ne mostra l'impiego anche in altri passaggi di *M*, nella sua monografia dedicata al regista tedesco. Cf. EISNER (1978, 103s.).

<sup>55</sup> BAZIN (1996, 301).

sguardo superficiale. È forse anche da qui, da prodotti su commissione nati come bieca imitazione di un altro film dell'anno precedente, da progetti finalizzati all'immediato guadagno, che si dovrebbe ripartire per restituire un'immagine meno monolitica di quel periodo.

Francesco Di Chiara

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 38

I – 44100 Ferrara

[francesco.dichiara@unife.it](mailto:francesco.dichiara@unife.it)

## Riferimenti bibliografici

Altman, R. (1984) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In *Cinema Journal*. 23/3. 6-18 (trad. it. in appendice a Altman, R. [2004] *Film/Genere*. Milano. Vita & Pensiero. 327-43).

Altman, R. (1987) *The American Film Musical*. Bloomington. Indiana University Press.

Altman, R. (2004) *Film/Genere*. Milano. Vita & Pensiero. (I ed. London. Bfi. 1999).

Bachtin, M. (1979) *Estetica e romanzo*. Torino. Einaudi.

Bafile, P. (1986) Il “dumping” cinematografico in Italia. In Magrelli E. (a cura di) *Cinecittà 2 – Sull’industria cinematografica italiana*. Venezia. Marsilio. 73-85.

Bazin, A. (1966) Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione. In Bazin, A., *Che cosa è il cinema*. Milano. Garzanti. 275-303 (I trad. it. Milano. Garzanti. 1973).

Blandi, A. (1961) “M” il mostro di Dusseldorf. In *Il nuovo spettatore cinematografico*. 19. 172-81.

Borde, R., Chaumeton, E. (1955) *Panorama du film noir américains (1941-1953)*. Paris. Minuit.

Brunetta, G.P. (1969) *Umberto Barbaro e l’idea di neorealismo (1930-1943)*. Padova. Liviana.

Brunetta, G.P. (2001) *Storia del cinema italiano*. Vol. III. *Dal neorealismo al miracolo economico (1945-1959)*. Roma. Editori riuniti. (I ed. Roma. Editori riuniti. 1982).

Burch, N. (2000) Double Speak. De l’ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien. In *Réseaux*. 99. 99-130.

Chiarini, L. (1974) Discorso sul neorealismo. In AA.VV. *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*. Quaderno informativo n. 59. X<sup>a</sup> Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro. 165-86 (Testo di una conferenza tenuta a Bari per i soci del circolo *Amici della cultura* e del *Cineclub* l’11 Aprile 1950).

Codelli, L. (1974) Entretien avec Luigi Comencini. In *Positif*. 156. 4-19.

Della Casa, S. (1999) Il caso Matarazzo. In Caldiron, O., Della Casa, S. (a cura di) *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*. Torino. Lindau. 45-8.

Eisner, L. (1978) *Fritz Lang*. Milano. Mazzotta. (I ed. London. Secker, Warburg. 1976).

Elsaesser, T. (1972) Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama. In *Monogram*. 4. 2-15 (trad. it. in Pezzotta, A. [a cura di] [1992] *Forme del melodramma*. Roma. Bulzoni. 65-109).

Farassino, A. (1989) Neorealismo, storia e geografia. In Id. (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*. Torino. E.D.T. 21-36.

Farassino, A. (2003) Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori. In De Giusti, L. (a cura di) *Storia del cinema italiano*. Vol. VIII. 1949/1953. Venezia. Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero. 203-15.

Gili, J.A. (2003) *Luigi Comencini*. Roma. Gremese.

Godetti, G. (1988) *Luigi Comencini*. Firenze. La Nuova Italia.

Marchese, A. (1983) *L'officina del racconto: semiotica della narratività*. Milano. Mondadori.

Marsciani, F., Zinna, A. (1991) *Elementi di semiotica generativa: processi e sistemi della significazione*. Bologna. Esculapio.

Masoni T., Vecchi, P. (a cura di) (1982) *Luigi Comencini autore popolare*. Reggio Emilia. Comune di Reggio Emilia.

McCoy, H. (1956) *Le luci di Hollywood: due romanzi*. Torino. Einaudi.

Micciché, L. (1999) Per una verifica del neorealismo. In Id. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia. Marsilio. 7-28.

Moïne, R. (2005) *I generi del cinema*. Torino. Lindau.

Pellizzari, L. (1999) La città del melodramma. In Caldiron, O., Della Casa, S. (a cura di) *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*. Torino. Lindau. 49-55.

Pezzotta, A. (1992) Introduzione: Le metamorfosi del melodramma. In Pezzotta, A. (a cura di) *Forme del melodramma*. Roma. Bulzoni. 5-32.

Rondolino, G., Levi, O. (a cura di) (1967) *Catalogo Bolaffi del cinema italiano: tutti i film italiani del dopoguerra*. Torino. Bolaffi.

Sobchack, V. (1998) Lounge Time. In Browne, N. (a cura di) *Refiguring American Film Genres*. Berkeley. University of California Press. 129-70.

Staiger, J. (1997) Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In *Film Criticism* 22. 1. 5-20 (ripubblicato in Staiger, J. [2000] *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York. New York University Press; e poi in Grant, B.K. [a cura di] [2003] *Film Genre Reader III*. Austin. Texas University Press).

Tudor, A. (1974) *Theories of Film*. London. Secker and Warburg. (I ed. New York. Viking Press. 1973).

Williams, L. (1998) Melodrama Revised. In Browne, N. (a cura di) *Refiguring American Film Genres*. Berkeley. University of California Press. 42-88.