





TRANSATLANTIC VISIONS

Culture cinematografiche italiane
negli Stati Uniti del secondo dopoguerra



a cura di
Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis,
Veronica Pravadelli



 MIMESIS



Il presente volume è pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e con un contributo dell’Università degli Studi Roma Tre, del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Traduzioni a cura di Lorenzo Brugo e Alice Arianna Selene Gualandris, per Luigi Genta Traduzioni.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it


Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 3
Isbn: 9791222303987

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089



INDICE

IL CINEMA COME OGGETTO E COME MEDIATORE UN'INTRODUZIONE AGLI SCAMBI TRA ITALIA E STATI UNITI, DAL SECONDO DOPOGUERRA AGLI ANNI SETTANTA <i>Enrico Carocci</i>	7
PER UNA STORIA TRANSATLANTICA DELLA MODA E DEL CINEMA I <i>FASHION FILM</i> DELLA "SETTIMANA INCOM", 1946-1953 <i>Eugenia Paulicelli</i>	31
HOLLYWOOD E IL TEVERE. CAPITALI E FILM DI INTERESSE AMERICANO IN ITALIA, DAL 1946 AL 1973 <i>Federico di Chio</i>	51
LA DONNA TRANSATLANTICA SECONDO LE SORELLE FONTANA IL TOUR PROMOZIONALE DE <i>LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA</i> NEGLI STATI UNITI <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	71
RETROMODERNITÀ. NOSTALGIA E INNOVAZIONE NEL CINEMA ITALIANO E AMERICANO, 1964-74 <i>David Forgacs</i>	91
LO SPAGHETTI WESTERN, IL GENERE TRANSATLANTICO PER ECCELLENZA <i>Mary Ann McDonald Carolan</i>	105
IL CINEMA NEOREALISTA E LA LIBERAZIONE SESSUALE IN AMERICA <i>Giuliana Muscio</i>	123
DAL FOTOGIORNALISMO MAGNUM ALLA HOLLYWOOD SUL TEVERE IL CINEMA ITALIANO RACCONTATO DA "LIFE" <i>Massimiliano Gaudiosi</i>	137



IL SUD DI TENNESSEE WILLIAMS E ANNA MAGNANI A HOLLYWOOD <i>Sabrina Vellucci</i>	149
LA RICEZIONE DEL CINEMA ITALIANO DEL DOPOGUERRA NELLA PENNSYLVANIA OCCIDENTALE <i>Chris Hite</i>	163
LA DISTRIBUZIONE TRANSATLANTICA DE <i>LA DOLCE VITA</i> : CINERIZ, PATHÉ, ASTOR <i>Valerio Coladonato, Luana Fedele, Damiano Garofalo</i>	175
“A SYMBOL OF SOMETHING FOR ALL THE GIRLS”. LA MASCOLINITÀ ITALIANA SULLE PAGINE DI “LIFE” <i>Gabriele Landrini</i>	193
CINEMA E SNODI TRANSATLANTICI IL CASO DE <i>LA DECIMA VITTIMA</i> <i>Giuseppe Gatti</i>	205
TRA MONDI E ARTI. SPAZI, IMMAGINI, OGGETTI E SUONI NELLA SINTESI FILMICA NELLA COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ OLIVETTI <i>Marta Averna</i>	225



GIUSEPPE GATTI

CINEMA E SNODI TRANSATLANTICI

Il caso de *La decima vittima*

Introduzione

In che maniera un film può agire sull'esportazione americana del moderno stile italiano? Nel contesto di questo volume la domanda appare al contempo retorica e provocatoria. Se il cinema infatti si è rivelato senza alcun dubbio un importante dispositivo di mobilitazione culturale della contemporaneità, le metodologie di analisi del film implementate negli ultimi decenni hanno elevato l'oggetto filmico a originale strumento epistemologico (Bertetto 2006; Elsaesser e Buckland 2010).

Al pari di un prodotto enogastronomico, infatti, un film è assimilabile a un *experience good*, un bene consumabile in un tempo limitato che manifesta il suo valore d'uso solo dopo l'acquisto (Gundle 2020, p. 57). Come l'oggetto di design, il film è un originale prodotto dell'arte e dell'ingegno, imprescindibilmente legato a processi di produzione e distribuzione industriale. Ma come un libro, il film è in grado di combinare la sua dimensione testuale e paratestuale per schiudere un più ampio orizzonte interpretativo e – in una prospettiva media-archeologica – può identificare un artefatto culturale capace di incarnare desideri, discorsi e sentimenti collettivi. In ultimo, al pari dell'esperienza architettonica, il film è in grado di progettare ambienti dotati di senso, mobilitando nel fruitore dinamiche di *presentificazione* o, come li definisce Giuliana Bruno, veri e propri “transiti emozionali” che rendono il film (e per esteso l'audiovisivo) un efficace ponte sociale in grado di connettere fra loro territori e paesi lontani (Bruno 2002). Assumendo infine che la pratica di andare al cinema (il cosiddetto “*moviegoing*”) abbia insieme attivato e rappresentato una forma d'esperienza paradigmatica della modernità metropolitana novecentesca; quando il film sul gran-



de schermo propone un dialogo creativo fra diversi linguaggi ed espressioni di quella stessa cultura moderna, esso diventa un caso di studi privilegiato per comprendere le dinamiche transnazionali, in particolare quelle intercorse fra Italia e Stati Uniti (Muscio, Spagnoletti, Sciorra e Tamburri 2010).

Per queste ragioni l'analisi di un singolo film, se colto attraverso tutte le sue manifestazioni (forme del racconto e della produzione, pratiche ricettive e mediali) può rivelare in quello stesso evento cinematografico un importante "snodo" della complessa intelaiatura di scambi transatlantici che sostiene gli studi e le ricerche promossi da questa collana.

In questo senso *La decima vittima* di Elio Petri (1965) rappresenta un caso di studio assolutamente paradigmatico. Tratto da un racconto di Robert Sheckley, scrittore fra i più prolifici della fantascienza statunitense del dopoguerra, la singolare vicenda produttiva di questo film rappresenta a mio avviso un caso esemplare, e al contempo originale, di snodo transatlantico. Lungi dal constatare la pura influenza stilistica del film nella cultura cinematografica americana (seppur manifesta e riconosciuta dalla critica), l'ipotesi che mi appresto a verificare è che *La decima vittima* sia piuttosto inquadrabile come un singolare snodo d'espressione e interconnessione di una più ampia e diffusa cultura visuale del Made in Italy presente negli Stati Uniti del dopoguerra. Il motivo di questa affermazione è triplice. *La decima vittima* (1) combina in chiave artistica e produttiva le specificità di quattro diverse espressioni del Made in Italy – cinema, moda, design e architettura; (2) è tra i film italiani più longevi nell'immaginario americano di genere, ed è stato al centro di studi, retrospective e rilocalizzazioni mediali nei decenni a venire; e (3) attinge a un immaginario tradizionalmente di pertinenza angloamericana (la fantascienza) per proporre una narrazione distopica degli stessi esiti del *transatlantismo*¹.

La mia analisi del film mapperà i diversi esiti del modernismo italiano presenti nell'opera di Petri, ricostruendone la parabola narrativa, produttiva, ricettiva e mediale nel contesto statunitense. L'ipotesi è che la peculiare specificità de *La decima vittima* abbia reso il film un

1 Sulla storia culturale delle diverse espressioni del Made in Italy si vedano Belfanti 2019; Colaiacomo 2006.

longevo e importante snodo mediale in grado di agire nella cultura cinematografica americana del dopoguerra e dei decenni a seguire, attestando e rilanciando gli scambi transatlantici fra Italia e Stati Uniti.

Universo narrativo, storia produttiva e ricezione americana

Secondo le cronache, dopo la lettura de *La settima vittima* (*Seventh Victim*, Robert Sheckley 1953), il breve racconto pubblicato da Sheckley sulla rivista di fantascienza americana “Galaxy Science Fiction”², nel 1964 Elio Petri tornò dalla sua prima visita negli Stati Uniti con l’idea di realizzare un film di critica verso la società americana e i suoi dispositivi di intrattenimento massificati (Portis 2010). A investire nel progetto e assumerne le redini produttive è Carlo Ponti, figura chiave per la distribuzione oltreoceano di film d’autore italiani che affermeranno il moderno stile italiano rispetto a quello del cinema francese e americano (Pravadelli 2019). Ponti guida la produzione con la Compagnia Cinematografica Champion (società italo-francese di cui è presidente), consociandola alla Les Films Concordia di René Chateau. Ma la partecipazione forse più decisiva, seppur non accreditata, è quella della Embassy Pictures di Joseph E. Levine. Come Ponti, Levine si era ormai guadagnato la fama di distributore di “Italo-film” da Oscar e la sua collaborazione col produttore italiano, avviata già alla fine degli anni Cinquanta, garantiva sia la qualità dell’opera sia un certo ritorno economico per gli esercenti americani. Non solo quindi la Embassy distribuirà il film in America a due settimane dall’uscita italiana, nel dicembre 1965, ma offrirà il capitale finanziario iniziale per girare la sequenza di apertura a Manhattan, che rimane anche l’unica ambientata oltreoceano³.

- 2 Da notare come la *Galaxy Science Fiction*, rivista “culto” della fantascienza americana del dopoguerra, fosse nata nel 1950 da un’iniziativa editoriale italo-francese, con gli italiani Cino del Duca in qualità di presidente e Vera Cerutti che come responsabile del progetto e redattrice capo, assunse come direttore lo scrittore Horace L. Gold che trainò l’ascesa americana della rivista pubblicando racconti di autori come Ray Bradbury, Robert H. Heinlein e Robert Sheckley.
- 3 In Italia la *première* della *Decima vittima* si svolge a Firenze e Roma il 2 dicembre 1965, mentre poco meno di tre settimane dopo, il 20 dicembre, debutterà nelle sale newyorkesi del Lincoln Art e del Tower East.

Insieme a Petri e Giorgio Salvatori, l'adattamento per il cinema è affidato a due fra i più noti sceneggiatori del tempo, Tonino Guerra ed Ennio Flaiano, che estendono l'universo distopico appena tratteggiato dalla *Settima vittima* ricollocando la vicenda in una Roma immaginaria del ventunesimo secolo dove imperversa la "Grande Caccia", un gioco di omicidi seriali a gestione statale. Scopo dell'agone è quello di scongiurare possibili conflitti mondiali incanalando l'aggressività umana in una grande caccia all'uomo trasmessa in tv e regolata da un concorso a premi. Questa caccia prevede il duello mortale fra un cacciatore designato e una vittima, accoppiati a loro insaputa da un impenetrabile "selezionatore elettronico". Chi uccide il proprio avversario (sia esso vittima o carnefice), conquista un punto e passa così a un'altra caccia, invertendosi di ruolo. Vincerà il concorso chi conquisterà per primo dieci punti uccidendo la sua "decima vittima".

Nel film la donna incaricata di uccidere la sua ultima preda è Caroline Meredith (Ursula Andress), giunonica cacciatrice americana sponsorizzata da una multinazionale cinese del tè per volare a Roma e compiere l'assassinio in diretta tv. Nel suo mirino c'è il romano Marcello Poletti (Marcello Mastroianni), un divo della Grande Caccia che, osteggiato da donne e paparazzi, tenta di salvarsi la pelle ricorrendo alle proprie abilità di seduttore e *grand viveur*. Al protrarsi della storia entrambi i personaggi innescano un reciproco gioco di seduzione che li porterà a mollare la caccia ed tentare la fuga d'amore fuori città.

La scena d'apertura ambientata a Manhattan vede Caroline, nel ruolo di vittima, fuggire dal proprio carnefice fra i grattacieli di Downtown sino ad entrare in un avanguardistico locale. La donna, ammaliandolo con una seducente danza in bikini, colpirà il suo inseguitore con un colpo letale esploso dal proprio "reggiseno armato". Come anticipato, questa sarà l'unica sequenza a essere girata negli States, offrendo un ideale sintesi del racconto di Sheckley in forma di *teaser*. La produzione si sposterà infatti interamente nel centro Italia con gli esterni girati fra Roma e Ostia Antica, e gli interni ospitati negli studios di Cinecittà, Titanus e Tirrenia.

Anziché ridimensionarne la portata critica, la ricollocazione del set nella capitale italiana consente a Petri di allargare il proprio discorso critico sul consumismo, immaginando una sorta di "crisi distopica" fra stile di vita e paesaggio tipici dell'italianità (Avezzi 2023) e modelli di vita e consumo tipicamente statunitensi. Ne *La decima vittima* il capo del Vaticano è americano ma il culto più in voga nel Bel Paese

è diventato il “Tramontismo”, di cui Marcello è un affabile sacerdote. Un movimento che si riunisce nelle spiagge di Ostia per rendere omaggio al sole del crepuscolo ma che viene contrastato a colpi d’uova marce da quelli che Marcello definirà i “maledetti neorealisti!” (motto di spirito in cui si può cogliere un certo messaggio di affrancamento dal marchio “neorealista” del cinema italiano).

Diverse scene e ambientazioni mescolano la componente arcaico-tradizionalista dell’Italia in cartolina con il modernismo surreale della Grande Caccia, distinguendo il film da altri immaginari fantascientifici dell’epoca (Figg. 1-2).



Fig. 1



Fig. 2

Fra tutti quello del cosiddetto “space-age pop”, incentrato sull’epica del viaggio spaziale e dell’allunaggio, riuscendo così a ritagliarsi una nicchia di consumo nel pubblico statunitense dell’e-

poca e negli anni a seguire. La cifra autoriale di Petri amplifica questa crasi, proponendo un'inedita forma di "fantapolitica" che coniuga la vocazione alla critica sociale tipica del regista romano col gusto popolare e i toni brillanti della commedia all'italiana, filone ormai affermatissimo negli States dopo i successi di critica e botteghino per film come *I soliti ignoti* (Monicelli, 1958) e *Divorzio all'Italiana* (Germi, 1961), entrambi con Mastroianni come protagonista.

Oltre al marchio di garanzia di Levine, la promozione americana del film sfrutta senza dubbio il cachet culturale maturato dalla figura divistica di Mastroianni, scelto personalmente da Ponti in vista della distribuzione internazionale. Dopo la consacrazione transatlantica con *La dolce vita* (Fellini, 1960), nel 1962 il divo italiano era sbarcato per la prima volta in America per presentare *Divorzio all'italiana*, usufruendo di una copertura mediatica senza precedenti (Hamblin 1963) fra cui il celebre servizio fotografico di Steve Shapiro che attestò la sua immagine di *latin lover* moderno e cosmopolita (Dewey 1993, pp. 133-141). "A quel tempo", si ricorda fra le pagine di "Senses of cinema", "Marcello Mastroianni era una star internazionale, il cui lavoro era popolare non solo nella sua nativa Italia ma anche negli Stati Uniti; in breve, un attore che poteva, nel linguaggio del mestiere, 'far decollare un film'" (Dixon 2013). Ma ci si spingerà anche oltre, definendo l'identità divistica del *latin lover* italiano come un vero e proprio "bene di consumo di massa" (Reich 2004, p. xiv).

Dal punto di vista degli scambi transculturali fra Italia e Stati Uniti quello di Mastroianni, che nella *Decima vittima* mostrerà un'inedita e irripetuta acconciatura bionda, incarna una sorta di personaggio composito che assomma su di sé i "tipi" distintivi della propria "star persona" (Dyer 1979). In Marcello Poletti si rievoca infatti il tenebroso damerino della dolce vita felliniana, la *celebrity* tormentata di *8 ½* (Fellini, 1963) ma anche il goffo seduttore patrizio di *Divorzio all'italiana e Ieri, oggi e domani* (De Sica, 1963): titoli premiati dall'Academy nei quattro anni precedenti e tappe decisive per l'internazionalizzazione della star Mastroianni. Lo stile letale del biondo Poletti non appare inoltre così lontano dal gangsterismo chic di Frank Sinatra mentre la vicinanza con Ursula Andress (già "Honey Rider" in *Agente 007 – Licenza di uccidere* del 1962) e l'utilizzo di gadget e armi non convenzionali, denota una certa volontà da parte della produzione di avvicinarlo alla sofisticata letalità di

James Bond⁴. Allo stesso tempo quella di Mastroianni è e rimane una mascolinità inetta o “goffa” che, come in questo e altri film, cade vittima della sua stessa seduzione e del machismo di cui è bandiera. In uno dei momenti di comicità *slapstick* più riusciti del film vediamo Marcello, finora ammantato da un’incorruttibile *aplomb*, slogarsi una spalla per lanciare una pietra contro l’ex-amante Olga (Elsa Martinelli) che lo assedia armata di pistola. Sarà Caroline, coinvolta suo malgrado nella sparatoria, a imbracciare una carabina a leva Winchester – arma tipica dei cowboy del West – per salvare l’(anti) eroe Marcello dall’ira della propria nemesi femminile.

Dal punto di vista della ricezione critica, nell’agosto 1965 il “New York Times” dedicò un articolo a Mastroianni durante la lavorazione del film (immortalandolo insieme a Petri, Andress e Martinelli sullo sfondo delle scene “op-art” del film; Hawkinsrome 1965), a cui seguì una più estesa recensione del film a pochi giorni dalla *première* statunitense. Qui, paragonando Mastroianni al “James Bond del cinema italiano”, il “Times” elogerà la direzione di Petri per l’“estremo *décor* immaginifico” e “l’intelligente” e “autocosciente” intenzione satirica (Crowther 1965). Esaurita la copertura per il lancio del film, l’interesse per la *Decima vittima* si sposta verso la critica e gli studi di settore. Nella primavera del 1966 “Film Quarterly” torna infatti sul film definendolo “Un divertimento nell’accezione migliore del termine” (Johnson 1968). Dopo un’apparente scomparsa dai radar mediali, nel primo quindicennio Duemila, grazie alla distribuzione per l’home video, il film ottiene una rinnovata attenzione fra riviste e siti di settore (Phipps 2002; Dixon 2013; Klein 2012; Axmaker 2014; Stafford 2014)⁵. In particolare, Larry Portis ridiscute l’intero lavoro di Petri focalizzandosi proprio sulla *Decima vittima*: “Con questo film”, scrive

-
- 4 Da ricordare come il personaggio dell’agente 007, nato dalla penna di Ian Fleming nel 1953, contribuì all’internazionalizzazione di cocktail a base di liquori italiani come l’Americano (ordinato da Bond in una tappa a Ciampino in *007, dalla Russia con amore* del 1957). Al tramonto della sua carriera filmica, Frank Sinatra intraprese un sodalizio col regista Gordon Douglas per girare una serie di film neo-noir fra cui la saga del personaggio Tony Rome in *L’investigatore* (*Tony Rome*, 1967) e *Lady in Cement* (1968) prodotta da Century-Fox. Sinatra incarna qui numerosi stereotipi del *lifestyle* italiano, riproponendo l’immaginario della saga di 007 con una caratterizzazione più spiccatamente italo-americana.
- 5 Versioni in DVD e Blu-ray del film sono state distribuite da Blue Underground (2011) e Shameless Entertainment (2014).

l'autore, "Petri si è cimentato in una sorta di sovversione astuta, utilizzando le forme della *pop art* e del cinema per mettere in discussione lo Stato e la società" (Portis 2010). Sul "Times" si ricorderà poi come Petri "vinse l'Oscar per il suo film del 1970, di gran lunga superiore, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, ma è *La decima vittima* che persisterà nell'immaginario collettivo" (Kher 2011). Come vedremo, al di là dell'attenzione riservatagli a singhiozzi dalla letteratura critico-scientifica, il film agirà sull'immaginario americano con maggiore continuità su altri fronti e canali medialti.

La decima vittima come snodo del Made in Italy

Come può un film d'importazione italiana, con una ricezione critica relativamente modesta e senza alcun interesse dimostrato dall'Academy, essersi così radicato nell'immaginario statunitense? Come anticipato, una seconda caratteristica da analizzare nel film è certamente il dialogo creativo che propone fra le diverse espressioni del moderno stile italiano, a partire dalla moda.

L'ideazione dei costumi è affidata all'eccentrico Giulio Coltellacci, artista noto per le sue scenografie in ambito teatrale (in particolare nei fortunati musical diretti da Garinei e Giovannini), che dagli anni Cinquanta aveva esercitato anche una certa influenza visuale sul cinema italiano grazie alle scenografie realizzate per i grandi film in costume diretti da Pietro Francisci. Mostrando un talento anche per la cura dei costumi, prima con *Le fatiche di Ercole* (Francisci, 1958) poi con *Casanova '70* (Monicelli, 1965) – altre due pellicole *top seller* in America – Coltellacci era diventato il costumista di scena di numerose star della Hollywood sul Tevere e un esponente di rilievo della così detta "Astrazione spaziale plastico-cromatica", corrente artistica teorizzata da Enrico Prampolini come la più moderna rielaborazione dei linguaggi delle avanguardie storiche, annoverando fra i suoi esponenti anche Giacomo Balla e Fortunato Depero (Prampolini 1950, p. 13). In linea col suo approccio estetico (Morbio 2017) e in assonanza con le crisi estetico-narrative proposte nel film, Coltellacci propone una rilettura moderna e cosmopolita del repertorio storico italiano. Questo si traduce in costumi, scene ed elementi visuali che prevedono il gioco di pieni e di vuoti, contrasti cromatici e rimandi all'astrattismo e al surrealismo.

Coltellacci affida poi la realizzazione sartoriale degli abiti dei protagonisti a due grandi firme della moda italiana. Del vestiario di Marcello si occupa lo stilista Bruno Piattelli che grazie al sodalizio col divo italiano nel primo film di Petri, *L'assassino* (1961), aveva reso il paletot di tweed impermeabilizzato creato per Mastroianni un capo “must have” dell’alta moda internazionale (Battista 2008, p. 50). Per *La decima vittima*, Piattelli confeziona un abito nero dallo stile minimalista che elimina i bottoni in favore del velcro, *rispecchiando* – per così dire – il suadente *sex appeal* del personaggio nella setosità decolorata del suo costume, amplificandone così la resa espressiva. L’altro nome noto della moda Made in Italy che collabora al film è quello dell’atelier delle Sorelle Fontana a cui Coltellacci assegna la realizzazione sartoriale degli abiti di Ursula Andress, insieme ad altri personaggi e figurazioni femminili. Le Fontana, che all’epoca già curavano il guardaroba di numerose celebrità statunitensi fra cui Linda Christian, Ava Gardner e Jaqueline Kennedy, hanno qui modo di sperimentare l’uso dei tessuti sintetici e dei tagli ispirati all’immaginario lunare⁶. Pur non presentando veri e propri “*fashion shows*”, la scena dove Caroline, attorniata dalle figuranti della multinazionale, punta la pistola contro Marcello dà modo alle Fontana di manifestare non solo il potenziale espressivo ma anche quello “coreutico” dei propri abiti lunari per il cinema.

Quello del lavoro stilistico e sartoriale è infatti un contributo decisivo, e non accessorio, alla costruzione dell’immaginario del film. Come è stato notato da Anna Battista, la grammatica dei costumi nata dalla collaborazione virtuosa fra Petri, Coltellacci, Piattelli e Fontana è particolarmente funzionale a parodiare altri generi *all’italiana* famosi in America: l’ostentato sfarzo dei film di gladiatori ambientati nella Roma Antica nei peplum di Francisci; le atmosfere marziali e iper-mascolinizzate degli spaghetti western (come nella scena slapstick citata poc’anzi); fino all’esotismo primitivista del fortunato ciclo dei “mondo movie” prodotti da Cineriz e divenuti un vero e proprio caso (Battista 2008, p. 46). Si tratta di un uso “espressivo” dell’alta moda italiana per il cinema che fu popolarizzato in America dal cinema di Antonioni (Paulicelli 2020, p. 87-119) ma che nello scenario fantapolitico de *La decima vittima*

6 Per uno studio sull’influenza dell’atelier Fontana nella cultura cinematografica americana del dopoguerra rimando al saggio di Ilaria A. De Pascalis contenuto in questo volume.

ma è capace di estendersi in forme intermediali: per il pubblico americano *connotare* questa moda lunare come espressione del Made in Italy era infatti possibile grazie al richiamo alla collezione *Gemini IV* ideata lo stesso anno da Emilio Pucci per l'americana Barniff Airlines e, dopo la circolazione della *Decima vittima*, sarà possibile per le Fontana riproporla durante la settimana della moda romana del 1969, quando l'atelier romano presenterà una collezione bianco-blu marino con inserti di plastica, ispirati all'ormai avvenuto allunaggio ma debitori dell'esperienza con Petri (Battista 2008, p. 50).

Tornando all'articolo del "Times" (Hawkinsrome 1965, p. 7) che anticipava l'uscita del film, grande ruolo veniva dato alle così dette "maestranze". Si evidenziava infatti come Piero Poletto (scenografo) e Gianni di Venanzo (direttore della fotografia), fossero meritevoli di un accreditamento pari a quello di Petri, mentre la colonna sonora di Piero Piccioni fosse molto più espressiva dei dialoghi (sottotitolati in inglese per l'imminente distribuzione statunitense).

A ben vedere la musica Piccioni, che mescola il jazz alle sonorità elettroniche, vede il contributo di un'altra protagonista della modernità musicale italiana. Si tratta di Mina, all'epoca controversa cantante emergente, che canta alternando strofe in italiano e inglese nel brano *Spiral Waltz*⁷. Più in generale, il tappeto musicale di Piccioni *dinamizza* l'esposizione di interni e oggetti di scena d'avanguardia curati da Poletto (già apprezzato scenografo di Michelangelo Antonioni) anch'esso avvalsi della collaborazione di un altro artista, Alberto Biasi, esponente del collettivo padovano Gruppo N.

Da notare come proprio nel 1965 Biasi partecipi a *The Responsive Eye*, storica esposizione d'arte cinetica curata da William Seitz per il MoMA di New York (Seitz 1965). Gli ambienti della mostra, che vengono riallestiti anche a St. Louis, Pasadena e Baltimora, puntano all'intrigo ottico con lo spettatore e presentano diverse similitudini visuali col film di Petri (Fig. 3).

7 Il pubblico americano aveva avuto modo di conoscere Mina nell'agosto del 1961 quando era stata inclusa nella Top 100 di *Billboard* col singolo *This World We Love In* (cover de *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli).



Fig. 3

Prediligendo la bicromia e gli effetti di sfondamento prospettico, le scene di Poletto e Biasi caricano le immagini di un appeal fumettistico, incorniciando i personaggi in un'atmosfera surreale e minimalista con riferimenti incrociati alla pop-art americana e all'op-art italiana. Nel film compaiono anche classici oggetti di design moderni come l'Ericofon della Ericsson (1958, prodotto in Italia da FATMA) e una seduta richiamante la celebre poltrona Barcelona di Van der Rohe prodotta in Italia dall'azienda Cas-sina. Inoltre, il grande occhio ispirato a *Look!* di John Tylson, collocato sul fondo della camera di Marcello, compone un'inquadratura riproposta sulla copertina dell'edizione statunitense della colonna sonora di Piccioni. Stesso vale per le superfici e gli arredi di op-art che corredano diversi poster e immagini promozionali del film.

Come per la moda e il design, *La decima vittima* propone inoltre un uso espressivo degli spazi architettonici. Il reparto scenografico racconta il futuro attraverso un'altra crisi figurativa che interseca il modernismo italiano (girando molte scene nel complesso architettonico dell'Eur e arricchendo gli interni di oggetti e arredi di design) con l'architettura della Roma antica (fra cui spiccano le scene d'azione girate nei pressi del Colosseo e al Capitolium di Ostia Antica). Gli esempi in questo senso sono innumerevoli (e meriterebbero un'analisi più estensiva) ma torna particolarmente utile soffermarsi su quello offerto dalla sequenza di apertura, che nella semantica cinematografica assume tradizionalmente un ruolo saliente.

Il film inizia con un campo lungo sulle volte della stazione di Penn Station, architettura newyorkese degli anni Dieci ispirata all'assetto delle Terme di Caracalla, che in quel periodo era in fase di demolizione per far spazio all'avveniristico Madison Square Garden, anch'esso sorta di moderna reinterpretazione del Colosseo romano. Caroline, vestita con un intrigante tailleur maculato, è inseguita dal suo assassino e finisce per nascondersi dietro a un'insolita autogrù tricolore. Non appena la donna guadagna il centro dell'inquadratura, appare il primo titolo di testa recante la scritta "CARLO PONTI presenta" (Fig. 4). È possibile ritenere che Petri abbia piazzato questi indizi visuali per ribadire una certa posizione di debito figurativo/architettonico che il rinnovamento urbano newyorkese avrebbe avuto nei confronti dell'urbe capitolina, nonché per anticipare la venuta in Italia di Caroline. Indizi che assumono una carica ancor più esplicita quando un membro della troupe incaricata di filmare l'omicidio di Marcello ammetterà: "Roma antica ha sempre funzionato sugli americani, venire a Roma per girare in studio è una follia". Ascoltiamo queste parole mentre ci viene mostrata una vista a volo d'uccello sul Parco Archeologico del Colosseo e dei Fori Imperiali. Visioni probabilmente familiari al pubblico italiano, ma che per lo sguardo statunitense si caricavano di una differente suggestione. Simili immagini sarebbero infatti state pubblicate l'anno successivo dalla stampa newyorkese per documentare la costruzione del Madison Square Garden, il "colosseo di metallo" che si andava a installare nella geometrica topografia del cuore di Manhattan e che mostrano una generosa affinità figurativa con le riprese della *Decima vittima*.



Fig. 4

Oltre alla musica e alle connessioni con l'architettura moderna e antica, corpi e costumi svolgono un ruolo di tutto rilievo nell'enfatizzare il gioco spaziale e dinamizzare le relazioni. Il già citato ricorso ai tessuti sintetici e il cromatismo – prevale il giallo per Mastroianni e il fucsia per Andress – è funzionale al contrasto visivo fra i soggetti e gli sfondi delle rovine, le pareti eburnee dell'architettura fascista dell'Eur e gli interni d'avanguardia, dominati dalla bicromia e il gioco di pieni e vuoti. Questa strategia visuale non sembra puntare al puro estetismo o all'effetto "cartolina" tipico di molte produzioni italo-americane dell'epoca, bensì ha diverse funzioni drammaturgiche. Anche in questo caso le letture di tali aspetti sarebbero molteplici, ma per il nostro discorso sarà utile soffermarsi sulla particolare modernità assunta dai ruoli femminili del film.

Il *pastiche* architettonico poc'anzi evocato sorregge, in chiave espressiva, personaggi femminili contrastati e stratificati, in grado di coniugare fascino e letalità (in linea con i profili delle *femme fatale* del noir e delle "bond girl" della saga di 007) ma anche ruoli, generi e profili culturali fra loro tradizionalmente opposti: protagonismo e antagonismo, commedia e sentimento, americanità e italianità. Oltre alla figura di Caroline spicca come già menzionato quella di Olga, burrascosa amante di Marcello interpretata da Elsa Martinelli, che alla carriera di attrice abbinava quella di top-model internazionale. Anche per il ruolo di Olga la produzione sembra capitalizzare la star persona di Martinelli, già apprezzatissima in America come modello di *Italian Style* alternativo a quello delle maggiorate degli anni Cinquanta. In quel periodo infatti la giovane Martinelli, introdotta a Hollywood dallo stilista Roberto Cappucci, aveva già alle spalle tre film di prestigio, un Orso d'argento come miglior attrice e una copertina di "Life" nel novembre 1957. Sarà il corpo atletico di Martinelli a *performare* più di altri attraverso i costumi plastici di Coltellacci/Fontana, divenendo l'ultimo *villain* a fraporsi alla coppia Marcello-Caroline in una surreale sparatoria western fra le rovine di Ostia Antica.

Martinelli, lo ricordiamo, costruì la sua immagine divistica come donna autonoma e indipendente, insieme madre, attrice e top model, capace di viaggiare fra i continenti senza trascurare ele-

ganza e cura della bellezza⁸. Per il pubblico americano Martinelli incarnava allora il *topos* della “donna con la pistola”, personaggio femminile che rifiuta il ruolo di vittima o dama da salvare e, impugnando in prima persona l’arma dei cowboy, diventa soggetto di sguardo e di azione nei film western. Esempi di questa tipizzazione si trovano in *The Indian Fighter* (De Toth, 1956), esordio hollywoodiano di Martinelli che recita al fianco di Kirk Douglas e, tre anni dopo *La decima vittima*, nel suo ruolo di protagonista in *Il mio corpo per un poker* (1968), *woman’s western* scritto e diretto da Lina Wertmüller (alias Nathan Wich).

Nonostante non possa definirsi un successo commerciale o vanti, come si è visto, una robusta letteratura critica, negli anni a venire *La decima vittima* subirà un’accelerazione di popolarità che trasformerà il film nel *centro di gravità narrativo* di un singolare cosmo transmediale.

L’ottima accoglienza del film fra gli appassionati di fantascienza indurrà Sheckley e il suo editore a realizzare un romanzamento del film, *The Tenth Victim* (1966) mentre circa vent’anni più tardi andranno alle stampe altri due spin-off letterari: *Victim Prime* (1987) e *Hunter/Victim* (1988), entrambi firmati da Sheckley. In una prospettiva transmediale è importante notare come l’autore inserisca il film di Petri nel mondo narrativo di *Victim Prime* ambientato nell’anno 2092:

Caro Allan, eccomi qui a Huntworld, dove mi sono quasi fatto ammazzare già il primo giorno. A parte questo, non ho visto molto delle Battute di Caccia per le quali questo posto va tanto famoso. Forse mi aspettavo di vedere la gente correre per le strade come in quel film che avevano girato prima che la Caccia diventasse legale... *La Decima Vittima*, ecco (Sheckley 2000, p. 17).⁹

-
- 8 Martinelli gode di una certa celebrità nel pubblico femminile anche per il suo ruolo di testimonial della crema per il viso Pound, incentrata sulla figura dell’attrice italiana e ricorrente fra su “Life” a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Come nel film di Petri, l’immagine elegante di Martinelli è accostata allo sfondo monumentale del Colosseo, alludendo a un parallelismo fra “l’eccitante bellezza” della diva italiana e quello della Città Eterna. Cfr. la pubblicità “Pond’s Cold Cream”, in “Life”, n. 16, 19 ottobre 1959, p. 55.
- 9 Nel libro si omaggia anche il western all’italiana con un personaggio di nome “Django”, il pistolero protagonista di *Django* di Sergio Corbucci (1966).

Ma *La decima vittima* non si limita a rilanciare il sottogenere fantapolitico dei “giochi della morte” (di cui si può rintracciare un antesignano ne *La partita più pericolosa* di Richard Connel del 1924 e una prosecuzione nella saga di *Hunger Games*) ma ne condiziona i paradigmi estetici e narrativi a venire. Nell’ambito della moda e dei costumi, il “reggiseno armato” con cui Caroline uccide la sua nona vittima nell’incipit del film si guadagna la copertina del nuovo romanzo di Sheckley, per poi ritornare come accessorio letale nei costumi delle “fembot”, le androidi killer nella serie di spionaggio *La donna bionica* (1976-78). L’iconico reggiseno è infine parodizzato, e reso ancor più celebre al grande pubblico, nella saga di *Austin Powers* (1997-2002), dove oltre al ritorno delle fembot, si fa esplicita leva sull’estetica *space age pop*¹⁰.

Sebbene, come si è detto, fino al ritorno in home video non si sia prodotta molta letteratura sul film, *La decima vittima* circolò negli ambienti della controcultura dell’East Village newyorkese grazie alle proiezioni avvenute nel celebre Club 57 fra il 1978 e il 1983. Lo attesta il MoMA, che nel 2017 inserisce il film nella retrospettiva *Your Are Now One of Us: Film at Club 57* (Magliozzi, R. e Cauvolacos 2017-18). Nel 2019, il ruolo de *La decima vittima* nell’esportazione della moda italiana sarà riconosciuto anche dal Wolfsonian-FIU di Miami che lo inserirà nella mostra *Made in Italy: MITA Textile Design 1926-1976*.

Più di recente, il film di Petri è stato annoverato fra i pionieri di un’importante tradizione filmica di “giochi immaginari” dal potente valore euristico e discorsivo (Gualeni e Fassone 2023, p.110). Si tratta infatti di narrazioni dove i giocatori, inizialmente obbligati a uccidersi a vicenda, imparano a ribellarsi alle regole del gioco, amplificando così il proprio pensiero utopico¹¹. Se la versione Blu-ray de *La decima*

10 Un’estetica che vede fra i suoi film di riferimento non solo quello di Petri ma anche *Barbarella* (Vadim, 1968) per il quale, forte dell’esperienza con *La decima vittima*, Giulio Coltellacci realizzerà i costumi per Anita Pallenberg. Coltellacci insieme a Gabriele Mayer non vennero accreditati come costumisti di *Barbarella* poiché subentrarono a Jacques Fonteray in corso d’opera. Sempre nel 1968 Coltellacci curerà i costumi di *Danger Diabolik* di Mario Bava. Il film (e l’opera di Bava in generale) sta riscoprendo una certa attenzione nei cinefili e negli studiosi di cinema statunitensi, e insieme a Fulci e Argento è certamente un autore chiave per ricostruire l’impatto del cinema “vernacolare” italiano nella cultura cinematografica statunitense del dopoguerra.

11 Oltre alla saga di *Hunger Games*, altri “giochi fittizi” associabili alle meccaniche di gioco postulate nella *Decima vittima* possono riscontrarsi in film

vittima viene oggi reclamizzata come una sorta di “equivalente italiano” di *Hunger Games* è perché al film viene riconosciuto il ruolo di anticipatore di tutto un discorso critico sia sul format dei *reality show*, diffusisi nei primi anni Duemila, sia sul tema della così detta “gamification”. Nella trilogia filmica di *Hunger Games* (prodotta dalla statunitense Lions Gate fra il 2012 e il 2015) riecheggiano le trame del film di Petri, raccontando le vicende di una giovane cacciatrice del futuro designata per battersi all’ultimo sangue con una controparte maschile all’interno di una “Grande Caccia” tecnologicamente avanzata.

Conclusioni

La scienza della complessità ci insegna che la stabilità dei più diffusi sistemi dinamici si poggia sui così detti *hub* o “snodi”, pochi e rari nodi che attirano a sé e smistano un’alta concentrazione di connessioni. Lo sviluppo dei più articolati e diffusi *network* – in primo luogo la società umana ma anche il world wide web – sarebbe legato infatti a un meccanismo di tipo “aristocratico” (o *free scale*) per cui la maggior parte delle connessioni tende spontaneamente a far capo a pochi nodi iperconnessi, stabilendo “ponti” fra elementi distanti e garantendo la tenuta della rete.

A mio avviso, la concertazione filmica di diverse espressioni del Made in Italy rende *La decima vittima* assimilabile a un importante snodo o *hub* mediale degli scambi transatlantici del dopoguerra: per aver interconnesso in un unico evento filmico ambiti espressivi e produttivi diversi e, in qualità di ponte, per aver garantito la stabilità e rafforzato l’infrastruttura del Made in Italy da un punto di vista intermediale e, di rimando, economico.

Come ho ricostruito nell’analisi, i vettori che si intersecano in questo snodo cinematografico sono molteplici e agiscono su più livelli. C’è la rete dei soggetti (Mastroianni, Ponti, Levine, Martinelli, Coltellacci, Poletto, Biasi, Piccioni, Mina); quella delle aziende (Com-

come *L’implacabile* (*The Running Man*, Glaser, 1987) e *Battle Royale* (*Batoru Rowaiaru*, Fukasaku, 2000), e nelle serie *Il prigioniero* (McGoohan, 1967-68), *Squid Game* (Siren Pictures Inc., 2021-in corso) e *Westworld – Dove tutto è concesso* (HBO, 2016-2022), quest’ultima spin-off del film di fantascienza *Il mondo dei robot* (*Westworld*, Crichton, 1973).

pagnia Champion e Embassy, Sorelle Fontana e Piattelli, i vari studi e ditte); quella degli oggetti (il reggiseno armato e gli abiti lunari, le opere di op-art e gli arredi di design) e quella poco tangibile – ma non per questo meno impattante – dell’immaginario filmico italiano (la crisi architettonico-paesaggistica del Bel Paese; i linguaggi della commedia all’italiana e dello spaghetti western; la mascolinità “goffa” di Mastroianni, la femminilità “western” di Martinelli, e molti altri segni distintivi di italianità moderna rinvenibili nel testo).

Per la capitalizzazione culturale e l’estensione mediale che si è prodotta intorno al suo cosmo narrativo, *La decima vittima* è allora assimilabile a un vero e proprio “snodo transatlantico” che insieme assomma, attesta e ispira l’ascesa delle diverse espressioni dell’*Italian Style* nell’America del dopoguerra.

Riferimenti bibliografici

Avezzi, G.

2023 *L’Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Carocci, Roma.

Axmaker, S.

2014 “*The 10th Victim*” – *Reality TV is a killer on Amazon Prime*, <<https://streamondemandathome.com/the-10th-victim-vod-streaming-dvd-bluray/>> (ultima consultazione 31/5/2023).

Battista, A.

2008 *The Killing Game: Glamorous Masks and Murderous Styles in Elio Petri’s La decima vittima*, in M. Uhlirova (ed.), *If Looks Could Kill: Cinema’s Images of Fashion, Crime, and Violence*, Koenig Books, Londra, pp. 40-51.

Belfanti, C. M.

2019 *Storia Culturale del Made in Italy*, il Mulino, Bologna.

Bertetto, P. (a cura di)

2006 *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Milano.

Bruno, G.

2002 *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London; tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2006.

Colaiacomo, P. (a cura di)

2006 *Fatto in Italia. La Cultura del Made in Italy (1960-2000)*, Booklet, Milano.

Crespi Morbio, V.

2017 *Coltellacci. Teatro Cinema Pittura*, Step Editrice, Parma.

Crowther, B.

1965 *Screen: Mastroianni vs. Miss Andress: Futuristic "10th Victim" Opens at 2 Theaters*, in "The New York Times", December 21.

Dewey, D.

1993 *Marcello Mastroianni. His Life and Art*, Birch Lane Press, New York.

Dyer, R.

1979 *Stars*, BFI, Londra; tr. it. *Star*, Kaplan, Torino 2009.

Dixon, W.W.

2013 *La decima vittima*, in "Senses of Cinema", n. 66.

Elsaesser, Th., Buckland, W.

2002 *Studying Contemporary American Film*, Arnold Publishers, London; tr. it. *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Bietti, Milano 2010.

Gualeni, S., Fassone, R.

2023 *Fictional Games: A Philosophy of Worldbuilding and Imaginary Play*, Bloomsbury, London.

Gundle, S.

2020 *"We Have Everything to Learn from the Americans": Film Promotion, Product Placement and Consumer Culture in Italy. 1945-1965*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", vol. 40, n. 1, pp. 55-83.

Hamblin, D. J.

1963 *Who's This Mastroianni? The movie's newest international heart-throb*, in "Life", January 18, pp. 79-90.

Hawkinsrome, R.

1965 *Will Marcello Become "The Tenth Victim"?*, in "The New York Times", August 15.

Johnson, W.

1966 *The Tenth Victim*, in "Film Quarterly", vol. 19, n. 3.

Kher, D.

2011 *Beware of Killer Brassieres, and Don't Die at Midnight*, in "The New York Times", September 30.

Klein, A.

2012 *DVD review: "The 10th Victim" Looks Forward*, in "Los Angeles Times", August 18.

Muscio, G., Spagnoletti, G., Sciorra, J., Tamburri, A. J. (eds.)

2010 *Mediated Ethnicity: New Italian-American Cinema*, John D. Calandra Italian American Institute, New York.

Paulicelli, E.

2020 *Moda e cinema in Italia*, Mondadori, Milano.

Phipps, K.

2002 *The 10th Victim*, <<https://www.avclub.com/the-10th-victim-1798197134>> (ultima consultazione 31/5/2023).

Portis, L.

2010 *The Director Who Must (Not?) Be Forgotten: Elio Petri and the Legacy of Italian Political Cinema, Part 1*, in "Film International", vol. 8, n. 2, pp. 17-29.

Prampolini, E.

1950 *Lineamenti di scenografia italiana dal Rinascimento a oggi*, Bestetti, Roma.

Pravadelli, V.

2019 *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Marsilio, Venezia.

Reich, J.

2004 *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Seitz, W.

1965 *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, New York.

Sheckley, R.

1953 *The Seventh Victim*, in "Galaxy Science Fiction", vol. 6, n. 1, pp. 38-51.

1987 *Victim/Prime*, Signet/NAL, New York; tr. it. *Vittime a premio*, in "Classici Urania", n. 277, 2000.

Stafford, M.

2014 *The 10th Victim*, <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/reviews/2014/04/01/the-10th-victim/>> (ultima consultazione 31/5/2023).