

La Cines Pittaluga
e le altre.
Modelli
di produzione
cinematografica
tra le due guerre

a cura di
Daniela Felisini
Luca Mazzei
Donatella Orecchia

aAccademia
university
press



Nessun esperimento produttivo ha mai segnato la storia del cinema italiano più della Cines-Pittaluga. Nei suoi dieci anni di vita, tanti ne passarono dal 1926 al 1935, la ditta di via Veio fu infatti il laboratorio dove trovarono sede le maggiori innovazioni dell'epoca. Dalla riorganizzazione della distribuzione nazionale per città capozona, all'allestimento di una struttura pubblicitaria capace di operare anche all'estero. Dall'adozione delle nuove tecnologie di ripresa sonora, all'adattamento di queste a linee produttive diverse fra loro. Dal tentativo di instaurare un nuovo rapporto fra impresa privata e potere fascista, agli accordi con le case estere per la realizzazione di film in versione multi-lingue. Dall'interesse per la commedia, all'apertura in direzione del "giallo" e del film storico. Dalla messa in produzione, su modello hollywoodiano, dei primi film canzonetta, alla ricerca, tutta italiana, di un nuovo rapporto con l'opera lirica. Dalla invenzione del format modernista, un po' cabaret e un po' cinegiornale, del 'varietà cinematografico', alla progettazione di nuove serie documentarie d'autore dedicate all'Italia e al suo territorio. Una incredibile varietà di idee e sperimentazioni su cui il volume propone ora uno sguardo ampio e interdisciplinare.

Con saggi di A. Venturini, F. Bono, R. Giulianelli, M. Nicoli, G. Della Maggiore, R. De Berti, S. Facci, E. Mosconi, P. Maganzani, I. Agostini, G. Taddeo, E. Uffreduzzi, D. Lotti, C. Ceresa, M. Grifo, E. Nepoti, M. Zegna. A cura di D. Felisini, L. Mazzei, D. Orecchia.

**La Cines Pittaluga
e le altre.
Modelli
di produzione
cinematografica
tra le due guerre**

**a cura di
Daniela Felisini
Luca Mazzei
Donatella Orecchia**

aA

**La Cines Pittaluga
e le altre.
Modelli
di produzione
cinematografica
tra le due guerre**

aA

Il volume è pubblicato con il contributo
del progetto “Consolidate The Foundations” CineStory
dell’Università di Roma “Tor Vergata”.

Si ringrazia la Ripley’s Film Srl per la gentile concessione
dei diritti delle immagini.

© 2022
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione maggio 2022
isbn 979-12-80136-95-4
edizione digitale www.aAccademia.it/cinespittaluga

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

| | | |
|--|---|-----|
| Prefazione | Daniela Felisini Luca Mazzei Donatella Orecchia | VII |
| Produzione e distribuzione | | |
| La Società Anonima Stefano Pittaluga: dalla Banca Commerciale alla costituzione dell'Enic (Ente Nazionale Italiano di Cinematografia) | Alfonso Venturini | 3 |
| La Cines tra 1934 e 1936: ambizioni di rilancio e progetti internazionali | Francesco Bono | 20 |
| Dare credito al cinema. La Sezione autonoma della Banca nazionale del lavoro (1935-1942) | Roberto Giulianelli Marina Nicoli | 40 |
| Visioni Oltretevere. La Cines-Pittaluga e la Santa Sede | Gianluca della Maggiore | 59 |
| Autore e marchio nella produzione Cines-Pittaluga: il caso di Blasetti | Raffaele De Berti | 80 |
| Suoni e luoghi | | |
| Musiche come personaggi. "Cante", canzoni e suoni in <i>Terra madre</i> di Alessandro Blasetti | Serena Facci | 95 |
| La promozione dell'italianità attraverso i film operistici della Cines | Elena Mosconi | 119 |
| Serialità e ripetizione nelle commedie musicali Cines-Pittaluga (1930-1933) | Paola Maganzani | 157 |
| Le città e i paesaggi di Emilio Cecchi nei documentari Cines, 1932-1933 | Ilaria Agostini | 177 |
| Ritmi e gesti | | |
| Gesti moderni. Il cinema come antidoto alla crisi del ballo teatrale italiano fra le due guerre | Giulia Taddeo | 203 |
| Via Veio come Hollywood, o del musical all'italiana | Elisa Uffreduzzi | 219 |
| Patatrac! Armando Falconi alla Cines | Denis Lotti | 252 |
| Fonti e rappresentazioni | | |
| L'Archivio della Società Anonima Stefano Pittaluga | Carla Ceresa | 265 |

| | | |
|--|-----------------------------|-----|
| L'esclusività Pittaluga. Genesi e analisi della filmografia della principale agenzia di distribuzione in Italia fra il 1919 e il 1935 | Marco Grifo Elena Nepoti | 283 |
| Pittaluga attraverso le carte e le foto del fondo Blasetti, Mingozzi e De Sica-Rissone, più qualche divagazione sull'Anonima: fotostoria da un archivio | Michela Zegna | 296 |

Armando Falconi, romano, classe 1871, è figlio d'arte proveniente da una famiglia d'attori di origini napoletane¹. Per lungo tempo è stato tra i più popolari allievi di Ermete Zacconi²; la sua carriera teatrale, in estrema sintesi, si può fissare in almeno due tappe: l'esordio nel ruolo di amoroso e l'affermazione nel panorama del teatro italiano con un tipo esemplare di brillante, che gli garantisce ampia celebrità e duraturo successo. Pur essendosi misurato anche con il dramma, già nel corso del primo Novecento è riconosciuto quale indiscusso "mattatore" della commedia. La sua carriera è stroncata nel 1943 a causa di un incidente accadutoogli proprio negli studi romani della (nuova) Cines. Muore nel 1954.

Per quanto riguarda il cinema, nel 1915 è scritturato dalla Casa di produzione Ambrosio di Torino, debuttando in *La bella mamma*, dramma diretto da Eleuterio Rodolfi su

aA

1. Tra le pubblicazioni d'epoca che ricostruiscono le origini familiari e gli esordi della carriera dell'attore, possiamo ricordare: C. VENEZIANI, *Armando Falconi*, Modernissima, Milano 1921; A. CERVI, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Cappelli, Bologna 1919; A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, Ceschina, Milano 1926.
2. Cfr. in part. P. GOBETTI, *La frusta teatrale*, Corbaccio, Milano 1923, p. 112.

soggetto di Arrigo Frusta; nel successivo *La scintilla*, ancora una volta diretto da Rodolfi, Falconi ottiene un primo ruolo di protagonista. Già in questa occasione viene definito «divo» e «brillante aristocraticissimo»³, termini che lo connotano più di ogni altro e che resteranno a caratterizzare la sua presenza nelle produzioni Cines-Pittaluga⁴. In *La scintilla* si affaccia il tema dell'adulterio (anche se solo in forma di desiderio), altro *leitmotiv* riscontrabile nei soggetti interpretati da Falconi quindici anni più tardi.

Nel 1916 inizia il sodalizio con il *metteur en scène* Emilio Graziani-Walter. Nel loro primo film, *Cura di baci*, Falconi tenta la strada della comica⁵. Il critico della «Vita cinematografica» lo sanziona mettendolo in guardia dal fare passi troppo arditi, non congeniali al suo carisma interpretativo: «Falconi è centomila volte più a suo posto alla ribalta; sullo schermo, se non calunnia se stesso, dà un'idea di sé assai menomata. Speriamo che non rubi il mestiere a Cretinetti, perché quella di Cretinetti è un'arte non minore, ma differente dalla sua»⁶. L'osservazione del critico evoca la differenza, non solo semantica, che separa la comica dalla commedia e dalla quale deriva il confronto con Cretinetti – confronto per contrasto –, atto a evidenziare la posizione scomoda di Falconi. In *Cura di baci* lo ritroviamo ancora a rivestire il ruolo di un “farfallone” ritratto in età matura, così come in *I fioretti di San Francesco*, soggetto dal titolo irriverente del 1917, nel quale interpreta ancora una volta un maturo libertino.

La carriera cinematografica di Falconi in epoca del muto si conclude con tre film, distribuiti l'anno successivo. Il primo è una «bizzarria comica»⁷ intitolata *La cicca della*

3. *La scintilla*, «La maschera» (1915), ora in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1915*, vol. II, CSC-Nuova ERI, Roma-Torino 1992, p. 179.

4. Come rileva Alessandro Faccioli «i grandi interpreti della scena – da Falconi alla Galli, da Musco a Govi ai De Filippo – quando entrano nel mondo del cinema lo fanno attraverso la porta della commedia», A. F., *Leggeri come in una gabbia*, Kaplan, Torino 2011, p. 190.

5. In *Cura di baci* compare nel ruolo di se stesso il compositore Giacomo Puccini.

6. IL RONDONE, *Cura di baci*, «La vita cinematografica» (1916), ora in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1916*. I, CSC-Nuova ERI, Roma-Torino 1992, p. 123. Cretinetti è il celeberrimo personaggio interpretato dall'attore francese André Deed, protagonista di numerose comiche prodotte dalla Itala Film di Torino.

7. Echi di spettacoli, ritrovi, ecc.: “*La Cicca della fortuna*”, «Corriere della sera», 8 giugno 1918, p. 2.

fortuna; la seconda pare essere una parodia di *Giulietta e Romeo*, stroncata dalla critica: ancora una volta viene rilevata da un recensore l'incompatibilità di Falconi rispetto alla *performance* comico-cinematografica, ma in questo caso chiamando a paragone il modello «signorile» di Max Linder⁸. Per la terza e ultima produzione, Falconi è diretto da Guido Brignone col quale, come vedremo, tornerà a lavorare alla Pittaluga nel 1931. Il film è *Il perfetto amore*, distribuito nel 1919, tratto dall'omonima commedia di Roberto Bracco. Anche in questa pellicola Falconi interpreta un celibe maturo, impegnato in una corte spietata a una facoltosa vedova. La sua *performance* è – almeno dal punto di vista di un anonimo critico⁹ – l'unica nota positiva del film.

Tutti i titoli fin qui citati risultano dispersi, tranne per il breve metraggio *Befana di guerra* del 1915. La pellicola di propaganda diretta da Caramba, al secolo Luigi Sapelli, promuove attraverso un apologo di ambientazione familiare la raccolta fondi per finanziare lo sforzo bellico italiano agli esordi. Mediatrice è la Befana, la quale esorta ricchi e poveri a donare denari che andranno via via a rimpinguare una calza che ricalca le sembianze della penisola italiana. Falconi appare poco prima del finale che profetizza la vittoria e l'annessione delle terre irredente. L'attore "veste in grigioverde" ed è ritratto di ritorno dal fronte mentre riabbraccia felicemente moglie e figlia sotto le insegne dell'allegoria dell'Italia, che indossa l'armatura di Minerva¹⁰.

aA

Falconi e la «trilogia» Pittaluga. Ovvero le avventure di un dongiovanni irredimibile

Tra il 1931 e il 1932 Armando Falconi è protagonista di tre lungometraggi sonori, *Rubacuori* diretto da Guido Brignone, *Patatrac* da Gennaro Righelli – entrambi del 1931 – e

8. Cfr. RUFFO - E. MARRA, *Giulietta e Romeo*, «La Rivista cinematografica» (1923), ora in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1918*, CSC-Nuova ERI, Roma-Torino 1991, p. 101. Max Linder è interprete francese ritenuto dalla tradizione storiografica (ma non solo, se pensiamo alla celebre testimonianza di Charlie Chaplin) un modello apripista del genere comico cinematografico.

9. Cfr. LA VEDETTA, *Il perfetto amore*, «La Rivista cinematografica» (1920), ora in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1918*, CSC-Nuova ERI, Roma-Torino 1991, p. 186.

10. Il film è visibile *on-line* sul *Cinestore* della Cineteca di Bologna, <<http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/3586>> (data di consultazione: 14 novembre 2018).

L'ultima avventura, diretto l'anno seguente da Mario Camerini.

Oltre ai titoli citati, l'attore compare in altre tre produzioni della Pittaluga. Nel dettaglio egli è chiamato a interpretare il ruolo di se stesso nella prima e nella quinta *Rivista Cines*¹¹ – rispettivamente datate 1930 e 1931, dirette da Carlo Campogalliani –, in quest'ultima l'attore è ritratto in veste di anfitrione mentre commenta, seduto in poltrona, le cineattualità dal mondo, anticipando certe pose confidenziali, se non propriamente casalinghe, che ritroveremo negli aurorali programmi televisivi Rai, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta¹². La terza apparizione corrisponde all'istantanea, ma significativa, testimonianza *divistica* in *La stella del cinema* (1931), lungometraggio diretto da Mario Almirante, sorta di «“dietro le quinte” della Cines [...] “promo” della casa di produzione, ma anche a suo modo un “metafilm”»¹³.

Invece i tre lungometraggi citati all'inizio del paragrafo condividono un *plot* per molti versi similare, seppure con varianti nel registro, che i critici Mario Gromo e Filippo Sacchi definiscono «trilogia»¹⁴. Nel dettaglio *Rubacuori* e *Patatrac* sono commedie degli equivoci, schiettamente brillanti, mentre *L'ultima avventura*, accanto ai toni leggeri, ovvero «comico-sentimentali»¹⁵, offre una screziatura di malinconia.

I primi due soggetti sono firmati da Gino Rocca e Dino Falconi, figlio di Armando e influente autore¹⁶, mentre

11. Cfr. L. MAZZEI, *Balletto meccanico. Le Riviste Cines*. «Bianco e nero», n. 552, 2005, pp. 81-87.

12. La nostra suggestione trova riscontro in L. MAZZEI, D. ORECCHIA, *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines*, «L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 1, 2018, p. 81.

13. A. APRÀ, *La rinascita del cinema italiano*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Storia del cinema italiano 1924/1933*, vol. IV, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma 2014, p. 173. Per uno sguardo generale sul film di Almirante con vedi G. BURSI, *Vano è cercare. Forme strane e nuove! “La stella del cinema” di Mario Almirante e la rappresentazione della tecnologia nel primo cinema sonoro italiano*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 5, 2012.

14. M. GROMO, “Sullo schermo”: *L'ultima avventura*, «La Stampa», 25 febbraio 1932, p. 5.; ANONIMO [Filippo Sacchi], “Rassegna cinematografica”: *L'ultima avventura*, «Corriere della sera», 6 marzo 1932, p. 5.

15. La definizione è del critico Gianni Puccini e si riferisce in particolare ad alcuni film coevi con protagonista Diomira Jacobini. Cfr. G. PUCCINI, *Imputato, alzatevi!*, «Bianco e Nero», n. 12, 1939, p. 77.

16. Sulle attività coeve di scrittura per lo spettacolo di Dino Falconi, tra rivista e cinema,

nella scrittura del terzo – probabilmente in seguito a un dissidio con Rocca¹⁷ –, Dino è affiancato da Oreste Biancoli.

Vediamo brevemente le sinossi dei film, in ordine di edizione.

In *Rubacuori*¹⁸ Falconi interpreta Giovanni Marchi, maturo banchiere e dongiovanni irredimibile – benché regolarmente sposato – che passa il tempo a coltivare avventure amorose extraconiugali (avventure dagli esiti ambigui, per il vero). Una sera, mentre Marchi si gode uno spettacolo in un *tabarin*, del quale è assiduo frequentatore, l'erogazione di corrente elettrica viene improvvisamente a mancare lasciando pubblico e artisti al buio. Col favore delle tenebre, un misterioso ladro sottrae un prezioso gioiello all'ospite tedesca Mary Kid (Ilka Bender). Poco prima quest'ultima stava simpatizzando a distanza con il banchiere, particolarmente euforico per il riscontro ottenuto. Una volta rientrato a casa Marchi si ritrova in tasca la refurtiva. Presto scoprirà che il borseggio è opera di una *soubrette* del locale, tale Dolly (interpretata dalla *vedette* del varietà Grazia Del Rio), la quale per evitare di essere colta in flagrante dalla polizia è riuscita a far scivolare il maltolto nella tasca dell'ignaro banchiere, che, risultando insospettabile, non subisce alcun controllo da parte degli agenti. Il gioco degli equivoci si innesca quando la moglie di Marchi (Tina Lattanzi) trova il gioiello, credendolo un dono per lei. Presto viene a conoscenza della verità (per quanto quest'ultima sia ancora una volta parziale) e, dopo la lite, tra i coniugi subentra la riconciliazione. Ma è uno *status* provvisorio. L'indomani, infatti, non appena il banchiere esce di casa, è subito attratto da una giovane passante e senza pensarci due volte decide di pedinarla.

A *Patatrac*¹⁹ appartiene un eloquente titolo di lavora-

rimando a FACCIOLO, *Leggeri come in una gabbia*, cit., p. 41.

17. Enrico Roma racconta che la causa del litigio tra Rocca e Dino Falconi sarebbe legata al compenso «a forfait», ritenuto insufficiente dal primo. Inoltre – sempre secondo Roma – Rocca avrebbe in seguito disconosciuto la paternità del soggetto di *Patatrac*, cfr. E. ROMA, “I nuovi films”, *Patatrac!*, «Cinema illustrazione», n. 43, 1931, p. 12.

18. *Rubacuori* ottiene il visto di censura il 31 marzo del 1931 SASP0528. Ove non specificato diversamente le notizie relative al visto di censura sono desunte dai documenti conservati presso il Fondo Società Anonima Stefano Pittaluga ospitato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino (nelle occorrenze successive: Fondo SASP).

19. *Patatrac* ottiene il visto di censura il 31 ottobre del 1931.

zione *La vittoria di Pirro*²⁰. Falconi interpreta lo stagionato conte d'Aragosta, celibe irriducibile «elegante, raffinato, lievemente gagà»²¹ e da par suo è un seduttore che vanta qualche conquista nel bel mondo, dal *tabarin* all'ippodromo. Ma il vivere al di sopra delle proprie possibilità e i debiti accumulati lo rendono vulnerabile a una proposta di matrimonio combinata dalla ricca e vecchia zia, la quale – sempre fuoricampo – vorrebbe vederlo sistemato una volta per tutte in cambio della promessa dell'eredità. Da qualche tempo d'Aragosta coltiva una relazione irregolare con una ragazza tedesca che si prodiga a illudere per tenerla al suo fianco senza impegnarsi; contemporaneamente cerca di ottenere qualche vantaggio dal fidanzamento “ufficiale”, quanto interessato, con la signorina Marta di Faggio – interpretata da Maria Jacobini, attrice già celebre negli anni del muto²² –, la quale, capito il secondo fine dell'uomo, per contro, indispettita, decide di dargli una bella lezione di vita. Lezione che il conte certo non impara, ritornando, grazie all'ennesimo espediente, alla vita spensierata di sempre.

aA

*Un buon ragazzo*²³ è il sibillino titolo di lavorazione di *L'ultima avventura*²⁴. Falconi è un maturo conte di nome Armando – ovviamente libertino impenitente – il quale si invaghisce della giovane Lilly, interpretata dalla sorella di Maria Jacobini, Diomira, altro nome legato all'epoca del muto. Dopo le troppe titubanze di Armando, la donna sceglie infine di accompagnarsi a un giovane spasimante e il conte non può che arrendersi al fatto di essere ormai diventato vecchio, come ripete a se stesso, in lacrime, nell'epilogo.

257

I tre personaggi interpretati da Falconi – allora sessantenne – riflettono l'aura divistica che riguarda all'apparenza un cortocircuito, poiché, nei fatti, aderiscono perfettamente a uno stereotipo che rimanda alla carriera teatrale e cinematografica dell'attore. Come rileva Gromo, «dopo avere per anni ed anni impersonato alla ribalta un tipo di gaudente spendaccione e buon figliolo, Armando Falconi

20. Cfr., *La vittoria di Pirro alle Capannelle*, «Eco del cinema», n. 90, 1931, p. 16.

21. E. ROMA, “I nuovi films”, *Patatrac!*, cit., p. 12.

22. Vedi V. MARTINELLI, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, AIRSC, Roma 1994.

23. Cfr. *Un buon Ragazzo*, «Eco del cinema», n. 98, 1932, p. 19.

24. *L'ultima avventura* ottiene il visto di censura il 29 febbraio 1932.

non poteva non presentare lo stesso personaggio anche sullo schermo»²⁵.

Nonostante l'operazione di "rilocalizzazione" si una manciata di nell'arco di pochi mesi e si esaurisca in una manciata di film, pare interessante guardare a questa trilogia come a una sorta di omaggio a un antico e celeberrimo ruolo di Falconi: cucito su misura, rinverdito da abili sceneggiatori per renderlo adeguato ai primi passi del cinema italiano sonoro, ma soprattutto messo in scena con maestria dal grande attore.

Seppure il ricco banchiere gaudente, l'incosciente nobile decaduto e, infine, il malinconico aristocratico, corrispondano a stereotipi ampiamente sfruttati lungo la storia dello spettacolo, in campo cinematografico, la garbata interpretazione di Falconi, sembra anticipare alcuni fortunati ruoli senili resi popolari da altri, attori. Ricordiamo ad esempio Vittorio De Sica, in più occasioni destinato a mettere in scena, nel cinema degli anni successivi, la figura del nobile ancora affascinante (ma drammaticamente spiantato), simbolo nostalgico di un passato idealizzato. Oppure pensiamo, in campo internazionale, all'ultima parte della carriera di Maurice Chevalier.

Raoul Quattrocchi, critico di «Kines», riferendosi a *Rubacuori* rileva d'altronde che la commedia brillante è un genere a torto trascurato dalla produzione cinematografica italiana muta e che il sonoro – finalmente – può dare nuovo lustro al «film pochadistico»²⁶. In effetti in *Rubacuori* e *Patatrac* i personaggi interpretati da Falconi, come riportano anche i documenti conservati presso l'archivio del Museo Nazionale del Cinema, riflettono fortemente l'influsso della commedia e quindi rimangono sempre nell'alveo del cosiddetto "brillantissimo"²⁷. Molto appartiene al teatro insomma, o almeno ne è debitore. Al medesimo tempo però i tre film, pur così simili fra loro nel *plot* (tanto che *Lultima avventura*, pervaso come è di senile ironica malinconia, sembra quasi un *remake* mélo di *Patatrac*) paiono ammiccare a

25. M. GROMO, *Sullo schermo: "Lultima avventura"*, cit., p. 5.

26. R. Q. [Raoul Quattrocchi], "Prime visioni": *Rubacuori*, «Kines», n. 16, 1931, p. 3.

27. Cfr. la scheda di *Patatrac* alla voce "Genere" («Commedia brillantissima») conservata nel faldone dedicato al film conservato presso il Fondo SASP0524.

Lubitsch, regista perlopiù lontano per tematiche esperite oltreché per esiti qualitativi prodotti, ma sovente citato a esempio di riferimento anche nell'ambito della commedia cinematografica italiana coeva.

Da *Rubacuori* a *L'ultima avventura*

Ma quali sono dunque gli elementi di continuità ed eventuali differenze riscontrabili nella "trilogia"? In un agile libello monografico dedicato a Falconi, curato da Carlo Veneziani nel 1921, si legge una sintesi che pare riassumere le sue qualità principali in modo esauriente: «quando per caso si nomina Armando Falconi c'è sempre qualcuno che esclama subito: – Che tipo! E si ride»²⁸.

Veneziani conferma che Falconi è brillante sul palcoscenico così come nella vita. Secondo Filippo Sacchi invece, se il *calembour* è la sua cifra stilistica anche nel retroscena, il suo volto mobile, sardonico, che pare di plastilina – pronto a modellare o mascherare un moto dell'anima – è addirittura «fotogenico»²⁹, ovvero appartiene a un qualcosa che è in lui innato. Più complesso è il giudizio di Piero Gobetti. Secondo l'autore torinese, che ne scrive nel 1923³⁰, Falconi è «fotograficamente [...] verista [...] quando pensa di rappresentare il dolore e la tensione e la composta dignità della tragedia»³¹, qualità che rimanderebbero in modo diretto al suo maestro Ermete Zacconi, ma in realtà la sua presenza attoriale è ben diversa, tanto che «le doti che [...] contrappongono [Falconi] a Zacconi e che potrebbero fare di lui l'artista moderno, sono la leggerezza elegante del decadente, la melanconica vivacità, l'umorismo fine leggermente pensoso»³². Il problema è che queste doti sarebbero più frutto di una grande capacità pratica – fatto per il quale Falconi avrebbe un talento innato – che di una ricerca estetica. L'attore romano insomma, assecondato in questo da un pubblico di poche pretese, sarebbe un mestierante un

28. C. VENEZIANI, *Armando Falconi*, cit., p. 5.

29. ANONIMO [Filippo Sacchi], "Rassegna cinematografica", Patatrac, «Corriere della sera» 21 settembre 1931, p. 5.

30. Cfr. GOBETTI, *La frusta teatrale*, cit.

31. Ivi, p. 112.

32. Ivi, pp. 112-113.

po' troppo furbesco³³. Eppure, dopo una più severa analisi tecnica la quale suggerisce all'attore di dedicare maggiore attenzione alla «virtù del temperamento» interpretativo», Gobetti chiude ancora la sua disamina critica rivolgendo una sorta di raccomandazione al se stesso spettatore: «sarà più cauto, avvertiti i limiti dell'animo sventato, lasciare alle sue birichinate questo incorreggibile corteggiatore di giovani attrici»³⁴. Ecco allora che il sospetto affiorato labile confine tra il personaggio della finzione scenica e l'attore Falconi, qui sembra dissolversi del tutto. Ci sarebbe già un'attestazione sin da quella data di una qualche confusione divistica tra interprete, ruolo e personaggio che potremo poi riscontrare tanto nei film Cines-Pittaluga del decennio successivo quanto (anzi forse soprattutto) nelle foto promozionali delle stesse pellicole: immagini ironiche e allusive, che lo ritraggono sempre attorniato da giovani donne³⁵. Anche nel breve profilo curato da Alfredo Lanocita e pubblicato nel 1926 sulle pagine del volumetto *Attrici e attori in pigiama* le qualità umane dell'attore Falconi, colte in un ipotetico *retroscena*, corrispondono in gran parte al personaggio che ritroveremo nei tre film. Falconi stesso sottolinea che: «le commedie del mio repertorio [teatrale] senza avere alcun profondo contenuto filosofico [...] sono di una comicità signorile, sana, comunque di buon gusto»³⁶, continuando poi col sostenere che il pubblico (ovviamente il "suo") apprezza il divertimento che non implichi la soluzione di mille «rebus psicopatici»³⁷.

Eppure sul fronte cinematografico, nel generale consenso, emerge anche qualche sparuta critica. Nel citato articolo pubblicato su «Kines», Quattrocchi rileva ad esempio che *Rubacuori* è «un soggetto troppo tenue e troppo visibilmente concepito per il protagonista», appesantito da «vani soliloqui che [...] rammentano troppo la vecchia tecnica teatrale»³⁸. Un'ombra che tuttavia non sembra oscurarlo.

33. Cfr. Ivi, p. 114.

34. Ivi, p. 115.

35. Ad esempio la fotografia pubblicitaria di *Rubacuori* pubblicata su «Eco del cinema», 1931, n. 87, p. 24.

36. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, cit., pp. 114-116.

37. Ivi, p. 116.

38. Q. [QUATTROCCHI], «Prime visioni»: *Rubacuori*, cit.

Falconi e la sua maschera

Sostiene Brunetta, pensando anni dopo ai suoi film, che «il volto di Falconi è un'ideale maschera per la maschera, una maschera tragica, prima che comica, capace di repentini passaggi da una fissità e immobilità assolute a un'animazione totale, a un'articolazione e disarticolazione d'ogni singola parte, come avverrà poi con la maschera e l'intero corpo di Totò»³⁹.

Ma quale è stato per gli spettatori dell'epoca il carattere più incisivo di quella maschera? Certamente le vistose sopracciglia, segno distintivo del volto di Falconi. Scrive Carlo Veneziani:

le sopracciglia formidabili sono il suo debole e il suo forte. Lunghe ricciute, bionde, folte, se ne serve in mille modi, le cala sulle palpebre, le lancia verso la fronte, le copre, le amplifica, le schizza verso gli angoli esterni, le incipria, le colora, e ad ogni mutamento egli ha l'enorme abilità di dare alla propria faccia un'espressione diversa. Su le sopracciglia di Armando Falconi ci sarebbe da scrivere una storia [...]. Una volta litigò con un impresario strozzino, gli disse quel che aveva da dire schiettamente, chiaramente, com'è sua vecchia abitudine – Perdio! – esclamò l'impresario – lei non ha peli sulla lingua! – Cosa vuole, li ho tutti sugli occhi...⁴⁰.

Sovente nelle recensioni teatrali, cinematografiche o note biografiche dedicate a Falconi non manca un riferimento più o meno ironico alle folte ali pelose che sovrastano gli occhi vivaci dell'attore. Non è un caso che l'autoironico riferimento alla peculiarità irsuta rappresenti il *climax* comico in distinti momenti emblematici, che possiamo ritrovare in *Rubacuori*, così come nella prima e nella quinta *Rivista Cines*. Un Falconi finto ritroso celebra quella vistosa caratteristica che lo rende riconoscibile e simpatico al pubblico, tanto da far diventare le sopracciglia un oggetto di culto. Nella *Rivista n. 1* è Falconi stesso che, millantando sgomento, racconta di come le sue sopracciglia abbiano rappresentato una sorta di feticcio per alcune ammiratrici, che ne reclamano

39. G.P. BRUNETTA, *Il cinema di regime italiano*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 254.

40. VENEZIANI, *Armando Falconi*, cit., p. 7.

alcuni peli, a mo' di profana reliquia, anticipando o, chissà, forse rivelando alcuni meccanismi morbosi, allora pressoché sottaciuti, di quel vasto insieme culturale popolare che oggi potremmo definire *fandom*.