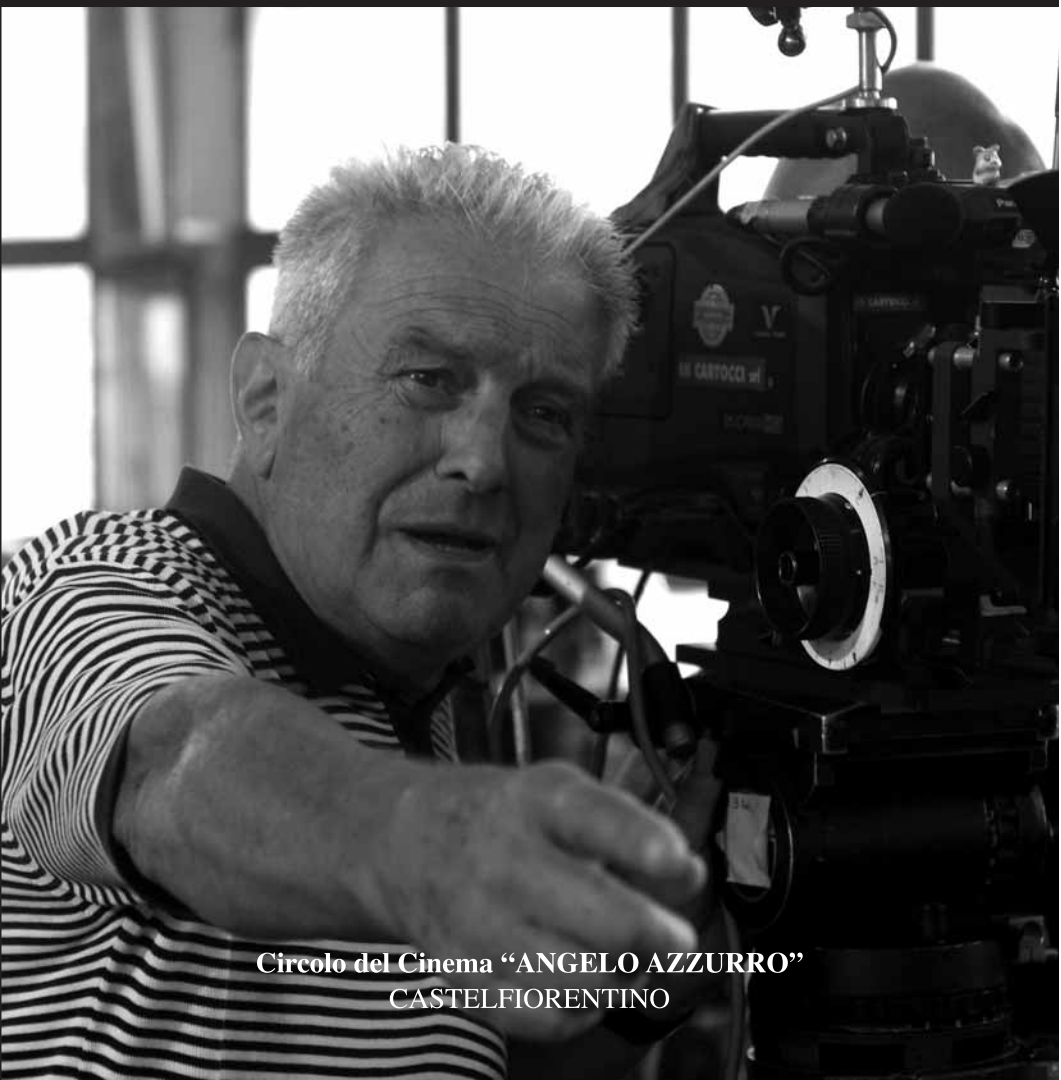


Giuseppe Ferrara

SGUARDI INDISCRETI SULLA STORIA DEL CINEMA



Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO"
CASTELFIORENTINO

Cineclub Quaderno informativo n. 12



In collaborazione con
Istituto superiore F. Enriques di Castelfiorentino

GIUSEPPE FERRARA

SGUARDI INDISCRETI

SULLA STORIA DEL CINEMA

Antologia di scritti a cura di
Jaures Baldeschi

Interventi di
Mino Argentieri, Giacomo Gambetti, Sergio Micheli

Filmografia e Bibliografia di
Tiziana Gagnor

Con la collaborazione di
Federico Cioni e Marco Ulivieri

Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO"
Castelfiorentino 2005

Circolo del Cinema “ANGELO AZZURRO” u.i.c.c.
Piazza Gramsci – CASTELFIORENTINO
www.microscena.it

In Collaborazione con

Comune di Castelfiorentino
Unione Italiana Circoli del Cinema
Centro Sperimentale di Cinematografia– Cineteca Nazionale
Istituto Superiore “F. Enriques” di Castelfiorentino
Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

**Pubblicato in occasione dell’assegnazione della terza edizione del “Giglio d’Oro”
e della retrospettiva “ Giuseppe Ferrara: un cineasta scomodo ”.
6ª edizione “I grandi maestri”**

Castelfiorentino 11 – 22 ottobre 2005, Ridotto del Teatro del Popolo.

La rassegna dell’evento speciale su Giuseppe Ferrara è stata coordinata da Jaures
Baldeschi con la collaborazione di Federico Cioni e Marco Ulivieri
La rassegna non sarebbe stata possibile senza la collaborazione del Centro
Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Allestimento mostra documentaria a cura di Silvano Costagli e Remo Taviani

Le foto di copertina, retrocopertina e quelle dal set del film in lavorazione su “Guido
Rossa” sono di BEPI CAROLI di Genova, le altre foto e il materiale documentario
provengono dall’archivio Giuseppe Ferrara

Un ringraziamento particolare al Sindaco Laura Cantini e Sergio Mazzini Assessore
alla Cultura; Laura Argento del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca
Nazionale;
Un ringraziamento anche per i consigli, suggerimenti e la collaborazione a Daniela
Barucci, Sara Bertelli, Gianni Minello, Aurora Palandrani, Massimo Simoncini, Marco
Ulivieri, Baldo Vallero, Paolo Vecchi.

© Circolo del Cinema “Angelo Azzurro” - Castelfiorentino 2005



INDICE

Laura Cantini, <i>presentazione</i>	pag. 7
Jaures Baldeschi, <i>Un cineasta scomodo</i>	” 8
<i>Interventi</i>	
Mino Argentieri - <i>Ferrara: un cineasta con una appassionata sensibilità sociale</i>	” 11
Giacomo Gambetti - <i>Critico e regista: Giuseppe Ferrara</i>	” 14
Sergio Micheli - <i>Beppe Ferrara, facciamolo Santo</i>	” 17
Giuseppe Ferrara, Articoli, interventi e saggi	” 21
<i>Mitologia del film muto (1964)</i>	” 22
<i>Vent’anni di cinema fascista (1966)</i>	” 27
<i>Il mito e l’immagine: il fascismo e la guerra (1983)</i>	” 34
<i>Ferdinando Maria Poggioli (1956)</i>	” 36
<i>Corazzata Potemkin (1960)</i>	” 40
<i>“Que viva Mexico” una cattedrale distrutta (1952)</i>	” 46
<i>Jean Vigo: (1953-1954)</i>	” 52
<i>Ivens o dell’immediatezza (1954)</i>	” 67
<i>I limiti di Flaherty (1957)</i>	” 80
<i>Un Chaplin non incisivo (1958)</i>	” 84
<i>Un briciolo di vera America (1958)</i>	” 97
<i>Kenji Mizoguchi (1957)</i>	” 103
<i>L’amaro nirvana del cinema indiano (1964)</i>	” 108
<i>Visconti e il neorealismo italiano (1967)</i>	” 115
<i>L’opera di Roberto Rossellini (1967)</i>	” 138
<i>La questione meridionale nel cinema italiano (1979)</i>	” 159
<i>Attori presi dal vero e attori professionisti (1955)</i>	” 163
<i>Lo spettatore neorealista (1956)</i>	” 170
<i>Il cinema come pensiero storico (1966)</i>	” 173
<i>Cineocchio e cinemenzogna (1983)</i>	” 177
<i>Sicilia 1963: Storia di una bara (1968)</i>	” 182
<i>La comunicazione è un potere (2003)</i>	” 186
<i>La responsabilità civile del cinema (2004)</i>	” 189
<i>Illustrazioni</i>	” 194
Tiziana Gagnor, <i>Filmografia e schede</i>	” 204
Tiziana Gagnor, <i>Bibliografia degli scritti di G. Ferrara</i>	” 235
Tiziana Gagnor, <i>Bibliografia degli scritti su G. Ferrara</i>	” 242



Comune di Castelfiorentino
Circolo del Cinema "Angelo Azzurro"



GIGLIO D'ORO

di CASTELFIORENTINO

3^a EDIZIONE

2005

Il "Giglio d'oro" – in omaggio allo stemma civico – è un riconoscimento istituito, in forma biennale, dal Circolo del Cinema "Angelo Azzurro" e dal Comune di Castelfiorentino, per segnalare al pubblico l'impegno e il lavoro di personalità del mondo del cinema.

La terza edizione del 2005 viene assegnata a Giuseppe Ferrara, un regista da sempre votato all'impegno sociale e civile, con onestà, coraggio e coerenza. Come di consueto il "Giglio" è una scultura originale, realizzata da Paolo Baggiani, artista di respiro internazionale, che lavora tra New York e Roma, dove vive.

Il "Giglio d'oro", istituito cinque anni fa per segnalare al pubblico l'opera di personalità del mondo del cinema, viene assegnato, alla sua terza edizione, a Giuseppe Ferrara, un regista da sempre votato all'impegno civile, ai film ispirati ai fatti di cronaca e ai misteri della storia recente italiana.

E' un autore scomodo, spesso discusso e poco amato dalla critica, ma sicuramente onesto, coraggioso e coerente. Il ricordo indelebile de *Il sasso in bocca*, con la denuncia delle connivenze fra mafia e politica, mi suscita ancora emozione.

E del resto da tutta la sua opera emerge una grande capacità di unire, con una profonda sincerità, elementi spettacolari e avventurosi a quelli di impegno civile e politico.

La sua attività nel cinema è iniziata come giornalista e studioso cinematografico, che si è poi spostato dietro la macchina da presa per raccontarci le lotte degli uomini contro le ingiustizie. I suoi film percorrono un itinerario che si snoda attraverso l'analisi dei misteri e degli intrighi internazionali che hanno attraversato la storia del nostro paese.

Ha denunciato i retroscena dell'assassinio del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa con *Cento giorni a Palermo* e quelli del rapimento di Aldo Moro (*Il caso Moro*, con un indimenticabile Gian Maria Volonte, un film sommerso dalle polemiche, ma la storia ha dimostrato che Ferrara aveva ragione). Appena un anno dopo le stragi mafiose di Capaci e via D'Amelio ha girato *Giovanni Falcone*. Le fatiche più recenti sono *Segreto di stato* e *Banchieri di Dio* sul caso Calvi.

Noi avremo in questa occasione il privilegio di vedere in anteprima alcune scene del suo ultimo film, in corso di lavorazione, su Guido Rossa, l'operaio genovese assassinato dalle Brigate Rosse.

Cinema d'inchiesta e di denuncia quindi, realizzato con onestà e coraggio, che ha dovuto affrontare, non casualmente, anche numerose denunce e processi, a dimostrazione dell'importanza che un certo modo di "fare cinema" può ancora avere nella nostra società.

Per tutto ciò ci sentiamo onorati che Giuseppe Ferrara sia un nostro concittadino

Il Sindaco di Castelfiorentino
Laura Cantini

Un riconoscimento a “Beppe Ferrara” era doveroso, non solo perché è un personaggio del mondo cinematografico nato a Castelfiorentino e quindi nostro concittadino, anche se nel nostro paese ha trascorso solo la prima gioventù. Era doveroso perché “Beppe” - come preferiamo chiamarlo affettuosamente – è un cineasta scomodo, sempre impegnato in grandi battaglie civili e sociali. Sempre impegnato a combattere la corruzione, l'intrigo, a difendere le libertà civili e democratiche. Ferrara è uno dei pochi registi che “si sporcano le mani” con l'attualità e che rischia, si mette in gioco, sempre in prima persona. Infatti, il suo lavoro è costellato di denunce e processi che durano un'eternità.

Il nostro primo impatto con “Beppe” risale a circa trenta anni fa. Era il 1973, e l'uscita del film di Coppola, *Il Padrino*, fu uno dei primi esperimenti della distribuzione cinematografica perché per una settimana invase tutta la valdelsa. Da Poggibonsi a Empoli in tutti i cinema si doveva proiettare in contemporanea il film di Coppola. Il Circolo di Cultura Cinematografica “G. Sadoul” (antesignato dell'Angelo Azzurro) nello stesso arco di tempo promosse una rassegna cinematografica alternativa: ***Cinema politico e di ricerca di base***, che si inaugurò con la proiezione del ***Sasso in bocca*** che era discriminato dalla distribuzione. Alla proiezione intervenne Beppe Ferrara. Ricordo quella serata con un pubblico trabocchevole, in modo indelebile perché “Beppe” oltre ad una lezione di storia che spiegava la natura della mafia ad introduzione del film, vivisezionò il film di Coppola dando gli strumenti di lettura per capire i messaggi del film che non spiegavano affatto le radici storiche, politiche e sociali della mafia.

Rispolverando il programma di quella rassegna, abbiamo scoperto che in quella occasione si proiettarono anche due suoi documentari significativi: ***Il gergo della malavita*** e ***Orgosolo: la terra ha tremato***.

Quando Beppe ci ha proposto di raccogliere in volume un'antologia dei suoi scritti avevamo qualche perplessità, poi, man mano che leggevamo i suoi articoli e saggi, su Eisenstein, Visconti, Rossellini, Vigo, Ivens, abbiamo scoperto anche un raffinato critico e storico a trecentosessanta gradi, capace conoscitore del cinema indiano e di evidenziare elementi che mettono in discussione anche personaggi

mitici come Chaplin. Ferrara è tornato in varie occasioni a presentare quasi tutti i suoi film, sempre con forti sollecitazioni critiche capaci di scuotere un certo torpore intellettuale.

Forse il cinema meno conosciuto e più importante di Beppe, è il documentario, dove ha impegnato la parte più cospicua della sua attività. Sicuramente la riproposizione di alcuni documentari, di fatto completamente sconosciuti a gran parte del pubblico, soprattutto quello più giovane, susciteranno sorpresa e meraviglia. Malgrado il peso degli anni sono documenti veramente straordinari che ci restituiscono frammenti di storia reale. Il suo cinema di Fiction si ispira sempre a fatti realmente accaduti, con un volontario riferimento a personaggi reali. Se riflettiamo un attimo sul suo lavoro vediamo svolgersi un filo che ripercorre la storia del nostro paese per oltre mezzo secolo e che diviene testimonianza di sommovimenti sociali e politici e soprattutto di denuncia delle corrottele e di ingiustizia.

Un riconoscimento dunque, ad un cineasta scomodo, che con coraggio, onestà e coerenza contribuisce a tenere alta la bandiera di un cinema d'impegno sociale e di difesa delle libertà democratiche.

Jaures Baldeschi

GIUSEPPE FERRARA

Giuseppe Ferrara nasce il 15 luglio 1932 a Castelfiorentino, in Toscana. Si laurea in Lettere all'Università di Firenze con una tesi in storia del cinema, relatore Roberto Longhi. Inizia la sua attività come pubblicista cinematografico nel 1952. E' iscritto al Sindacato Critici Cinematografici Italiani. Si è diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel 1959. Fra il '57 e il '66 pubblica i primi 3 libri sul cinema, e nel frattempo collabora alle principali pubblicazioni specializzate, fra cui 'Bianco e Nero', 'Cinema', 'Cinema Nuovo', 'Cinema '60', 'Filmcritica', 'Schermi'... caratterizzando la sua ricerca nella direzione storico-saggistica.

Ha realizzato documentari cinematografici, lungometraggi a soggetto e programmi sia per la Rai che per le Tv private. Nel 1960 fonda il mensile "Film Selezione", che dirige per un anno.

Ha collaborato con conversazioni di carattere cinematografico a Raidue e Raitre, ha diretto una "Enciclopedia pratica dello spettacolo" in 80 fascicoli (Accademia, 1970-76) ed ha collaborato a volumi di carattere antologico, ha collaborato a volumi di carattere antologico. Ha insegnato in scuole di cinema e realizzato programmi didattici sul cinema. Docente di regia all'Università di Perugia. Dirige la scuola dell'Accademia Rossobud di Roma. Dal 1964 al 1969 ha fatto parte del direttivo dell'ANAC e della FILS-CGIL Cinema. Direttore di doppiaggio, è Presidente della NCD, Nuova Cooperativa Doppiaggio, e amministratore (dal 1968 al 1999) della TV Cine 2000.

Ha fatto parte degli organi dirigenti della cooperazione culturale. I suoi documentari sono stati oggetto di un corso monografico presso l'Università di Bologna (prof. G. Bergamozzi) e di una tesi di laurea. Come regista ha esordito dirigendo documentari che hanno ottenuto numerosi riconoscimenti sia in Italia che all'estero.

Tra i suoi film vanno ricordati "IL SASSO IN BOCCA" (1970), "FACCIA DI SPIA" (1975), "PANAGULIS VIVE" (1981), "CENTO GIORNI A PALERMO" (1984), "IL CASO MORO" (1986), "NARCOS" (1992), "GIOVANNI FALCONE" (1993), "SEGRETO DI STATO" (1995), "I BANCHIERI DI DIO" (2002).

Attualmente sta girando un nuovo film su Guido Rossa "GUIDO CHE SFIDO' LE BRIGATE ROSSE" (*titolo provvisorio*), nato sotto l'egida della CGIL che lo ha inserito nel programma di iniziative per il centenario del Sindacato.

MINO ARGENTIERI

Ferrara: un cineasta con una appassionata sensibilità sociale

Il cinema di Giuseppe Ferrara ha una matrice inconfondibile: il neorealismo. E' da questo filone che il regista ha tratto fruttuosi insegnamenti, descrivendone la genesi, gli sviluppi e le contraddizioni, in un ottimo saggio apparso nei primi anni Sessanta rielaborando -se la memoria non mi inganna- una lodevole tesi di laurea. Nei film di Ferrara, il neorealismo rifiorisce e si rinnova per ciò che ha espresso: una esigenza di ricerca, un bisogno di pensosità da contrapporre a facili certezze, a convenzioni radicate, a luoghi comuni, l'impulso alla scoperta di fenomeni occultati o mistificati, la molla morale e culturale che induce a porre in discussione il tutto.

C'è in Ferrara, un'attenzione intensa e nervosa per i rapporti sociali, le istituzioni, i meccanismi del potere, per lo più nascosti agli sguardi indiscreti e rivelatori. Ma se molti cineasti neorealisti hanno cercato nella condizione dell'individuo gli effetti della determinazione storico-sociale, Ferrara ha puntato la macchina da presa sulle dinamiche dei processi che riguardano le strutture dello Stato. Di più, i legami tra politica e interessi fangosi, il contrasto tra le rappresentazioni che i mass media accomodano, e una realtà il cui volto è velato in ossequio a un imperativo ideologico, a una falsa coscienza che serve ad addomesticare e orientare la cosiddetta "opinione pubblica", uno dei miti della democrazia liberale.

E' una scelta che in Ferrara è nata simultaneamente sul terreno dell'attività pubblicistica e del documentarismo, un banco di prova che è stato importante per far emergere giovani talenti (Antonioni, Luigi Comencini, De Seta, Vancini, Pontecorvo, Maselli, Andreassi, Nelo Risi e molti altri) e per proseguire i discorsi imbastiti dai film di finzione e spesso imbrigliati o interrotti da fattori esterni alle logiche della creazione artistica, come gli impedimenti della censura o la preminenza dei vincoli commerciali, nell'agilità del breve componimento e nel basso costo, soltanto nel migliore dei casi (il più delle volte a dominare sono state le speculazioni e la mediocrità), il documentario ha consentito esplorazioni che l'industria del film si permetteva saltuariamente e sempre a rischio di scontri con le autorità.

E' da questo alveo che esce Giuseppe Ferrara, immediatamente af-

fermatosi per una appassionata sensibilità sociale e per una vena polemica che - pregio indiscutibile - anziché moderarsi con il trascorrere degli anni, si è mantenuta intatta, fresca e vivace, malgrado una generalizzata inclinazione ad abbassare i toni, a restringere l'ottica sulla soggettività più estrema, ingigantendola in maniera da decontestualizzarla, destoricizzarla per rinchiuderla nella dimensione dell'intimo. La filmografia di Ferrara si dispone controcorrente e questo spiega le difficoltà ogni volta incontrate per realizzare progetti, sotto parecchi lati, scomodi, certamente per il contenuto aspro e per la ricchezza documentale di ogni film, ma anche per la forma assunta, riconducibile alle modalità della drammatizzazione dei materiali che la cronaca offre.

Non c'è chi non percepisca le influenze avute dal Rosi di *Salvatore Giuliano* e dei successivi *Le mani sulla città*, *Il caso Mattei*, *Lucky Luciano*, su Giuseppe Ferrara, ma va riconosciuto che la strada è stata intrapresa di primo acchito, nei cortometraggi che si configuravano come indagini in cui si andavano a scoperchiare, pentole bollenti. La chiave adottata, nella sostanza, non differisce da quella zavattiniana e rosselliniana, tesa, in via programmatica e teoretica, a deromanzare la raffigurazione artistica, a scioglierla dallo psicologismo, a metterla il più possibile in presa diretta con la quotidianità, la nuda prosa, la carica di fantasia insita nei fatti. Ferrara, come del resto Rosi, ci ha aggiunto la sagacia dell'investigatore che muove dalle versioni accreditate per vagliarle, porle in forse, per lasciar affiorare indizi tralasciati da altri.

In ogni film di Ferrara c'è un mistero da infrangere, in cui però l'immaginazione del romanziere e dello sceneggiatore è sostituita da una razionalità che rivede le "bucce ai riscontri avvalorati, alle apparenze fin troppo esteriori, alle versioni di comodo, ai fuorviamenti. Alta è l'ambizione: interagire con il corpo della società, proporgli una voce altra, una interpretazione in linea di contrasto, risvegliare il pubblico, spingerlo ad attivare il cervello, a consolidarlo nella convinzione di trovarsi non di nanzi al fervore delle facoltà immaginative, ma nel cuore di un problema incapsulato in una serie di enigmi da decifrare.

Cinema d'inchiesta è quello di Ferrara, anche quando si assiste a una messa in scena, a una ricostruzione: è una diramazione del giornalismo audiovisivo, il meno praticato sul grande o piccolo schermo, a causa dei rischi che comporta quanto più onesto esso è. Cinema d'inchiesta che diventa di denuncia e chiama in ballo responsabilità non identificabili a colpo d'occhio, ma annidate nelle connessioni economiche e

politiche. C'è nei suoi film la vocazione a infilare il naso nella vischiosità e brumosità degli episodi più drammatici e dubbi, nel tentativo di portare chiarezza per fornire allo spettatore elementi conoscitivi e riflessivi nuovi, anziché una soluzione consolatoria e pacificante, per rafforzare di fronte a interrogativi inquietanti un'attitudine problematica. E' questo il modo più giusto per non cadere negli inganni e non fermarsi sulla superficie degli accadimenti. Questo è un merito impagabile in un paese come il nostro, dove sovente la giustizia è cieca, i tribunali si smentiscono nel pronunciamento delle sentenze e i peggiori misfatti restano impuniti, avvolti nel buio, senza colpevoli sicuri.

Va da sé che film come quelli di Ferrara, intenti a risfogliare pagine non chiare del presente e del passato, compongono altrettanti pezzi della Storia di una nazione, che altrimenti finirebbe ammantata da una offensiva e intollerabile retorica, dall'immagine idilliaca di una Repubblica fondata sul lavoro, come recita la carta costituzionale. L'aspirazione è di incidere sul corso delle cose, sulla maturazione di una consapevolezza che non sempre i cittadini desiderano avere ma che l'intelligenza ha il dovere di sollecitare e la democrazia dovrebbe incoraggiare. Torna a galla in queste parole su Giuseppe Ferrara una categoria inattuale: l'impegno, inteso non come dogma, un obbligo, un'autocostrizione volontaria, l'obbedienza a un canone, ma un modo di essere sé stessi e vivere la propria creatività, la propria partecipazione alle traversie dell'umanità.

Giacomo Gambetti

Critico e regista: Giuseppe Ferrara

A prima vista, una domanda cattiva: ma non avrebbe scelto meglio Ferrara a continuare a fare il critico, anziché dedicarsi alla regia? Domanda cattiva, ripeto, che non è la mia, ma che io voglio portare alla ribalta, per sottolineare come questa (breve) raccolta di scritti critici, di recensioni, di opinioni su film e personalità della storia del cinema, e anche visitazioni di costume - raccolta per lo più legata ad anni lontani, se non addirittura giovanili - dimostri una profondità e una qualità di giudizi tutt'altro che di second'ordine tutt'altro che di secondo mestiere.

Ferrara fu uno dei primi, in Italia, a laurearsi - in una facoltà di lettere, altro allora non c'era, per fortuna - in materia di studi cinematografici (sul neorealismo) e il suo primo contributo al cinema è quindi eminentemente di critica e di cultura. Le sue pagine su Eisenstein e su Ivens, ad esempio, possono benissimo far parte del repertorio di un vero critico di professione.

Posso dire di ricordare in contemporanea alcune delle pagine che Ferrara scrisse come critico, decenni di anni fa (mezzo secolo fa...forse siamo...anziani, Beppe?, ma io mantengo sempre i miei sei giorni in meno...), e di avere poi seguito da vicino tutto il suo lavoro di regista. Credo, in fin dei conti, che siamo di fronte a una coerenza tanto rara quanto qualitativamente importante.

Voglio mettere l'accento su un giudizio (1952 !) riguardante Eisenstein per *Que viva Mexico*: “[...] Quanto rimane del prologo è in questo senso esemplare: prima nella lentezza tragica del trasporto funebre tra le agavi, con la bara avanzante presa dall’alto, i piedi del morto in primo piano che escono dal lenzuolo bianco che lo ricopre fino alla testa scarna, mentre le donne - ferme ai lati della processione - hanno sotto gli scialli bianchi una immobilità luttuosa; poi nelle figure terribili di frati, in prospettiva cupa, usciti da quadri di El Greco, con teschi ghignanti e occhi fissamente crudeli sotto il nero cappuccio”. Riporto quindi un giudizio su Joris Ivens, straordinariamente lungimirante, se si pensa che questa pagina risale al 1954 e che Ivens ha dato *poi* opere assolutamente eccezionali, sempre di grande coerenza, proprio anche secondo i concetti espressi da Ferrara: “[...] Ivens è sempre molto chiaro, nei suoi scritti come nei suoi film, e il senso di ciò che vuol dire è difficile che sfugga,

anche allo spettatore più impreparato. Chiarezza e sincerità, ecco due caratteristiche fondamentali della sua figura: l’una implica l’altra. E *Borinage* rispecchia, forse più d’ogni altro film di Ivens, queste due qualità. E’ difficile veder passare sullo schermo immagini tanto vere, tanto sincere che persino giungono a bruciare, sia quando mostrano la miseria di minatori che vivono in baracche cadenti, vicino a Jemappes, in una promiscuità peggio che bestiale - eppur tanto umana - sia quando rivelano l’esosità dei proprietari delle miniere”.

Parlando ancora di Eisenstein (nel 1960) Ferrara ha il fiuto di prendere in fondamentale considerazione il punto di vista di un grande critico (oggi del tutto dimenticato) come Glauco Viazzi (Jusik Aschrafian), ed è capace di ambientare con acutezza la complessa figura del grande di Riga: «[...] L’unico che abbia veramente tentato di muovere un po’ le acque e portato finalmente la discussione su un piano concreto, è stato Glauco Viazzi, che nel 1950 poneva in termini storici “il problema dell’evoluzione di Eisenstein”, chiedendosi perché l’artista avesse dichiarato “è nel *Potemkin* che ho fatto le maggiori concessioni al metodo teatrale”. Viazzi sosteneva l’estrema vicinanza, anzi equivalenza tra il cinema eisensteiniano e il teatro di Mejerchol’d, con la sola (ma profonda) differenza che il regista del *Potemkin* aveva un grande interesse per i “processi storici”, per i temi classisti e rivoluzionari, che in Mejerchol’d invece mancavano “assolutamente”».

Infine voglio mettere in evidenza un pezzo (del 1963) che sottolinea la forza di osservazione di Ferrara, le sue capacità di cronaca e di approfondimento insieme, il suo impegno professionale e civile: «“Sebastiano Bosco non si rende completamente conto del significato del suo gesto. Senza soldi per i funerali, ha portato da solo, al cimitero, la bambina che gli era morta dopo appena nove giorni di vita”. Con questa didascalia tutti i giornali del mondo hanno riprodotto le tre uniche fotografie che uno studente universitario, Nuccio Marino, corrispondente di vari quotidiani, era riuscito a scattare al Bosco in quella assoluta domenica di maggio. [...] A Pachino, intanto, è cominciata la caccia alle streghe. Si tenta di colpire Bosco per certe formalità cui non avrebbe ottemperato nel seppellimento della bambina. Si minaccia lo studente Marino perché smentisca la notizia. [...] Peccato che quelle dannate foto rimbalzino di paese in paese e che persino dall’America giungano lettere di emigrati che chiedono di aiutare il Bosco. Peccato anche che una troupe cinematografica, guidata da chi scrive, sia scesa in quell’estremo lembo

della Sicilia per girare un documentario-inchiesta. Succede allora un fatto che ci sembra di conoscere, forse perché tante volte visto e letto nei film, nei romanzi sulla mafia e che tuttavia ci sorprende ancora, tanto ci sembra diverso l'episodio di Bosco da un delitto-mafioso: succede che nessuno sa niente. Gli unici che accettano di dire qualcosa sul fatto sono lo stesso Bosco e lo studente. Inutilmente ci affanniamo a trovare altri testimoni, altri che abbiano visto lo spazzino in quella famosa domenica.

Nessuno lo conosce, nessuno può dir niente. [...] Vorremmo riprendere, al cimitero, la sepoltura della bambina, ma il guardiano ha avuto severi ordini dal segretario comunale, e ce lo proibisce, sputa fiele sul Bosco che avrebbe guadagnato un milione per la morte della figlia, comprando poi gioielli e orologi. Aggiunge, naturalmente, che è un pazzo. Decidiamo di andare a casa del sindaco, per protestare e per chiedergli un'intervista, a lui e a tutti gli assessori. De Martino ci riceve dietro a un lungo tavolo, circondato da una schiera di clienti e di elettori che ci guardano in cagnesco e davanti ai quali egli recita la parte "capo" che si sente spalleggiato. Alle proteste per il livido all'occhio dell'operatore, il sindaco commenta che i suoi uomini dovevano fare ben di più. [...] Dopo queste gradassate, alla maniera di un sindaco spagnolo ordina ad un suo scherano di chiamare "la forza". Giungono il commissario di PS e il brigadiere dei carabinieri. Ci fanno uscire in anticamera e rimangono a lungo a parlottare sul da farsi. Intanto un vecchio dalla faccia bruciata dal sole dice ad alta voce che in questi casi c'è una sola cosa da fare: sparare...».

Finita da tempo la stagione di un cinema italiano "impegnato" in temi di carattere politico-sociale, in una situazione come quella di oggi che non si può certo dire sia dominata dal rigore e dall'approfondimento, la personalità di Giuseppe Ferrara così inflessibile e seria sia nelle proprie preferenze di critico e di studioso sia nelle proprie scelte d'autore, è sicuramente di monito a molti facili autori delle più recenti generazioni.

SERGIO MICHELI

Beppe Ferrara? Facciamolo Santo

E' dagli anni Cinquanta che è iniziata l'amicizia con Beppe Ferrara. Era ancora studente al Centro Sperimentale di Cinematografia quando realizzò *L'amata alla finestra*: un cortometraggio pluripremiato tratto da un racconto di Corrado Alvaro. Poi ecco *La torraccia* del 1959 come saggio di regia al Centro. E fu regista.

Ma volle anche avere la possibilità di entrare nel merito delle questioni cinematografiche fondando la rivista "Film Selezione" nella quale curavo la rubrica del Passoridotto. Si trattava di una pubblicazione mensile che non risparmiava interventi polemici sulla politica dei finanziamenti al cinema, sulla censura e perfino sull'operato di certi maestri del cinema italiano (v. Rossellini) le cui opere, che uscivano alla fine degli anni Cinquanta, non riuscivamo a condividere. Esse venivano difese ad oltranza dalla critica militante ma che a noi giovani sembravano ormai troppo distanti dalle nostre convinzioni. Scoppiò infatti lo scandalo con la redazione aristarchiana di "Cinema Nuovo" quando avemmo il coraggio di stroncare *Il Generale della Rovere* (che il P.C.I. aveva difeso e che tramite l'inviato Glauco Pellegrini, così mi riferì lui stesso dopo tanto tempo, doveva in qualche modo ottenere un riconoscimento alla Mostra di Venezia). Furono dure battaglie anche quelle.

Ma lo scontro più forte, più deciso, più determinato, Beppe lo mise in atto con il suo primo film a lungometraggio *Il sasso in bocca* realizzato nel 1970. Quando portai il film in Bulgaria e fu organizzata una proiezione, che io presentai di fronte ad un pubblico che straripava nella Dom Kino di Sofia, con un grande successo, i dirigenti del cinema bulgaro pretendevano, per la distribuzione in Bulgaria, che le sequenze troppo violente fossero stampate in negativo! Non se ne fece di niente e quella copia, tanto preziosa, andò perduta.

Poi è stato un periodico vedersi con Beppe in varie occasioni. Dopo la disgrazia di sua moglie, Fiorella, gli feci conoscere il caro amico Hristo Mutafov il quale lo invitò in Bulgaria, con il figlio (piccolo) Gaetano, dove stette qualche mese e dove, fra l'altro, girò, nel '76, un film di 30 minuti *Un coro, una città*. Varie volte è venuto nella nostra Università per intrattenere gli studenti del mio Corso così come abbiamo via via organizzato la proiezione dei suoi film appena usciti.

Ora il lavoro creativo di Beppe Ferrara si deve dire che rispecchia coerentemente e scrupolosamente la sua indole che è quella di uno che non tollera né la stupidità della gente né la loro disonestà. Sono queste le due specifiche attitudini attraverso le quali si connotano le sue storie concepite nel prendere di mira soggetti che emergono nel campo della politica, della finanza e della malavita.

Ecco perché i suoi film si ispirano ai fatti che riguardano codesti personaggi che, per la loro disonestà, per la loro furbizia e per il loro cinismo si trovano ai vertici del potere.

Il disprezzo nei confronti di essi che traspare nei suoi film non è che un atto di denuncia sul loro operato. Cosa che, ovviamente, determina un contraccolpo nello spettatore attonito il quale non può non farsi una ragione su ciò che vede e reagire contro le azioni nefande e criminali di codeste losche figure.

E' in genere la mafia l'obiettivo da colpire: vedi *Il sasso in bocca*: primo esempio di film che affronta il fenomeno di collusione tra mafia, la più grande impresa finanziaria del mondo, e politica con tanta determinazione e aggressività; è *Faccia di spia*: sulla loggia massonica segreta Propaganda 2, quindi sulla collaborazione CIA- Jonhson per l'assassinio di J.F. Kennedy; è *Panagulis Zei* sul quale lo stesso Ferrara ebbe a dichiarare: "Nel film racconto non la storia privata di un eroe ma, attraverso Panagulis, la storia collettiva di un popolo che resiste al fascismo"; è *Cento giorni a Palermo* sull'assassinio del Generale Dalla Chiesa imputabile a certe forze governative di allora e dove, meglio che negli altri film, si avvisa un uso del linguaggio cinematografico più raffinato e più efficace con soluzioni estetiche di non poco effetto; è *Il caso Moro*: un film che gioca sull'ambiguità dei comportamenti e che, forse, non chiarisce, come avrebbe dovuto, il ruolo degli "infiltrati" fra le brigate rosse che fecero decidere la soppressione del noto statista troppo disposto al dialogo all'est, è *Contra-diction-Il Caso Nicaragua*; è *P2 Story o dei misteri d'Italia*; è *Narcos*, è *Giovanni Falcone*, è *Segreti di Stato* ecc. ecc.: tutti film ispirati a fatti reali, che appartengono alla realtà dell'oggi (senza contare almeno un centinaio di documentari tutti ispirati a fatti e a situazioni presenti nella società contemporanea).

E quante denunce si è preso per avere assunto posizioni che hanno offeso e irritato i destinatari con cariche pubbliche sospettati di collusione con la mafia (v. il Caso Contrada). D'altra parte il suo, si sa, è un cinema della coerenza nel quale la linea intrapresa fin dal primo film è

stata condotta e rispettata volta volta fino alle realizzazioni più recenti. Le minacce e il pericolo di incorrere in conseguenze gravi (anche per la sua incolumità) non gli hanno fatto cambiare atteggiamento. In sostanza non si è lasciato intimorire per le cause che gli sono state intentate da individui che, colpevoli di questi misfatti, si sono riconosciuti nelle vicende dei suoi film.

La sua caparbia oggi è la stessa di prima. Anzi. Naturalmente seguire e sostenere una linea del genere ha determinato non poche difficoltà ogni qualvolta si è trattato di reperire fondi e mezzi per i suoi progetti. La sua perciò non è stata un'impresa che ha comportato le sole fatiche della realizzazione sul set ma anche quella di riuscire ad avviare il lavoro di produzione per la ricerca di finanziamenti necessari e adeguati. La sua qualità di manager, probabilmente, eguaglia quella di direzione del film.

Si sa bene che in un mondo come quello di oggi, dove le qualità vengono assegnate non certo riconosciute, condurre a termine la realizzazione di un film richiede un enorme lavoro preliminare di contatti, di accordi, di formalità complesse e lunghe, insomma di faticosa organizzazione.

Un regista scomodo come Giuseppe Ferrara, che i produttori, quelli con i mezzi, non vanno certamente a cercare, se vuole fare il suo film deve dedicarsi anima e corpo a tutta una serie di incombenze preliminari (che non hanno a che vedere con il lavoro creativo e artistico proprio della fase realizzativa del film) stressanti, spesso umilianti comunque tali da scoraggiare ad affrontare un'impresa così difficile.

Quella di Beppe è stata per il cinema, come dire, una fatica doppia. Senza considerare poi le difficoltà per la distribuzione dei suoi lavori in un sistema come il nostro dove la gretta politica del tornaconto economico, oggi più di ieri, condiziona la libertà del suo autore. Quanti suoi film, dopo una fugace apparizione sugli schermi delle sale sono stati visti in proiezioni speciali organizzate da enti pubblici e circoli del cinema perciò per un pubblico di élite o comunque specializzato. Quante volte Beppe ha seguito i suoi film in queste occasioni con proiezioni effettuate anche presso sedi universitarie (v. quella, anzi, quelle di Siena per esempio) per sopperire ad una scarsa diffusione del film nei luoghi deputati.

Qualche battaglia, a cominciare da quelle, ormai nell'oblio, degli interventi su "Film Selezione" (e anche prima: v. il libro che scrissi su di lui per le edizioni del Comune di San Gimignano), a volte l'abbiamo condotta insieme. E sempre con grande soddisfazione e con notevole

coinvolgimento di pubblico, dati gli scottanti argomenti che i suoi film sono capaci di suggerire e di innescare. Ma per averci raccontato tante vicende altrimenti ignorate nello schermo, Beppe Ferrara merita il nostro plauso e la nostra ammirazione anche per i risultati ottenuti dal punto di vista di quelle qualità che rendono l'opera gradevole (per la sua scorrevolezza), capace di soddisfare le aspettative dello spettatore amante, oltre che del piacere della visione, della verità e della giustizia. Un'altra cosa si deve far presente.

Dopo tanti anni di professione Beppe non è proprietario di niente come invece tanti colleghi cineasti. Anche perché le sue proprietà e i suoi "capitali" consistono nell'onestà, nella sincerità e nella sua spontanea ed appassionata disponibilità a lottare per un mondo migliore. Ma considerata tutta una serie di difficoltà, come si è accennato, e di ostacoli, difficili a superare, i suoi film, una volta portati a termine, perché no? possono considerarsi veri e propri miracoli, come quelli di Padre Pio.

Anche per questo, amici, compagni, stimatori tutti d'accordo decidiamo, per Beppe, una cosa: facciamolo santo!

Articoli, interventi, saggi

MITOLOGIA DEL FILM MUTO *

Primo mito: Il cinema italiano mosse i primi passi felicemente, ed ebbe, per ragioni contingenti, un successo mondiale strepitoso. Oggi la nostalgia vola sovente il giudizio della critica e degli storici, che guardano quella stagione come l'età dell'oro, favorendo una vera e propria mitologia del cinema muto italiano. Per esempio il film *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio, non solo sarebbe un vero capolavoro, ma costituirebbe l'antesignano del film realistico. Non c'è storico dabbene che non ne faccia gli elogi, compreso Lizzani, che pure ha il merito d'aver schizzato il ritratto più antigrazioso del nostro cinema muto. Ma Lizzani, a rimorchio di Barbaro e Pasinetti parla di "irruenza documentaria". Anche se il film è andato perduto, l'affermazione lascia parecchio perplessi.

Come è possibile che dal mediocre e melodrammaticissimo testo di Roberto Bracco, che costituisce il soggetto del film, con ciechi benevoli, duchi seduttori e morti di crepacuore, si possa arrivare ad un documentarismo così impetuoso? Nelle stesse fotografie che ci rimangono del film si può constatare come Martoglio abbia ceduto a tutti i mezzucci della retorica sentimentale. Il violinista cieco strabuzza gli occhi (per far capire che è cieco) e pateticamente suona tenendo accanto a sé la povera sedotta, che l'ascolta rapita col mento reclinato sul palmo della mano; altrove vediamo il Duca di Vallenza che in perfetto stile "muto" stramazza al suolo, accanto all'immane divano, chiedendo pietà e protendendo la mano verso la perfida amante che sghignazza mentre carpiscono il testamento. Del resto anche Pasinetti scriveva che l'atmosfera "altamente drammatica" era "incrinata però dalla recitazione degli attori, a volte addirittura congestionata". Supponendo dunque che il film avesse una certa validità, resta escluso che potesse essere il massimo contributo di un filone naturalista o verista; se mai apparteneva a quella serie "dialettale" che prendeva spunto da romanzi o scenari teatrali di impostazione letteraria verista, ma che traduceva poi quegli spunti in melodrammoni popolari strappalacrime.

Anche *Assunta Spina* (1915) di Gustavo Serena, con tutta la considerazione che abbiamo per l'asciutta recitazione della Bertini e per l'incisiva fotografia, riduce l'originale storia del Di Giacomo ad un banale e frettoloso racconto da "Domenica del Corriere".

Nè sembra un caso che, dopo questi due film certo degni di menzione, il cinema napoletano abbia abbandonato l'ispirazione dialettale, prefe-

rendo ricorrere a soggetti più dichiaratamente d'appendice (*Una peccatrice*, 1918; *Maddalena Ferat*, 1920; *Mari Mari*, 1923). Comunque il mito *Sperduti nel buio* continua, e c'è chi trova modo di collegare il film al neorealismo, o, peggio, chi lo trova pervaso di socialismo in fieri. Sarebbe forse più giusto considerare invece *Sperduti nel buio* un nobile nobilissimo capostipite di quel cinema melodrammatico che, presente durante il fascismo, presente nel dopoguerra, ben vegeto ancor oggi, ha finito col darci i meno nobili film a fumetti di Brignone, di Capuano, di Matarazzo.

Secondo mito: *Cabiria* come innovazione espressiva. E non soltanto *Cabiria* (come tutti sanno, fu diretta da Giovanni Pastrone nel 1913, costo 1.250.000 lire di allora ed ebbe un successo enorme); ma che *Quo vadis?* (1912) di Guazzoni, *Histoire dun Pierrot* (1913) di Negroni, dimostrerebbero che il cinema italiano fosse in quell'epoca all'avanguardia anche nel campo del linguaggio. A questo proposito, era commovente ad una retrospettiva sul cinema muto, vedere uno studioso della materia che, ad ogni sia pur casuale tentennamento della macchina da presa, faceva salti di gioia e prendeva appunti su improbabili "panoramiche". C'è anzi un litigio, tra gli storici, per stabilire chi, per la prima volta, abbia usato il primo piano, o una panoramica, o un carrello, implicava anche una consapevolezza espressiva possiamo rispondere tranquillamente: no, gli italiani non sono stati i primi. Per la ragione che mai, o appena una volta sola, il nostro cinema muto ha preteso di essere arte. E *Cabiria* è l'esempio classico di questa ricerca non dell'espressività ma della pura e semplice spettacolarità (non a caso, accanto al film in costume a noi spetta il merito di aver creato per primi il divismo, mezzo potente per portare il sesso e lo spettacolo, e che con l'arte ha ben poco da spartire). Ma secondo molti critici *Cabiria* arrecherebbe all'arte del film nuovi mezzi espressivi, soprattutto per l'uso del carrello azionato mediante rotaie, per l'uso della panoramica e dei "modellini". Questi ritrovati, effettivamente esistenti in *Cabiria*, sono espedienti tecnici, certo ingegnosi, ma del cui impiego espressivo Pastrone ben poco sapeva (lo saprà invece, e bene, l'americano Griffith). Se una cosa voleva esprimere era tutto il suo furbesco desiderio di far colpo sulle platee ingenuie come oggi. La ricetta del film colossale era esatta; e dal 1914 non farà un passo avanti. L'ultimo cinema in costume, romano o assiro-babilonense conferma che gli artifici del buon Pastrone, più o meno rivisti, corretti e colorati, sono rimasti gli stessi, come dello stesso genere e la magniloquenza dell'impianto.

Se al mito dell'espressività di *Cabiria* aggiungiamo quello del

* Conversazione radiofonica del 3° programma della RAI, andata in onda nel 1964

“dannunzianesimo” che avrebbe pervaso il cinema italiano, il discorso fatto per sommi capi sulla mitologia del film muto diventa completo. Anzi, uno dei luoghi più comuni della critica è proprio quello di stabilire un parallelo tra il cinema italiano e D’Annunzio, cercando di arrivare ad una specie di equivalenza. Con il poco rispetto personale che abbiamo per D’Annunzio, questo incauto parallelismo che continuamente si fa tra il cinema e la sua maniera poetica è discretamente offensiva della memoria dell’Immaginifico. Siamo infatti completamente solidali col poeta, quando, alla proiezione di un film tratto dalla *Leda senza cigno*, “si sbellicò dalle risa dal principio alla fine, tanto lo spettacolo gli sembrò fanciullesco e caricaturale”. Bisognerebbe convenire che il cinema cosiddetto “divistico” italiano, e in parte quello in costume, è sì di derivazione dannunziana, ma inteso come involontaria caricatura di uno stile che pur essendo a rimorchio di esperienze artistiche d’oltralpe ben più fresche e alle quali spesso fa provincialmente il verso, era pur sempre uno stile, che aveva sotto, per quanto estetizzante, una cultura. Al cinema italiano è sempre mancata una qualsiasi prospettiva culturale, per cui dovrà essere fatalmente considerato un grosso fenomeno di costume, alla lunga una moda di cattivo gusto.

Ma l’amor mio non muore (1913) e i susseguenti film della Borelli, sono la deformazione involontariamente comica di un erotismo che già al suo stato originale (per esempio, nel romanzo “L’innocente”) aveva i suoi lati ridicoli; come la romanità d’acatto dei vari *Quo Vadis?* (1913 e 1924), *Fabiola* (1917) *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913-1926) è quella stessa romanità per l’architetto pre-fascista che faceva erigere, in marmo color bianco cadaverico, il monumento a Vittorio Emanuele II.

Alle basi del nuovo cinema italiano stava quindi tutta l’incultura della nazione, che si preparava prima alla non risolutoria guerra mondiale, e dopo all’avvento del regime mussoliniano. Per questo chiamare sempre in causa D’Annunzio è troppo comodo e troppo facile. Persino Cabiria ha ben poco da spartire, culturalmente, col poeta: e tempo invece di riconoscere che le famose retoriche didascalie scritte da D’Annunzio fanno a pugni con scene e situazioni che vengono di sana pianta non dalla mente poco creativa del ragioniere Giovanni Pastrone, ma da una rimasticazione bonacciona della fantasia salgariana (ed è ovvio che un cinema senza cultura si rifacesse ai romanzetti popolari più in voga, proprio quelli della sottoletteratura per ragazzi: *Za la Mort*, alias Emilio Ghione, imitatore di Arsenio Lupin, non viene da lì?). Sicché l’unico film seriamente dannunziano è un’opera, *Ceneré* (1916), che di solito viene citata come curiosità, come unico documento

rimastoci della recitazione della Duse. Ma chi analizza il film solo sotto questo aspetto, ne rimane assai deluso, perchè non si vede mai l’attrice in pieno viso forse una volta.

Per il resto del film non fa che nascondersi, che mostrare lampi di sguardi, sempre di tre quarti, o di spalle, o rimanendo addirittura fuori campo. La delusione si può fugare, se si pensa che questo è l’unico tentativo (insieme al futurista *Perfido incanto* (1916) di Anton Giulio Bragaglia, ormai perduto) di realizzare qualcosa di nuovo attraverso il cinema inteso come espressione autonoma. S’è pensato che in *Ceneré* la Duse avesse paura della macchina da presa, davanti alla quale appariva la prima volta; invece il film risponde ad un preciso concetto che la Duse s’era fatta del cinema. Ella aveva capito, con molta intelligenza, che non bastava registrare sulla pellicola la sua recitazione per fare un film d’arte, e perciò scelse la strada più difficile, fatta di sospensioni, di espressioni nascoste e poco a mezzo svelate, tentando persino di guidare lei stessa il regista sulla strada di un paesaggio reso fantastico, astratto, con strane apparizioni di contadini con falci, o di visi femminili alle finestre di mulini nordici, con un gusto decadente di indubbia derivazione dannunziana. Il risultato fu monco e imperito, si può dire diletantesco. Ma era un film d’avanguardia che tentava di esprimere davvero qualcosa con la macchina da presa, che aveva quegli intendimenti di ricerca che erano sempre mancati al nostro cinema.

Sarà proprio la mancanza di autentici interessi cinematografici a far crollare la tanto vantata supremazia italiana in campo mondiale. Che era una supremazia da baraccone, con il colossale da una parte l’erotismo divistico dall’altra. Dal 1919 al 1930, mentre in Italia, dopo aver battuto invano ancona qualche volta la grancassa del filmone storico si forma man mano il deserto, le altre cinematografie, che fin dagli inizi avevano percorso strade più meditate, anche se di minor successo, raggiungono conquiste altissime.

Occorreva, da parte nostra, rinnovare le attrazioni da baraccone. Ma come? Non si trattava solo di crisi produttiva, bensì più profondamente, creativa. Ci si rendeva conto che in Italia il cinematografo era stato fatto non da autentici uomini di cinema, ma per lo più da ex giornalisti, da pittori mediocri, da ragionieri disoccupati, da attori bellimbusti. Avevamo dei buoni operatori, dei buoni tecnici, persino dei buoni produttori, anche se, alla distanza, rivelano una vista piuttosto debole. Ma non avevamo mai avuto registi. In definitiva, sul vero piano dell’arte, ci troviamo con un pugno di mosche; non avevano creato nulla; abbiamo visto che lo stesso carrello di Pastrone non fosse una creazione espressiva ma una trovata più o meno spet-

tacolare per colpire meglio la fantasia delle masse.

Il nostro era un cinema che aveva vissuto con fondi presi a prestito: dai romanzacci, dalla retorica imperiale, da D'Annunzio, da Salgari, persino dalla letteratura dialettale. Ma erano prestiti avuti in fretta, bruciati come benzina in un motore a cui importava solo di girare. Non ci eravamo fermati su niente, non avevano stabilito legami con una tradizione, con qualcosa di solido. Finì che continuammo a non dir nulla di originale, almeno fino agli inizi del sonoro, che vide affacciarsi alla ribalta, se non due personalità, per lo meno due registi veri, che sapevano cosa fosse il cinema: Mario Camerini e Alessandro Blasetti.



"Narcos" (1991)

VENT'ANNI DI CINEMA FASCISTA *

Il nostro cinema fu trovato dal fascismo in stato comatoso non soltanto per ragioni economiche ma anche perché in effetti mai i nostri registi, per dire un paradosso, furono tali. Infatti essi non molto raramente si posero il problema espressivo del cinema. Si usa spesso, a questo punto parlare di D'Annunzio. Il cinema, per D'Annunzio, fu da una parte un'attrazione per far quattrini (si pensi alle famose didascalie di *Cabiria*, didascalie che non si addicevano minimamente allo stile del film), dall'altra fu usato come soggettista, per esempio in un film diretto dallo stesso figlio del poeta; da Gabriellino. Ebbene io credo che sia comprensibile la reazione di D'Annunzio padre, che si abbandonava all'ilarità, vedendo questo film e altri, tratti dalle sue stesse trame, perché in definitiva il cinema cosiddetto dannunziano o ispirato al dannunzianesimo non rappresentava altro che la caricatura dello stile del poeta. Il fascismo, al suo sorgere, non si preoccupò di sanare la situazione in cui versava la settima arte già in crisi, forse proprio perché appunto era finita nel suo pur breve svolgimento, non poggiava su solide strutture, e parallelamente non esisteva una legge seria, non esisteva una produzione organizzata, non esisteva quasi niente. Il fascismo, all'inizio, si preoccupò soltanto della propaganda spicciola attraverso i cinegiornali, l'istituzione di ciò che poi sarà il Luce (uno dei primi passi che il fascismo dedicò al cinema) e solo in un secondo momento, soprattutto in virtù dei buoni auspici e dei buoni studi di Luigi Freddi, si occupò del problema veramente, direi per la prima volta con scientificità.

La relazione che Luigi Freddi presentò a Mussolini per l'istituzione della Direzione generale della cinematografia (avvenuta nel 1934) porta queste parole: "Lo stato può ottenere che la cinematografia italiana nata vecchia abbia finalmente la sua giovinezza e la sua virilità. Affermare che è impossibile, è stupido: rinunciarvi è deluttuoso". Con queste pompose parole cominciava quello che io credo veramente possa essere definito un cinema fascista.

Tuttavia, si sa bene che il fascismo, politicamente e come ideologia, era nato ben prima del 1934, e tuttavia io porrei questa data proprio come uno spartiacque, tra un cinema diciamo naturalmente fascista, spontaneamente fascista e un cinema invece indirizzato, voluto, curato dal regime. Come si erano infatti comportati i registi italiani prima del 1934?. Vediamo Blasetti. Blasetti aveva fondato una rivista che tendeva all'affermazione di

* Dal volume "IL CINEMA ITALIANO DAL FASCISMO ALL'ANTIFASCISMO – Marsilio 1966,

nuove idee; era stato avvicinato da giovani attivi come Vergano, che gli avevano suggerito il soggetto del suo primo film *Sole* (1929) e aveva quindi smosso le acque. Blasetti portava il distintivo all'occhiello. Vergano ce lo dipinge in un ritratto acutissimo, nelle sue memorie non finite e dice che, avvicinandolo, sentiva in lui una forte simpatia umana, perché quest'uomo impetuoso, quest'uomo caldo lo trascinava. E, tuttavia, chiedendogli se amasse una certa arte o no, trovava in lui un assertore del dannunzianesimo di De Carolis in pittura, trovava in lui, possiamo dire, la tipica cultura fascista, il film *Sole* rappresentò un momento importante per la nostra cinematografia. Fu il primo tentativo di sprovvincializzarla; purtroppo la copia del film è andata perduta, ci rimangono solo delle fotografie. Eppure in queste fotografie possiamo vedere che, senza dubbio, Blasetti ha avuto presente, sia pure alla lontana (siamo nel 1929, e solo diversi anni dopo arrivarono alcuni film russi in Italia) la lezione, per lo meno figurativa, del cinema sovietico. Da questo suo primo film, non è difficile notare la particolare espressione dei volti, la personale utilizzazione visiva dell'espressione; sono le facce che egli senz'altro aveva visto in fotogrammi di Eisenstein e di Pudovkin: le facce del popolo. Egli si sentì in certo senso incaricato dell'alto compito di dare al fascismo una nuova cinematografia. Una cinematografia che avrebbe dovuto avvicinarsi al popolo per rifletterne l'immagine fascista.

Longanesi giudica *Sole* in termini piuttosto cattivi, duri ed ingrati; dice che i butteri del film erano ragionieri di Via Veneto travestiti, e che le contadine erano ugualmente attricette in vesti popolari. Eppure credo che questo film, al di là di polemiche spicciole, abbia avuto una sua funzione ben precisa e non sia stato inutile. Come non fu inutile *Terra madre* del 1931, sempre di Blasetti, che però stemperava l'accostamento al cinema sovietico di *Sole*; e come soprattutto non fu inutile per il cinema italiano *1860* che è del 1934. Blasetti arrivò a questo film sotto l'influenza di Emilio Cecchi. Per la prima volta nel cinema italiano, al di là delle pressioni esercitate dal regime, si verificava un avvicinamento alla cultura. Un uomo di cultura consigliava un regista e lo consigliava seriamente, antiretoricamente; gli suggeriva di accostarsi a una delle pagine più gloriose del nostro Risorgimento, ma in tono dimesso; gli suggeriva di vedere cioè la storia non dal punto di vista dell'enfasi pettoruta, ma dal punto di vista dell'uomo della strada, del patriota siciliano, del picciotto che ha contribuito a fare la storia e ha partecipato alla nascita della nuova nazione. Blasetti in questo film esprime il meglio di se stesso: anche se qua e là si possono sottolineare errori di tono e anche cedimenti in strettoie di gusto provinciale, come un certo macchietismo fa-

cile nel descrivere alcune figure politiche dell'epoca. *1860* rimane un film generoso, che porta sullo schermo i volti di attori presi dalla strada, in questo prelude a uno stile che, nel dopoguerra, caratterizzerà il neorealismo. Anche per la parte spettacolare, le battaglie di Blasetti rimarranno negli occhi delle nuove generazioni in maniera viva ed autentica; non a caso *Pattuglia sperduta* e *Senso* ricordano la battaglia di Calatafimi così com'era stata descritta nel film di Blasetti.

La strada imboccata da Camerini, negli stessi anni, è altrettanto interessante. Dopo aver girato sette film durante il periodo muto, nel 1929, che è l'anno a cavallo tra il muto e il sonoro, gira *Rotaie*, a mio avviso uno dei film italiani più importanti di questa epoca, anche se di minore interesse rispetto a *1860*. Vi si descrive, con toni sottili pungenti e delicati un amore che dovrebbe finire in un suicidio. Camerini dimostra, come del resto aveva dimostrato Blasetti in *Sole*, di rifarsi a lezioni straniere, alla lezione del cinema tedesco, soprattutto quello a prevalente carattere psicologico; e lo dimostra con agilità e bravura insolita, sia nella direzione degli attori, sia nella creazione delle atmosfere. Ma Camerini arriverà alla sua opera migliore dopo esser stato in Francia, dove girò *La riva dei bruti* un film tratto da Conrad e girato in quattro edizioni. Camerini dice di aver imparato bene in Francia come si tagliavano le colonne sonore. Se vi ricordate il primo film sonoro italiano *La canzone dell'amore*, vi sarete resi conto come tutte le sequenze siano uniche, cioè ogni pezzo ha la sua colonna sonora: non c'è un montaggio alternato tra brano e brano, perché la nostra tecnica in quel periodo era limitata, non si sapeva ancora come tagliare la colonna sonora. Camerini invece, tornato in Italia, comincia a fare film con la nuova tecnica, appresa in Francia, e dopo film mediocri come *L'ultima avventura* del 1931, nel 1932 ci dà il suo capolavoro con *Gli uomini che mascalzoni*. La sua residenza in Francia evidentemente gli aveva dato modo di assistere a una lezione importantissima per il cinema mondiale, quella di René Clair. Camerini (è stato detto più volte e non vedo perché non si debba ripetere) è il piccolo affabile Clair italiano, che, con convinzione, passione e amore, si avvicina alle storie del nostro popolo minuto, dei nostri impiegatucci, dei nostri giornalai, delle nostre ragazze dei grandi magazzini. Camerini non arriva mai ad essere un artista vero; più che altro è un eclettico, tuttavia convinto del suo mestiere, tuttavia innamorato della materia sottile che pudicamente esplora. Sarà proprio nell'anno in cui il fascismo fonda la Direzione generale per la cinematografia che Camerini ci darà un altro film pregevolissimo, *Il cappello a tre punte*, e non a caso questo film, tratto da una commedia di Alarcon, fece arrabbiare Mussolini. Il duce,

infatti, si era accorto che nel film campeggiava una specie di governatore dittatoriale, che veniva ridicolizzato e preso a nerbate in una pulcinellata finale, proprio perché si ostinava a tiranneggiare; proprio perché violava la legge per il proprio tornaconto personale e per quello di chi gli stava intorno, del codazzo compiacente di preti e uomini in toga. Se non si pone in una posizione antitetica al regime (la sua stoffa non è tale da porlo in una situazione così forte), Camerini è comunque qualcosa di diverso da ciò che proponeva il regime con la sua propaganda, la sua retorica, la sua esaltazione della famiglia modello, del fascista perfetto, del libro e del moschetto. Ma sarà proprio dopo l'istituzione della Direzione generale della cinematografia, dopo cioè questo importante impegno che il regime si proponeva, che sia a Camerini, sia a Blasetti verranno a mancare le forze migliori. L'uno e l'altro decadono negli anni successivi. Camerini continuerà a raccontare storie sentimentali, scadendo al livello dei racconti per signorina. Blasetti si rifugerà nel film storico-mitologico, oppure, in *Vecchia guardia* del 1934, rappresenterà lo squadristo in tutta la sua evidenza, ma anche in tutto il suo squallore. Per parlare del cinema squadrista, è bene chiarire subito che, su seicento film licenziati durante il regime soltanto tre furono squadristi, ebbero cioè per tema l'impresa fascista della marcia su Roma o delle azioni punitive di triste memoria; e questi film furono: *Camicia nera* di Forzano del 1933; *Vecchia guardia* di Blasetti e *Redenzione*, molto tardivo (del 1942), di Marcello Albani. Alcuni storici citano anche un film, *Squadristo eroico* o *Giovinezza eroica* di Salvatore Di Boito, che sarebbe stato interpretato nel 1939 da Romilda Villani (era la madre di Sofia Loren ed era stata scelta per interpretare questo film perché aveva vinto un concorso, bandito da una rivista, per la ragazza che assomigliasse di più a Greta Garbo). Questi film sono, osserva Lizzani, fangosi e credo che la definizione sia pertinente. *Camicia nera* era l'esaltazione più triviale della violenza e del terrorismo fascista. *Vecchia guardia* è un caso invece più interessante, perché, mentre Forzano era veramente un uomo di cattivo gusto, un servo dell'ideologia fascista, Blasetti si configurava come un fascista sentimentalmente sincero, fascista in buona fede (per usare una definizione che tante volte occorre per giustificare certi fascisti). Con innegabile abilità Blasetti fa vedere un bambino che viene ucciso dalla inferocità folla comunista, ma fa anche vedere un povero deputato socialista che viene sbarbato a metà dagli squadristi ed esposto al ludibrio generale. Egli cioè riesce, proprio per la sua buona fede e per il desiderio d'esprimere i vari e molteplici aspetti di quel suo mondo, a mostrare i fascisti armati di manganello, all'opera con l'olio di ricino, impazziti di retorica, saltare sui camion diretti a

Roma. Si tratta di una visione illuminante: Blasetti ci ha lasciato con questo film una documentazione seria. Non a caso alcuni fotogrammi del film sono stati utilizzati in *Allarmi siam fascisti*, proprio come prove documentarie di che cosa era il fascismo. Se ne accorse bene Luigi Freddi, che aveva un cervello abbastanza funzionante per il regime, e disse che film del genere non se ne sarebbero più dovuti produrre.

Quali film il fascismo voleva si facessero? Praticamente i film che non parlassero di niente, i film che non dibatessero le idee, i film che non si occupassero della realtà: la realtà era il terreno riservato ai politici; solo i politici dovevano occuparsi della realtà. Consonantemente ad alcuni ambienti artistici, il cinema italiano avrebbe dovuto ripiegare in questo periodo, cioè dopo la fondazione della Direzione generale della cinematografia nel 1935-1936, in una posizione profondamente e seriamente culturale, in una significativa "turrus eburnea". Mentre la migliore cultura italiana si chiudeva in aristocratici mascheramenti, i nostri migliori registi — Blasetti e Camerini — non avevano la forza per questo, e quindi continuarono a fiancheggiare il regime. Anche Camerini: proprio il *Signor Max*, che io trovo molto diverso da *Gli uomini che mascalzoni*, nonostante ci siano gli stessi personaggi o quasi, proprio il *Signor Max* per me è un film simbolicamente fascista perché le facce del regime, come giustamente scrive Fabio Carpi, erano due: erano il rosa e il nero. Il regime dettava la politica del sottovoce e la retorica dell'eloquenza. Le due facce complementari del fascismo, la dopolavoristica e l'imperiale. Camerini dal '34 in poi rappresentò, a mio parere, simbolicamente proprio la parte dopolavoristica, e non a caso nel *Signor Max* appare uno squarcio di dopolavoro in cui i protagonisti si trovano stupendamente a loro agio, e in cui la divetta dell'epoca, Assia Noris, dice: ma come si sta bene qui.

È grazie alla decadenza dei massimi registi, all'avvento del sonoro, che si affermano i fascisti, i giovani fascisti, Alessandrini o Campogalliani, registi mediocri che ci danno film di seconda classe come *Cavalleria*, del 1936, di Alessandrini; come *Luciano Serra pilota* del 1938. Gallone sarà invece il regista chiamato dal regime, nel 1938, per eternare nel cinema l'impresa più grandiosa che il regime avesse mai intrapreso. Sarà chiamato per mettere in scena *Scipione l'Africano*. Il film generale della cinematografia: annegò nel ridicolo. Ancora oggi si rammentano gli orologi al braccio di personaggi vestiti da romani e i pali telegrafici che si intravedevano sullo sfondo. Il film costò moltissimo, fu licenziato con fondi dello Stato e nacque direi contemporaneamente a tutta una struttura organizzativa formida-

bile che Freddi era riuscito a creare. In quell'epoca Cinecittà cominciava a funzionare. Per la ripresa di *Scipione l'Africano*, furono impiegati i teatri di posa di Cinecittà, allora i migliori d'Europa. Freddi aveva anche istituito una legge efficiente, statale, una casa di produzione, la Cines, che poi passò, una volta caduto in disgrazia, a dirigere. Freddi aveva tutti gli strumenti per dominare il cinema italiano in ogni sua branca. E tuttavia il cinema italiano andava per conto suo. Anche un altro esperimento, che incontrò i favori di Freddi, *Condottieri* di Trenker, finì nel ridicolo.

In effetti a dominare la situazione, dopo gli scivolamenti di Camerini e di Blasetti, saranno i film dei telefoni bianchi. Saranno i film dell'evasione, i film tratti dalle commedie scritte da modesti scrittori ungheresi. I film chiamati dei telefoni bianchi, perché spesso i loro protagonisti fatui ed inconsistenti si aggirano in camere d'albergo o in camere private, arredate in stile pacchianissimo e provviste appunto di telefoni bianchi, attraverso i quali questi personaggi comunicano le loro stupide vicende amorose. Si possono vedere alcuni stralci «telefonici» nell'antologia (così malfatta, diciamolo sinceramente) che il Centro Sperimentale ci ha fornito: ad esempio, nel film di Nunzio Malasomma, in cui a un certo punto uno dei protagonisti dice: Pronto, son Totò; questa sera puoi, Mimi? La ragazza risponde o sì o sì. Penso che sia un fiore di stupidità che raramente le cinematografie estere ci possono invidiare.

In questo mare di mediocrità fascista, c'è un regista che tuttavia si distingue ed è Genina, il quale aveva fatto in Francia nel '29 un delicato e squisito film, *Prix de beauté*, che aveva il pregio tra l'altro di far recitare stupendamente una delle dive più squisite del muto: Louise Brooks. Genina, dopo aver fatto altri film all'estero, viene in Italia, convinto di aiutare il regime sulla strada littoria. E infatti nel '36 fa *Squadron bianco*, il primo tributo al soldato italiano. Ma sarà nel 1939, con *l'Assedio dell'Alcazar*, che Genina darà il capolavoro tanto aspettato dal regime, il capolavoro del fascismo: anche questo, un film terribilmente fangoso. Qui la moralità, il punto di vista storico vengono nascosti fraudolentemente: è da quest'opera senza dubbio che nasceranno poi i film di De Robertis. I film cioè che, rappresentando una guerra raffigurata nei suoi lati esteriori, riusciranno a propagandare ancora meglio l'ideologia del regime. E tuttavia, a questo punto, bisogna dire, per onestà, in un apparente rovesciamento di posizioni, che proprio da questa situazione generale nascerà l'occhio freddo di un Rossellini. Ormai siamo nel '39 e altri registi giovani, che hanno compiuto il loro tirocinio con Blasetti e Camerini e che si chiamano Castellani, Lattuada, Soldati, premono alle por-

te. Quindi mi piace concludere leggendovi un passo di Freddi che secondo me è il dominatore di questo periodo; un passo di Freddi che prelude proprio all'avvento dei cosiddetti calligrafici. Freddi dice che bisognerà eliminare troppi teorici improvvisati che imperversano sulle colonne dei giornali. Sta nascendo un'intellettualità del cinema, una estetica del cinema, si leggono qua e là articoli indecifrabili sul cinema integrale, sulla psicanalisi del cinema e tante altre ermetiche ed essenziali fesserie. Guai se costoro riescono a metterci le mani sopra. Cento mila volte meglio Forzano; bisogna in questo campo diffidare dei teorici cosiddetti puri che non riusciranno mai a gettar ponte tra lo schermo da loro inaridito e il pubblico che vuole vita e azione. E invece sarà proprio attraverso la rivolta sia pure formalistica, sia pure ermetica, che si comincerà a gettare proprio quel ponte tra realtà e cinema, tra pubblico e arte.



Mariangela Melato in
"Faccia di spia" (1975)



Giuseppe Ferrara dirige Daniele
Dubino (Andreotti) sul set del film
"Il caso Moro" (1996)

IL MITO E L'IMMAGINE: IL FASCISMO E LA GUERRA*

Nella melensa storia del cinema fascista, chiuso tra la retorica d'ufficio e il provincialismo culturale, le opere di Augusto Genina, di Francesco De Robertis e del primo Rossellini costituiscono, se non una "tendenza" vera e propria, almeno un indirizzo formale riconoscibile, contenente qualche accento innovativo, che ha almeno tre punti in comune: anzitutto la tematica bellicista, che ovviamente — ma più trivialmente — stimola anche gli altri registi (es. M. Mattoli con *I tre aquilotti*); poi, e soprattutto, il taglio realistico, a partire dalla fotografia; e infine l'effettiva capacità narrativa, la voglia di raccontare davvero delle vicende umane, che faceva sentire in misura ridotta le direttive ideologiche imposte dall'alto. Un cinema fascista, sia ben chiaro; si potrebbe dire situato a sinistra delle posizioni più smaccatamente di propaganda, ma un cinema che credeva forse più di quello di Gallone e Forzano nel regime e nell'esigenza di creare, al di là degli orpelli e delle parole d'ordine, una vera cultura fascista (la "cultura di guerra", nuova visione delle cose, bagno rinnovatore...).

Dei tre registi, Genina naturalmente è il più cauto, forse il più inconsapevole di aprire spiragli, ma non sembri una bestemmia affermare che certe invenzioni di *Paisà* — con tutti i *distinguo* necessari — hanno qualche lontana radice in certe sequenze de *l'Assedio dell'Alcazar* (1940) che sicuramente Rossellini (come del resto Antonioni) ha a suo tempo stimato e studiato. In realtà che cosa era riuscito a fare e a dare Genina con questo film? Un prodotto abilissimo che si poneva al centro di tutte le aspettative (e si può dire che *l'Assedio dell'Alcazar* sia al centro della storia del cinema fascista). Aveva infatti risposto alle esigenze di propaganda mussoliniana, a quelle di cassetta e di pubblico, e, per la sorveglianza molto attenta dell'enfasi retorica, alle aspettative dei giovani dei cineguf. Un Rossellini non poteva rimanere insensibile a certi momenti "veri" dell'*Assedio*, a un modo spoglio di piazzare la macchina da presa di fronte all'evento bellico; egli poteva intravedere, al di là della furbizia spettacolare di Genina, degli effetti patetici, dei romantici inserti amorosi, che la guerra diventava tanto più tragica quanto più era rappresentata nudamente.

Il bello era che, attraverso il non sprovveduto Genina, arrivavano a De Robertis e a Rossellini, quasi di contrabbando, frammenti di una lezione culturale tutt'altro che fascista. Genina aveva lavorato infatti a lungo in Francia e qualcosa della temperie che avrebbe dato i migliori film realistici di Carné e di Renoir se l'era portata dietro (la si può notare persino in *Squadron bianco*, 1936. Una lezione che il giovane Visconti aveva badato bene

di prendere direttamente a Parigi, facendo l'aiuto di Renoir, con le splendide conseguenze che sappiamo (*Osessione* può essere considerato il più bel film del periodo). Mentre la guerra sta per concludersi con la disfatta del regime, Genina non riesce a ripetere con *Bengasi* (1942) l'abilissimo dosaggio di ingredienti e prende anzi una doccia fredda perché all'uscita del film le truppe inglesi avevano cacciato le truppe nazifasciste non solo da *Bengasi*, ma anche dall'Africa. Nel frattempo De Robertis porta avanti la disadorna angolazione bellicistica che si poteva intravedere nel Genina dell'*Assedio*, e realizza *Uomini sul fondo* (1941) che racconta la vicenda di un equipaggio di sottomarino assediato dalla profondità del mare e dalla mancanza di ossigeno. Il film piacque tanto a Rossellini che riuscì a diventare un fido prosecutore di De Robertis, a firmare con lui la regia del suo film, *La nave bianca* (1941).

Probabilmente *La nave bianca* è il miglior risultato di questo filone bellico e, proprio sul piano del linguaggio, è l'unico momento dove il cinema fascista — ideologicamente fascista — esce dalla morta gora del provincialismo culturale. Gli altri due film di Rossellini, infatti, che concludono la prima "trilogia della guerra" del regista (definizione sproporzionata al limitato valore dei film), non possono rifugiarsi nell'antiretorica del documentario (il taglio de *La nave bianca*) e vengono riacciuffati nelle secche della propaganda di regime: sono *Un pilota ritorna* (1941) tratto da un soggetto di Vittorio Mussolini, e *L'uomo della croce* (1942), sceneggiato dal giornalista Asverio Gravelli, già redattore capo di "Gioventù fascista" e direttore di "Antieuropa". Persino nel titolo *Un pilota ritorna* sembra voler ripetere il successo ottenuto da *Luciano Serra pilota* che Alessandrini realizzò nel 1938 sempre in collaborazione con il figlio di Mussolini. Il critico Giuseppe De Santis, che nel dopoguerra sarà uno dei capofila del "nuovo cinema", sottolineava ancora una volta positivamente la parte documentaria del film di Rossellini, ma per quanto riguardava la parte ricostruita rilevava "un difetto di penetrazione umana, una costruzione troppo semplicistica della psicologia dei personaggi principali e delle varie voci del coro". Si tratta di capire come un giovane regista fascista, che cercava, attraverso il film di guerra, un impossibile rinnovamento culturale, approdi poi a *Roma città aperta* (1945) e a *Paisà* (1946), che possono essere considerati i capolavori del cinema sulla Resistenza e il primo bruciante segno della ventata neorealista. Ma la contraddizione storica è solo apparente. Mentre De Robertis finiva squallidamente nel cinema di Salò, Rossellini ripercorreva con un film non finito (*Desiderio*) le orme di *Osessione* e insieme ad altri artisti che avevano aderito al fascismo, buttava alle sue spalle gli errori e, come pochi registi in quel momento, riusciva a capire e ad esprimere l'Italia nuova che usciva dalle macerie della guerra.

* dalla scheda introduttiva alla rassegna sul cinema di guerra fascista promossa dall'Istituto Storico della Resistenza di Ravenna, aprile-maggio 1983

FERDINANDO MARIA POGGIOLI *

Ormai non c'è più rivista rispettabile che non abbia spezzato la sua lancia rivalutativa per F. M. Poggioli. Cominciò nel maggio del 1950, su queste pagine, Giulio Cesare Castello; proseguirono Solaroli e Orsoni, rispettivamente in Cinema nuovo e Filmcritica, nel '53; l'anno dopo non fu da meno Massimo Mida, in Ferrania e in un quotidiano fiorentino, mentre persino Sadoul dedicava all'autore scomparso due pagine della sua Histoire generale. Insiste ancora Solaroli nel '55, e in Bianco e Nero Massimo Scaglione asserisce che "i pochi film da lui firmati sono più che sufficienti per porlo nel novero delle personalità più interessanti del nostro cinema". L'acme di questa corsa alla rivalutazione è infine toccato da un saggio di Vincenzo Sini-scalchi apparso in una rivista di cineridotto, "L'altro cinema" (giugno 1955) dove l'entusiasmo per Poggioli non è più contenibile.

Ora io credo che tutto questo fervore critico non sia inutile, e indichi senza dubbio un risalire del regista nel gusto attuale; ma è tempo di frenare tale ascesa nei suoi limiti, visto che ormai non è più necessario calcare i toni per riparare ad un'ingiustizia, al disprezzo cioè o alla noncuranza con cui era guardata l'opera di Poggioli. Essa ha, tutti possono ammettere, specialmente per alcune opere, una sua nobiltà e una sua correttezza; ma ciò che importa ora è precisarne la dimensione storica, valutabile, più che nei suoi gusti personali e spesso discutibili della critica, sulla spinta che il regista ha potuto dare al cinema italiano.

Intanto si deve poggia forte sulla differenza che passa tra il nostro autore e il gruppetto dei cosiddetti "calligrafici". Le pellicole di Lattuada soffrivano di troppe derivazioni tolte di peso da quella cineteca di cui era stato il fondatore. Il discorso di Chiarini era manualistico e forse il più arido di tutti, esteticamente, sebbene molte cose apparissero allora valide. E lo *Zazà* di Castellani, che doveva, come dice Lizzani, far precipitare la situazione (il mito di *Capriccio spagnolo* si faceva, tra i pizzi, calze nere, e persiane filtranti, ossessivo), più chiaramente di tutti era l'indice dei pericoli di quella strada.

Queste ricerche, se erano utili come esercitazioni, e anche come ribollire di idee è di ingegni, che si sarebbero poi meglio rivelati, restavano però, se proseguite, fine a se stesse. Alla lunga, doveva risultare un vicolo cieco, col vizio fondamentale dell'intellettualismo ad attendere sul fondo.

Non così Poggioli, il quale, come nota anche Castello, non fu pro-

priamente un formalista, come il primo Castellani, il primo Lattuada. E non fu nemmeno un letterato al cinema come Soldati. Le sue origini, erano di natura robustamente tecnica, che egli aveva cominciato come aiuto regista e come montatore.

In sostituzione delle pretese culturali, rivelava una maggiore adesione sentimentale ai testi che traduceva sullo schermo. Sceglieva autori di scarsa levatura, tra cui i più nobili appaiono Palazzeschi e Capuana (che gli avrebbe dettato *Gelosia*), e non evitava il "feuilleton" di Flavia Steno (*Sissignora*). Consapevole che non il buono di un romanzo faceva la bontà di un film, ma la sua elaborazione cinematografica, preferiva, come suoi sceneggiatori, i nomi di Emilio Cecchi, Sergio Amidei, Alberto Lattuada, Pietro Germi e persino Anna Banti.

Un regista coscienzioso e modesto - si confronti la presunzione del Castellani d'allora - le cui aspirazioni andavano certo oltre un dignitoso artigianato.

Tuttavia le rivalutazioni della sua produzione hanno due ostacoli insuperabili. Il primo è che Poggioli non riuscì a darci un'opera compiuta; il secondo, che quando giunse al punto della sua maturità, morì improvvisamente (1945).

Delle cose migliori rimaste il difetto essenziale si annida nel troppo acuto ricorrere di punte drammatiche dubbiamente efficaci, se non proprio penose (tipico in *Gelosia* il colloquio col prete, o la morte del marchese), ossia in uno scarso controllo del clima emotivo. D'altro lato, quei film ci appaiono oggi pieni di convinzione, e se non proprio composti con intenti realistici (c'è un gusto un po' romantico, smussato, che si sovrappone sempre), danno il senso di un uomo che conosceva veramente la vita e la vita italiana aveva posto al centro della sua arte (L. Solaroli). Sicché una sua opera del '41, *Sissignora*, sembra al nostro occhio molto più ricca di fermenti che non altre contemporanee: per esempio *Cena delle beffe*, *Un colpo di pistola* e le primissime prove di De Sica.

"Cristina, la servetta, non è una qualunque *Maddalena* che prende *Zero in condotta*, nè una *Teresa Venerdi*. Per la prima volta vediamo personaggi veri che sia pure attraverso il setaccio d'una sceneggiatura letteraria, provengono da un mondo popolare e non da una commedia ungherese; e dietro questi personaggi c'è un popolo autentico, attuale, le vere "balere" e i veri tram di Genova (Solaroli). Ma anche qui l'insidia della sopravvalutazione non deve prender la mano. Se certe cadenze di *Sissignora*, secondo il nostro parere, anticipano *I bambini ci guardano* di De Sica, prime deboli avvisaglie

* CINEMA, A. IX, n. 167, giugno 1956, pag. 256-257

di ciò che saranno gli interessi del nuovo cinema; se il mercato genovese di Poggioli ha tocchi realistici, non si può arrivare a dire che questo precede addirittura il mercato di *Ladri di biciclette*.

Su questa strada, si andrà in cerca di un Poggioli che con le sue opere molto si oppone al regime (e intanto girava un film con Miriam di San Servolo); che improbabilmente fa “sentire la presenza” delle colpe dei latifondisti... come, per esempio, nella scena della visita di Agata Casaccio con i figlioletti malnutriti alla casa padronale, in *Gelosia* (Solaroli), che invece rimane solo un pretesto sentimentalistico.

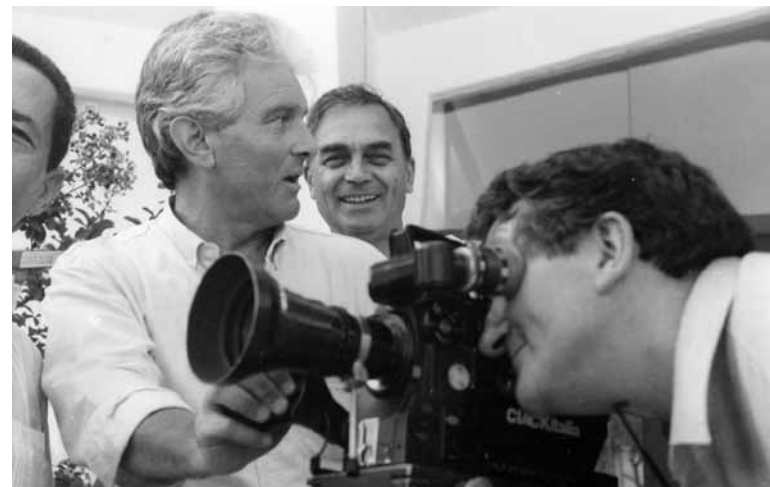
In realtà l'apporto di Poggioli resta storicamente di poca entità, per quanto si vogliano trovare riuscite e impegnate le sue opere. Pochi, infatti, deve riconoscere anche Solaroli, apprezzarono nel giusto modo allora i suoi film. Basta considerare i termini sbrigativi con cui Barbaro liquidava in *Si gira*, l'opera migliore del regista, *Sissignora*, (che avrebbe preferito rimanere nella zona neutra della produzione inconsistente: privo di efficacia, privo di comunicativa, privo di sincera emozione. L'incomprensione della critica fu una causa della mancata incidenza storica di Poggioli nel corso del nostro cinema: tutti potranno ammettere che i suoi film non hanno lasciato alcuna traccia. E' un interesse puramente retrospettivo, quello che ci spinge a rivederli, restando chiaro che da essi, oggi, non abbiamo gran che da imparare; se ci furono germi positivi, questi nessuno li sviluppò, e inesorabilmente rimasero isolati. Possiamo soltanto dire: anche Poggioli lavorava per una rinascita del nuovo cinema, e non ce ne eravamo accorti.

Risulta allora palese come all'opera di questo regista sia capitata una fortuna inversa a quella di *Quattro passi tra le nuvole* (1942), il lavoro più felice di Blasetti. Perché mentre qui, sia critici che artisti, videro molto di più di quanto c'era da vedere, in cerca di troppi fermenti innovatori (che in realtà il film non possedeva, se è vero che l'autore non riuscì ad andare più in là di quella formula, come ha dimostrato *Prima comunione*, 1950); in Poggioli invece quei fermenti c'erano davvero, concreti in fondo alla sua opera. Sicché l'importanza del nostro regista appare forse, in sé, come gestazione di un cinema nuovo, maggiore; ma nessuno se ne accorse e non contò (si misero però in vista le sue inessenziali attitudini calligrafiche, come dimostra la sceneggiatura di *Gelosia*, pubblicata in “Bianco e Nero”). Quella di Blasetti era di minore portata, perché in buona misura casuale e priva di sviluppo nel suo autore, ma ebbe un superiore rilievo storico, proprio perché alterata nel suo significato, e considerata in modo da venir a svolgere, senza che fosse nelle intenzioni, un processo già in movimento.

Siamo quindi d'accordo con lo Scaglione nel dire che il “grande torto” di Poggioli fu quello di “scompare all'alba della liberazione”. Infatti, se anche l'autore di *Sissignora* preparava “il 25 luglio” del nostro cinema, egli lo preparava soprattutto per se stesso (nel '42 scriveva: “fra tre o quattro film potrò parlare più seriamente dei miei difetti”). Ma un tragico incidente avrebbe impedito il seguito della sua opera.



Giuseppe Ferrara dirige una scena di “*Giovanni Falcone*” (1993)



Giuseppe Ferrara sul Set del film “*Panagulis vive*” (1980)

LA CORAZZATA POTEKIN
(*Bronenosez Potemkin*) di **Sergej M. Eisenstein** *

Trentacinque anni dopo la sua prima proiezione, *La corazzata Potemkin* arriva sui nostri schermi, uscendo finalmente dalla polvere delle cineteche e dal chiuso dei cineclub.

L'avvenimento è eccezionale. Il pubblico viene posto di fronte non a un'opera riesumata, a una curiosità, ma ad un'opera viva, aggressiva, polemica, verace, profondamente legata alle radici culturali della nostra epoca. *La corazzata Potemkin* è infatti un grande manifesto politico, e insieme un monumento epico della rivoluzione sovietica. Difficile, nella storia del film degli ultimi cinquanta anni, trovare un'opera che più significativamente di questa apra un periodo nuovo e convulso ancora lontano dal risolversi, il periodo in cui le responsabilità morali dell'artista saranno poste sempre in gioco dall'urgenza della realtà.

E' dunque il momento di avvicinarsi al *Potemkin* in piena coscienza critica, rigettando da un lato il successo ottenuto finora in Occidente "non a causa dell'ideologia rivoluzionaria cui si ispirava, ma malgrado essa" (B. Balázs, *Il film*, p. 337), e dall'altro, il successo ottenuto appunto, a causa dell'ideologia rivoluzionaria. Abbiamo la sensazione che sul *Potemkin* l'ammassamento degli equivoci superi ogni primato, e convenga avanzare nuove ipotesi di lavoro.

E' evidente, prima di tutto, che l'interpretazione idealistica del film ha fatto il suo tempo: abbiamo letto fiumi di retorica sul "montaggio polifonico", sul "ritmo lirico", e sulla "musicalità" della famosa sequenza sulla scalinata; tale posizione che ritiene «purificata» dallo stile la violenza tematica del film è chiaramente parziale, perché esalta solo l'aspetto esteriore, compositivo, dell'opera, perdendosi dietro "mirabili" ricerche formali di Eisenstein come se fossero l'unica preoccupazione dell'artista, ignorando che esse nascevano monoliticamente con l'impulso conoscitivo-rievocativo, con il sentirsi dentro un rivolgimento enorme di valori sociali, da cui è impossibile separarle. Tale critica porta su un piano astratto la comprensione del *Potemkin*, e inutilmente si affanna a proclamare, come Jean Mitry, che il "ritmo" delle immagini ingrandisce, moltiplica lo slancio rivoluzionario e viceversa.

D'altro canto, le posizioni marxiste o staliniste, in vari gradi, non riescono a liberarsi da anni di pregiudizi sul realismo socialista. Proprio la

musicalità, che piace tanto alla critica borghese, insospettisce il critico ufficiale di turno, Anisimov, che in *Letteratura e vita nazionale* (1931) rimprovera all'artista di aver negato la psicologia della massa, abbandonandosi a un'inerte concezione meccanicistica. I più liberali riconoscevano il grande valore del film, ma solo perché, secondo loro, superava le "fumisterie" decadenti esaltando la rivoluzione.

L'unico che abbia veramente tentato di muovere un po' le acque e portato finalmente la discussione su un piano concreto, è stato Glauco Viazzi, che nel 1950 poneva in termini storici il problema dell'evoluzione di Eisenstein, chiedendosi perché l'artista avesse dichiarato: "E' nel *Potemkin* che ho fatto le maggiori concessioni al metodo teatrale". Viazzi sosteneva l'estrema vicinanza, anzi equivalenza tra il cinema eisensteiniano e il teatro di Mejerchol'd, con la sola (ma profonda) differenza che il regista del *Potemkin* aveva un grande interesse per i processi storici, per i temi classisti e rivoluzionari, che in Mejerchol'd invece mancavano assolutamente (affermazione quest'ultima del tutto erronea). Da qui verrebbe la contraddizione di Eisenstein, dibattuto tra formalismo (venutogli da Mejerchol'd e dal suo metodo costruttivista bio-meccanico: confronta l'accusa dell'Anisimov) e realismo (venutogli dal metodo materialista dialettico). Perciò *L'Alexander Nevskij* e *L'Ivan Groznoj*, in quanto pongono al centro la personalità umana con risonanze psicologiche, sono assai più innanzi sulla strada del realismo che il *Potemkin* o *La linea generale* (Bianco e Nero, gennaio '50).

A queste stimolanti proposte rispose subito, con voce grossa, Umberto Barbaro, definendole "sballatissime", primo, perché nel *Potemkin* non era il cinema che faceva concessioni al teatro, se mai viceversa (la generale tendenza del teatro di avanguardia di tutto il mondo era ai tempi di Mejerchol'd, e del primo Eisenstein, di assimilare i metodi del fortunato rivale e concorrente, il cinema); secondo, che di formalismo, nel nostro regista, ce n'era molto meno di quanto Viazzi credesse; terzo, che l'evoluzione di Eisenstein (il *Nevskij* e l'*Ivan*) doveva essere fatta risalire ai fatti esterni, come l'avvento del sonoro e del realismo socialista. Tutto tornava dunque nel tranquillo conformismo della critica stalinista, che rimproverava al regista "l'incomprensione, o la non completa comprensione, di quanto una società socialista chiede agli artisti del cinema" (U. Barbaro, *Bianco e Nero*, giugno '51).

Ma il Barbaro, che a volte schiacciava i problemi critici come si schiacciano le noci, troppo presto si era liberato delle ipotesi del Viazzi, il quale, per quanto preoccupato di voler far quadrare Eisenstein nel circolo

* Da *FILM SELEZIONE* anno I, n. 2 – giugno 1960 pag. 15-18

del realismo socialista, aveva detto cose giustissime sulla “teatralità” del *Potemkin*. Se non altro aveva il merito di cominciare a diradare le cortine fumogene che da ogni parte sono state sollevate sull’avanguardia sovietica.

Perché - e questa è la prima ipotesi che avanziamo - la comprensione dell’opera di Eisenstein rimarrà sempre tra le nuvole se non la collocheremo nel suo luogo d’origine: in mezzo cioè ai più audaci esperimenti d’avanguardia cubo-futuristi, costruttivisti, letterali, alla cui testa si trovano il poeta Majakovskij e il regista teatrale Mejerchol’d; il *Potemkin* anzi non è altro che uno di quegli esperimenti, forse il più riuscito, certo il più famoso. Fortunatamente, dopo la caduta dello stalinismo, anche in Italia è in corso una rivalutazione di tutta l’avanguardia sovietica, come conforta la pubblicazione dell’opera completa di Majakovskij, e, soprattutto, l’apparizione del lucido, documentato studio di Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia* (Einaudi, 1957). In questo libro appare chiarissimo che gli artisti russi più vivi, intorno all’anno 1917, erano tutti convinti che il rivolgimento d’Ottobre avrebbe iniziato una nuova epoca, spazzando il tradizionale accademismo dell’arte borghese, e permettendo gli esperimenti più coraggiosi e più assurdi, senza limiti di mezzi e di invenzioni. Mejerchol’d “sin dai primi giorni anelò di spazzare senza pietà dalla scena le cianfrusaglie e i gingilli realistici, che la trasformavano in un polveroso arsenale da rigattiere. In cima dei suoi desideri egli aveva il proposito di trasferire il teatro all’aperto, sulle piazze, a contatto col popolo” (Ripellino, op. cit. p. 132). Con indubbia genialità creò un nuovo tipo di recitazione, una specie di ginnastica ritmica unita al gusto clownesco della commedia dell’arte, con aspirazioni di perfezione meccanica, frantumò i testi in una infinità di quadri, per trovare il ritmo del cinema (e questo non vuol dire, come voleva Barbaro, che il teatro andasse a rimorchio del film); sostituì ai personaggi vivaci caratterizzazioni o “maschere”; riprese gli esperimenti dell’espressionismo tedesco (il regista Rádlov definì il *Revisore* di Mejerchol’d un “Caligari proiettato a rilento da un operatore bislacco”), fondendoli talvolta a quelli del circo e del music hall. Insieme a Majakovskij, aderì al costruttivismo, in origine un movimento pittorico che voleva rendere l’arte utilitaria come la scienza; come le macchine, e che ebbe nella rivista LEF (Levyi Front Iskusstv = Fronte di sinistra delle arti) il suo centro di diffusione (1923). Diretta e fondata da Majakovskij, LEF affermò che gli artisti si dovevano mutare in tecnici, in “organizzatori della vita”; nelle composizioni letterarie si doveva bandire la fantasia, puntando invece sulla “letteratura del fatto” o “fattografia”, cioè la registrazione di fatti reali che valevano più di ogni elucubrazione mentale. Su LEF, Dziga. Vertov

enunciava, in questa direzione, le sue teorie sul *Kinogláz* (Cineocchio), ossia del montaggio di inquadrature riprese dal vero. Eisenstein non era da meno e nel n. 3 della rivista (1923), influenzato dalle idee di Majakovskij (e di Kulesciov, che pur non facendo parte del gruppo costruttivista, era a questo molto vicino), uscito allora da un’esperienza di aiuto-regia con Mejerchol’d di cui sarà fervido seguace nelle regie teatrali, pubblica il famoso manifesto sul “montaggio delle attrazioni”, dove riprende alcune tesi del futurista Marinetti. Questi già nel 1915 aveva auspicato un teatro che scuotesse ed esaltasse gli spettatori con sensazioni originali e imprevedute.

Similmente per Eisenstein attrazione è ogni momento aggressivo del teatro, ossia ogni suo elemento che sottoponga lo spettatore a un’azione sensoria o psicologica; lo spettacolo teatrale sarà perciò un montaggio senza limiti di attrazioni scelte ad arbitrio. *La corazzata Potemkin* si pone dunque al culmine proprio come risultato massimo, delle ricerche espressive del *Fronte di sinistra delle arti*: le concessioni al metodo teatrale, di cui parla Eisenstein, e che Barbaro non voleva ammettere, erano la ricerca e il continuo mitragliamento - sullo spettatore - delle “attrazioni”, che venivano però stavolta non prese arbitrariamente ma scelte nell’ambito di un preciso conflitto dialettico (il conflitto storico della rivoluzione: l’oppressione e gli oppressi in rivolta).

Ma siamo di fronte a una strana mescolanza di motivi, proprio rispetto alla qualità delle “attrazioni” del *Potemkin*, che nessuno ha notato finora: ossia, mentre da un lato ogni attrazione vuole essere una “fattografia” (la carrozzina, la donna col bambino morto, la vecchia col pince-nez insanguinato, gli stivali delle guardie zariste sono o vorrebbero essere i fatti essenziali di una realtà cronachistica), dall’altro ognuna di esse è come un urlo terribile, assume una espressività violentata, è deformata rabbiosamente da prospettive audaci, da un’aspra luce tagliente, dal montaggio breve e spezzato, con l’evidente proposito di esasperare i sentimenti, i conflitti del dramma, già così scarni e simbolici. Tutto ciò rivela non solo l’influsso di Mejerchol’d, ma anche un diretto legame (e questa è la nostra seconda ipotesi) all’espressionismo cinematografico tedesco. Non solo perché i film germanici erano molto seguiti in URSS, come dimostra anche *Sinél* (II capotto, 1926) di Kòzincev e Trauberg, girato nello spirito del “caligarismo”, ma anche perché sappiamo che nel ‘24 lo stesso Eisenstein curò l’edizione di film espressionisti (è una componente, questa, che non lo abbandonerà mai — mentre le famose influenze del cinema americano saranno molto meno appariscenti — e che si accentuerà anzi nel finire della sua carriera, con

l'*Ivan*, che scopertamente è molto vicino all'omonimo episodio del tedesco *Gabinetto delle maschere di cera*).

Oltre alla "fattografia" deformata espressionisticamente, il "gusto del "fatto" si combina con l'estetica degli oggetti, e gli stantuffi, i manometri, gli elementi meccanici della nave assumono uno spicco costruttivistico" (A. M. Ripellino, pag. 129); infine le varie figure del medico, del pope, del marinaio, sono, più che dei personaggi, delle "maschere", secondo il metodo mejerholdiano. E se tutto ciò, sulla prima attività cinematografica di Eisenstein — *Staka* (Sciopero), ancora inedito in Italia, confermerebbe ad usura tutte le nostre tesi — non bastasse a situare il *Potemkin* nell'ambito dell'avanguardia sovietica degli anni venti, sarà opportuno leggere gli in-fuocati poemi di Majakovskij, su Lenin (1924) o sulla rivoluzione d'ottobre (*Bene!*, 1926-27), per comprendere quale identità spirituale esistesse tra i due artisti, sottolineata del resto anche dal Ripellino. Si controllerà fino a che punto l'epica eisensteiniana, il taglio nervoso delle immagini del *Potemkin* trovino un'estrema corrispondenza nei versi del poeta:

**...Ancora montagne di teste incoronate
e neri borghesi come corvi d'inverno,
ma già l'incandescente lava operaia
trabocca dal cratere del Partito...** (*Poema Lenin, canto 8°*)

Sembra di vedere una inquadratura del *Potemkin*, là dove la folla riempie muta le strade e avanza verso il molo, passa sotto gli archi, vera "lava operaia", che poi, di fronte al cadavere di Vakulintciuk, si dilanerà di sdegno, in una giusta furia che cresce dal fondo di un'oppressione secolare. Oppure:

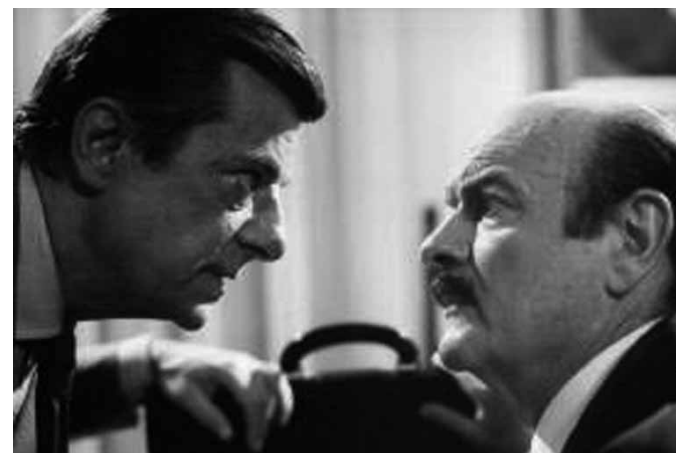
**... Ma dopo la «libera» settimana di miele,
dopo i lunghi discorsi e le coccarde,
dopo il dolce canto degli inni,
tuonarono i cannoni e l'ammiraglio Dubasov,
il castigatore, sguazzò in un mare di sangue operaio...** (*canto 8°*)

Viene immediato di richiamare alla mente, nel film di Eisenstein, l'arrivo improvviso delle guardie zariste e la loro atroce discesa sulla scalinata di Odessa seminata di cadaveri.

Ora, che i risultati delle nostre ipotesi vadano tutti a contraddire il "realismo" del *Potemkin*, e, naturalmente, quello delle opere successive, non ci disturba minimamente. Siamo convinti infatti che il pregiudizio critico

e politico del realismo socialista sia da sistemare in soffitta tra le vecchie scartoffie. I poemi di Majakovskij e i film di Eisenstein, proprio perché sono al di fuori di un realismo naturalistico o schematicamente ideologico, servono stupendamente la causa del socialismo ed esaltano con efficacia inaudita la rivoluzione d'ottobre. *La corazzata Potemkin* è un film d'avanguardia, fortemente espressionista, quindi stilisticamente astratto, privo di contorni naturalisti, di sottili precisazioni politiche. Ma è affilato come una lama roteata nel tempo-spazio storico, pervenendo ad una lucidità che ben pochi altri film possono vantare. Eisenstein non riuscirà più a trovare una felicità espressiva così grande, forse perché le sue opere successive saranno sempre contrastate dalla censura e dalle pressioni ideologiche: la sua storia personale — con l'eccezione dell'episodio messicano — si lega infatti, ancora una volta, a quella della soppressione dell'avanguardia operata dallo stalinismo, a Mejerchol'd caduto in disgrazia, al suicidio di Majakovskij. Il *Nevskij* e *L'Ivan* sono il rifugio di un grande artista epico nel passato della sua nazione, con accentuazioni espressioniste e metaforiche, molto lontane, insistiamo, da ogni tipo di realismo.

Il problema critico eisensteiniano è comunque uno dei più aperti della storia del cinema, e uno dei più affascinanti: esistono, per ora, solo saggi biografici poco attendibili e a volte lezionosi. Urge uno studio serio e meditato su un artista che, tra i pochi della storia del film, ha realizzato opere rigorosamente coerenti e ancora profondamente attuali.



"I banchieri di Dio" (2002)

QUE VIVA MEXICO Una cattedrale distrutta*

E' difficile trovare, nella storia del film, un episodio più drammatico e sfortunato di questo: l'incompiuta realizzazione di *Que viva Mexico* fu infatti un'autentica tragedia per l'artista che la visse. A confronto, possono reggere solo i casi di Stroheim, o *L'Atalante* di Vigo. Ma la vicenda di Eisenstein, è più tragica di quella di *Greed*, perchè la capacità estetica degli industriali hollywoodiani si può comprendere; più tragica di quella di Vigo perché l'aggravarsi della sua malattia non era imputabile che al destino; più tragica di quella delle opere perdute per ragioni contingenti, perché al fuoco o alla guerra non si comanda.

Sino all'ultimo momento *Que viva Mexico* si poteva invece salvare: era nella volontà di un uomo anche sensibile, un uomo di letteratura, lo scrittore Upton Sinclair.

Chi legge le appassionanti pagine di Marie Seton sull'argomento, le più belle della sua biografia eisensteiniana, sente sempre quella possibilità di salvezza, sente quell'attimo in cui la sciocca ostinazione di Sinclair — veramente il ripicco bizzoso e vendicativo di un meschino — distrugge coscientemente forse uno dei maggiori risultati dell'arte cinematografica. In quel momento la sofferenza dell'artista che si vede tolto di mano il materiale appena girato (e appena visto per una sola volta) che si vede delittuosamente privato della sua creazione, è un po' la sofferenza di ogni uomo di cultura.

Inutile comunque soffermarsi a spargere lacrime, e continuare a guardare il film con questo romantico velo davanti agli occhi. Urge invece la collocazione critica dell'opera, perché, nonostante tutto, di opera si tratta, sia pure non finita. Secondo noi perciò il contributo che ha dato Jay Leyda, della Film Library del Muséum of Modern Art di New York, raccogliendo tutto il materiale residuo del film che a distanza di 25 anni dalla realizzazione è stato possibile reperire, costituisce quanto di meglio si possa fare in questo senso; e la proiezione che la Mostra di Venezia ha organizzato di tale materiale, nell'ambito delle retrospettive, resta uno degli avvenimenti di maggior rilievo culturale della manifestazione. Tuttavia è stato possibile cogliere diverse mormorazioni, che speriamo rimangano tali, di alcuni critici che disapprovavano il metodo di Leyda, il quale ha ordinato i brani trovati secondo l'ordine in cui comparirebbero normalmente in una seduta di pre-montaggio (ossia con i ciak disposti secondo la loro numerazione). Anzi la notizia diffusa da Casiraghi che Alexandrov avrebbe intenzione di tentare il

montaggio del film, è stata accolta con soddisfazione e speranze rinnovate. Crediamo invece il sistema di Leyda ottimo e soprattutto "unico", essendo quello più storicamente attendibile e rispondente ai più elementari principi filologici. Auspicare esercizi personali e accademici di montaggio, o, peggio, la nuova arte del montatore indovino, è lecito senza dubbio. Ricordando però che si avranno dei "falsi" cinematografici, delle vere e proprie illazioni di nessun valore critico (come il lavoro della Seton per *Time in the Sun*, di cui, a quando consta, lo stesso Eisenstein, quando lo vide, rimase pochissimo soddisfatto). Quello che infatti il regista sovietico avrebbe potuto fare di quel materiale non era molto chiaro neppure a lui, se è vero, come scrive la stessa Seton, che "*secondo il suo metodo, Eisenstein intendeva realizzare il film in sede di montaggio, sostanzialmente. Tra l'altro, egli ci disse più tardi che se avesse potuto montare egli stesso il film, avrebbe con ogni probabilità mutato l'ordine degli episodi, e ne avrebbe unito qualcuno di drammatiche alternative di sequenze, secondo certe sue idee*"(1). Quando poi pensiamo che *Que viva Mexico*, se fosse stato finito, avrebbe misurato, prima del montaggio, circa sessanta-settantamila metri di pellicola, e che invece ne furono girati solo trentacinquemila di cui restano poco più di diecimila, si capisce con tutta evidenza non solo quanto sia acritica ma anche praticamente impossibile una ricostruzione «montata» del film. Se mai non un'altra cosa c'è da fare, e la consigliamo a Leyda: inserire nel suo materiale anche brani "editi", impiegati dal Sol Lesser Marie Seton nel montaggio dei loro saggi arbitrari (*Thunder Over Mexico*, *Death D* e *Time in the Sun*); inserirli naturalmente con lo stesso metodo usato per il resto del materiale — dove non si è esitato a mostrare la stessa scena ripetuta una, due, tre e anche quattro volte — in modo da comporre un'unico "corpus" filologico di tutto quel che rimane.

Il sistema di Leyda di presentare anche i "doppi" della lavorazione, è anzi uno e particolari più stupefacenti del film - criticamente più interessanti - perché permette di cogliere in maniera chiarissima non solo il metodo di lavorazione, ma proprio l'iniziale processo creativo eisensteiniano. famoso e troppo teorizzato "montaggio a posteriori" si può qui, infatti, toccare questo con mano nella sua preparazione. L'artista trovava una "scena base", già drammaticamente attiva — come il trasporto funebre e la corridà — ma la cui carica egli sentiva vivamente presente e tuttavia non precisa non in quel solo dettaglio, in quella sola espressione, in quel solo punto di vista.

E' come se Eisenstein si ponesse di fronte a una realtà con un rispetto sommo, comprendendone la relatività, l'enorme possibilità di relazio-

* Dalla rivista SCHERMI, a. I n. 7-8, Milano Ott-dic. 1952

ne che essa offriva. Allora vi si getta sopra desideroso di cogliere tutte quelle possibilità, riservandosi poi al montaggio di eliminare, per via sintetica, le cose meno interessanti e raggiungere, con progressiva opera di sfoltimento, di ricerca dell'essenziale, lo stringere dei nodi. Perciò vediamo molte scene girate con una varietà estrema di angolazioni (dall'alto, dal basso, centrali, diagonali, ecc.), con una possibilità infinita di attacchi, persino con sensibili variazioni di luce come se anche Tissé usasse, per la fotografia lo stesso metodo del regista.

Ma questi brani silenziosi, questi rottami del film salvatisi dal naufragio, son qualcosa di più che un materiale di studio per conoscere i metodi di lavoro dell'artista, *Que viva Mexico* così come ce lo presenta Leyda, è lontanissimo dall'opera compiuta, assolutamente privo di un filo drammatico di un racconto che permetta di seguire lo snodarsi degli episodi. Eppure non è soltanto un progetto sulla carta, non è solo letteratura, con *An American Tragedy*, a cui Eisenstein pure lavorò con tutta l'anima, *Que viva Mexico* nonostante tutto, ha una presenza vivissima nella storia del cinema, esiste ancora come opera d'arte e come episodio culturale.

Si possono paragonare questi settemila metri di pellicola ai resti di una bellissima statua distrutta. Di questa statua non si può conoscere la redazione finale, la si può solo intuire; alla nostra ammirazione restando unicamente gli arti, il busto logorato, frammenti del viso. Su di essi l'artista ha lasciato la sua impronta inequivocabile. Perciò, alla proiezione di questo film, noi proviamo intense emozioni estetiche: perché nella sua frammentarietà è ancora giudicabile, perché non è materiale morto da cineteca, anzi ci stimola e urge fortemente nella sua carica espressiva. Che è di natura tutta particolare.

Non a caso proprio durante la realizzazione di *Que viva Mexico*, Eisenstein "giunge alla convinzione che la composizione degli elementi nella inquadratura ha la stessa importanza del montaggio delle inquadrature tra loro, per cui il montaggio diviene il mezzo drammatico per dar ritmo e senso a composizioni che cominciano col realizzarsi nelle inquadrature stesse"(2).

Son proprio quelle composizioni aventi in sé qualcosa di definitivamente realizzato che ci commuovono ancor oggi. Si dovrà allora dire che il film, così come ci rimane, più che essere un'opera cinematografica è opera figurativa? Dovrà considerarsi come una mirabile serie di diapositive, scattate da una mente geniale e fervida (di un fervore sia pure complicato e colmo di roveli intellettuali)? Non sarebbe giusto. Oltre alla dimensione

pittorica è chiaro quasi sempre l'affiorare della dimensione temporale, che non ha avuto l'impronta ritmica eisensteiniana, anzi è rimasta ininterrotta, in un flusso continuo che aspetta invano i suoi tagli, ma che ugualmente ha la sua bellezza. Quasi tutti questi frammenti, quasi tutti questi nuclei, se non sono percorsi da respiro drammatico, hanno però un respiro comune che tutti li avvolge e li riunisce in uno spirito unitario: che è proprio quello che fa dire *Que viva Mexico* esistente come opera d'arte.

Si guardi a quante cose rimanda e dice questo materiale. Che, per esempio, veramente Eisenstein in Messico era un uomo nuovo, "viveva in un'altra sfera, aveva scoperto un mondo poetico nuovo, era in una profonda crisi estetica, spirituale, umana, un altrettanto profondo travaglio creativo interiore, e, addirittura, in una sorta estasi"(3). Infatti non c'è nella carriera dell'artista opera più ariosa di questa, più liberata dalle preoccupazioni (montaggio delle attrazioni, simbolismo, espressionismo ecc.), più vicina alla natura e agli uomini con uno speciale abbandono che gli permette di essere persino lirico, persino sentimentale e dolce (pare che questo sia uno sviluppo coerente di motivi e impulsi che già erano apparsi ne *Il vecchio e il nuovo*).

Allo stesso modo, nel materiale di Leyda troviamo molto di quanto Eisenstein scrive nel soggetto inviato ad Upton Sinclair: "*La Morte. Teste scheletriche di uomini: e maschere funebri di pietra. Gli orribili Dei Atzechi, le terrificanti deità dello Yucatan. Un mondo che fu, e che non è più. Volti di pietra, e volti di carne. Lo stesso uomo che visse migliaia d'anni or sono. Immobile, immutabile, eterno. E la grande saggezza del Messico nel pensiero della morte: l'unità della morte e della vita. Il trapasso d'una vita, e la nascita di un'altra vita. L'eterno ciclo. E l'ancor più grande saggezza del Messico: superare nella gioia il pensiero della morte. Il Giorno dei Morti al Messico: giorni di inaudita allegria...*" (4).

Innegabilmente i frammenti residui di *Que viva Mexico* riescono a chiudere certi motivi spirituali ed eterni dell'anima messicana. Il tema centrale, l'unità della vita e della morte, non è andato perduto; pur privo di chiarezza, è presente in tutto il materiale eisensteiniano rimasto, e ci dà, insieme, un ritratto frammentario ma indimenticabile di una nazione, e la misura di un artista.

Perché una delle costanti del film è quella di aver colto profondamente il folklore messicano traducendolo però in una dimensione stilistica tutta particolare (dove il contributo di Tissé è certo rilevante). Tanto profonda che il miglior cinema messicano, dalle prove più significative di

Fernandez all'ultimo *Raices* di Benito Alazraki, non è più riuscito a dimenticare quel modo di vedere, quell'angolazione fatta di chiarissima luce e di forti contrasti, quel sole che imbianca i muri calcinati delle case, i larghi "sombrosos", i "serapes" sulle spalle; fino ad arrivare a l'interminabile puntuta selva di "maguey" le grige agavi a filari simmetrici, che assistono immobili ai drammi e al dolore chiuso dei "peones". L'immobilità, appunto, che nel "prologo" Eisenstein voleva soprattutto sintetizzata, come eterna vicenda che "si svolge fuori dal tempo. — Potrebbe svolgersi oggi. — Potrebbe altrettanto bene essersi svolta vent'anni fa. — O mille anni fa", pervade di sé non solo il paesaggio, ma anche gli uomini, i loro gesti, la dimensione stessa del loro vivere.

Quanto rimane del prologo è in questo senso esemplare: prima, nella lentezza tragica del trasporto funebre tra le agavi, con la bara avanzante presa dall'alto, i piedi del morto in primo piano, che escono dal lenzuolo bianco che lo ricopre fino alla testa scarna, mentre le donne ferme ai lati della processione hanno, sotto gli scialli bianchi, una immobilità luttuosa; poi, nelle figure terribili di frati, in prospettiva cupa, usciti da quadri di El Greco, con teschi ghignanti e occhi fissamente crudeli sotto il nero cappuccio. Immobilità simbolica — portata al massimo in questa sequenza anti-religiosa dove manca completamente il movimento che introduce un tono astratto, veramente di cose e persone fuori da una dialettica temporale.

Altrettanto fuori dal tempo, ma in un clima molto diverso, sono le immagini residue del secondo episodio, *Sandunga* (per inciso, quello del primo, *Fiesta*, ci sembrano le meno significative del film, tutte perse come sono dietro alla tecnica del toreare). In *Sandunga* Eisenstein vagheggia una felicità illibata, una purezza selvaggia dove uomo e natura formano una specie di eden, tra le cui palme, tra i cui giochi di ombre e luci, bellissime fanciulle si specchiano o si pettinano i lunghi capelli; mentre gli uomini, talvolta bevendo da noci di cocco, si riposano pigri sull'amaca oscillante. Ogni frammento esprime un vivere verginale e radioso, come il dettaglio unico di un fresco viso di ragazza che alza la fronte scoprendo gli occhi tersi e il pieno sorriso della bocca. Immagini che, stranamente per Eisenstein, pervengono a risultati simili a quelli raggiunti da Flaherty e Murnau per *Tabu*.

Di *Maguey*, il terzo episodio, sapevamo già molto, per la conoscenza di *Lampi sul Messico*. Ora, possiamo dire che è la parte di *Que viva Mexico* conservata maggiormente, quella su cui possediamo la più ricca documentazione. Oltre a numerose inquadrature con i peones intabarrati e fermi nel cortile dell'hacienda, vere statue di sofferenza passiva ed atavica, la cui

estrema bellezza già ci aveva colpito nel film montato da Lesser, abbiamo visto una lunga sequenza di strane maschere processionali: effigi dagli sguardi gelati, fissi; dai denti digrignanti; dai sorrisi satireschi, che nel muoversi ritmico e monotono portano ad un'astrazione fortemente grottesca. Ancora un Messico inedito, rituale e mitico, rivelato con espressionistica violenza. Ma dove Eisenstein raggiunge uno dei culmini della sua arte è in quelle che dovevano essere le immagini conclusive di *Maguey*, e che non comparvero nemmeno in *Thunder Over Mexico*: il ritrovamento del corpo martoriato di Sebastiano da parte di Maria. Il mento del morto levato come un'aguzza punta dolorosa, la figura di lei che si china amorosamente, per nascondere un attimo il viso sulla spalla, guardare il cielo, e poi cadere riversa, si rifanno a qualcosa di universale, a una pena sofferta da sempre che è sì, dei peones, ma qui portata a simbolo tragico di tutta un'umanità calpestata: quasi la morte di un Cristo e il pianto di una Maddalena.

Se niente ci resta del quarto episodio, *Soldadera* (di cui però non fu girata un'inquadratura), della conclusione abbiamo un materiale ricchissimo. Campi totali suggestivi di cimiteri, dove nere donne immobili in una intensa fissità dolorosa vegliano fiammelle tra le croci biancheggianti; nel centro calcinato della piazza — sul fondo l'assolata chiesa insudiciata dal tempo — svetta un albero morto, che nei rami secchi levati al cielo è come una sintesi disperata d'una pena immutabile.

"Ma, che succede? - Dopo il fragore delle macchine nelle fabbriche. - Dopo la parata delle truppe moderne. — Una morte viene avanti a passo di danza! — Non soltanto una, ma molte morti, molti teschi, molti scheletri... — Che succede? — Questo è lo spettacolo del Carnevale. — Calavera, il giorno dei morti"(5). I messicani bevono il "maguey", ridendo, sulle tombe. Le giostre girano e formano arabeschi d'ogni genere dietro i bianchi teschi di zucchero. La vittoria della vita sulla morte, in un'affabilità estrema col macabro, riesce ad essere espressa, nello spirito voluto da Eisenstein, anche nelle inquadrature tronche e smozzicate del finale. Ultime immagini che restano fisse nella memoria e si levano come stupendi ruderi di una cattedrale distrutta.

1) Seton M.: S. **M. Eisenstein**, Ed. Bocca, Milano-Roma, 1954, pag. 223.

2) Seton, op. cit., pag. 241.

3) Seton, op. cit., pag. 219,

4) Eisenstein S. M.: **Que viva Mexico**, soggetto pubblicato in *Rivista del cinema italiano*, Roma, anno II, n. 4-5, aprile-maggio 1953, pag. 56.

5) Eisenstein: op. cit., pag. 76.

JEAN VIGO *

I – “A propos de Nice” e il supposto realismo.

14 giugno 1930. E' la nascita ufficiale di Jean Vigo come regista. In quel giorno, al Teatro del Vieux-Colombier, si proiettò il suo primo film, di fronte ad un pubblico preparato e attento. Jean Vigo in persona premise allora poche essenziali parole, che, anche prese in se stesse, già rivelano uno spirito fertile e liberissimo, d'una sincerità e chiarezza per molti forse sorprendenti. Voler interpretare Vigo e dimenticare quelle parole, è come tralasciare un suo film. “Un apparecchio di ripresa cinematografica — egli disse — non è una macchina pneumatica per creare il vuoto. Dirigersi verso il cinema sociale vuoi dire consentire a sfruttare una miniera di soggetti che l'attualità rinnoverebbe senza posa. Vorrebbe dire evitare la troppa sottigliezza di un cinema puro...”. In queste frasi espresse quasi alla brava, e generalizzate, si trova un significato non indifferente. C'è in esse l'evoluzione e la condanna di certo cinema d'avanguardia, che pure Vigo ama e ammira, e di cui è imbevuto, ma anche insoddisfatto. “La debolezza del cinema francese — nota Jean Quéval, ma sembrano parole di Vigo — è d'essere terribilmente irrealistico, di una irrealtà figlia dell'astrazione”(1). Nelle belle forme, nelle angolazioni, nelle super angolazioni, nei ritmi astratti, nella libera ricerca dell'espressione inconscia, il venticinquenne regista avverte il vuoto. Riempire questo vuoto con fatti umani, reali, e documentati, è senza dubbio l'aspirazione urgente per Vigo in *A propos de Nice*: entrare cioè nella vita, e farne parte, criticandola e quindi interpretandola.

E' una posizione questa se non antitetica, per lo meno insolita e quasi di superamento dell'avanguardia, di cui Vigo non è certo un epigone. Anche Sadoul sembra notarlo: “il laboratorio sperimentale dell'avanguardia, che sembrava fosse stato fondato in origine da esteti che lavorassero per gli snobs, successe che diede dei risultati più fecondi che non le realizzazioni di Delluc e dei suoi seguaci”. E cita il nome di Vigo, come cineasta promettente. Ma Sadoul non stacca, né mostra di notare l'originalità del giovane regista in relazione, per es., a Lacombe, se accumuna *La zone*(2) e *A propos de Nice* in una stessa definizione: “due opere caratteristiche dell'avanguardia declinante”(3). Ma in Vigo non c'è avanguardia che declina: c'è semmai reazione a quella scuola, il cui significato e insegnamento non può dimenticare, ma reazione sempre. Se ammira *Le chien andalou* di Bunuel e Dalí, non è certo per le evoluzioni incubose di un suicida sensuale e dalla mano putrida

di formiche, ma per quanto di anticonformistico e sociale il film contiene. Tuttavia, egli precisa, le sue tendenze vanno ad un cinema sociale più definito, a un documentario cioè che “prende posizione”, che mette “i puntini sugli i”, che se non impegna l'artista impegna non di meno l'uomo. Questi vale ben quello. Poi, con quella prosa bonaria, ma a volte aggressiva, o addirittura strafottente, o piena di un fresco *humour*, e che tanto è vicina allo stile dei suoi primi film, aggiunge: Non so se il risultato sarà un'opera d'arte, ma quello di cui sono certo è che sarà del cinema, nel senso che nessun'altra arte, nessuna scienza potrebbe sostituirlo. L'artefice del documentario sociale è quel tipo abbastanza sottile da scivolare attraverso il buco di una serratura rumena e capace di riprendere il principe Carol mentre salta giù dal letto, ammesso che questo sia spettacolo degno d'interesse. Son parole queste, per l'interpretazione di *A propos de Nice*, di fondamentale importanza. Soprattutto perché c'è una corrispondenza stretta tra le idee da Vigo espresse, e poi nel film realizzate. La promessa: “La camera sarà spianata su ciò che deve essere considerato un documento e che sarà interpretato, al montaggio, in tanto che documento” fu davvero mantenuta(4). Non esistono concessioni né deviazioni inutili o superflui: tutto ha un significato preciso e forse troppo stringato, ma tuttavia sempre vivo, anzi così scoppiettante e dinamico da far pensare al ritmo alterno di un motore. Alterno perché ora amaramente intento a mostrare il selciato sporco delle vie povere di Nizza, e i fetidi rigagnoli, ora freddamente consapevole di rendere l'inutilità elegante di un ballo in frack, ora fortemente satirico nel paragonare a uno struzzo una lunga signora che passeggia superba e inconsapevole d'esser ritratta. La vecchia Nizza, la Nizza piena di bagnanti che s'arrostiscono al sole (la gag del volto improvvisamente nero!), brulicante d'eccentrici, sfaccendati, di borghesi, di ricchi avidi di piacere nella stazione balneare alla moda, viene esplosivamente individuata, condannata, beffeggiata. E' una ricerca attenta e spietata: “le vie strette, la biancheria distesa ad asciugare tra le case, il cimitero italiano barocco. I piaceri. Le regate. Le navi da guerra alla fonda nella baia... Le fabbriche”(5). Ecco, le fabbriche. Sul carnevale che impazza, sulle donne che agitano i fianchi e ridono, su tutta quella “crapula” portata fino all'eccesso di una società: che dimentica se stessa fino a nausearvi(6), s'alzano inesorabili e possenti quale simbolo fallico di rigenerazione, le ciminiere.

Tutto questo, se non raggiunse la bellezza — cui non aspirava — rimane oggi tuttavia ancor vivo, e di una immediatezza sorprendente, testimonianza di quanto originale fosse la personalità di Vigo.

Inutile è infatti, ogni tentativo di classificarlo: già confonderlo al-

* *Da Filmcritica. Vol. VI, n. 26-27 – Luglio-agosto 1953, pag. 35-44*

Vol. VIII n. 42-43 – nov. – dic. 1954, pag. 196-202

l'avanguardia è un errore. Pretendere e affermare il suo *realismo* ha tratto in inganno più di un critico. Vigo, è vero, dichiara la sua intenzione di partire dalla realtà(7). Ma partire dalla realtà non significa - è chiaro - essere realisti. Ogni artista, voglia o no ammetterlo, prende sempre spunto e movente dalla realtà. "Comunque si voglia considerare la natura... è certo che la didattica dell'arte non può prendere le mosse se non dalla natura, prima maestra dell'artista. Dovunque finisca, finisca pure al discorso mentale di Leonardo, l'arte comincia dal vedere, dall'esperire, dall'osservare, dal sentire la natura"(8). Ma se Vigo s'imbeve di quella natura, d'altra parte la plasma, la forma e la ricrea in termini tutti suoi individuali: a lui non interessa la realtà com'è (anche in *A propos de Nice*), ma la realtà come lui stesso la vede. Egli chiama, e non a torto, il suo primo film punto di vista documentato. Vedere, esperire, osservare Nizza, e poi mostrarla da un punto prospettico che non è realista, né avanguardista, ma solo quello proprio di Vigo, che forse, è un connubio delle due tendenze, un mescolarsi d'astratto e di concreto. Del resto sé è vero che "l'arte è sempre a un tempo astratta e concreta, e l'astrazione assoluta è d'ordine scientifico e non artistico", se è vero che in arte l'astratto è l'ideale, ma il concreto è il modo di sentire, la passione senza la quale non si dà arte(9), perché allora, preferire soltanto un apparente aspetto di Vigo e chiamarlo "più efficace, quando, fuori dalle mode letterarie del 1933, descrive senza artifici la realtà"(10), o giustificare ingenuamente, a tutti i costi, come fa il Viazzi(11), ogni sua sospetta evasione alla natura, ogni sua tendenza all'irrealtà?

II - Rimbaud, Celine e Vigo.

Una riprova dell'inclassificabilità di Vigo l'offre ancora la scarsa consistenza d'ogni paragone finora tentato con un altro artista. Gli storici Bardèche e Brasillach affermano, ad esempio, che avrebbe potuto divenire il Rimbaud o il Celine del cinema francese. Passi pure il Rimbaud, ma Celine...!, già esclama Barthelémy Amengual, uno dei suoi migliori interpreti(12). E davvero il paragone con Celine è assurdo. Scrittore spregiudicato questo, forse come Vigo è nei suoi film. Ma c'è spregiudicatezza e spregiudicatezza. Quella di Celine è ricercata e non necessaria, mai sincera come in Vigo. E' un affannarsi a voler essere forte e indifferente (il cavalleggero non aveva più la testa, null'altro che un'apertura al di sopra del collo, con del sangue dentro che crogiolava in un glu-glu come della marmellata nella marmitta(13) spesso risolvendosi in volgarità, che rimane tale, e mai s'innalza alla poesia: Celine, mediocre scrittore, non ha nulla di comune con Jean Vigo. Né il confronto

con Rimbaud sembra esatto. Le parole visionarie e magiche di questo, fuse all'aspirazione dell'invisibile, alla ricerca del sovrumano, quella poesia tutta fulgori dal sapore metafisico, propria di un "buveur de haschisch" baudelairiano "che, ingoiata la dose necessaria, parte per un mondo meraviglioso d'ebbrezza(14), cos'hanno in comune con la rivoluzione cosciente di Vigo, col suo dinamismo fotografico che mai è desolante o tendente all'inesprimibile?

Ma Bardèche e Brasillach si riferivano certo all'anticonformismo di Celine e di Rimbaud, nel paragone con Vigo. Però se Rimbaud è "il non conformista assoluto, che spezza i sistemi o li trapassa, che rinnega e sbeffeggia, tutti i prodotti dello spirito umano(15) non sembra possa dirsi lo stesso per il regista parigino. Figlio di un anarchico, certo, ma non di spirito anarchico. La sua rivoluzione è d'ordine soprattutto morale, è condanna di un mondo putrido, d'una "crapula situata sotto i segni della carne, del grottesco e della morte"(16). Ed è una rivoluzione costruttiva, che isola il male e lo ripudia, per poi trascorrere ad uno stato più pacatamente lirico (*L'Atalante*), quando il tormento ancora persiste, ma tende a placarsi.

Così, da un altro lato, risulta arbitrariamente illativo affermare che "Vigo ha fatto dei film come Modigliani dipingeva, come Rimbaud scriveva una poesia"(17), se è vero quanto scrive l'esecutore testamentario del regista, Claude Aveline, su *Zero de Conduite* e su *L'Atalante*. Infatti, il primo film sarebbe rimasto non del tutto aderente alle idee che Vigo aveva in mente, e, quanto al secondo, i produttori "avevano chiesto a Vigo di fare un film senza tendenze sociali. Vigo si era sottomesso volentieri al loro desiderio"(18). Anche Vigo è venuto a patti con la propria società.

III. - Zero de Conduite

Le parole dette al "Vieux Colombier" - procedendo nell'analisi dei film di Vigo - acquistano via via minore importanza: l'artista si va evolvendo, e già nel breve documentario *La natation* (19) sembra volere momentaneamente dimenticare il suo impegno di cinema sociale, seguendo le preziose evoluzioni d'un quasi magico nuotatore. Tuttavia non rinnegamento delle proprie convinzioni: queste vanno solo lentamente modificandosi. Così, se Vigo andava in cerca di documenti, in *A propos de Nice* da gettare "in faccia allo spettatore", forse con tanta gioia quanta amarezza(20) - se il presente allora premeva in lui, e prende il sopravvento. *Zero de Conduite* non è più un punto di vista documentato, sebbene ancora prevalga fortissima la presa di posizione. Ancora satira - atroce - ancora accusa amarissima, ma non è più

realtà viva da sezionare. Il ricordo, invece. Un ricordo fatto di oppressioni, incubi infantili, grigiore, pena, malvagità: l'atmosfera pesante, l'umanità d'un collegio gravano la memoria di Vigo. L'accusa non si circonscrive a problemi pedagogici: essa s'allarga e raggiunge la società intera. Il lezzo di quel collegio, e la corruzione che ammorba le persone che lo dirigono - la morale e fisica bassezza del nano direttore! - provoca in Vigo la nausea verso ogni costrizione assurda dell'uomo, l'uomo giovane che tende a muoversi e vivere libero, e soprattutto puro. Ed ecco allora "l'alternativa del reale e dell'irreale" (21), l'amarezza d'una condizione sperimentata ed ora artisticamente rivissuta. La polemica e l'apologia sociale sono ormai materia, contenuto che deve essere ritmato.

Un ritmo certo più lento questo, di quello di *A propos de Nice*. Un montaggio meno rapido e concitato, anzi addirittura calmo, talvolta, come per riflessione. Non più dinamica partecipazione a quanto vien narrato, ma distaccato pensiero, quasi appunto, di doloroso ricordo. E' ciò che costituisce la liricità dei film, la stessa che, accentuata, ritroveremo ne *L'Atalante*. Così, nei punti più alti: la ricreazione, durante la quale i ragazzi complottano, e il buon Huguet, ingenuo forse quanto loro, mimando Charlot, rievoca una famosa situazione di *Easy Street* (com'è stato notato, è un'innovazione questa, molto simile a una "citazione cinematografica" (22); poi, la passeggiata, al sole, fuori dall'atmosfera soffocante del collegio, e le piacevoli avventure di un sorvegliante innamorato seguito dalla turba incuriosita dei bambini; la pioggia, puntualizzante il triste ritorno dei fanciulli all'immoralità nauseabonda degli insegnanti; infine la rivolta, gioiosa e liberatrice, che nell'immediata bellezza delle immagini lascia come in un sottofondo il riposto significato sia della processione, mescolante "allusioni erotiche ad altre cristiane" (23), sia dell'ascesa finale dei bimbi sui tetti. Questa non sembra simboleggiare la "fuga dalle leggi naturali" (24); se mai, la liberazione morale di un'umanità che è riuscita a vincere il vizio che fetidamente l'opprimeva, e ora può respirare l'aria serena e luminosa. Ma soprattutto, in quei bambini festanti, che stagliano le teste contro quel cielo purissimo, è riconoscibile essenzialmente il sogno di Vigo, ovvero il mescolarsi d'una irrealtà consapevole, a quel ricordo di una "infanzia atroce" (25): chiusa poetica insomma a un avvenimento che tanto diversamente s'è concluso, ma che era bello così si concludesse: tendendo verso la luce.

E Vigo tendeva davvero a uno stato di pace, a rappacificarsi con gli uomini — contro cui s'è scagliato — e con se stesso, "Ma soltanto ne *L'Atalante*, che è il suo ultimo film, Vigo cessa di attaccare" (26), soltanto

ne *L'Atalante* il mondo poetico che urge in lui, ha modo d'espandersi, trovar sbocco nella visione più tranquilla, anche se non ancora serena, d'una chiatta che scivola felice col suo equipaggio — il finale del film — sulla striscia brillante dell'acqua (27).

Ma quanta pena prima di quell'immagine! Tutto il film è come una carica di dolore che ha bisogno di dipanarsi lentamente, come un nodo di pianto che dovrà scoppiare per liberarsi. Prima, il matrimonio, "l'imbarco della novella sposa, brutale come un ratto e allucinante come se fosse sognato" (28), poi l'amore sulla peniche, il graffio del gatto alla carne che deve prorompere, l'abbracciarsi convulso di Jean e Juliette, son visti come se premesse qualcosa di greve e oscuro, né esistesse libertà d'abbandonarsi ad una felicità piena. Quest'oppressione non coglie tutti gli abitanti della chiatta: il mozzo, Père Jules ne sono estranei. Infine anche Juliette. Una Juliette che lontanamente ricorda l'Anna de *Das lied der gefangenen* (29), dubbiosa e timida, e insieme risoluta nei suoi impulsi squisitamente femminili. Poi, il dolore si circonscrive a Jean. Jean che vede la moglie lentamente staccarsi da lui, prima divertita per le esibizioni festaiole del giocoliere ciclista, poi morbosamente attratta da Père Jules, carico d'esotismo nella sua cabina misteriosa (30). E non basta che Jean faccia prorompere la sua ira nelle cose di quella cabina, distruggendole. Juliette fuggirà. Ma allora, se una disperazione cupa s'impadronisce di Jean, fino a spingerlo a cercare l'immagine della donna sottacqua, anche Juliette sarà presa da quella pena, in un mondo ostile e greve. E, seppure in modo minore, anche Père Jules e il mozzo, che tenteranno di distrarre Jean con il grammofo. Solo il ritrovamento di Juliette determinerà la distensione di quel dolore. Questo, il nucleo centrale della vicenda: questa la materia, che tuttavia, pur avendo in luce una potenza lirica straordinaria, non sembra svolta adeguatamente - ed effettivamente - ne *L'Atalante* quale ci rimane. La grande poesia s'intuisce, più che afferrarne la presenza: sequenze di tono altissimo sono come mal frapposte e mancanti di vero respiro, di adeguate distensioni, e talvolta, quasi il filone narrativo si coagula e ristagna. Lo stesso finale giunge improvviso e frettoloso, come se Vigo volesse — prima di morire — terminare la sua opera. Ed è così, in realtà. Anzi, egli morrà senza poter vedere *L'Atalante*, lasciando all'operatore B. Kaufman il compito di girare l'ultima sequenza: sorvolare cioè la chiatta a volo radente, e poi "alzarsi fino a inquadrare le due rive" (31). Se la morte non fosse sopraggiunta, *L'Atalante*, forse, sarebbe stata un'opera unitaria, e non l'offuscato capolavoro — quale è rimasta — d'un "genie lucide del cinema francese, d'un poeta dello schermo che alcuni vorrebbero farci passare

per maledetto”(32), ma che sempre possiede “una profonda umanità”(33). Certo quanto Vigo ha lasciato non è molto, ma quanto basta per afferrarne la personalità; quella cioè d’un uomo geniale e tormentato, insofferente d’ogni ipocrisia ma anche innamorato di questo mondo, di questa realtà umana ch’egli ha voluto in definitiva sognare e desiderato più bella, più felice: e la sua Nizza carnevalesca, i suoi bambini dei collegio, il suo Jean colmo di tormento si mescolano e si confondono in quella striscia di fiume, in quella chiatte fuggente sull’acqua: l’ultimo pensiero, l’ultimo desiderio di Vigo.

IV. - L’Atalante

“Une fraternité, un lait humain, qui fondent le meilleur Renoir e tout Chaplin et Vittorio de Sica, coulent dans ce film”

C’è una sequenza bellissima., ne *L’Atalante* di Vigo, tra le lante stupende che il film possiede, che sembra ingiustificatamente richiamare alla memoria un’altra, non meno bella, di *Miracolo a Milano*. È, s’intende, un contatto fortuito, tanto da quasi non essere un contatto, ma soltanto il ripetere d’un gesto che ricorre in entrambi i film: si pensi ai barboni, di De Sica, che trovato un raggio di sole, battono i piedi aiutati da quella luce a fuggare il freddo, e si pensi, ne *L’Atalante*, a quella fila di disoccupati che compiono il medesimo gesto, mentre Juliette li guarda, scoraggiata e sola.

Analogia casuale, s’è detto, ma quanto basta per prendere lo spunto d’un nuovo discorso. Definire cioè l’atmosfera che Vigo è venuto creando ne *L’Atalante*, cominciando col raffrontarla con quella, viva e meravigliosa, di *Miracolo a Milano*. Un parallelo senza dubbio antistorico e voluto, ma forse utile e significativo per una più esatta comprensione del mondo di Vigo. Che si è accostato, non dimentichiamolo, a una realtà più umana e concreta di quella dell’avanguardia, passando però attraverso di essa imbevendosi della sua astrazione.

Ma che specie di astrazione? Una specie diversa da quella che in pieno cinema realistico s’intrufola quasi di contrabbando, col *Miracolo* di De Sica, nella tradizione italiana. Un’evasione, questa, il gesto spregiudicato d’un artista, che ancora una volta rivela l’inutilità di certo schematismo critico. Perché la risposta di De Sica alla fiaba che Zavattini gli è venuto suggerendo, mostra una chiara aspirazione e evadere una formula, a colmare d’un significato più alto, e infinitamente più lirico, quella realtà penosa, anche se densa d’amore che aveva determinato *Ladri di Biciclette*. La triade tanto discussa, che va da questo film a *Umberto D*, rappresenta forse i diversi stadi

d’una ideologia, tanto più desichiana che zavattiniana, sull’amore. Sviluppo di una idea sulla quale non conviene qui soffermarci: basti l’affermazione che *Miracolo a Milano* rappresenta il trionfo dell’amore.

La fiaba, dunque, era necessaria, per questo trionfo: perché quando due persone si amano — ci dice De Sica — creano intorno a se un’atmosfera di felicità assurda, superante ogni schema reale, sì che non è possibile comprenderla appieno se non calandoci — anche noi — in quel clima fiabesco. Si pensi a Lolotta che invece di sgridare Totò, attonito di fronte al bianco traboccare del latte, asseconda la fantasia del fanciullo, creando, con case e alberi in miniatura, un piccolo paesaggio intorno alle striscie del liquido versato, che cessa di essere latte, per divenire acqua, fiume, lago. E’ il primo trionfo dell’amore. E tanti altri ne seguiranno: il miracolo pia bello che Totò possa fare per Edvige, sarà che baci la fanciulla, e che lei baci Totò. Poi il tripudio diverrà tanto grande che essi non potranno trattenersi dal salire su quelle pertiche, e far gioire i loro corpi spenzolanti nello spazio, e in questo modo assurdo e meraviglioso esprimere la felicità che sentono nella loro unione.

Ma il trionfo più grande dell’amore sarà innalzarsi tutti nel cielo, con l’aiuto d’una semplice scopa, per liberarsi definitivamente, nell’amore, dal malvolere di certi uomini.

A questa significazione, De Sica è giunto spregiudicatamente, superando in parte il cosiddetto neorealismo, ma non ripugnandolo, anzi lasciandolo ancora come essenza della propria espressione. Perché l’aspirazione al fantastico, in *Miracolo a Milano*, è sovranamente sostenuta da un fondo continuo di realtà; l’amore è come se operasse una catarsi di questa realtà, purificandola e idealizzandola, spezzandone i limiti logici e conquistando verità più alte. Ma la realtà rimane; e Mobbi è il personaggio che più specificatamente la rappresenta (se Totò imprigionato alza gli occhi al cielo. Mobbi tenderà la mano per rendersi conto se piove: per lui; dal cielo non può venire che pioggia).

Miracolo a Milano è dunque l’aspirazione al fantastico, e in certo modo all’astrazione, partendo da un punto realisticamente concreto, che coesisterà senza urto con quello ideale in quanto ne costituisce la base e ne condiziona l’esistenza.

Una situazione che è esattamente l’inverso di quella formulata da Vigo ne *L’Atalante*: qui l’aspirazione al concreto si nutre d’astrazione, poggiando con prevalenza sull’idealizzare della forma, che tuttavia non rimane essenziale: ne consegue un patos tutto particolare, una realtà strana, entro

la quale si respira un'aria assurda e a un tempo si toccano oggetti "veri", si compiono atti di vita automatica, si naviga davvero sul fiume, nelle cabine soffocanti e strette d'una "peniche". Vigo realizza dunque un accostamento all'uomo (quell'uomo che la precedente avanguardia sembrava aver escluso dalla sua visione, giungendo a considerarlo, al pari d'un oggetto, sezionabile, ritmificabile - si pensi al *Ballet mécanique* - come tutti gli altri oggetti, che non valevano tanto in sé, quanto per i rapporti di ritmo che tra essi potevano costituirsi) senza ripudiare la lezione avanguardistica, ma anzi ponendola a base della nuova espressione.

Anche se Vigo rappresenta indubbiamente una reazione contro quanto il cinema francese degli anni 1923-1930 aveva di gratuito e d'esperimento formalistico, in lui non c'è frattura della tradizione, ma svolgimento in un senso nuovo, superamento ragionato. Nello stesso modo che De Sica s'è oggi accostato (per un momento) all'astrazione della fiaba senza ripudiarla, e anzi poggiando saldamente sul realismo, Vigo scopriva il valore di un'umanità più vera, facendo perno su un mondo del quale si sentiva figlio, e il cui valore non poteva negare. E' così che attraverso l'opera di questo genio lucide - molto meglio che attraverso *La zone* di Lacombe, dove permane ancora un gusto tutto avanguardistico a scavare compiaciuto nell'abbruttimento, nella povertà, tra quegli uomini che vanno a mescolarsi ai rifiuti e le sozzure - si spiega il successivo sorgere di quello che verrà chiamato il «naturalismo» d'un Feyder o di un Renoir: Vigo è un punto di trasmissione, e a un tempo di collegamento, tra due momenti successivi e antitetici della storia del cinema francese.

E sempre più astorica si rivela l'affermazione del Sadoul, che cioè Vigo sia (e più efficace quando, fuori delle mode letterarie del 1933, descrive senza artifici la realtà: un corteo di nozze grottesco e commovente che percorre l'argine del canale, un desolato paesaggio di periferia, la vita a bordo del battello...). Questo significa accettare una parte di quanto Vigo ha espresso, ma non afferrarlo nella sua interezza. Perché il mondo evocato in *L'Atalante* non è mai fuori delle mode letterarie dell'epoca, ma in esse — e Vigo seppe vedervi ciò che vi era di sincero - sempre si sostanzia. *L'artificio* (inteso nel senso di contatto con l'avanguardia) non è solo nella descrizione del corteo nuziale, nella vita sulla peniche, nella realtà esterna a questa.

Analizziamo l'inizio, pervaso da un costante scampanio: la corsa delle due figure nere intorno al muro della chiesa — il mozzo e Père Jules con le loro membra gesticolanti e i loro salti da cavallette già introducono a un'atmosfera particolare, voluta, entro la quale è immesso quanto si nar-

ra. Questa si avverte con evidenza subito dopo, all'improvviso apparire, di fianco, in una via già prima deserta, delle figure degli sposi: avanzano verso l'obiettivo, soli nella prospettiva grigia della strada, sorridente l'uomo, e lei un po' smarrita nel suo aleggiante biancore: apparizione quasi irreale, fantastica, simbolica. Ma ecco a distanza intervenire le figure nere del corteo nuziale, a significare che tutto questo non è sogno, ma verità. Tuttavia l'alternanza rimane, e quel particolare patos che Vigo sa evocare, ritorna dopo in un'inquadratura che unisce, a una concezione dinamica della fotografia, un'arte tolta dalla lezione avanguardistica. Si vede dapprima uno scuro pianoro in discesa - l'obiettivo è nel basso di questa discesa - con una lieve linea di cielo nella parte superiore. Da destra, in alto, entrano in campo i due sposi, tagliando diagonalmente con il loro cammino, l'inquadratura, e avvicinandosi alla « camera ». S'avvicinano, si avvicinano - soli - mentre il chiarore del vestito della donna ondeggia nell'aria come se la sua figura non avesse peso: passano, e un lembo della veste sfiora bianco l'obiettivo prima di scomparire.

Sono particolari che, nel loro insieme, costituiscono lo stile di Vigo: la dinamica delle inquadrature, le più volte prese dall'alto in basso (c'è un momento, nel desinare sulla paniche, che la tavola e le persone sono viste direttamente dal soffitto), o dal basso in alto, e accostamento dell'obiettivo all'oggetto, come per assicurarsene la concretezza e a un tempo postizzarlo (si veda l'abbassarsi della camera sulla neve, dopo che Juliette è passata accanto alla fila dei disoccupati, e il particolare delle sue gambe, delle sue scarpe). A tutto questo, e a un montaggio di derivazione eisensteiniana, ma reso più pacato, direi come smussato agli angoli, si aggiunge un costante equilibrio tra il senso del reale e il senso dell'irreale.

Un'irrealtà vicina a quella del sogno (che è una delle astrazioni più poetiche) e precisamente a quella che anche *Le Chien andalou* seppe evocare. L'ammirazione di Vigo per questo film non fu soltanto superficiale, ma influi direttamente nella sua espressione. Mi riferisco soprattutto a quella particolare tensione che hanno molte sequenze dell'opera di Bunuel e Dalí: l'arrivo del ciclista dagli strani paramenti (ondeggiano le sue gale, e contribuiscono anch'esse alla formazione d'un'aria alla quale soprattutto guarderà Vigo) e il suo improvviso cadere sul selciato; l'affollarsi di una decina di persone intorno alla donna che con un bastone tocca una mano tagliata, poi le auto che stanno per investirla — le auto che la rasentano, infine la urtano, facendola cadere.

L'assurdo ciclista di *Le Chien*, ritorna, ne *L'Atalante*, carico d'una

valigia di trucchi e giuochi divertenti. Entra nel film improvviso, scendendo diagonalmente lungo una ripida scarpata, e passando, nella sua gioiosa e pazzia corsa, tra Juliette e Jean che son costretti a separarsi. (Questa sequenza è simbolica: sarà infatti il giocoliere a determinare la separazione dei due sposi). E la mano tagliata sarà là, ben chiusa in un vaso di vetro e nascosta in uno scaffale della cabina di Père Jules, perché spaventi Juliette quando la vedrà. Quindi, se l'influsso di *Entracte* appariva evidente in *A propos de Nice*, il primo film di Vigo, dove si sostituiva al prestigiatore clairiano, satireggiando a colpi di bacchetta magica la crapula d'una società decadente, non meno chiara sembra, ne *L'Atalante*, la vicinanza a *Le Chien andalou*: ma con quale rielaborazione!

L'accostamento all'umano ai sentimenti più veri d'una donna, d'un uomo e d'un vecchio, trasformano tutto quanto poteva esser letterario e involuto, a nuova valida lezione. Quella cabina di Père Jules, non è l'antro dove si rifugia il surrealismo morente, ma la rievocazione d'un passato avventuroso, fatto d'esotico, di sesso, di mistero e insieme di puerile. Tutte le cose della cabina, che affascinano Juliette, non son lì, fine a se stesse, ma ci fan leggere l'animo d'un uomo un po' tardo, in fondo bonario, ma che ha visto e vissuto molto, ed ora trasuda tutto quell'impasto d'esperienze limacciose ch'è stata la sua vita.

La visione di Vigo non è dunque, neppure in certi punti, surrealistica (anche se sono avvertibili i contatti) perché sempre l'artista pone i suoi limiti razionali, lungi dal perdersi nelle evoluzioni dell'inconscio. Non è realistica perché la natura ispiratrice è stata determinatamente trasferita in una sfera di fantasia. E' se mai un lievitare d'astratto e di concreto, denso di vita, d'anticonformismo, di passionale e di drammatico; è visione di un mondo personale, espressa con un senso cinematografico stupendo: perché tutto quel che Vigo tocca, diventa, come per magia, cinema (puro o impuro, non ha importanza).

Accanto al problema interpretativo — la “saison en enfer” che fu l'adolescenza di Vigo, trova nel finale de *L'Atalante*, dopo la polemica di “*A propos de Nice* e di *Zero de Conduite*, e dopo l'amore tormentato di Jean e Juliette, una riconciliazione con la vita — c'è il problema del valore. Che è anzitutto, come sempre, ma qui particolarmente, un problema filologico. Perché il destino de *L'Atalante* somiglia in parte, ma con una punta di tragicità maggiore, a quello di *Que viva Mexico*, o de *La Partie de Campagne*. Dei tre, quest'ultima opera è stata forse la più fortunata: il non-finito, proprio dell'impressionismo a cui s'ispira, sembra aggiungere, più che togliere, una

poesia particolare a questo film bellissimo.

Non così per *L'Atalante*. Prima che la lavorazione giungesse a termine, Vigo cadde ammalato colpito da setticemia: egli dirigerà dal suo letto il lavoro di montaggio, ma senza poter controllare personalmente i risultati. Si alzerà ancora tre o quattro volte, di cui una per vedere il suo film; poi si spegnerà il 5 ottobre del 1934. Nel settembre, l'opera comparve pubblicamente al Colisée, mutilata e trasformata dai produttori e dalla censura, con il nuovo, titolo *Le Chaland qui passe* (dalla conzone popolare di Bixio, arbitrariamente inserita nei film per attirare il pubblico). *L'Atalante*, così ridotta, appariva anche, in parecchi punti, incomprensibile: non tenne più di quindici giorni sullo schermo del Colisée.

Nel 1940, quando Henry Langlois, della cineteca francese, decise la ricostituzione filologica del film, rimanevano della copia originale, due edizioni diverse: una mutilata, un'altra combinata non rigorosamente a materiale tolto dall'edizione commerciale. Comunque abbiano agito i restauratori(1), è certo che *L'Atalante* quale oggi ci appare è diversa da quella che Vigo vide prima di morire: brani mancanti perché irreperibili, o perché considerati al di fuori delle intenzioni definitive dell'autore; sequenze incerte per la loro collocazione, conducevano alla conseguenza d'un montaggio spesso poco sicuro. A tutta questa indeterminatezza filologica, si aggiunge il fatto che, se anche il film ci fosse rimasto intatto (come Vigo riuscì a vedere) questo non sarebbe stato in perfetta corrispondenza con quanto l'artista s'era proposto di realizzare, per la malagevole e problematica direzione del montaggio. Dopo tutto ciò, come potremo oggi giudicare *L'Atalante*? Lungi dall'esprimere compianti tardivi o dall'avanzare inutili ipotesi (se Vigo avesse potuto vivere ancora ecc.) non resta che giudicare l'opera quale ci rimane. La quale è come un libro di cui alcune pagine si siano perdute, altre mescolate fra loro, altre scolorite, dopo che l'autore non era riuscito a dare un'ultima e attenta correzione. S'intuisce così quale doveva essere l'unità definitiva dell'opera, ma non si può afferrare: *L'Atalante* soffre nel suo non-finito, nelle sue mutilazioni, nel suo problematico montaggio. Gli scompensi sono avvertibili soprattutto dopo la fuga di Juliette, quando l'alternarsi del dolore di Jean e dello smarrimento della moglie, sola nella città, doveva assumere il tono prevalente. A brani densi e completi, seguono altri troppo frettolosi.

Ma il film non s'invalida per questo. Perché ogni sequenza, ogni brano, ogni immagine girata da Vigo ha una tale intima coerenza, con tutte le altre. All'unità esteriore che *L'Atalante* indubbiamente non ha, si sostituisce un'unità più profonda, interna, che permette di individuare i difetti, e nello

stesso tempo riconoscerne la bellezza. Contro ogni logica, nonostante che il film sia incompleto, abbiamo la certezza d'aver sperimentato, a proiezione ultimata, una sensazione estetica esauriente. Certo, l'impressione completa, quella che Vigo avrebbe voluto che noi subissimo, s'è perduta senza rimedio. Ma n'è rimasta gran parte. Siamo di fronte allo stesso problema, con qualche variante, che si prospetta nell'interpretazione di statue antiche, giunte a noi mutilate: scomparsa l'espressione del volto, il gestire delle mani o le curve delle braccia, rimane ancora un busto stupendo che tuttavia ride, gioisce o si dispera: per mezzo di esso noi riviviamo gran parte di quanto l'artista volle comunicare alla materia.

E molto è rimasto, ne *L'Atalante*, di quanto Vigo ha voluto dirci prima di morire: il suo Jean sofferente, che cerca nell'acqua l'immagine della donna lontana, e la trova; Père Jules grottesco nel suo corpo e nei suoi gesti, che crede possibile di poter suonare un disco girandolo col dito; Juliette, dolcemente femminile nei suoi atti di bambina, estatica in una musica da carillon di fronte alla vetrina della città, sono figure inesauribilmente vive, dense d'un'interiorità accostante, che le alterazioni sopravvenute all'opera non hanno offuscato. *L'Atalante*, con le sue punte d'altissima poesia, come la corsa affannosa di Jean sulla spiaggia e la sua delusione di non avervi trovato Juliette: come l'inseguimento del borsaiolo e la sua cattura, mentre le sbarre d'un cancello scorrono davanti a lui a significarne liricamente l'immediato imprigionamento; come i tormentati amplessi di Jean e Juliette sul ponte della peniche, o su quel letto bianco accostato alla parete di vetro illuminata dall'esterno; *L'Atalante* porta ancora in sé l'impronta d'un artista autentico: Jean Vigo, piccolo uomo magro, prodigiosamente vitale come un bambino, dallo "sguardo vivo, penetrante, ironico e tenero a un tempo". Così come lo ricorda Jean Dasté.

(1) In «Rivista del Cinema Italiano» N. 3, Marzo 1953, pag. 18.

(2) «La zone» (1929) descrive la vita dei cenciaioli parigini.

(3) Citazioni tolte dalla «Storia del cinema», Einaudi, pagg. 65-268.

(4) Basterebbe questa frase, per rilevare quanto Vigo sia lontano dalle teorie di Dziga Vertov (come invece afferma, tra l'altro, Glauco Viazzi, in «Cinema», 88, N. S. pag. 342) che non lo influenzano minimamente, anche se ebbe come operatore Boris Kaufman, fratello del famoso teorico russo. Nei film di Vigo non c'è nulla del «miracolo» del «Kino-Glass». E dunque arbitrario affermare che, «come Dziga Vertov, anche Vigo volle escludere dal suo film la recitazione cosciente degli interpreti» (Panfilo Colaprete, *J. Vigo*, pag. 11, Quaderno N. 1 del Cineclub Controcampo, Firenze). L'esclusione degli attori avvenne per ragioni molto diverse da quelle di Dziga Vertov. Questi credeva che la recitazione cosciente potesse rovinare il ritmo stesso che è

nelle immagini prese dalla viva realtà; Vigo invece abolì gli attori per poter criticare una realtà documentata. L'intento stesso costrinse insomma Vigo ad abolire la recitazione, e non l'influenza di teorie russe; tanto è vero, che nei film successivi — non documentaristici — accetterà senz'altro attori professionisti e coscienti.

(5) BORIS KAUFMAN: *Un genie lucide*, «Ciné-Club», II, 5, Parigi, febr. 1949.

(6) Sono ancora parole di Vigo, tolte dalla «conversazione» pronunciata al «Vieux Colombier»: «Verso un cinema sociale».

(7) Prima, per raggiungere una verità e una condanna (*A propos de Nice*, 1929, op. Kaufman) e, poi, un mondo poetico (*L'Atalante*, 1934, interpr. J. Dasté, D. Parlo, Michel Simon, musica: M. Jaubert, op. B. Kaufman); punto di passaggio tra questi due estremi sarà «*Zéro de conduite*» (1933, inter.: J. Dasté, L. Lefebvre, C. Goldstein; musica M. Jaubert; op. B. Kaufman).

(8) Luiipi STEFANINI: *L'arte come provocazione*, La fiera letteraria, VIII, 10.

(9) LIONELLO VENTURI: *Pittura contemporanea*, Hoepli.

(10) G. SADOUL: op. cit.

(11) Citiamo da «Bianco e Nero», anno 10-3-1949: «La comparsa fluttuante e liquida di Juliette, potrebbe anche sembrare una deviazione dalla linea fedele (!) di realismo cui Vigo si attiene: prima in sovrapposizione, ma poi concretamente, di persona, in ripresa diretta, lei reale fisicamente, con la sua carne dolce e i capelli biondi e gli occhi ridenti. L'ingenuo mito popolare è dunque realtà, e non fantasia».

(12) Filmcritica n. 10, «J. V., una stagione d'inferno».

(13) da Viaggio al termine della notte, ed. Corbaccio.

(14) MARIO MATUCCI: *Introduzione alle Illuminations*, pg. XXXIII, Sansoni.

(15) MARCEL RAYMOND: *Da Baudelaire al surrealismo*, pg. 38, Einaudi.

(16) Ancora dalla conversazione di Vigo al Vieux Colombier.

(17) Da «Omaggio a J. V.» di Glauco Viazzi. Ferrania, anno I, n. 4.

(18) Da «Kafka a Milena», articolo apparso su «Il Mondo», anno V, n. 7.

(19) «*La Natation*» (1931), ha anche il titolo: «*Taris, re dell'acqua*»: operatore B. Raufman; speaker: Taris.

(20) Ancora dalla conversazione al Vieux Colombier.

(21) Da «Dieci anni di cinema francese», Vol. II, J. V., di Osvaldo Capassi.

(22) PANFILO COLAPRETE: op. cit.

(23) GUIDO CENNI (CARLO DOGLIO): *Un regista anarchico*, in «Gioventù anarchica», Milano, 20-7-1946.

(24) GUIDO CENNI: op. cit.

(25) B. AMENGUAL: op. cit.

(26) B. AMENGUAL: op. cit.

(27) E' interessante notare come un critico contenutista lega *Zéro de conduite* a *L'Atalante*: «Qualcuno potrebbe obiettare che il finale di *Zéro de conduite* non risolve il problema impostato da Vigo, e che i ragazzi che hanno beffato le autorità e si sono arrampicati sui tetti, o dai tetti cadranno, o ne dovranno scendere per cadere nelle mani dell'apparato repressivo delle medesime autorità. E' esatto (sic). Senonché il finale di *Zéro de conduite*; non si può considerare una risposta perentoria e definitiva: esso è un momento del processo di sviluppo di Vigo, e non la si può scindere dal complesso della sua opera. Infatti, dopo Z. de C., viene *L'Atalante*: e non a caso uno dei ragazzi del primo film, che era tra quelli rivoltosi inerpatisi sui tetti, si ritrova nel secondo, mozzo di bordo. Ecco che cosa succede ai ragazzi di Vigo fuggiti sui tetti: vanno, semplicemente a lavorare, (sic!) (Il sottolineamento è nostro). Il brano è tolto dal saggio su J. V. di Glauco Viazzi, in «Bianco e Nero», 10-3-1949.

(28) B. AMENGUAL: op. cit.

(29) *Das lied der gefangenen* (Il canto del prigioniero): Regia: Joe May - Interpreti: Lars Hanson, Gustav Froelich, Dita Parlo - Produzione: Germania, U.F.A. 1928.

(30) Ancora un'eco de *Le chien andalou* è riconoscibile nella mano tagliata e conservata nel vaso di vetro.

(31) B. KAUFMAN: op. cit. Per giunta, alla rifinitura dell'artista - che lasciò così il film in uno stato di elaborazione, anche se molto avanzata - si aggiunse la confusione della prima edizione dell'opera «conforme ai voleri di Vigo, intitolata «*L'Atalante*», alla seconda», voluta dai produttori, cui fu dato il titolo *Le chaland qui passe* (per beneficiare dell'omonima canzone di Bixio allora in voga, sovrapposta alla musica originale di Jaubert). «La ricostruzione filologica dell'opera... curata dalla Cinémathèque Française» - seppure lodevole - non può soddisfare, sia per la perdita di parecchie sequenze (tra cui la famosa «scena dell'ombelico», e quella di Père Jules ubriaco minacciante Jean con la rivoltella), sia per l'impossibilità di poter stabilire con esattezza quali sono le code di montaggio che Vigo voleva eliminare e quali impiegare nella redazione definitiva. Dopo simili traversie, *L'Atalante* non può considerarsi né un'opera perduta, o apocrifa, né di restauro. Se mai, un film di collaborazione, di cui Vigo ha fornito l'ispirazione, il materiale fotografato, ma non il montaggio, che, però, s'è cercato di rendere fedele all'idea centrale dell'artista. (*Brano tratto dal saggio su Vigo di P. Colaprete*).

(32) B. AMENGUAL: op. cit.

(33) CARL VINCENT: Storia del Cinema.

(34) L'opera di restauro, diretta da P. E. SALES COMES della Cineteca Brasiliana con la collaborazione di P. COLAPRETE, è stata realizzata con un principio criticabile dal punto di vista storico. Cioè s'è cercato di ricostruire l'*Atalante* quale Vigo aveva in mente, non come riuscì a finirla con l'aiuto degli amici. Ossia non si è tentato di ricostruire l'opera come era quando fu presentata nell'originale, il 24 aprile 1934 (confr. *La Vie de J. V.*, di P. SAND, in «Positif», n. 7, maggio 1953) e quale Vigo stesso vide (e qui Boris Kaufman, o qualche altro che era presente, potrebbe dirci se l'artista fosse soddisfatto o no di quanto s'era condotto a termine) ma rifacendosi direttamente alle idee originali di Vigo sulle realizzazione del film. Il che porta alla composizione di un'opera che, storicamente, non è mai esistita: non si fa opera di restauro, ma di creazione, tentando di pensare con la mente di Vigo. Cosa piuttosto gratuita e difficilissima. Per esempio nella sequenza iniziale s'è inserita una breve scena pur assente nell'originale nella quale gli sposi compiono alcuni giri intorno ai covoni di paglia nell'aia. Quest'inserimento sarebbe giustificato, come scrive P. Colaprete, «e dalla presenza di altre sequenze in cui vediamo usi popolari, tradizioni e superstizioni, incarnarsi nell'opera di Vigo». Troppo poco, perché l'inserimento non risulti arbitrario. (L'unico ragionamento valido sarebbe stato: quella scena era nel film visto da Vigo il 24 aprile? Non c'era. Dunque è da eliminare). L'opera di restauro doveva insomma cercare di restituire l'*Atalante* «alle condizioni in cui Vigo l'aveva effettivamente lasciata», non a quelle, molto ipotetiche, in cui l'artista avrebbe voluto lasciarla.

IVENS O DELL'IMMEDIATEZZA *

Il primo periodo

L'opera di Joris Ivens, che s'iniziò nel 1928 con *Il ponte* e con *Pioggia*, documentari che subito suscitarono l'attenzione della critica, è tutt'ora in evoluzione. Tuttavia la figura del regista olandese occupa già un posto rimarchevole nella storia del cinema, da considerarsi forse con meno frettolosità di quanto sia stato fatto sino ad oggi. Certo, non mancano i consensi. Bardèche e Brasillach lo definiscono «un artiste de classe»(1); Pasinetti vede in lui «il rappresentante d'una tradizione di documentaristi»(2); Carl Vincent annota la sua «arte particolarissima nell'animare la ripresa»(3); Sadoul, infine, storico più attento, lo addita come «il più insigne documentarista che sorse dal cinema d'avanguardia»(4).

Ma la personalità di Ivens è lungi dall'essere abbozzata in quelle poche righe, o dall'esaurirsi in un'attenzione svagata e di prammatica. Né, in Italia, appaiono sufficienti le vecchie note del Margadonna, il superficiale commento del Terzi a una parziale sceneggiatura di *Zuiderzee*, e altri rari appunti, tra cui quelli del Viazzi, sparsi in riviste specializzate. E' dunque il momento di tracciare, sia pure per la prima volta, il profilo di Joris Ivens, e il percorso della sua evoluzione, che ha tappe ben definite.

Il suo nascimento è legato alla cosiddetta «scuola» documentaristica belga-olandese, che in realtà ha un nerbo così mediocre da far sospettare della sua esistenza. Il fatto è che quando i cineclub di Bruxelles e di Ostenda, in Belgio, e la Film Liga in Olanda, resero possibile verso il 1925-26 a cineasti quali Charles Dekeukeleire, Henri Storck e altri (tra cui Ivens), di realizzare dei documentari, non dettero inizio a nessuna tradizione o insomma a una corrente spiccatamente originale come sarà quella britannica fondata da Grierson, col suo *Drifters* (5), ma semplicemente permisero a giovani promettenti di rendere concreti i loro sogni avanguardistici (che però andavano più o meno a rimorchio con quanto in tal senso si veniva attuando in Francia e in Germania).

Sintomatica la definizione data dal Vincent su questa scuola, che si sarebbe caratterizzata «per una notevole perfezione plastica, per un senso molto spinto della cadenza, per la cura nella composizione delle immagini e del movimento delle relative sequenze»(6). Son parole che valgono, nella loro generalità, per qualsiasi film d'avanguardia che si rispetti, lontane dall'illuminare l'originalità d'una scuola nata decadente. Se d'originalità si vuol

* Da *FILMCRTICA* vol. VIII n. 39-40 – agosto-settembre 1954, pp. 85-96

parlare, tra i nomi di quegli anni, sarà bene rivolgersi alla nascente figura di Joris Ivens, e cercare di non confonderla sotto definizioni troppo comode. Nato a Nimega nel 1898, dopo aver studiato alla facoltà di Economia dell'Università di Rotterdam, seguendo la volontà di suo padre, che era un fotografo, frequenta per un biennio la scuola fotografica di Charlottenburg, presso Berlino. La capitale, e insomma l'ambiente germanico del 1922 contribuiscono molto alla prima formazione del giovane Ivens: "stavo scoprendo nuovi mondi di sensibilità a Berlino" egli confessa, e i primi nomi che salgono alla sua memoria sono quelli di Piscator per il teatro, Schonberg, Hindemith per la musica... Quanto al cinema, egli vedeva, per ora soltanto da semplice spettatore, moltissimi film soprattutto tedeschi, tra i quali le prime opere importanti di Murnau e di Pabst (7).

Ma non è qui, in Germania, che Ivens nasce al cinema. La vocazione sorgerà più tardi, quando, tornato in patria, sempre più crescerà in lui l'interesse per le possibilità offerte da questa forma d'arte. Le discussioni sul cinema con l'amico poeta Henny Marsmann, la fondazione dell'Associazione cinematografica di Amsterdam (Film Liga), di cui era segretario e "consigliere tecnico", sono gli stadi preparatori della futura attività documentaristica. Intanto, tra i film d'avanguardia e no che la Film Liga proiettava, lo colpiscono particolarmente quelli astratti di Ruttmann, Richter, Eggeling, gli studi d'atmosfera di Cavalcanti e Kirsanov, i *Nanouk* e *Moana* di Flaherty, la *Madre* di Pudovchin, il *Potiemkin*...

E' questa la letteratura su cui poggeranno le prime espressioni di Ivens, direttamente imbevute di quell'aria avanguardistica che l'ambiente cinematografico europeo sembrava respirare in quegli anni. Ma fin d'allora, Ivens da tutt'altro che l'impressione di voler giocare con la macchina da presa: *De Brug* (Il Ponte, 1928), e *Regen* (Pioggia, 1929) non si trovano troppo comodamente sotto il cartellino di film formalistici. Almeno non quanto quelli che, negli stessi anni, realizzavano in Belgio proprio Dekeukeleire e Storck. Il primo, con il suo *Impatience* (1928), saggio di ritmo cinematografico, che ha come tema "une femme portant pour tout vêtement des gants noirs et un casque, et qui fait de la vitesse en motocyclette" (8), e il secondo, con la gelidità tutta astratta d'un paio di globi di vetro (*Pour vos beaux*, 1928), hanno in verità ben poco di comune col primo Ivens. In lui c'è sempre una viva partecipazione alla materia narrata, una serietà d'intenti semplicemente e immediatamente esposti, un senso poetico delle cose, tale da riscattare qualsiasi preziosismo. Indice di questa non superficialità è anche l'attenzione con cui il giovane olandese guarda alle scoperte che nel campo

del montaggio venivano facendo Eisenstein e Pudovchin: la sicurezza dei tagli, la scioltezza nell'organizzare la successione di questi, sia in *De Brug* che in *Regen*, non si spiegano se non pensando all'attenta lettura che Ivens aveva condotto sulle opere russe e tedesche (9).

E quel che conta, la visione dell'artista assume immediatamente un inconsueto tono d'originalità. Si veda come in *De Brug* Ivens articoli il suo modo di vedere in un montaggio fatto d'*inquadrature*, brevi, serrate, e s'accosti al ponte, a quella nera costruzione di ferro, di cemento, d'aria e di cielo, quasi cercando di capirne i congegni. Cioè noi non siamo sul ponte a guardarlo dall'esterno: *noi siamo il ponte*, ci muoviamo perché si muovono i suoi meccanismi, ora in alto, perché sotto passi una nave, ora in basso (e le leve si saldano, i ganci ci ricongiungono) perché irrompa la locomotiva.

Ecco l'ultimo brano: il cartello di via libera s'abbassa, le ruote spinte dal vapore cominciano a muoversi, il ponte, il fiume e le barche, la locomotiva accelera, è sopra il ferro nero, che ora vediamo dalla locomotiva passare davanti a noi sempre più veloce.

Ivens, al montaggio serrato di particolari, di strutture di cavi di longarine, unisce in *De Brug* una visione più che "impressionistica" (10), quasi cubistica della realtà. Non siamo più di *fronte* ad essa, come spettatori semi-estranei, simili a un dio che osserva; siamo *dentro* quella realtà, che cerchiamo di comprendere non da un solo punto di vista, ma da moltissimi, quanti a noi piace sceglierne, in modo da stabilire un continuo rapporto tra visione e cosa veduta, calati nella nuova dimensione. Veramente nuova? Il cinema l'ha sempre posseduta come sua essenziale caratteristica. Ma Ivens scopre la poesia di questa dimensione, il tempo, anzi lo spazio che in esso trova la sua esistenza. E' atteggiamento forse non molto lontano da quelle idee post-cubistiche intorno all'architettura, elaborate qualche anno prima, proprio in Olanda, da Theo van Doesburg, principale suscitatore del movimento De Stijl, che ebbe poi risonanze internazionali. (S'affermava tra l'altro che l'architetto doveva compiere una scomposizione, un frantumamento dell'involucro edilizio "per analizzarlo da tutti i punti di vista e in tutte le sue componenti, per afferrarne la genesi, il motivo e l'essenza, per *vederlo* all'esterno e all'interno, anzi all'esterno in nome dell'interno e viceversa" (11). Scomposizione che Ivens sembra appunto realizzare in senso cinematografico, in *Il ponte*).

E' tuttavia stupefacente come, pur in una visione dinamica, le cose permangano nella loro concretezza: il vapore d'una macchina, un bullone, una stanga di ferro non cedono a una forma astrattiva, ma, senza perdere

di consistenza, rimangono quello che sono: vapore, chiodo, trave. Il potere trasfigurativo non sta nella visione ma nel senso temporale della visione.

Lo stile di Ivens in *De Brug* è quindi tutt'altro che un procedere direzionalmente univoco su un banale piano di realtà (non è una *continuità*) ; è se mai un progressivo *sussultare di oggetti*, in una tensione costante di rapporti tra questi e lo spettatore, con lo sbalzare continuo dei piani e delle prospettive: è una *discontinuità*.

Sono esperienze che Ivens ripeterà in *Regen*, proponendo e sfaccettando il cristallo della sua sensibilità, mettendoci in relazione a cento impressioni visive diverse (12), forse con una maggiore densità d'intime vibrazioni che non in *De Brug*. Il tema — aspetti d'una città, Amsterdam, prima, durante e dopo un acquazzone — aveva già in sé, nella sua tenuità, possibili sviluppi in tono lirico. Ivens coglie difatti, sempre attraverso i minuti frammenti del suo personale modo di tagliare le immagini, la poesia timidamente malinconica che la pioggia sembra aggiungere alle cose: i panni stesi scossi dal vento premonitore, le prime gocce che cadono lente, poi più spesse, sul selciato delle strade, sui tetti, nelle pozzanghere, sugli ombrelli lucidi, “sui canali, sui vetri dei veicoli rigurgitando dai chiusini allargandosi in ampie gore solcate dalle ruote delle macchine”(13).

Pioggia fu realizzato in collaborazione con H. K. Franken, come il successivo *Branding* (Frangenti, 1929), “film drammatico a soggetto”(14), che però parve al Margadonna meno felice delle esperienze precedenti (15). Queste opere hanno tuttavia più importanza di quello che fino ad ora s'è creduto, per la creazione di *Zuiderzee*(16). Che non è nato dal nulla, per un qualsiasi mistero, e neppure da un violento rifiuto delle opere precedenti, da parte di Ivens stesso, quasi si fosse volto all'improvviso verso un cinema sociale di maggior concretezza.

Al contrario, il regista olandese deve essersi andato evolvendo progressivamente, nel periodo che va dal '30 al '33. I film girati in questi anni, quali *Noi costruiamo* (1930), primo abbozzo di *Zuiderzee*, *Philips Radio*(1931), “poetico film pubblicitario”(17), e *Komsomol* (II canto degli Eroi, 1932), devono essere in tal senso indicativi. E soprattutto importanti risulteranno, ad un'analisi più approfondita, i suoi rapporti con l'ambiente russo, non soltanto cinematografico. Infatti, “invitato da Pudovchin, che già da qualche tempo aveva ravvisato in lui “l'artista di grande avvenire”, Ivens visitò una prima volta l'Unione Sovietica nel 1930. Vi tornò nel 1932”(18). *Komsomol*, fu addirittura girato in Russia.

II Zuiderzee

L'influenza esercitata sul regista olandese dall'atmosfera sovietica è però, per *Zuiderzee*, alquanto problematica. I pochi sicuri elementi di cui siamo in possesso non permettono che di azzardare delle induzioni sulla genesi dell'opera. E' tuttavia opinabile che gran parte del materiale fosse già stato girato prima della realizzazione di *Komsomol* (1932), e che dopo questo film venisse preparata ex novo l'ultima parte, la più accesa dal punto di vista sociale, e finalmente messo a punto il lavoro di montaggio (1933)(19). *Zuiderzee* è insomma nato nel preciso punto critico dell'evoluzione ivensiana, quando alle ricerche estetiche (ma non estetizzanti) si sostituisce progressivamente una determinata ideologia, il marxismo, che impronterà il significato di tutte le opere successive. Se tuttavia in *Zuiderzee* può cogliersi ancora l'indugiare della vecchia maniera, soltanto in *Borinage* (1933) essa sarà completamente soffocata: in questo film, secondo quanto scrive lo stesso Ivens, egli farà “il primo passo nella direzione del realismo socialista”(20).

Ma se si tratta di passi, diversi erano stati già percorsi in tal senso anche in *Zuiderzee*, e con risultati stupendi. L'avvicinamento al marxismo, infatti, non solo introduce un elemento che in *De Brug* e in *Regen* mancava, o almeno soltanto si presentava, l'uomo, ma anche vi pone l'accento. *Zuiderzee* è così l'incontro felice e perfetto di tutte le esperienze di Ivens: quando la visione estetica si accomuna alla visione sociale senza incrinature o deviazioni contenutistiche; quando la materia espressa si esalta nel modulo espressivo e si fa linguaggio poetico. Momento altissimo nella carriera del regista olandese, veramente d'equilibrio, che nelle opere successive prevarranno troppi motivi (anche se forse ancor validi, sotto altri aspetti) che raramente s'integreranno con significati e valori lirici.

In *Zuiderzee* è ancora l'empito dell'artista che s'accomuna alla narrazione degli sforzi, all'esaltazione delle conquiste, alla rivelazione e condanna delle ingiustizie della società in cui vive. L'espressione di Ivens si fa dunque visione impegnata delle cose; partecipazione attiva al mondo attuale; arte sociale(21).

Sarà bene però non equivocare sul carattere di questa socialità, ed evitare una prematura acclamazione del realismo dell'olandese. Difatti, la partecipazione d'un artista a fenomeni sociali contingenti non condiziona, di per sé, l'essenza del modulo stilistico, anche se può introdurre un'umanità più intensa. (nelle Fucilazioni del 3 maggio 1808, ad esempio sebbene Goya mostri una violenza patriottica inaudita, dove si mescolano amore e sdegno per la patria calpestate, non c'è arte realista).

Quindi, se per realismo s'intende totale avvicinamento dell'artista all'oggetto, per cui non si sottopone la materia a un qualsiasi stile precostituito, ma se ne afferra la verità senza idealizzazioni, nell'Ivens di *Zuiderzee* non c'è posizione realistica.

La sua, anche se socialmente impegnata, è qui arte trasfiguratrice, che coglie l'elemento insieme a una fiamma a lui aliena, che trasfonde alle cose un palpito tutto soggettivo, quel palpito stesso che Ivens prova di fronte a ogni avvenimento (e non che l'avvenimento ha in sé, costituzionalmente).

E' un non realismo simile a quello che Denis Marion felicemente individua in *La corazzata Potiemkin*, quando descrive la famosa sequenza della scalinata: Si può credere sulla parola ad Eisenstein quando afferma che l'ha improvvisata: ciò è chiaro a chi l'analizzi con occhio freddo (ma chi è capace di star calmo davanti a questo pezzo di un lirismo convulsivo?). Sembra che, nella realtà, la scalinata abbia 120 gradini. Nel film ce ne sono, per lo meno, 600. E' alternativamente deserta, salvo qualche cadavere, e assiepata di folla. Non si riesce a capire né come i soldati tirino ne dove la gente fugga. Non c'è alcuna continuità d'azione.

Il fatto è che non si tratta del *racconto* — sia pure in tono epico — di un avvenimento, ma di una meditazione lirica sul carattere selvaggio della repressione poliziesca. Il poeta cura soltanto il carattere emotivo delle immagini, le sviluppa, le abbandona, le riprende come un motivo musicale, e non già come i segni intelligibili di un avvenimento che si è svolto in un certo momento e in un certo luogo(22). Se non la stessa meditazione lirica, la stessa poesia convulsa — che Ivens, oltre un'aderenza maggiore al racconto, possiede tutt'altro temperamento, molto distante dall'espressionismo eisensteiniano — in *Zuiderzee* c'è però un'analoga ricerca ritmica, che in certo senso astrae dalla cosa in sé, per svolgersi come canto esaltante, come libera versificazione di fatti realmente avvenuti. E' del resto in virtù di tutto questo, se oggi *Zuiderzee* non ha nulla di contingente, e appare limpido e vivo come allora, e ci ripropone quei temi e quelle situazioni, quasi fossero i *nostri* temi, mentre coscientemente li avvertiamo risultato d'un preciso momento storico.

Il fatto è che Ivens, nonostante il suo svolgimento ideologico, non ha del tutto dimenticato le esperienze quasi cubistiche dei primi film: quello che in *De Brug* poteva definirsi il frantumamento d'una costruzione (il ponte), in *Zuiderzee* permane ancora come scomposizione dinamica d'un avvenimento. Intendo quel procedere sussultorio, discontinuo, che fa perno su un montaggio di sequenze per lo più brevi e intensissime, per cui si vengono a

sommare e a contrastare piani, prospettive e visioni disperate, convergenti ad una unica espressione definitiva.

Ma s'avverte palesemente come in tutto questo palpiti una linfa rinnovatrice. Già la fotografia s'accosta con maggior aderenza agli esempi russi (quegli operai contro il cielo, visti dal basso, che trasportano a spalla un lungo fascio di cavi, possono richiamare un Dovcenko) basandosi su toni molto distanti dalle ricerche di bianchi e neri — il cielo, il vapore, e il ferro della costruzione — col prevalere degli scuri, che caratterizzavano pur senza impreziosirla la visione de *Il ponte*. Molto distanti, perché in *Zuiderzee* le immagini divengono più incisive, miranti all'essenzialità di quanto si vuoi esprimere, impostate su gradazioni grige che non concedono evasioni formali.

E ciò non basta: c'è un fuoco, s'è detto una partecipazione umana, in *Nouvelle terre*, che i primi film assolutamente ignoravano.

Potenziandosi in una tematica più profonda, lo stile di Ivens perviene a nuove soluzioni, acquista un senso intatto di vitalità e ricchezza emotiva. Anzitutto in virtù del montaggio, vibrante anima del film: quella successione contrastata e veloce di infiniti punti di vista, tanto più veloce quanto il lavoro procede verso la sua conclusione (o quanto lo sdegno infiamma l'artista), assume una concretezza poetica che va oltre qualsiasi misurazione o analisi precisa di tempi, quale è stata quella di Corrado Terzi(23), nella quale si perde il *senso* suscitato dai valori ritmici del montaggio stesso. Voglio dire il senso dell'attività costruttrice dell'uomo, pulsante in ogni immagine della prima parte, e il senso della protesta e dell'accusa, che arroventa la seconda, "Lo spettatore - nota felicemente il Balázs - vede in azione una forza invisibile, l'intelligenza organizzatrice, come vede il vento invisibile nell'ondeggiare degli alberi"(24). Allo stesso modo vede lo sdegno, l'ira di Ivens contro l'ingiustizia sociale.

Medesima coerenza è nell'impiego del sonoro: limitato all'essenziale il commento dello speaker, si alternarono brani pervasi dalla musica vivacemente ritmica di Eisler a brani dove risaltavano i suoni delle macchine, le voci degli operai, il rumore degli strumenti. Era non solo un penetrare più a fondo in quel lavoro tenace, un ascoltarlo, oltre che un vederlo, ma anche un cantarne la bellezza e l'umanità. E quando la musica interveniva calibratamente parallela a quanto lo schermo narrava, era una partecipazione — del regista, dello spettatore - all'avvenimento singolo, all'atto che si compiva e del quale fortissima si sentiva la costruttività, il sommarsi degli sforzi tesi all'unico fine: porre un'ostacolo al mare. Non solo: ma l'alternanza tra

musica e rumori, era una puntualizzazione liricamente progressiva d'episodi : nel momento in cui l'una succedeva agli altri, e viceversa, era un momento di quel lavoro quasi febbrile che si compiva, e un altro che s'iniziava, denso di nuovi svolgimenti.

S'è detto che scomposizione di realtà, sfaccettamento della materia è anche in *De Brug* e in *Regen*: ma mentre in questi la fratturazione rimane quasi senza eco (seppure non fine a se stessa), in *Zuiderzee* ha il compito di farci comprendere quei temi con più violenza, a porli in risalto, perché il giudizio possa sorgere senza esitazione. Ivens non può esimersi dall'approvare o dal disapprovare quanto narra: questo è bello, questo è esaltante, questo è glorioso, questo è ingiusto questo è penoso. Il suo linguaggio si articola denso di aggettivi, che vengono spesso gridati, o per lo meno affermati con forza (25).

Si vedano i tre momenti drammatici di *Zuiderzee*, rispettivamente i punti più esaltanti degli episodi che si concatenano nel film in successione e dipendenza l'uno dall'altro: la chiusura della diga, la nascita del grano, il frumento che viene bruciato o gettato in mare.

Il primo: le mani enormi delle gru stringono la terra; l'acqua entra nel varco; la terra piomba nell'acqua; le gru girano i bracci, ostacolando il mare, per riunire le due sponde.

La successione del montaggio si fa sempre più breve, e la tensione più drammatica: il varco è quasi chiuso, si sta per chiudere, si chiude!

E' come un altissimo grido di vittoria, d'una conquista alla cui bellezza l'artista ci ha reso partecipi, sottolineandone continuamente più che il valore materiale, il valore morale.

E' l'uomo che ha vinto il mare : una nuova terra è stata conquistata.

La nascita del grano: l'acquitrinio si prosciuga, i passi degli uomini nella melma; il fango si dissecca e si crepa. Vengono costruiti i canali; il seme è gettato sulla terra: ed ecco, violente di luce, avventanti le spighe trionfano. Con esse, si glorifica il trionfo del lavoro umano. Gli si dà senso.

Il frumento viene distrutto: 1932 : scoppia la crisi ; il latte è versato dai camion che lo portano alla città; la folla grida e tumultua; il caffè è gettato nel mare; i fanciulli muoiono di fame: il grano, mescolato nuovamente alla paglia, viene bruciato. Su quell'umanità oppressa e dolorante, Ivens alza allora un canto di libertà e di speranza.

Non importa essere o non essere dalla stessa parte di quel canto, approvarlo o vietarlo (come fecero parecchie censure, sopprimendo l'ultimo brano del film) per comprenderne la bellezza travolgente, soffusa dal

senso grandioso della rivolta morale e dell'accusa senza limiti, degna chiusura d'un film che s'era sostenuto, dalla prima all'ultima immagine, su un tono "ardente". La requisitoria sociale non si esaurisce in se stessa, come avverrà in *Borinage*, ma assume a valore d'arte per il commosso rivivere dei documenti in una specie di *ca ira* cinematografico. Col suo linguaggio ora esaltante, ora gioioso, ora fremente, Ivens ci ha dato, in *Zuiderzee*, il suo capolavoro.

III Il secondo periodo: la via del realismo socialista

All'epoca del suo recente viaggio in Italia, Ivens dichiarava che *Borinage* (realizzato con la collaborazione di Storck), significò una svolta fondamentale nel corso del suo lavoro, già allora ben lontano dai primi studi "dell'avanguardia" (26). Il regista olandese sembra andare particolarmente orgoglioso di quel documentario, se, in uno dei suoi ultimi scritti (*Vecchio e nuovo stile nel documentario*), si compiace di narrarne a lungo la fase di lavorazione e i metodi che in esso intraprese, dopo che aveva collaborato coi cineasti di Mosca imparando "nella pratica come si deve servire al metodo del *realismo socialista*" (27). Metodi ch'egli ritiene ancor validi e che propugna con autentica fede: "Per dire la verità dobbiamo mostrare fatti ed eventi nel loro conflitto interno e nella loro interdipendenza reale... non possiamo parlare della verità in maniera superficiale, dobbiamo scendere al fondo del nostro film, cogliere la verità vera e profonda. So di non esprimermi rigorosamente, ma spero che il senso di ciò che voglio dire sia abbastanza chiaro" (28).

Ivens è sempre molto chiaro, nei suoi scritti come nei suoi film, e il senso di ciò che vuol dire è difficile che sfugga, anche allo spettatore più impreparato. Chiarezza e sincerità; ecco due caratteristiche fondamentali della sua figura: l'una implica l'altra. E *Borinage* rispecchia, forse più d'ogni altro film di Ivens, queste due qualità. E' difficile veder passare sullo schermo immagini tanto vere, tanto sincere che persino giungono a bruciare, sia quando mostrano la miseria di minatori che vivono in baracche cadenti, vicino a Jemappes, in una promiscuità peggio che bestiale - eppur tanto umana - sia quando rivelano l'esosità dei proprietari delle miniere, che su quattrocentoquaranta case ne tengono duecentoventi vuote, perché molti minatori non possono pagar l'affitto troppo alto.

Dopo la prima proiezione, avvenuta nel «Club de l'écran» di Bruxelles, che patrocinò il film, alcuni spettatori eccitati vennero da Ivens protestando che tutto quello non era vero, che certe situazioni non potevano esistere in Belgio, erano falsità. Il regista rispondeva tranquillamente: "Prego

di prendere il tram e andare, colla spesa di venti franchi, a Mons da là passare al paesetto Monobloc e chiedere dove abita il giovane minatore Delblanc, guardate con i vostri occhi dove abita, quanto guadagna e di che cosa si preoccupa sua madre; quando tornerete, discuteremo se il film dice o no la verità”(29).

Ma erano spettatori di cattiva fede. E' inutile prendere quel tram, e andare a vedere con i nostri occhi la realtà che Ivens ha già fatto vedere con la macchina da presa. Ivens non bara mai al gioco. Tuttavia, se la verità di *Borinage* è palmare, e la sua conoscenza forse aiutò a migliorare le condizioni dei minatori belgi, o comunque ad additare e bollare a fuoco un'ingiustizia, quella verità non è allo stesso tempo poesia, come fu in *Zuiderzee*. “Tutto fu subordinato al soggetto”, scrive Sadoul a ragione: la volontà di mostrare e dimostrare con evidenza le condizioni dei minatori, il desiderio di aiutare “il pubblico a seguire, e a più chiaramente capire, lo sviluppo dell'episodio”(30), impacciano le qualità poetiche che pure Ivens ancora possiede, e rallentano ogni coerenza estetica. Dal punto di vista artistico, *Borinage* rappresenta l'inizio d'un'involuzione, nella carriera del documentarista olandese.

Così come quel film appare simile a un discorso cinematografico che prende in esame un problema e lo discute animalamente, tali appariranno i film successivi, fino a *Primi Anni*. Varierà solo il tono e i temi di quell'animazione: mentre la sincerità e la verità saranno sempre alte, Ivens continuerà a discutere, non a creare.

La sua attività è intensa, e sembra svolgersi un po' in tutto il mondo. In Spagna, nel 1937, rimane quattro mesi insieme ad Hemingway, realizzando *Spanish Earth* (Terra di Spagna), che doveva persuadere il pubblico sulla legittimità della causa democratica, documentando nello stesso tempo la lotta tra falangisti e guerriglieri. Si mostrava l'interdipendenza tra la lotta di questa e quella, pacifica, dei contadini, che pur non combattendo ma fecondando terra, perseguivano lo stesso scopo dei primi, creando l'avvenire del loro paese. Quest'idea base si personificava nella figura d'un giovane contadino soldato spagnolo che combatte, lavora e fa opera di propaganda. Il racconto procedeva magari commosso e toccante, ma era lungi dall'aver momenti “belli quanto una poesia di Garcia Lorca”(31).

Dopo la Spagna, la Cina, dove conduce a termine, durante la guerra cino-giapponese, *The 400 million* (1938), che ne rifletteva gli eventi; quindi in America realizza *Power and the Land* (L'elettricità e la terra, 1939-40) sull'elettrificazione delle fattorie e la necessità d'una cooperazione

agricola negli U. S. A.

L'attività degli anni seguenti si svolge in mezzo a contrarietà d'ogni sorta. Di *Action Stations* (1942), documentario sulle navi americane che vanno a sostenere lo sforzo bellico dell'Unione Sovietica, Ivens rifiuta il montaggio che non gli appartiene; sta per dare il suo contributo alla serie di film *Perché si combatte*, diretta da Capra a Hollywood, iniziando un cortometraggio sul Giappone (dopo aver studiato i documentari e le cine-attualità giapponesi prodotti dal 1932 al 1941, e un gran numero di film che avevano riferimenti con quel paese) ma abbandona il lavoro, perché gli si proibisce di fare il processo al Mikado. Infine, inviato dal governo olandese, quale commissario governativo per il cinema, con l'incarico “di girare un film sulla vita in Indonesia quale sarebbe stata dopo la vittoria contro i Giapponesi”, Ivens predispone “un piano di educazione degli indigeni (analfabeti nella proporzione del 90%) mediante il cinema”(32). Ma quando si diffonde la notizia che l'Olanda non avrebbe mantenuto le sue promesse di libertà nei riguardi dell'Indonesia, egli dà le dimissioni, e coerente con se stesso fino all'ultimo, gira sul posto il film *Indonesia Calling!* (1946), documentando il rifiuto sistematico dei portuali di Sidney e degli equipaggi delle navi mercantili al trasporto delle armi che dovevano essere adoperate contro i patrioti della repubblica indonesiana”(33).

Tornato in Europa, Ivens lavorerà in Bulgaria, Cecoslovacchia e Polonia, durante il triennio 1947-49, per realizzazione d'un *trittico*, *Primi Anni*, cercando di mostrare, in ogni episodio, il significato delle nascenti democrazie popolari.

Il film segna senz'altro un progresso rispetto alle ultime prove, anche perché tenta di evadere da quel tono giornalistico-illustrativo che, sebbene moralmente impegnato, inevitabilmente indeboliva il rigore dell'esposizione. Nell'episodio polacco, il regista olandese riesce a dare persino una caratterizzazione psicologica: i primi anni, dopo le distruzioni che i nazisti perpetrarono non solo nelle nostre case (il vagare, all'inizio, della camera tra le macerie) ma anche negli animi, sono i più difficili, ci dice Ivens. E non occorre ricostruire esclusivamente strade e palazzi, ma insieme rimarginare quelle ferite più profonde, dell'intimo. La sua indagine si rivolge perciò al risorgere della fiducia nel cuore d'una donna, che la guerra aveva sconvolto e inaridito. Il film ha ottimi spunti. Già la scelta di quel volto emaciato, con quello sguardo lontano e la piega amara della bocca sottile, è in particolare appropriata; ugualmente densa di significato si fa qui la castigata lentezza delle sequenze, dove i tagli resi più radi e misurati, giustamente

puntualizzano lo svolgersi silenzioso d'una sofferenza. Vedi quella tristezza di sentirsi sola, mentre intorno è gioia e amore: i bambini giocano e ridono; una donna e un uomo vanno, abbracciati, nella sera; una tendina abbassata, e dalla finestra s'intravede la calda atmosfera d'una casa.

L'episodio ha però il torto di non saldare convenientemente propaganda e senso artistico; il quale tuttavia raggiunge momenti di non comune altezza: basti la sequenza dello scoppio del forno, dove, oltre tutto, si determina il cambiamento nell'anima della protagonista: il lottare degli uomini col fuoco, la loro solidarietà, il montaggio drammatico, ricordano lontanamente *Zuiderzee*.

Un Ivens diverso, questo, da quello che solitamente conoscevamo: più pacato e sofferente, sì da allo studio psicologico *senza sottintesi*, per cui subito, escludendo le sottili tergiversazioni, ti dice: questa donna è triste; quest'uomo è leale; questa fanciulla è ottimista e allegra. In tale caratteristica ha conservato se stesso, pienamente: Ivens è molto lontano, in ogni suo film, dal *Ponte* a questo *Primi Anni*, da un cinema intellettualistico o insomma problematicamente colmo di sottintesi; la sua espressione è diretta e sempre ti raggiunge — immediata — con un significato unico e aperto.

(1) BARDÈCHE MAURICE e BRASILLACH ROBERT, *Histoire du Cinéma*, Parigi 1935, pg. 380.

(2) FRANCESCO PASINETTI, *Storia del Cinema*, Roma 1939, pg. 251.

(3) CARL VINCENT, *Storia del Cinema*, Garzanti 1949, pg. 468.

(4) GEORGES SADOUL, *Storia del Cinema*, Einaudi 1952, pg. 382.

(5) *Drifters* è del 1929. La scuola potrà vantare opere come *L'uomo di Aran*, *La canzone di Ceylon*, e *Night Mail*.

(6) Op. cit. pg. 465.

(7) *Pagine autobiografiche di J. L.*, in «La Critica Cinematografica», n. 9, anno III, Parma 1948.

(8) ADO KIROU, «Le Surrealismo au Cinema», pg. 200.

(9) Ciò viene confermato da una confessione di Ivens, nelle *Pagine autobiografiche*: «Ricordo di aver fissato una moviola al mio tavolo, a casa, e di aver preso a prestito i positivi dell'*Arse-nale* di Dovgenko e del *Pottomkin* di Eisenstein per analizzarli fotogramma per fotogramma, nella lunghezza, nel ritmo, nella composizione; mi feci persino delle tavole di montaggio per le sequenze principali di questi capolavori». («La critica cinematografica», n. 9).

(10) BELA BALÁZS definisce «film impressionistici», tanto *Il Ponte* che *Pioggia*. «Il Film»,

Einaudi 1952, pg. 196.

(11) BRUNO ZEVI, «Poetica dell'Architettura neoplasticista», pg. 33, Milano 1953. Il contatto va preso naturalmente con molta ampiezza e approssimazione; Ivens non ha nulla a che fare col razionalismo del movimento neoplasticista: c'è solo una relazione di temperie culturale.

(12) BELA BALÁZS, op. cit. pg. 205.

(13) LINO GIZIO - J. I., «Cinema» n. s. n. 54, pg. 17. Questo articolo è il primo che consideri, in Italia, sia pure frettolosamente, tutte le opere di Ivens (e con puerilità, persino un filmetto in passo ridotto che Ivens aveva fatto per gioco, insieme ai suoi amici: *Brandende Straal*). Ma non è certo dando notizie sui film dell'olandese, enumerandoli, e lasciando ad altra ora la «lunga serie di considerazioni» che richiederebbe «la discussione sulla maggiore o minore perfezione espressiva» delle opere di Ivens, che se ne penetra la personalità.

(14) G. SADOUL, op. cit., pg. 382.

(15) «Cinema: Ieri e Oggi», pg. 186, Milano 1932.

(16) Il vero titolo di questo film è «*Nouvelle Terre*», ma visto che la tradizione ha sempre preferito chiamarlo col nome della diga alla cui costruzione s'ispira, c'inchiniamo alla tradizione.

(17) G. SADOUL, op. cit., pg. 383.

(18) LINO GIZIO, op. cit.

(19) Che l'ultima parte sia stata girata dopo *Komsomol* risulta palese dall'inserimento di alcuni brani di questa parte nel successivo *Borinage*, che è appunto del '33. Ciò testimonia che la lavorazione dei due film è stata molto vicina. (E' un peccato che «La Critica Cinematografica» di Parma, che pure era rivista agile e simpatica, sia scomparsa al suo terzo anno di vita, interrompendo la pubblicazione delle *Pagine autobiografiche* di Ivens).

(20) *Eco del Cinema*, Anno V, fase. 67, feb. 1954, pg. 23.

(21) Sociale, nel senso che tende a risolvere situazioni, problemi pregnanti e vivi. E' distinzione che qui poniamo solo per ragioni di comodo. Ma è chiaro che non esiste arte sociale e arte asociale: qualsiasi arte, nel fatto stesso che è arte, costituisce già di per se altissimo fenomeno sociale.

(22) L'articolo è apparso in «France-Illustration», aprile '53; un frammento di esso da cui è tolta la cit. è stato pubblicato in «Sele-Arte» n. 7, luglio-agosto '53, pg. 23.

(23) Vedi le note aggiunte alla sceneggiatura (forzatamente parziale) del film, nel volume editi da «Poligono» nel 1945.

(24) Op. cit., pg. 196.

(25) E stupisce che Corrado Terzi, sebbene avesse visto l'opera in una copia mutilata dell'inizio e della fine, possa affermare che «la visione (di Ivens) è calma» (dall'introd. alla scenegg. di *Zuiderzee*, op. cit., pg. 6).

(26) In «Filmcritica» n. 4, pg. 119,

(27) «Eco del Cinema», fase. cit. Si noti come in questo saggio *Zuiderzee* non venga mai rammentato.

(28) «Eco del Cinema», fasc. cit.

(29-30) «Eco del Cinema», fasc. cit.

(31) GLAUCO VIAZZI, *Retroprime* (Il festival di J. I. ecc.) in «Cinema», n. 62 s. n. pg. 276. Nello stesso articolo, evidentemente scritto in fretta, si paragona anche il realismo di Ivens «a quello dei vecchi e grandi maestri della pittura olandese». E' troppo chiedere dove (e come) il Viazzi ha letto le poesie di Lorca, e dove (e come) ha studiato la pittura olandese.

(32) GIULIA VERONESI, *Cinema documentario di J. I.*, in Ferrania, anno I, n. 7, luglio 1947.

(33) L. GIZIO, op. cit.

I LIMITI DI FLAHERTY

L'importanza di questo autore nella storia del cinema — importanza intesa come contributo allo sviluppo di un linguaggio — è enorme. Per convincersene, basterà pensare che tutto un movimento cinematografico, e precisamente il più vitale del dopoguerra, il neorealismo, ha in Flaherty uno degli antesignani più forti, anche se indiretti. Vale a dire che opere quali *L'uomo di Aran*, pur non avendo delle corrispondenze chiare, indicabili, nella cinematografia italiana, ne annunciano, nel corso della cultura mondiale, l'apparizione, e stanno come basi non strettamente dipendenti, anzi inconscie, a sostenerne il fondo (per fare una domanda precisa: quanto deve, sempre poggiando l'indagine su derivazioni indirette, a Flaherty, un film come *La terra trema?*).

Ma il senso indubbio della grandezza storica di questo regista non ci toglie l'impressione — sempre più accentuata man mano che il tempo costringe le opere, se d'arte, a prove impegnative — che esso sia oggetto di una generale sopravvalutazione che impedisce di vederne la giusta dimensione.

Ossia: che Flaherty abbia un grande valore, che le sue opere siano importanti sul piano espressivo (e almeno una perfetta: *L'uomo di Aran*), non si vuol porre in discussione. Ma che si stia creando un mito Flaherty, che si stiano usando termini sproporzionati, che si cada in un retoricismo critico quando si parla o si accenna alle sue opere, questo sì, deve essere controbattuto. E' tempo, per esempio, di cessar di scrivere, come fa Carancini presentando *Louisiana story*, che Flaherty fermò, sorprendendola nelle lunghe giornate che sono altrettanti attimi di una eternità quasi immutabile, l'esistenza di una famiglia di acadiani; che *Louisiana story* è una favola che ha permesso, di cogliere immagini di una bellezza stupenda, che si susseguono sullo schermo secondo un ritmo dal respiro ampio o che improvvisamente si caricano di dinamismo per mezzo di un montaggio veloce; o peggio, che lo stile di Flaherty è fusione di elementi visivi e di voci sonore in un insieme che raggiunge, creandolo, il clima della più pura poesia.

Fra le come queste, premesse alla recente apparizione del film sui nostri teleschermi, non fanno che diffondere il mito d'un Flaherty tutto poesia, di un Flaherty Grande Artista, con tutte le pericolose generalizzazioni che ne seguono. Per non dire delle confusioni che vengono a crearsi nel pubblico, anche di tono superiore, che, trovandosi di fronte ad un'opera così poco probante per il suo autore, come *Louisiana story*, resta disorientato,

perché non conoscendo il mito Flaherty, e quindi non essendo indotto a prendere come oro colato tutto ciò che porta la sua firma, avrà giudicato il film con molta maggior libertà dei critici formati nei cineclub, e pronti al culto del regista.

Cerchiamo dunque di rivedere Flaherty sgombrando l'occhio dalla mitologia. Rendiamoci conto dei suoi limiti, pur senza cadere nell'eccesso opposto, ossia nella svalutazione. Cominciamo a lanciare qualche ipotesi critica che combatta il gusto corrente. Diciamo per esempio che Flaherty ha un punto che ricorda Rossellini, a parte l'aspetto stilistico o puramente tecnico, quale può essere quello di "girare" sul vero, con attori presi dalla vita reale. Il punto è l'*istintività*. In entrambi è comune l'aggressione alle cose, agli uomini, attraverso un'indagine che non è giocata su un piano razionale, cioè critico, e neppure emotivo, sentimentale. Il loro linguaggio espressivo non è poggiato né sulla cultura né sull'emozione, bensì sull'istinto. Sul modo di accostarsi al reale disarmatamente, senza pregiudizi, con mente davvero sgombra. In questo senso forse Hemingway è ancora più vicino a Flaherty di Rossellini, ed anzi, per affinità anche nazionali, lo spiega ed inquadra meglio. La pesca di Nanook, nel film omonimo; le attese del bambino di fronte all'acqua, dove ha gettato la lunga lenza, in *L'uomo di Aran*; infine il lento girovagare nelle paludi, tra cacce e sospensioni, del piccolo Boudeaux, in *Louisiana story*, stanno facilmente alla pari, in ogni senso, con alcune famose pagine hemingwayane, di *Avere e non avere*, per esempio, o dei *Quarant'anni di racconti*, di cui uno, ricordiamo, descrive minutamente una pesca sul fiume, cogliendo in purezza tutte le sensazioni, tutti gli istanti di un uomo solo di fronte alla natura (un dialogo uomo-natura, che è quanto di meglio abbia espresso Flaherty, anche in *Tabù*).

Viene tuttavia il momento (per artisti di questa formazione) in cui, riguardo a certi temi, il loro istinto non basta più; viene il momento in cui la stagione felicemente creativa si smorza, e i temi affrontati non scorrono con quella fluidità che ci si attendeva. Allora il limite dell'artista istintivo si rivela pienamente. E' stato il caso di Rossellini dopo *Germania anno zero*. Ed è anche il caso di Flaherty in *Louisiana story*. Bisognerà ricordarsi, in uno dei prossimi studi che certamente non mancheranno su questo regista, che l'ultima sua opera è la meno riuscita, ed è anche quella che è invecchiata più presto. Ciò perché l'istintività non può sostenere, come prima, in *L'uomo di Aran*, tutto il peso del lavoro. Storicamente, sono cambiate molte cose, ma il linguaggio di Flaherty rimane ancorato, appunto, a *L'uomo di Aran*. Con quest'opera, egli ha raggiunto il massimo delle sue possibilità, e le de-

* Da LUMEN, vol. III, n. 2 (10), apr-giugno 1957, pp. 300-302

ficienze culturali, dapprima inavvertibili per la grande fertilità di esperienza umana (che è un modo di essere profondamente colti), si mostrano ora nella mancanza di rinnovamento, nel rimanere se stesso, però senza quella forza primitiva che l'aveva sostenuto nei lavori precedenti. *Louisiana story*, anzi, è una dimostrazione di debolezza. Affiorano persino, nel faticoso impianto strutturale del film, alcune ingenuità proprie del cinema muto, come le didascalie. Che cosa sono, infatti, quelle ripetute notizie date attraverso le testate di giornali, se non vere e proprie didascalie? Ed espressivamente, che valore hanno, se non quello di banali suture esplicative tra una parte e l'altra?

Per non dire poi, sempre riguardo all'ingenuità e al didascalismo di certi dialoghi tra il piccolo Boudeaux e il padre, tra il bambino e gli operai, che giungono ad essere quasi risibili, specialmente nel finale (la distribuzione dei regali). Difetti che potrebbero essere ritenuti marginali, e controbilanciati dal perfetto uso, funzionalissimo, di una musica appropriata, in sé piena di invenzioni ed agilità. Tuttavia la mancanza di un respiro unico, e la complessiva levigatezza del *tono* di fondo, confermano la sensazione di debolezza che il film ci dà sul piano espressivo.

Il respiro unico manca non tanto perché *Louisiana story* sia frammentario, ma soprattutto perché Flaherty non è riuscito a legare saldamente l'episodio del pozzo di petrolio con le vicende del bambino. La caccia al coccodrillo, che del resto non ci sembra, come molti ritengono, tra le migliori sequenze, o va considerata una parentesi pleonastica, o comunque bisogna ammettere che non ha alcuna relazione col nodo centrale della storia (che sarebbe quello di analizzare le reazioni che la civiltà meccanizzata porta nella vita di uomini da essa lontani, e soprattutto rispetto a quella di un bambino). Il fatto è che Flaherty si sofferma, con più intensità e larghezza di linguaggio, sugli episodi collaterali, perché non sa sciogliere quel nodo centrale, troppo difficile per il carattere istintivo precipuo dell'artista. La soluzione sarà quindi ambigua, e non si saprà bene se il petrolio è stato incanalato per gli esorcismi di Boudeaux, oppure per gli atti eroici degli operai (che del resto non si vedono, ma ce ne informa soltanto il giornale); o infine perché la forza del pozzo di petrolio si è calmata casualmente. Il film termina così, con questa ambiguità, dopo esser corso su diversi piani, confusamente, privo di una linea progressiva profondamente unitaria, e privo di quell'incisività che conoscevamo nel miglior Flaherty.

Louisiana story dà invece, alla fine, una impressione di levigato, di dolce, nel senso di poco fresco e direttamente ispirato. La punta disegnativa di Flaherty si è smussata anche in ciò che è più consono al suo tem-

peramento, ossia nel rendere il mirabile dialogo tra uomo e natura. Adesso, a differenza di *Nanook*, o de *L'uomo di Aran*, troviamo che in questo dialogo si è perso ciò che prima c'era di verginale, e si è inserito un elemento estraneo. Ossia la volontà, da parte del regista, di interessare lo spettatore non, soltanto ed esclusivamente, con i semplici gesti e le semplici sensazioni di un uomo di fronte alle cose, ma con un motivo in più, emozionale, quasi spettacolare. *Louisiana story* crea spesso, e un po' artificialmente, interrogativi come questi: riuscirà o no l'alligatore a divorare la bestiola del piccolo Boudeaux? riuscirà o no il bambino a vincere la forza del caimano? riuscirà o no suo padre a giungere in tempo per aiutarlo? E così via. Ma ne *L'uomo di Aran* l'interesse dello spettatore era tenuto molto più desto dalle ineguagliabili immagini dell'isolano che apriva nella roccia la strada alla terra, dalla moglie faticosamente trasportata in un cesto; figure fortissime che non avevano necessità di ricorrere allo stratagemma, vecchio quanto il cinema, della "sospensione".

Perciò le sequenze più valide di *Louisiana story* sono ancora e sempre quelle in cui non succede nulla; come la prima, bellissima, dove l'acqua nasconde insidie nei riflessi di luce trasparente dalle liane; e dove l'esile canotto del bambino scivola in un silenzio fermo, stagnante, in cui la paura dell'uomo, e la misteriosa bellezza della natura vengono illuminate con fermezza. Sono gli echi ancor vividi di un artista ormai stanco.



Giuseppe Ferrara mentre prepara una scena del film *"Donne di Mafia"* (2001)

UN CHAPLIN NON INCISIVO

Quando, in *Un re a New York*, re Shahdov è costretto a intingere le dita nell'inchiostro, e a rilasciare le impronte digitali, si riesce ancora a sorridere, per il contrasto fortemente pungente delle parole che pronuncia: "sono molto commosso di essere in America, un paese così fiducioso verso coloro che ricercano un rifugio dalla tirannia". Un sorriso freddo, però. Che davvero non vale quello, tanto più profondo e toccante, suscitato da una sequenza di tema analogo, in *The Immigrant* (1917), richiamata alla memoria quasi inevitabilmente. Là c'era ancora il contrasto tra la libertà astratta, promessa dalla statua nel porto di New York, e la costrizione reale in cui gli emigranti, fin dai primi attimi di vita americana, erano sottoposti, per i cartellini appesi al collo di ognuno, per lo stringere improvviso della catena di separazione, che faceva sparire dai loro volti la sorridente speranza venuta dal colosso con la fiaccola. A confronto, la sequenza analoga del *Un re a New York*, composta quarant'anni dopo, sembra quasi leziosa.

Non vorremmo apparire tra i nostalgici del passato chapliniano. Si tratta invece di accorgersi, anche attraverso confronti parziali, che Chaplin ha perduto nell'ultimo suo film quella comicità incisiva, veramente sintetica, che era una delle sue più forti prerogative. Tante volte, nelle opere migliori, aveva ripetuto il meccanismo di vecchie gags, persino non sue. Ma difficilmente, come in questa occasione, l'immagine era apparsa così priva di mordente. Si direbbe uno smussare gli angoli, un calar di tono, e non solo nella natura comica del suo linguaggio, ma in tutto il suo aspetto globale. E' impossibile imputare a Chaplin il vizio di ripetersi, perché non potrebbe darsi un film più nuovo di questo, nella carriera di un artista. Però lo sfuocamento esiste. Tutto *Un re a New York* rivela un'espressione priva di carica, che difficilmente incide la sua materia.

Le ragioni di questa stanchezza, di questa molla che non riesce più a scattare, non possono tuttavia essere attribuite, come qualcuno ha fatto, all'invecchiamento dell'artista, quasi si trattasse di una questione fisica. O meglio, dire che Chaplin è ormai invecchiato e affaticato, non spiega affatto perché *Un re a New York* manca di messa a fuoco. Per fortuna le ragioni dell'arte sono ben più profonde, e non bastano le sole, evidenti rughe sul volto di un artista, per spiegarne i fallimenti. Bisognerà invece, sebbene appaia impresa rischiosa, ritentare tutta la strada storica del cammino chapliniano, se davvero ci premono le cause dell'ultimo cedimento. Non è più possibile,

dopo la fatica del *Viazzi*, che tanto rigorosamente ha ordinato la vastissima materia critica su Chaplin, azzardare giudizi personali, e trattare *Un re a New York* con leggerezza, isolandolo dalle altre questioni fondamentali. Gran parte della problematica sull'artista, da *Viazzi* così ben puntualizzata, riaffiora inevitabilmente. Una volta assodato che Chaplin proviene dalla cultura inglese, alla quale sempre resta legato (soprattutto a Dickens); ammesso che egli, in definitiva "è autore anglo-americano del nostro tempo, formatosi e sviluppatesi in un ben determinato ambiente culturale e sociale"(1), resta da precisare proprio quest'ambiente, nel tempo, e non, come ha già fatto il *Viazzi* stesso, allargarlo a un trentennio e anche più, che vede riuniti, negli agganci, una schiera composita di troppi nomi (Twain, O. Henry, Sherwood Anderson; Dreiser, Lewis, Sinclair; Steinbeck, Caldwell, Odets e Irvins; Shaw). Ne il problema culturale elimina la questione della periodizzazione, ossia delle svolte fondamentali della carriera artistica chapliniana. *Un re a New York* come si lega a *Luci della ribalta*, a *Monsieur Verdoux*, e a tutte le altre opere? In che "periodo" si situa? Inizia un nuovo periodo? Che significato culturale ha?

Ecco una serie di domande alle quali, per quanto privi di tutta la documentazione necessaria (le sceneggiature, ancora disperse e inedite; i film irreperibili, come *A Woman of Paris*; l'impossibilità di rivedere gran parte di quelli reperibili), non possiamo esimerci dal rispondere, sia pure in abbozzo, e consapevoli che la nostra indagine non vuol essere più di un'ampia recensione.

D'altra parte, privandoci di questo impegno, si rischia di cadere nell'errore encomiastico e di ripetere, con poche variazioni, tutti i luoghi comuni della critica sull'artista, com'è, per esempio, capitato all'Aristarco. Scrivere che *Un re a New York* mostra affatto e dimostra una maggiore consapevolezza del problema Amleto, proprio nell'accezione melvilliana o del Dos Passos delle "due nazioni"; aggiungere che il romanzo... gli permette cioè di riallacciarsi allo specchio stendhaliano, o meglio al magistero di Melville, per poi ripetere quanto Dryden disse di Shakespeare: "Coloro che lo accusarono di aver difettato di dottrina, gli rendono il maggior elogio: egli era naturalmente addottrinato; non gli occorrevo gli occhiali dei libri per leggere la natura, si guardava dentro, e la trovava"(2), significa cedere al vizio dei paragoni antistorici e a quello, forse più grave, dell'articolo-brindisi, come argutamente un esegeta sovietico di Chaplin, il Leites, definisce la letteratura encomiastica sull'autore. Stupisce, se mai, che il sorvegliato *Viazzi* cada, sia pure meno scopertamente, in quelle secche critiche da lui stesso indicate nell'introduzione al suo libro (introduzione che rimane quanto di

* Da LUMEN - apr.-magg. 1958 - pp. 426-434

meglio sia stato finora scritto su Chaplin). Nella recensione a *Un re a New York*, infatti, lo studioso non può evitare a più riprese le frasi tipiche dell'articolo-brindisi, magniloquenti ed elogiative: E' anzitutto un film d'opinione: di giudizi e di idee. I giudizi sono dati sub specie storica, e le idee sono allo stato puro. Quindi vengono enunciate... Così l'ironia, la satira, la polemica, vi si presentano allo stato puro, pressoché come ideologia pura, e nella forma del realismo quintessenziato, lucido, terso, spoglio(3). Frasi sonore, che danno per scontato non solo che il linguaggio chapliniano sia realistico ma anche di uno speciale realismo storico (dove sia nel pallido *Un re a New York* la luce anzitutto storica, il Viazzi ha ancora da spiegare), e che non fanno avanzare di un passo la reale comprensione dell'opera.

Più stimolante, invece, si dimostra Pietro Bianchi quando, non per la prima volta, lamenta una specifica deficienza linguistica: "E la lingua, insomma, lo stile? Per Chaplin, Wyler, Huston, Rossellini, Clément, è come se non ci fossero mai stati. Egli dirige ancora come ai tempi della Vitagraph: i piani si aggiungono ai piani con esasperazione, non giustificati, o troppo raramente giustificati, da un corposo prepotente fatto comico nell'immagine" (4). Per Io meno Bianchi avanza il problema della sostanza dell'artista in termini figurativi e storici. Ha, se mai, il torto di fermarsi alle apparenze, alla tecnica in quanto tale, e di non porsi il quesito fondamentale: in che consiste l'espressione chapliniana? Bianchi, tenendosi fisso alla sua posizione, deve infatti svalutare tutta la produzione dell'artista fin dall'apparizione del sonoro. Ma non può svalutare *Monsieur Verdoux* che definisce un implacabile *pamphlet*, nella tradizione di Swift e di Voltaire. Eppure quell'implacabilità veniva ugualmente resa attraverso una tecnica ritardataria, in cui i piani si aggiungevano ai piani con la stessa monotonia di *Un re a New York*. Ci deve essere una ragione più profonda che spieghi l'insoddisfazione che l'ultimo film dell'artista produce in noi. Anche *Limelight* (1952) ci sembrò ritardatorio, ma non spento, e, nonostante la ridondanza, ricchissimo.

La riflessione di Bianchi serve se mai a far avvertire la situazione storica delle opere chapliniane, oggi; a rimandare quell'espressione a un passato da cui prese le mosse e a cui costantemente, anche quando appare più contemporanea, si riferisce.

Viazi sembra accorgersi di Chaplin come uomo di altra età, di altri gusti, ma solo su un piano limitato, e riguardo a certi giudizi moralistici che *Un re a New York* da sul cinema, sul rock'n roll, sui night-club. Per il resto Viazi considera la voce chapliniana di una modernità assoluta.

Guido Aristarco, per una medesima sopravvalutazione dei conte-

nuti nell'interesse critico, considera *Un re a New York* come l'opera, di un contemporaneo, attualissima: Rupert, ad esempio, il bambino prodigio del film, è uno dei personaggi più tipici e al tempo stesso tragici creati dalla grande cinematografica e dalla grande narrativa, perché la sua educazione politica è esterna e coincide con l'esteriorità, l'im maturità di una certa tendenza intellettuale di sinistra fautrice di errori e defezioni.

* * *

Ma a chi questi contenuti grezzi, e anche certe illazioni soggettive, sembrano procedere oltre l'opera di Chaplin come fatto artistico, non può sfuggire che *Un re a New York* si riallaccia, nell'aspetto più largo di linguaggio, al passato; prendendo ciò nel senso più ampio, ossia non come una limitazione, ma come un dato di fatto; e insieme nel senso più preciso, storicamente.

Bianchi dice che Chaplin dirige ancora come ai tempi della Vitagraph. Vediamoli, questi tempi, e tentiamo di scorgere l'ambito in cui Chaplin viene meglio a ruotare. Il 1914 assiste alla sua apparizione, timida ancora e sulla falsariga di Mack Sennet, benché già le dinamiche storielle comiche perdano con Chas (il primo aspetto di Charlot, ancora da nascere) il ritmo indavolato della corsa a inseguimenti, delle lotte veloci e frenetiche, per distendersi più psicologicamente nella pantomima dell'attore, già formato da esperienze non disprezzabili nei music-hall di Karno.

1915-1916: Charlot ormai è una figura nuova, un personaggio comico completo, famoso come Max Linder, ma forse non ancora più grande. E' passato dall'Essenay, alla Mutual, e ha composto, tra le tante, due bobine che possono far sperare molto di lui: *The Pawnshop*. Siamo tuttavia ancora in fase di noviziato, persino in quel piccolo capolavoro che è *Easy Street*, quanto di meglio l'artista produca, insieme a *The Immigrant*, nel 1917. Dunque un lento e pur sicuro inserirsi nel vivo della questione cinematografica, che diventa ancora più importante con *A dog's Life* e con *Shoulder Arms* (1918); ma, a ben vedere, non una appartenenza totale alla generazione del Griffith, il quale, proprio negli anni in cui Chaplin sorge al cinema, stava dando il meglio di se stesso. E' bene sottolineare che l'anno, in cui Chaplin tocca il suo primo vero punto massimo, è il '21, l'anno del *Kid*.

E' indubbio che l'arco più teso della parabola creativa chapliniana trova la sua più esatta corrispondenza in quello che Budd Schulberg chiamerebbe il grande decennio della cultura americana, e che, in un romanzo

non indegno, così fa descrivere da un personaggio adombrante lo scrittore Fitzgerald :

“Ma pensi a quello che avevamo noi : *La deserta Landa* e Pound e Cummings... i vostri poeti sono pigmei al confronto... e i nostri romanzieri. Ma come, in un anno, nel 1925, abbiamo pubblicato *Una tragedia americana*, *Arrowsmith*, *Manhattan Transfer* di Dos Passos, e *Il grande Gatsby*: E libri di Ellen Glasgow, Willa Cather, Tom Boyd, Edith Wharton, Elinor Wylie, e altri che ho dimenticati. Sì, e anche il nostro teatro era vivo. Avevamo, si sa O'Neill, e il Theater Guild significava qualcosa, e c'erano commedie intelligenti di George Kelly, di Max Anderson, di Elmer Rice, di Don Stewart... di Eddie Mayer. E avevamo attrici: la Cornell e Helen Hayes, Judith Anderson, e Laurette Taylor, e Pauline Lord, Jane Cowl e Ina Claire”(5).

E avevano anche Charlie Chaplin: non solo quello del *Kid*, dove poteva ancora permanere un che di vittoriano, ma anche quello di *The Pilgrim* (1923), che satireggiava implacabilmente le icone del perbenismo; di *A Woman of Paris* (1923) che pare abbia già in sé tanti spunti non divergenti, sia pure su altro tono, da quelli di un Fitzgerald; soprattutto di *The Gola Rush*” (1925), di *The Circus* (1928), di *City Lights* (1931), senza i quali quel decennio sarebbe meno spiegabile, tanto essi portano i segni di un'epoca che a loro volta contribuivano a formare.

Ecco ancora in che modo un Fitzgerald poteva vedere Chaplin, ossia come un contemporaneo, fatto delle stesse fibre, per quanto creatore di un'arte così diversa:

“Lo sa lei il segreto di Charlie? Non è affatto un adulto. Entra di soppiatto in soffitta, s'infilta gli abiti del padre, calzoni troppo grandi, scarpe troppo grandi, tutta roba scompagnata, qualunque cosa trovi a portata di mano. Poi fa finta d'essere una persona grande. Ma è tutto un sogno. Le ragazze di cui s'innamora sono eterree, troppo belle, come s'innamorano i bambini delle donne fatte, da lontano. Balla, fa la corte, dà magnifici regali, tutto in sogno. Ricorda “*Le luci della Città*”? E quel viso che si porta sul collo. Dal ridicolo al sublime, mai niente di banale per Charlie (...). Tutti i suoi film, sempre la stessa idea: il sogno è un bel palloncino, un palloncino da bambini, e la realtà è una punta aguzza su uria staccionata. Il palloncino va a finire nel giardino proibito, sbatte contro la punta e scoppia... così ‘come ci svegliamo tutti, sempre al punto di partenza. Chaplin è il solo che abbia visto il cinema come il mezzo migliore al mondo per rappresentare i sogni, il bambino che diventa il padre, il vagabondo che diventa milionario, il brutto straccione che diventa l'elegante don Giovanni”(6).

Ora l'importanza di questa testimonianza non sta solo in ciò che Chaplin poteva dire alla sua generazione, a quella, cioè, che aveva scoperto di avere un inconscio, ma soprattutto nella spinta che da verso alcune considerazioni. Infatti, mentre nel decennio '20-'30, l'artista viveva il suo giusto tempo, era sentito proprio come parte integrante e sostanziale di quella cultura, nel decennio successivo egli non ha più questa presa, questo aggancio sui contemporanei, tra i quali, anzi, egli si trova sempre più in posizione isolata, certo non ancora ai margini del tessuto storico, come è adesso con questo *Un re a New York*, ma sicuramente staccato; diciamo: un sopravvissuto. Ciò

non implica, naturalmente, un giudizio di valore, anzi la posizione nuova gli permette forse di essere più piccante, di tagliare con maggior forza, e in *Monsieur Verdoux* persino con acredine, le contraddizioni di una società; tuttavia bisognerà finalmente accettare come pacifico il fatto di questa sopravvivenza, proprio come giudizio di situazione, e soprattutto linguistico. Perché è in particolare sul piano del linguaggio che la forma chapliniana si giustifica pienamente — sta a suo agio — nel decennio '20-'30.

* * *

E' stato detto che Chaplin è un primitivo, almeno nel cinematografo. Lo stesso Bianchi, quando dice che gira come ai tempi della Vitagraph, lo afferma implicitamente. Ma primitivo può essere considerato Méliès, e anche Mack Sennet e persino il primissimo Chaplin, il Chaplin-novizio. Tuttavia, una volta raggiunta una coscienza espressiva, specialmente quando si tocca *The Kid*, l'artista capovolge l'intelaiatura “primitiva” in un magnifico “centro” stilistico, davvero la base di tutta una carriera creativa. Come? Nel modo più semplice, ossia prendendone coscienza, e usando quella geniale maschera di “tramp” non più d'istinto, ma con l'intenzione di significare qualcosa: una vera scelta figurativa.

Per questo credo che una delle considerazioni più penetranti che la critica abbia formulato sull'artista, sia quella del Cintioli, quando dice che per Chaplin “bisogna parlare di archetipi: cioè, tutto lo sforzo inventivo è puntato su una possibilità di espressione arcaica, a netto contrasto col mondo contemporaneo e in ciò consiste la interiorità inimitabile delle immagini di Chaplin”. E' vero che Cintioli cade anch'egli nell'errore di considerare l'artista un primitivo, sicché “come tutti i primitivi il mondo gli si presenta quale avventura e gli si concreta in una serie di archetipi che rifanno la vita per mezzo di un ritmo. Inoltre, come tutti i primitivi, egli non conosce la scienza della prospettiva e quindi il suo mondo è sempre forzato e deformato perché possa stare in una sola dimensione” (7). Invece pensiamo che Chaplin conosca perfettamente la prospettiva — e con ciò s'intende il film moderno, a respiro e raggio ampio in senso tematico e formale — ma non voglia usarla. La sua unica dimensione, che si rifà all'arcaismo del cinema primitivo, è un mirabile mezzo espressivo, una scoperta linguistica che, nella *Febbre dell'oro* (1925), sta perfettamente alla pari con quella, in apparenza tanto più moderna, di un Eisenstein, che scopre, nello stesso anno, il montaggio dialettico con *La corazzata Potiemkin*. A una società che ha perduto ogni freschezza, a un tempo pazza per il denaro, Chaplin contrappone una maschera ingenua volutamente conservata intatta nelle vecchie scatole di pelli-

cola che invadevano i nickel-odeon di dieci anni prima. In quel momento di fervore creativo, in cui tutto il cinema è proteso alla ricerca della sua essenza, dei suoi «mezzi specifici», la posizione di Chaplin non va certo in secondo piano, e sembra anzi una delle più importanti. Oggi appare quasi impossibile che il Jacobs abbia scritto: “Questo insigne attore, regista e produttore ha aggiunto assai poco alla tecnica e alla forma cinematografica; egli, infatti, non è stato un tecnico ma un mimo, un commentatore, un umorista, un critico sociale; i suoi problemi artistici non sono stati cinematografici, bensì personali, e risolti sempre dal sentimento. La sua importanza, perciò, non sta tanto nel contributo dato all’arte cinematografica quanto nel contributo dato all’umanità”(8).

Discorso che rivela l’inadeguatezza di certe formule critiche nei confronti di un artista come Chaplin, che inesorabilmente sfugge a un concetto della “forma” inteso astrattamente.

Il contributo che egli ha dato al cinema è immenso. *Soltanto al cinema*. E lo è non solo per l’invenzione della archetipicità, direbbe il Cintioli, di un mondo arcaico, ad una sola dimensione, che si contrappone a un mondo opposto è inautenticamente modernizzato; ma anche per il particolare tono stilistico in cui tale mondo viene espresso. Il Jacobs dice che non è un tecnico, ma un mimo. Come se questa mimica, lungi dall’essere solo teatrale, da music-hall, non fosse di una sostanza tecnica strettamente cinematografica. Il film non ne viene umiliato, non sta lì unicamente per registrarla. Ricordarsi come tutto il fotogramma chapliniano, e non soltanto il viso dell’attore e la sua figura, sia colmo del medesimo sostanziale calore emotivo (per non dire, poi dell’elemento sonoro). Se il cinema è soprattutto, almeno fino a questo punto, un narrare per immagini, le immagini di Chaplin sono tra quelle che più hanno portato il segno di una personalità filmica. Quando Jean-Louis Barrault analizza così finemente il suo talento mimico, “la cui gamma si estende dall’immobilità alla danza, in cui il minimo gesto rivela per intero un cuore e un pensiero infinitamente fraterni”(9), sentiamo che il grande attore francese compie un isolamento, un appuntare l’occhio solo su uno Charlot figura. Basterà pensare a certe sequenze di valore fondamentale nella carriera dell’artista — il dormitorio pubblico in *The Kid*; il dolore del “tramp” che dall’esterno vede gli altri ballare, in *The Gold Rush*; la finale del *Circo*, dove l’omino rimane isolato in un cerchio di magica disperazione — per rendere il valore dell’arte chapliniana non soltanto alla mimica, ma soprattutto al clima che egli sa creare: si tratta, sì, di gesti ma insieme di particolari, di immagini totali, che rivelano per intero un cuore e un pensiero infinitamente fraterni.

Un modo unico di far vibrare gli animi, che davvero per primo (si può parlare di un pioniere e di un rivoluzionario) egli ha portato nella storia del cinema. Ecco il suo sorriso — l’ultima immagine di *City Lights* — ed ecco la capacità completa del suo stile. Il volto che s’irradia di gioia, luminosa e pur timida dietro una rosa, fa quasi dimenticare che si tratta, prima di ogni altro fatto, di un’immagine. Tuttavia quel raro primo piano non avrebbe l’enorme efficacia che ha, se non fosse, appunto, un primo piano, e non giungesse così a tempo, isolato, quasi un ritratto a chiudere tutta una serie di avventure patetiche.

Dunque un contributo profondo, che va oltre il ristretto cerchio del linguaggio tecnico, e scende alle radici dell’arte cinematografica; sicché sarà impossibile, per ogni uomo di cinema, non considerare Chaplin un maestro. Maestro di tenerezza, magari di una tenerezza arcaica e stinta (non dimentichiamo il verso di Neruda che lo definisce “el último padre de la ternura en el mundo”) (10), però calata in immagini indimenticabili. Le conclusioni cosiddette chapliniane, per fare un esempio, l’omino che si allontana nella strada deserta, sconsolato e vittorioso o in compagnia del suo altro se stesso femminile (*Tempi moderni*), non è forse una delle costanti più efficaci, e insieme più personali, di questo mondo figurativo? Non si può chiedere ancora se il contributo dato al film da questo artista sia sul piano della sola umanità (il Jacobs parla di un generico arricchimento del patrimonio spirituale della società), considerando il numero e l’importanza di questi uomini di cinema che visibilmente, nella loro arte, hanno mostrato di essere stati colpiti da quell’effluvio di simpatia figurativa che ogni pellicola di Chaplin rappresenta. Basterà fare i nomi di Clair, di Vigo, di De Sica, di Zavattini, e, più fortemente di tutti, di Jacques Tati, per citare le più clamorose influenze dirette. Per non parlare poi dell’insegnamento indiretto, dato soltanto dalla sua presenza, che accompagna il cinema fin dai tempi leggendari del pionierismo — presenza sempre attiva e operante — tanto che si produrrebbe un vuoto nella storia del film a volerlo togliere o, come pensa il Jacobs, a considerarlo semplicemente ai margini.

Sulla traccia di queste considerazioni, è ora relativamente facile accorgersi quale sia una delle limitazioni più gravi di *Un re a New York*, la sua mancanza, s’è detto, di incisività. Se la mimica dell’attore, infatti, si è conservata (a parte alcune compiacenze) di valore inalterato, proprio l’essenza cinematografica di quel linguaggio è scaduta di tono. Il sorriso di Chaplin non ha più lo stesso valore comunicativo, non emana più l’onda di commozione, esprime tutta una condizione umana, delle opere anche più recenti. Il clima che tutti i personaggi, e non soltanto il mimo, respiravano, perché

espressione di uno stesso concetto stilistico del cinema (e in questo molto significativo deve essere *Una donna di Parigi*, dove la figura dell'attore fa solo una apparizione senza importanza) non si realizza con la stessa forza. Basta paragonare il personaggio femminile di *Limelight*, a quella dell'ultimo film, per capire come la luce che ancora animava la dolcissima Terry si è spenta in questa vezzosa ma fredda ragazza americana. E si è spenta anche in Rupert, il bambino prodigio. Se è vero, come scrive Viazzi, che egli "non è un pretesto o un artificio o una precauzione oratoria, ma il frutto di uno sdoppiamento caratteristico dell'arte di Chaplin: egli è anche Shahdov nella misura, per esempio, in cui in *Luci della ribalta* Terry era anche Calvero"(11), si noti allora quanto meno costruito e sviluppato sia questo bambino nei confronti di Terry. Là dove era sensibilità e svolgimento finissimo di psicologia, toccata con pudore, si sostituisce uno schema quasi meccanico, che stupisce forse la prima volta (nella scuola) ma che si ripete senza succo la seconda (di fronte alla commissione atomica). Si ha l'impressione che Rupert sia un congegno, una scatoletta che esprime le sue ribellioni ubbidendo a una molla che lo spinge sempre nello stesso modo; certo non un personaggio. Sicché quando lo vediamo piangere, alla fine del film, privato della sua carica, lo riconosciamo, ma come un giocattolo in cui si sia rotto l'usato sistema di propulsione e agisca qualcosa di altrettanto meccanico. Né la figura di Shahdov, un originale vecchietto venuto chi sa da dove, che crede di poter giudicare in blocco l'America stando chiuso nelle quattro mura di un hotel di lusso, o facendo la corte a una bella ragazza, appare qualcosa di più giustificato e più vivo. Non è dunque questione di tecnica primitiva, ma del cadere di una vera carica stilistica. Resta da vedere perché e in che senso sia caduta.

* * *

Dopo *City Lights* (1931), s'è detto, si apre per Chaplin il problema della sopravvivenza. L'artista sente che la sua forma unidimensionale, vale a dire il voluto primitivismo del «tramp», perde di attualità, e non soltanto per l'avvento del sonoro. Una generazione nuova sta sorgendo e pone problemi tematici ed espressivi più complessi. Tuttavia non è necessario schematizzare le svolte dell'arte chapliniana, alla maniera del Sadoul, per cui il nuovo periodo che l'artista inaugura con *Tempi moderni*, sarebbe dovuto alla grande crisi economica nata dal crack di Wall Street; come poi *The Great Dictator* (1940) e *Monsieur Verdoux* (1947) verrebbero sulla spinta dell'avvento del fascismo e delle sue guerre. Troppo facile e meccanico. Più stimolante è, se mai, Jacques-Bernard Brunius, seppure ancor pienamente contenutista,

quando dice che in *Modern Times* non è Charlot che è cambiato, ma il mondo. Il vagabondo tenta di integrarsi in una società che è diventata troppo cosciente, ormai, per tollerare i vagabondi: e diventa operaio in una fabbrica; e nel *Dittatore*, "a fatica Chaplin riesce a conservare il suo personaggio del vagabondo, e solo alla condizione di identificarlo in tutta una collettività di perseguitati. Di fatto stavolta, nella società, il suo posto, il suo mestiere ce l'ha; se è ancora ai margini, è solo in quanto ebreo. E' divenuto chiaro che il mito del vagabondo non corrisponde più alle esigenze attuali"(12).

L'errore del Brunius sta nel considerare Charlot come una persona, o anche come un personaggio eccezionale, staccato da un linguaggio filmico, da un complesso problema figurativo. Invece per Chaplin non si tratta di trovare un impiego al suo "tramp" per risolvere la questione della adeguatezza o meno alle esigenze dei tempi nuovi, ma di trovare nuove soluzioni espressive, dato che la sua sensibilità d'artista è troppo grande per consentirgli di adagiarsi in vecchie formule.

Qual è dunque lo sviluppo della forma chapliniana?

Nel decennio che rimane sovranamente suo, l'aver adottato le arcaiche movenze del cinema primitivo - uno stile che si basava su archetipi - era servito a significare l'elementare contrasto tra una realtà dura e un sogno dolcissimo. Proprio quel sogno così ben definito da Fitzgerald Schulberg. Un arcaismo unidimensionale che pienamente rispondeva al gusto, al clima dell'epoca; Nel '36, l'anno dei *Tempi moderni*, quest'unica dimensione non può bastare più, soprattutto per il premere di nuovi interessi. Chaplin, nell'iniziare la lavorazione del *Monello*, aveva dichiarato: "Voglio fare un film serio, che attraverso certi episodi comici e furbeschi dissimuli la sua ironia, la sua pietà, il suo spirito satirico"(13). Una dichiarazione che può valere fino a *City Lights* (1931), ma che non ha più senso per *Tempi moderni*, dove ogni dissimulazione è abbandonata, perché chiaramente si vogliono far dire al personaggio Charlot, e al mondo che gli ruota intorno, cose che non aveva mai dette. Da qui, ecco il cambiamento stilistico: la forzatura degli archetipi, del voluto primitivismo. Non che si tenti di raggiungere più dimensioni, una maggiore scioltezza di linguaggio: invece, l'espressione arcaica si gonfia — forzata dai contenuti — e perdendo di levigatezza si fa più aggressiva (*Tempi moderni*), predicatoria (*Il dittatore*), fino a giungere all'acredine (*Monsieur Verdoux*). Per capire come quest'arte tenda a farsi più complessa, pur mantenendo la sua arcaicità di fondo, basterà ricordare certi vecchi aneddoti che ci descrivono Chaplin, ascoltare non visto, nei cinema di periferia, i commenti degli spettatori più semplici, e soprattutto dei bambini. Si dice

che l'artista togliesse o cambiasse quelle scene dei suoi film che i bambini non capivano. Aneddoti che rientrano perfettamente nella poetica degli anni '20-'30, la poetica complementare primitiva del palloncino e dello steccato aguzzo, sintetizzata da Fitzgerald-Schulberg.

Ma già con *Tempi moderni* i bambini cominciano ad essere dimenticati, e molte cose non possono far ridere - e ridere aspro - che i grandi. I sei minuti predicatori del *Dittatore*, addirittura, sono rivolti solamente agli adulti: "Vorrei aiutare tutti, se possibile. I cristiani come gli ebrei, i neri come i bianchi. Noi abbiamo il desiderio di aiutarci a vicenda. Le persone civili sono così. Noi vogliamo vivere della nostra comune felicità, e non della nostra comune infelicità... Il cammino della vita può essere libero e magnifico, ma noi l'abbiamo smarrito"(14). Parole che non sono più dette dallo Charlot-bambino ma da uno Charlot che pur essendo ancora sotto le spoglie di un bambino-adulto, è nient'altro che un adulto. Col *Dittatore*, il forzamento degli archetipi giunge alla sua massima tensione, e forse per questo è il film più ineguale dell'artista, quello in cui il voluto primitivismo dell'espressione più stona con la novità e modernità dei temi.

Diversamente, in *Monsieur Verdoux* (1947), avvertendo di essere giunto al punto massimo, rinuncia a una forzatura maggiore, ma non per questo abbandona gli archetipi. Con una mirabile intuizione, li rovescia. Non aveva torto Chiarini quando vedeva in *Monsieur Verdoux* "Charlot sotto mentite spoglie"(15); peccato lo trovasse un difetto, e non capisse che non si trattava di aver solamente travestito il mimo, quanto di aver capovolto tutta una dimensione espressiva. E' fondamentale che sia tutta una dimensione e non soltanto un personaggio, come pensa Andre Bazin. Il critico francese scrive che "non c'è tratto del vecchio personaggio che non sia qui arrovesciato come le dita di un guanto"; ossia Charlot è mendicante; Verdoux è ricco; "Charlot soffre di un evidente complesso di inferiorità rispetto all'altro sesso; Verdoux invece fa il Don Giovanni, e ci riesce. Il Charlot della *Febbre dell'oro* è un tenero e un ingenuo; Verdoux è cinico"(16). Invece il rovesciamento sta soprattutto nel fatto che non esiste più il palloncino e lo steccato aguzzo, non esiste più una materia idealizzata (il sogno), e una che gli si contrappone (la realtà), ma uno Charlot che non sogna, che ha accettato il gioco dell'inautenticità, e che pure si contrappone ancora alla realtà, che lo respinge al punto da ghigliottinarlo.

La dialettica primitiva, unidimensionale, conserva tutto il suo arcaismo, in *Monsieur Verdoux* però ha subito un ribaltamento che la scioglie da ulteriori forzature, permettendo una libertà e una efficacia di linguaggio

che, dai tempi di *City Lights*, Chaplin non aveva più raggiunto.

Luci della ribalta (1952) giunge esattamente a tempo, in questo ciclo che va alla sua conclusione, e ci mostra non la conquista, ma l'inserimento di una seconda dimensione. L'artista sente venuto il tempo di riassumere tutta un'esperienza, di fermarsi su quanto è stato fatto, autobiograficamente, certo, ma appunto perciò tendendo con anelito maggiore alle radici della vita. Potremmo dire che l'altra dimensione che il linguaggio chapliniano acquista in *Limelight* è appunto il ripiegare su se stesso, in una specie di vagheggiamento degli archetipi. In una parte c'è il voluto primitivismo, la dimensione arcaica; dall'altra c'è la contemplazione critica dell'artista su di essa, contemplazione che ne vede l'invecchiamento, che la situa in un passato felice e lontano, e quindi la conclude. In questo senso *Luci della ribalta* viene ad essere l'opera più "larga" composta da Chaplin, quella che tenta di abbracciare una materia quanto più respirabile e vasta, che comprenda il prima e il dopo, la vita e la morte, le ragioni di essere. Veramente la "summa" di un cammino artistico sempre teso su poche note essenziali.

Si capisce allora che *Un re a New York* rappresenta per Chaplin il film che vuoi giocare su tutte le dimensioni: quello a più largo respiro, quello più moderno, forse. Per la prima volta, credendo di acquistare maggiore agilità di movimenti, abbandona la costante stilistica della sua espressione, rinuncia totalmente al clima arcaico dell'immagine, conservando di primitivo solo la tecnica esteriore. Il pallido re Shahdov ha cessato di avere rapporti con un discorso intrapreso quaranta anni prima, e sempre nuovamente proseguito. E' distaccato, come se fosse l'inizio di un nuovo discorso. Ma l'abbandono di quella archetipicità sì costante, filo rosso che tiene legata tutta l'opera di un artista in un insieme privo di pause, ha lasciato Chaplin senza appoggio.

In re Shahdov non c'è davvero nulla di Charlot: siamo di fronte ad uno strano vecchio signore, magari arguto e buontempone, che tuttavia non ci interessa, perché in lui il motivo polemico si smorza, quello autobiografico diventa confessione senile, e l'agilità che gli viene dal muoversi su più dimensioni (i personaggi di Chaplin si muovevano sempre, prima, su una specie di binario che era di astrazione ma anche di costante lirismo) lo rende, sì, più corposo, ma invece di approfondirlo ne esteriorizza il carattere.

Il cadere del clima arcaico è palese proprio là dove il sapore delle vecchie comiche sembra rievocato: i due guitti intenti a cospargersi di vernice bianca, che dovrebbero ricordare le famose "torte in faccia"; oppure l'uso dell'idrante contro la commissione per le attività antiamericane, espediente

umoristico che risale addirittura a Lumière, non sono altro che inserti meccanici. Esposti anzi così freddamente, non sembrano neppure appartenere al mondo chapliniano, tanto che a pensare di trasferirli in comuni film comici americani odierni, in cui spesso si ricorre a vecchie trovate, non si ha l'impressione di ideare un delitto culturale.

Un re a New York allora, con questo mancato attanagliamento della sostanza poetica, col suo librarsi nel vuoto, ci documenta come Chaplin abbia rifiutato qualcosa di sé, per la prima volta ritenendolo non essenziale; qualcosa che invece sempre ci toccava nel punto nevralgico.

UN BRICIOLO DI VERA AMERICA *

Troppo spesso dimentichiamo che il cinema statunitense è quasi sempre legato a convenzioni. Non solo d'ordine censorio, per cui tutti i produttori "convengono" che certi temi non devono essere svolti in certi modi, ma soprattutto d'ordine spettacolare. Sappiamo bene che c'è un "codice", una mitologia dello spettacolo, che può essere vistosamente riassunta nel divismo e nei "generi" (western, rivista, giallo, ecc.); sappiamo che ogni genere ubbidisce a particolari leggi, di "suspense", di lieto fine, di ritmo, di atteggiamenti.

Sarebbe di notevole interesse riunire in un catalogo — e non solo con divertita ironia — tutti i miti, tutte le convenzioni di economia drammatica, i luoghi comuni ma sempre efficaci del film statunitense; vorrebbe dire scrivere l'autentico "codice" dello spettacolo hollywoodiano, vorrebbe dire elencare i vizi del più vistoso manierismo cinematografico del mondo. E allora, forse, avremmo delle sorprese. O le avrebbero soprattutto coloro che pure hanno grande stima di nomi sopravvalutati: diciamo gli Aldrich, i Ray delle ultime generazioni.

Allora, mentre la maggior parte degli schermi statunitensi sciorina davanti ai nostri occhi un'America convenzionale, una faccia pur esistente della medaglia, ma che si spera sia la peggiore, bisogna stare attenti. Attenti a cogliere l'altra faccia, ad accontentarci, per ora, di bricioli d'America vera. Non che sia un'equazione; non che, dove sia verità, necessariamente sia anche validità sul piano espressivo: ci saranno soltanto i presupposti per giungere a quella validità, ci sarà un buon punto di partenza.

Da questa angolazione, i risultati più genuini dell'ultimo cinema americano, dove lo anticonvenzionalismo non è gratuito né gridato esibizionisticamente, ci sembrano raggiunti da quel modesto filone realistico-intimista, che potrebbe cominciare dalla nascita de *Il piccolo fuggitivo* (Little fugitive, 1953), prendendo poi campo con *Marty* (Marty, 1955), *Pranzo di nozze* (The atered Affair, 1955) e *La notte dello scapolo* (The Bachelor Party, 1957) — tutte opere che hanno come spina dorsale lo sceneggiatore e autore televisivo Paddy Chayefsky, e trovando infine rispondenza nei minori: *Un urlo nella notte innocente* (The Young Stranger, 1957).

Infatti, cominciando da *Little Fuggitive*, in questi ultimi cinque anni quand'è che il cinema americano è riuscito a darci un bambino più vero psicologicamente? e s'intende; per vero non tanto le lentiggini ed i minuscoli

- (1) GLAUCO VIAZZI, *Chaplin e la critica*, Laterza, Bari, 1955, pag. 21.
- (2) GUIDO ARISTARCO, *Un re a New York*, in « Cinema Nuovo », anno VI, n. 117, 1957, pag. 230.
- (3) GLAUCO VIAZZI, *Mezzo secolo con Charlie Chaplin*. in « Il Contemporaneo », anno IV, n. 22, Roma, 19 novembre 1957.
- (4) PIETRO BIANCHI, *Un re a New York, è la fine di un mito?*, in « Il Giorno », Milano 12 ottobre 1957, pag. «.
- (5) BUDD SCHULBERG, *The disenchanted (Il palazzo d'argento)*, Casini, 1951, pagg. 57-58.
- (6) BUDD SCHULBERG, op. cit., pag. 238. Segnaliamo al Viazzi questa pagina, stranamente sfuggita alla sua documentatissima bibliografia, per l'importanza che riveste, non tanto perchè rispecchia in parte il pensiero di Schulberg, quanto quello di Fitzgerald.
- (7) GIUSEPPE CINTIOLI, *Charlie Chaplin*, in « Comunità », anno IX, n. 29, 1955, pagg. 76-77.
- (8) LEWIS JACOBS, *Charlie Chaplin: individutulist*, in « The rise of the American Film », New York, 1939; nella traduzione italiana (*L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, 1952) la frase citata è a pag. 251.
- (9) JEAN-LOUIS BARRAULT, *Le mime phflosophe*, in « (Ciné-Club », n. 4, Parigi, 1948, pag. 1.
- (10) PABLO NERUDA, *Que despierte el lenador*, in « Poesie », Einaudi, 1952.
- (11) GLAUCO VIAZZI, *Mezzo secolo con Charlie Ctuiplin*, op. cit.
- (12) JACQUES-BERNARD BRUNIUS, *Mr. Verdoux ancora et toujours aux ordres de l'amour*, in « La revue du Cinéma », anno II, n. 11, Parigi, marzo 1948.
- (13) *Da Vita di Charlot*, di Georges SADOUL, Torino, Einaudi, 1952, pag. 117.
- (14) *Da Vita di Charlot*, cit., pagg. 194-195.
- (15) LUIGI CHIARINI, *Parabola di Charlot e di Chaplin*, in « Bianco e Nero », anno IX, n. 3, 1948.
- (16) ANDRE BAZIN, *Le mythe de Charlot*, in « La Revue du Cinéma », anno II, n. 9, Parigi, 1948.

* SCHERMI, a. I, n. 5, agosto-settembre 1958

blue-jeans che lo caratterizzano, quanto l'eco vitale suscitata dalle sue reazioni freschissime, che nulla hanno di costruito di maniera, ma si sentono "trovate" su una autentica materia infantile, studiate nei suoi rapporti non falsati con gli altri, con l'ambiente soprattutto.

L'originalità degli autori del film, Ashley, Engel e Orkin, sta nell'aver fatto respirare il piccolo fuggitivo in un'aria tutt'altro che rarefatta, anzi piena della polvere, del rumore dell'affabilità chiassosa di Coney Island. Attraverso l'angolo infantile di Joe, abbiamo gettato quasi per la prima volta un'occhiata penetrante in uno spicchio d'America che il cinema tradizionale aveva ignorato.

E' vero che quest'atmosfera domenicale, quest'umanità in disordine, sbracata, che si infittisce sulla spiaggia, che si muove dietro e intorno e con il piccolo Joe, non tocca corde profonde. Però ha un suo timbro, una schiettezza che merita attenzione, e che ci siamo poi sorpresi di ritrovare, con qualche coloritura di più, nella sequenza della festa campestre in *Picnic* (*Picnic*, 1956), di Joshua Logan (ma era solo un'eccezione, in un film zeppo di ubbidienza al "codice").

Da questo carattere di scoperta quasi casuale, per *Little Fugitive* anche avventurosa, — si tratta di una produzione indipendente, girata all'inizio in 16 mm. — escono i film tratti da scenari di Chayefsky, coerenti ad una precisa poetica che merita conoscere meglio nelle parole del suo autore.

In un articolo sul "dramma televisivo" (pubblicato anche in Italia nell'antologia di Angelo D'Alessandro) Chayefsky scrive: "Se riuscite a mostrare ai vostri spettatori un significato nuovo di qualche aspetto della loro vita, non ha importanza che le frasi siano composte più o meno brillantemente".

Affermazione sostanziale, svelante che il primo desiderio dell'artista è scoprire aspetti nuovi della realtà, invece che diluirla nelle sempre abili ricette della convenzione spettacolare. Chayefsky rifiuta le forti tinte, le situazioni altamente drammatiche. Il suo segreto sta invece nel trovare quale sia la drammaticità delle cose più semplici, degli incidenti più trascurabili. Ha bisogno soltanto di trovare un momento psicologico e costruire il suo racconto in modo che esso accuratamente e delicatamente conduca ad esso. Si accorge che la televisione, e quindi anche lo schermo, consente, rispetto al teatro, una intimità maggiore col personaggio: Per esempio, sulla scena, se volete analizzare un personaggio che si sente solo, deve trattarsi di una tremenda solitudine, come quella di Uomini e topi. Nella televisione, potete analizzare la solitudine del vostro vicino di casa, che apparentemente

conduce una vita normale... Alla fine, la vostra commedia non avrà il peso e la forza di un lavoro teatrale, ma avrà sensibilità, realtà e verità, senza aver sacrificato nemmeno una briciola di intensità drammatica.

Quasi superfluo sottolineare la vicinanza di questa alla cosiddetta "poetica del coinquilino" di Zavattini, e quanto in genere Chayefsky risenta della lezione neorealista italiana. Quel che importa notare è la nascosta polemica che i film derivati da questi principi, esposti con tanta modestia, tengono contro la mitologia del film hollywoodiano; e rendersi conto che è proprio in tale rifiuto dei "miti" l'originalità maggiore, la capacità di presa di Marty, ad esempio. Quest'ometto corpulento e un po' goffo è senza dubbio un anti-divo: è privo di tutte le attrattive romantiche che le convenzioni del codice attribuiscono all'eroe del film. Ugualmente sia detto per la ragazza di Marty, che non ha nulla di sfacciatamente sessuale, ed è priva di "pose": quindi anche lei così comune, così ragazza che non si nota, ma appunto perciò importante; perciò da scoprire.

Questi personaggi non vivono, finalmente, in un clima artificioso, ma, come il fuggitivo di Ashley, partecipano davvero a un loro piccolo autentico mondo, che stavolta è quello dei piccoli bottegai italiani di New York.

Li senti così esprimere i loro affanni, la loro noia, le loro questioni intime, nel breve raggio di un sabato sera e di una domenica, il loro sabato, la loro domenica. Quante cose inedite e freschissime abbiamo saputo sul modo di vita di certa gioventù borghese americana!

Certo che questo genuino humus popolare potrebbe essere reso più ficcante, approfondendo le ragioni storiche di quel vivere; le relazioni riferite all'individuo, ai suoi rapporti personali; le sue caratteristiche psicologiche sono ben chiare, ma quelle che dovrebbero legarlo alla società (al lavoro per esempio) sono tra le più rarefatte e sfumate. Ciò non toglie che la regia di Delbert Mann sappia esprimere le pagine migliori della poetica chayefskiana, che sono tanto quelle garbatamente ironiche, quanto, soprattutto, quelle dolcemente soffuse d'amare per i sentimenti del personaggio, il cui intimo affiora con timidezza, ed insieme con poesia. Tutto il dialogo dei due innamorati, e soprattutto la sequenza del bacio rifiutato, e poi dato con tanto amore e silenzio (quei primi piani intensi, ora addolorati, ora trasparenti di una felicità combattuta, per superare se stessi) costituiscono il nodo vitale del film. Finalmente un incontro d'amore genuino, dopo tanto amore schioccante e ossigenato "dell'altro" cinema.

Dove però questa poetica del quotidiano d'America raggiunge il

suo risultato espressivo più pregnante è in *Pranzo di nozze*, che non a caso porta la firma di Richard Brooks. L'indagine è sempre puntata sulle psicologie, ma c'è anche un maggiore approfondimento sociale, soprattutto nei rapporti di lavoro. Si fa presto a capire che questo autista di piazza, anche stavolta interpretato, come il macellaio di Marty, da Ernest Borgnine, ha un "nesso" più stretto con i fatti. Come Marty, conta pazientemente il suo denaro, mezzo di vita e frutto di lavoro, ma stavolta è una cadenza che lo allaccia ad un più largo giro, tanto da ricordare gli umili calcoli di certi personaggi desichiani.

Per la prima volta dopo, tanti anni (quanto tempo è passato da *Furore*?) abbiamo visto con chiarezza, senza che la visione fosse appannata dal desiderio di far "dramma", i dolori e l'attaccamento alla vita del lavoratore medio americano, nell'ambito preciso di una famiglia, di cui ogni membro è definito nella sua condizione, nei suoi "rapporti" con gli altri, per cui - se si eccettua la figurina un pò calcata e risaputa dello zio Jack - ognuno appare così vivo, così scavato in una materia umana, che non ha nulla a che fare con i consueti cliché. Si pensi soprattutto a quel sensibilissimo personaggio della madre, Aggie Hurley - una delle migliori prove di Bette Davis - e lo si paragoni alle "madri" superficiali e schematiche degli altri film: per trovare un esempio analogo bisogna scendere ancora una volta a *Furore*. Aggie è un po' come la Maddalena Cecconi di Zavattini-Visconti, sia pure su altri piani: proietta sulla figlia il suo dramma, e vorrebbe col lussuoso matrimonio di lei una rivalsa per se stessa, per ciò che non ha avuto nel suo matrimonio senza amore.

Solo attraverso la dolorosa presa di coscienza di questo errore, di questo impossibile pranzo di nozze, ella acquisterà una consapevolezza maggiore della sua condizione, dei valori dell'esistenza, e riuscirà persino a capire meglio il marito, riallacciandosi più strettamente a lui. I tempi di quest'intimo tormento sono scanditi con un pudore e una delicatezza d'ombreggiature estreme. Prima, nei dialoghi con la figlia, con quel riassumere tutto il grigiore degli anni passati (Jane, è una cosa seria affrontare il matrimonio... Soltanto allora capirai cosa è la vita, sempre uguale; tutti i giorni uguali); poi col marito, a letto, che già russa e non la ascolta — A cosa va incontro, sposandosi - finché spegne la luce, e si fa buio dietro le sue spalle, dietro il viso stanco. Infine, nelle sequenze più belle, quando cede, e ancora non comprende, dopo quell'occhiata alla figlia quasi l'avesse schiaffeggiata; oppure quando piange, forte, scossa dai singhiozzi disperati, e il marito la chiama piano, Aggie... Aggie..., non sapendo che dire, finché chiede, le grosse spalle

rivolte all'obbiettivo, "Stai meglio adesso?. Ma certo... ma certo...", risponde lei. Sarà soltanto alla fine a comprendere, quando resterà sola, nella casa vuota, nel silenzio, mentre veglia il marito addormentato, seduta come una statua. Al risveglio di lui dirà: "Avevo torto".

In Aggie Hurley c'è forse il massimo di ciò che può dare la poetica chayefakana, questo continuo studio intimistico sulla solitudine degli uomini. Ugualmente solitari sono, come Marty, a cui più chiaramente si riallacciano, gli amici de *La notte dello scapolo*, di Delbert Mann, che ancora finemente è delicatamente sono rappresentati in una sera di speciale vacanza, l'ultima per uno di loro, visto che è nell'imminenza di sposarsi.

La stessa New York notturna, che avevamo visto in brevi squarci apparire in *Marty*, viene qui definita con maggior ricchezza. Molti particolari di un'America ancora inedita ci vengono svelati — come l'ambiente esistenzialista, o l'avventura con la prostituta — ma è chiaro che il film non ha il timbro di originalità degli altri due. Una prova onesta, una conferma di quanto sapevamo: ossia che questi drammi televisivi, forse perché proprio non escono da quella fabbrica di storie manierate che è Hollywood, possono a raggiungere una insolita autenticità di modi (e non si dica che l'originale stesura per la televisione impoverisce il linguaggio cinematografico: che è il discorso di coloro che rimangono tutt'ora ancorati agli "specifici filmici").

Ancora da un testo televisivo è tratto *Colpevole innocente!*, dell'esordiente John Frankenheimer, che pur applicando alcuni principi della poetica di Chayefsky (per cui delinea a volte con garbo certi privati contrasti tra padre-figlio-madre, portando il "quotidiano" alla dimensione del dramma) non riesce però ad allargare concretamente le sue psicologie, che hanno una specie di vuoto intorno, e rimangono alla fine generiche, senza nesso. Non siamo però, come è stato detto, a una "maniera," del genere chayefskiano, ma soltanto a un film che non ha la forza e la convinzione necessari.

Di maggiore impegno ma anche maggiormente deludente nella conclusione, è *Un urlo nella notte*, di Martin Ritt, che senza sforzo può esser fatto rientrare in questa tendenza realistico-intimista. Il regista attua il suo punto d'indagine in un modesto quartiere, e ci mostra le relazioni tra quattro giovani coppie di sposi, prospettando con abilità e gusto un problema nuovo: quello dell'insoddisfazione che coglie certi piccoli impiegati americani per i loro scarsi guadagni, e della ripercussione di questo stato d'animo nell'ambito delle loro famiglie.

L'originalità dell'impianto, e l'abile intricarsi di questi casi privati, nei colloqui tra mariti e mogli, aprono, nella prima parte del film, come una

finestra che svela l' interno della casa borghese americana.

Ma l'opera non riesce ad approfondire quanto inizialmente prospetta, anzi risolve tutto frettolosamente, con espedienti esteriori e facili (la morte casuale di Roy, il "bruto"), o addirittura con inquadrature conclusive di un notevole filisteismo. Infatti vediamo ogni insoddisfazione sopita dalla benedizione di un reverendo padre. La morale conformistica sarebbe che bisogna appagarsi della propria condizione, non volere l'impossibile, anzi seguire i dettami del vivere secondo le buone regole. Chiaro che invece la risposta non è così semplice, e che tutto il clima di non-tranquillità, di desideri insoddisfatti, di rancore e anche di speranza, che affiora nel cuore di questi americani medi, deriva da uno stato di fatto sociale più che individuale: Ritt del resto ha fatto ancora più ampie concessioni al "codice" in *La lunga estate calda* (The Long Hot Summer, 1958), mescolando certi motivi ch'erano propri di *Picnic* – l'uomo "forte" e conquistatore che arriva da fuori – a uno stinto Sud che poco o nulla ha da spartire con quello faulkeneriano a cui si ispirerebbe.

Una tendenza dunque, questa fin qui esaminata, che pure dando a volte risultati di prim'ordine, sul piano dell'anti-spettacolarità, non sembra avere in sé una carica di sviluppo tale da consolidarsi. Può essere però importante, anzitutto, come segno di vitalità di una cinematografia, che trova la forza, almeno in certi casi, di reagire ai suoi più forti impacci; poi, come indicazione di un punto di partenza indubbiamente da tenere in conto, per gli uomini più consapevoli d'America.



Una scena del film *"Giovanni Falcone"* (1993):
Nino e Ignazio Salvo al funerale di Boutade

KENGI MIZOGUCHI*

Indubbiamente, per chi ha a cuore la cultura ed il cinema come cultura, la retrospettiva su Kengi Mizoguchi poteva essere l'avvenimento più importante della diciottesima Mostra veneziana, che ha appunto voluto, almeno nelle intenzioni, rendere omaggio al grande regista scomparso.

In verità non si trattava solo di omaggi di convenienza: si sentiva l'esigenza di colmare una vasta lacuna, di approfondire la conoscenza di un autore la cui grandezza si era già potuta intuire ampiamente dalle cinque sue opere apparse sugli schermi della Mostra dal 1952 al 1956 (tra esse, gli autentici capolavori *Ugetsu Monogatari*, *Sansho Dayu*, *Akassen Citai*). Purtroppo, l'occasione che si presentava — iniziare un serio discorso critico, in Italia, su un autentico artista giapponese — è andata in gran parte a sfumare per una pecca organizzativa.

Le cinque opere in programma sono risaltate per una buona metà incomprensibili, essendo prive di qualsiasi didascalia, ed essendo, le trame italiane a disposizione, assolutamente insufficienti (nonché, a volte, erronee).

In queste condizioni, è ovviamente onesto avvertire che una relazione alla rassegna su Mizoguchi non può che correre sul filo dell'approssimazione critica, basandosi spesso, più che su fatti concreti, su soggettive capacità intuitive.

La prima opera presentata, *Naniva-Hika* (Elegia di Naniva), che è, sembra, del 1936, da un esempio di quella particolare corrente del cinema giapponese chiamata *Gendai-Geki* (film sulla vita e i problemi del Giappone contemporaneo), e dice in che senso Mizoguchi affronti questo indirizzo nelle sue prime prove.

Noi che parliamo tanto, oggi in Italia, di realismo intimista, più o meno borghese, ci accorgiamo che l'artista nipponico era andato, proprio mentre dalle nostre parti ci si diletta con romantici filoni più o meno neri, molto avanti per conto suo, nei rispetti del Giappone. Mizoguchi narra con un pudore e una introspezione delicatissimi, la storia di una perdizione.

C'è una immoralità di base che aleggia in quelle case, dove tanto abilmente il regista c'introduce, e i cui arredamenti sfrutta con sì precisa funzionalità espressiva.

A questa immoralità corrisponde per l'altro verso lo slancio giovanile di Ayako, che vuol reagire, rialzarsi dalla condizione di pena in cui è

* L'ALTRO CINEMA, a.IV, n.47 – dicembre 1957, pp. 801-805

stata fatta cadere; ma con lentezza inesorabile, in un giro di disinteresse degli altri verso di lei, Ayako non può risalire, anzi il film si chiude sulla sua sconfitta, sulla sua caduta più in basso.

Non ci sono cose straordinarie, in quest'opera; tuttavia, essa regge ancora molto bene al tempo, e ha uno stile preziosamente delicato, commosso, in virtù soprattutto della fotografia lattiginosa, a volte elaborata, lieve, costruita con luce diffusa, senza vivi contrasti.

Tra i momenti più salienti, ricordiamo lo stupendo insistere dell'obbiettivo sull'indolente ma pensoso atteggiamento della donna nella sua stanza, seduta di fronte al tè, e poi il suo colpevole, lento muoversi per la casa. Esempio della ricerca di Mizoguchi: osservare pacatamente, e appunto per ciò, con più dolorosa pietà, la colpa di una donna, ma anche di una società.

Nella seconda opera della rassegna *Yoru no annatachi* (Donne della notte, 1948), a tanti anni di distanza dal film precedente, l'artista mostra di aver reso più penetrante ed ampio il suo linguaggio (soprattutto nella struttura) ma senza cambiare sostanzialmente l'orientamento, e senza fare notevoli progressi.

Un'opera più bella, ma non certo più nuova. Sempre la sottile atmosfera dolorosa, sempre l'indagine psicologica e piena di pietà. Il tono fotografico, se mai, se spesso perde quel tonalismo diffuso che aveva nel 1936, acquista adesso un sapore che chiamerei europeo. Il film richiama alla mente, molto filtrato, il realismo francese di un Carné, soprattutto, anche se il gusto del brutto, che Mizoguchi mostra qui di prediligere attraverso le riprese di ambienti poveri, rovine, osterie, strade di periferia squallide, sia ancora pieno di pudore e non abbia nulla di aggressivo.

Se una differenza può notarsi, non è nella cadenza sempre lenta e riflessiva, ma nella natura della pietà, che assume uno sconosciuto tono disperato.

La bellissima sequenza che descrive la seduzione della giovane Kumiko, è uno degli esempi migliori: tutto è narrato con accenti sommessi; l'incontro del giovinastro sulla strada, l'invito a seguirlo, l'ambiente della bettola, il liquore fatto bere per forza (è già una violenza, ma il ritegno di Mizoguchi non può far vedere di più), le grida della bambina e il dissolvere dell'immagine, sembrano dapprima far parte di un modo di raccontare indifferente, staccato. Ma ciò che segue, l'abbandono immediato del seduttore, e la disperazione di Kumiko schernita dalle donne, poi battuta, spogliata in mezzo alla macerie vicino alla bettola dove non passa nessuno, hanno una

commozione intensa, rivelano il disperato piegarsi dell'artista sulla condizione del personaggio.

Vedi bellissimo, dopo che le prostitute abbandonano Kumiko seminuda, l'alzarsi affranto di lei, quel venire avanti, fino ad un primo piano contratto, dove il pianto è trattenuto ma il dolore è tanto più intimo, sconsolato. Non si creda però ad un film lacrimoso. La commozione di Mizoguchi è di un carattere sempre sottile, e sta come in un sottofondo.

Queste prostitute non sono dei luoghi comuni, da romanzo popolare, bensì delle donne vere, con le loro debolezze e la loro volontà di vivere, colpevoli fino a quel margine in cui interviene la miseria; quindi le colpe di una situazione sociale. Nonostante l'occhio romantico che le scruta e le compiangere, si ha la certezza di esser posti di fronte ad una condizione autentica.

Si pensi all'arresto delle mondane, nella strada notturna, e ai loro atteggiamenti nella prigione-ospedale. Ci sono alcuni primi piani sofferti, eppure così alteri, molto lontani da un'atmosfera letteraria.

Oppure si pensi a quell'evasione bellissima, piena di paura ma anche di risolutezza, della donna che scala la parete, allarga le maglie del filo spinato, e si cala dall'altra parte come abbandonandosi, per fuggire a piedi nudi sull'erba alta.

La conclusione, che dovrebbe immettere una speranza di redenzione (non si capisce in che modo), sarebbe uno dei punti più alti del film, se non calcasse troppo sull'immagine sacra di una chiesa distrutta, che viene appunto, con troppo pesante simbolismo, a suggerire la volontà di redimersi.

Tuttavia, quelle immagini urlanti di donne che si azzuffano nella notte, in un contorcersi barocco di corpi, tra le macerie, ha una forza espressiva fin troppo evidente, e raggiunge il diapason di quella pietà disperata di cui Mizoguchi circonda la sua storia.

Il riconoscimento fra Fusako e Kumiko è più spontaneo e giustificato dell'altro tra Fusako e Natsuko, nell'ospedale, che ha un sapore più meccanico e artificioso. Invece, Fusako attratta dalle grida delle prostitute (e resa ad un tratto consapevole che l'oggetto di queste proteste e percosse è sua cognata, caduta anch'essa nella strada) ha il carattere dell'inevitabile.

Efficacemente colta la fuga vergognosa della bambina, vistasi scoperta nella sua colpa. Allora Fusako l'insegue, e piangendo, disperatamente, la colpisce, le strappa i capelli, le si getta addosso come per abbracciarla e punirla insieme. Mentre *Donne nella notte* può considerarsi come l'opera

più bella di questa personale, il terzo film presentato, *Yuki fujin ezu* (La fatalità della signora Yuki, 1950) è certamente la più scadente.

Possiamo sbagliare, ma questa » una scivolata dell'artista nel commerciale: una specie di *Stazione Termini* giapponese. Altrimenti come si spiegherebbero tanti cedimenti, di struttura e di narrazione rispetto ai film di Mizoguchi che conosciamo? La fotografia scade spesso nello scialbo, nel piatto; la recitazione, specialmente della protagonista, è diventata languorosa; i contrasti, tra personaggio "buono e cattivo" sono rudimentali.

Però, quel che soprattutto respinge in *La fatalità della signora Yuki*, oltre a simboli pesantissimi, è la patina di verniciato, il luogo comune che ha stretti confini con ciò che noi chiamiamo fumetto.

Non mancano, è vero, pagine ancora ispirate. Ma sembra chiaro che questa, priva di un respiro ampio, è tra le prove minori di Mizoguchi.

Con *Musashino Fujin* (La signora Musashino, 1951) si torna invece al tono delle prove migliori. Fin dalla prima immagine (una campagna dove qualcosa brucia drammaticamente sul fondo, mentre una donna e un soldato vengono avanti su una strada tra l'erba) si avverte un timbro autentico, quale il film precedente non riusciva più a raggiungere.

Qui non c'è nulla di verniciato, e se la storia è ancora lacrimosa, tutto è nobilitato dall'alto frasario poetico di Mizoguchi. Non più simboli di estrema pesantezza, ma invenzioni sensibilissime (come il cadere della pioggia, dopo lo stupendo turbamento che coglie Mikiko e Tsutomu nella casa, creato da sguardi smarriti e sospesi) e un'aria di dolcezza, di tenerezza, sostenente tutta l'opera, che può essere definita un tenue canto all'amore impossibile.

Soltanto la conclusione del film tende a una drammaticità rattenuta, che risponde al desiderio dell'artista di voler terminare l'opera come in una perorazione funebre.

Uwasa no onna (La donna crocifissa, 1954) ci pare invece scendere di parecchi gradi, specialmente se si pensa che è stato fatto dopo la *Storia di O'Haru* (1932), *Ugetsu Monogatari* (1953) e *L'intendente Sansho* (1954), tutti giustamente premiati ai festival veneziani di quegli anni.

Mentre questi film spiccano per grandezza di composizione, per originalità di situazioni e timbro, *La donna crocifissa* si muove con una certa monotonia intorno a un triangolo amoroso piuttosto convenzionale, dove, a un dato punto, la questione centrale del film, che dovrebbe essere il destino delle prostitute di una casa chiusa, resta sfuocata, in secondo piano.

Certo che la non comprensione dei dialoghi, in un film fatto tutto di colloqui, come questo, fermo, privo di azione, è letale per un giudizio esatto o anche approssimato.

La retrospettiva su Mizoguchi si è svolta dunque, come si sarà capito, in questa spiacevole alternativa: mentre da un lato si avevano impressioni fulgidissime, quali soltanto Mizoguchi poteva dare, e la natura del suo delicato mondo poetico si delineava meglio (anche nei limiti) su quel tema della donna, intesa globalmente, e il suo posto nella società giapponese, dall'altro lato c'era il dispiacere di non poter approfondire questa sensazione, di non poter afferrare tutto quello che lo schermo ci proponeva, con certezza e rigore.



Foto di scena del film "Il caso Moro" (1996)

L'AMARO NIRVANA DEL CINEMA INDIANO*

Sparsi nella periferia di Calcutta, in mezzo alle palme, alla densa vegetazione tropicale, i piccoli teatri di posa appaiono simili a capannoni logorati dalla umidità. Lo stabilimento di sviluppo e stampa è un piccolo palazzo rettangolare a un piano. Nel teatro n. 1 un regista piccolo e nervoso, Sushil Ghosh, sta girando frettolosamente un film melodrammatico, *Shindure meg* (Rose nuvole). Sul "set", dove la scenografia ricorda il nostro vecchio cinema "mutò", il padrone brutto e grasso insidia l'impiegata bella e indifesa. In mezzora, nonostante il caldo opprimente che i ventilatori ronzanti cercano invano di mitigare, si girano tre inquadrature. La macchina da presa - una vecchia De Brie — è piazzata, sempre alla stessa altezza, su un robusto tavolino con stanghe laterali, che viene spostato facilmente, quando occorre, da due macchinisti. Non c'è ombra di carrello o di cavalletto. La registrazione sonora non prevede il doppiaggio e, al momento di girare, i ventilatori sono spenti.

Nei teatri di Bombay, si nota una minore povertà di mezzi; si può trovare persino un "dolly". Gli stessi teatri di posa sono più numerosi. Usare la pellicola a colori non è, come a Calcutta, una eccezione. Quasi a confermare la "leadership" cinematografica di Bombay (anche su Madras, che è il terzo centro di produzione importante), a cinquanta chilometri dalla città, a Poona, sorge la moderna scuola di cinema Thè Indian Film Institute, diretta da Mr. Jagat Mitrai.

Che specie di cinema nasce da un'organizzazione così vasta, anche se per lo più organizzata poveramente, alla "bersagliera", limitando spesso i mezzi tecnici fino all'essenziale? Anzitutto, un cinema che, numericamente, è tra i cospicui del mondo. Anche nei momenti di crisi, come l'attuale - il costo di produzione è salito del 20% - si sono realizzati nel 1963 298 film. Cioè 22 pellicole in meno rispetto a quelle prodotte nel 1960, e 14 in meno rispetto a quelle del 1962. La crisi è attribuita all'aumento della tassa sui biglietti d'ingresso, sulla pellicola vergine (che è importata) e soprattutto alle pretese degli attori. Forse l'India in questo momento sta scoprendo il divismo. Gli enormi cartelloni pubblicitari dipinti chiassosamente, che costituiscono una delle note dominanti nelle grandi città, riproducono infatti le facce ingrandite degli attori più in voga. Kapoor, noto anche come regista, sorride in modo stereotipato; Ioy Mukeri sfoggia impossibili giubbe all'americana color fragola e pistacchio; e la bella Ashi Parekh vezzosamente

cerca di riassumere in sé l'ideale fisico indo-occidentale che sembra il più ammirato dalle platee indiane. In un paese da un tenore di vita così basso - non più di quattromila lire mensili "pro-capite" - stupisce vedere tanti cinematografi lussuosi, spesso provvisti di aria condizionata (quasi sempre nei quartieri poveri spiccano come la più bella costruzione), e constatare il grande afflusso di spettatori che formano a volte lunghe code davanti ai botteghini, per prenotarsi. L'occidentale non informato che intendesse riempire alcuni ritagli di tempo cacciandosi a caso in una sala cinematografica, incontra subito queste difficoltà: l'ingresso non è continuato, spesso i biglietti dello spettacolo in corso sono esauriti, il giorno, l'ora e la poltrona dello spettacolo devono essere prenotati almeno con 24 ore di anticipo. Questa enorme diffusione del cinema, che in India rappresenta l'arte nazionale per eccellenza, è confermata dalle numerose pubblicazioni settimanali e quindicinali, che costituiscono quasi la metà della stampa periodica del paese. Ampiamente sovvenzionata dai produttori, le riviste sono zeppe di biografie divistiche, fotografie colorate degli attori, corrispondenze da Hollywood, e qualche volta, anche articoli seri. In "Filmare", ad esempio, la pubblicazione più diffusa in lingua inglese, nei numeri di aprile, vi potevamo trovare un breve saggio sul cinema svedese, una protesta contro la censura e persino una intervista con lo storico Georges Sadoul, "the eminent french film critic".

Le ragioni del grande interesse nutrito dal pubblico indiano per il proprio cinema (e anche per quello americano, purché si tratti di commedie, in preferenza musicali), diventano meno incomprensibili non appena si riesce a varcare, dopo le giuste prenotazioni, la soglia dei cinematografi. Non solo il tenore medio delle produzioni è tecnicamente scadente, a volte perfino dilettantesco; non solo lo svolgimento narrativo è primitivo e continuamente alternato "duetti cantati su temi amorosi, ma, quel che è peggio, l'atmosfera generale è quella di una completa, totale evasione da tutti i problemi reali della vita contemporanea. L'atmosfera di una città come Calcutta - dove di quarantamila lebbrosi, circa la metà vivono liberi per le strade -; dove miseria, fame, disoccupazione si respirano ad ogni passo; dove nella notte migliaia di persone senza alloggio si coricano sui marciapiedi — viene rigorosamente bandita dalla maggioranza dei film indiani. Sullo schermo, per contro, l'atmosfera è diametralmente opposta: in mezzo a giardini profumati, giovani bellissimi danzano e cantano il loro amore; posseggono lunghe macchine americane, ville ricche di mobili di cattivo gusto, e un fornitissimo guardaroba di tipo occidentale (che per gli attori maschili si sforza di imitare

* CINEMA '60, A. V. n. 44, agosto 1964, pag. 28-30 - Filmkritik, n. 11, 1964

un ideale americano molto vicino a quello suggerito da Elvis Presley), In *Ziddi*, un film di Pramod Chakravorty, che miete incassi nelle prime visioni, un giovane bello e ricco, s'innamora di una ragazza vedendola in fotografia; agitando se stesso e il ritratto dell'amata canta la sua passione per le vie di Bombay (le più belle vie naturalmente); dopo varie peripezie raggiunge la ragazza – proprietaria di tenute ricchissime e ubertose — che tuttavia è bisbetica e va domata. Si da inizio al primo dei ventitré intermezzi canori che seguiranno, ma la protagonista rimane insensibile alle profferte d'amore; anzi, in una pausa non cantata, incita il proprio elefante privato a gettare in una buca profonda e fangosa il bravo giovane. Così avviene e tuttavia l'ostinato corteggiatore non disarma: studia invece un libro che gli insegna come si ammaestrano gli elefanti e si vendica, costringendo il pachiderma a gettare in uno stagno la padroncina che inutilmente tenta, cantando, di non bagnarsi. Il film prosegue per più di tre ore su questo tema lezioso, concludendosi con la scontata seduzione della ragazza. La stessa insulsa convenzionalità, ma giocata su un sentimentalismo pieno di tristezza per la ingiusta separazione di due amanti, si riscontra in un altro grande successo della stagione: *Balma bada nada* del regista Baldal R. Jhingan, tecnicamente assai più sprovveduto di Chakravorty. Qui la tristezza è però moderata da intermezzi comici, interpretati da guitti maldestri e clowneschi. Intermezzi per far ridere con smorfie non mancano neppure in *Ziddi* e appaiono perfino in un "giallo" dal titolo misterioso: *Woh Kaun Thi?*, che vuoi dire letteralmente Lei chi era?, ed è diretto dal mediocre Raj Khosla. Si tratta di una specie di incubo vissuto da un giovane medico che vede o sente cantare, nei posti più solitari, lo spirito della fidanzata uccisa. Una notte, durante un temporale, è stato accompagnato in una villa abbandonata e gli è sembrato di vederla. Ma al suo ritorno con gli agenti tutto è scomparso. Alla fine si scopre che visioni, canti spiritistici e omicidi sono opera di una bella e crudele ammaliatrice, che sarà regolarmente uccisa in perfetto stile Hitchcock poco prima dell'arrivo della polizia. La pellicola pasticcia, vieti luoghi comuni del "giallo" americano unendoli al convenzionalismo canoro indiano, non mancando di ambientare la vicenda in una borghesia dal tenore di vita inconsueto. La protagonista, avvolta nei gioielli, dipinge soavemente in giardino, e il giovane medico trascorre le vacanze sulle montagne del Kashmir, accompagnato da una allegra brigata di pattinatori sul ghiaccio (che, inquadrato nell'India equatoriale, è un dettaglio abbastanza astratto). Ma ogni espediente che sfugga la realtà, perfino quella climatica, è accolto con favore da un pubblico ingenuo e povero, che chiede al cinema solo di

farlo sognare ed evadere. Succede insomma, esattamente la stessa cosa che accade nel nostro paese presso il pubblico delle zone cosiddette sottosviluppate.

In India il livello culturale è talmente depresso che ha riunito in una sola distrazione pubblica - il cinema - le varie forme oppiacee di spettacolo: fumetti, musica leggera, mitologia a poco prezzo. Spendere poche "naye paise" per drogarsi nel dolce nirvana di un film è più accessibile che leggere le stesse storie mielate (pur esistenti in opuscoli scritti in lingua hindi; ma l'analfabetismo raggiunge il 90%); è più accessibile che ascoltare le medesime canzoni nenia incise sui costosissimi dischi o attraverso un apparecchio radio, considerato ancora un lusso e funzionale solo in un terzo del paese.

In queste condizioni, anche se la cifra media per produrre un film è piuttosto bassa (circa 30 milioni), le realizzazioni di Satyajit Ray e di Bimal Roy acquistano un valore enorme di rottura, costituiscono una specie di isola in un mare desolato di speculazione e mediocrità. *Due ettari di terra* (1953) di Bimal Roy, pur con alcune insistenze dolciastre, pur con il suo stucchevole patetismo, affronta problemi reali rifiutando di far sognare lo spettatore. Vuole anzi farlo pensare, toccandolo nel sentimento. La lezione del neorealismo italiano, e soprattutto di *Ladri di biciclette*, è stata più volte notata in questo autore che rifiuta coraggiosamente — perdendo migliaia e migliaia di spettatori — gli intermezzi canori. Ma *Due ettari di terra* è solo un esempio di cinema in lingua bengali, prodotto nei teatri di posa di Calcutta. E' in questa città infatti che sono stati realizzati tutti i film di Satyajit Ray, il maggiore regista indiano, formatosi nella fervida atmosfera di un'associazione culturale, la "Calcutta Film Society" da lui stesso fondata nel 1947 insieme a Chidananda Das Gupta col programma di studiare e proiettare film d'arte di tutto il mondo, Ray girò la sua prima opera nel 1954, approfondendo la lezione di Bimal Roy. Si tratta di *Pather Panchali* che con attori "presi dalla strada", una sceneggiatura tratta dal romanzo di Bibhuti Banerji, e un vivo accostamento ai veri problemi della realtà indiana, rigetta ogni convenzione industriale. Il film allestito in mezzo a difficoltà d'ogni genere, fu terminato con un contributo dello Stato del West Bengala (un caso senza precedenti) a portò il cinema indiano ad una notorietà internazionale, quale prima mai aveva conosciuto. *Pather Panchali* conquistò a Cannes il massimo riconoscimento, e il secondo film di Ray *Aparajito*, vinse il "Leone d'oro" al festival veneziano del 1957. E' proprio questo film che, anche dopo un superficiale contatto con la realtà indiana, acquista più valore

ai nostri occhi occidentali. Il linguaggio lentissimo, insolito, con apparenti insistenze, costituisce qualcosa di più che uno stile: è la rappresentazione perfetta della cadenza temporale e sociale di un popolo che non ha ancora afferrato il senso conflittuale della storia e vive quasi in una dimensione di falsa eternità. Apu, il protagonista che come il padre deve diventare un sacerdote, sembra anch'egli un elemento di questa realtà bloccata (il suo occhio pacato, i suoi gesti lenti). E tuttavia Ray studia in lui con estrema finezza il prendere corpo di una ribellione, il prevalere delle ragioni sul sentimento. Di fronte alla scelta tra la vecchia tradizione religiosa e gli studi moderni, Apu sceglie la seconda strada. Il futuro e le soluzioni dei problemi dell'India sono ugualmente in questo conflitto-base.

Con estrema coerenza Ray, nel film successivo, *Apur Sansar* (1959) ha concluso la trilogia, indagando gli sviluppi della stesa famiglia di Apu in mezzo ad una società drammaticamente in movimento. Se quindi *Pather Panchali* precisa la caduta della vecchia cultura contadina, *Aparajito* indica quale dovrà essere il compito delle nuove generazioni, e, *Apur Sansar* approfondisce certi motivi della vita cittadina, sia pure seguendo un binario più psicologico che sociale. In questi come nei film successivi — *Devi* (Dea) 1960; *Teen Kanya* (Tre sorelle) 1961; *Kanchenjunga* 1962 (in Eastmancolor); *Abhijan* (Spedizione) 1962, *Jalsagar* (1962); *Parasi Pathar* (La pietra del filosofo) 1963, *Nastaneer* (1963), *Mahanagar* (La metropoli) 1963; *Shehar Aur Sapha* (La città e il sogno) 1964 — Ray si mostra sempre un acuto interprete del proprio paese, con un linguaggio penetrante e sostenuto che unisce insegnamenti della cultura occidentale (anche qui il neorealismo italiano, con in più la lezione estetica di Renoir, che girò appunto sul Gange *Il fiume*) alla cultura indiana più avanzata, soprattutto a Tagore, il cui influsso si fa sentire in Ray persino direttamente, nel film *Teen Kanya* tratto da alcune novelle del grande poeta e scrittore. Il tributo di Ray a Tagore si completa con un documento biografico commissionatogli dal governo indiano e realizzato nel 1961.

Sono questi film che, naturalmente non vedremo mai in Italia e che è difficile visionare perfino in India, perché nel circuito normale la stagione di una pellicola è brevissima, i “cinémas d'essai” son ben lungi dall'esistere e i circoli del cinema, in un paese di 450 milioni di abitanti, si contano sulle dita della mano. E' questa una situazione che aggiunge un altro motivo di merito a chi, in India, vuole arrivare ad un cinema artisticamente impegnato. Non solo, ma alla fatale immaturità del pubblico si aggiunge una delle censure più severe del mondo. Istituito nel 1951 (anteriamente

alla indipendenza, il controllo sulle pellicole era esercitato dagli inglesi), il “Central Board of Film Censors” è guidato nelle sue decisioni, almeno a quanto affermano i giornali cinematografici, da un ossessivo puritanesimo. I produttori sono stati addirittura costretti a far indossare alle ballerine, sotto la gonna, delle lunghe mutande, perché i censori tagliano inesorabilmente ogni metro di pellicola che mostri un centimetro di gamba femminile, sia pure accidentalmente scopertasi durante la danza. Nei 1961 la persecuzione sessuofobica raggiunse il colmo e i produttori presentarono al Ministero delle Informazioni un memorandum di protesta, a cui fecero seguito blande promesse da parte governativa. La presenza costante e repressiva della censura è accentuata dalla disposizione che prescrive, all'inizio di ogni cine-giornale, spezzone pubblicitario, e lungometraggio, la riproduzione del visto di proiezione che campeggia sempre per qualche secondo, freddo e burocratico, su tutto lo schermo. Ma se i produttori protestano contro il puritano errore dei censori nei confronti della nudità — il bacio non è naturalmente consentito nei film indiani — nemmeno una parola è spesa nei confronti di un'altra e ben più grave proibizione. La rappresentazione degli aspetti più tremendi della miseria è, infatti, severamente vietata. Anche le produzioni straniere sono sottoposte in questo senso a un rigido controllo, esercitato persino dai Comuni poliziotti. Chi trasgredisce a tali norme, effettuando riprese senza il permesso delle autorità, può essere condannato a cinque anni di prigione; e chi, straniero, le trasgredisce riuscendo od esportare il materiale girato, non potrà più mettere piede nel paese perché considerato indesiderabile. E' il trionfo di quella mentalità, indubbiamente di tipo fascista, che in Italia ha sempre ostacolato il neorealismo come “diffamatore del paese all'estero”. Raffigurare realisticamente le cose, anche nella loro atroce verità — e in India questa verità non c'è bisogno di cercarla: ti aggredisce ad ogni istante — rappresenta il massimo vilipendio della Nazione.

E' quindi naturale, a parte la personale crisi creativa, che Rossellini sia tornato da Calcutta con un film-documentario scialbo e privo di mordente (o in ogni caso traditore della realtà complessiva): le autorità si saranno probabilmente opposte alla rappresentazione della autentica tragedia del popolo indiano. E' altrettanto naturale che anche le pellicole più avanzate della produzione bengalese (per esempio *Due ettari di terra* fa vedere, fra l'altro, il protagonista costretto a dormire la notte sul selciato della strada) siano ancora abbastanza lontane dalla verità. Tutto questo è molto pericoloso. Poiché significa seguire la politica dello struzzo e non quella dell'obiettiva disamina dei propri mali. Ovviamente non è, nascondendo la miseria, im-

pedendo di far sapere quale sia la sua tragica portata, che si può contribuire a alleviarla. Il cinema dovrebbe essere al primo posto per indagare, rappresentare sociologicamente i dati della realtà, al fine di sollecitare un intervento risanatore. Hanno sollevato più simpatie e interesse per l'India due film, sia pure quasi quasi in forma di parabola, poveri e dismessi, come *Pather Panchali* e *Aparajito*, che diecimila pellicole caramellose e bugiarde. Considerata l'attuale situazione politica, che vede un partito unico abbarbicato, anche quando Nheru era in vita, ai privilegi nepotistici del potere, è tuttavia difficile che i governanti comprendano che proprio attraverso un cinema, come quello realizzato da Ray o ancora più coraggioso, può essere aiutato e stimolato lo sviluppo di un paese in formazione (per quanto forse ancora troppo vicino alla data della sua indipendenza). Alla fine di ogni spettacolo compare sullo schermo l'immagine della bandiera indiana che garrisce al vento mentre risuona l'inno nazionale e tutto il pubblico si alza in piedi ascoltando nel più completo silenzio. E' un modo di far sentire i tanti popoli del paese uniti nello stesso simbolo, nella stessa nazione. Ma il cinema può fare molto di più e meglio per l'unità e la cultura indiana.



Sul set del film *"Il caso Moro"* (1996), G. Ferrara dirige Margherita Lozano

VISCONTI E IL NEOREALISMO ITALIANO*

È difficile trovare nella storia della cultura un movimento artistico che, pur avendo inconfondibili caratteristiche di rinnovamento e aspetti precipui, si sia sviluppato in maniera così disordinata, così privo di autentici capiscuola, di manifesti, di programmi sia pur minimi, come il neorealismo cinematografico italiano. In effetti, più che una scuola, si trattò di una tendenza, del risultato felice di un clima storico che vedeva nascere l'esigenza di una nuova cultura da contrapporre a una vecchia cultura di cui si voleva respingere tutto, senza mezzi termini.

La prepotente apparizione del cinema di Visconti deve essere inserita in questo clima, non solo per averne fatto parte integrante, ma per averlo, forse più di altre personalità del nostro cinema, promosso e vivamente stimolato. Si vedrà allora che la parabola della tendenza neorealista e dell'arte viscontiana inizialmente collimano in una connessione tutt'altro che casuale.

Un giovane che, nell'Italia 1940, aspirasse alla regia, trovava soltanto due strade battute, che di solito imboccava, perché sentiva, anche se stretto, il terreno sicuro: quelle già percorse da Mario Camerini e da Alessandro Blasetti. Erano strade di provincia, prone al conformismo, e non portavano molto lontano. Blasetti, quasi l'espressione dei tempi, mescolava talento e incultura, presunzione e faciloneria, e mostrava come un suo capolavoro, ai giovani allievi del Centro Sperimentale, *La corona di ferro* (1941), pasticcio storico-mitologico. Camerini invece, discreto e modesto, non vestiva la camicia nera come Blasetti, e si limitava alla confezione di tenui commedie, dai toni sentimentali abilmente fusi a spunti ironici. Entrambi erano assai lontani dal dare lezioni di stile, anzi una sola cosa avevano in comune, ed era l'eclettismo. Tuttavia, senza la loro presenza, il cinema italiano, dal 1930 al 1940, sarebbe stato un ben squallido deserto.

I *giovani* Soldati, Castellani, Lattuada (e Chiarini e Poggioli), mentre la seconda guerra mondiale era ormai alle porte, si proposero dunque di percorrere le modeste strade tracciate da questi discutibili ma unici predecessori, stando su un piano culturale, illudendosi che bastassero romanzi dell'800 e un maggior rigore formale perché nei loro racconti cinematografici scorresse sangue vivo. Blasetti e Camerini, anche se culturalizzati, erano però una base troppo grama per voli ambiziosi, e si rimase alla calligrafia.

Anche De Sica pensò che la strada di Camerini fosse la migliore, ma non intendendosi troppo di cultura, preferì, ne *I bambini ci guardano*

* Dal volume LUCHINO VISCONTI, C.T.A.C., Firenze 1967, pp. 67-97

(1943), narrarci una storia da strappar le lacrime. Tuttavia sembrò, d'un tratto, che i suoi personaggi uscissero dallo schema cameriniano, e si facessero partecipi di una umanità più vera, più profonda. Fu un progresso evidente; rimaneva il dubbio che il sentimento desichiano potesse scadere a sentimentalismo, come già era avvenuto per il maestro.

Chi invece, con una sicurezza e un'audacia inaspettate, esordì fuori da ogni influenza cameriniana e blasettiana, fu Luchino Visconti. Con *Ossessione* (1942), sembrò che il cinema italiano si scrollasse di dosso decenni di provincialismo. C'erano anche, è vero, i film di propaganda bellicista, che partendo da Genina trovarono in De Robertis un rinnovatore del genere (*Uomini sul fondo*, 1940), la cui importanza oggi appare più che altro di documento, perché proprio in quest'ambito Rossellini, allora fascista, farà le sue prime esperienze. Ma si trattava di un cinema che, oltre a prestarsi a falsificazioni dubbiamente morali sulla realtà, appariva più conformista e provinciale di quello indicato dai vecchi Blasetti e Camerini. Non era, insomma, una *terza strada*, era se mai il vuoto ideologico del regime: inutilmente si tentava di riempirlo con gli eroismi, gli scoppi e i rumori assai cinematografici di una guerra affrontata incoscientemente. Chi segnerà una *terza strada* sarà proprio Visconti con la sua prima opera. Nato nel 1906 in una famiglia patrizia di Milano - suo padre, Giuseppe Visconti, era duca di Modrone - Luchino ebbe una maturazione irrequieta e contrastata. Ancora fanciullo, fuggì di casa e di collegio parecchie volte, e, a 18 anni, scappò un'ultima volta per ragioni sentimentali, trasformatesi in una crisi mistica che lo spinse sino a Montecassino. "E questo è un elemento da tener presente se si vuol comprendere il carattere e le future evoluzioni ideali di Visconti: inquieto, emotivo, sentimentale, ma intimamente serio, preoccupato dai massimi problemi, desideroso, ogni volta che tenta una strada di percorrerla fino in fondo: nella sua vita ci possono essere esperienze sbagliate, ma non si incontrano mezze esperienze"¹. Infatti, compiuto il servizio militare nella scuola di cavalleria di Pinerolo, si innamora dei cavalli, e per cinque anni si isola dal mondo, tra scuderie (ne aveva costituita una superba), ippodromi e manuali di scienza ippica. Questa sembra però essere l'ultima passione da raffinato che si concede, grazie al grande patrimonio di famiglia, a cui la madre, Carla Erba, figlia di un grande industriale milanese, aveva non poco contribuito. A trent'anni la sua inquietudine, e la consapevolezza di non aver trovato un valido sbocco alle sue aspirazioni, lo portano a Parigi, dopo che il produttore di origine rumena Gabriel Pascal (lo stesso che produrrà *Pygmalion*), gli aveva rifiutato alcuni soggetti.

In Francia, era un momento di grande ebollizione, politica e culturale, preludente alla formazione, nel 1936, del Fronte Popolare. Per Visconti deve essere stato un momento decisivo della sua formazione. Sugli schermi francesi egli poteva vedere senz'altro l'ultimo film di Renoir, *Toni* (1934), ed entusiasmarsene al punto da seguire, come aiuto regista, la lavorazione di *Une partie de campagne* (1936), di cui curò personalmente i costumi. Era lo stesso anno de *La vie est à nous*, un cortometraggio di propaganda commissionato a Renoir dal partito comunista francese, che documenta fino a che grado la spinta operaia impegnasse intellettuali e cineasti persino in una linea strettamente politica. Visconti rimase tutt'altro che insensibile a questa atmosfera, che tuttavia non considerò esauriente: terminate le riprese di *Une partie de campagne*, si trasferì infatti ad Hollywood, come se anche questa tappa fosse indispensabile alla sua formazione di regista. Probabilmente quello che più lo interessava era conoscere l'organizzazione tecnica del cinema americano, il sistema di ripresa, che certamente lo deluse, così lontano dal fervore d'idee che aveva trovato in Francia. Non è casuale che persino il romanzo americano che dette origine a *Ossessione*, *Il postino suona sempre due volte*, di Cain, venisse a Visconti proprio dalla Francia: si trattava di una traduzione dattiloscritta che Duvivier aveva passato a Renoir e che questi aveva trasmesso al giovane assistente italiano. Il quale certamente ad Hollywood si rese conto di aver già scoperto in Francia, almeno culturalmente, la migliore America.

Tornato in patria, fu ancora assistente di Renoir nel film *Tosca*, che il regista francese interruppe dopo pochi giorni di lavorazione per lo scoppio della guerra (agosto 1939). Ciò che sarà determinante per Visconti negli anni immediatamente precedenti *Ossessione*, è però il contatto con i redattori della rivista "Cinema", soprattutto con Giuseppe De Santis, Gianni Puccini — che nel dopoguerra passeranno anch'essi alla regia — e Mario Alicata, che diverrà invece uno degli esponenti più in vista del partito comunista italiano. Questi giovani riuscivano, sulle pagine di una rivista in apparenza strettamente legata al regime (era diretta dal figlio di Mussolini, Vittorio), ad esprimere istanze tutt'altro che conformiste.

L'anno '40 è un po' il segno (d'intesa della generazione, che va sorgendo, e non solo nel cinema. Nelle riviste universitarie, come "Primato" a Roma, "Campo di Marte" a Firenze, "Corrente" a Milano, si andava formando un movimento impreciso ma denso di scatti, di ostilità al fascismo. Elio Vittorini pubblicava, a puntate, "Conversazione in Sicilia", colmo di simboli di rivolta. Insieme a Pavese, che stava scrivendo i suoi primi romanzi, era

stato proprio Vittorini a far conoscere in Italia la migliore letteratura americana. Per il regime, la cui solidità non era che apparenza e propaganda, si approssimava il rapido momento della dissoluzione, e gli intellettuali italiani non potevano rimanere estranei alla lotta. Nel cinema, il lavoro di Umberto Barbaro al Centro Sperimentale, le sue traduzioni di testi sovietici, la sua sotterranea ostilità agli indirizzi del cinema fascista, cominciavano a dare i suoi frutti nelle “nuove leve”, nei fervidi scritti di Pietrangeli, Viazzi, Casiraghi, che apparivano sulla rivista ufficiale del Centro, “Bianco e Nero”. Ma fu “Cinema” a dare i segni maggiori di quanto si andava preparando; fu “Cinema” a stimolare certamente Visconti nella direzione che prenderà corpo in *Ossessione*. De Santis e Alicata, che appariranno poi tra gli sceneggiatori del film, sollecitavano sulla rivista “un’arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera”, dichiarandosi sorretti da una fede “prepotente e serena” nella “estetività pura” del cinema. Le aspirazioni veramente d’avanguardia si fondevano spesso a esigenze formalistiche, ma certe richieste avanzate da De Santis vanno diritte al nocciolo delle cose: “Dovrebbe esser propria del cinema, poiché più di ogni altra quest’arte parla nello stesso momento a tutti i nostri sensi, la preoccupazione di un’autenticità, sia pure fantastica, dei gesti, del clima, in una parola dei fattori che debbono servire ad esprimere tutto il mondo nel quale gli uomini vivono”.

Che sulle pagine di “Cinema” si stesse formando un’avanguardia d’opposizione fu ben manifesto quando lo stesso Visconti scrisse le ormai famose quanto violente parole contro certi “cadaveri”, che ostinandosi “a crederci vivi”, avevano in mano le sorti del film italiano, provocando, nel “processo di decomposizione che: è in loro nascostamente in atto”, un ormai insopportabile “lezzo di guasto”. E il breve ma fremente articolo, chiaramente diretto contro le autorità cinematografiche del regime, si chiudeva domandando: “Verrà mai quel giorno sospirato, in cui alle giovani forze del nostro cinema sarà concesso di dire chiaro e tondo: *I cadaveri al cimitero*? (giugno 1941).

Quel giorno sarebbe venuto, e lo stesso Visconti già contribuiva al suo avvento. In un primo tempo si vede rifiutato dalla censura fascista un soggetto tratto da *L’amante di Gramigna* di Giovanni Verga, uno scrittore che anche sulle colonne di “Cinema” veniva indicato come punto base di partenza; ma il suo secondo progetto, tratto dal romanzo di Cain, riesce a passare tra le maglie dei censori fascisti, che non capiscono, almeno sulla carta, lo spirito ribellistico dell’opera. Non capiscono che per Visconti rifarsi alle lezioni culturali più solide degli anni ‘30-’40, americane e francesi, assumerà

nel film un doppio significato: da una parte immette nell’ambiente mediocre del cinema italiano, che anche negli esempi migliori era povero e privo di contatti, un seme di novità, un respiro internazionale, uno spezzare i limiti della nostra provincia culturale; dall’altra produce una scossa anticonformista che non ha confronti nella storia del cinema italiano, tanto rivoluzionario è il meditato trapianto, in personaggi italiani, di una tematica americana e di una linguistica francese. Dal vedere che le strade desolate di *Toni*, di *Quai des brumes*, dei *Bas-fonds*, erano diventate le strade emiliane; dal vedere che i “tramp” della letteratura statunitense si erano trasformati in autentici nostri vagabondi (esprimenti una crisi che invece la propaganda del regime bandiva su tutti i fronti), deriva la scossa di *Ossessione*, il subbuglio in seno alla reazione, i tagli della censura, il boicottaggio in ogni città dove il film ha breve vita, le proteste ipocrite dei giornalisti zelanti. Ma da qui deriva anche il superamento di quella stessa poetica d’oltr’Alpe: perché averla impugnata con tanta consapevolezza implica non un abbandono in essa, un compiacersi del “nero”, ma spostarla suo malgrado su un piano critico. Così assistiamo al tentativo acre di trasferire un vecchio linguaggio su posizioni nuove, per quel desiderio di ridurre il simbolismo, l’allusione, dentro strutture concrete, riconoscibili, della società italiana. La chiave per interpretare il film sarà allora la comprensione di questo timbro nuovissimo di astratto e di concreto, in cui il primo tende disperatamente a risolversi nel secondo, e quasi ci riesce. L’insoddisfazione densa che coglie i personaggi, il loro muoversi senza scopo nelle strade assolate di un’Italia squallida, l’avvoltolarsi nelle spire di un delitto sordido e greve di sensuali istinti, erano un’allusione, un indicare che più a fondo stava una generale inautenticità di vita (e la figura dello “Spagnolo” arrivava a dire che tuttavia esisteva qualcos’altro, per cui vivere). Ma era un’allusione che mai aveva toccato con tanta forza, in quel “canto funebre” che la esprimeva, gli oggetti a cui si riferiva.

Scorre sempre sotto la vicenda, in apparenza solo d’amore, un giudizio e un invito ad evadere una condizione inautentica. Si veda una delle sequenze più belle, quando la sera cala cupa e grassa, dopo la festa domenicale, e tutte le cose attendono ferme una soluzione imminente. Mentre le voci e i canti delle comitive si allontanano, s’alza dagli argini il gracidare notturno delle rane. Gino tenta allora l’asfalto, lo spazio largo che non finisce, guidato dai piloni bianchi e neri. Invece Giovanna rimane come abbandonata. E il suo muoversi stanco tra i tavoli, coperti dai piatti, dalle bottiglie sudice, quel prendere svogliatamente il cibo, aprire il giornale e leggerlo, per poi addormentarsi, dicono la sua solitudine, completata dallo stupendo

allontanarsi finale dell'obiettivo, dove il personaggio resta immerso nella sua parte di corruzione e desolazione. Gli eventi che seguono, il tentativo di liberarsi dall'oppressivo senso di morte, che Gino vorrebbe realizzare col suo incontro ferrarese, sono però quelli più confusi e meno riusciti, e provocano un ristagno del dramma, che si priva di mordente nelle aspettative, nei colloqui con la ballerina, seguiti da lungaggini poliziesche. Perché il tono si rialza di colpo, bisognerà attendere la sequenza d'amore sul fiume, risolta poi nei battiti affrettati e gridati della fuga conclusiva, dove però ogni evasione si mostra impossibile. La spietata morte della donna, la disperazione di Gino, sono scabre eppure fortissime. Il contatto col cinema francese sembra qui maggiormente puntuale; il richiamo alla chiusura di *Quai des brumes*, per quanto capovolto rispetto alla morte del protagonista, è immancabile. Come per Jean e Nelly, anche per Gino e Giovanna l'unica soluzione, l'unica possibilità di riscatto sembra essere l'amore, che tuttavia s'infrange contro un destino crudele, contro la sopravvanzante negatività del mondo. Eppure, è proprio in questo finale che Visconti va oltre il contenuto anarchico e romantico dei suoi precedenti francesi. Il carrello avanti su Gino che viene arrestato di fronte alla donna morta — una specie di tragico fantoccio — mentre sottolinea l'inutilità della rivolta individuale, privata, richiama impellente il *qualcosa d'altro* che Gino non ha fatto e che pure lo Spagnolo, fantasma di un altro mondo a venire, ha prospettato con forza. Non è un finale struggente, come quello di Carné in *Quai des brumes*, lacrimante sulla sirena della nave che chiama gli amanti che non partiranno più, pieno di echi romantici nel paesaggio nebbioso; il finale di *Ossessione* è un primo piano tagliente, che esclude le suggestioni atmosferiche e arriva a toccare il personaggio nel mezzo delle sue scelte.

Quell'ultimo fotogramma dell'uomo annichilito, equivaleva persino la fine di un libro famoso, venuto dall'America, dove la improvvisa scomparsa di un personaggio illuminava la solitudine senza scopo dell'altro. Però con questa differenza: mentre l'Henry dell'hemingwayano *Addio alle armi* era, come scrive Emilio Cecchi, uno dei campioni più rappresentativi di un'estetica della crudeltà, dove tutto finiva nell'annullamento di ogni valore; invece il protagonista di *Ossessione*, sebbene ancora costruito di una materia molto simile, proponeva un riflettere sulle nostre colpe, di cui si aveva la critica indiretta, e ne sollecitava la coscienza, per la conquista di una libertà responsabile. Era un porre le premesse di un'estetica della verità, che non poteva non ricercare poi, quale termine ultimo, il senso della storia. Era la nascita del neorealismo.

Sulle colonne di "Cinema, il 25 settembre 1943, apparve un secondo scritto di Visconti, che può essere considerato una specie di manifesto della sua arte e del neorealismo: *Il cinema antropomorfo*. "Al cinema mi hanno portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo. Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte".

Queste parole uscivano su una rivista stampata malamente, su carta opaca, racimolata chi sa come tra un bombardamento e l'altro. Era l'ultimo numero di Cinema vecchia serie, e non a caso uno dei più combattivi dei più vicini alle nuove aspirazioni che andavano prendendo corpo. Visconti scriveva quelle parole mentre crollava definitivamente, dopo l'armistizio di Cassibile (8 settembre), la struttura dello stato fascista, mentre l'esercito si sfasciava e gli americani sbarcavano a Salerno. L'artista chiedeva un cinema che avesse come misura l'uomo vivo nelle cose, l'uomo storico, e niente più di quei tragici giorni avrebbe contribuito alla maturazione di questa esigenza.

La nascita del neorealismo, la formazione dei migliori registi italiani del dopoguerra avviene in questo periodo infuocato. Mentre Roma era spadroneggiata dai nazisti, e a via Tasso cominciavano a funzionare le Camere di tortura, Rossellini, dopo aver tentato di rifare *Ossessione* con un film che non riuscirà a finire, veniva a far parte, insieme a Vergano e Guarini, del primo nucleo del Sindacato Lavoratori del Cinema, che si inquadrava nelle attività del Comitato di Liberazione Nazionale; De Sica rifiutava gli inviti di Goebbels per girare un lungometraggio a Praga, e faceva finta, o quasi, di dirigere un film in Vaticano, che non sarebbe finito finché i tedeschi fossero rimasti a Roma; Visconti, sebbene sorvegliato dalla polizia, nascondeva nella sua villa di via Salaria ex carcerati ed ex confinati, partecipava ad azioni di GAP (Gruppi Azione Partigiana), si adoperava, con Mario Chiari e Basilio Franchina, per favorire in Abruzzo il passaggio del fronte a prigionieri alleati.

Era la Resistenza, un impeto di ribellione morale che coinvolgeva tutte le forze migliori del popolo italiano, che sorgeva spontaneamente per respingere un passato di errori e di sconfitte democratiche. Al di là delle divisioni di classe e di partito la Resistenza italiana fu come un secondo Risorgimento che vide i tedeschi cacciati a furor di popolo nelle quattro giornate di Napoli, che vide un esercito partigiano irregolare ma organizzato, accelerare la fine della guerra, che vide episodi infiniti di martirio, di eroismo,

di coraggio, incidere nella formazione di una nuova coscienza nazionale. Da questa lotta in poi, Italia e fascismo saranno due entità chiaramente distinte, dopo che una propaganda fraudolenta aveva tentato di riunirle. In questo grande movimento resistenziale le vicende di Visconti superano il dato biografico e confermano sino a che punto gli uomini di cinema potessero vivere un'esperienza comune a tutto un popolo, e come la loro formazione subisse una svolta decisiva che avrebbe lasciato tracce indelebili. Due giorni dopo l'eccidio delle Fosse Ardeatine, Visconti venne infatti arrestato, nonostante avesse cercato di nascondersi in una casa amica. Nello stesso tempo veniva fermato Mario Chiari, che imprudentemente dormiva nella villa dell'amico. Nel giardino furono scoperte delle armi e lo stesso Visconti, al momento dell'arresto, era in possesso di una rivoltella. Tradotto alla tristemente famosa pensione Jaccarino, subì un interrogatorio di Koch, che di fronte al suo atteggiamento dette ordine di fucilarlo. Fu invece rinchiuso in uno stanzino di un metro quadro di superficie dove rimase nove giorni e nove notti. Visto che non riuscivano a cavar nulla da lui, gli aguzzini lo gettarono nella cella comune, insieme agli altri prigionieri sui quali Koch esercitava i suoi orrori quotidiani. Alla fine i fascisti decisero di consegnarlo ai tedeschi e lo trasferirono alla prigione del Celio. La situazione tuttavia precipitava per l'avvicinarsi delle truppe alleate e la confusione era grande. Aiutato, dagli stessi questurini, Visconti riuscì a lasciare il carcere e a rifugiarsi, affamato, all'ospedale di S. Gregorio fino all'arrivo degli alleati.

L'immediato dopoguerra, che vedeva tornare nelle città sventrate i soldati logori di un esercito umiliato più che disfatto, e i superstiti allucinati dei campi di eliminazione, trovò così il nostro cinema pronto a rispondere all'appello uscito dalla Resistenza, alla urgente necessità di chiarificazione, di denuncia, di impegno sociale. Il clima storico coincise col risveglio cinematografico, ma non perché necessariamente una rivoluzione deve figliare un'arte che la esprima, bensì perché gli artisti c'erano, e la loro ricerca aveva raggiunto un punto criticissimo, che trovava la sua maggiore risoluzione nell'atmosfera di libertà che si era creata, anche nella illusione — allora vivissima — di essere alle soglie di una nuova società. Le precedenti esperienze di Rossellini, di De Sica, di Visconti erano state come dei semi gettati in un terreno che adesso si rivelava storicamente fecondo. Roberto Rossellini, come abbiamo visto, aveva cercato di ripetere, per conto suo, *Ossessione*, riguadagnando velocemente in contenuti quello che le precedenti opere non avevano potuto toccare, e cominciava la difficile lavorazione del primo film neorealista, *Roma città aperta* (1945). Rievocando nel modo più diretto e istintivo la

cronaca dei tragici giorni dell'occupazione tedesca nella capitale, giungeva a dare dei fatti narrati un giudizio morale, e quindi intuitivamente storico, che sarebbe poi diventato più tagliente nei capolavori successivi, in *Paisà* (1947) in *Germania anno zero* (1948). Vittorio De Sica dovrà invece battere la via del "patetico quotidiano", cara al suo sceneggiatore e primo ispiratore Cesare Zavattini, pervenendo a risultati meno efficaci, anche per alcune cadenze letterarie, ma sempre di una forza innegabile. Nonostante le evasioni nel lirico, nonostante i cavalli bianchi e gli spunti sentimentali, *Sciuscià* riusciva a mettere ben in vista i nostri stracci, a trasmettere allo schermo un giudizio morale, che precisato sempre nel tempo e nel luogo (il dopoguerra romano visto nelle strade piene di 'sciuscià', nelle scuole invase dai profughi, nei tribunali costituiti, nelle rapine e nei commerci illeciti), giungeva anche qui a dare una determinazione storica, sebbene più vaga che in Rossellini. E persino nelle opere minori, di Germi, di Lattuada, di De Santis, di Vergano, a tratti appariva nettamente che il cinema italiano stava conquistando quell'estetica della verità a cui *Ossessione* aveva aperto la strada.

La nuova poetica, che nessuno teorizzava in manifesti ma che le opere precisavano chiaramente, inaugurava lo studio di un vero mondo di *relazioni*. L'uomo era stato visto finora da un lato solo, e il volo lirico del poeta si era poggiato soprattutto sulla esteticità del suo battito. La guerra, il significato della guerra, i valori morali che ne erano seguiti, escludevano che si potesse continuare nello stesso senso: che si continuasse ad analizzare l'uomo dal suo punto interiore, tendendo a forme universali e astratte. Il neorealismo intende chiudere gli ultimi conati romantici. L'uomo nuovo si dovrà studiare come nucleo di relazioni viventi, come un 'centro' da cui si dipartono infinite radici. L'artista andrà in cerca dei "rapporti" tra uomo e uomo, tra uomo e società, tra uomo e cose, con lo stesso amore, con lo stesso entusiasmo con cui l'artista rinascimentale si esaltava di fronte alla scoperta dello spazio prospettico, e indagava gli aspetti più fisici dei corpi, tentando con lo scalpello fibre, muscoli e ossa, così come Cellini ha descritto in una pagina famosa. Solo con un furore conoscitivo simile, dettato da una spinta morale, di critica, potremo affondare lo sguardo nella struttura vera della 'persona' e potremo constatare fino a che limite il suo 'avere a che fare con gli altri, sia un avere a che fare con la storia. Il nuovo scalpello tenterà fibre storiche, e in questa ricerca, scardinerà ogni codice di linguaggio, perché i modi espressivi conosciuti appariranno vecchi e non adatti alle illuminazioni che si vogliono raggiungere. L'obiettivo sarà quasi guidato dal reale (come l'acqua che s'incunea e segue le forme della terra) invece di racchiudere il reale stesso in

una visione precostituita; l'obiettivo scandirà i minuti dell'uomo, si accosterà al suo cammino; il 'montaggio' astratto, musicale o di sintesi dialettica, cederà il passo a un montaggio organico, anche se ormai questa parola è troppo tecnica e non dà più il senso del 'crescere' delle immagini, una sull'altra, come parti vive di un organismo, che pian piano si forma sotto i nostri occhi; la fotografia perderà la *bellezza*, il tonalismo aggiunto alle cose, le deformazioni espressioniste, e con grande modestia e umiltà si accosterà all'oggetto così com'è, assaporando l'asprezza della verità luministica.

In tal modo, la fantasia avrebbe fatto tutt'uno con la conoscenza dell'oggetto, raggiunto in una vera e propria commistione. Il nuovo atteggiarsi di fronte al cinema e alla realtà, avrebbe escluso per la prima volta la separazione tra i due termini, dando un *cinema della realtà*.

Visconti tuttavia rimase forzatamente estraneo, nei primi anni cinematografici del dopoguerra, a questo moto di rinnovamento. Dopo aver girato per conto dell'ufficio cinematografico di occupazione alleato (la Psychological Warfare Branch) il processo e la fucilazione dei fascisti Caruso e Koch, nessuno dei suoi progetti riuscirà ad andare in porto. Si limiterà a una supervisione, insieme a De Santis e a Serandrei, di un film di montaggio sulla guerra partigiana, *Giorni di gloria* (1945), che ancor oggi resta un esempio del genere, e che comprese i brani da lui girati per la P.W.B.

Il processo e la morte di Caruso sono registrati implacabilmente dalla macchina da presa, si direbbe con fredda crudeltà, se non si sapesse quali orrendi crimini ha commesso l'imputato. L'atteggiamento di Visconti, in queste pur brevi sequenze, è quello di un giustiziere senza pietà, di un cronista inflessibile. Come se nessun altro atteggiamento fosse permesso quando, alle spalle, esisteva la lancinante realtà del massacro alle Fosse Ardeatine, che costituisce una delle sequenze più belle del vibrante documentario. La drammatica esperienza partigiana vissuta personalmente da Visconti avrebbe dovuto trovare il suo sbocco più naturale in un film, *Pensione Oltremare*, che rimase però allo stadio di trattamento. Scritto da Mario Chiari, Franco Ferri, Rinaldo Ricci e dallo stesso Visconti, il racconto procedeva con secchezza oggettiva, a squarci concitati e duri, tali da far rimpiangere la sua mancata realizzazione. Al centro della vicenda c'era un personaggio tragico che, arrestato per caso e imprigionato alla "Pensione Oltremare", assisteva alle torture inflitte ai partigiani, scoprendo il significato di una lotta che ignorava e che tuttavia gli permetteva di capire le ragioni della sua morte, alle Fosse Ardeatine. Un altro soggetto sulla Resistenza, *Furore*, rimase ugualmente allo stato di progetto, come altri due di tipo diverso: *Il processo*

di Maria Tarnovska e Otello. Il primo, nella sua impostazione, presenta un Visconti abbastanza lontano dalla temperie neorealista e, probabilmente, se fosse stato realizzato, avrebbe rivelato che nel regista ancora permanevano scaglie decadenti — come permangono tutt'oggi —; si trattava infatti di una specie di *Rashomon* italiano, con influssi probabilmente pirandelliani. La sceneggiatura si basava sul famoso processo a Maria Tarnovska, in cui i "punti di vista" di un medesimo avvenimento sarebbero stati raccontati secondo tre versioni diverse. Il proposito di ricavare dallo shakespeariano *Otello* un film interpretato da Louis Jouvet, indica invece in Visconti la profonda attrazione che il teatro cominciava ad esercitare su di lui. Se infatti l'estrema prudenza dei produttori, allora privati dei contributi statali, gli impedivano di realizzare film, l'esperienza teatrale non rimaneva chiusa alle sue possibilità economiche e lo assorbiva completamente, in una girandola di iniziative rivoluzionarie, di novità sceniche, di testi inediti e apparentemente indigesti al pubblico italiano. La sua prima regia (aveva fatto altri tentativi a Milano, nel '28-'29, ma senza soddisfazione) è del '45, e costituì un'autentica bomba nell'addormentato stagno delle scene italiane: si trattava di *Les parents terribles*, di Jean Cocteau. Dal 1945 all'anno di *La terra trema*, il 1947, egli metterà in scena undici drammi, di autori francesi e americani, quasi sempre sconosciuti al pubblico italiano; passerà da Cocteau a Anouilh, da Sartre a Hemingway, da Caldwell a Williams, in uno sflogorio di trovate sceniche, in una mediazione forzata, addirittura drogata, del realismo stanislavskijano con le disparate lezioni letterarie americane e francesi, così da ripetere sulla scena, sia pure con ritardo, l'operazione di sprovvincializzazione che aveva già compiuto nel cinema con *Ossessione*.

Bisogna però dire che fin da quest'epoca il contributo teatrale di Visconti non va nel senso della cultura neorealista. Il regista poneva allora una differenza sostanziale tra cinema e teatro, dando al primo una maggiore possibilità di "urto", rispetto alla realtà storica, e attribuendo al secondo un compito diremmo solo estetico. "Ho parlato di fantasia — scriveva nel dicembre del '48 — e sottolineo. Giacché, nel panorama dello spettacolo, il teatro ha limiti e differenziazioni che non gli ho scoperto io. Pure, nell'unico quadro dell'arco scenico, lasciamogli intatte tutte le sue possibilità di movimento, colore, luce, magia. Non realismo, o neo-realismo; ma fantasia, completa libertà spettacolare"². Un discorso abbastanza ambiguo, i cui significati veri, in quell'epoca forse non chiari neppure allo stesso Visconti, si manifesteranno in seguito.

Intanto, al di là dell'intenso lavoro teatrale, Visconti continuava

a guardare con interesse agli sviluppi del neorealismo. Ancor oggi ricorda con soddisfazione di essere stato il primo ad applaudire *Roma città aperta* al momento del film in cui la Magnani cade uccisa da una raffica tedesca. La posizione “avanzata” che Visconti aveva assunto durante la guerra con *Ossessione*, era dunque raccolta e portata logicamente più avanti. Ma non quanto il regista avrebbe voluto. Anzi, egli si rendeva conto che nel confuso procedere del movimento neorealista si insinuavano i pericolosi germi dello spettacolo tradizionale. I produttori, ripreso coraggio insieme ai contributi statali nuovamente concessi, avevano cominciato il lento ma successivo imbrigliamento della formula neorealista. Luigi Zampa, col successo di *Vivere in pace* (1946), indicava la strada della commedia facile e bozzettistica, ammantata di “vero”, a cui subito seguiva *Sotto il sole di Roma* (1947) di Castellani, e *L'onorevole Angelina* (1947) dello stesso Zampa. Rossellini cominciava a dare la caccia ai fantasmi dannunziani, girando il primo episodio di *Amore* (1947). Lattuada, dopo le buone velleità de *Il bandito* (1946), addirittura traduceva in film, con lo zelo del primo della classe, un mediocre romanzo di D'Annunzio: *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947).

Visconti sentiva perciò l'urgente necessità di un'opera chiarificatrice, che riportasse il discorso iniziato da *Ossessione* alla sua più diretta maturazione, agli sbocchi più conseguenti di indagine, di possesso della realtà italiana 1947. Prepara così un progetto di film documentario sulla Sicilia che svolgeva, intersecandole, tre storie proletarie di pescatori, di zolfatari, di contadini. In questa fase non si pensava ancora ad una trilogia. L'idea originale de *La terra trema*, è stata quella di un film unico a episodi. Gli appunti, che ci rimangono, pubblicati nel 1951, in “Bianco e Nero”, insieme alla sceneggiatura, sono chiarissimi su questo proposito. A sequenze dedicate alla ribellione dei pescatori contro i grossisti di pesce, facevano seguito scene di zolfatari che rilevavano una miniera spenta per sfruttarla cooperativisticamente, e scene di contadini intimiditi da un omicidio della mafia. In poche, scarse pagine, Visconti era riuscito a sintetizzare i problemi più urgenti del proletariato siciliano che, stanco di essere sfruttato e spadroneggiato da campieri, gabelloti e signorotti, faceva tremare la terra, reclamando i suoi diritti, minacciando anche con la forza un vero terremoto sociale. E mentre da un lato il breve soggetto, pur senza nominarlo, rievocava l'eccidio compiuto da Giuliano contro i lavoratori per conto della mafia a Portella delle Ginestre, mentre grande rilievo avevano episodi della lotta contadina, come l'occupazione delle terre, dall'altro giungeva persino a disegnare la figura di un sindacalista, il Saracino, sprezzante dei ricatti mafiosi, che anni più tardi avrebbe

trovato nella realtà una ormai leggendaria e purtroppo tragica incarnazione: Salvatore Carnevale, ucciso a Sciarra per ordine della mafia nel 1954, dopo essersi messo alla testa di un movimento di rivendicazione contadina.

La strada che Visconti voleva indicare era perciò quella rischiosa e rivoluzionaria di un cinema impegnato, di un cinema provocatore e agitatore, era la precisa volontà di continuare nell'arte, nella società del dopoguerra, l'eredità morale della Resistenza. *La terra trema* sarebbe così stato, se portato a termine come prevedeva il primitivo soggetto, una specie di grande affresco delle rivendicazioni sociali italiane, con un richiamo diretto al grande cinema sovietico del 1925-30, soprattutto a Dovzhenko, ad Ekk, ad Eisenstein. Nelle successive trasformazioni e rinunce, il film perse molto della sua aggressività e corallità, ma lo scatto ribellistico che l'aveva promosso rimase a sostenerlo ugualmente con tutta la sua freschezza.

Visconti partì da Roma con la troupe nel novembre del 1947, avendo alle spalle alcune generiche intese con l'Itala Produzione Film, di Guarini, e con un contributo minimo del partito comunista italiano. Ben presto l'impresa si trovò senza finanziatori e Visconti continuò dapprima solo, poi in società con Salvo D'Angelo, direttore dell'Universal. Dopo il primo mese di lavorazione si rese conto dell'impossibilità di realizzare l'opera ad episodi come prevedeva il soggetto, sia per la complessità economica dell'impresa, sia per il dilatarsi del primo episodio, quello del mare. È a questo punto che Visconti pensò a una trilogia, di cui la vicenda sui pescatori sarebbe stata la prima parte. Ed è anche a questo punto che i richiami al romanzo di Verga, “I Malavoglia”, rinvenibili persino nel primo soggetto, devono essersi fatti più stretti, quasi più necessari. Era tempo di poter riandare, con chiarezza e non per allusioni, alle origini più vivide della nostra cultura. Ma non ad una cultura da citazione libresca, quale era stata quella dei “calligrafici”; bensì a qualcosa che si riallacciasse con nodi ben stretti a un'autentica tradizione. Fin dalla semplice scelta del paese, Acitrezza — che era la località descritta nel romanzo verghiano — si capisce che l'ispirazione a “I Malavoglia” non sarà accidentale e da tenere in secondo piano, ma avrà un preciso intento. Quello cioè di scoprire la realtà siciliana attraverso le indicazioni del libro, che è considerato dal regista una via tracciata, uno strumento di scavo rispetto all'humus, alla vita più segreta dell'anima isolana. Si può dire che Visconti non ha capito la Sicilia andando in Sicilia, ma già prima, leggendo il romanzo; e infatti sappiamo come il regista proponesse ai suoi interpreti — autentici abitanti di Acitrezza — dialoghi tratti a volte di peso da “I Malavoglia”; e chiedesse agli improvvisati attori la maniera istintiva di tradurli in parole

e sentimenti popolari, in modo che si sciogliesse quel tanto di letterario che rischiava di rimanere. Così l'uso integrale del dialetto, senza addolcimenti, senza doppiaggio, viene proprio da quest'esigenza di portare l'angolazione verghiana al massimo dell'approfondimento, alla verità assoluta, globale, di quella realtà umana. Viene dall'aver voluto cercare il *nesso* del neorealismo con il verismo, dal tentare di riallacciarsi alla nostra tradizione più viva e superarla. Praticamente si potrebbe definire *La terra trema* come una interpretazione marxista del romanzo verghiano. Là dove lo scrittore siciliano considera la vicenda umana come un ripetersi amaro di azioni governate dal "fato", il regista precisa fin dalla prima sequenza, anzi addirittura dalla didascalia iniziale, che la storia narrata è quella di uomini che sfruttano altri uomini. Precisa cioè che la lotta di classe sarà il tema fisso della narrazione. Visconti ha così rifatto sua tutta una vicenda, l'ha come scardinata, semplificandola o arricchendola, tenendo però sempre nel fondo — quando i personaggi verghiani avrebbero invano lottato contro il destino — una collera fattiva, non inutile e autonoma, ma sempre avente in sé riscatto, quasi che nell'immobilità isolana si piantasse un seme di giusta rivolta. Il superamento di Verga da parte di Visconti, o se si vuole, il superamento del verismo da parte del neorealismo, sta dunque non nell'aver aggiunto meccanicamente un contenuto sociale ad un altro antirivoluzionario e fatalista, ma nel modo, appunto, col quale l'inserimento del seme di collera si effettua. Che non può essere altrimenti che storico. Il senso della ribellione che corre nel cratere spento dell'opera, quasi rivolo di fuoco senza avere l'indeterminatezza e l'impotenza che per necessità erano di ostacolo in *Ossessione*, è precisato storicamente fino all'ultimo nel tempo e nello spazio. Tanto che si può dire non esserci un attimo o un frammento di quella Sicilia che non vive di vita storica: se la poesia del Verga rimaneva avvinghiata all'incultura dei personaggi, senza spiegarne le ragioni, perché unicamente dettata da un moto di simpatia e di pietà, in Visconti c'è invece una molla continua di penetrazione, di reale comprensione, che non lascia nulla a un fato inesistente, ma spiega nell'oggi atavico le cause della schiavitù e la possibilità futura del risollevarmento. I Valastro non sono i termini di un discorso astratto, né le immagini 'belle' di una fantasia decadente, ma una vera famiglia siciliana compresa in tutte le sue estensioni, in tutti i suoi continui sacrifici a una condizione immobile, in cui la roba ciecamente governa e il mare assiste impietoso.

Con *La terra trema*, allora, raggiungendo Visconti il culmine di tutte le esperienze precedenti, il neorealismo prende coscienza di sé.

Né fino ad ora è apparsa un'opera che sia andata più avanti, for-

malmente e nei contenuti, a quella di Visconti. Quando oggi il regista, di fronte a un film pur coraggioso come *Banditi ad Orgosolo*, di De Seta, esprime le sue perplessità e rimanda al suo film siciliano, asserendo di aver già detto quelle cose, ha perfettamente ragione. Il quadro della realtà proletaria datoci da Visconti resta infatti ancora attuale, forse perché quella realtà non è cambiata che nei dettagli, forse perché i Valastro stanno ancora a spendere sudore sui remi degli altri, e i pochi che prendono coscienza, come 'Ntoni e migliaia di altri 'Ntoni, non bastano ancora a spostare la bilancia del potere. Si potrà girare il discorso sulla contraddittorietà viscontiana, ossia sulle due forze opposte con le quali egli deve e dovrà sempre fare i conti nella sua arte: il raffinato e innato estetismo, la fantasia barocca, da una parte; l'ispirazione sociale, i temi aggressivi, rivoluzionari, dall'altra. Ma *La terra trema* è forse l'unico film di Visconti in cui questo dissidio si risolva quasi senza lasciare scorie. Pochi i momenti del film veramente compiaciuti e fini a se stessi, in cui si avverta cioè uno statico vagheggiamento della materia popolare (per esempio, nella scena del rifiuto delle acciughe, la LXXIII, i parenti di 'Ntoni sono composti come gruppi plastici; o le insistenze poco necessarie sugli ubriachi, nella scena XCIX); nel complesso del film l'artista raggiunge tuttavia una rara pienezza stilistica, impastando in movimenti lenti e conclusi le immagini, i cui echi sonori rimandano sempre a una brulicante, densa vita di relazioni; amalgamando in una cristallinità oggettiva i poveri oggetti dei pescatori, le vesti, i muri scrostati, il pane sulla tavola rozza, in modo da penetrarne l'arcaico significato, particelle di una vita primitiva e pur profondamente umana; cogliendo il senso del mare e della natura in una direzione che si avvicina a quella di Flaherty dell'*Uomo di Aran*, con un'asprezza nuovissima, sia nella sequenza d'amore tra 'Ntoni e Niedda, animalesca come una capra tra i fichi d'India e le rocce assolate, sia nel grande brano sulla sciara, durante la tempesta, penetrante in una materia dolorosamente rituale. Qui, dalle donne fisse come statue l'artista inizia una lentissima panoramica, scoprendo l'immensità del mare e l'ira che sta placandosi — quella linea dell'orizzonte che avanza è il vagare impotente degli occhi di chi guarda — mentre la nudità tragica, solitaria delle acque indica quasi l'inghiottimento della barca di 'Ntoni e delle sue speranze. Poi il pulsare doloroso ma a stacchi lenti del montaggio, mentre l'angolazione rimane dal basso, dove si ode il fragore delle onde, moltiplica l'ineluttabile sconcerto delle donne; la pena resta come sofferta da secoli, mentre il vento fruga e spinge le vesti disperate, e i capelli neri si divincolano nel grigiore del cielo.

Senza dubbio un occhio nordico (e come potrebbe non esserlo ?)

che guarda acutamente, escludendo ogni diaframma, alla realtà del sud.

Ma l'aristocratico estetismo viscontiano, si replica sottilmente, venne manifestandosi poi, nell'impopolarità che accolse il film, dovuta al più premeditato disinteresse per le legittime esigenze del pubblico da parte del regista. Così, « nonostante l'assunto politico *La terra trema* resta, in tutta la storia del cinema italiano, il più clamoroso esempio di "arte per l'arte"³, mentre l'aver lasciato sulla bocca dei pescatori l'integrale dialetto catanese, altro non è che ritardatario romanticismo⁴. Accuse ingiuste, ma purtroppo diffuse negli ambienti della sinistra italiana, da una parte ancora legati a un concetto rigidamente strumentale dell'arte, dall'altra a confusioni sull'autonomia del linguaggio cinematografico. Lo scrittore Leonardo Sciascia considera ritardato il rovesciamento linguistico operato da Visconti sul testo verghiano, dato che lo stesso romanziere aveva preferito scrivere il libro in italiano, anziché in dialetto, proprio perché scrittore moderno e non legato a pregiudizi regionalistici. Ma la questione del dialetto in letteratura è un conto, in cinema, dove è l'immagine a guidare lo svolgersi narrativo, è un altro. L'esigenza viscontiana di lasciare intatta la lingua nativa degli abitanti di Acitrezza va ben al di là di una vetusta polemica letteraria. Prima di tutto, è una specie di rivendicazione contro il purismo reazionario che considerava letale un cinema pervaso da motti dialettali, e quindi è una vittoria della lingua degli umili, dei mai ascoltati, che finalmente si esprimeranno senza censure, senza traduzioni posticce. Poi, rinunciando al dialetto semibarbaro, a questo ritorno di "un analfabetismo vecchio di alcuni millenni"⁵, il linguaggio cinematografico avrebbe perduto la sua asprezza documentaria, la visione non sarebbe stata più integra, nel tentato impadronimento globale di una condizione umana, di una situazione storica in cui il dialetto non è documento da alterare. Ne sarebbe venuto un tradimento della realtà. "Io giro sempre in presa diretta — dichiarò Visconti — De Sica, è vero, fa doppiare i suoi attori. Ma allora tutto è finito, tutto perde di senso". Svanirebbe infatti l'*humus* popolare, e lo sguardo dell'artista perderebbe di acutezza, falsificandosi. A conclusioni simili giunse anche Flaherty nel realizzare uno dei grandi capolavori del realismo cinematografico: *L'uomo di Aran* (1934).

Quanto alle ragioni dell'insuccesso di *La terra trema*, esse vanno ben al di là del disinteresse viscontiano per il pubblico, che non è mai esistito. Prova ne è la riduzione del film permessa dal regista, la traduzione italiana dei dialoghi siciliani, che costituiscono la 'seconda versione' dell'opera, curata con molta misura da Francesco Rosi, che aveva seguito come assistente tutta la lavorazione. *La terra trema* non ebbe un successo di cassetta perché

prima di tutto fu strozzata da una situazione di noleggio e di esercizio che, in quel preciso momento, aveva maggior interesse a diffondere i film americani e i film italiani più accomodanti. Né, d'altra parte, la giuria dei festival di Venezia rese un buon servizio al film, relegandolo tra i premi minori, come del resto due anni prima aveva fatto con *Paisà*. La verità è che un'arte di opposizione, come si stava dimostrando essere quella neorealista nel clima di restaurazione politica che attraversava il Paese con la vittoria elettorale del partito democristiano, avrebbe ovviamente trovato tutti gli ostacoli ufficiali e non ufficiali, sarebbe stata osteggiata dalla censura, dalla tradizionale prudenza politica dei produttori, dai rigidi cartelli del noleggio e dell'esercizio. Se a questa situazione si aggiunge che, indubbiamente, il pubblico italiano nel 1948 era ancora immaturo per un cinema d'avanguardia come quello rappresentato da *La terra trema*, e dava invece l'assalto alle sale dove si proiettavano gli ignobili filmfumetto, i campioni d'incasso di allora, *Monaca santa*, *Madunnella*, *Catene*, si avrà esatto il quadro generale. Da qui a considerare il capolavoro di Visconti un esempio di 'arte per l'arte', ci corre parecchio. Anche il miglior film di Blasetti, *1860*, l'antesignano in Italia del film 'storico', incassò la misera somma di tre lire, ma rimase sempre una delle poche esperienze valide del cinema sotto il fascismo. L'importanza di *La terra trema*, il suo richiamo a una purezza e ad un integralismo espressivo, il suo rigore ideologico, non hanno mancato di dare i loro frutti, di costituire un punto raggiunto, una base importante oltre la quale bisognerà andare.

Non a caso, proprio Francesco Rosi ha realizzato in *Salvatore Giuliano*, uno tra i più validi film del 1962, una delle sequenze che stavano a cuore a Visconti nel primitivo progetto: l'eccidio di Portella delle Ginestre. Né il film ha solo questo debito con *La terra trema*.

L'*episodio del mare*, sottotitolo che il regista volle scritto nelle didascalie iniziali del suo film siciliano, rimase così l'unico della trilogia vagheggiata. Tornato a Roma dopo sei mesi di lavorazione, Visconti si dedicava nuovamente al teatro, e alla fine del '48 metteva in scena *Rosalinda, o come vi piace*, sollevando vivaci polemiche per l'interpretazione assolutamente antitradizionale del testo shakespeariano, visto in chiave settecentesca. I costumi e le scene bizzarramente fantasiose di Salvator Dalì, la regia sfolgorante e sbrigliata, al di fuori di ogni 'rispetto' ufficiale del testo, costituivano in effetti una conferma clamorosa, specialmente dopo il manifesto realistico costituito da *La terra trema*, di quelle differenze tra cinema e teatro che Visconti aveva posto almeno in questo periodo della sua carriera: al cinema, il proseguimento di un discorso preciso, in funzione sociale; al teatro, la massi-

ma libertà e fantasia creativa. Atteggiamento non casuale, i cui motivi coglie con finezza Giulio Cesare Castello, quando accennando al basso livello della scena italiana, al “vuoto determinato dalla carenza di autori”, alla mancanza di un fervido rapporto autore-regista, afferma che da parte dei registi più sensibili si è teso a riempire tale vuoto con il “culto dello spettacolo”. Da qui il disinteresse di Visconti verso gli autori drammatici nazionali e la prevalenza nelle scelte verso il teatro francese e americano, proprio lui che in cinema rappresenta invece “l’elemento di punta di una corrente rinnovatrice tendente a valorizzare un patrimonio spirituale ed umano tipicamente nazionale”⁷⁶. Ecco allora perché, anche in una intervista del ‘51, il regista insiste su questa sua differenziazione tra film e teatro: “hanno due compiti diversi: servono per dire cose diverse”; mentre il cinema permette di penetrare la “realtà quotidiana”, il teatro serve a “portare certi testi a conoscenza del pubblico”⁷⁷. Il fatto è che “la storia dell’artista singolo combacia nel suo duplice aspetto con la storia delle due forme di espressione: in profonda crisi il teatro, costretto a cercare, in mancanza di un *humus* fertile, la propria vitalità nel senso dello spettacolo come ‘creazione’ ed esercizio critico; in rigogliosa fioritura il cinema, depositario attualmente, insieme con certa letteratura narrativa, dei più vivi e moderni fermenti dell’arte italiana”⁷⁸. L’osservazione del Castello è del ‘55, ma senza volere sarebbe stata una chiave interpretativa anche per il futuro lavoro cinematografico di Visconti.

Mentre il neorealismo è ancora vivo (De Sica ha appena finito di girare *Ladri di biciclette*), Visconti risponde infatti ancora validamente: si tratta di *Bellissima*. “Mi interessava — egli disse in un’intervista — fare un’esperienza con un ‘personaggio’ autentico, col quale si potessero dire cose più interiori e significative”. Scendere cioè, in perfetta linea con la poetica neorealista, attraverso il personaggio al perché del suo esistere, all’impasto etnico in esso pulsante, senza nulla escludere o coprire pregiudizialmente: sesso, famiglia, risonanze morali di un desiderio ambizioso. Visconti, scegliendo come interprete una prodigiosa Anna Magnani affida alla protagonista di *Bellissima* un’infinità di relazioni, un’effusione continua e scambio sull’ambiente, dandoci la portata precisa della *carica di vitalità* che Maddalena Cecconi, la popolana che vuol lanciare la piccola figlia nel cinema, dovrà effondere sull’arco della sua crisi (perché il film, come disse Visconti, è la “storia di una crisi”). Essa si svolge in un procedere ‘largo’ che già conosciamo in *La terra trema*: ma mentre nel film siciliano le inquadrature si legavano lente al blocco compatto di una visione totale, quasi impersonale, qui esse si accumulano attorno al personaggio centrale, scaglie di una realtà

lentamente e personalmente conosciuta, fino a portarlo a scaricare, a distruggere la sua ambizione. L’ampiezza della “crisi” è tale perché pone in gioco tutte le sue possibilità femminili, tutta la sua capacità di centro di un nucleo familiare, che rischia di disfarsi al contatto di una società frantumata ed egoistica retta da un gioco equivoco che avvilisce le qualità umane.

Attraverso la presa di coscienza della donna, calata nella cronaca più viva, Visconti giunge anche qui, come nel film siciliano, a dare un giudizio storico del nostro tempo, allargando a un livello di moralità di rapporti la comprensione raggiunta nel film precedente. Non è solo un problema di giustizia, di lavoro funestato e rubato, egli dice, ma un più largo dissolvimento di valori individuali, presente così in Sicilia come a Roma, di fronte al quale il ripiegare di Maddalena in se stessa, perché almeno l’unità della sua famiglia non sia distrutta, è una sconfitta e l’ultima difesa rimasta. Anche ‘Ntoni si stringeva a Mara, in un fraterno abbraccio pieno di dolore, mentre la casa veniva misurata dagli agenti della banca; anche ‘Ntoni, presentando i suoi fratelli ai grossisti del pesce, tornava a spingere il remo di sempre. Nell’uno e nell’altra c’è la consapevolezza del mondo, di se stessi e delle proprie forze. Ma se con *La terra trema* questo risultato si era potuto raggiungere sulle tracce di Verga, partendo da Acitrezza, dalla condizione di tutti i pescatori, e considerando tra essi soprattutto quella di ‘Ntoni; in *Bellissima* il cammino è inverso e perviene a scolpire esiti più interiori, senza perciò diminuire l’ampiezza della prospettiva, indicando le reali dimensioni e le reali possibilità di una donna italiana nella società italiana.

È però a questo punto che, nel panorama complessivo del nostro cinema, si verifica un disorientamento; una caduta della prima temperie neorealista, che si fa sensibile dopo l’anno 1952, quello appunto che vedeva sugli schermi *Bellissima* e il desichiano *Umberto D.* Il tempo degli “eroici furori”, il tempo dei partigiani di *Paisà*, o anche delle biciclette rubate di Zavattini e De Sica, sembra molto lontano. Nel ‘47 si poteva forse rischiare ancora di persona, e cacciarsi come Visconti, con mezzi propri, in un’avventura come quella di *La terra trema*. Si era ancora al tempo delle generose illusioni. Ma adesso le regole dello spettacolo codificato hanno ripreso il sopravvento e circondano suadenti le poche isole neorealiste rimaste. Adesso l’illusione di una nuova società da venire è scomparsa definitivamente nell’ormai compiuta restaurazione. Nel campo dello spettacolo, al dirigismo fascista viene sostituita un’azione di disturbo che si limita a suggerire ciò che non si deve fare. La politica cinematografica di questi anni è tutta volta a rendere innocua l’arma del film, il cui neorealismo è considerato pericoloso

non tanto per la sua capacità critica, quanto perché si vede in esso l'insegna di specifiche ideologie (nomi come quelli di Visconti, De Santis e Lizzani trovano il più fiero ostracismo negli ambienti governativi). Il massimo responsabile della politica cinematografica, l'on. Andreotti, giunge persino a rimproverare De Sica, con una lettera aperta, per aver fatto *Umberto D* e lo invita a "non dimenticare mai il minimo impegno di un ottimismo sano e costruttivo..."

Visconti, tagliato fuori con l'ostracismo al progetto di *Marcia nuziale*, sensibile ai suggerimenti 'colti' della sua sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, si innamora facilmente di un racconto ottocentesco di Boito che diverrà poi *Senso*. La D'Amico ricorda oggi che tale scelta fu un po' come dire: facciamo questo, non una cosa fastidiosa", senza forse rendersi conto di ripetere lo stesso discorso che probabilmente suo padre, in pieno clima fascista, fece al bollente Blasetti quando gli consigliò di portare in cinema le noterelle di uno dei Mille di Abba, e lo convinse a fare *1860*. L'influenza di Cecchi su Visconti, attraverso la figlia, si farà sentire persino nella scelta del film successivo, *Le notti bianche*. Episodi non casuali, anzi significativi per capire come il regista lentamente si distacchi da quella partecipazione al presente, addirittura alle sollecitazioni della cronaca, e sia invece propenso ad aprire l'orecchio ai suggerimenti culturali. Egli, cioè, si prepara a far compiere alla sua parabola cinematografica il percorso inverso di quella teatrale, fino a farle combaciare. Mentre nel '48 nessuno, senza saperlo, avrebbe potuto dire a prima vista che il regista di *La terra trema* era anche il regista di *Rosalinda*, nel '54 la linea registica di *Le tre sorelle* o di *Come le foglie* non si discosta di molto da quella di *Senso*. Di più: non si discosta dalla regia di un'opera lirica, la più amata da Visconti: *La traviata* di Verdi. Il film *Senso* fin dai primi fotogrammi da l'indicazione precisa di questa avvenuta convergenza nell'arte viscontiana di cinema-teatro-melodramma: l'obbiettivo inquadra un dettaglio del palcoscenico del teatro "La Fenice" di Venezia durante una rappresentazione di *Il trovatore* di Verdi. Ma lo spettatore non ha la sensazione di assistere a un'opera, bensì all'inizio del film stesso, e solo quando la 'camera' panoramica sugli spettatori del teatro, si accorge di uscire da un palcoscenico drammatico e dell'inizio della vera vicenda. "È come una chiave", dichiarava Visconti a Festa Campanile, dopo la proiezione del film a Venezia, riferendosi a questa sequenza. E continuava: in realtà, per gli italiani di allora, gridare Viva Verdi non significava solamente: Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia. Significava anche Viva Giuseppe Verdi: significava amare una determinata musica, uno spirito determinato; ed è, dopo tutto, una

questione di secolo o di situazioni. La verità è che un regista può esprimere le cose che ha necessità e intenzione di esprimere anche raccontando di Bertoldo e Bertoldino. C'è sempre una finestra alla quale affacciarsi per vedere le cose. Penso che questa sia una delle strade che si aprono al cinema italiano: il realismo romantico. Basta attingere alle nostre fonti melodrammatiche⁹.

È qui allora che l'intuizione critica formulata da Castello per il teatro viscontiano acquista valore, da *Senso* in poi, anche per il cinema. L'artista, sensibilissimo ai mutamenti storici, avverte che il clima culturale del dopoguerra, quello che ha generato il movimento neorealista, è spento o in via di spegnimento. Perciò inconsciamente abbandona il discorso. Si rifugia, anche nel cinema, nell'esercizio critico, nel culto dello spettacolo, proprio come aveva sempre fatto nel teatro, dietro il quale presentava il vuoto culturale. Egli chiama tale svolta decisa « realismo romantico », e con queste parole fornisce forse, acutamente, una definizione della sua arte. Che si attacca all'unica tradizione dello spettacolo italiano che sente ancora viva, che ha coltivato ed amato fin dall'infanzia: il melodramma. Al cadere delle illusioni neorealiste, al vuoto e al silenzio attraversato dal cinema italiano negli anni della crisi, Visconti sostituisce il supporto colto del realismo melodrammatico, convinto di procedere in avanti.

In *Senso* effettivamente il regista non sembra essersi scostato dalla sua linea di sempre: ancora insiste nella documentazione; non tralascia, anzi affina, l'indagine storica; ancora, perciò, non si esime dal giudicare situazioni e personaggi. Ma dandosi allo studio di un ambiente scomparso, di un tempo passato, per forza si affida di nuovo alla 'fantasia', all'invenzione. L'attore di *Senso* non è più se stesso come quello di *Bellissima* (la Magnani non era stata mai così 'popolare', così calata nella sua umana dimensione di donna del nostro tempo come in questo film; forse appena in *Roma città aperta*), non crea più intorno a sé quell'alone di relazioni col mondo, ma recita una parte. Franz Mahler e la contessa Livia Serpieri sanno maledettamente di letteratura, anche se di una letteratura abilmente storicizzata. Intendiamoci: *Senso* non è film da poco o da situare come 'minore' nella filmografia viscontiana. Basterebbe, a porlo su un piano di riguardo, lo stupendo brano della battaglia di Custoza, o l'angolazione finemente romantica con cui viene rappresentata la Venezia ottocentesca. Si intende dire che *Senso* non è un film neorealista, come non lo saranno *Le notti bianche* e i successivi film di Visconti. Con *Le notti bianche* (1957), il regista sente che la crisi del neorealismo è giunta all'apice, e reagisce in un senso ancora più teatrale, polemizzando contro lo zavattinismo, contro le teorie del « tutto vero al cento per cento », per sino

contro il Visconti di *La terra trema* (non a caso a Venezia, nella conferenza stampa premessa alle *Notti*, dichiarò che il neorealismo « era finito » col suo film d'ambiente siciliano).

Allora, mentre *La terra trema* e *Bellissima* si proiettavano con forza all'esterno, nella contemporaneità sociale, gli ultimi film di Visconti, fino a *Vaghe stelle dell'Orsa*, documentano, per quanto nobilmente, il ripiegare su se stesso del neorealismo, lo scendere dal dialogo con la società al dialogo con la "cultura".

Di più: documentano la completata cattura da parte dell'industria dei migliori uomini della stagione neorealista. Come Visconti, anche De Sica, Zavattini, Rossellini, mostrano da tempo di avere le unghie tagliate. Fellini ed Antonioni, da posizioni diverse, conducono coerenti un discorso solitario e personale, che fin dall'inizio li pose ai margini del movimento neorealista, e sollecitano quindi altre riflessioni. Tuttavia tra risultati divergenti e anche opposti, tra le varie tendenze del cinema italiano, è riscontrabile una comune tendenza all'evasione di una realtà conflittuale, dialettica, che nei primi anni del dopoguerra era invece al centro della ricerca.

L'opera di Visconti è, anche sotto questo aspetto, una cartina di tornasole. Mentre in *Ossessione* c'era il conflitto tra qualcosa di putrido che appesantiva il presente e qualcosa di puro e libero che si presumeva nel futuro; mentre *La terra trema* indicava con chiarezza i termini della lotta tra sfruttati e sfruttatori; mentre *Bellissima* poneva una barriera tra personaggi 'umani' e personaggi 'disumani', tra l'autenticità e l'inautenticità dei rapporti; già con *Senso* invece questa linea dialettica si frange, si ammorbidisce, perde la sua chiarezza. Ussoni, che dovrebbe essere il futuro da contrapporre al presente di Livia e Franz, si perde prima di cadere tra le maglie della censura, e il film



"Faccia di spia" (1975)

rimane un duetto sulla negatività romantica. *Le notti bianche* instaurarono uno pseudo-conflitto tra realtà e sogno: ben presto ci si accorge che la supposta realtà è manierata e falsa come il sogno stesso: e tutto, scorre lineare su una faccia sola. In *Rocco e i suoi fratelli* i protagonisti fanno parte della stessa negatività romantica, del destino che li travolge e nulla fa presupporre, anche nel finale, un conflitto lineare come quello della *Terra trema*. Così solo personaggi negativi troviamo nell'episodio di *Boccaccio '70*, non rapportati a una condizione antagonista, a un concetto opposto della vita amorosa.

L'esperimento storicistico di *Senso* viene nuovamente tentato in *Il gattopardo* ma, nonostante questa volta la censura non sia intervenuta, si fa ancora più fatica a trovare gli autentici rivoluzionari, coloro che veramente desideravano che 'tutto cambiasse perché tutto fosse diverso'. Si ode soltanto la , scarica di fucileria che porta a morire i rivoltosi di Bronte. Troppo poco perché ne esca un contrasto, un vero spiraglio sul futuro. In *Vaghe stelle dell'Orsa*... le spire di una limacciosa passione tra fratelli accademizza uno sfondo storico che sembra ispirato, più che alla realtà della Resistenza e del genocidio ebraico, al clima di un fortunato romanzo di Bassani.

Letteratura, ancora letteratura; e teatro; e melodramma. Tuttavia la prima lezione viscontiana, nei confronti del neorealismo, nei confronti di una poetica che resta ancora valida se interpretata modernamente, in chiave di cinema storico — così come è stato fatto, ad esempio, con *Salvatore Giuliano* di Rosi — ha ancora da dare i suoi frutti, ha ancora da essere linguisticamente verificata e approfondita.

¹ GIORGIO PROSPERI, *Vita irrequieta di L. V.*, in « La Settimana INCOM Illustrata », anno IV, n. 13, Roma 1951.

² L. VISCONTI, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, in « Rinascita », anno V, n. 12, 1948.

³ FABIO CARPI, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958, pag. 38.

⁴ LEONARDO SCIASCIA, *La Sicilia e il cinema*, in « FILM 1963 », Feltrinelli, Milano 1963, pag. 24.

⁵ VITALIANO BRANCATI, *L'orologio di Verga*, in « Il Mondo », anno VII, n. 39, Roma, 27 settembre 1955, pag. 9.

⁶ GIULIO CESARE CASTELLO, *Luchino Visconti*, in « Belfagor », anno X, n. 2, 1955, pag. 183 (ripubblicato in « Premier pian », n. 17, ed. Serdoc, Lyon, maggio 1961).

⁷ MICHELE GANDIN (a cura di), *Storia di una crisi*, in « Cinema », n. s., anno IV, n. 75, Milano, 1951.

⁸ G. C. CASTELLO, *op. cit.*, pag. 183.

⁹ *I registi italiani presenti a Venezia*, in « La Fiera letteraria », anno IX, n. 38, Roma, 19 settembre 1954, pag. 3.

L'OPERA DI ROBERTO ROSSELLINI *

1. C'è un fatto, nella pur movimentata biografia di Rossellini, che viene citato di rado, anzi trascurato. Invece è un episodio illuminante, che va raccontato per intero. L'anno; il 1949. Il luogo: Hollywood, durante una conferenza stampa negli uffici di Samuel Godwin, per annunciare ai giornalisti, presenti la Bergman e Rossellini, il progetto di *Stromboli*. Flasches, discorsi ed effetto, felice incontro fra la genialità italiana e lo *starsystem* americano. Ma all'improvviso alcune dichiarazioni del produttore rompono l'atmosfera cordiale: annuncia che Rossellini girerà nell'ambito organizzativo di Hollywood, tra l'altro con una sceneggiatura precisa. Il regista, sebbene sorpreso perché si era sempre rifiutato al copione predisposto, si alza e abbandona la sala. La Bergman lo segue. Goldwyn non sarà più il produttore di *Stromboli*¹.

Sarebbe facile chiedersi quanti registi italiani sarebbero o sono stati capaci di una insolenza del genere verso uno dei più importanti zar del cinema mondiale (un gesto che Rossellini e la Bergman pagheranno comunque di persona). Ma non è l'insolenza, o meglio il coraggio di questa insolenza, a contare. Il significato dell'episodio, uno dei più violenti del dissidio sempre esistito tra la produzione ufficiale del cinema di consumo e il regista, sta nella coerenza rosselliniana verso un metodo creativo, verso una libertà compositiva che ha sempre cercato al di fuori del *sistema* dello spettacolo. Non a caso quasi tutti i suoi film, da *Paisà* a *La presa del potere*, nascono in condizioni produttive particolari, dove a volte lo stesso regista ha una compartecipazione e dove soprattutto egli cerca sempre di poter avere carta bianca.

Questa sua caparbia capacità di rifiutare l'integrazione economica è uno dei dati biografici rosselliniani che ci aiutano meglio a capire la sua opera, che proprio perciò assume quasi sempre un carattere sperimentale, di tentativo espressivo, di ricerca rischiosa di nuove vie al cinematografo. Per il resto, l'uomo Rossellini, nonostante il dolce sorriso da abate settecentesco di cui ci parla Pinelli², riflette una inquietudine e un dinamismo che lo fanno rimanere sempre giovane, come inesauribile. Difficile sottrarsi "all'incanto del suo matricolato candore, del suo cagliostroresco metamorfosarsi. E anche della sua infernale abilità pratica di usarsi per non cadere mai, per essere malgrado tutto un protagonista sulla cresta dell'onda"³. La scontentatezza, l'insoddisfazione, la mobilità dell'uomo Rossellini sono le stesse dell'artista Rossellini, con un margine di egocentrismo esibizionistico, di beffarda provocazione, di numeri apparentemente balzani. Ma il ritratto più acuto, e

non solo relativo a uno schizzo biografico, è dovuto a Vittorio Bonicelli, che dopo averlo classificato tra le nature caravaggesche, capaci di passare dalla più forsennata magniloquenza a una altrettanto forsennata umiltà; dopo aver sottolineato che è lo stesso regista ad alimentare intorno a sé e ai suoi film un vistoso margine di improbabile che rinforza così bene una particolare leggenda picaresca, si chiede:

Sino a che punto è ragionevole credere alla sincerità d'un Rossellini? [...]. È molto difficile rispondere. Per ciò che riguarda me solo, preferisco affidarmi a una intuizione; e rifugiarmi, semmai, nel vedere in Rossellini uno di quei curiosissimi esemplari di simulatori, i quali per tutta la vita ci presentano conti che essi stessi ritengono abilmente falsificati e che soltanto nel giorno del giudizio riveleranno un misterioso errore di calcolo sufficiente a farli quadrare perfettamente⁴.

La sensazione di Bonicelli — che l'opera di Rossellini possa apparire tutta falsa e insieme tutta vera — ricorre effettivamente nella storia della critica sul regista con valutazioni alterne. Si va da una esaltazione completa dei film rosselliniani a una stroncatura netta; oppure si giudicano false le opere misticheggianti, vere quelle ispirate alla storia; e anche tra queste si compiono distinzioni, si avanzano dubbi su *Roma città aperta* e si sottovaluta *Germania anno zero*. In apparenza l'insidia del "cagliostroismo" sembra nuocere a Rossellini, e gli interrogativi si fanno imbarazzanti. Era sincera l'adesione al fascismo e lo slancio che gli faceva credere e sperare, nel 1942, a una vittoria dell'Asse, con film come *Un pilota ritorna* o *L'uomo della Croce*? E quanta sincerità può essere ammessa nell'abbraccio totale dell'antifascismo nella trilogia della guerra? Come giustificare l'improvviso abbandono dei temi popolari e la crisi mistica che va da *L'amore* (1947-48) a *La paura* (1954)? Quanta intima necessità sentiva Rossellini, nel 1959, di ritornare, con *Il generale della Rovere*, al clima resistenziale e risorgimentale? Che significato può avere la recente metamorfosi che porta l'artista ad abbracciare il film storico e didattico?

In realtà molti dubbi verrebbero a sanarsi se fin dall'inizio si fosse visto Rossellini nella chiave persino più ovvia: quella di un autore profondamente cattolico. In secondo luogo non sarà possibile storicizzare l'esperienza mutevole del regista senza un riesame globale del cinema neorealista, nel cui ambito si è formato e del quale è uno dei massimi esponenti.

2. Nei ben noti fermenti pre-neorealisti che vedevano De Sica impegnato in una delicata storia di sentimenti (*I bambini ci guardano*), Visconti nel mondo limaccioso e sotterraneamente ribelle di *Ossessione*, Rossellini nella visione documentaristica e insieme propagandistica de *La nave bianca*, è proprio quest'ultimo a sembrare il più impreparato, il più lontano da ciò che sarà

* *Relazione al convegno su Rossellini a Fiesole, 3 luglio 1967. In: Rossellini, Antonioni, Bu-nuel. Marsilio Padova-Venezia 1973, pag. 11-45.*

il cinema italiano nel dopoguerra. Eppure sarà Rossellini, non Visconti, a darci *Roma città aperta* e *Paisà*. Anzi, a leggere certi soggetti che il regista di *Ossessione* voleva realizzare un anno dopo *Roma città aperta*, si direbbe abbastanza lontano dalla gran ventata di nuovo portata dal neorealismo rosselliniano; infatti sarà solo nel '48, quando la lezione di *Paisà* avrà allargato i suoi echi, che ci darà *La terra trema*.

Allora, perché proprio Rossellini? E, volgendo il discorso alle altre arti, perché non Pavese, Vittorini, Pratolini, perché non Guttuso? In questa ricerca può aiutarci uno dei più feroci detrattori di Rossellini, Marcel Oms, quando con acre ostilità ideologica scrive che il regista “da Mussolini alla Democrazia Cristiana ha sempre cercato lo stesso alibi mistico”, e individua una linea cattolica dalla “messa celebrata sul ponte” della *Nave bianca*, alla sequenza finale di *Un pilota ritorna*, che nel suo tono lirico e metafisico (la penisola italiana vista in volo dall’alto) gli ricorda l’ultima parte di *Stromboli*, quando Karin dall’alto del vulcano scopre l’isola ai suoi piedi; fino a *L’uomo della croce* che definisce “una notte di grande carità cristiana⁵”. Basterà rileggere la parte finale del soggetto di questo film, centrato sulla figura di un cappellano militare sul fronte russo, per afferrare meglio la natura del discorso rosselliniano durante il fascismo.

È facile immaginare che nottata di ansia sia quella per l’uomo della croce che deve confortare quei disgraziati, curare i feriti, proteggere i bimbi, battezzare una creatura nata nella notte fra quegli orrori e alla fine convenire al verbo cristiano una selvatica ragazza fuorviata dal male e irretita nel fanatismo ideologico, esasperata dalla morte del suo compagno, il commissario sovietico, ammazzato da un milite rosso. E finalmente, sul far del giorno, i nostri rinnovano l’attacco e conquistano il villaggio. L’uomo della croce esce dall’isba alla testa dei soldati e dei civili e va incontro ai vincitori, ma poi, scorto un soldato russo morente torna indietro per assisterlo in quei momenti estremi e, colpito a morte, spira presso il corpo del soldato al quale aveva fatto pronunciare le prime parole del Pater ⁶.

Tutto questo, anche nel film, può essere considerato ingenuo, venato di un pietismo inaccettabile, sebbene Giuseppe De Santis, nella recensione alla pellicola scritta su “Cinema”, il 25 giugno 1943, affermasse che il lavoro di Rossellini cercava di “ricreare una realtà oggettiva senza mutili fronzoli decorativi ed arabeschi⁷”.

Il punto però è un altro. Nella stessa recensione di De Santis ci interessa per esempio di più sottolineare questa frase:

Nessuna meraviglia che il suo mondo [di Rossellini] a prima vista possa apparire fra tanto chiasso, il più sprovvisto di senso polemico ed insieme il più lontano da ogni lotta di tendenza⁸.

La realtà era che il chiasso fascista non contagiava la sostanza culturale del linguaggio del regista, il quale non teneva affatto, come anche chi scrive ha creduto in altro momento, la posizione morale e politica di quei

giovani che scrivevano sulle battagliere riviste fiorentine, che tentavano nell’ambito del regime una specie di fronda. Rossellini era invece “lontano da ogni lotta di tendenza”, e non gli costava nessuna fatica appiccicare il simbolo del fascio sul finale della *Nave bianca*. Quell’inquadratura pacchiana non contaminava dall’interno il resto del suo discorso e della sua preparazione. Mentre a Vittorini e a Pratolini certi aspetti della concezione fascista sembravano positivi e quindi, nonostante il passaggio all’antifascismo, conservarono in loro stessi scorie di una cultura provinciale, che li avrebbe portati a una letteratura populista, Rossellini operava in altra direzione.

E qui il discorso cade su quella tendenza della cultura italiana che da Gioberti a Gramsci al neorealismo, si è voluta giustamente definire *populismo* e che in un saggio fondamentale Alberto Asor Rosa ha posto come spartiacque critico della nostra letteratura. Il populismo come valutazione positiva del popolo, che è rappresentato come un modello, il populismo come segno dello sviluppo storico-sociale italiano la cui arretratezza non permette la formazione di una classe grande-borghese, su cui in Europa si fonderanno più tardi la fortuna e le sorti di una cultura moderna, possentemente rinnovatrice e in alcuni casi eversiva⁹; il populismo come atteggiamento non progressista, imbevuto di generico umanitarismo, di astratto senso della giustizia, di moralismo piccolo-borghese, servirà anche qui come termine storico per interpretare il neorealismo cinematografico.

E va quindi detto subito che Rossellini, col suo alibi mistico si mette fin dall’inizio in posizione autonoma e diremmo più libera, per i futuri sviluppi di un De Sica e persino di un Visconti. Anche in questi autori, come del resto in Pratolini e Vittorini, la polemica antiborghese delle opere durante il fascismo — polemica completamente assente nei film coevi di Rossellini — avrà o potrà avere strascichi piuttosto pesanti.

Poiché questi giovani intellettuali *amano il popolo* in odio alla borghesia, oppure *odiano la borghesia* per amore del popolo, il loro problema sarà quello di sperimentare vari punti d’applicazione alla loro ideologia umanitaria. Dopo aver tentato il fascismo, tentano il comunismo e la democrazia. Il fatto che la seconda scelta fosse nell’ambito di certe condizioni storiche, politiche e sociali più corretta della prima, non significa che la prima sia stata semplicemente un errore o un’illusione, come molti dei protagonisti di questa vicenda si sforzano di far credere. La sopravvivenza di una tematica e di un gusto lo testimonia ampiamente¹⁰.

A stare ai risultati, si deve dunque dire che Rossellini non aveva avuto quella illusione, almeno al livello più profondo; che svolgendo in pieno fascismo un abbozzato discorso spiritualistico si metteva fin dall’inizio fuori dall’ideologia populista. E d’altra parte non brancolava certo nel buio, quanto a fonti e rapporti culturali, né ascoltava solo con attenzione le acute

ricette documentaristiche del comandante De Robertis, a cui fece l'aiuto e sotto la cui supervisione esordì nella *Nave bianca*. La storia d'un Rossellini "libero da qualsiasi passato di cultura"¹¹, colmo d'intuizione e di capacità quasi magica di afferrare nell'aria il senso profondo del suo tempo, è mito da sfatare. Sempre il regista si dimostra più attento di quanto non si creda, e non solo nelle opere, ai fatti culturali, ai rinnovamenti di linguaggio e anche agli sviluppi puramente tecnici. Prendiamo i film del periodo fascista. È chiaro che dopo l'esperienza documentaristica della *Nave bianca*, i richiami a certo cinema francese non sono presenti solo in *Ossessione* di Visconti ma si rinvencono facilmente, persino come precisa citazione, anche in *Un pilota ritorna*. Mentre Visconti si rifà a un Carné o a un Renoir presi nella loro parte più atmosferica, con una interpretazione che potrebbe facilmente scivolare nell'estetismo, Rossellini tiene di fronte agli occhi uno degli esemplari più spogli e più netti del cinema di Renoir: *La grande illusione*. Non c'è dubbio che l'odissea del pilota, prima prigioniero degli inglesi e poi in un campo di concentramento greco, ha come precedente la lezione di umanità del capolavoro renoiriano. E persino la lezione di indagine storica, al seguito di personaggi che si muovono all'interno di fatti corali. Che tutto sia appena abbozzato, e, come allora giustamente notò De Santis, non raggiunga la purezza profonda dell'originale a cui si ispira, non ha grande significato. L'importante è capire fino a che punto il regista si preparasse al salto del 1945.

In quest'analisi non si deve neppure sottovalutare l'esperienza di *Desiderio*, in larga parte girato da Rossellini nel '43 e poi portato a termine da Marcello Pagliero. In *Desiderio* l'autore dimostra che non ha fatto orecchie da mercante neppure al passo in avanti che aveva compiuto lo stesso Visconti in *Ossessione*. Questo film, che senz'altro Rossellini era andato a vedere prima che la censura lo ritirasse, lo aveva colpito al punto che intese rifarlo, almeno per quanto riguardava la lezione recitativa e scenografica. La Giovanna Bragana di Visconti, diventa Paola (Elli Parvo), che dibattendosi in una limacciosa storia, dove il sesso e il senso del peccato si fronteggiano, incontra come suo antagonista il vagabondo di *Ossessione*, Massimo Girotti. E tutto si svolge in una ambientazione più vera, più vissuta, più popolare dei film di guerra che avevano sempre qualcosa di asfittico. Non è solo lo sporco, il sudicio delle camere e delle case (che a ben vedere resta ancora una lezione di estetismo francese); è anche un'indagine più penetrante sull'uomo e sull'ambiente che lo circonda, a interessare il regista. Il quale non dimentica naturalmente la sua linea, per ora abbastanza rozza, di ispirazione cattolica, fino a spingere la protagonista al suicidio, piuttosto che farla cadere

in una relazione colpevole con il cognato. Una donna che aveva sfiorato la prostituzione diventa così una specie di martire in un mondo amorale che non crede in nulla e che viene rifiutato proprio con quel gesto. Paola si uccide gettandosi dall'alto di un cavalcavia. Siamo ancora all'abbozzo, al risultato informale. Ma non sarà inutile notare che anche il piccolo Edmund, in *Germania anno zero*, si getterà nel vuoto per rifiutare un mondo privo di valori.

3. Rossellini arriva così a *Roma città aperta*, che comincia nel '44 e finisce nel '45, con una preparazione che non lo impegnava con l'ideologia fascista e con un bagaglio sperimentale notevole, sia in senso tematico che nel senso del linguaggio. L'esplosione feconda, colma di speranze, del dopoguerra italiano investe l'artista Rossellini giunto a un punto critico della sua maturazione. È stato detto e ripetuto che Resistenza e neorealismo sono parte di uno stesso fenomeno storico, che l'uno consegue alla spinta rinnovatrice dell'altra. È vero, pacificamente accettato, e non occorre insistere su questo punto. Occorre dire però che l'incontro tra Rossellini e il clima dell'antifascismo democratico, che indubbiamente conta molto nella trilogia della guerra, sarà un incontro non impegnativo, non ideologico, e proprio per le ragioni che non vedevano schierato il regista, precedentemente, sui versanti della sinistra fascista. In verità Rossellini ha continuato sempre, bisogna dire con estrema coerenza, un discorso religioso di natura inferiore, verso il quale egli protende di continuo, a volte senza esplicita o sottolineata indicazione, il senso delle sue immagini. Così si veda quanto siano vicine e pur lontane opere come *L'uomo della croce* e *Roma città aperta*, proprio perché la dialettica fascismo-antifascismo non conta nel processo culturale rosselliniano: ne *L'uomo della croce* la morte del bolscevico e del prete militare in un abbraccio mistico annaspava tra gli spari di una guerra astratta, genericamente malefica; ora, in *Roma città aperta* la morte che accomuna il prete e il partigiano comunista può arrivare alla sue risonanze più alte, può appoggiarsi su un supporto storico, corale. Ma l'angolazione rimane comune. La Resistenza, l'improvvisa illuminazione dei fatti ha dato a Rossellini la certezza dei fronti, lo ha spinto a scoprire chiaramente il versante dove gli uomini di buona volontà possono operare e il versante dei reprobati.

Egli arriva così a un vero e proprio *storicismo cattolico*.

I grandi lampi di verità di *Roma città aperta* — Visconti ricorda ancora lo choc che provocarono in lui sequenze come la morte della Magnani sotto la raffica di mitra, sulla strada; "fù il primo ad applaudire — sono mescolati con i residui di un cinema non ancora uscito dal bozzolo, da una

parte, e dall'altra con la commistione a motivi provenienti dall'ideologia populista (di cui lo sceneggiatore Amidei era certo in quel momento il principale portatore). Ma solo in *Paisà* il cattolicesimo storicista di Rossellini raggiunge la sua massima significazione, dandoci uno dei risultati più alti, insieme alla *Terra trema* di Visconti, della cultura del nostro dopoguerra. Non si tratta in questa sede di attardarsi nell'analisi puntuale di *Roma città aperta*, di *Paisà* o di *Germania anno zero*, del resto altrove e troppe volte condotta; si tratta di restituire a queste opere importanti il posto critico che meritano. Periodicamente si assiste ad astratte revisioni delle opere rosselliniane, da *Paisà* a *Viaggio in Italia*, con alterni eccessi di contenutismo e di formalismo. Vediamone alcune. Cominciò Vittorio Spinazzola ad affermare nel 1955 che le maggiori, opere neorealiste portavano "già in sé i germi della propria decadenza". In *Roma città aperta* "si parla molto dei partigiani, dei comunisti, ma poco si fa capire per che cosa essi lottino, per quali cause, per quali ideali"¹². Insiste Pio Baldelli, nel 1964, accusando il film di evitare il momento fondamentale dell'antagonismo storico che muove il contrasto: ossia i termini della lotta di classe. Non vi si parla mai dell'urto contro i detentori del potere, i proprietari, o dell'impeto contro le vecchie strutture economiche e politiche, che pure aveva costituito il livello delle ragioni per cui combattevamo. La predicazione ideologica [...] resta affidata a don Pietro. Il popolo spesso fa da coro, ma nel senso che vive sullo sfondo, atteggiandosi secondo il comportamento dei protagonisti, e non in quanto partecipi in prima persona all'intelligenza della situazione storica¹³.

Da qui a dichiarare che nel « fondo del film » vi sia « quella piega mentale che — mutate, passando gli anni, le circostanze storiche e smorzata la spinta popolare — conduce passo passo, nei fatti del cinema, alle mistificazioni contenute in film come *Il generale della Rovere*, *Era notte a Roma* ¹⁴, il passo è breve.

Più di recente Mario Cannella, calcando forse con troppo zelo le orme di Asor Rosa, non solo individua le debolezze populiste della critica sul neorealismo (compreso, e giustamente, il mio volume sull'argomento uscito dieci anni fa), ma invita anche a una rivalutazione fortemente limitativa del primo neorealismo, le cui debolezze ideologiche investirebbero anche Rossellini:

Solo rimettendo in discussione la cultura antifascista e — al fondo di tutto — la natura interclassista dell'antifascismo, possiamo spiegarci le successive involuzioni di tanti artisti, Rossellini compreso.¹⁵

Ora, rispondendo in primo luogo a Cannella, è comprensibile che l'entusiasmo per l'originalità critica della posizione di Asor Rosa, porti a schematiche e troppo semplicistiche trasposizioni di metodo (dalla letteratura al cinema). Il problema è tuttavia più complesso di quanto si possa crede-

re. Già lo stesso Asor Rosa avverte con acutezza che nel cinema l'assenza di una forte tradizione nazionale permette un'invenzione più libera e spregiudicata anche da un punto di vista stilistico — ciò che non elimina la debolezza dell'impianto ideologico e culturale, ma in un certo senso la trascende nella immediatezza delle impressioni, nella "verità" nuda del racconto. Invece, nella narrativa, nella poesia, nella pittura, nella critica letteraria e artistica, la presenza massiccia di ragioni ideologiche assai forti e nello stesso tempo assai confuse e velleitarie, produsse come conseguenza l'incapacità di creare una grande, matura cultura popolare¹⁶.

Per Rossellini è proprio così. La sua posizione ideologica, a scavarne sostanzialmente non progressista, viene trascesa dall'immediatezza, dall'urgere stilistico dei risultati visivi, dove splende una complessa realtà in movimento, continuamente accesa da folgorazioni interpretative a livello storico.

E che il conflitto di classe non sia posto minimamente in risalto, che in *Roma città aperta* sia don Pietro a sostenere il maggior significato del film, sono cose che non dovrebbero stupire in un autore cattolico. Anzi è proprio perché Rossellini, nella trilogia della guerra, rifiuta almeno in parte di farsi ingabbiare nel cinema programmatico di denuncia, che riesce a uscire dai limiti creativi della cultura antifascista, dal suo provincialismo, dalle formulette del nazionale-popolare. Il discorso che Asor Rosa fa sul *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi, che sebbene sia il frutto più maturo e valido della letteratura populista del dopoguerra, non esclude l'angolazione borghese, può essere ripetuto per *La terra trema* di Visconti e indirettamente anche per Rossellini. Cioè questi autori sono borghesi, ma lo sono in un senso più consapevole e profondo di altri autori. È «proprio attraverso la *maturità borghese*» che essi «riescono a realizzare una adesione meno futile e transeunte nei confronti delle «ragioni contadine» o popolari»¹⁷ *Cristo si è fermato a Eboli*, insiste Asor Rosa

deve la sua vasta fortuna alla capacità, che l'autore vi rivela, di mediare in un sogno di palinogenesi universale il caso storicamente determinato della miseria contadina lucana. Fenomeni analoghi potrebbero essere ritrovati più facilmente in campo cinematografico, dove questo richiamo ad un tribunale di giustizia senza confini è costante e intenso¹⁸.

Proprio perché la posizione *borghese e cattolica* di Rossellini è la più seria e conseguente, vissuta senza schematismi (si rammenti la nota di dichiarazione del regista, per cui il cristianesimo non è una presa di posizione intellettuale, ma un modo di essere), vissuta anzi con tutti i dubbi, le angosce e le speranze autentiche di un artista; proprio per questo egli arriva al risultato culturalmente più alto nei primi anni dell'immediato dopoguerra: più alto di De Sica-Zavattini in *Sciuscià*, più alto di De Santis in *Caccia tragica*, più alto di «il *Il sole sorge ancora*» di Vergano-Lizzani. Film che possono

essere tranquillamente considerati il risultato di quella cultura resistenziale interclassista che vede ingenuamente l'intellettuale andare verso il popolo e mitizzarlo, trasformandolo in immagine rovesciata di sé, e privarsi in questa operazione di un rapporto profondo con la società reale, con l'intelligenza del mondo.

Sono film che si pongono a lato di romanzi come *Il sentiero dei nidi di ragno*, di Italo Calvino, o *Cronache di poveri amanti*, di Pratolini, dove la bontà popolare, la elegia delle anime semplici stempera i conflitti economici del tempo storico. Non a caso sarà proprio questo filone nazionale-popolare del neorealismo a ridurre per lo schermo le *Cronache* di Pratolini, con regia di Lizzani, facendo in buona fede credere che quella fosse una delle poche tematiche rivoluzionarie che meritassero di essere messe in film. Rossellini, là dove tocca corde elegiache e sentimentali, a livello popolare (in *Roma città aperta*, in certi spunti di *Paisà*) arriva a un populismo di natura assai alta.

L'effusione patetica, a volte lacrimosa, di De Sica, o il magnanimo abbraccio, in letteratura, di un Levi, sono estranei al regista di *Paisà*, che ha verso il popolo un occhio ben diverso. In lui non c'è né abbraccio né repulsione. Il popolo è là, con le sue tragedie, e il film ne contempla storicamente la portata. Anche la denuncia della miseria non ha, mai un timbro lamentoso o insistito. In *Paisà* l'immagine delle « grotte » napoletane di Mergellina, dove brulica un'umanità cenciosa, è così breve (e pur così nitida)...

Una volta di più ci pare che questo linguaggio, di cui dobbiamo ancora analizzare i succhi più moderni, non sia un'apparizione miracolosa ma si ramifichi indietro verso alcuni dei caposaldi della nostra cultura. Non sarà ardito avanzare l'ipotesi che nella migliore lezione rosselliniana si vengano a mediare, come precedenti, lo storicismo cattolico di un Manzoni, e la freddezza veristica di un Verga, Un Manzoni letto con occhio sgombro da romanticismi, nel senso indicato da Anna Banti, quando ricorda quella bellissima definizione manzoniana del verosimile (un vero veduto dalla mente per sempre, o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente) che al romanzo "storico" sembra affidare l'essenza più sottile della storia: l'eterna scommessa su quel che non ha lasciato altra traccia che una parola non detta fra tante parole inutili. È questo il verosimile che il Manzoni ha raccolto, artisticamente ordinato e ricostruito trascrivendo i moti della folla milanese all'assalto dei forni: tanto per fare un esempio. Discernere nel tessuto velocemente trascorrente dei « fatti » accaduti un momento o un secolo fa, quanto di eterno accomuna e distingue le azioni umane, ecco il compito del narratore che è sempre uno storico¹⁹

E *irrevocabile* è il tempo in cui vengono fucilati i fascisti dell'episodio fiorentino di *Paisà*, o gettati in acqua ad affogare i partigiani del Po. Irrevocabile ma anche impassibile, come per altro verso il linguaggio ver-

ghiano. Tuttavia, mentre la freddezza di testimone dello scrittore siciliano segue il canone naturalista dell'impersonalità e quindi rifiuta ogni giudizio sulla materia narrata, Rossellini, per la sua divisione del bene e del male (divisione che è sempre implicita al fatto esposto e mai calata dall'esterno) arriva ad una posizione antifatalista, non pessimistica. Arriva a un cinema di avanguardia.

4. Su questa parola — avanguardia — occorre comunque intendersi, e aprire la prospettiva dell'arte europea contemporanea, nel cui ambito si verifica, agli inizi del '900, quel particolare fenomeno che Paolo Chiarini chiama la morte del canto, ossia la scomparsa o almeno l'invecchiamento della concezione dell'artista come usignolo, come creatore che abbia una sola giustificazione: quella dell'espressione. Si fa strada invece il concetto che l'arte non ha più il proprio fondamento in se stessa, per cui deve essere concepita come riferimento ad altre;

Principi di una estetica razionalità che ci portano di colpo al di là di certi interrogativi di Lukács — Thomas Mann o Franz Kafka? — e che ripropongono in termini nuovi il problema delle avanguardie, distinguendo fra un avanguardismo di evasione e fine a se stesso, nel quale si sia perso il criterio della verifica tra fini e mezzi (su questo non si discute — ammoniva Brecht — i mezzi devono essere interrogati circa i loro scopi). Il criterio oggettivo della realtà (vedi Durrenmatt, Ionesco, Beckett), ed una avanguardia vera che a questo criterio si tenga ben salda²⁰.

Brecht, allora. La cui lezione dimostra una vitalità e una forza che aderiscono ancora alla dimensione della realtà moderna e si mostrano aperte agli innesti più vari. Per esempio, all'innesto del cinema neorealistico di un Rossellini. Abbiamo analizzato già in altra sede questo particolare rapporto, del tutto indiretto, tra la poetica brechtiana e la lezione d'avanguardia di *Paisà*, ma la questione ci sembra importante e non sembra inopportuno ripeterla.

Il famoso schema di Brecht sugli "spostamenti di accento che il teatro epico — più tardi definito con maggior esattezza teatro dialettico — compie verso il tradizionale teatro drammatico, vale anche per gli spostamenti di accento portati dal neorealismo di Rossellini nei confronti del cinema tradizionale. Applicando al film la stessa terminologia, che Brecht usa nella sua polemica tra teatro vecchio e teatro nuovo, si ottiene una sorprendente corrispondenza. Se infatti il cinema tradizionale involge lo spettatore in un'azione scenica, e ne esaurisce l'attività, il cinema di *Paisà* fa dello spettatore un osservatore, però ne stimola l'attività; e così di seguito nel film di Rossellini, le sensazioni non vengono conservate, ma spinte fino alla consapevolezza, l'uomo non viene presupposto noto e immutabile, ma come oggetto di indagine, mutabile e modificatore; il mondo non è mostrato com'è, ma "come diviene"²¹. La coincidenza più rilevante tra la poetica

di Brecht e quella neorealista sta però nell'avere entrambe posto l'accento — sia pure con coscienza precisa la prima e per strade più traverse la seconda — sulla qualità storica del linguaggio dello spettacolo, sulla cronaca che diventa consapevolezza e insieme sollecitazione del presente:

Se facciamo agire i nostri personaggi sulla scena — scrive Brecht — come mossi da forze sociali, e da forze sociali diverse secondo le diverse epoche, ostacoliamo la tendenza del nostro spettatore ad abbandonarsi all'ambiente scenico. Egli non avrà più l'impressione così agirei anch'io, dovrà per lo meno aggiungere: se vivessi nelle medesime condizioni. E quando rappresentiamo in luce storica lavori ispirati al nostro tempo, anche le condizioni che determinano le sue proprie azioni potranno apparirgli nel loro carattere particolare. Così sorge la critica²².

A questo punto Brecht, per introdurre concretamente nello spettacolo teatrale la "luce storica", concepisce un particolare sistema di "effetti di straniamento" (cioè di raffigurazioni che lascino riconoscere l'oggetto ma insieme lo facciano apparire estraneo, ne mettano in rilievo l'importanza, lo rendano notevole allo spettatore), che sembrerebbero escludere il proseguimento del raffronto tra la sua poetica e quella rosselliniana. Lo *straniamento* (*Verfremdung*) infatti ha la funzione di, far leva sulla *irrealtà*, sulla implicita astrazione della mimesis teatrale per togliere lo spettatore dalla sua condizione di succube di un'illusione (gli spettatori, nel teatro tradizionale tengono gli occhi fissi sulla scena come ammaliati, espressione che ci viene dal Medioevo, dal tempo delle streghe e dei chierici²³). Per far uscire il pubblico da questa condizione, sostiene Brecht, bisogna metterlo di fronte alla finzione teatrale, ricordargli sempre che la scena è scena, il piancito di legno su cui si muovono gli attori è un piancito di legno e non una strada asfaltata, che gli stessi attori sono dei mezzi di trasmissione e non uomini reali (da qui la polemica del drammaturgo tedesco contro la recitazione stanislawschiana, che tende all'immedesimazione tra attore e personaggio). È chiaro che Brecht, nella sua polemica antiromantica, porta al massimo dell'evidenza le caratteristiche sceniche teatrali e, a prima vista, tale sistema sembra non abbia nulla a che vedere col cinema di Rossellini che è il più antiteatrale che si possa immaginare.

Ma si badi come per vie diverse, in due linguaggi diversi, si può arrivare a risultati consimili. Se Brecht esigeva che il teatro fosse il più possibile teatrale, mettesse in mostra i suoi artifici (la sua essenza), per arrivare all'effetto di straniamento, in definitiva per *evidenziare l'oggetto in senso storico*, Rossellini ottiene la stessa rilevazione storicistica sfruttando al massimo l'oggettività, l'*estraneità* propria dell'immagine, il suo valore di freddo specchio delle cose, di assoluto *presente*. Il Rossellini di *Paisà* (è stato detto tante volte), ha trattato le immagini come se fossero quelle esterne di un ci-

niogiornale proprio perché istintivamente ha compreso che se il cinema vuole arrivare alla storia, bisogna che passi attraverso la cronaca, attraverso la perfetta ricostruzione della cronaca. Come Brecht ottiene lo straniamento, la riflessione storica dello spettatore, attraverso il ricorso all'essenza del teatro, così il cinema lo ottiene col ricorso al documento, al *fatto* che sta al di là dello spettatore, a una distanza precisata nello spazio e nel tempo.

È come un ritorno a Lumière, alla semplicità straordinaria di quel primo spezzone di film che mostrava l'arrivo di un treno in una stazione. E questo spiega anche l'estrema nudità del linguaggio rosselliniano. Nella stessa direzione Rossellini non rifiuta, anzi fa propria e modernizza la strada stanislawschiana dell'attore, da Brecht respinta dalla scena teatrale come illusionistica. Per il regista di *Paisà*, attore e personaggio devono essere quasi la stessa cosa, o almeno devono apparire sullo schermo come se fossero la stessa cosa.

Così l'attore è un mezzo per arrivare alla realtà oggettiva, per dar corpo all'immagine del dato cronachistico, che deve essere vissuto come se accadesse in quel preciso istante. E proprio in questo senso l'attore è capovolto in funzione straniante, perché divenuto un veicolo non più per avvolgere lo spettatore in un'aura illusionistica, ma per condurlo alla sostanza documentaria di tutto il discorso, alla realtà di cui si parla, per rendergli la ricostruzione una discesa all'origine si direbbe filologica, etnologica, della cronaca.

L'inconsapevole contatto tra l'avanguardismo rosselliniano e quello brechtiano si ferma qui. È evidente che quando il drammaturgo si propone di "svelare i nessi causali della società / smascherare i punti di vista dominanti come i punti di vista dei dominatori / scrivere dal punto di vista della classe che per le più urgenti difficoltà in cui si dibatte la società umana tien pronte le soluzioni più ampie / sottolineare il momento dello sviluppo / concretezza e possibilità di astrazione"²⁴, Rossellini invece si mantiene in posizioni molto più arretrate.

Il giudizio storico è diverso e arriva a penetrazioni diverse: l'interpretazione brechtiana della realtà pone come centro la chiave scientifica del classismo (sfruttati-sfruttatori); l'interpretazione rosselliniana pone invece una posizione morale (bene-male) e metafisica (salvezza-dannazione). Con tutto ciò il regista italiano arriva ugualmente, nelle sue opere più vive, a un cinema d'avanguardia antiromantico, dove l'artista soggettivista, autobiografico, narratore in prima persona, scompare per cedere il posto ad un'impassibilità da moderna tragedia, ad un cinema oggettivo.

5. Un acuto critico e sacerdote francese, purtroppo scomparso, Amédée Ayfre, che ha scritto le pagine più penetranti sull'aspetto religioso del cinema rosselliniano (aspetto stranamente messo da parte dalla maggioranza degli studiosi del regista; si veda, per es., il volume del cattolico Mario Verdone), ci aiuta più di altri a individuare l'atteggiamento culturale del cosiddetto misticismo di Rossellini. Il saggio di Ayfre, *Cinema e presenza del prossimo*, sembra meditato tenendo sempre presente il cinema di "Paisà" e di "Germania anno zero".

Nei film a sfondo neorealista — scrive Ayfre — si sente costantemente che qualcuno ha tentato di incontrare veramente altri esseri. Egli non si è soltanto chinato su di loro con la macchina da presa, ma li ha anche interrogati senza il miniino paternalismo e con una curiosità fraterna. Si vede che egli non sa già tutto in partenza e che è pronto ad arricchire la propria esperienza con quel che imparerà. Ma, detto questo, egli non si lega per nulla a una obbiettività meccanica è inumana. Egli cerca la verità con tutte le sue forze, e con tutto il suo essere, le sue idee, i suoi valori, i suoi impegni, egli ascolta ciò che gli si dice e descrive quello che vede. Egli non fa astrazioni da ciò che è e non impone niente di più. Confronta, discute, parla e l'ultima immagine non suggerisce mai la soluzione perfetta e l'unica possibilità di salvezza. Il dibattito resta aperto fra uomini di buona volontà²⁵.

Il cattolicesimo di Ayfre, che attinge alla tradizione scolastica rinverdità da Maritain, e si pone nella linea più avanzata, anti-intellettualistica, propria della tendenza che fa capo alla rivista "Esprit", è, ancora una volta senza contatti diretti, molto vicino al cattolicesimo di Rossellini:

Occorre, partendo dalle idee, fare un semigiro e riattraversare il mondo delle immagini. *Conversio ad phantasmata*, diceva con la Scolastica Georges Gusdorf che preconizzava, nel nome dell'intellettualismo razionalista, un ritorno alla coscienza mistica per rimettere in contatto lo spirito, con l'esistenza²⁶.

Il percorso cinematografico di Rossellini sembra avere, dai primi film al suo ultimo esperimento televisivo, questa segreta ambizione ideologica: attraverso le immagini, rivelatrici della "presenza" del prossimo, arrivare al nocciolo dell'esistenza, la cui natura può essere solo spirituale. E la citazione diretta di una pagina di Maritain, proteso verso un nuovo umanesimo cristiano, visto però in una concreta prospettiva storica, conferma in quale direzione sia orientato il cinema di Rossellini.

Un umanesimo realmente cristiano non immobilizza l'uomo, per il bene come per il male, in alcun momento della sua evoluzione; sa che non solo nel suo essere sociale, ma nel suo essere inferiore e spirituale, l'uomo non è ancora che un abbozzo notturno di se stesso, e che prima di raggiungere la propria figura definitiva — dopo il tempo — dovrà passare attraverso molte mode e rinnovamenti. Perché c'è sì una natura umana immutabile come tale, ma è precisamente una natura in movimento, la natura d'un essere di carne fatto a immagine di Dio, cioè sorprendentemente progressivo nel bene e nel male. E ci sono verità eterne immutabili come tali, ma che appunto per poter realizzare sotto forme diverse le loro virtualità nel tempo e nelle cose del tempo, costringono la storia a far sorgere senza sosta nuovi climi. Se è vero che il male e la sventura saranno sempre alle prese con l'uomo, ciò accade in forme nuove e rivelando nuove

profondità; perché la morte stessa muta di viso col tempo. E il bene e la gioia riveleranno anche sino alla fine nuove profondità²⁷.

Sembra possibile che una analoga ispirazione religiosa sostenga opere come *Il miracolo* (1947-'48), come *Stromboli* (1949), come *Europa '51* (1951-52), come *Viaggio in Italia* (1953). In tal senso si spiega meglio il rigetto ufficiale, in Italia, da parte cattolica, delle opere dopo *Germania anno zero*. Scrive Padre Camillo De Piaz, a proposito di *Francesco giullare di Dio* (1950):

Rossellini è un grande regista, quando l'estro e la fortuna lo assistono; ma questo, nonostante le innegabili squisitezze [...] è un film brutto ed equivoco, come tutti gli incontri di una certa cultura e di una certa società con temi come il francescanesimo e simili²⁸.

In tal senso si spiega ugualmente il grande favore che il secondo Rossellini ha incontrato in Francia, specialmente tra i redattori dei "Cahiers du Cinema", su cui l'influenza di Bazin che fu anche redattore cinematografico di "Esprit", è stata determinante (né si dimentichi che lo stesso Amédée Ayfre collaborava alle due riviste).

Per la verità oggi, in questa luce, appare molto più conseguente la famosa svolta di Rossellini dopo *Germania anno zero* (che anche a chi scrive sembrò una specie di capovolgimento). Ma non solo conseguente al discorso spiritualistico; insieme legittima ribellione verso una cultura, quella del populismo antifascista, che alla lunga avrebbe mostrato il suo limite provinciale. In definitiva l'insofferenza rosselliniana alla tematica nazionale-popolare appare oggi lungimirante. Che cosa avrebbe dovuto fare il regista, dopo "Paisà": mettersi a denunciare l'italica miseria, indignarsi per una società sottosviluppata? La miseria, è stato detto giustamente, non ha complessità, e in se stessa, ove non venga legata a una visione rivoluzionaria del mondo, non può che limitare gli stimoli poetici, e condurre facilmente a una espressione manieristica. Ed è proprio al realismo di maniera a cui sono pervenuti De Sica e i desichiani (Germi, Castellani, Loy, Olmi, tanto per fare qualche nome) e in certi punti persino Visconti, per non dire dei viscontiani, che Rossellini, con la sua impennata dopo *Germania anno zero*, è riuscito a sfuggire con anni di anticipo.

Quando la morte del populismo viene avvertita anche dai più tenaci, quando Visconti nel '55 dichiara *forfait* con *Le notti bianche*, e De Sica tenta con *Il tetto* l'ultimo disperato recupero di posizioni (senza tuttavia evitare il manierismo); quando pochi anni dopo si celebra anche la morte del populismo letterario, Rossellini sembra se la ridi: dal '48 aveva sentito false le suggestioni del nazionale-popolare!...

Così, paradossalmente, quello che dal '50 al '60 sembrò un "tra-

dimento”, un abbandono della tematica neorealista, è invece oggi da considerare un vantaggio culturale per Rossellini, una anticipazione. Ciò non vuol dire che si debba procedere a rivalutare in blocco il periodo che va da *Amore a Paura*, perché le qualità anticipatrici non bastano a colmare certi scompensi, a giustificare l’annaspamento nel vuoto, la tendenza a non finire il discorso, a lasciarlo monco, e, più gravemente, a scivolare in un altro manierismo, opposto a quello populista, e tuttavia non meno grave. Occorrerà in questo senso consigliare parecchie pozioni di camomilla ai simpatici critici che Aristarco chiama «nipotini dei Cahiers» per i quali ogni film rosselliniano, anche quando forse lo stesso regista lo avrebbe volentieri dimenticato, merita incondizionati osanna.

Per esempio non si può assolutamente salvare, persino con i fumismi sintagmatici, un’opera sconnessa come *La macchina ammazza cattivi*, girata nel 1948 ma presentata, dopo molte esitazioni, solo nel 1952. Senza arrivare all’accusa di neofascismo, che il già citato Marcel Oms muove al film in un eccesso di indignazione (siamo invece ad un qualunque da operetta di paese), è la gracilità di tutta l’operazione che impressiona. Le gag non legano, o stancano fino alla nausea (gli andirivieni macabri della famiglia americana); il modellino all’inizio e alla fine è così grossolano da far sperare che non sia stato Rossellini ad averlo inserito nel film; persino certi spunti documentaristici, come quello della processione, sono tirati via, restano amorfi; gli attori improvvisati dimostrano ampiamente di essere tali (le sedute in consiglio comunale); e tutto rimane come dilettesco, incerto, irrisolto. Si capisce che il soggetto di Eduardo De Filippo (e Fabrizio Sarazani) aveva sollecitato Rossellini per i suoi risvolti cattolici, per la presenza del diavolo e di un oggetto diabolico come la macchina fotografica; ma si capisce anche che lo stesso regista deve essersi accorto di aver fatto uno sbaglio, e a ogni inquadratura sembra abbia voglia di piantare tutto e andarsene.

In effetti bisogna stare attenti alle infatuazioni per il non-finito rosselliniano, che venato spesso da ragioni non espressive (famosa è quella dichiarazione del regista relativa alla noia indicibile che gli procurano le scene di raccordo), non deve essere confuso con una sprezzatura di tipo impressionistico. Se questo non-finito ha sollecitato alcuni giovani registi del cinema francese e lo si ritrova nelle loro opere, come effetto voluto, ciò testimonia il grande amore verso il regista da parte di autori come Godard, ma non sposta di un etto il problema critico in sé.

Quel che importa sottolineare, in questa fase di acceso spiritualismo, è che il rifiuto dell’angolazione populista porta il linguaggio del regista

a un depauperamento dell’atmosfera storica, che rimane tuttavia presente in opere come *Stromboli*, come *Europa ‘51*, come *Dov’è la libertà*, come *Viaggio in Italia*, e a una accentuazione dell’istanza metafisica. L’atmosfera storica viene annullata in due casi: nel primo episodio di *Amore (La voce umana)* e nel *Francesco Giullare di Dio* (1950). Tratto dall’omonimo dramma in un atto di Jean Cocteau, *La voce umana* è uno dei più grossi passi indietro di Rossellini, dove la bravura dell’attrice, messa come in un medaglione, resta veramente fine a se stessa. Cacciato dalla finestra il tempo storico, l’incontro tra un Rossellini innamorato e il decadentismo dell’autore francese portano in breve a un rigurgito dannunziano.

Non sarà così in *Francesco*. La fuga dalla storia è una strada per raggiungere un significato metafisico, una verità estranea alle mutazioni del tempo. Per arrivare a questo, i fraticelli sono visti nella loro naturalità popolare, nella loro umiltà totale. Al populismo della cultura interclassista Rossellini sostituisce un populismo cristiano, che tuttavia è ben diverso da quello paternallistico di un Manzoni. Il popolo diventa positivo in sé, diventa accettabile come un albero, come gli animali, come la natura; perciò si trasforma in una categoria dell’esistenza, in una astrazione. E tuttavia, pur nella astoricità viene conservato nitidamente il senso dell’*attimo* rosselliniano, il battito di un tempo speciale, sottilissimo. Questi fraticelli, umili e ingenui al limite dell’idiozia, privi di contatti col loro tempo, vivono in un presente metafisico che colpisce.

Non a caso sarà un clima consimile che Pasolini andrà cercando nei suoi film, e proprio con agganci diretti a *Francesco*. In *Accattone*, in *Mamma Roma*, persino in *Uccellacci e uccellini* il sottoproletariato sarà popolo allo stadio puro, spogliato di storia. Ma se per Pasolini il popolo è “astrazione dello spirito”²⁹, è rispecchiamento del proprio mondo interno, individuale, per Rossellini è “astrazione dell’anima”, è conquista dell’assoluto, oggettiva, senza il minimo tocco di autobiografismo o di proiezione soggettivistica. Pur rinunciando al contatto col tempo storico, Rossellini non riflette il suo mondo interno, il proprio io, nel popolo o nel sottoproletariato (un’operazione neoromantica che troviamo anche nell’Antonioni del *Grido*), ma tenta sempre di raggiungere verità valide per tutti.

Sarà così anche nei film che vedranno come protagonista la Bergman. in un ciclo che ha certamente un suo fascino e una sua continuità. Chi ha cercato in queste opere un legame autobiografico, dovuto a un freudiano senso di colpa che avrebbe preso Rossellini perché la sua unione con la Bergman non era sancita dai legami sacri d’un matrimonio davanti a Dio, ha capi-

to ben poco di questo artista. Eppure per Raymond Borde e André Bonissy, finché Rossellini

chiederà a Ingrid Bergman di recitare per lui, vale a dire fino al 1955, egli racconterà la stessa storia: il riscatto della donna indegna. Nel primo atto, è una madre futile (*Europa '51*), una sposa sgradevole (*Viaggio in Italia*), una donna infedele (*La paura*), o semplicemente una donzella dal torbido passato che arpiona un giovane ingenuo (*Stromboli*). Secondo atto: la signora è presa in fallo, ciò che suppone ch'essa abbia conservato la nozione del Bene e del Male. Un piccolo barlume splende ancora, al fondo degli abissi e il terzo atto è quello della Redenzione. Un manicomio (*Europa '51*), un vulcano (*Stromboli*), un miracolo (*Viaggio in Italia*), un suicidio mancato (*La paura*), o meglio ancora il rogo di Giovanna D'Arco, incontro ideale della donna e della morte (*Giovanna al rogo*), a cancellare il peccato di avere un sesso umido e peloso... Insomma, Rossellini si specializza in un cinema antifemminista, o più esattamente nel film familiare di regolamento dei conti. È il vecchio tema reazionario: dopo che Eva ascolta il serpente è un'imbecille o una sguadrina. L'uomo sposato ha una doppia figura di redentore. Compiendo pian piano il suo dovere coniugale, la trasforma in madre, torturandola per la buona causa la trasforma in essere morale. Tecnicamente questo cinema da Grande Inquisitore è spesso mediocre³⁰.

Borde e Bonissy, trascinati come Marcel Oms, da una idiosincrasia ideologica, alterano il senso dell'opera di Rossellini con una critica rozza-mente contenutista. Eppure, come già abbiamo indicato per il periodo fascista con Marcel Oms, queste note di accesa detrazione indicano il senso con cui si deve guardare alla tematica dell'artista. Il percorso disegnato dalla Bergman segna certamente le lacerazioni della donna cattolica nel mondo moderno. Non si potrà affrontare l'analisi critica di un film stimolante come *Viaggio in Italia* senza tener conto di questo ambizioso retroterra, a meno di cadere, pur nella minuta vivisezione delle inquadrature, in un vacuo formalismo³¹;

6. Dopo *Paura* Rossellini affronta un triennio durissimo. Il pubblico non accetta più di seguirlo (*Giovanna d'Arco al rogo* ha incassato 18 milioni, come *La paura*) e i produttori si rifiutano di rischiare con lui. Il matrimonio e il sodalizio con la Bergman è in crisi. *India* ('57-'58) resta l'ultimo tentativo di riconquistare le posizioni perdute, persino neorealiste (è chiaro il richiamo a rifare un *Paisà* indiano). Ma ancora una volta un insuccesso: 15 milioni l'incasso in Italia e tiepida la critica.

Succede allora un fatto abbastanza paradossale: che proprio il regista che fin dagli inizi aveva avvertito le secche provinciali del populismo resistenziale, per tanti motivi esterni viene indotto, in pieno 1959, ad accettare un canovaccio che di quella tendenza accetta tutte le debolezze. Si tratta de *Il generale della Rovere*. E il paradosso diviene ancora più evidente se si pensa che proprio in quegli anni, anche in letteratura, si assiste chiaramente allo sfilacciarsi del neorealismo interclassista, al suo fallimento. La presenza

di Sergio Amidei tra gli sceneggiatori svela meglio che gli autori del film intendono rifare *Roma città aperta*, che dei film della trilogia di guerra è per l'appunto quello più populista. Non c'è dubbio che Rossellini è stato a un gioco di natura commerciale, a una specie di svendita abbastanza disperata del suo passato migliore. Ma il gioco riesce, dal punto di vista del rilancio del regista; gli incassi arrivano oltre i 650 milioni, e Venezia assegna al film il leone d'oro. Il remake di *Roma città aperta* merita dunque di essere continuato: nasce l'ancora più bolso *Era notte a Roma* (1960). Siamo, quanto a manierismo neorealista, a qualche gradino più sotto de *Il tetto* di De Sica e Zavattini.

L'integrazione rosselliniana nel conformismo populistico, sostenuto per anni dalla strategia culturale dei movimenti di classe, avviene ufficialmente e completamente con *Viva l'Italia* (1960), presentato al Teatro dell'Opera di Roma alla presenza del Presidente della Repubblica, in occasione delle manifestazioni per la celebrazione del centenario dell'unità d'Italia. L'incontro nella sceneggiatura tra i resistenziali, e nazionali-popolari, Sergio Amidei-Antonello Trombadori, con i cattolici Diego Fabbri e Antonio Petrucci, sancisce questa *summula*, della cultura riformista del dopoguerra. Tommaso Chiaretti che sul "Paese" scriveva: "In verità la suggestione di un Garibaldi in pantofole sembra a noi egualmente convenzionale e banale di quella di un Garibaldi eretto sul destriero"³², fu sommerso di vibranti articoli a favore del film, in un dibattito provocato da una lettera di Rossellini. Guttuso difese *Viva l'Italia* "come un fresco dipinto popolare, semplice e efficace"³³; Mida trovò che il regista era andato oltre la lezione resistenziale de *Il generale della Rovere*: "Il suo impegno culturale, rinnovatore e civile, ha ampliato i suoi confini"³⁴. Alatri, dopo avere spiegato che uno spirito democratico animava *Viva l'Italia*, rammentò il dovere della nostra critica di volgersi al film in un atteggiamento di simpatia. "È anche una questione di politica culturale — aggiunse — la cui valutazione non dovrebbe essere assente da chi scrive sui giornali come il "Paese"³⁴.

Ma la politica culturale di giornali come il "Paese" era quella che ingabbiava nel concetto angusto del nazionale-popolare, con l'aggiunta di un condimento zdanovista, i tentativi di rinnovamento che proprio un Rossellini aveva esperito negli anni passati. Dispiace trovare ora il regista inserito in quella prospettiva culturale, e nel momento di maggiore stanchezza. C'è da dire tuttavia che *Viva l'Italia* è servito a Rossellini a trovare quel contatto diretto con la storia, o meglio con la storiografia, che dopo le poco probanti esperienze successive di *Vanina Vanini* (1961), e di *Anima nera* (1962) (una

resa abbastanza totale alle ragioni commerciali), frutterà il felice esito della *Presa del potere da parte di Luigi XIV* (1966).

L'artista sottolinea continuamente, in quest'ultimo periodo della sua evoluzione, di battersi non solo per un cinema, ma anche per una televisione didattici. Sembra che l'inconsapevole contatto con la lezione brechtiana, sfiorato da *Paisà*, adesso, con il *Luigi XIV*, diventi cosciente e voluto. Persino la terminologia pare indicarlo. Eppure ancora una volta Rossellini continua il suo discorso di avanzato cattolicesimo, ponendosi, col suo storicismo didattico, sulla falsariga della migliore linea cattolica francese. Non a caso scriveva Amédée Ayfre.

Un cinema didattico non riscatta un cinema di evasione, ma lo promuove al contrario come una contropartita. Parlare di rimettere l'immagine nel circuito che va di regola dal reale verso l'idea non significa dunque per nulla che sia necessario auspicare l'instaurazione di un cinema intellettuale. Ciò significa al contrario sottolineare la necessità per il cinema di accettare molto realmente e senza complessi di inferiorità la sua situazione sul piano dell'immagine astenendosi semplicemente dal tagliarne in modo artificiale le radici e le diramazioni e lasciando alle menti cui esso si rivolge il compito di esplorare le une e di liberare le altre. In questo modo, e senza trasformarsi esso stesso in professore, il cinema troverà che non è fatto soltanto per delle menti smarrite in una eterna infanzia o per delle vacanze senza fine³⁶.

7. Il percorso del cinema rosselliniano, che copre ormai un arco trentennale, permette di considerare senza facili approssimazioni i diversi sensi della sua ampia incidenza culturale. Il primo senso, già notato per il Visconti della *Terra trema*, è quello che apre la via a un realismo moderno, che innestandosi nel vivo ideologico della lezione brechtiana, porti avanti un discorso classista di tipo nuovo, privo di schematismi linguistici o remore populistiche. Nel cinema italiano ci pare che questa lezione sia stata tenuta viva dal Rosi di *Salvatore Giuliano* e che possa essere elaborata e approfondita.

La seconda apertura del cinema di Rossellini è quella neoromantica, attraverso cui passa per primo un regista come Federico Fellini, il cui debito verso il regista di *Francesco Giullare di Dio* è assai cospicuo. Bastino pochi accenni: la figura di Fra Ginepro pone non poche premesse al personaggio Gelsomina de *La strada* (mentre il tiranno di Viterbo, interpretato da Fabrizi, ha parecchie corde che poi saranno di Zampanò). Le aspirazioni religioso-sociali della protagonista di "Europa '51" ritornano nelle inquietudini del personaggio femminile dell'ultimo film felliniano, solo che invece di religioso-sociali divengono religioso-esoteriche-occultistiche, con sfondi freudiani, ecc. Ma è inevitabile che, seguendo questa seconda apertura, si debba percorrere fino alle ultime conseguenze la parabola del decadentismo. Pier Paolo Pasolini, come si è notato, si riattacca egualmente alla lezione di

Francesco, e percorre anch'egli una linea decadente, ma con uno scatto e un urgere a più facce e con mediazioni ad altre fonti.

Infine, la terza apertura rosselliniana; quella raccolta dai registi francesi dell'ultima generazione, da Truffaut a Godard. La parte antigrammaticale del linguaggio del regista italiano, la sua scorrettezza più o meno voluta, che tanto dispiacque alla critica italiana, viene raccolta come una liberazione delle norme tradizionali, come una spinta a una completa libertà di movimento e di immagini. In realtà la lezione di Rossellini, in questo senso, è puramente indiretta. Un film come *Viaggio in Italia* è servito da catalizzatore all'esigenza di andare verso l'astratto, verso una spezzatura espressiva (e abbastanza autosufficiente) propria di un cinema d'avanguardia a tutti i costi (soprattutto formale). Ma oltre a questo, la lezione più importante di Rossellini viene colta da Godard: è la sensazione nuova dell'attimo storico, che *brucia* nel tempo, a colpire il regista francese.

È quel che c'è di bello al cinema. È per questo che il cinema è stato inventato. Perché registra l'istante, e finora non c'è che il cinema a farlo, registrare e conservare certe qualità dell'istante³⁷.

Questa componente del linguaggio rosselliniano viene, in una creatività decadente, presa a sé stante. L'attimo temporale è come isolato da Godard; si fa il vuoto intorno ad esso, e diventa l'attimo di un tempo astratto.

Si potrebbe continuare. Si potrebbe indagare per esempio quanto di anticipazione esista, in *Viaggio, in Italia*, di un film come *La notte* di Antonioni. Ma il discorso fin qui condotto è sufficiente per testimoniare un fatto abbastanza importante. Cioè che la lezione più grossa del neorealismo cinematografico, e in *primis* quella di Rossellini, ha costituito i presupposti di una forte, moderna, avanzata cultura borghese che è sempre mancata all'Italia. Questo significa essere usciti dal provincialismo, significa aver aperto la nostra cultura ai grandi problemi della storia moderna, a una dimensione europea e mondiale. Anche Corrado Alvaro, in un saggio sul neorealismo, aveva notato questo spezzare i confini del nazionale, questo riattaccarsi all'Europa. E aggiungeva:

Nel nostro ambiente di disoccupati intellettuali, di diplomati delle arti, di impresari di cultura che possono sopravvivere solo a patto che non sussistano le arti bensì la loro apparenza, il diletantismo, il seminario, il perpetuo tentativo accademico che ha per ideale la scoletta, il collegio e il saggio annuale; ma pure in un ambiente che porta sulle spalle una tradizione artistica schiacciante per cui l'artista si contempla sotto specie esterna e mai inserito nella storia del costume, per cui tutto è stato già detto, fatto, scritto; e col conformismo che da stagione a stagione muta ideali e butta via la cultura della stagione precedente; in un ambiente simile, i fenomeni più vivi sono quelli irregolari, non catalogabili, istintivi³⁸.

L'opera di Roberto Rossellini è stata, ed è, nelle sue parti più acute, uno di questi fenomeni.

- ¹ Episodio riportato da M. Mida, in R. Rossellini, Parma, Guanda, 1961², p. 167.
- ² TULLIO PINELLI, in «Cinema», n. 165.
- ³ GIANNI PUCCINI, Eterna gioventù di Rossellini, in «Paese Sera», 28 febbraio 1964.
- ⁴ VITTORIO BONICELLI, Rossellini, o dell'improbabile, in «Panorama dell'arte italiana», Lattes, 1951, p. 224.
- ⁵ MARCEL OMS, Rossellini: du fascisme a la démocratie chrétienne, in «Positif», n. 28, 1958, pp. 10-11.
- ⁶ In M. MIDA, R. Rossellini, cit., p. 161.
- ⁷ G. DE SANTIS, Film di questi giorni, in Cinema, n. 168; p. 374, 1943.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ A. ASOR ROSA, Scrittori e popolo, Samonà e Savelli, Roma, 1966², p. 20.
- ¹⁰ A. ASOR ROSA, op. cit., p. 118.
- ¹¹ M. MIDA, op. cit., p. 19.
- ¹² V. spinazzola, Neorealismo e narrativa popolare, in Cinema nuovo, n. 62, 1955, p. 28.
- ¹³ P. BALDELLI, Il mito degli inizi e la parabola di R. Rossellini, in Il contemporaneo, n. 68, 1964, p. 54.
- ¹⁴ Ivi, p. 59.
- ¹⁵ M. CANNELLA: Ideologia e ipotesi estetiche nella critica del neorealismo, in «Giovane Critica», n. 11, 1966, p. 45.
- ¹⁶ A. ASOR ROSA, op. cit., p. 154; ¹⁷ Ivi, p. 188; ¹⁸ Ivi, p. 204.
- ¹⁹ A. BANTI, Manzoni e noi, in Paragone, n. 78, 1956, p. 29. (le sottolineature non sono nel testo).
- ²⁰ Paolo CHIARINI, Brecht, il realismo e l'avanguardia, in L'Europa letteraria, n. 8, aprile 1961, p. 48.
- ²¹ B. BRECHT, Saggio sull'opera (a proposito di «Mahagonny»), in Bertold Brecht, Teatro, I, Einaudi, Torino, 1958, p. 151.
- ²² B. BRECHT, Breviario di estetica teatrale, in B. B. Teatro, II, cit. p. 622.
- ²³ Ivi, p. 618.
- ²⁴ B. BRECHT, in Volkstümlichkeit und Realismus, citato da P. CHIARINI, in Brecht, il realismo e l'avanguardia, cit., p. 48.
- ²⁵ A. AYFRE, Cinema e presenza del prossimo, in Bianco e nero, a. XVIII, n. 8, 1957, pp. 11-12.
- ²⁶ Ivi, p. 16.
- ²⁷ JACQUES MARITAIN, Umanesimo integrale. Roma, Studium, 1946, pp. 52-55.
- ²⁸ Cit. da FABIO RINALDO, in Foyer-Rossellini, in Cronache del cinema e della televisione, n. 12-13, 1956, p. 45.
- ²⁹ A. Asor Rosa, op. cit., p. 264.
- ³⁰ R. BORDE e ANDRÉ BONISSY, Le néorealisme italien. Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque Suisse, Claire Fontaine, Losanna, 1960.
- ³¹ Vedi soprattutto in n. 2 di Cinema e Film, le analisi al film.
- ³² T. Chiaretti, in Il Paese, 28 gennaio 1961.
- ³³ R. GUTTUSO, in Il Paese, 21 febbraio 1961.
- ³⁴ M. MIDA, in Il Paese, 10 febbraio 1961.
- ³⁵ P. ALATRI, in Il Paese, 7 febbraio 1961.
- ³⁶ A. Ayfre, op. cit., pag. 15.
- ³⁷ G. GUÉGUAN e M. PÉTRIS, Intervista con Jean-Luc Godard, in Film critica, n. 150, 1964.
- ³⁸ Cit. in Filmcritica, n. 59, 1956, p. 137.

LA QUESTIONE MERIDIONALE NEL CINEMA ITALIANO *

Neorealismo, impegno sociale. Cinema politico, film di denuncia, eccetera, sono termini ricorrenti quando si parla di registi italiani. Mi quando si va a cercare in che modo è stato trattato dal cinema nazionale un tema di fondo come la questione meridionale, si resta delusi. Le opere che affrontano seriamente, almeno in alcuni aspetti, tale problematica, passano di poco la decina. Tra i cosiddetti “grandi” autori, soltanto Luchino Visconti mostra interesse alla questione (*La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli*), che viene invece completamente ignorata da registi come Antonioni, Fellini, Pasolini, e soltanto molto alla lontana sfiorata da Rossellini (*Paisà*, *Stromboli*, *La macchina ammazzacattivi*, *Viaggio in Italia*) e dalla coppia De Sica - Zavattini (*L'oro di Napoli*, *Il tetto*, *La ciociara*).

Eppure fare i conti con la questione meridionale significa misurarsi con l'intero processo economico del Paese, con il problema nodale della storia del capitalismo italiano; significa uscire dalla visione del Sud come semplice sacca di miseria, e capire invece il divario col Nord è stato in un certo senso programmato e voluto. Dall'unità d'Italia in poi, il “patto scellerato” tra industriali settentrionali e agrari meridionali, secondo il quale i primi avrebbero sfruttato il Sud come mercato di braccia e smercio dei prodotti, in cambio per i secondi, della conservazione dei privilegi feudali sulla terra, ha segnato l'intera storia del Paese. Il blocco delle forze sociali egemoni è diventato naturalmente anche un blocco di forze politiche nella gestione dello Stato, e lo sviluppo della nazione è stato viziato da questo marchio iniziale di stampo profondamente conservatore (i deputati “mafiosi” del Sud, tollerati dai politici del Nord, sono ancor oggi la conseguenza del “patto scellerato”).

Certo, indagare con la macchina da presa questo punto nodale della nostra storia avrebbe voluto dire mettersi senza esitazioni dalla parte degli operai; e dei contadini; avrebbe voluto dire popolarizzare le idee di (Gramsci sulla questione meridionale) secondo il quale la lotta per l'emancipazione del Mezzogiorno coincide con la lotta per l'abbattimento del potere della borghesia in tutto il Paese; avrebbe significato dare molto fastidio, e, per un regista, mischiare la messa al bando; la fine della carriera.

Lo capì persino Visconti, che pure aveva le spalle molto coperte, quando vide l'accoglienza avuta dalla *Terra trema* (1948—50) che, pur doppiato e ridotto in “edizione popolare” da Francesco Rosi, venne emarginato

* dal volume “Momenti di storia italiana del cinema” Provincia di Siena 1979. pp. 263-265

persino dalle forze democratiche. Questo film doveva essere solo l'inizio di una trilogia sui pescatori, i contadini e gli zolfatari siciliani, e far perno sull'occupazione delle terre, sulle ribellioni proletarie del Sud. Il titolo alludeva appunto al terremoto che queste lotte stavano producendo e indicava che da una sola parte sarebbe venuto il cambiamento. L'opera si fermò al primo episodio sui pescatori, ma dal punto di vista estetico rimase perfettamente compiuta (pur soffrendo a tratti di alcuni preziosismi). Si può dire comunque che *La terra trema* è uno dei pochi film del nostro cinema che abbia dato un ragionevole contributo alla questione meridionale, nel senso di essere scesa senza mezzi termini alle radici dello sfruttamento di una classe su un'altra, alle ragioni non solo politiche ma anche umane del nascente proletariato siciliano, cogliendo senza enfasi i lati di crescita e insieme il ritardo della sua condizione. Bisognerà aspettare *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, che non a caso era stato l'aiuto di Visconti nella *Terra trema*, per arrivare a qualcosa di altrettanto acuto. Sebbene in questo film il discorso di classe si sfumi, l'analisi del banditismo e della mafia (di cui il banditismo è figlio) si fa ampia e storicamente circostanziata. La mafia come "capitalismo della zona depressa", come strumento attraverso il quale si mantengono strutture economiche arretrate, con il consenso del potere centrale e quindi con l'omertà, la complice tolleranza, la corruzione della Classe politica e dei suoi apparati repressivi (polizia, esercito, carcere, magistratura), viene rappresentata in *Salvatore Giuliano* certo non didascalicamente né come vorrebbero alcuni critici, con la pignoleria del sociologo" tagliente, di autentica consapevolezza critica e insieme di profonda partecipazione emotiva.

Anche *La sfida* (1958) e *Le mani sulla città* (1963), dello stesso Rosi, possono essere considerati contributi di un certo rilievo alla tematica meridionalistica, sia per aver aperto uno squarcio non romanzesco su un particolare tipo di mafia cittadina che è la camorra napoletana, (*La sfida*) sia per aver messo in luce alcuni comportamenti tipici della classe politica del Sud — comportamenti che, viziano l'intera classe politica italiana — i cui giochi di potere richiamano gli scontri di cosche mafiose aventi per ultimo fine l'arricchimento personale ai danni della comunità (*Le mani sulla città*). Ma entrambi i film restano ai margini della questione, evitano di indagare i rapporti col potere centrale, si limitano alla denuncia di fatti che, loro malgrado, appaiono circoscritti ad un'arretratezza secolare.

E' la stessa mancanza di approfondimento che rivelano altri film sulla mafia, pur ricchi di stimoli, come *Un uomo da bruciare* (1962) dei fratelli Taviani e Orsini, come *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri, e come

Il giorno della civetta (1968) di Damiano Damiani. Non basta rappresentare la condizione individuale dell'uomo che si ribella al codice mafioso, descrivendone l'angoscia minuto per minuto, e dedicare poi pochi secondi allusivi all'origine sociale dell'oppressione e del delitto. Che cosa sia veramente la mafia, a quali padroni sia legata, perché si generi e si rigeneri, perché da Giolitti a Mussolini ad Andreotti conservi il suo ambiguo ma solido potere, questi film non dicono né forse volevano dire.

Altrettanto elusiva la rappresentazione del banditismo meridionale in opere come lo smagliante *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, dove ogni responsabilità sembra rimandata ad un sottosviluppo eterno e fatale, contemplato in belle immagini; o, peggio, come *Il brigante* (1961) di Renato Castellani, che dopo aver ricostruito appassionatamente una occupazione di terre, si perde in una specie di Western contadino a forti tinte invece di raggiungere il clima della cantata popolare. Il più raffinato *Sequestro di persona* (1968), di Gianfranco Mingozzi, lascia ancora più indeterminate di De Seta le ragioni del ricatto e dell'estorsione, in una Sardegna vista dall'esterno, spettacolarmente drammatica, ma non inquadrato in un articolato contesto sociale. Molto più aderente alla realtà storica, anche se realizzato in modo un po' scolastico, risulta *I fatti di Bronte* (1972) di Florestano Vancini. Il film, nato in realtà come programma televisivo, risale alle origini del conflitto Nord-Sud, almeno per alcuni aspetti non marginali, ed ha il coraggio di far uscire dalla retorica alcuni capitoli di storia patria, come la spietata repressione dei moti popolari in Sicilia compiuta dal braccio destro di Garibaldi, Nino Bixio (episodio già presente, sia pure di riflesso, anche nel *Gattopardo* di Visconti: ma è tutto un altro discorso).

Ancora più scolastico, proprio un'illustrazione da libro di scuola, il recentissimo *Cristo si è fermato a Eboli* (1979), sempre di Francesco Rosi e anch'esso prodotto dalla RAI, che ripercorre, senza alcuna novità politica e creativa, le pagine del famoso libro di Levi. Opera questa di Rosi che può essere assunta come segno emblematico del ritardo e della debolezza di approccio che ormai ha il cinema italiano nei confronti della questione meridionale.

Che è anche una debolezza e una aridità di carattere tematico non imputabile solo agli ultimi anni. Problemi importantissimi e gravi come l'emigrazione e la disoccupazione registrano pochi titoli di un certo rilievo: *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti, *Trevico-Torino* (1969) di Ettore Scola, e, per alcuni aspetti, *I basilischi* (1965) di Lina Wertmüller, *Padre padrone* (1977) dei fratelli

Taviani. Ma nessuna di queste pellicole arriva in profondità a dare il quadro di una condizione globale, nessuna riesce a toccare veramente le origini storiche del sottosviluppo.

Si tratta di una debolezza politica e di indagini sul reale che nel cinema italiano sta ormai diventando cronica in tutte le direzioni, tanto da far pensare che sarà difficile se non impossibile realizzare un'opera che vada oltre le posizioni raggiunte dalla *Terra trema* e da *Salvatore Giuliano*.

Un film che affronti in maniera diretta ed esaustiva, in tutta la sua complessità, la problematica del Mezzogiorno italiano, resta ancora da fare.



Manifesto del film "Il sasso in Bocca" (1970)

ATTORI PRESI DAL VERO E ATTORI PROFESSIONISTI *

Basta considerare solo il problema della recitazione, non in astratto, ma nella concretezza storica, per intuire la traccia che l'avvento neorealista segna nel cammino di tutto il film. La rivoluzione portata dal nuovo cinema italiano, ancora misconosciuta o alterata per troppi motivi estranei, investe non solo la pratica dell'attore, bensì anche il concetto teorico di esso, in senso cinematografico. Sicché prima di rimettere in campo l'assai dibattuta questione della recitazione filmica, elaborando vecchie teorie, e scegliendo magari il meglio di esse, per giungere a conclusioni in apparenza esatte ma certo vecchie e composite, sembra opportuno richiamare l'attenzione sull'esperienza viva che il cinema fornisce nel suo farsi. Da ogni parte, e non da pochi anni, si dice che il cinema è andato molto avanti alla sua estetica. Cominciamo allora col tentar di comprendere in che senso la pratica ci ha svelato il volto di un attore nuovo, spezzando tradizionali e codificati modi recitativi.

Appare subito chiaro che il film, prima di *Roma città aperta*, ossia prima del 1945, ha sempre fatto un uso dell'attore in senso trascendente. Questi cioè veniva impiegato come mezzo per esprimere qualcosa che lo trascendeva: all'abilità non più scenica, come in teatro, ma confacentesi alle esigenze dello schermo, era affidato un sentimento, una carica che, suggerita dall'artista-regista, doveva come attraversare il volto e i gesti dell'attore per fermarsi nell'immagine, e da qui giungere al pubblico. Naturalmente ogni periodo e ogni cinematografia varia e scompone questo principio, ma in essenza l'attore è sempre un *ponte di passaggio*, uno strumento mediatore che «interpreta» un contenuto che gli viene affidato, o come nei film di Stroheim e Chaplin, egli stesso si affida. In tal caso è Chaplin attore che interpreta Chaplin creatore cinematografico (distinzione legittima, poiché resta evidente che le qualità recitative del primo non esauriscono tutte le qualità del secondo, bensì vengono solo a farne parte). Perciò il sostanziale contributo che gli attori di ogni cinematografia han dato al film è stato, almeno fino al '45 (ma anche dopo), di carattere teatrale. Ed era inevitabile. Troppo facilmente si è creduto, come Balázs ha creduto, che l'esperienza di "teatro fotografato" facente capo a Méliès, venisse superata in tutto e d'un balzo, con l'attribuzione di mobilità all'obbiettivo, unita agli accorgimenti del primo piano, dell'angolazione e soprattutto del montaggio. Molti sono ed erano i punti di contatto tra cinema e teatro, perché questo, in apparenza gettato dalla porta, non potesse rientrare per la finestra, quasi inconsapevolmente.

* da *Film A. I n. 4*, Venezia, novembre-dicembre 1955 pag. 3-9

L'influsso della tanto più antica esperienza scenica, vistosissimo in Méliès e negli altri autori arcaici, che lasciavano la *camera* fissa come uno spettatore di fronte a una ribalta, rimaneva ugualmente notevole, sia pure solo nella concezione recitativa, anche negli autori successivi. Tale residuo non era tuttavia elemento di poco conto. L'atteggiarsi della figura umana sullo schermo ha un'importanza essenziale — spesso sottovalutata dai teorici — tanto che la presenza dell'attore non rientra solo in un problema di *equilibrio*, di composizione diagonale o meno, alle dipendenze del frasario filmico (tagli, carrello, ecc.), ma introduce una atmosfera che pervade tutto il fotogramma, il modo in cui l'uomo appare e si muove sullo schermo evoca un mondo, che le scenografie potranno e dovranno sottolineare, ma che non avrebbe senso se privato della *persona*.

* * *

Fino all'esperienza neorealista, questo modo di recitare nel film ha avuto, s'è detto, una spiccata derivazione teatrale. Ma teatrale nel senso che, ridotte particolari esigenze di enfasi, eliminato il contatto col pubblico, spezzata la continuità dell'azione, l'attore si è trovato nuovamente ad esprimere qualcosa che era fuori di lui, e che egli doveva "interpretare", usando una *tecnica dell'espressione* non diversa sostanzialmente da quella che impiegava sul palcoscenico. Lo stesso Pudovchin, nel 1934, riconosceva questo fatto: pur notando che nella recitazione cinematografica "vengono a cadere: la particolare impostazione teatrale della voce, la dizione teatrale, il gesto teatrale, la truccatura dipinta", aggiungeva: "Tutti quei mezzi, che la cultura teatrale ha fornito per favorire l'attore teatrale nella piena acquisizione della forma ... debbono essere trasferiti nella pratica del cinema. E ancora: Il montaggio della recitazione dell'attore (cioè la composizione sullo schermo dei pezzi ripresi separatamente e in luoghi diversi) non si presenta affatto come un trucco del regista per sostituire la recitazione; ma come un metodo nuovo e poderoso, del tutto peculiare al cinema, per trasmettere la recitazione stessa" (*Aktior v. filme*, 1934).

Trasmettere la recitazione implica accettare la natura teatrale di essa, almeno nella sua essenza. Il cinema, una volta abolita la distanza tradizionale tra palcoscenico e spettatore, imporrà soltanto un adattamento, una semplificazione di ciò che sarebbe pleonastico, se è vero che la macchina da presa, avvicinandosi all'oggetto, ci ha fatto diventare più semplici (B. Balázs, *Der Geist des Films*, 1931). Non c'è allora da stupirsi nel veder Pudovchin riconoscere il metodo Stanislavskij come la forma teatrale. più vicina all'attore cinematografico", appunto perché eliminava lo splendore della tea-

tralità (op. cit.).

Ma appena pochi anni prima, il regista russo non professava le stesse idee, non aveva nessuna fiducia nella collaborazione degli attori di teatro: sono venuto nella determinazione di non lavorare che con gente che non abbia mai visto né un lavoro teatrale né un film, e mediante il montaggio, ho ottenuto dei risultati soddisfacenti. Questo dice nel ben noto capitolo "Tipi e non attori", di *Film e fonofilm*, poi contraddetto non soltanto da *L'attore nel film*, ma anche da molte delle sue opere.

Il fatto è che Pudovchin come Eisenstein, che all'epoca del *Potemkin* e della *Linea generale* aveva grande fiducia nei tipi e nessuna negli attori, intuivano per la forza pratica delle loro esperienze che dagli elementi non professionisti potevano ricavare risultati impensabili, molto più cinematografici che con provetti recitanti, ma erano troppo distolti dalla polemica teorica del cinema come arte di collaborazione, e dalle prove di quasi tutto il film mondiale, e anche dalle loro stesse prove, per non tornare sui propri passi e cadere in contraddizione. La questione non si chiarì, anche se in seguito Pudovchin scrisse: Bisogna energicamente opporsi all'opinione che un non-attore possa recitare una grande e complicata parte ... In un certo modo anche l'attore non professionista e occasionale (che è preferibile non chiamare tipo), deve seguire le indicazioni del regista e, in altre parole, recitare (*Aktior v. film*). Ma che valore aveva la distinzione tra tipi e attori? E perché, a un certo punto, essa era apparsa con tanta forza?

* * *

Non è un caso che una grande attrice di teatro, Renée Falconetti, abbia dato al cinema il suo volto e la sua arte una sola volta e con risultati che tutti considerano stupendi. E' assurdo pensare che, sebbene guidata da Dreyer, la Falconetti si liberasse del suo stile teatrale e ne acquistasse un altro, subitamente, nuovo e cinematografico. Si deve invece dire che ne *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) il teatro ha soccorso il film con una delle sue punte più preziose: perché la recitazione della Falconetti è squisitamente scenica, ed il suo viso sensibilissimo riflette quanto Dreyer le andava suggerendo, con la stessa forza e tecnica mimica da lei impiegate sulla ribalta. Ella interpreta Dreyer, i sentimenti di Dreyer, che fissando il suo volto nell'immagine attraverso il nitore delle luci, ottiene l'effetto desiderato, organizzandolo poi nel montaggio; ma non si potrà negare che l'azione del regista è partita inizialmente da una materia teatrale.

Sotto questo aspetto il contributo che al cinema è venuto dal teatro si fa oltremodo vistoso, e sempre non a caso, perché fino al 1945 e al di fuori

del fenomeno neorealista anche dopo, difficilmente si è creata una scissura profonda tra la recitazione del palcoscenico, nella sua essenza, e quella dello schermo. Se no, come giustificare, in tutte le cinematografie, gli scambi continui di attori tra film e teatro? E' un capitolo ancora inedito, e varrebbe la pena di studiarlo, per spiegarci, per esempio nella storia del cinema francese, come l'estremo e più denso frutto di una parabola assai carica, *Les enfants du paradis* (1945), abbia nel cast i nomi di Arletty, Brasseur, Herrand, che ebbero tutti rapporti col teatro, e soprattutto di Barrault e Maria Casarès, questa alla sua prima prova con la macchina da presa.

Domande simili appaiono lecite sia nella produzione americana, dove da Mary Pickford a Paul Muni, da Bette Davis ad Anne Baxter e infiniti altri, gli attori di cinema hanno avuto un'attività teatrale; sia in quella inglese, dove il fenomeno maggiore, costituito dall'opera di Laurence Olivier, resta incomprensibile senza un minuto esame del teatro shakespeariano.

Ma in questo studio da farsi sull'attore non si tratta di vedere soltanto il contributo che la recitazione teatrale ha dato al cinema, preparando e forgiando elementi che poi divennero famosi, ma anche come la stessa concezione mimica resti fondamentalmente teatrale per gli attori che si sono formati nella pratica del film.

Ciò appare con chiarezza in uno degli aspetti a prima vista più peculiari del cinema: il divismo. Douglas Fairbanks e Greta Garbo, per esempio, come giustamente scrive Balázs, "non furono mai interpreti. E' pur vero che il nome dei loro personaggi, il loro abbigliamento e la loro posizione sociale mutavano a seconda dei film, ma essi interpretavano sempre e soltanto un unico personaggio: se stessi (*Der Film*, 1949). Ebbene, se in questo caso non c'era un testo, un qualcosa da trasmettere, c'era però una personalità che si era affermata nel gusto del pubblico, e che perciò si doveva far apparire, attraverso la recitazione dell'attore-divo. Questi, interpretando se stesso, anzi quello schema di se stesso che tanto incontrava il favore popolare, era qui, ugualmente che negli altri casi, un ponte di *passaggio* di un'idea, di un sentimento che non era propriamente in lui, bensì al di là di lui. Anche Greta Garbo è caduta nella convenzione di origine teatrale che ha sempre indotto a impiegare l'attore in senso trascendente.

* * *

Questa convenzione viene a cadere all'avvento neorealista. E viene a cadere col non essere più tale, andando perduta, appunto, ogni convenzionalità. Prima lo spettatore, di teatro e di cinema, trovava di fronte a sé gli attori; ora, nel film neorealista, egli ha dinanzi immagini di uomini autentici.

Non c'è più nulla da interpretare, nulla a cui far da veicolo: la figura umana è là, come una testimonianza, e prima ancora di esprimere, *esiste*. In che modo? Nei termini ad essa più consoni, e cioè esiste nel suo mondo reale, circondata dalle cose che fanno parte della sua esistenza, calata in un tempo preciso e quindi in una condizione sociale da cui è definita e che a sua volta definisce. Si pensi allo scugnizzo di *Paisà* (1946): mai il cinema, come dietro a questo attore preso dal vero, era riuscito a delineare con tratti così fondi la condizione di una città, in una situazione particolare.

Perciò l'attore neorealista è il nucleo umano su cui si scaricano e partono infinità di *relazioni*: relazioni con "gli altri", e in definitiva relazioni con la *storia*. Rossellini, sia nello sciucià napoletano, come nei partigiani del Po, scolpisce non dei caratteri, ma delle fisionomie storiche.

La rivoluzione apportata da questo, nuovo modo di concepire non solo l'attore, ma in definitiva il cinema e l'arte, fa sì che l'uomo non sia più sullo schermo uno strumento mediatore, ma il centro dell'attenzione. Per la prima volta nel cinema non documentario, il film fa un uso immanente dell'attore (ma anche nel documentario solo Flaherty può vantare di essere un pioniere in questo senso). Nella migliore produzione italiana postbellica ogni pregiudizio sembra scalzato, e si compiono esperimenti di vera avanguardia: si affidano a sconosciuti, che vedono per la prima volta la macchina da presa, compito che mai prima si sarebbe osato affidar loro. Il prestigioso Edmund di *Germania anno zero* (1947), e più ancora Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette* (1948), dimostrano priva di senso la frase già citata di Pudovchin: Bisogna energicamente opporsi all'opinione che un non-attore possa recitare una grande e complicata parte ...

Siamo allora tornati alla vecchia distinzione, che per un certo tempo fu cara a Pudovchin ed Eisenstein, di tipi e attori? Non precisamente. Ma sarà difficile e progredire e chiarire questo lato se non comprenderemo in che senso lavori l'uomo "preso dalla strada", che cosa insomma l'artista di cinema voglia da lui.

Mentre i *tipi* scelti da Pudovchin erano materiale grezzo in mano al regista, che attraverso il montaggio riusciva poi ad organizzare artificialmente le riprese per quello che aveva da dire; gli attori neorealisti invece non servono da semplice materiale plastico, e chi ha creduto certi personaggi di De Sica o Visconti solo marionette ai loro comandi, dovrà rivedere le sue posizioni. Perché, contrariamente a quanto si pensa, l'uomo preso dalla strada collabora attivamente al film di cui è protagonista. Non dà, certo, finenze recitative, ma non è necessario che le dia. Si chiede a lui, semplicemente, di

esistere, di essere se stesso, di parlare come parla nella vita reale, e l'abilità del regista non consisterà nel far recitare, in senso accademico, l'individuo che egli analizza, ma nello scoprirne il carattere, nel metterne a nudo le qualità umane. D'altra parte, l'attore sarà tanto più efficace quanto più sarà se stesso, quanto più riuscirà ad esprimere la strada da cui è stato preso, ossia la propria condizione ambientale e sociale, che il suo modo di atteggiarsi, e a volte la sua stessa presenza, rivelano senza equivoci.

In tal modo, nei casi più felici, il regista riesce a far affiorare l'*humus storico* entro cui l'attore è immerso, attraverso la collaborazione dell'attore stesso, e si noti, attraverso il rispetto che porta verso la sua condizione. Naturalismo? Forse, ma è la prima volta che il cinema lo esperimenta in tal senso, denudando l'uomo di ogni romantico velo (si pensi ai vari Gabin del cosiddetto naturalismo francese), e tendendo ad una comprensione diretta e senza indugi. All'idea dell'attore come *materiale plastico*, il neorealismo ha perciò sostituito quella che potremmo chiamare del *materiale sensibile*, sul quale si potrà agire con più o meno scrupolo (si potrà essere un Visconti o un De Sica), ma che bisognerà sempre tenere non come punto di partenza, ma proprio come punto di arrivo. In questo senso vanno interpretate le parole che dalla Sicilia, al tempo de *La terra trema* (1948), Visconti rivolgeva a Serandrei: I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro in quale maniera istintivamente esprimerebbero un determinato sentimento, e quali parole userebbero. Il rispetto per una realtà viva che bisogna non snaturare, anzi conservare intatta, per coglierla integralmente, è qui vivissimo, e si riflette proprio sulla concezione dell'attore.

* * *

Allora la distinzione attore preso dal vero - attore professionista è artificiale e basata su una vecchia teoria (su una teoria *primitiva* è quasi tempo di chiamarla). Artificiale perché quasi non esiste nel cinema neorealista; e vecchia perché distingue il non-professionista dal professionista basandosi su una valutazione estrinseca e teatrale della tecnica recitativa.

Se questa distinzione avesse ragione di essere, ovviamente nei film del nuovo cinema italiano dovremmo notare parecchi stridori ogni volta che nella stessa opera si incontrano elementi improvvisati e no. Ma *Bellissima* (1952) può esser citato come esempio massimo della felicità di questo incontro. Una grande attrice come Anna Magnani non provoca squilibri, anche se messa a confronto con attori presi dalla strada. La ragione di questa fusione è sempre stata attribuita all'abilità del regista, ma si deve anche aggiungere che la Magnani, in *Bellissima*, come già diverso tempo prima in *Roma città*

aperta (1945), non ha mai recitato nel modo meno nuovo, cioè interpretando una parte in senso teatrale, ma ha sempre cercato di esprimere la sua schietta natura di popolana di Roma, il suo temperamento colterico e impetuoso, e insieme caldo di femminile dolcezza, calato in una dimensione tutta italiana. Il neorealismo chiede all'attore di *essere*, prima che di recitare, e la Magnani ci ha dato nelle prove più felici l'esistenza, e non soltanto la finta apparenza di una reale donna di popolo. Una sola volta quest'attrice si è prestata ad artifici che non le si confacevano: nel primo episodio del *Miracolo* rosselliniano (1948), dove il personaggio non è stato più centro di relazioni" ma si è avvolto in accademici giri su se stesso, chiuso in una stanza astratta priva di quei legami con il tempo esterno che invece hanno, per fare un esempio, la camera dell'*Umberto D.* (1952), e nello stesso film, la cucina della servetta. Nel *Miracolo*, la prima grande attrice del neorealismo ha veramente recitato, prima di "essere" concretamente.

Dovrebbe dunque apparire chiaro che nel cinema neorealista se c'è una differenza tra "tipi" e attori, questa non si basa soprattutto su un fatto di capacità mimica, ma soprattutto su un fatto di aver coscienza o meno del proprio compito di collaboratore. E' evidente che Lamberto Maggiorani ha aiutato molto meno De Sica, in *Ladri di biciclette*, di quanto abbia fatto la Magnani in *Bellissima* per Visconti. Ma la *resa visiva* del primo attore, come della seconda, è stata identica. Le loro psicologie potranno essere più o meno finemente elaborate, tuttavia l'*humus storico* che l'uno e l'altra evocano, e cioè il punto centrale per cui quelle opere sono quello che sono, è comune. In *Ladri di biciclette* è stato De Sica che ha elaborato le qualità istintive, o per meglio dire, *umane* dell'attore; in *Bellissima* la Magnani è venuta incontro con la sua intelligenza alle pretese di Visconti. Ma l'attore preso dalla strada e l'attore professionista hanno seguito un metodo comune.

Perciò la differenza sostanziale non sta nel professionismo o meno della recitazione: oggi sta nell'essere un attore legato ancora al vecchio concetto dell'espressione trascendente, e non a quello dell'espressione immanente.

LO SPETTATORE NEOREALISTA *

Forse suona estemporaneo parlar oggi di un nuovo tipo di spettatore, quello neorealista, quando sugli schermi così rare si fanno le opere che permettono tale condizione. Converrebbe trattarsi invece sullo spettatore evasivo, beato di fronte alla graziosa allegria che circola nella nostra ultima e penultima produzione, belle mugnaie aiutando. Solo che questo tipo di spettatore non presenta nulla di nuovo, perché è quello viziato da mezzo secolo di cinema di intrattenimento — così come lo chiama Rossellini —, e la sua stagion d'oro italiana facilmente potrebbe individuarsi nel gaio periodo delle commedie ungheresi, dei molto famosi “telefoni bianchi”.

Comunque, resta solido il fatto che quelle poche opere pienamente neorealiste finora apparse, oltre ad aver compiuto una rivoluzione in seno al fenomeno filmico (così come, per esempio, l'impressionismo la compì in pittura), hanno necessariamente provocato un nuovo modo di vedere, un atteggiarsi critico fino ad oggi trascurato, e addirittura non preso in considerazione, perché gli sguardi di tutti si sono fissati sui film, e non anche su chi questi film doveva interpretare. Eppure, attraverso questa lettura di *una parte sola* delle opere neorealiste, è derivata una serie infinita di equivoci. E l'equivoco più grande sembra quello che ha provocato tante discussioni sul “finale di questo o quel lavoro; sul pessimismo o sull'ottimismo della vicenda; sui fatti che possono arguirsi dopo la parola “fine”.

Ladri di biciclette, per esempio. Che cosa farà Ricci dopo quella concitata sequenza del fallito furto? Troverà, alla fine, la bicicletta? E che senso ha, negativo o positivo, il suo vano correre disperato tra gli egoismi di una Roma povera e affamata?

Una ricerca che appurasse tutte le risposte date a questi interrogativi, andrebbe forse oltre i limiti di una vaga curiosità. Si vedrebbero molti critici sfruttare quell'apparente margine di dubbio, lasciato da De Sica, secondo le direzioni e i gusti a loro più consoni: Lizzani, nel suo libro sul cinema italiano, ne accentua arbitrariamente il pessimismo: Coloro che lo hanno sorpreso non lo consegnano alla polizia. Certe cose si aggiustano al di fuori della legge. Sono una vergogna comune; in *Sight and Sound*, Richard Winnington si trova al polo opposto, affermando che la fine del film è ottimista perché Ricci ha trovato un compagno, il piccolo Bruno, che spezza il ghiaccio della sua terribile solitudine; Henri Agel, nel suo volumetto su De Sica, con più abilità cerca di trarre acqua al suo mulino: «Et si cette fin

de séquence peut nous apporter quelque raison d'espérer, n'est-ce pas bien plutôt sur le plan mystique que dans le domaine du concret? ... l'intention de Zavattini et de Sica aurait été alors de nous suggérer qu'un acte de sympathie et de charité (au sens plein) peut toujours se produire et que pour cette raison, même l'abandonné ne doit jamais s'abandonner au désespoir... ». E si potrebbe continuare per lungo tempo con gli esempi, che vanno fino alla accusa di ambiguità, di mancata soluzione dei contenuti proposti, e consimili gratuità, estranee ai veri propositi dell'opera.

Bisognerà dunque chiarire una buona volta il senso della conclusione neorealista, che lascia così disorientati.

Tutti i nostri migliori film del dopoguerra finiscono *apparentemente* senza soluzione: l'opera è concepita come una *continuità*, che la parola fine non sembra venir a spezzare. È un blocco di realtà che si è portato sullo schermo, che non può essere concluso, senza il rischio di alterarne la verace essenza. La pellicola ha termine, ma resta ancora tanto da dire. Perché?

Perché il neorealismo ha tagliato la barriera fra arte e realtà, e quindi il problema dibattuto sullo schermo *continua ad esistere anche quando lo schermo si è spento*.

L'opera d'arte vive cioè di due vite: una interna (che è quella estetica e quindi anche morale), e una esterna (che è quella morale e quindi anche estetica). Più forte sarà la carica interna, maggiore sarà la risonanza che se ne avrà all'esterno tra gli spettatori (infatti se l'opera fosse brutta, non riuscirebbe a suscitare l'impegno dello spettatore con lo stesso stimolo dell'opera bella: pensate a *Roma città aperta* e ad *Achtung! Banditi!*, che hanno gli stessi temi e provengono dalla stessa spinta etica, ma con che diversità di *presa* sullo spettatore!).

Anche in chi vede il film sono presenti due possibilità di lettura: si può godere internamente la qualità estetica dell'opera, e si può riversarla esternamente in azione (ossia, per fare un esempio banale, visto e compresa *Roma città aperta*, si dovrà condurre il nostro vivere civile sulla strada indicata dai resistenti). Naturalmente, se ricevessimo solo l'esteticità dell'opera, la vivremmo alla vecchia maniera, continuando a separare arte e realtà; se invece agiremo anche in conseguenza (spinti, notate, dalla lezione di bellezza che abbiamo avuto) saremo dei veri e propri *spettatori neorealisti*.

Perciò, riprendendo il problema se *Ladri di biciclette* ha oppure non ha una soluzione, bisogna dire che, nella sua vita esterna, *non ce l'ha*, perché è la realtà stessa, presa in esame dal film, a non avere soluzione. Se *La terra trema*, come volevano alcuni, finisse con la visione di 'Ntoni che

* FERRANIA, anno X, n. 10, ottobre 1956, pag. 4

si reca in una cellula di Acitrezza, a prendere felice la tessera, ciò sarebbe in primo luogo falso, perché come ha riferito Visconti, ad Acitrezza non ci sono partiti, né alcuna organizzazione politica; poi propagandistico e quindi altrettanto falso, perché prospetterebbe una soluzione di gran lunga antiestetica (rovinando il film e la sua forza); e infine priva di valore universale, perché non tutti sarebbero convinti (come non lo sono) che, vista e considerata l'ingiustizia di certe strutture sociali, ; l'unica soluzione possibile sia iscriversi a questo o quel partito.

Visconti non può dire una cosa simile, e nemmeno l'avrebbero detta un Eisenstein o un Pudovchin. Perché l'arte, in generale, e in particolare il neorealismo della *Terra trema* e di *Ladri di biciclette*, sono tutt'altro che legati ad interessi strettamente di parte.

È come se Visconti e De Sica si limitassero ad affermare: questa è la realtà, mostrata senza infingimenti, spiegata nella sua sostanza storica, nei suoi *perché*, nei suoi prima e nel suo *oggi*. Adesso, sta a te spettatore neorealista, decidere secondo la tua moralità. Scegli qualunque strada, fai qualunque cosa, ma falla in modo che questa ingiustizia abbia termine, che Ricci abbia alla fine il suo lavoro, che 'Ntoni non sia più sfruttato (così nella *Terra trema* non c'è nulla di partigiano, e i cattolici veri dovrebbero capire quanta moralità sia in quest'opera). Tutto ciò, riguardo alla soluzione esterna del film neorealista. Soluzione che deve sempre mancare nel senso indicato, pena la falsificazione e la perdita di neorealtà (è una parola nuova: significa capire il nostro tessuto sociale e agire in conseguenza).

Ma sia ben chiaro che in *Ladri di biciclette* la soluzione *interna*, sia nel contenuto come nella forma (se questa distinzione vale ancora) esiste, e come. Ed è la soluzione che hanno sempre avuto tutte le opere d'arte: per cui c'è un equilibrio stupendo, composto di materia viva, ispirata, vissuta, con pause, stacchi, accelerazioni, ritmo e sensibilità, o comunque vogliate chiamarla; con un inizio ed una fine in sé conclusi e pregnanti. E' in virtù di questa soluzione interna, si badi, che *Paisà*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema* saranno vive anche tra cinquanta, cento anni e così via, anche quando (speriamo) non esisterà più il problema della disoccupazione e dello sfruttamento.

Cadono allora tutte le discussioni sulle finali dei film neorealisti (persino quella di *Miracolo a Milano*, dove c'è chi crede che i barboni vadano in paradiso!), che non sono né ottimisti né pessimisti. Infatti, secondo quanto si è detto, i film neorealisti sono tutti negativi, ma nel senso che la realtà che contemplano, priva appunto di sbocchi, è tale; sono positivi, perché essi sollecitano una presa di coscienza da parte dello spettatore.

IL CINEMA COME PENSIERO STORICO*

L'interpretazione audiovisiva della realtà non è piatto naturalismo: è invenzione, rinnovamento nei mezzi e nei fini

Quando lo studioso di cinema affronta una delle questioni principe della estetica filmica, quella della critica, riesce quasi sempre ad essere un volgarizzatore delle conquiste critiche degli ultimi venti anni (conquiste ottenute al di fuori dello steccato cinematografico), esprimendo la sua adesione a questa o quella corrente di pensiero, traducendo nelle sue analisi di film le proposte analitiche di altri linguaggi, senza naturalmente scalfire la sostanza del problema.

Ci si lamenta che la migliore critica cinematografica italiana si limiti a fare il verso alla critica letteraria. Per un sommario rendiconto della situazione, senza entrare in merito, elenchiamo cosa sta dietro alla non autonomia della critica del film: un eterno complesso di inferiorità verso le altre arti «classiche» e quindi verso le altre critiche classiche; una deficienza pressoché totale di nuovi studi di estetica cinematografica (si sbaglia a dire che l'ultimo contributo originale lo ha dato, in Italia, Luigi Chiarini?) e quindi di seminari, di riviste, di corsi universitari che affrontino il problema su basi scientifiche; una remora pesante di natura zdanoviana secondo la quale i critici di educazione marxista hanno tralasciato le ricerche sullo "specifico filmico", considerando tale tipo di studio formalistico, o, al limite, per sino inutile (in quanto il film sarebbe persino privo di una sua specificità; il che equivale tuttavia negargli autonomia artistica) eccetera.

Salutare reazione a questo stato di cose ci sembrano, dopo le scarse ma succose pagine dedicate al film nella dellavolpiana "Critica del gusto", alcuni sparsi articoli che pongono vivacemente in primo piano la necessità di una definizione semantica del linguaggio cinematografico: Rocco Musolino su "Cinema '60" (febbraio 1965), le relazioni al festival pesarese di Pier Paolo Pasolini e Gianni Toti, gli stimolanti interventi di Giovane critica (soprattutto nei numeri 5, 8 e 9), costituiscono la premessa a studi più impegnativi da cui dipenderà la maggiore o minore autonomia della critica cinematografica italiana. Se infatti non si arriverà ad una approfondita teoria della tecnica espressiva filmica, ad una definizione valida del mezzo semantico del cinema come non si è ancora arrivati, la critica zoppicherà sempre in formulazioni prese a prestito da altre discipline.

Il pericolo di questi studi sarà ed è quello di cadere nelle secche

* "AVANTI" 2 febbraio 1966, pag. 3

dello strutturalismo, della stilcritica, de l'avanguardia fine a se stesso. Vorremmo ad esempio sapere quale tipo di critica si potrebbe fondare dando per valide le affermazioni pasoliniane del "cinema di poesia", basato su immagini segni (im-segni) corrispondenti alle parole (linsegni) della poesia, e i cui archetipi linguistici sarebbero le "immagini della memoria e del sogno". Su questa strada — del resto contraddetta dal pur avanguardistico Toti, memore di un acuto articolo di Cristian Metz in "Comunications" n. 4, 1965 — Pasolini fa presto a dire che gli archetipi pongono dunque una base diretta di "soggettività" agli im-segni, e quindi una appartenenza di massima al mondo della poeticità: sì che la tendenza del linguaggio cinematografico dovrebbe essere una tendenza espressivamente soggettivo-lirica; fa presto a concludere che lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico. Sembra vero esattamente il contrario, e non solo perché il cinema non è una langue, ma un language — come spiega giustamente Metz e Toti di rincalzo — cioè non si articola in parole, non possiede né la prima (i monemi), né la seconda articolazione (i fonemi); ma soprattutto perché gli archetipi delle immagini cinematografiche stanno ben radicati nella realtà storica. Né le immagini mnemoniche e oniriche possono aver funzione archetipica se esse stesse derivano dalla identica materia a cui si rifà il cinema. L'autore del film non sente il bisogno di traslare in simboli espressivi (im-segni) le cose, perché il suo strumento linguistico arriva direttamente alle cose (Della Volpe: "il fotogramma è intrinsecamente caratterizzato dall'esser riproduzione — cinefotografica appunto — della tridimensionalità delle cose naturali, reali, del mondo").

Ed è logicamente macchinoso escogitare, come fa Pasolini, un "dizionario infinito" delle immagini, per cui il regista prenderebbe i suoi segni "dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica". L'autore cinematografico, invece, in ogni fase della sua realizzazione, lontano dall'ingegnere il suo pennello in un romantico mare tempestoso, sbizzolisce le immagini dai fatti, pubblici privati soggettivi oggettivi; e la realtà fattuale, archetipo delle immagini, non è mai caotica, né casuale né onirica: ha un prima e un dopo, cause ed effetti, un come e un dove. Il regista non ha "bisogno di vocabolari né finiti né infiniti, ma dell'intelligenza storica delle cose; ed è proprio questa intelligenza visiva che fa delle immagini cinematografiche un continuum. Siamo quindi, per il film, all'arte più razionale, all'arte più logica e filosofica che si possa avere (non a caso il cinema è il linguaggio che meno di ogni altro sopporta l'astrazione; perché nell'astrazione c'è sempre una rarefazione e a volte una scomparsa

di dialettica storica). Così, accettando la definizione dell'avvolpiana del pensare come unificazione del molteplice, quali che siano i mezzi, cioè i modi semantici, di cui il pensare, in quanto tale unificazione, può servirsi ossia è libero di servirsi, ne deriva la definizione del film quale forma fotodinamica di pensiero storico.

Bisogna respingere le vecchie teorie

Da qui una prima indicazione critica: se il cineasta tratta le immagini come sintagmi, cioè come segni di un linguaggio simbolico (per es. come quello poetico) tradisce la specificità del film e immette nella sua opera elementi che la renderanno senza dubbio ibrida. Non a caso componenti di carattere letterario sono spesso presenti nel linguaggio pasoliniano (e bergmaniano, e godardiano). Lo stesso si dica per tutti gli ibridismi di natura pittorica, e teatrale e musicale di cui soffre il cinema: conseguenza di una servitù della immagine fotodinamica storica ad altri linguaggi.

Di qui bisogna decisamente respingere le vecchie, teorie che indicavano il montaggio, il primo piano, la inquadratura, come essenza del film. A ben vedere è proprio attraverso il pregiudizio del montaggio inteso come specifico filmico che le immagini possono avvicinarsi ad essere usate come parole poetiche. Concetti sorpassati dalla pratica filmica che ha dimostrato come intere pellicole, quasi prive di montaggio, siano indiscusse opere d'arte (ad es. le opere di Antonioni). E la famosissima sequenza della scalinata, in *La corazzata Potemkin* di Eisenstein, va molto al di là dall'usare le immagini come parole poetiche o come note musicali: anzi le usa come lucidi concetti storici, in una dialettica visiva tagliente che scandisce il momento della ribellione e il momento del soprasso. Mentre *Le ballet mécanique* di Leger, che ritma veramente le immagini come "im-segni", in un abile e serrato montaggio, non va oltre il grazioso esperimento avanguardistico (ma il pregiudizio del montaggio come essenziale al film è duro a morire se anche. Della Volpe scrive che il cinema consiste in "immagini idee fotodinamiche montate"). D'altra parte appare leggermente strano che in settanta anni di vita creativa del cinema non si siano avuti esempi probanti di "cinema poetico", e invece se ne siano avuti centinaia e centinaia validissimi di "cinema storico" (in una evoluzione che resta ancora da tracciare, intendendo "storico" non certo nell'accezione di "storicistico"). Né si possono prendere per buone le giustificazioni di Gianni Toti, secondo il quale le ambizioni poetiche del film sarebbero state represses da Stalin in URSS e dall'industria capitalistica in

occidente. Se l'essenza di un'arte. "cinegrafica", sia pure realizzativamente costosa, è la poeticità, questa non può essere repressa per decenni ed esce fuori alla distanza; del resto, il denaro per i gelidi pseudopoetici film di Cocteau lo si è trovato con facilità...

Pericolosi cedimenti a pregiudizi idealistici

Spesso, nella ricerca di un nuovo cinema, presi dall'entusiasmo per la neo-avanguardia, per i sintagmi, i tropi, le metafore, ci si dimentica della reale natura del film e si cede a pregiudizi idealistici. Mentre da un verso si esalta Dziga Vertov liberante la macchina da presa da ogni vincolo, mentre si sottintende che il cinema debba creare "un tempo e uno spazio cinematografico diverso da qualsiasi tempo e spazio ottico-sensibili normali, quotidiani, banali"; dall'altro si ha il disgusto delle "teorie del rispecchiamento", del "vero naturale", e si esecra la "soggezione al dato naturalistico, all'oggetto-mondo" (confr. G. Toti, *Giovane critica*, n. 5). Un regista, come Francesco Rosi, che non "muove" la macchina da presa, è definito vecchio e sorpassato; Godard è considerato invece un maestro del carrello libero indiretto. Giustamente amareggiati dal trentennio di iniquo realismo socialista, si fa d'ogni erba un fascio, si cade in estremismi opposti, e si dimentica di cercare una tecnica che consenta al cinema, come Brecht diceva per il teatro, "di sfruttare, nelle sue rappresentazioni, il metodo della nuova scienza sociale, la dialettica materialistica; che, per concepire la società nel suo moto, consideri le condizioni sociali come processi e li afferri nelle loro contraddizioni; per la quale tutto esista solo in quanto si trasforma, dunque in antinomia con se stesso. Ciò vale anche per i sentimenti, le opinioni, il comportamento degli uomini, nei quali si esprime sempre il particolare modo della loro convivenza sociale".

Compito difficile, e tuttavia particolarmente adatto al linguaggio cinematografico, alla sua fotodinamica storica. L'interpretazione visiva della realtà non è una sotto-operazione mentale, non è piatto naturalismo. All'opposto è invenzione linguistica sottile, operazione globale implicante ogni volta rinnovamento e nei mezzi e nei fini; se condotta alla sua pienezza, sempre rivoluzionaria.

CINEOCCHIO E CINEMENZOGNA *

L'affermazione che più mi ha meravigliato, in questa interessante ricerca che molto opportunamente Massimo Cardillo ha voluto condurre sui filmati Luce e sul loro significato, è stata quella di Mino Maccari quando nega che i cinegiornali fascisti possano essere oggetto di analisi storica perché in essi non si potrebbe distinguere tra buona e malafede.

Penso prima di tutto che l'analisi storica di un fatto, il giudizio critico, diciamo anche la sua valutazione morale, non possano essere influenzate minimamente dall'atteggiamento degli autori di quel fatto. Che importanza storica può avere la ricerca sulla buona o cattiva fede di Hitler (e di tutti i grandi capi nazisti, dei Krupp, delle grandi famiglie che stavano loro dietro), per capire il genocidio ebraico nei campi di sterminio? Direi che, sempre, in qualunque caso, è molto difficile distinguere la buona dalla malafede, se non impossibile, e comunque scientificamente inutile.

L'affermazione di Maccari, in secondo luogo, rivela non solo l'atteggiamento di sfiducia, duro a morire, che spesso la cultura ha nei confronti del linguaggio cinematografico, ma anche la sua incomprensione. Come se il film fosse una espressione — persino quale documento, persino in veste di reperto — poco probante; una messa in scena truccata dove non si può scegliere il vero dal falso.

All'opposto, credo che la ricerca storiografica dovrà sempre di più apprezzare l'importanza del documento filmato, qualunque sia stato l'intento di chi l'ha realizzato. E' ormai giunto il momento di negare la concezione tradizionale, per cui solo il documento scritto può permettere delle ricostruzioni storiche rigorosamente scientifiche. Addirittura, secondo i nuovi orientamenti storiografici, le stesse "fonti orali" devono essere tenute in conto alla stregua di quelle scritte, perché attraverso di esse gli esclusi, i vinti, gli anonimi, coloro che per tradizione sono supposti a tacere, riacquistano finalmente la possibilità di parlare e raccontare le loro esperienze, la loro visione dei fatti.

A maggior ragione il cinema (e l'audiovisivo in genere) possono avere, come ormai la fotografia, un ruolo documentario di prima grandezza. Oggi è difficile trovare un libro di storia che non abbia continue citazioni fotografiche. Eppure sappiamo bene che anche la fotografia può essere truccata, manipolata, alterata, frutto di montaggio di negativi, ecc. In definitiva, come ogni storico ben sa, tutte le *fonti*, e quindi anche i documenti fotografici

* Prefazione al volume "Il duce in moviola" di Massimo Cardillo. Bari, Dedalo, 1983. pp. 7-12

e cinematografici, devono essere sottoposti all'analisi storica. Come esistono metodi scientifici per verificare l'autenticità o meno di un documento scritto; ugualmente esistono metodi precisi per constatare la veridicità o meno di un documento fotografico o audiovisuale.

Ma il punto non è questo; non è sulla dignità documentaria o meno da attribuire ai materiali cinematografici (ovviamente incontrovertibile); il punto è che tali materiali hanno, su tutte le altre fonti, una superiorità testimoniale.

Proviamo ad analizzare infatti una delle prime riprese, il famoso *Arrivée d'un train* (da altri citato come *Entrée d'un train en gare de La Ciotat*) dei fratelli Lumière, breve film proiettato per la prima volta a Parigi il 28 dicembre 1895 e "girato" alcuni mesi prima.

Siamo al primo vagito del bambino-cinema, o almeno ad uno dei primi, dei più importanti segni espressivi di questo linguaggio, anche perché restò famosa la sensazione di paura provata dagli spettatori, quasi che il treno potesse entrare nella sala e investirli.

Da quel giorno è passato quasi un secolo, e pure il cinema di oggi è, nella sua essenza, nella sua specificità, lo stesso tipo di linguaggio. E' vero che l'esempio di Lumière rappresenta una delle due facce del cinema, quella documentaristica (la più interessante per il discorso affrontato in questo libro), mentre l'altra faccia, quella del cinema di fantasia, del cinema a soggetto, prende forma già nel 1896 con i film di Georges Méliès (problema che in questa sede lasciamo in sospeso, sebbene il discorso storico, il *raccontare la storia*, trovi nel cinema di fiction il linguaggio più adatto). Tuttavia è proprio con quella lunga inquadratura dei Lumière che nasce una nuova forma di espressione, quindi di comunicazione. Allora che cos'è il cinema? Prima di tutto il cinema è una *testimonianza documentata*.

Quel giorno di settembre del 1895 infatti, sulla pensilina della stazione di La Ciotat, c'era un testimone speciale che attendeva l'arrivo del treno delle 14.30, proprio quel treno e nessun altro treno, a quell'ora e in nessun'altra ora, in quel luogo preciso, per registrarne l'arrivo in modo documentario. Chi era quel testimone? La macchina da presa, è la prima risposta. Ma non basta.

La macchina da presa ha un mirino, e se dietro quel mirino non c'è un *occhio*, la macchina da presa è come un'automobile senza autista: non può camminare. Un'auto in moto, senza guidatore, va presto a sbattere su un muro, distruggendosi; lo stesso succede alla pellicola che, magari per caso, viene girata senza operatore: non si impressiona, o si impressiona talmente male e con oggetti talmente inespressivi che sarà da buttar via, da distruggere.

Inoltre: quella famosa macchina da presa non aveva solo un occhio dietro al mirino, ma anche una mano che faceva scorrere la pellicola e soprattutto decideva l'inizio e la fine dello scorrimento. Cioè il *testimone speciale* sceglieva sia il momento in cui l'arrivo del treno doveva essere registrato sulla pellicola, sia il momento in cui questo arrivo doveva considerarsi esaurito. Due scelte soggettive. E c'era una terza, fondamentale scelta soggettiva. Il piazzamento della macchina da presa. I "punti di vista" da cui si poteva percepire l'arrivo del treno erano infiniti. Ma quell'operatore scelse un *suo* punto di vista, quel punto e non un altro, mettendo soggettivamente il suo occhio al mirino.

Chi era, allora, quel testimone? E perché, pur essendo, come tutti i testimoni, un soggetto, è riuscito a darci l'arrivo oggettivo del treno? Un grande regista sovietico degli anni Venti, Dziga Vertov, avrebbe risposto forse a ragione che era il *cine-occhio* ma è una definizione troppo poetica e incompiuta, quasi magica; noi diremo, invece, che era il primo *trascrittore della percezione visiva*.

Infatti quel punto di vista soggettivo aveva in sé una parte di realtà, una parte del mondo oggettivo e, proprio perché riportato sulla pellicola, era il documento ineccepibile di una realtà colta nel suo divenire.

Questa trascrizione della percezione ottica era però muta.

Per conto suo, la trascrizione della percezione auditiva sembrava andare per un'altra strada. Il disco. La radio. Era il *cinema cieco*. Erano altri materiali preziosi per la documentazione storica.

Ci vorranno 33 anni perché *cinema muto* e *cinema cieco* si incontrino. Il cinema sonoro nasce infatti nel 1928. In quel momento il film diventa la scrittura della percezione audiovisuale. Dal punto di vista della ricerca storica la conquista del sonoro fa sì che la "fonte" filmica diventi, come si è detto, superiore a tutte le altre: nessuna testimonianza — scritta o orale — potrà essere così efficace e così documentata come quella cinematografica. Lo storico infatti, vedendo un film sull'argomento che lo interessa (che può, come nel nostro caso, essere il fascismo), si metterà nella condizione di *rivivere le percezioni* ottico-auditive registrate da quel grande testimone che è un operatore provvisto di macchina da presa e pellicola.

Il cinema diventa così la macchina del tempo che abbiamo visto in tanti film di fantascienza, e permette il nostro trasferimento "percettivo" nelle epoche in cui la pellicola è stata girata. Lo storico quindi, attraverso il film o l'audiovisivo elettronico, non ascolta o legge un racconto di un fatto, ma *si trasferisce negli occhi, nelle orecchie*, nel pensiero visivo e auditivo

di colui che, allora, registrava percettivamente quel fatto. Con tutte le conseguenze che tale trasferimento può comportare: di ricchezza di particolari, di analisi, di giudizio, eccetera. Perché un conto è leggere la descrizione di un fatto, un altro è partecipare, sia pure per trasposta persona (e quindi subendo il punto di vista soggettivo, le angolazioni, ecc.) a quel fatto. Per esempio, se non avessimo la documentazione filmata dei discorsi di Mussolini o di Hitler, ma solo i testi scritti di questi discorsi, non potremmo assolutamente capire il loro istrionismo, la loro tecnica mimica, il loro *essere* grottesco; non potremmo cogliere addirittura l'*atmosfera sociale*, l'atteggiamento isterico di massa, che quelle riprese ci tramandano.

Certo, i cinegiornali Luce sono manipolati abilmente (abilmente?). Sono propaganda. Fanno vedere solo una fetta di realtà, nascondendo il resto, e per di più l'ottica della realtà che viene mostrata è deformata, enfattizzata, stravolta da un montaggio delle immagini, un commento musicale, un'aggiunta sonora completamente spuria, completamente parziale, tendenziosa. Benissimo. Anche quest'ottica spuria è la realtà audio visuale del regime, è un documento plastico, percettibile, che non potremmo rivivere altrimenti. I cinegiornali Luce, così come sono, senza nemmeno provare a "decodificarli", sono un documento molto ricco per la conoscenza del fenomeno fascista.

Non solo, ma quando, in un momento successivo, il ricercatore storico si accinge all'opera di "decodificazione" dei materiali, si accorge che i film Luce, nonostante la manipolazione spesso grossolana, costituiscono una fonte documentaria di prima mano; e questo in virtù della specificità del linguaggio cinematografico.

Il cinema, infatti, è sempre un testimone, anche quando "mente".

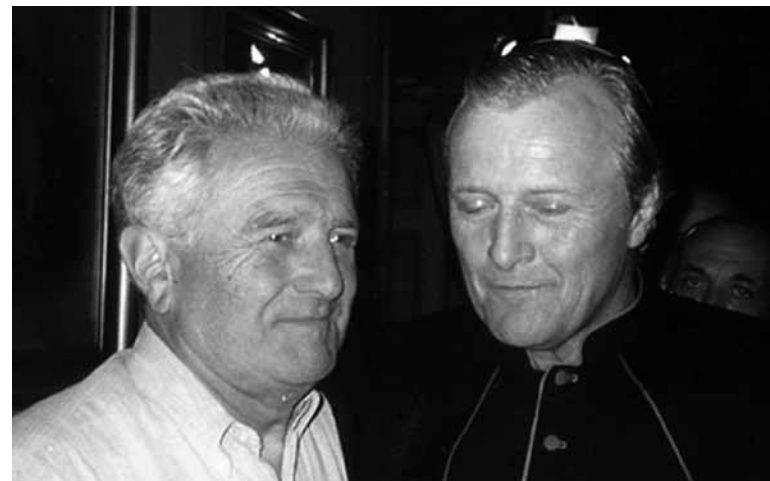
Proviamo, quindi, a smontare il sonoro dal visivo, e lo stesso, visivo; oppure teniamoci alla registrazione ottico-auditiva immagine per immagine, frammento per frammento. Si faranno scoperte notevoli. Prendiamo ad esempio il viaggio del duce in Sicilia. Mussolini distribuisce ai minatori delle zolfare attestati di benemerita (!). Li consegna agli operai, seminudi, con gesti decisi, militareschi, ampollati. Ma i minatori li prendono senza entusiasmo, passivamente, con movimenti quasi da automi, e i loro visi scarni, le loro membra segnate dalla fatica, i crani con i capelli tagliati a zero, aprono uno spiraglio documentario sulla loro realtà, sul loro durissimo lavoro, sulle privazioni, sulla loro condizione di quasi-schiavi. L'occhio del testimone-film, anche se agghindato nella maniera più accorta, ci trasmette una parte di verità. E la scattante consegna dei lunghi attestati a forma rotonda, da parte

di Mussolini, sembrano colpi di bastone vibrati sulle teste dei minatori.

Abbiamo citato uno dei casi, meno evidenti della impossibilità del mezzo cinematografico di mentire totalmente. E' noto che la maggior parte del materiale usato nei film di montaggio sui campi di sterminio, sul ghetto di Varsavia, è stato girato dai cineoperatori nazisti.

I film Luce sono oggi, anche se con esiti non così palesi, un documento simile alle sconvolgenti riprese sul genocidio ebraico. O almeno provocano nello spettatore odierno reazioni spesso esattamente contrarie a quelle che, al momento della loro uscita, intendevano produrre. Sono degli atti di accusa, sono prove inconfutabili, proprio per la "testimonialità" insita nel linguaggio cinematografico.

Questi film costituiscono così, persino al di là del loro uso storiografico, un potente mezzo educativo, una *lezione* che troppo poco viene data nelle nostre scuole. Per fornire un'idea concreta, percettiva, irrefutabile, del regime fascista, della sua sostanza guerrafondaia, della sua morale di cartapesta, della sua inconsistente retorica, della sua grottesca ideologia classista (grottesca — non ridicola — perché dietro le immagini si agitano i bagliori sinistri della tragedia in cui fu gettato il Paese), è necessario che i nostri studenti siano messi di fronte a queste "testimonianze" di parte. Tanto più gravi, tanto più negative, quanto più sono di parte.



Giuseppe Ferrara e Rutger Hauer nella parte del vescovo Marcinkus sul set di *"I banchieri di Dio"* (2002)

Sicilia 1963: STORIA DI UNA BARA SOLITARIA *

SEBASTIANO Bosco non si rende completamente conto del significato del suo gesto. Senza soldi per i funerali, ha portato da solo, al cimitero, la bambina che gli era morta dopo appena nove giorni di vita. Con questa didascalica tutti i giornali del mondo hanno riprodotto le tre uniche fotografie che uno studente universitario, Nuccio Marino, corrispondente di vari quotidiani, era riuscito a scattare al Bosco in quella assoluta domenica di maggio. Ma la inconsapevolezza di Bosco rende ancora più tragico l'avvenimento. Non è stata una protesta disperata o – comunque – qualcosa che avesse in sé un minimo esibizionismo. La disperazione, il senso tragico del fatto, stanno proprio nella naturalezza con cui Bosco ha preso il piccolo feretro e se lo è portato via, come un cesto di pane, per seppellirlo da solo, visto che nessuno gli dava ascolto.

Aveva cercato di lasciare la bambina alla chiesa madre, nel centro del paese, poi alla chiesa del suo quartiere: ma si era sentito dire che di domenica non si fanno funerali. Il negozio delle pompe funebri, tenuto da un calzolaio, era chiuso; e del resto Bosco non aveva denaro, perché da soli cinque giorni lavorava come spazzino comunale, dopo un lungo periodo di disoccupazione. Centinaia di persone lo hanno incontrato, con la bara sulle spalle, ma nessuno ha avuto per lui una parola, un consiglio. Il Comune è obbligato a sostenere le spese per i trasporti funebri dei poveri, ma Bosco non lo sapeva. Sapeva solo di non poter riportare la figlia morta in casa, dove quattro bambini piccoli lo aspettavano, insieme alla moglie in lutto e sofferente. Perciò ha fatto da solo, come sempre in tutta la sua esistenza.

Il gesto di Bosco sottolinea, anche nella morte, la solitudine; l'abbandono del sottoproletariato siciliano. E tuttavia il fatto sarebbe rimasto sconosciuto come mille e mille altri fatti tragici della vita meridionale, se lo studente non avesse comunicato la notizia e le foto all'ANSA. Da questo momento comincia la vera storia dell'uomo di Pachino, la serie incredibile di attentati alla verità, di intimidazioni, di ricatti, persino di violenze, contro tutti coloro che, nell'isola, oseranno credere o dar rilievo, all'episodio verificatosi in un momento troppo delicato: appena dieci giorni prima delle elezioni siciliane. In risposta a "L'ora di Palermo", che aveva pubblicato con grande rilievo le foto di Bosco, il quotidiano *Telestar* dedica quasi tutta la prima pagina alla smentita del fatto, che sarebbe stato architettato dal fotografo dilettante, il quale avrebbe costretto lo spazzino a salire sulla sua

auto, per fotografarlo poi al cimitero, mentre piange sulla tomba di altri due figli... Per dimostrare che la faccenda è tutta una montatura comunista, *Telestar* pubblica una foto di Bosco, colta dopo averlo fatto sorridere chissà con quale espediente, e intitolandola: *Adesso ride il padre di Pachino*, riuscendo così a toccare una delle più alte cime di malcostume giornalistico. Non basta: il quotidiano aggiunge che Bosco è quasi pazzo e che tutto il paese lo considera tale. *Il giornale di Sicilia*, ancora più velenosamente, mette in dubbio la morte della bambina. I servizi di smentita sono accompagnati da dichiarazioni di personalità e di sconosciuti palermitani, che in coro protestano per questo delitto di lesa Sicilia che potrebbe anche danneggiare irrimediabilmente... il turismo isolano.

Comincia la caccia alle streghe

A Pachino, intanto, è cominciata la caccia alle streghe. Si tenta, di colpire Bosco per certe formalità cui non avrebbe ottemperato nel seppellimento della bambina. Si minaccia lo studente Marino perché smentisca la notizia. Viste inutili le minacce, si tenta la strada della corruzione: se riconosce che la notizia è falsa, avrà un posto nella redazione di un giornale siciliano. Al rifiuto di Marino, gli si fanno intuire persecuzioni che non risparmierebbero neppure il lavoro di suo padre, commerciante in vini. Il sindaco del paese, il democristiano De Martino, aspirante al parlamento siciliano, prende una iniziativa più efficace: fa distribuire gratis a un suo comizio duemilacinquecento copie di *Telestar*, con la foto di Bosco che ride, tuonando grosso contro «gli speculatori, di morti». La campagna intimidatoria ottiene il suo effetto, e De Martino viene rieletto con mille voti in più rispetto alle precedenti elezioni.

La Sicilia è dunque, ancora una volta la terra profumata dei fiori d'arancio e dei carretti dipinti. La squarcio che casualmente si era aperto sulle condizioni drammatiche del popolo siciliano è stato prontamente richiuso. Peccato che quelle dannate foto rimbalzino di paese in paese e che persino; dall'America giungano lettere di emigrati che chiedono di aiutare il Bosco. Peccato anche che una troupe cinematografica, guidata da chi scrive, sia scesa in quell'estremo lembo della Sicilia per girare un documentario-inchiesta. Succede allora un fatto che ci sembra di conoscere, forse perché tante volte visto e letto nei film nei romanzi sulla mafia, e che tuttavia ci sorprende ancora, tanto ci sembra diverso l'episodio di Bosco da un delitto-mafioso: succede che nessuno sa niente. Gli unici che accettano di dire qualcosa sul

* *Il Mondo Nuovo*, anno V, n. 16, 7 luglio 1963 pag. 13

fatto sono lo stesso Bosco e lo studente. Inutilmente ci affanniamo a trovare altri testimoni, altri che abbiano visto lo spazzino in quella famosa domenica. Nessuno lo conosce, nessuno può dir niente. Nelle sezioni dei partiti socialista e comunista c'è un gran giocare a carte: si può smettere pochi secondi per ascoltare la nostra richiesta, ma poi, scuotendo il capo, tutti si chiudono presto nella *scopa* e nella *briscola*.

A Pachino, pazzia contagiosa

Finalmente un compagno comunista, un certo Spataro, ammette di aver visto Bosco quella domenica, ma si rifiuta categoricamente di dirlo davanti alla macchina da presa. Le nostre insistenze sono inutili. Più tardi lo vediamo anzi confabulare in piazza con uno degli assessori comunali, che lo studente Marino dice essere grande amico del sindaco. Non ha importanza: uno degli spazzini, amico di Bosco, ha finalmente accettato di parlare davanti alla macchina da presa. Stiamo per intervistarlo, sul piazzale della stazione, quando sopraggiunge veloce una Giulietta blu, con quattro individui, tra cui l'assessore che abbiamo visto parlare poco prima con Spataro. Inveiscono contro di noi, dicendo che vogliamo gettare fango su Pachino e sulla Sicilia. Urmano che anche lo spazzino che vogliamo riprendere è un povero demente. All'invito di farsi intervistare, rispondono costringendo lo spazzino a salire con loro in macchina e partendo a tutto gas. Saliamo sulla nostra auto e cinematografiamo l'inseguimento. Cercano di nascondersi in un vicolo, ma, visti scoperti, si dirigono al commissariato di PS. Li raggiungiamo e mentre il commissario, chiamato sulla porta, si dichiara estraneo alla faccenda, tentiamo di riprendere lo spazzino. Uno dei quattro *si scaglia contro l'operatore mentre sta per girare*, e, colpendo forte la macchina da presa, gli procura un livido all'occhio. Protestiamo, ma ormai abbiamo capito di essere divenuti anche noi delle "streghe". Stiamo riaprendo lo scomodo squarcio di verità sulla Sicilia che non si deve conoscere, quello stesso che si pensava ormai chiuso, e da questo momento ci ostacoleranno in ogni modo. Il povero spazzino da intervistare all'improvviso esce dalla "Giulietta" e fugge a gambe levate. Chi sa cosa gli hanno detto. Cerchiamo di inseguirlo, gli chiediamo di fermarsi, ma lui, senza voltarsi, ci fa cenno di no con la mano.

Sindaco e scherani in azione

Vorremmo riprendere, al cimitero, la sepoltura della bambina, ma

il guardiano ha avuto severi ordini dal segretario comunale, e ce lo proibisce, sputa fiele sul Bosco che avrebbe guadagnato un milione per la morte della figlia, comprando poi gioielli e orologi. Aggiunge, naturalmente, che è un pazzo. Decidiamo di andare a casa del sindaco, per protestare e per chiedergli un'intervista, a lui e a tutti gli assessori. De Martino ci riceve dietro a un lungo tavolo, circondato da una schiera di clienti e di elettori che ci guardano in cagnesco e davanti ai quali egli recita la parte del «capo» che si sente spalleggiato. Alle proteste per il livido all'occhio dell'operatore, il sindaco commenta che i suoi uomini dovevano fare ben di più. Poi dice che ci denuncerà, non si sa per quale motivo, che ci farà o sequestrare la pellicola o ci aprirà le scatole del negativo; conclude che impedirà la nostra partenza finché non mostreremo tutti i documenti comprovanti che la nostra attività di cineasti è legittima. Dopo queste gradassate, alla maniera di un sindaco spagnolo ordina ad un suo scherano di chiamare la forza. Giungono il commissario di PS e il brigadiere dei carabinieri. Ci fanno uscire in anticamera e rimangono a lungo a parlottare sul da farsi. Intanto un vecchio dalla faccia bruciata dal sole dice ad alta voce che in questi casi c'è una sola cosa da fare: sparare...



"Il sasso in Bocca" (1970)

LA COMUNICAZIONE E' UN POTERE *

Finalmente! È proprio il caso di dire. Era l'ora che qualcuno mettesse a fuoco, giuridicamente e teoricamente, la negletta materia del diritto comunicativo e, insieme, la fondamentale questione dell'accesso ai *mezzi* di comunicazione di massa. Materia non a caso negletta e questione non a caso mai affrontata nei punti nodali, sia perché chi è riuscito, con un vero e proprio golpe mediatico, a detenere quasi tutti i poteri comunicativi, se li è tenuti e se li tiene ben stretti; sia perché le forze politiche che da questi poteri sono risultate escluse possono solo recitare un sonoro *mea culpa, mea maxima culpa* (per aver sottovalutato ipocritamente il problema, prima; per averlo ridotto ad elemento di scambio in un gioco furbasto e bipartisan, poi).

Dopo la pubblicazione di questo libro non si potrà fare più finta di niente, come se la comunicazione non fosse un problema di fondo, uno dei cardini dello svolgimento della democrazia. Giardino aveva già messo in campo le sue idee nel '91 (con un volume), nel '95 (con un opuscolo di "Avvenimenti"), e con un sito Web (quello del FORUM DAC), ma una messa a fuoco così precisa e perentoria non l'aveva ancora raggiunta.

Partendo dai principi della nostra costituzione, Giardino dimostra senza ombra di dubbio che "la comunicazione rappresenta un potere, anche istituzionale, che come tale deve essere disciplinato come gli altri tre poteri: Legislativo, Esecutivo e Giudiziario" (cap. 12), e fornisce tutti gli elementi che possano permettere di riempire questo vuoto legislativo, riproponendo tra l'altro la CARTA UNIVERSALE DEI DIRITTI COMUNICATIVI (in 45 articoli) che dovrebbe essere discussa e approvata come legge europea e nazionale. Senza una legge siffatta è facile toccare con mano come il nostro Paese si stia perversamente avvicinando ad un regime autoritario; infatti "la rappresentanza politica è ormai monopolio dei pochi leader che hanno danaro e visibilità mediatica quasi esclusiva", per cui "la comunicazione politica è di fatto propaganda mediatica personalizzata che usa linguaggi e tecniche del marketing e delle pubbliche relazioni industriali"; in realtà si tratta di una situazione intollerabile che sovverte radicalmente la "nostra Carta Costituzionale" arrivando all'usurpazione oligarchica dei fattori decisivi della democrazia" e, di fatto, ad annullare "la sovranità popolare" (cap. 9).

Un libro come questo arriva tempestivamente a colmare la penuria di studi specifici, di posizioni chiare sull'argomento; sicuramente contribuirà a diradare gli equivoci che in questi anni si sono affastellati sul rapporto tra

informazione e media. Il critico cinematografico dell'Unità Alberto Crespi, per esempio, è convinto che essendo la tv oggi "centrale nella nostra vita" non permette più di realizzare film inchiesta come quelli di Rosi su *Salvatore Giuliano* (1961), "tempi in cui la tv non esisteva" ("L'Unità", 13-03-02). Allora "la società italiana non era così bombardata da programmi-verità (o presunti tali) o da inchieste, né esistevano tre reti televisive private di proprietà del presidente del Consiglio, né la tv faceva da baby-sitter per i bambini o da tribunale ufficioso come succede ormai regolarmente a 'Porta a porta'" ("L'Unità", 03-04-02). *Ergo*: Crespi invita i suoi lettori a non andare a vedere un film come *I banchieri di Dio*, forte denuncia dei misfatti dei "poteri forti", perché tanto ci ha già pensato la tv a bombardare di informazioni gli italiani. Demenziale.

Se c'è ancora qualcuno, come Crespi, che crede l'odierna informazione tv una forma di "inchiesta" veritiera (o presunta tale) legga il libro di Giardino ed eviterà di cadere in errori così madornali; si renderà conto che in tv non si assiste a un bombardamento di notizie ma a "una gigantesca manipolazione informativa ed a una forte deriva autoritaria e oligarchica" (cap. 2). Il bello è che proprio "L'Unità", che rappresenta un esperimento giornalistico geniale, svolge quotidianamente (persino in prima pagina) un'opera di demistificazione delle menzogne mediatiche.

Con questo non voglio dire che condivido tutte le posizioni di Giardino, anzi a volte mi infastidisce un po', quando scende nei dettagli politici, un certo modo di ragionare che definirei a sciabolate, per esempio quando si schiera passionalmente a favore del per lo meno corrotto governo di Milosevic o definisce "fantoccio" il tribunale dell'Aja (nutro troppa stima per la Del Ponte).

Voglio però dire che, se la disamina sul discorso di fondo compiuta da Giardino è esatta, si può arrivare a conclusioni (e ad azioni) molto importanti per il destino di questo Paese. Per esempio sarà difficile continuare ad affermare, come si è spesso fatto anche a sinistra, che il Polo della Libertà abbia vinto regolarmente le elezioni e che sia quindi giusto rispettarne il governo. Al contrario non è mai stato così chiaro, dopo aver letto questo libro, che la vergognosa usurpazione dei diritti comunicatori compiuta dall'assegnazione di tre reti alla Fininvest, operata da Craxi e confermata da Andreotti e La Malfa con la liberticida legge Mammi (oggi persino peggiorata dalla legge Gasparri) è stato un vero e proprio golpe istituzionale telefascista contro il quale tutte le forze democratiche si dovranno battere. Anche perché gli spazi di autonomia espressiva - e qui voglio portare la mia testimonianza

* Prefazione al volume: *DIRITTO A COMUNICARE E SOVRANITA' POPOLARE*, Frilli, 2003

di autore cinematografico - si vanno sempre più riducendo. Come regista cinematografico e, raramente (non per mia scelta) televisivo, ho sempre praticato la mia attività nel senso di rottura del conformismo mediatico, pur riuscendo ad inserirmi abbastanza spesso nei canali ufficiali del sistema, cioè le sale cinematografiche ed i canali televisivi di Stato e privati. Naturalmente non ho disprezzato - anzi, privilegiato — gli sbocchi alternativi, come la distribuzione di film non solo attraverso l'ARCI e i sindacati (per esempio realizzando per l'unitario C.I.C.A., oggi scomparso, un lungometraggio documentario dal titolo programmatico *La salute non si vende*) ma anche attraverso la Lega delle Cooperative, i Circoli del Cinema, i centri culturali parrocchiali. In questa sempre molto faticosa conquista di sedi comunicative, a volte duramente ostacolata anche da interventi censori operati soprattutto dalle tv, dai proprietari di sale, da magistrati oscurantisti (per esempio vengo punito per aver osato mettere in scena a livello di massa i tradimenti subiti da Falcone o le “deviazioni”, il “patto scellerato” dei servizi segreti con la mafia) ho capito che la cosiddetta libertà d'espressione, sbandierata dalle democrazie occidentali, può concretizzarsi solo con una personale azione durissima di vero e proprio sfondamento, mettendo in conto come conseguenza ovvia l'emarginazione dalle fonti di lavoro (di governo in governo faccio sempre parte di liste di proscrizione) e le persecuzioni giudiziarie. Quanto a queste, nel '77 sono stato condannato e censurato con un taglio, per aver “diffamato” con la mia pellicola *Faccia di spia* il quotidiano “Il Tempo”; recentemente, insieme alla sceneggiatrice Armenia Balducci, a causa del film su Giovanni Falcone, sono stato condannato tre volte per “offesa all'onore” di Bruno Contrada (lo 007 al quale un primo giudizio ha assegnato 12 anni di carcere per associazione mafiosa) e di Vincenzo Geraci (il magistrato che nel CSM si adoperò per impedire a Falcone la sostituzione di Caponnetto, al punto che Borsellino lo definì “Giuda”, come conferma Alfredo Galasso nel volume *La mafia politica*).

Ebbene, se anche per merito di questo volume la CARTA UNIVERSALE DEI DIRITTI COMUNICATIVI divenisse una realtà legislativa, il sottoscritto non si sentirebbe indifeso ed emarginabile — come oggi si sente — e avrebbe certamente più garantiti ed estesi i confini di libertà espressiva.

Ritengo urgente ed essenziale che i contenuti di questo saggio vengano fatti propri da tutte le organizzazioni democratiche; perché è soprattutto su questo piano che bisogna battersi, oggi e nei prossimi anni, per la difesa e il rafforzamento della democrazia.

LA RESPONSABILITA' “CIVILE” DEL CINEMA*

L'arte come inversione della sofferenza

Forse può apparire scontato ricordare che la cultura europea ha affrontato con forza il problema della “responsabilità civile delle arti” soltanto dopo le mostruosità della seconda guerra mondiale, in particolare dopo la scoperta dei campi di sterminio nazisti.

In Italia si era acceso un caloroso dibattito quando lo scrittore Elio Vittorini, chiedendosi cosa aveva fatto la cultura per evitare una così sanguinosa catastrofe, sembrava echeggiare analoghi quesiti che si ponevano, nel medesimo senso e nello stesso periodo, Louis Aragon, Jaen-Paul Sartre e, con qualche differenza, André Malraux.

Ma sappiamo che la domanda di Vittorini — sarebbe stata più angosciata se si fossero conosciuti anche i campi di sterminio staliniani — non arrivava, a metà del secolo scorso, priva di notevoli precedenti.

Già in epoca romantica l'idea di vincere la morte, per resuscitare attraverso la creazione artistica, era abbastanza diffusa. E più tardi lo storico dell'arte Aby Warburg, che alla fine dell'800 aveva fondato ad Amburgo un Istituto di ricerca per la storia dell'arte, avrebbe sostenuto la “teoria del tesoro della sofferenza” (*Leidschatztheorie*), per cui la memoria sociale dell'umanità custodisce e trasmette, di società in società e da un'epoca all'altra, certi modelli artistici che traducono in forma, in stile, e quindi leniscono, la tragedia e il dolore.

Non lontano da queste posizioni è Sigmund Freud quando sostiene che l'arte potrebbe compensare, almeno in parte, le ingiustizie quotidiane. Per Freud la letteratura e l'arte possono servire, attraverso le emozioni che suscitano, “ad affrancare l'anima sofferente dalla pressione del senso di colpa”.

Elio Vittorini, nel dibattito del 1945, chiese di più: visto che “questa cultura non ha avuto che scarsa, forse nessuna influenza civile sugli uomini”, visto che “ha generato mutamenti quasi solo nell'intelletto degli uomini, potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo?”.

Gli risponderà trentacinque anni dopo il drammaturgo tedesco Peter Weiss, che tralascia il “teatro didattico” di Bertolt Brecht e si ricollega invece a Freud e a Warburg. Weiss, in un grande romanzo storico-biografico (*L'Estetica della resistenza*, 1980) “esige che l'arte riprenda un valore ope-

* Relazione tenuta al convegno “LA RESPONSABILITA' CIVILE NELLE ARTI” (Valencia, Spagna 2002) in “Quaderni di CinemaSud, a. I., n. 2, dicembre 2004, pp. 3-6

rativo, un valore di preparazione e di esortazione, una funzione terapeutica che, unita agli sforzi etici, potrebbe evitare una nuova catastrofe universale” (Klaus Erding).

Si potrebbe continuare, ma queste posizioni culturali che sostengono essere l'arte un mezzo per invertire le sofferenze dell'uomo, credo abbiano una notevole consistenza se riferite all'arte cinematografica. E non solo perché il cinema ha, nel modo stesso della sua fruizione, fin dalla storica proiezione dei Lumière del 1895, una esplicazione sociale che richiama quella dell'architettura (come un ponte non è architettura se non serve a traversare il fiume, così un film tradisce la sua funzione sociale se non viene fruito da un pubblico) ma anche e soprattutto per il suo *specifico*. Vale a dire che il cinema, per la sua precipua essenza filosofica, cioè estetica l'arte alla quale, meglio di tutte le altre, compete una “responsabilità civile”.

Lo specifico del cinema: scrittura della percezione

Per capire la specificità del linguaggio cinematografico è utile partire dalla componente sonora, dando per scontato che nessuno vorrà negare che sonoro e visivo sono aspetti gemelli della stessa arte. Prendiamo quindi un apparecchio di registrazione del suono (persino una telecamera non professionale ce l'ha) ed eseguiamo la ripresa, ai piedi di un campanile, dei battiti che scandiscono le ore emesse da un grande orologio. Riprendiamo con l'apparecchio il battito delle ore tre. Mentre l'apparecchio riprende, il fonico e anche noi percepiamo con le nostre orecchie i tre rintocchi. Adesso riportiamo il nastro al punto di partenza e ascoltiamo quanto è stato registrato: è come se la sensazione che abbiamo provato prima venisse ripetuta. Cioè risentiamo i tre rintocchi nello stesso identico modo in cui li abbiamo percepiti poco prima, persino con lo stesso *punto di ascolto* (quello del nostro orecchio, che era infatti a poca distanza dall'orecchio- microfono). Quindi: la percezione di questo breve episodio sonoro è stata registrata, incisa, si può dire in senso lato “scritta”. E come le parole scritte possono essere lette e rilette quante volte si vuole, così ora il nastro contiene la scrittura di una percezione uditiva che può essere riascoltata tutte le volte che vogliamo.

Quando Edison inventò nel lontano 1877 il fonografo (che dal greco significa giustamente “scrittore del suono”) trovò quindi il modo di registrare una parte del pensiero dell'uomo, quello appunto relativo alla percezione uditiva. Ma anche la scoperta della macchina cinematografica, la cinepresa, arriva, per quanto riguarda la percezione ottica, agli stessi risultati del fonografo: sulla pellicola si incide, si registra, si scrive la percezione visiva del cameraman; quello che l'operatore alla macchina vede - cioè pensa

perceettivamente - attraverso il mirino, attraverso l'oculare, viene scritto nel nastro di celluloido (o magnetico, non ha importanza dal punto di vista estetico, cioè filosofico).

Cos'è allora il cinema? E' l'arte che fa della percezione audiovisuale il perno della sua essenza. Infatti il cinema è la registrazione del flusso audiovisuale percettivo di un soggetto. Ma la percezione altro non è che il pensiero dell'uomo al suo stadio iniziale. Percepire audiovisivamente per un soggetto significa in sintesi captare il fluire del tempo e dello spazio attraverso suoni e immagini. Significa vivere, perché spazio e tempo sono inscindibili nella nostra natura esistenziale. Quindi il cinema, mentre registra questa fluenza spazio-temporale vissuta attraverso gli occhi e le orecchie di un soggetto, registra la parte più semplice, ma anche la più diretta, quella sperimentale, del pensiero soggettivo. Non solo: il meccanismo ben noto della immedesimazione che si verifica sempre quando vediamo un film, altro non è che questo fenomeno: pensare (audiovisivamente) con gli occhi e le orecchie di un altro soggetto pensante. In definitiva al cinema ci caliamo a pensare nel cervello di un altro. E' come se vivessimo nel flusso esistenziale di un altro soggetto reale. Siamo nella sua testa, vediamo con i suoi occhi, ascoltiamo con le sue orecchie, addirittura ci sembra di camminare con lui nel suo spazio-tempo.

Si può quindi definire il cinema anche come un *transfert*, dove la nostra persona sembra che si cali, rimanendo passiva, in un'altra persona. Entriamo in un *continuum*, in una fluenza spazio temporale precisa (che cosa c'è di più preciso di un'occhiata?) che ha un prima - evidentemente un passato, tutto quello che è avvenuto in precedenza - un presente - quello che vediamo e sentiamo con la testa dell'altro - e un futuro - quello che accadrà, che sta per accadere a questo altro; futuro che non conosciamo ma che (se il film funziona) ci interessa molto conoscere. Da questo flusso esistenziale in cui siamo tuffati anche per nostra scelta, noi sappiamo tuttavia di poter uscire quando vogliamo. Basta non guardar più lo schermo e occuparci d'altro, pensare ad altro, e l'immedesimazione si rompe. Siamo fuori dal transfert. Ugualmente, quando ci aggrada, possiamo rientrare nel flusso del film, e farci riacciuffare dal racconto. Ma l'immedesimazione si può rompere anche per ragioni interne allo stesso linguaggio filmico: basta che la continuità della fluenza venga interrotta da qualcosa di estraneo alla fluenza stessa. Per esempio se entra in campo il microfono del fonico o, peggio, se ci si accorge che non siamo in un ambiente vero, ma in un teatro di posa con le luci artificiali o per uno “sbaglio di edizione”, ecc. Immediatamente l'incantesimo si rompe perché il flusso in cui eravamo calati perde la sua logica, la sua con-

seguenzialità. Ma questo incantesimo (essere nel cervello percettivo di un altro) ha anche intrinsecamente valore di *testimoniaza*. Infatti sappiamo bene che, seppur preziosa e importantissima, la memoria umana è inaffidabile. Un teste in tribunale può ricordare inesattamente, può persino mentire. L'audiovisione registrata del fono-cinema ripete invece oggettivamente quello che il fono-cineoperatore ha visto e sentito soggettivamente.

Il cinema ha una memoria di ferro.

Cinema: memoria del mondo

La sensazione che si prova registrando l'audiovisione è unica. Proviamo a descriverla. Tu, testimone eccezionale, stai guardando e sentendo per gli altri; in definitiva vedi e senti per la collettività. E' una sensazione di impadronimento, di appropriazione del tempo-spazio vissuto che fa tutt'uno con la sua comunicazione; impadronimento che nessun'altra arte può dare. Siamo nel centro della specificità del linguaggio filmico.

Ora individuare la differenza fra cinema documentario e cinema di *fiction* (il film a soggetto) diviene abbastanza facile: mentre il documentario è questo flusso percettivo audiovisuale di un soggetto (il fonocineoperatore) che registra sulla pellicola quanto vede e sente, la *fiction* è la ricostruzione di analogo flusso percettivo audiovisuale che pur avendo origini artificiali e artificiose, poi, quando si vede e si sente sullo schermo, deve apparire come ripreso nel momento in cui si verifica. Ancora più chiaro: nel documentario quel che registro accade davvero; nel film a soggetto quel che registro è come se accadesse davvero (sebbene sia il frutto di un'accurata messa in scena, e sia passibile di stilizzazioni più accentuate). Ed ecco spiegato perché frammenti di documentari (il film di Oliver Stone sul presidente Kennedy che usa tra l'altro la famosa vera ripresa dell'assassinio effettuata dal dilettante Zapruder) possono benissimo mescolarsi e integrarsi a inquadrature totalmente ricostruite, totalmente di *fiction* (o viceversa): perché il regista ricostruttore di un evento si è messo sulla stessa lunghezza d'onda di quel flusso audiovisivo originario, effettuando la messa in scena con tutti gli elementi che erano stati percepiti dal cine-occhio e dal cine-orecchio documentari (per citare Dziga Vertov, che capì ben più del suo collega Ejzenstejn quale fosse l'essenza del cinema).

Così, nel film documentario, il soggetto che effettua la ripresa (per es. Zapruder) registra qualcosa di oggettivo che non esiste in nessuna delle altre arti. La sua registrazione diventa *memoria cronachistica*, dove soggettività e oggettività sono strettamente mescolate.

Così, nel film di *fiction*, il regista (per es. Stone) fa sì che i tre colpi

di fucile che hanno ucciso Kennedy diventino ben altro dei tre rintocchi del nostro episodio sonoro; sono tre colpi che cambiano la storia degli USA e del mondo, ripresi da un testimone universale, che può vedere e sentire ogni frammento di ciò che accade ponendosi nel punto di vista e di ascolto ideali. Stone avrebbe potuto fare anche a meno del contributo di Zapruder, avrebbe potuto ricostruire anche quello che Zapruder aveva fonocineripreso. La sua registrazione sarebbe diventata lo stesso *memoria storica*, anche qui con il risultato di mescolare strettamente soggettività e oggettività. Lo stesso in una vicenda completamente inventata, per es. *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci, dove la camera-testimone rende la memoria storica della passione, del disaggio, dei conflitti, delle contraddizioni di un rapporto d'amore nell'Europa della seconda metà del 900; o addirittura in *Odissea nello spazio* di Kubrick, che riesce ad essere memoria storica di come l'uomo del secolo scorso abbia immaginato il futuro e la presenza umana nello spazio cosmico.

Conclusioni

Se, come dice lo scrittore Alberto Moravia, "narrare vuol dire recuperare a livello d'arte la totalità del reale con tutte le sue contraddizioni e le sue ambiguità" (e narrare col cinema è la stessa cosa); se, come ancora afferma Moravia, "formulata l'ipotesi che l'arte non sia "ingegneria delle anime" ma espressione individuale del represso collettivo, si va più vicino alla verità dicendo che per l'artista il solo impegno degno di questo nome è l'impegno artistico", si può concludere che *l'espressione filmica, proprio per le caratteristiche del suo specifico, ha sempre dentro di sé, implicitamente, un valore sociale (o asociale), un impatto civile (o incivile), una influenzabilità (positiva o negativa) coinvolgenti di continuo la collettività in modo educativo (o diseducativo), informativo (o disinformativo), orientativo (o disorientativo).*

Se i cineasti avessero una maggiore consapevolezza della forte responsabilità civile del mezzo che usano (come l'ebbero i registi neorealisti nell'Italia del dopoguerra e come l'hanno sempre i grandi autori), la qualità culturale delle opere ne guadagnerebbe e la memoria del mondo sarebbe più nitida.

Nello stesso tempo, come nella famosa tragedia shakespeariana la madre di Amleto vede nello specchio del figlio ciò che essa è realmente e ciò che desidera essere ("Tu prendi i miei occhi e li fai rivolgere e guardare dentro la mia stessa anima"), così il cinema, usando i suoi straordinari poteri potrebbe prendere gli occhi (e le orecchie) dei suoi spettatori e, facendo loro da specchio e da eco, farli guardare, farli ascoltare, farli riflettere sulla propria condizione e sul proprio futuro.



Giuseppe Ferrara con Massimo Ghini in una foto di scena di **"Segreto di Stato"** (1995)



Giuseppe Ferrara, Anna Bonaiuto e Michele Placido mentre preparano la scena dell'attentato di Capaci sul set del film **"Giovanni Falcone"** (1993)



Giuseppe Ferrara dirige Crespi in una scena del film **"Donne di Mafia"** (2001)



Michele Placido e Gianni Musy in **"Giovanni Falcone"** (1993)



Dario Fò in *"Storia della tigre"* (1983)



Sul set di *"La logica della fantasia"* (1982)



Lino Ventura e Giuliana De Sio in *"100 giorni a Palermo"* (1984)



Manifesto del film
*"Contra-diction -
Nicaragua"*
(1987)



Foto dal set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005) - Foto Bepi Caroli Genova



Massimo Ghini e GianMarco Tognazzi sul set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005)
- Foto Bepi Caroli Genova



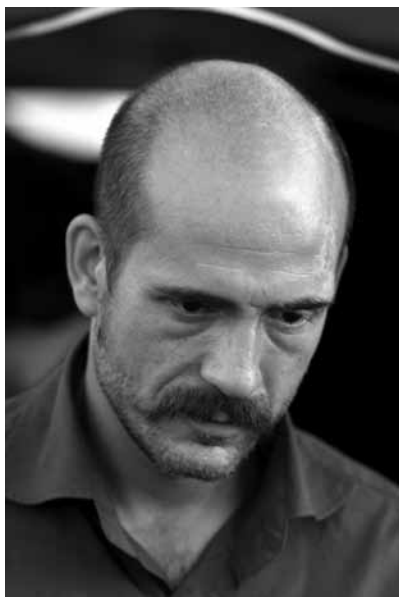
Sul set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005) - Foto Bepi Caroli Genova



*Giuseppe Ferrara sul set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005)*
Foto Bepi Caroli Genova



*Giuseppe Ferrara e l'aiuto regista Tiziana Gagnor sul set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005) - Foto Bepi Caroli Genova*



*GianMarco Tognazzi sul set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005)*
Foto Bepi Caroli Genova



*Giuseppe Ferrara dirige Anna Galiena sul set del film in lavorazione su **"Guido Rossa"** (2005) - Foto Bepi Caroli Genova -*



Anna Galiena sul set del film in lavorazione su “Guido Rossa” (2005)
- Foto Bepi Caroli Genova



*Massimo Ghini e Anna Galiena
sul set del film in lavorazione
su “Guido Rossa” (2005)*
Foto Bepi Caroli Genova



Giuseppe Ferrara e Anna Galiena sul set del film in lavorazione su “Guido Rossa” (2005)
Foto Bepi Caroli Genova



Giuseppe Ferrara dirige Anna Galiena sul set del film in lavorazione su “Guido Rossa” (2005)
Foto Bepi Caroli Genova

Tiziana Gagnor

FILMOGRAFIA

Abbreviazioni

BN:	bianco e nero
COL:	colore
PROD:	produzione
COPROD:	coproduzione
S:	soggetto
SC:	sceneggiatura
SUPERV:	supervisione
R:	regia
CON R:	con regia
COLL R:	collaborazione alla regia
A R:	aiuto regista
AS R:	assistente alla regia
DIR F:	direzione della fotografia
F:	fotografia
COLL F:	collaborazione alla fotografia
A F:	assistente alla fotografia
OP:	operatore
A OP:	aiuto operatore
FON:	fonico
MO:	montaggio
SUPERV MO:	supervisione al montaggio
A MO:	assistente al montaggio
MU:	musica
COMM:	commento
SP:	speaker
CONS:	consulenza
SCG:	scenografia
A SCG:	aiuto scenografo
COS:	costumi
A COS:	assistente costumista
CO TECN:	coordinamento tecnico
ORG:	organizzazione
ED:	edizione
SEGR ED:	segretario di edizione
DIR PROD:	direttore di produzione
ISP PROD:	ispettore di produzione
PROD ES:	produttore esecutivo
INT:	interpreti

1957 PORTO CANALE

16 mm; 10'; BN; PROD: Cineclub Siena (Giovanni Parenti); R: Mario Neri; F: Giovanni Parenti; MO: Giuseppe Ferrara.

* Premio per il miglior montaggio al Festival di Montecatini, 1959.

1958 IL SEGRETO DI BIANCHINA

35 mm; 20'; COL: PROD: Slogan film; R: Giuseppe Ferrara; F: Remo Grisanti.

1958 RETTIFICATRICI PER IL MONDO

35 mm; 15'; COL: PROD: Slogan film; R: Giuseppe Ferrara; F: Remo Grisanti.

1958 L'AMATA ALLA FINESTRA

16 mm; 20'; BN; PROD: Cineclub Siena (Giovanni Parenti); R: Giuseppe Ferrara; SC: Giuseppe Ferrara, Mario Neri, Giovanni Parenti da un racconto di Corrado Alvaro; F: Alessandro Spina; MO: Giuseppe Ferrara; INT: Giancarlo Tajo, Franca Memmi.

* Premi: Coppa Centro Sperimentale di Cinematografia al Festival di Montecatini 1958; Mascherino d'argento all'XI Festival internazionale del cinema a formato ridotto di Salerno.

1958 ROMA 3 GIUGNO '44

Saggio per il passaggio dal 1° al 2° anno del Centro Sperimentale di Cinematografia; 35 mm; 8'; BN; PROD: C.S.C.; S; SC; R. e MO: Giuseppe Ferrara; A.R: Jorge Grau e Anthony West (2° anno); Dir. F: Gupta Gupta (2° anno); OP: Luciano Tovoli; CONS F: Aldo De Robertis (2° anno); A F: Mario Pastorini (1° anno); SCG: Antonio Visone (1° anno); CO: Angela Sammaciccia (2° anno); SEGR ED: Benilde Vittori (2° anno); DIR PR: Ugo Novello (2° anno); INT: Maria Cappellini (1° anno), Gregor Bals (2° anno), Bruno Scipioni (1° anno).

1958 PASSO RIDOTTO

esercitazione 2° anno CSC; 35 mm; 8'; BN; PROD: CSC; S, SC. e MO: Giuseppe Ferrara; F: Mario Pastorini; INT: Enzo Biondo, Romano Chini, Lella Felloni (= Raffaella Carrà), Enrico Salvatore, Sauro Scavolini, Benito Buoncrisiani.

1959 LA TORRACCIA

Saggio di diploma del Centro Sperimentale di Cinematografia; 35 mm; 34'; BN; PROD: C.S.C.; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; AR: Svetislav Zamurovic (1° anno) e Francois Williams (1° anno); DIR F: Alberto Papafava (2° anno); OP: Demetrio Carambelas (2° anno); A OP: Giulio Spadini (1° anno), Vittorio Storaro (1° anno); MO: Giuseppe Ferrara e Maria Rosada (superv.); M: Lelio Luttazzi; FISARMONICA: Franco Chiari; SEGR ED: Nguen Long Cuong (1° anno); SCG: Antonio Visone; INT: Virginia Onorato (1° anno), Enrico Salvatore (2° anno) e Bruno Scipioni (2° anno), Romano Chini (1° anno), Enzo Biondo (1° anno) e attori non professionisti.

* Ciak d'oro C.S.C., a.a. 1958/59.

1960 COLLABORAZIONE ALLA TRASMISSIONE TELEVISIVA CINELANDIA, curata da Fernaldo Di Giammatteo; DIR: Fernaldo Di Giammatteo; COLL: Mario

Soldati, Monica Vitti, Roman Vald.

Di **Ferrara** sono: - Le antologie storico-critiche filmate su *Dreyer*; *Bergman*, *De Sica*, *I film Western*, *I film di fantascienza*, *Totò*, *Tina Pica*, *Il cinema e la guerra*. - *I servizi filmati* sui set di film in lavorazione: *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti e *Il vigile* di Luigi Zampa.

1960 AMICIZIA ITALO-INGLESE

35 mm; 30'; COL: PROD: Settimana INCOM; R: Stefano Canzio; AR e MO: Giuseppe Ferrara; F: Mario Fioretti; COMM: Mario Praz.

1960 BAMBINI DELL'ACQUEDOTTO

35 mm; 11'; BN: PROD: Giuseppe Ferrara; distribuzione: Corona cinematografica; S, SC, MO e R: Giuseppe Ferrara; AR: Agostino Bonomi; FO: Aldo De Robertis; MU: Franco De Masi (edizioni musicali «Rete»); ED: Franca Di Lorenzo; INT: Virginia Onorato e attori non professionisti.

* Nastro d'argento 1961 per il miglior cortometraggio sperimentale.

1960 LAURA NUDA di Niccolò Ferrari

Marginale partecipazione di Giuseppe Ferrara come aiuto-regista, accanto all'«effettivo» Franco Giraldi.

INT: Georgia Moli, Anne Vernon, Tomas Milian, Nino Castelnuovo; PROD: Documento film.

1961 TRE PEZZI CENTO LIRE

35 mm; 11'; COL; PROD: Documento film; R: Giuseppe Ferrara; S e SC: Giuseppe Ferrara e Agostino Bonomi; AR: Agostino Bonomi; F: Luigi Zanni; MO: Giuliana Bettoja; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «Rete»); ORG: Alberto Passanti; DIR PR: Giosué Biliardi; INT: Birginia Onorato e attori non professionisti.

* Ha rappresentato l'Italia al Festival di Tours 1961 e al Festival dei popoli di Firenze 1962.

1961 LO STAGNO

presentato alla programmazione obbligatoria in due parti, dal titolo *Lo stagno e Le barche sull'acqua*, di 11' ciascuna. 35 mm; 22'; COL; PROD: Nasso-Sedi; S e R: Giuseppe Ferrara; SC: Giuseppe Ferrara e Agostino Bonomi; AR: Agostino Bonomi; F: Giuseppe De Mitri; MO: Pino Giomini; MU: musica popolare sarda (oristanese); VOCE e CHITARRA: Giovanni Porcheddu; PIFFERO: Francesco Castangia; INT: non professionisti.

1961 INCHIESTA A PERDASDEFOGU

35 mm; 11' COL; PROD: Nasso; S, COMM e R: Giuseppe Ferrara; AR: Agostino Bonomi; F: Giuseppe De Mitri; MO: Pino Giomini; MU: Fausto Amodei e Sergio Liberovici; SP: Riccardo Cucciolla; INT: non professionisti.

* Nastro d'argento 1962 per la migliore produzione.

1961 I VENDITORI DI SOGNI

35 mm; 11'; COL; PROD: Documento film; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; AR:

Ceco Zamurovic; F: Luigi Zanni; MO: Giuliana Bettoja; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «Rete»).

1961 CHI L'HAVISTA?

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; AR: Manrico Melchiorre, Emanuela Mochi Onory; F: Mario Carbone; MO: Pino Giomini; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «Rete»); ORG: Giovanni Canaletti; INT: Fiorella Fiorentino, Ernesto Guido Laura.

1961 IL COVO

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S e SC: Giuseppe Ferrara e Agostino Bonomi; R: Giuseppe Ferrara; AR: Agostino Bonomi, Manrico Melchiorre, Emanuela Mochi Onory; MO: Pino Giomini; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); INT: non professionisti.

1961 LA PAGELLA

35 mm; 11'; COL; PROD: Nasso-Sedi; S, SC, R e MO: Giuseppe Ferrara; AR: Emanuela Mochi Onory; F: Giuseppe De Mitri; MU: G.M. Di Tenda; DIR PR: Gianfranco Venieri; INT: non professionisti.

1961 LA VITA A FUMETTI

35 mm; 11'; COL; PROD: Corona cinematografica; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; AR: Manrico Melchiorre, Emanuela Mochi Onory; F: Mario Vulpiani; MO: Giuliana Bettoja; MU: Sandro Brugnolini e la sua «modern jazz gang»; INT: Lucia Vasilico, Manrico Melchiorre e attori non professionisti.

* Targa d'argento 1963 città di Este per il documentario-inchiesta (IV Premio dei colli per l'inchiesta filmata).

1961 PROVA DEL FRENO CONTINUO

16 mm; 15'; BN; PROD: Salara film per Amministrazione FS; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Elio Mercuri.

- **SOGGETTO** Non realizzato: *La mafia* (1961), parte del progettato film a episodi *Cinque storie meridionali*: le altre storie sarebbero state: di V. Baldi *Il sortilegio*; di P. Cristofani *Il matrimonio*; di P. De Florio *La terra* e di S. Scavolini *I figli*.

- **SOGGETTO** (mai realizzato) di un film su *Carbonia*, dattiloscritto, redatto nel 1962 e pubblicato nel gennaio 1965 nella rivista del CUC di Catania, *Giovane critica*.

1962 BRIGATA PARTIGIANA

35 mm; 20'; BN; PROD: Patara; S, SC, MO e R: Giuseppe Ferrara; AR: Agostino Bonomi; COMM: Ferruccio Parri; SP: Nando Gazzolo; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»).

1962 VITA DI BORGATA

35 mm; 11'; COL; PROD: Corona Cinematografica; S, SC, MO e R: Giuseppe Ferrara; AR: Agostino Bonomi; F: Aldo De Robertis; A OP: Marcelle Gallinel-

li; FON: Vittorio De Sisti; MU: Domenico Guacchero; INT: Enrico Salvatore (non dichiarato) e non professionisti.

1962 IL MERCATO DEI POSTI-LETTO

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, SC: Giuseppe Ferrara e Agostino Bonomi; MO e R: Giuseppe Ferrara; AR: Cesare De Michelis; F: Giuseppe Pinori; A OP: Franco Di Stefano; MU: Werther Pierazzuoli (edizioni musicali «rete»); ORG: Giamberto Marcolini; INT: non professionisti.

- **SOGGETTO** non realizzato: *New York o Mosca?* (1962) di Giuseppe Ferrara e Paolo Nuzzi.

1962 L'ITALIA IN ROTOCALCO

35 mm; 9'; COL; PROD: Corona cinematografica; S, SC, MO e R: Giuseppe Ferrara; AR: Giampiero Berengo Gardin; F: Andrea De Ceva; A OP: Sergio Faiella; MU: Sandro Brugnolini.

1962 IL FUTURO È COMINCIATO

35 mm; 11'; COL; PROD: Topazio film (Sedi); S e SUPERV alla R: Giuseppe Ferrara; R: Giampiero Berengo Gardin; MO: Maria Rosada; DIR PR: Gianfranco Venier.

1962 ESTATE IN COLLEGIO

16 mm; 8'; BN; PROD: RAI-TV; S e SC: Agostino Bonomi e Giuseppe Ferrara; R: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe De Mitri; INT: non professionisti; cortometraggio realizzato per la rubrica *Il giornale delle vacanze*, mai andato in onda per ragioni censorie. -

1962 L'ORA DEI PIPISTRELLI

16 mm; 8'; BN; PROD: RAI-TV; S e R: Giuseppe Ferrara; per la rubrica *Il giornale delle vacanze*.

1962 IL VILLAGGIO FANTASMA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»).

1962 MINATORE DI ZOLFARA

35 mm; 14'; COL; PROD: Patara; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MO: Maria Rosada e Giuseppe Ferrara; MU: adattamento musicale Werther Pierazzuoli (edizioni musicali «rete»); canzone di Fausto Amodei.

* Targa d'argento 1964 città di Este per il documentario-inchiesta (V Premio dei Colli per l'inchiesta filmata).

1962 IVECCHI

35 mm; 11'; COL; PROD: Topazio film Sedi; R: Agostino Bonomi; COLL R e MO: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe De Mitri.

1962 IL BALLO DELLE VEDOVE

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; MO R: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe Pino-

ri; AF: Antonio Cerra, Franco Di Stefano; MU: Franco Tamponi; CONS per le riprese e per il COMM: prof. Raffaello Marchi; CONS: prof. Ernesto De Martino, prof. Ida Gallini.

* Designato a rappresentare l'Italia al Festival di S. Sebastiano, 1964.

Il dettaglio della donna che, nel corso della danza curativa rituale di origine nuragica, schizza del latte dalla mammella sul viso del malato, è stato censurato in Il ballo delle vedove, stravolgendo così la sequenza centrale del documentario. La sequenza, nella sua integrità, è invece stata inserita in un film certo non caratterizzato dalla serietà di ricerca ferrariana, dall'andamento piuttosto "jacopettiano": ITALIANI COME NOI, di Pasquale Prunas (prod. Patara). In questo film, oltre ai citati brani de Il ballo delle vedove, sono state utilizzate anche sequenze del cortometraggio di Ferrara "I maciari". Sono state filmate da Ferrara, appositamente per il film: la sequenza della danza agreste calabrese; quella dell'uccisione rituale del coniglio; la danza dei mamoutones sardi. (OP: Giuseppe Pinori). Giuseppe Ferrara non è stato coinvolto nella fase ideativa del film e lo giudica scadente, caratterizzato da un falso folklore, superficiale e speculativo.

1962 I MACIARI

35 mm; 11'; COL (copia visionata: BN); PROD: Patara; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe Pinori; MU: Werther Pierazzuoli; CONS: prof. Ernesto De Martino, prof. Ida Gallini.

1963 IN NOME DELLA LEGGE

16 mm; 4 cortometraggi (non finiti) di 20'; episodi a soggetto su sceneggiature scritte dal giudice Giuseppe Di Gennaro, nell'ambito della trasmissione *Almanacco*. Trasmissioni quasi completamente realizzate da Ferrara (con Carlo Hinterman) ma poi completate dal regista Mauro Severino.

1963 LA CENA DI S. GIUSEPPE

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Ruggero Faido; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

* Presentato al Festival di Locarno 1964 e al Festival dei Popoli 1964.

1963 LA MADONNA DI GELA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

* Premio Label 1964 per l'ammissione al circuito francese.

1963 I MISTERI DI ROMA

35 mm; 90'; BN; PROD: Achille Piazzi per la SPA cinematografica; un film di Cesare Zavattini, per la regia di: Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara (C.S.C.), Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Loris Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Massimo Mida Puccini, Gianni Vento; coordinatore artistico: Marco Zavattini; AS R: Enzo Ragazzini, Nello Vanin, Andrea Frezza (C.S.C.); hanno collaborato: Braccio Agnoletti, Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti,

Ivano Cipriani, Callisto Cosulich, Giorgio Krimer, Luigi De Marchi, Luciano Malaspina, Lino Micciché, Sergio Petrich; MO: Eraldo Da Roma; A MO: Marcella Benvenuti; OP: Mario Carbone, Giuseppe De Mitri, Aldo De Robertis, Antonio Piazza (C.S.C.), Ugo Piccone, Giuseppe Pinori; A OP: Eugenio Bentivoglio, Salvatore Caruso, Antonio Cerra, Italo Cirilli, Armando Conte, Saverio Diamante, Franco Di Stefano, Marcelle Gallinelli, Luciano Graffigna, Giancarlo Martella, Roberto Nappa, Roberto Nasso, Gianfranco Sfondrini; FON: Vittorio De Sisti, Ettore Formi, Alessandro Fortini, Guido Nardone, Goffredo Salvatori, Vittorio Trentino, Ennio Zarelli. AMMINISTRATORE CASSIERE: Paolo Macchina; ISP PR: Franco Lazzazzara; SEGR PR: Everoe Stefani; MU: Piero Umiliani, diretta dall'autore (edizioni musicali Firmamento); DIR PR: Renato Jaboni; registrazione sonora FONOLUX; tecnico: Fausto Ancillai.

(Ferrara ha curato la regia delle parti relative al Tevere, ai donatori di sangue, il brano interpretato da Di Gianni, sul pensionato suicida).

* Presentato alla Mostra internazionale del Cinema di Venezia.

1963 IL CINEGIORNALE DELLA PACE

16 mm; 32'; BN; PROD: Rinascita; IDEAZIONE: Cesare Zavattini; REALIZZAZIONE: Mino Argentieri; COLL: Marcella Ferrara, Maria Antonietta Maciocchi, Antonello Trombadori; R: Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Luciano Malaspina, Massimo Mida, Luciano Viazzi; COMM: Maurizio Ferrara; MATERIALI ICONOGRAFICI: Alfredo Zennaro; F: Angelo Bevilacqua, Mario Carbone, Franco Di Stefano, Ugo Piccone, Giuseppe Pinori, Mario Vulpiani; DISTR: Unitefilm. (È realizzato da Ferrara il brano dell'intervista sulla pace ai bambini di varie razze, in una scuola internazionale.

1963 LA STRADA MAESTRA

35 mm (e ridotto a 16 mm); 45'; BN; PROD: Patara - Shell italiana; S, SCEN e SUPERV: Gian Gaspare Napolitano; R: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe Pinori; MO: Pino Giomini; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); INT: attori professionisti.

* Attestato di eccellenza al Festival Internazionale *L'uomo e la strada*, Palermo 1964.

1963 GIOVANI ATTORI

35 mm; 11'; COL; PROD: Topazio film - Sedi; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; A R: Agostino Bonomi; F: Giuseppe De Mitri; INT: Fiorella Fiorentino, Manrico Melchiorre, Enrico Salvatore, Lucia Vasilicò.

1963 ARIA DI PAESE

35 mm; 11'; BN; PROD: Patara; S, SC e R: Giuseppe Ferrara (non firmato).

1963 LE STREGHE A PACHINO

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»).

1963 LUCANIA AL MARE

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

1963 CH4 IN LUCANIA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

1963 GELA ANTICA E NUOVA

35 mm; 33'; COL; PROD: Patara - E.N.I.; R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati, Ruggero Faido, Giuseppe Pinori e altri; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); COMM: Leonardo Sciascia; ED: Pino Giomini.

* Osella d'oro per i documentari industriali al Festival di Venezia, 1964.

1963 IL MERCATO DELLE PULCI

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Werther Pierazzuoli (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

1963 UN GIORNO DI CRONACA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

- **SOGGETTO NON REALIZZATO:** *Morte di Maciste* (1963), di Renato Caizzi e Giuseppe Ferrara.

1964 I MINATORI DI RAVI

35 mm; 11'; COL; PROD: Giuseppe Ferrara e Rugello Del Monaco; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Remo Grisanti; MU: popolare di Ravi (ufficialmente Egisto Macchi, edizioni musicali «rete»); COMM: Gabriella Lapasini.

1964 AGRICOLTURA INDIANA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

1964 MERCATO A RAXAUL

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

1964 LAVORO ITALIANO IN INDIA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); ED: Pino Giomini.

1964 LA DONNA CHE LEGGE

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati; MU: E. Cavaliere.

1964 GILDA

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Sgambati; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); INT: I clienti del natante 'Gilda', Tarzan; Marietto; Wanda; Pagavino; Rita e Giorgio.

1964 LEGGIAMO I FUMETTI

35 mm; 15'; COL; PROD: Patara; S, SC, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Bernardo; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»).

1964 AFFITTASI APPARTAMENTO

35 mm; 11'; COL; PROD: Patara; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Bernardo; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»).

1965 RIMINI, LA NOSTRA CITTÀ

16 mm; 30'; BN; PROD: Unitefilm; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Anton Giulio Perugini; COMM: Felice Chilanti; ORG: Giuseppe Rispoli.

1965 LE RAGAZZE DEI GRANDI MAGAZZINI

35 mm; 20'; COL; PROD: Garetti-Corona; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; MU: Sandro Brugnolini; ORG: Riccardo Napolitano.

1965 LAVAGNA DI CEMENTO

35 mm; 20'; BN; PROD: Garetti-Corona; S: dal diario inedito di un insegnante; SC: Giuseppe Ferrara e Agostino Bonomi; R: Giuseppe Ferrara; F: Claudio Racca; A OP: Giorgio Aureli; MU: Franco Potenza; ORG: Maria Garetti.

1965 LA CAMORRA

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona cinematografica; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Claudio Racca; A OP: Antonio Cerra; FON: Ennio Zarelli; MU: Franco Potenza; SP: Achille Millo; ORG: Riccardo Napolitano.

1965 UN VOTO PER L'UNITÀ

16 mm; 35'; BN; PROD: Unitefilm; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone.

1965 IL TRAMONTO DELLA MEZZADRIA

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; COLL R: Sergio Micheli; F: Giuseppe Pinori; A OP: Eugenio Bentivoglio; MU: Franco Potenza; SP: Achille Millo; COMM: tratto dall'inchiesta «contadini della Toscana» pubblicata dalla rivista *Itinerari*.

1965 IL VIETNAM È QUI

35 mm; 30'; BN; PROD: Unitefilm; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone; A OP: Blasco Giurato; MO: Mario Serandrei (in realtà, Giuseppe Ferrara); MU: gentilmente concessa dalle Ed. del gallo-Dischi del sole; COMM: Gianni Toti; SP: Nando Gazzolo; ORG: Giuseppe Rispoli.

1965 UNA CITTÀ CHE NON DEVE MORIRE

35 mm; 20'; COL; PROD: Unitefilm; SUPERV: Giuseppe Ferrara (che, però, non compare nei titoli di testa); R: Diego Fiumani; F: Mario Carbone; A OP: Blasco Giurato; MU: Egisto Macchi; COMM: Carlo Bo; SP: Nando Gazzolo; CONS: Giancarlo De Carlo; ORG: Giuseppe Rispoli.

1965 GUSTO DEL TEMPO

35 mm; 15'; COL; PROD: Patara; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Angelo Bevilacqua; MU: Mario Pagani.

1966 RESISTERE A ROMA

35 mm; 30'; BN; PROD: Gruppo Ferranti; S, e R: Giuseppe Ferrara; F: Claudio Racca; FON: Alessandro Serandrea; MO: Gabriella Vitale; MU: Sergio Pagoni; COLLABORAZIONE ARTISTICA: Alessandra Bocchetti; ORG PROD: Marcello Lupi.
* Designato a rappresentare l'Italia al Festival di Venezia e al Festival di Lipsia, 1966.

1966 L'ALTERNATIVA È CON IL P.C.I.

16 mm; 25'; BN; PROD: Unitefilm; R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone.

1966 MAFIA D'ASPROMONTE

35 mm; 20'; BN; PROD: Onda; R: Giuseppe Ferrara; F: Angelo Bevilacqua; A F: Cesare Sergenti; MO: Gabriella Vitale; MU: Sergio Pagoni; COMM: Orazio Barrese, da un'inchiesta sulla mafia calabrese; ORG PR: Marcello Lupi.

1966 MOMENTO MAGICO

35 mm; 11'; COL; PROD: Gruppo Ferranti; S e R: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe Pinori; MU: Sergio Pagoni.

1966 SPOT PUBBLICITARI

(Gillette con l'attore Gino Lavagetto; Spic & Span) e Caroselli (con l'attore Ubaldo Lay); PROD: Gruppo Ferranti; R: Giuseppe Ferrara, su sceneggiatura di esperti pubblicitari.

1966 SICUREZZA STRADALE

35 mm; vari short di 60'; COL; PROD: Istituto Luce per il Ministero dei trasporti; R: Giuseppe Ferrara. *Pericolo di vita; Visibilità; È primavera; Pericolo sulle strade.*

1966 CON L'UNITÀ

16 mm; 30'; BN; PROD: Unitefilm; R: Giuseppe Ferrara; A R: Paolo Preti; F: Giuseppe Pinori; A OP: Luigi Quattrini; MU: Egisto Macchi; COMM: Kino Marzullo; SP: Glaucio Onorato; ORG: Giuseppe Rispoli.

1966 LA PATRIA DI MARMO

35 mm; 20'; BN; PROD: Onda; S: dal volume di Marcello Venturoli; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Giuseppe Pinori; A F: Oreste Novi; MU: Sergio Pagoni;

COMM: Marcello Venturoli; ORG: Marcello Lupi.
* Attestato di qualità per la regia ai Nastri d'argento 1966.

1966 SPOLETO: UN VOTO PER LA RINASCITA

16 mm; 25'; BN; PROD: Unitefilm; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Mario Carbone.

1967 IL GERGO DELLA MALAVITA

35 mm; 20'; BN; PROD: Patara; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Maurizio Salvatori; A OP: Roberto Bandinelli; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); SP: Achille Millo; ORG: Paola Pellegrini.

1967 CRONACHE DELL'ETERNITÀ

35 mm; 20'; BN; PROD: Nexus; S, SC, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Maurizio Salvadori; A OP: Roberto Bandinelli; SP: Walter Maestosi; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»).

1967 LA GRECIA DEL SIRTAKI

35 mm; 30'; BN; PROD: Kronos film; R: Luigi Bazzoni; F: Vittorio Storaro;
BRANI e PARTE DELL'EDIZIONE: Giuseppe Ferrara; MU: Sirtaki originale.

1967 BANDITI IN BARBAGIA

35 mm; 30'; BN; PROD: Corona cinematografica; S: da un'inchiesta di Arturo Gismondi; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Claudio Racca; MU: Franco Potenza; COMM: Arturo Gismondi; SP: Achille Millo; COLL: Peppino Marotto.
* Premio Regione sarda 1967. Medusa d'argento al Festival di Este, 1967. Premio F.A.O. al Festival di Cracovia, 1968.

1967 IL PANE E LA MORTE

35 mm; 30'; BN; PROD: Rugello Del Monaco; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Gianni Bonicelli; COLL F: Luigi Verga; MU: Egisto Macchi (edizioni musicali «rete»); [in realtà, sono la musica e il sax di Mario Schiano]; SP: Achille Millo.

1967 GIOACCHINO ROSSINI

Esistono 2 edizioni: una più larga (55") dal titolo *Gioacchino Rossini* e una più ridotta (30") dal titolo *Vita di Gioacchino Rossini*; 35 mm; COL; PROD: Kronos film per Istituto Luce; R: Giuseppe Ferrara; A R: Diego Fiumani; F: Claudio Racca; A OP: Roberto Nappa; MU: Gioacchino Rossini; SP: Walter Maestosi; INT: Mario del Monaco ha interpretato brani da *Il barbiere di Simiglia* e *Crucifixus* (disco Becca); voci di Giulietta Simionato (*Cenerentola*, disco Cetra), Nazareno De Angelis (*Mosé*, disco Columbia); Maria Luisa Barducci (*Tancredi*), Elvidia Ferracuti (*Cambiale di matrimonio*, *Sentirà-mide*), Milena Pauli (*Guglielmo Teli*), Benito Di Bella (*Guglielmo Teli*), Bernardo Di Bagno, Umberto Frisaldi, Manlio Rocchi (*L'italiana in Algeri*); brani sinfonici: registrazioni Vox e Fratelli Fabbri editori; CO: i costumi per la *Cenerentola* e *L'italiana in Algeri* sono di Franco Zeffirelli; CONS. Edoardo Brizio.

1968 LAN.A.T.O.: IL NEMICO IN CASA

16 mm; 30'; BN; PROD: Unitefilm; MO e R: Giuseppe Ferrara; COMM: Romano Ledda; F: Mario Carbone.
* Presentato al Festival di Lipsia 1968.

1968 CINEGIORNALE LIBERO N. 1

16 mm; 45'; BN; PROD: Krono film (Giuseppe Ferrara e Diego Fiumani) e auto-produzione, da parte di alcuni dei registi coinvolti, del loro brano; presentato da Cesare Zavattini; brevi episodi di Marco Bellocchio, Mario Carbone, D'Alessandria, Giuseppe Ferrara e Marco Zavattini, Pier Giuseppe Murgia, Elda Tattoli e altri.

(Ferrara ha realizzato il brano grottesco sulla sconfitta elettorale del PSU [lo smantellamento della pubblicità elettorale del PSU in *Piazza del Popolo*, a Roma], quello sulla Borsa e, insieme a Marco Zavattini, l'episodio dell'amore notturno del piccolo borghese con la sua FIAT 500).

* Proiettato al Festival di Pesaro, 1968.

Alla fine del programma, veniva filmato un *cortometraggio* in cui vari documentaristi e registi (Agosti, Ferrara, Bellocchio, Scavolini, Toti e altri), in brevi interviste, ribadivano le proprie opinioni sul «cinema libero» PROD: Giuseppe Ferrara.

1968 CARTAS DESDE LA ISOLA DE PINOS (o *Cartas desde la isla de la juventud*)

16 mm; 30'; BN; PROD: ICR, La Habana per TV cubana; R: Giuseppe Ferrara; A R: due allievi dell'istituto cubano de radiodifusion, di cui uno Jorge Grado, ha terminato il missaggio della musica; SP: Felix Sanchez.

1968 IL CUORE DEL TERZO MONDO

35 mm; 20'; BN e COL; PROD: Nuovi Schermi (Ferrara, Mangini, Del Fra); S, SC, F, MO e R: Giuseppe Ferrara; COLL F: Romano Scavolini; MU: Egisto Macchi; COMM: Cecilia Mangini.

1968 IL DELITTO D'ONORE

35 mm; 30'; BN; COPROD: Corona Cinematografica e Zagreb film (Zagabria); S, MO e R: Giuseppe Ferrara; CONR: Bruno Quien; F: Luciano Graffigna e Hrvoje Saric; MU: Franco Potenza; SP: Achille Millo; versi detti da Ileana Ghione; ORG: Diego Fiumani.

* Attestato di qualità per la regia ai Nastri d'argento 1968.

1969 LA CITTÀ FETICCIO

35 mm; 30'; COL; COPROD: Corona cinematografica e Zagreb film, Zagabria; S: Arturo Gismondi; R: Giuseppe Ferrara; CONR: Bruno Quien; F: Elio Gagliardo e Anton Marchic; MU: gruppo Nuove Proposte Sonore.

1970 LAMINIERA MORTA

35 mm; 20'; COL; PROD: Corona cinematografica; S e COMM dal volume *Profonda Sicilia* di Mario Farinella; R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Quattrini; A F: Renato Tafuri; MU: Vittorio Gelmetti; SP: Accursio Di Leo; INT: Accursio Di Leo e interpreti presi dalla vita reale.

1970 CASA E CONSUMO

16 mm; 20'; COL; PROD: Gigi Martello; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luigi Quattrini; MU: Stefano Torassi.

1970 IL SASSO IN BOCCA

35 mm (girato in invertibile 16 mm!); 90'; COL; PROD: Cine 2000; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; CONS STORICA e COLL AI DIALOGHI: Michele Pantaleone; COLL R: Gino Lo Re, Accursio Di Leo; DIR F: Luigi Quattrini; OP 2* unità: Renato Tafuri; MO: Giuseppe Ferrara; SUPERV MO: Franco Arcalli; COLL MO: Angelo Rossi; SCG: Gian Francesco Ramacci; CO: Rosanna Andreoni (C.S.C.); NARRATORE: Achille Millo; INT: Presi dalla vita reale e con: Giuseppe Di Bella, Accursio Di Leo, Franca Sdutto (C.S.C.), Bill Vanders, e con la partecipazione di Vito Zappala; PRODUTTORE ESECUTIVO: Gigi Martello; ORG: Enzo Silvestri, Roberto Cuomo; PRODUTTORE ASSOCIATO: Pino film s.r.l. (Pino Balducci); COLLABORAZIONE ALLA PRODUZIONE: Franca Gabrini, Fiorella Fiorentino; ED: Marco Salvatore per Cine r.d.s.; SI RINGRAZIA: Comune di Marianopoli, Hotel des Palmes di Palermo, Aeronaves de Mexico; Questura di Palermo. MATERIALE D'ARCHIVIO dal film *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi e da cinegiornali dell'epoca.

Il primo lungometraggio diretto da Ferrara dimostra che la verità a volte è più romanzesca della fantasia: questo film ricostruisce infatti circa 100 episodi realmente accaduti sia nelle cosche siciliane che nelle gang americane, e riesce a dare un quadro storico impressionante (dal fascismo fino agli anni Sessanta) del fenomeno "mafia". Vengono documentati così i modi del sentire mafioso, a cominciare dall'omertà e dalle sue terribili punizioni, come quella della pietra infilata nella bocca degli assassinati che hanno "parlato"); l'organizzazione segreta dell'onorata società; i mercati clandestini, soprattutto della droga; le infiltrazioni negli organi dello Stato; i grandi omicidi, i delitti politici (tra cui il massacro di Portella), i clamorosi processi e le trame complesse del potere, le complicità, i tradimenti, le connivenze.

*Nel film non c'è un personaggio centrale, anche se le figure di famosi capi mafia, di banditi leggendari e di gangster come Don Calò, Genco Russo, Salvatore Giuliano, Vito Genovese, Lucky Luciano si rincorrono e s'incontrano spesso nei vari episodi del film, avversati e combattuti da rappresentanti popolari come Licausi e Canepa, o da investigatori dell'F.B.I. come Dickey, o da sindacalisti come Rizzotto. Il vero protagonista del film è quindi la mafia, il cui rapporto parassita con le strutture sociali viene messo in luce con efficacia spettacolare e insieme con rigore antropologico, con un linguaggio piano, diretto, che sta tra il cinegiornale e la cantata popolare. Tutto girato nei reali luoghi in cui sono avvenuti i fatti, con attori quasi sempre presi dalla strada, *Il sasso in bocca* è il primo film che rappresenta la mafia così com'è, fuori dalla leggenda e da qualsiasi copertura, con lo scopo di conoscerla per combatterla.*

PREMI:

Selezione per il Film Festival Internazionale di Rotterdam (1972); Premio Spoleto 1971 per l'opera prima; Premio Noce d'Oro 1971 per la regia; Pre-

mio Protagonisti 1974 agli 'Incontri Silani', VI ed.; Attestato di qualità 1970 del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

“Un linguaggio secco, nervoso, cronachistico, che dà al film l'immediatezza visiva di una cineattualità. “Il sasso in bocca” è un film da non descrivere o parafrasare, ma soltanto da raccomandare»

Lino Micciché - *L'Avanti*

“Una decina di anni fa Giuseppe Ferrara si laureò a Firenze con una tesi di argomento cinematografico: il che, se dimostra la sua vocazione, non spiega la precipitosa veemenza di narratore-giornalista e di tecnico del montaggio con cui la pellicola è condotta: una delle poche buone, e non senza ragione, che abbia in questi ultimi tempi, firmato un regista italiano”

Anna Banti - *L'Approdo*

“L'egregia mano del documentarista Ferrara estrae buoni effetti drammatici dall'orripilante materia, anche grazie all'intelligente uso del colore”

Giovanni Grazzini - *II Corriere della Sera*

“Giuseppe Ferrara ha la sicurezza acre, e la semplicità aggressiva del pamphlettista di razza. Il film ha un suo stile non casuale, perfettamente consapevole e adeguato all'argomento di una rozzezza voluta, di una brutalità calcolata. Un buon film e una buona azione”

Alberto Moravia -

“un film, oltre che impressionanti spunti di eloquenza filmica, ha anche momenti di autentica drammatica poesia”

Antonello Trombadori - *Vie Nuove*

“Cinema, storia e cronaca si intrecciano in maniera certo fertile di sorprese e di approfondimenti importanti”

Tullio Kezich - *Storia Illustrata*

“Film eccezionale: un incalcolabile servizio reso alla Sicilia, un fermo invito a stritolare il sasso che teniamo in bocca”

Gregorio Napoli - *Il Giornale di Sicilia*

1970 TERZO MONDO SOTTO CASA

35 mm; 30'; BN; PROD: Corona cinematografica; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Gianfranco Turini; A OP: Antonio Maracchioni; MU: Vittorio Gelmetti; CONS e COMM: Franco Ferrarotti; SP: Achille Millo.

1970 NON È PIU' UN'ISOLA

35 mm; 20; BN; PROD: Corona cinematografica; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Gianfranco Turini; ASS: Camillo Sabatini; MU: Vittorio Gelmetti; CONS e COMM: Sabino Acquaviva; SP: Achille Millo.

1971 CUBA ANNI 70

16 min; 55', poi mutilato dalla produzione di 30' e intitolato *Cuba oggi*; COL; PROD: San Diego cinematografica; R: Giuseppe Ferrara; F: Roberto Girometti; COMM: Saverio Tutino. Della riduzione è stato incaricato il regista Sadermann.

1971 LA FABBRICA DEGLI ANGELI

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona cinematografica; R: Giuseppe Ferrara; F: Gianfranco Turini; OP: Giancarlo Giannesi; MU: Alvin Curran; CONS: prof. Luigi Meschieri; SP: Achille Millo; INT: Ludovica Modugno.

1971 A ORGOSO LA TERRA HA TREMATO

35 mm; 30'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luciano Graffigna; MU: Gruppo N.P.S. e Alvin Curran.

1971 IL PREGIUDIZIO SOCIALE sette puntate televisive per la trasmissione *Sapere*

16 mm; 28' ogni puntata; BN; R: Giuseppe Ferrara; COMM: a cura di Tilde Capomazza; MO: Tommaso La Pigna.

1972 SOGGETTO non realizzato: *Supersesso*, dattiloscritto (grottesco, contro la mercificazione sessuale nella stampa e nel cinema).

1972 IL FEUDO D'ACQUA

35 mm; 30'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Gianfranco Turini; MU: Gruppo N.P.S. e Alvin Curran; COMM: Ignazio Delogu.

1972 LA PISTA NERA

16 mm; 50'; BN; PROD: A.R.C.I.; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Jean-Luc Tissé; COMM: Enzo Santarelli; COLL MO: Barbara Galassi Beria; SP: Achille Millo e Gruppo Nuova Scena; ORG: Angelo Rossi.

1972 LA SALUTE IN FABBRICA

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Roberto Aristarco e Antonio Bido; MU: Studio musicale romano; CONS e COMM: Franco Ferrarotti; SP: Achille Millo.

1972 LA CITTÀ DEL MALESSERE

35 mm; 30'; BN; PROD: Corona cinematografica; R: Giuseppe Ferrara; F: Antonio Bido; ASS: Carlo Neroni; MU: Aldo Raparelli. * 1° premio al Festival di Nyon 1973. Nastro d'argento per la regia del miglior cortometraggio 1974.

1973 LA MAFIA DEL PESCE

35 mm; 30'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luciano Graffigna; ASS: Darlo Garbarino; MU: Benedetto Ghiglia; SP: Achille Millo; ORG: Maurizio Mazza.

1973 TEATRO IN PIAZZA

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luciano Tovoli; ASS: Carlo Neroni; MU: Studio musicale romano; CONS: Max Massimino Garnier.

1971 IERI COME OGGI RAFFAELE VIVIANI

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Luciano Graffigna; INT: Achille Millo.

1974 IL GIORNO DELLE FARSE

35 mm; 20'; COL; PROD: Corona cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Antonio Bido; ASS: Fernando Campiotti; MU: Aldo Raparelli e musica popolare calabrese; SP: Stefano Satta Flores.

1974 LA'NDRANGHETA

35 mm; 20'; BN; PROD: Corona Cinematografica; S, MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Antonio Bido.

1974 FUTURO INSIEME. PER UN NUOVO DIRITTO DI FAMIGLIA

16 mm; 20'; BN; SC e testo: Giuliana Dal Pozzo; R: Giuseppe Ferrara e Alberto Marrama; HANNO COLLABORATO: Carlo Belli, Sandra Dal Pozzo, Benedetto Chiglia, Giorgio Mosconi, Stefano Satta Flores.

1974 ROMA BUROCRATICA

35 mm; incompiuto (non montato); PROD: Corona Cinematografica; R: Giuseppe Ferrara (A R per un giorno: Nanni Moretti); F: Luciano Graffigna.

1975 FACCIA DI SPIA

16 mm (girato in 35 mm negativo COL); 110'; mutilato dalla censura; COL; PROD: Cine 2000 s.c.r.l.; presentato dalla Stefano film; S, SC e R: Giuseppe Ferrara; COLL SC: Saverio Tutino; DIR F: Mario Masini (A.I.C.); COS: Giuliana Serano; TR: Otello Fava; SCG: Gian Francesco Ramacci; MU: Manos Budilakis (edizioni musicali ARIS); ED: Rita Algeri, Margerie Friesner; DIR PR: Francesco Giovale; PROD ES: Gigi Martello; INT: Adalberto Maria Merli, Mariangela Melato, Claudio Volonté, George Ardisson, e con la partecipazione di Pietro Valpreda che interpreta se stesso; Dominique Boschero, Lou Castel, Francesco De Bilio, Giuseppe Di Bella, Antonia Forlani, Gerard Landry, Marcelle Mandio, Marisa Mantovani, Mimma Monticelli, Alfredo Pea, Umberto Raho.

Il film ricostruisce, nel modo più crudo e più vero, come ha funzionato e funziona e perché quell'enorme apparato che prende il nome di CIA (Central Intelligence Agency). I più importanti episodi della storia reale di questa organizzazione sono filmati fedelmente sulla base di documenti sia pubblicati sia inediti, dando così allo spettatore la sensazione di assistere a un 'concentrato' di film sullo spionaggio alla 007 e al medesimo tempo ad un film-verità. Molti episodi si intrecciano tra loro, rivelando le tecniche segrete, i complotti e la politica colma di doppiezze messi in atto dagli agenti dello spionaggio. La serie dei fatti, montati con ritmo secco e rapido, dal colpo di Stato contro Ar-

benz in Guatemala nel '54, a quello contro Allende in Cile nel '73, all'attività di gruppi eversivi in Italia, in tutta Europa, in Africa, in Asia - episodi spesso sanguinosi, atroci - porta sempre la firma di questo gigantesco apparato, il cui cinismo arriva ad essere scientifico, ma la cui ispirazione deve essere cercata nell'azione spietata che le 'grandi famiglie' della finanza, i consigli di amministrazione delle multinazionali, attuano per difendere il loro potere. La "cronaca" che lo spettatore conosceva confusamente attraverso i giornali o la televisione appare sotto una luce nuova, differente: il film dà la chiave per conoscere alcuni grandi misteri della politica mondiale.

Curiosità:

Il direttore della fotografia, Mario Masini, è stato "ingaggiato" da Ferrara dopo che il regista aveva visto e apprezzato il suo modo di lavorare con Carmelo Bene. Ma Ferrara stesso, in seguito, dirà che da Masini avrebbe desiderato una rudezza ancora maggiore per questo lungometraggio.

"Ferrara con "Faccia di spia" compie un salto qualitativo, mostra di essersi fatto più scaltro (soprattutto nella direzione degli attori e nella cura per la scenografia) e costruisce un film serrato e avvincente"

Massimo Mida – *L'Unione Sarda*

"in faccia di spia" c'è la stessa franchezza del "Sasso in bocca". Anche il modo di narrare è uguale. Si pensa a Rosi ma, soprattutto, a Rossellini"

Callisto Cosulich – *Paese Sera*

"G. Ferrara è un regista che sa fare cinema. Ce ne ha dato conferma con questo quadrato "Faccia di spia": un film-verità che, fondato su un faticoso quanto riuscito lavoro di prepotente ricerca storica tra gli archivi di mezzo mondo, somiglia per un certo aspetto ad un grosso film giallo che tiene desta l'attenzione dello spettatore"

Enea Ferrante – *La Sicilia*

"Faccia di spia" è una presenza che tenta disperatamente di rispondere a diecimila assenze del cinema e della cultura su questi problemi; nel film ci sono tutti i film non realizzati su questi argomenti"

Lino Del Fra – *Quotidiano dei Lavoratori*

"L'eccezionale importanza del film è proprio in questa volontà di chiarezza totale, in questa accusa senza precedenti nemmeno nel giornalismo, in questa temerarietà nell'affrontare un gigante oscuro e terribile"

Giuseppe Fava – *Espresso sera*

"Ferrara ha ottenuto risultati di notevole secchezza realistica pur nell'amalgama di tanta vasta materia. Efficaci soluzioni di montaggio dialettico ha saputo applicare, tra l'altro, all'episodio di Che Guevara"

Leonardo Autera – *Corriere della sera*

"Faccia di spia" è un film da vedere e meditare per la veemenza e l'attendi-

bilità del materiale raccolto, per la nobile indignazione e la civiltà umanitaria che lo ispirano.

Gregorio Napoli – // *Giornale di Sicilia*

1976 UN CORO, UNA CITTÀ

16 mm; 30' (versione bulgara) e 15' (versione italiana); COL; PROD: televisione bulgara; MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Cristo Racev; MU: Dimitar Griva.

1977 LA SALUTE NON SI VENDE

16 mm; in 2 parti, tot. 70'; BN; PROD: KRONOS film per C.I.C.A. (Comitato Interassociativo Circoli Aziendali ARCI - ENARS, ACLI - ENDAS); MO e R: Giuseppe Ferrara; F: Simone Mercanti; COLL MO: Lilli Lombardi, Valeria Altobelli, Giuliana Zamarriola; MU: Giorgio Gasimi; COMM: Claudio Stanzani; CONS: Centro ricerche e documentazione rischi e danni da lavoro della Federazione CGIL, CISL, UIL; SP: Marisa Traversi, Walter Valdemarin; R. e MO: Giuseppe Ferrara; F: Simone Mercanti; SCG: Nino Formica; A MO: Lilli Lombardi, Valeria Altobelli, Giuliana Zamarriola; MU: Giorgio Gaslini; COMM: Claudio Stanzani; CONS: Centro ricerche e documentazione rischi e danni da lavoro della Federazione CGIL, CISL, UIL; SP: Marisa Traversi, Walter Valdemarin; 16 mm; in 2 parti, tot. 70'; BN; PROD: Kronos Film per C.I.C.A. (Comitato Interassociativo Circoli Aziendali ARCI-ENARS, ACLI-ENDAS; Anno 1977.

Una dichiarazione di Ferrara sul rapporto tra suono e immagine: "La colonna sonora di un film documentario dovrebbe nascere durante la ripresa, in un continuo scambio suono-immagine di tipo critico ed analitico nei confronti della realtà da 'documentare'. Per un film come La salute non si vende, che è stato realizzato nell'arco di 4 anni con puntate improvvise e non programmate dal nord al sud dell'Italia del lavoro, questo non è stato possibile. Credo però che la collaborazione con Gaslini abbia raggiunto ugualmente lo scopo, presentando al musicista il film in una fase ancora di abbozzo, di non-finito, in modo che i suoni non si limitassero a commentare, ma divenissero invece uno stimolo, un affiatamento, persino una traccia politica da seguire nel montaggio finale delle immagini (dal cui sudore, polvere, acredine, fatica penosa, lotta, rabbia, depauperamento di vita e insieme conquista quegli stessi suoni prendevano origine). Penso che da questo metodo la musica di Gaslini, proprio a livello politico, abbia raggiunto una dimensione diversa che merita di essere riascoltata, insieme ad alcune significative interviste, in questo non-disco inquietante che allarga la medesima proposta di lotta contenuta nel film".

DAL DOCUMENTO DEL C.I.C.A. (Comitato Interassociativo per i Circoli Aziendali) (fine anni '70).

A Seveso la diossina avvelena e distrugge giorno per giorno la vita di un'intera zona. Non è il risultato di un incidente dovuto al caso, ma l'ultimo atto di un processo chimico inquinante prodotto dall'Icmesa e che durava dal 1945, con la complicità dei pubblici poteri. Seveso (come Manfredonia o Porto Marghera o Borgo Priolo) è solo l'esempio più clamoroso di una lunga catena di avvenimenti delittuosi. In Italia in media ogni anno un milione e mezzo di lavoratori sono vittime di infortuni sul lavoro; quattromila muoiono; decine di

migliaia restano invalidi E' il risultato anche di un'organizzazione capitalistica del lavoro che ha lo scopo programmato di trasformare il lavoro umano in puro e semplice profitto. Una fabbrica non produce solo oggetti di consumo, macchinari o servizi: produce anche malattie, infortuni, morti, distruzione dell'ambiente. Solo l'iniziativa dei lavoratori puo' imporre un'altra organizzazione del lavoro, capace di rispettare i bisogni dell'uomo produttore. Nelle lotte degli ultimi 10 anni la nuova coscienza operaia, superando la logica della 'monetizzazione' (più rischi, più soldi), ha affermato un nuovo principio: "La salute non si vende, la nocività si elimina". E' così cresciuto un movimento fondato sul controllo operaio dell'ambiente di lavoro, sul rifiuto della delega ai tecnici nella soluzione dei problemi della salute e della nocività. Protagonista è il 'gruppo omogeneo', il collettivo operaio che, a partire dal recupero della propria esperienza, dà vita a momenti di mobilitazione e di coscienza presenza politica, in collegamento con il territorio e con l'iniziativa del movimento democratico per la riforma sanitaria. A che punto è oggi questo movimento? Quali risultati ha raggiunto e quali nuovi problemi ha davanti a sé? Sull'insieme di tali questioni il Comitato Interassociativo per i circoli aziendali (Cica) ha prodotto un film intitolato appunto "La salute non si vende". Il Cica è un organismo unitario espresso da 3 grandi associazioni democratiche: Arci, Enars, Acli, Endas, che operano per un profondo rinnovamento nel campo culturale e ricreativo. In collaborazione con le organizzazioni sindacali, il Cica va costruendo un movimento per la conquista dei vecchi Cral aziendali da parte dei lavoratori. La regia del film è di Giuseppe Ferrara, autore di chiara ispirazione democratica. Come è giusto per una produzione direttamente espressa dall'associazione democratica, tuttavia, il film è il frutto di un lavoro collettivo non solo sul terreno tecnico, ma anche su quello ideativo. Il film unisce ad un notevole valore espressivo e narrativo una singolare efficacia documentaria sulla realtà della condizione di lavoro nel nostro Paese, sull'evoluzione storica che essa ha conosciuto, sulle lotte e la coscienza dei lavoratori.

1979 I CONSULTORI, trasmissione monografica per il programma televisivo *Si dice donna*
16 mm; 30'; BN; PROD: TV Cine 2000 per 2* rete RAI; Trasmissione a cura di Tilde Capomazza; MO e R: Giuseppe Ferrara; SUPERV e COMM: Tilde Capomazza; F: Antonio Bido; INTERVISTE: Mariella Lucchi.

1980 I FASCI SICILIANI
16 mm; 2 puntate televisive da 30' ciascuna; BN; PROD: TV Cine 2000 per 3ª rete RAI; S e TRATTAMENTO: Riccardo Iacona; R: Giuseppe Ferrara; CONS e COLL R: Francesco Crescimene; AR: Laura Kibel; F: Simone Mercanti; A MO: Anna Moretti; MU: Dimitri Nicolau; SP: Guido Sagliocca; DIR PR: Giorgio Molteni; DOCUMENTAZIONE: Società siciliana per la storia patria, Palermo.

1980 PANAGULIS ZEI (Panagulis Vive)
versione televisiva 16 mm (4 episodi di 55' ciascuno) e versione cinematografica gonfiata a 35 mm, 110'; COL; PROD: TV Cine 2000 per la RAI; SC: Giuseppe Ferrara, Pier Giovanni Anchisi, Gian Francesco Ramacci, Riccardo Iacona, con la collaborazione di Tanassis Valtinos; R: Giuseppe Ferrara; AR: Terpsichori Ko-

losif, Riccardo Iacona; F: Silvio Frascchetti; OP: Luigi Quattrini; A OP: Ugo menegatti; FON: Lello Rotolo; MO: Giuseppe Ferrara; COLL MO: Aurelio Pennacchia; COLL MO per lo special cinematografico: Mario Gargiulo (A.M.C.); SCG e COS: Gian Francesco Ramacci; SCG ASSOCIATO: Bartolomeo Scavia; AIUTO SCG: Antonio Formica; ASS SCG: Francesco Friggeri; ASS COS: Maurizia Narducci, Laura Vaccari Ferrara; CONS COS MILITARI: Iannis Kalaitzis; TR: Gloria Fava; FOTO-GRAFO di SCENA: Angelo Lucci; RIPRESE FUNERALI: Nikos Kavukidis; MU: Dimitri Nicolau; la «canzone di Alekos» di Kibel-Nicolau è cantata da Lina Sastri, versione in greco cantata da Maria Cannellou; DIR PROD: Loretta Bernabei; DELEGATO RAI: Fiorenza Fiorentino; CONS STORICA: Athina e Stathis Panagulis; INT: Stathis Giallelis, Pupella Maggio, Victor Cavallo, Cristiano Censi, Paola Quattrini, Marcella Michelangeli, Mike Morris, Luigi Montini, Guido Sagliocca, Antonio Pulci, Daniele Dublino e con la PARTECIPAZIONE STRAORDINARIA di Adalberto Maria Merli.

Il film ricostruisce, nel modo più crudo e più vero, come ha funzionato e funziona e perché quell'enorme apparato che prende il nome di CIA (Central Intelligence Agency). I più importanti episodi della storia reale di questa organizzazione sono filmati fedelmente sulla base di documenti sia pubblicati sia inediti, dando così allo spettatore la sensazione di assistere a un 'concentrato' di film sullo spionaggio alla 007 e al medesimo tempo ad un film-verità. Molti episodi si intrecciano tra loro, rivelando le tecniche segrete, i complotti e la politica colma di doppiezze messi in atto dagli agenti dello spionaggio. La serie dei fatti, montati con ritmo secco e rapido, dal colpo di Stato contro Arbenz in Guatemala nel '54, a quello contro Allende in Cile nel '73, all'attività di gruppi eversivi in Italia, in tutta Europa, in Africa, in Asia - episodi spesso sanguinosi, atroci - porta sempre la firma di questo gigantesco apparato, il cui cinismo arriva ad essere scientifico, ma la cui ispirazione deve essere cercata nell'azione spietata che le 'grandi famiglie' della finanza, i consigli di amministrazione delle multinazionali, attuano per difendere il loro potere. La "cronaca" che lo spettatore conosceva confusamente attraverso i giornali o la televisione appare sotto una luce nuova, differente: il film dà la chiave per conoscere alcuni grandi misteri della politica mondiale.

1982 LA LOGICA DELLA FANTASIA
16 mm; 54'; COL; CO PROD: RAI, Ricerca e sperimentazione programmi, e Televisione bulgara, Studio Ekran, promossa dalla TV Cine 2000; SC: Giuseppe Ferrara e Riccardo Iacona; MÔ E R: Giuseppe Ferrara; CON R: Cristo Mutafov; AR: Riccardo Iacona; F: Cristo Racev; FON: Slavcio Dilianov; SCG e CO: Laura Vaccari Ferrara; MU: Egisto Macchi; CONS: Tullio De Mauro; HANNO PARTECIPATO: Nadia Kasasian e gli attori del Teatro della pantomima di Sofia; ORG: TV Cine 2000 s.c.r.l.
- Premiata al Festival di Avellino, 1982.

- *Storia della tigre e altre storie*, di Dario Fo, con Dario Fo;

- *Clacson, trombette e pernaccie*, di Dario Fo, con Dario Fo e Franca Rame; (1982-83); REGIA TELEVISIVA: Giuseppe Ferrara, che ha anche curato il montaggio, assieme a Morene Nardi (TV Cine 2000).

1984 CENTO GIORNI A PALERMO

35 mm; 110'; COL; PROD: Cine 2000 s.c.r.l., C.L.C.T. (Cooperativa Lavoratori, Cinema Teatro); COPROD: La Cecilia, Paris; R: Giuseppe Ferrara; ASS R: Riccardo Iacona; SC: Giorgio Arlorio con Giuseppe Ferrara, Riccardo Iacona, Peppuccio Tornatore, Pier Giovanni Anchisi; DIR F: Silvio Frascchetti; OP: Federico Del Zoppo; A OP: Enzo Carpineta (riprese con steadicam: Marco Onorato); SP: Giorgio Bandiera; MO: Mario Gargiulo; MU: Vittorio Gelmetti; SCG: Antonio Visone; COS: Laura Vaccari Ferrara; A COS: Annamaria Marfella; EFFETTI SPECIALI: Armando Grilli; INT: Lino Ventura, Giuliana De Sio, Stefano Satta Flores, Arnoldo Foa, Lino Troisi (CONS. non presente nei titoli di testa: on. Aldo Rizzo, sin. ind.).

Il generale Dalla Chiesa, già distintosi nella lotta al terrorismo, viene nominato prefetto di Palermo perché coordini la lotta alla mafia con speciali poteri che però gli vengono soltanto promessi. Le iniziative del prefetto, nonostante un ennesimo feroce delitto (l'assassinio dell'onorevole Pio La Torre) che nei propositi mafiosi intende intimorire il generale, danno uno stimolo deciso a tutte le forze dell'ordine e, avvicinando i cittadini, promuovono una coscienza popolare antimafiosa. Dalla Chiesa, che intanto ha sposato una giovane e intelligente crocerossina che lo raggiunge a Palermo, diventa sempre più pericoloso per la mafia, che decide di ucciderlo. Mentre da una parte il generale sollecita arresti e indagini finanziarie, dall'altra la lotta tra le cosche diventa sempre più cruenta e provocatoria. I poteri promessi non gli vengono dati e la mafia fa sentire il suo potere perfino in Parlamento. Il generale intuisce, insieme alla moglie, che la sua azione può finire in un vicolo cieco, perciò convoca il giornalista Giorgio Bocca per rilasciargli una clamorosa intervista, polemica verso il governo e verso la mafia. Dalla Chiesa appare sempre più solo, ma il processo di liberazione che ha iniziato è irreversibile. La mafia anticipa il suo piano e i suoi killers uccidono il generale e la moglie in via Carini, a Palermo, il 3 settembre 1982.

PREMI: Premio associazione Amici dello spettacolo 1984;
Targa Cineforum e Assessorato servizi sociali di Messina 1984;
Targa Associnema e Cineclub Napoli per un cinema migliore 1984;
Airone Fedic al Festival di Montecatini 1984;
Premio SIAE per la migliore colonna sonora nel periodo 1980-1984.

“Esemplare prova di Lino Ventura calato con una dignità e una misura tale da rendere onore a Dalla Chiesa”...
Giovanni Grazzini – *Corriere della sera*

“Il film fa spicco per il suo impegno civile nello smorto panorama produttivo italiano”...
Tullio Kezich - *Panorama*

“Un film onesto, un buon film”...
Giorgio Bocca – *L'Espresso*

“Un film generoso, coraggioso, istruttivo, utile e nobile” ...
Guglielmo Biraghi - *Il Messaggero*

“Fluidi e maturi, questo film non fa romanzo, ma ripercorre il brivido della cronaca”...
Gregorio Napoli – *Il Giornale di Sicilia*

“Ci sembra che questo film costituisca un esempio degli indirizzi che il cinema italiano, almeno quello pubblico, dovrebbe prendere”...
Diego Gullo - *L'Umanità*

“Un'opera coraggiosa, asciutta e stringata. Lo dimostra anche il favore con cui è stato accolto dal pubblico ovunque è stato proiettato”...
Corrado Brancati – *La Sicilia*

1985 IL CINEMA COS'È

16 mm; 9 puntate televisive da 30' ognuna; COL; PROD: RAI - Dipartimento scuola-educazione; un programma di Giuseppe Ferrara e Giacomo Gambetti; R: Giuseppe Ferrara; AR e INTERVISTE: Giovanna Ventura; F: Silvio Frascchetti; OP: Giacomo Testa; A OP: Maurizio Salvatori; FON: Goffredo Salvatori; ELETTRICISTA: Rodolfo Flibotto; MO: Giuliana Zamariola; SC o CO: Laura Vaccari Ferrara; FOTOGRAFO DI SCENA: Gaetano Ferrara; SEGR. PROD: Antonio Asuni; ORG: Gianni Minello; MU: Luciano e Maurizio Francisci, edizioni musicali Fonit Cetra. (1ª puntata: *Cos'è il cinema*; 2ª: *Immagine e immaginario*; 3ª: *Il film documentario, parte I*; 4ª: *Il film documentario, parte II*; 5ª: *Il film d'animazione, parte I*; 6ª: *Il film d'animazione, parte II*; 7ª: *La produzione*; 8ª: *La critica del film*; 9ª: *Il cinema elettronico*).

1985 P2 STORY O DEI MISTERI D'ITALIA

programma televisivo di Giuseppe Ferrara in 5 puntate da 60' ognuna; COL; PROD: TV Cine 2000; TESTI, MO e R: Giuseppe Ferrara; AR: Laura Becherelli; COLL. MO: Cleofe Conversi, Giuliana Zamariola; DIR. F: Silvio Frascchetti; A OP: Maurizio Salvatori; FON: Morene Nardi; SP: Valter Toschi; SCG e COS: Laura Vaccari Ferrara; MU: Laura Kibel; CONDUCONO IN STUDIO: Giuseppe Ferrara e Giovanna Ventura; CON LA PARTECIPAZIONE DI Stefano Satta Flores; AMMINISTRAZIONE: Mario Lupi; ORG: Gianni Minello. (1ª puntata: *Il golpe strisciante*; 2ª: *L'infiltrazione*; 3ª: *Il ricatto eversivo*; 4ª: *Il terrorismo mafioso*; 5ª: *Lo smascheramento della loggia*). Videocassette presso Giuseppe Ferrara, cit. Il TV Cine 2000, cit.

- **SOGGETTO E SCENEGGIATURA** sul «caso Fonte» (1985) di Giuseppe Ferrara, con la Collaborazione di Rossella Lamini e Alberto Giuseppini. NON REALIZZATO.

1986 IL CASO MORO

35 mm; 113'; COL; PROD: Yarno cinematografica (Mauro Berardi); R: Giu-

seppa Ferrara; SC: Giuseppe Ferrara, Armenia Balducci, Robert Katz (autore del libro *I giorni dell'ira*, ATV KRONOS); A R: Terpsichori Kolosov; ASS R: Franco Angeli; DIR F: Camillo Bazzoni; OP: Roberto Brega; SCG: Frigeri; COS: Laura Vaccari Ferrara; A COS: Annamaria Martella; TR: Giulio Natalucci; MO: Roberto Perpignani; MU: Pino Donaggio; INT: Gian Maria Volonté, Margherita Lozano, Mattia Sbragia, Consuelo Ferrara, Enrica Maria Modugno, Bruno Zanin, Erica Rosso, Daniele Dublino, Piero Vida, Luciano Bartoli, Bruno Corazzari, Daniela De Silva, Maurizio Donadoni, Danilo Mattei, Umberto Rhao, Paolo Scalandro, Franco Trevisi.

Roma, 16 marzo. E' mattina. Il presidente Aldo Moro saluta la sua famiglia senza sapere che non la rivedrà mai più. Deve raggiungere il Parlamento insieme alla scorta: qui il Governo che ha contribuito a mettere in piedi, guidato da Andreotti, è pronto al grande giorno: per la prima volta in Italia verrà sostenuto e affiancato anche dal Partito Comunista. Un commando delle Brigate Rosse gli tende un agguato e lo rapisce, dopo aver ucciso i 5 uomini che lo proteggevano: per l'intera nazione è uno shock: Dopo 55 giorni di prigionia, i rapitori uccideranno Aldo Moro, sebbene avessero promesso di liberarlo. Il film racconta dei giorni di detenzione, del dolore e dell'impegno vano della famiglia, della furia ideologica dei brigatisti contro il sistema, di un Aldo Moro che tenta di comunicare attraverso alcune lettere indirizzate al Papa, ai leaders della Dc, a Craxi, ad amici, che non viene creduto ed è anzi ritenuto folle o costretto a scrivere dai rapitori, abbandonato dagli amici, dai politici, dalle alte cariche dello Stato. Un'ipotesi di complotto 'a posteriori', creatosi sfruttando proprio le inconsapevoli Br, che hanno portato inconsapevolmente benefici alla loggia massonica di Licio Gelli. L'immobilità e la mancanza di risolutezza da parte sia del Governo in carica sia del Partito Comunista, ovviamente spinti da ragioni diverse, hanno di fatto segnato irrimediabilmente e definitivamente il destino di Aldo Moro facendo piombare nel dimenticatoio la sua innovativa idea di Governo.

- Alcuni documentari di Giuseppe Ferrara sono stati inseriti nella trasmissione televisiva *La cinepresa e la memoria*, curata da Giovanna Ventura (RAI 3ª rete, trasmessa nel 1984-1985).

1987 CONTRA-DICTION - IL CASO NICARAGUA

16 mm colore; 90' (edizione italiana), 100' (edizione spagnola); PROD: TV-Cine 2000 e CGIL dip. Internazionale in coll. RAITV; R: Giuseppe Ferrara; COLL. R: Tiziana Gagnor; A R e organizzatore in Nicaragua: Claudio Coronati; DIR F: Giacomo Testa; FON presa diretta: Gianni Sardo; MU: Luciano e Maurizio Francisci; ORG GEN: Gianni Minello; COORD: Carlo Bensì; TESTI E INTERV: Luigi Troiani; COLL M: Giuliano Zanariola; A MO: Andrea De Angelis; VOCI REC: Lina Sastri e Mattia Sbragia (edizione italiana), Fernando Rey (edizione spagnola), SP: Adalberto Maria Merli e Marika Ferri.

Il "documentario" si propone non come un'inchiesta di tipo giornalistico-divulgativo, ma come un'opera d'autore. Coerentemente con questo assunto, il montaggio si riallaccia al documentarismo classico (di cui, all'inizio, c'è una commossa citazione: la sequenza della cattura del pilota americano da

parte dei vietnamiti in 17° parallelo di Joris Ivens, grande maestro e imprescindibile punto di riferimento del documentarismo politico). Il tradizionale speaker "off" è quasi del tutto eliminato e gli interventi di commento esterni sono dichiarati come tali attraverso l'uso di didascalie. La "voce" è data direttamente ai protagonisti, al Nicaragua, attraverso una fitta rete di interviste condotte non giornalisticamente ma "cinematograficamente": personaggio nel proprio ambiente, brevi brani intersecati, esclusione delle domande dell'intervistatore. La scelta di non doppiare le interviste ma di sottotitolarle è dovuta alla necessità di mantenere integra l'espressività delle voci e delle parole dei 'testimoni', spesso anche molto poetiche. Proprio le poesie nicaraguensi (la poesia è infatti la forma artistica più caratteristica del Paese) costituiscono il filo conduttore di un commento che non è mai didascalico né pedissequamente appiattito sulle immagini. Insieme alle scene di guerra sul fronte Nord, alle manifestazioni di massa, alla vita di tutti i giorni, vengono presentati rodei cittadini e feste popolari, mai però in modo folkloristico, e sguardi della natura rigogliosa, magica e a volte nemica del Nicaragua. Il film propone sequenze che mostrano la realtà presente, la quotidianità della gente, le mutilazioni della guerra e l'intensa volontà di pace, per poi prendere in considerazione il passato del Paese: dalla figura di Sandino, alla dinastia dittatoriale dei Somoza, ai suoi appoggi internazionali, alle feroci repressioni, alla fondamentale "censura" del terremoto del '72, al maturare della lotta di liberazione, all'insurrezione, fino alla vittoria della rivoluzione sandinista. Mantenere viva la memoria storica e illustrare le controversie del presente: queste le linee guida del lungometraggio, che illustra anche il laboratorio di un nuovo modello politico, la fondamentale partecipazione dei cristiani alla lotta di liberazione e al governo, la guerra diretta e indiretta, dalle azioni dei "contras" all'embargo economico. E ancora il sottosviluppo del Paese e, in contrapposizione, le forze che nonostante tutto continuano a portare avanti un modello diverso: i giovani, le donne, i lavoratori. E i problemi legati alla questione etnica, la democrazia, la solidarietà internazionale. Nel finale, accanto alle tragedie, alle contraddizioni, alla guerra, alla morte, esplode, oltre alla volontà di "No venderse ni rindirse" (non venderse né arrendersi), un'altra caratteristica dello spirito "nica": la "alegria", la sete di pace.

1992 NARCOS

35 mm colore; 110'; PROD: Trio Cinema e Televisione - Surf Film-Asbrell Productions-Madrid con la collaborazione della Euro International Production Film - Caracas; R: Giuseppe Ferrara; SC: Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara; DIR F: Stefano Moser; SCG: Luis Alberto Bucce; COS: Juli Marcano; MU: Andrea Guerra; INT: Jauan José Pinero, Joel Maldonado, Crosto-bal Gomes, Aldo Sambrell, Alfredo Xavier, Adriana Sforza, José Luis Useche, Luis Castello, Zoed Eli Eligon, Ira Guevara, Joan Albarracin, Petra De Dominguez, Ciro Ramos Burgos, Humberto Garcia, Adelaida Pittaluga, Antonio Sabac Subero, Andy Garcia.

"Non ho fatto della morte uno spettacolo, bensì un documento di verità. Questo film vorrei che servisse da monito". "Tutte le mattine, in Colombia, centinaia di persone si svegliano avendo come unico scopo quello di

uccidere qualcuno. Non credo si possa capire cosa sarà la mafia di fine secolo, una vera e propria ‘Gestapo’ del sottosviluppo, se non si scende nei bassifondi di Medellin [...], se non si indagano i legami fra potere legale e criminale”

(G. Ferrara)

Con la ricostruzione di questa storia vera, Ferrara illustra allo spettatore l'inaudito e tuttavia orrendamente naturale scenario nel quale un hanno condotto davanti a un giudice. L'utilizzo dei baby killers rappresenta uno degli aspetti più crudeli ed assurdi della criminalità organizzata: aiutata da una condizione sociale che pone l'adolescente di fronte alla scelta tra una vita di miserie o un rapido quanto effimero arricchimento al servizio dei narcotrafficanti, la mafia internazionale (in questo caso colombiana) non ha difficoltà nel procurarsi la manodopera per le azioni più criminose e sanguinarie. Attraverso la vita e la quotidianità di tre ragazzi (Jesus, Miguel e Diego), nell'intimo attratti da altri interessi ed ambizioni, ma costretti per bisogno e per acquietare la loro esistenza disperata a diventare baby killers al servizio dei boss del cartello di Medellin, si è spettatori di una realtà cruda ed angosciante. “Ammazza che Dio ti perdona!”, si canta in quelle favelas, dove la vita non vale più di due soldi. Ogni persona da ammazzare è un pupazzo: “Lui non c'entra nulla: la sua unica colpa è di trovarsi in condizioni simili a quelle del vero bersaglio”... “Ci si abitua”, dice un compagno anziano di Jesus, “e alla fine ci si prende gusto... e poi tutti dobbiamo morire... Ma tutti gli altri non pensano così alla morte, noi la morte la sfidiamo”.

1993 GIOVANNI FALCONE

R: Giuseppe Ferrara; SO SC: Giuseppe Ferrara e Armenia Calducci; DIR F: Claudio Cirillo AIC; SCG: Nino Formica; COS: Danda Ortona; FON presa diretta: Mario Dallimonti; MO: Ruggero Mastroianni; MU: Pino Donaggio; INI: Michele Placido, Anna Bonaiuto, Massimo Bonetti, Nello Riviè, Gianni Musy, Paolo Di Giorgio, Pietro Biondi, Gianfranco Barra, Marco Leto, Ivana Monti, Giancarlo Giannini; PROD: Giovanni Di Clemente per la Clemi Cinematografica; Italia: 1993.

Palermo, inizio anni Ottanta: la mafia ha messo a segno i primi grandi delitti, uccidendo tre giudici, il responsabile della Mobile, il presidente della Regione, il prefetto; ha iniziato una sanguinosa guerra intestina con centinaia di morti per controllare il narcotraffico. Per chi, come il giudice Falcone, vuole ancora indagare, arrestare, emettere sentenze il rischio è altissimo. Eppure alla Mobile e alla Procura di Palermo soffia un vento nuovo: anche il collega di Falcone Paolo Borsellino e il commissario Cassarà, con alle spalle il capo della Procura Chinnici, sono i convinti propulsori di inchieste e processi sempre più stringenti. Moriranno tutti. Il film è la ricostruzione fedele di questo ragionato (anche se tragico) tentativo di battere la mafia in un contesto sociale pieno di ambiguità, quello che alcuni giornalisti hanno voluto battezzare “la palud” e che gli stessi inquirenti chiamavano “la zona grigia”. Il racconto segue l'attività di Falcone lungo un decennio: indagini, nuovi metodi di lavoro giudiziario, confessioni di boss pentiti, colpi di scena, tele-

foni senza controllo e un'idea precisa che il giudice porta avanti con tenacia: la mafia è un fenomeno criminale unitario, di gigantesche proporzioni, che quindi ha bisogno di una mole investigativa e giudiziaria altrettanto grande e unitaria. Falcone e il pool di giudici formatosi attorno a lui riescono a condurre a termine un maxiprocesso, il più grande nella storia della criminalità, che condanna gran parte dei boss. Ma manovre subdole e trasversali insidiano i risultati raggiunti e lo stesso pool: si impedisce a Falcone di assumere un ruolo decisivo nel Palazzo di Giustizia, si dà gran rilievo a lettere diffamatorie, lo si umilia con magistrati superiori che ostacolano, boicottano, distruggono il lavoro di tutto il pool. Si arriva perfino al ritrovamento di una bomba a pochi metri dalla sua villa al mare: la ‘zona grigia’ sta lentamente riprendendo terreno. Alla fine Falcone accetta la proposta del giovane ministro della giustizia e si trasferisce a Roma come direttore agli Affari Penali: carica transitoria, perché il ministro vorrebbe nominarlo Superprocuratore Antimafia. Un tremendo attentato uccide però il giudice, sua moglie e parte della scorta; a mese dopo anche Borsellino e la sua scorta vengono massacrati da un'autobomba...

“CINEMA COME INVERSIONE DELLA SOFFERENZA”

Tale è la forza del cinema e tale è la forza della realtà che, quando un regista li unisce proponendo un cinema della realtà, si scatenano le reazioni più strane e apparentemente più illogiche. Se poeti, cantanti, scrittori dedicano le loro opere alla strage di Capaci, nessuno batte ciglio. Così mandare in onda ore e ore di filmati televisivi sulle stragi siciliane va benissimo. Invece fare un film, anzi esprimere l'intenzione di fare un film su Falcone suscita indignazione: “E’ troppo presto”, “E’ sciocallaggio”, o almeno bisogna “usare la metafora, l’apologo”, non il realismo. Addirittura lo scrittore Domenico rea ha discettato: “A entrare nei particolari della storia di Falcone si sciuperebbe un capolavoro di rettitudine (...). E’ meglio lasciarlo al mito. I film lasciano una sfilacciata memoria”. Ma si può impedire al cinema di fare la sua parte? Tra l’altro il film tra le forme espressive è forse quella che meglio di tutte soddisfa l’idea freudiana secondo la quale l’arte potrebbe compensare, almeno parzialmente, le ingiustizie quotidiane cui l’individuo è esposto. E’ una concezione dell’espressività come “inversione della sofferenza” che da Freud passa per lo storico dell’arte Aby Warburg e arriva allo scrittore e drammaturgo Peter Weiss. Attraverso il cinema credo che il brutale annichilimento delle vittime di Palermo possa venire almeno in parte risarcito, quasi strappato alla distruzione e rimesso in gioco nel tempo presente. Mai come oggi sento che portando a conoscenza i meccanismi di una criminalità occulta attraverso la ricostruzione dell’opera giudiziaria svolta da Falcone sia possibile dare una spinta allo smascheramento di questo contropotere chiamato mafia e insieme un contributo alla difesa e al rafforzamento dei valori democratici.

La critica

“Giovanni Falcone è un’operazione onesta, sincera ed efficace nel suo tentativo di mettere ordine e dare chiarezza e logica giornalistica a una materia così convulsa e confusa”

(Morando Morandini, *Il Giorno*, 6/11/93).

“Suona come un’imbarazzante beffa inferta alla memoria di Giovanni Falcone questo docudramma abborracciato alla bell’è meglio, sprovvisto di quei minimi requisiti estetici che possono legittimare qualsiasi ipotesi artistica. Non è il caso di dire che il film è arrivato troppo presto o troppo tardi, quanto è arrivato male o, meglio, non è arrivato affatto. (...) In assenza totale di ritmo, il racconto si affida al salvagente del commento musicale oppure all’avant-indrè di zummate che è il marchio dei cineasti sotto vuoto spinto”

(Valerio Caprara, *Il Mattino*, 31/10/93)

“Giuseppe Ferrara aveva già diretto CENTO GIORNI A PALERMO, dove si raccontavano problemi ingerenze e quant’altro, subito dal generale Carlo Alberto Dalla Chiesa. Un bel film, un bel documento, realizzato con rigore. Al di là delle inutili polemiche anche questo GIOVANNI FALCONE è un documento di buona fattura, che fa rivivere la storia di quel grande e illuminato magistrato (..) Il film di Ferrara merita d’essere visto proprio in quanto non approssimativo e neppure spettacolare”

(Maurizio Costanzo, *Gente n. 51*, 13/12/93).

“Ho sentito dire da chi ha conosciuto Falcone che quello di Ferrara è solo un suo pallido riflesso, ma, anche senza riferirlo al modello, lo è come personaggio, meccanico, esteriore, studiato solo un po’ da vicino in occasione di alcuni improbabilissimi colloqui con la moglie (..) Altrettanto meccanici i personaggi che l’attorniano (i buoni e i cattivi) così poco inseriti in un logico contesto narrativo da aver bisogno di essere sempre introdotti da scritte che ne annunciano il nome ed il cognome”

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 29/10/93).

“GIOVANNI FALCONE mi sembra il film più teso e onesto (il migliore) fra tutti quelli girati da Ferrara. Non ci sono facili speculazioni emotive, la ricostruzione dei lunghi anni di sangue che vanno dalla morte del giudice Rocco Chinnici al tritolo arrivato per Borsellino, è tesa e apparentemente attendibile (..) Il film insomma tiene, grazie a una sceneggiatura serrata, e al buon impegno degli attori”

(Claudio Carabba, *L’Europeo n. 47*, 22/11/93).

1995 SEGRETO DI STATO

Organizzazione generale: Maurizio Pastrovich; 35 mm.; Colore; Italia: 1995 – Durata: SOG: Andrea Purgatori; SCG: Andrea Frezza; D. FOT: Claudio Cirillo; Scenografia: Antonio Formica; Costumi: Tiziana Mancini; Musiche: Pino Donaggio; Montaggio: Adriano Tagliavia; Interpreti: Massimo Ghini, Massimo Dapporto, Antonello Fassari, Tony Sperandeo, Isabel Russinova, Mariella Valentini, Adriana Russo, Giampiero Bianchi, Adalberto Maria Merli;

Il SISDE segnala la presenza di un’autobomba nei pressi della stazione Centrale di Milano. Pochi istanti prima che la polizia riesca ad isolare la zona, l’ordigno esplode uccidendo l’equipaggio di una volante e due extracomu-

nitari. L’indagine sull’ennesima ambigua strage italiana vengono affidate a Carlo Tommasi (Ghini) della DIA, che affianca il sostituto procuratore Francesca Savona. Con sospetta tempestività gli uomini del SISDE arrestano un mafioso che confessa di essere l’esecutore materiale della strage e accusa un funzionario dello stesso SISDE, Beppe Fossati (Dapporto), di esserne il mandante. Fossati rappresenta una minaccia per il SISDE perché possiede un floppy disk con la lista dei beneficiari dei fondi neri del servizio come ricompensa per la protezione dei grandi traffici che fanno capo alla criminalità organizzata. Fin dalle prime battute Carlo e Francesca intuiscono che la rapida soluzione del caso offerta dal dottor Ravidà, capo del servizio, è solo una trappola per eliminare un nemico interno e per far vedere che il servizio compie il suo dovere. Fossati riesce a sfuggire alla trappola preparata da Ravidà, che ha dato ordine a due fedelissimi di “suicidarlo”. Carlo e Francesca, attraverso una serie di peripezie e sfuggendo a due attentati, riescono a convincere Fossati a consegnare loro il dischetto. Soltanto un amico molto caro di Carlo sa dove il giudice e il poliziotto incontreranno l’uomo del SISDE braccato dai suoi stessi colleghi e dalla mafia; e l’amico tradisce. Pochi attimi prima dell’incontro Fossati viene ucciso dai killers. Sembrerebbe che tutti gli sforzi siano stati vani ma, all’ultimo minuto, il floppy salta fuori svelando l’ultimo segreto della prima Repubblica: la complicità tra politica, servizi segreti devianti, mafia ed alta finanza.

NOTE DEL REGISTA

L’Italia è uno dei grandi crocevia dei percorsi illegali del denaro sporco. Ai flussi provenienti dal Medio Oriente (frutto di traffici di armi e droga) si sommano quelli della criminalità organizzata nazionale (Cosa Nostra, Camorra, ‘Ndrangheta) e delle istituzioni deviate (servizi segreti, partiti politici, ecc.). Questa imponente massa di denaro liquido - stimata in 170 mila miliardi di lire - richiede tempi rapidissimi di lavaggio e riciclo, percorsi privilegiati, protezioni di massima sicurezza che soltanto la connivenza e la complicità delle forze che dovrebbero reprimere le attività criminali possono assicurare. E’ d’altra parte impensabile che il denaro sporco, una volta lavato e riciclato, possa essere impiegato senza l’intervento di grandi organizzazioni finanziarie, nazionali ed internazionali, che ne ignorino la provenienza e la destinazione finale. Ecco dunque che nasce una sorta di patto di sindacato tra criminalità organizzata, politica, servizi di intelligence e alta finanza, accomunati dalla necessità di accrescere la forza economica di cui possono disporre e che è la base del potere di controllo, di manovra e di ricatto. Da questo patto di sindacato nascono i cosiddetti “Poteri Forti” ipersensibili ad ogni segnale di mutamento di rotta della politica e pronti a tutto per evitare che lo status che rende possibili i loro profitti e privilegi venga non diciamo abbattuto ma soltanto scalfito. I Poteri forti in Italia sono cresciuti negli anni Sessanta con il boom economico, la realizzazione delle grandi opere pubbliche fonte di entrate illegali attraverso il sistema delle tangenti, con la nascita delle organizzazioni clandestine previste dagli accordi segreti dell’Alleanza Atlantica. E proprio queste organizzazioni, sul finire degli anni Sessanta, sono state utilizzate non tanto in funzione della difesa nazionale quanto per fini interni di lotta politica, confluendo nella vecchia alleanza tra politici in cerca di consensi e la crimi-

nalità organizzata che controlla vaste aree del territorio nazionale. Quasi 30 anni dopo, con la fine della guerra fredda che ha coperto le azioni più nefande in nome della difesa dell'occidente, il sistema politico che ha governato la prima repubblica finisce sommerso dagli scandali e il massimo sistema criminale (Cosa Nostra), che per mezzo secolo ha prosperato con la garanzia e la tutela dei vertici politici, si aggrappa a tutto pur di non finire nella bufera scatenata da un manipolo di giudici. E che bufera sarebbe per i Servizi Segreti da sempre e totalmente deviati, organizzatori ed esecutori di stragi, protettori di criminali e fedeli non alla Repubblica ma ad interessi privati e oscuri. Ancora bombe dunque, ricomincia la strategia degli inganni e della disinformazione, si attiva la catena che dovrebbe assicurare la continuità del flusso finanziario illegale.

2001 DONNE DI MAFIA (Fiction per Rai Due, in due puntate)

R, S e MO: Giuseppe Ferrara; SC: Graziano Diana, Giuseppe Ferrara; CAST: Tosca D'Aquino, Lorenzo Crespi, Mietta, Barbara D'Urso, Adalberto Maria Merli, Ivo Garrani, Maria Rosaria Omaggio, Guja Jelo, Francesco Benigno, Gaetano Amato, Loredana Marino, Ubaldo Lo Presti, Stefania Barca, Tony Palazzo, Maria Pia Calzone, Alessio Caruso, Danilo Collalto, Diletta D'Emilio, Luca Ranucci; PROD: RAI 2, Spher di Filippo De Luigi; DIR FOT: Federico Del Zoppo; SCG Elisabeth Bogdanova Ferrara; COS: Ezio Altieri

Chi sono le donne di mafia? Ferrara racconta un universo femminile complesso, fatto di complicità, vittimismo e coraggio in questo film-tv in 2 puntate ispirato all'omonimo libro di Liliana Madeo, la giornalista che ha collaborato alla sceneggiatura con Graziano Diana e Ferrara stesso. E' la storia di un gruppo di donne appartenenti al 'clan' che aprono gli occhi e si ribellano. Uno sguardo orizzontale che, come ha scritto la giornalista Norma Rangeri de il manifesto, taglia il mondo maschile della criminalità organizzata illuminandolo dal basso, cioè dai rapporti familiari. Nella Grande Famiglia criminale si scopre la famiglia privata, privilegiando le dinamiche interne tipiche del gruppo chiuso. Le cene dei boss dove leggeri cambiamenti del galateo indicano fortune e disgrazie del picciotto; i pomeriggi con le feste per i bambini dove le donne di mafia rinsaldano i legami. Teresa, la protagonista (interpretata da Tosca D'Aquino), moglie del mafioso don Gaetano, si ribella dicendo basta alla violenza e alla paura quando un bambino viene ucciso. La sua figura ricorda quella della moglie di Antonio Calderone, che contribuì al pentimento del marito, così come la venezuelana Alejandra (Stefania Barca) ricorda la moglie brasiliana di Tommaso Buscetta e il magistrato Giulia Marotta (Barbara D'Urso) nella realtà potrebbe essere il giudice di Palermo Maria Teresa Principato. Ritratti di donne sempre più consapevoli, che hanno rotto il silenzio andando contro la mentalità mafiosa e l'omertà, un destino scritto dagli uomini. "Il cinema sulla mafia, compreso il mio", ha detto Ferrara in un'intervista su La Repubblica, "è sempre stato maschilista. Il cambio di prospettiva, con questa storia al femminile che mette le donne in primo piano e gli uomini sullo sfondo, può dare maggior impatto all'impegno civile che mi ha sempre guidato, il film dimostra che la mafia non può avere sentimenti autentici, che brucia il sentimento perché è barbarie. Spero che le donne di

mafia che lo vedranno abbiano un'incrinatura nelle loro convinzioni". Per lo sceneggiatore Graziano Diana sono stati fondamentali i sopralluoghi in Sicilia: "Scrivendo ho cercato di restituire le mie sensazioni", ha sottolineato.

2002 I BANCHIERI DI DIO (IL CASO CALVI)

35 mm - (1:1,85), colore; Italia, 2002; 125'; sonoro ottico, Dolby SR; Produttore: Enzo Gallo; PRO: Sistina Cinematografica - Metropolis Film; DIS: Columbia Tristarfilms Italia; SOG e SCG: Giuseppe Ferrara e Armenia Balducci; FOT: Federico Del Zoppo; SCG: Davide Bassan; MO: Adriano Tagliavia; MU: Pino donaggio; COS: Enrica Barbano; INT: Omero Antonutti, Giancarlo Giannini, Alessandro Gassman, Rutger Hauer, Pamela Villoresi, Vincenzo Peluso, Alessandra Bellini, Francesco Cordio, Pier Paolo Capponi, Franco Diogene, Carlo Saito, Gaetano Amato, Stefania Barca.

"Questo film va letto come un'interrogazione parlamentare", ha detto Ferrara. L'argomento è infatti piuttosto scottante ancora oggi, sebbene tratti di fatti verificatisi oltre 20 anni fa. D'altronde questa è una pellicola che il regista toscano aveva in mente dal lontano 1986: aveva appena finito di girare Il caso Moro, in cui recitava Gian Maria Volonté, un attore che lo stesso regista definisce "straordinario", capace di entrare nei personaggi e viverli in prima persona; a lui avrebbe voluto affidare il ruolo del protagonista, Roberto Calvi, il Presidente del Banco Ambrosiano. Sono trascorsi 15 anni: "Lungo la strade tante difficoltà, tanti ostacoli, un nuovo straordinario interprete: Omero Antonutti; è rimasta intatta la natura di una vicenda attuale più che mai e che ci riguarda tutti da vicino", dice Ferrara presentando il film che ha esplicitamente dedicato a Volonté. Con lui il produttore Enzo Gallo, gli attori (nel film recitano Giancarlo Giannini, Rutger Hauer, Alessandro Gassman, Pamela Villoresi), la sceneggiatrice Armenia Balducci e Carlo Calvi, figlio del 'banchiere di Dio'. E così, 7 anni dopo Segreto di Stato, il film con Massimo Ghini e Massimo Dapporto in cui denunciava i guasti e le deviazioni dei servizi segreti italiani, Ferrara è tornato sulla storia politica degli anni '80 raccontando la storia di Calvi, arrestato nel 1981 per il fallimento del Banco Ambrosiano, condannato a 4 anni e a 15 miliardi di multa, fuggito (fatto fuggire) all'estero e trovato 'suicidato', impiccato il 18/06/82 sotto il Blackfriars Bridge di Londra. Raccontare una storia (e si parla di Storia con la S maiuscola, quella che viene insegnata a scuola, visto che ormai da allora sono passati più di due decenni) di questo tenore è assai complesso. Non solo perché sono molte le micro e macrostorie che si intrecciano e diventano l'una la causa o l'effetto dell'altra, ma anche perché, parlando di uomini di potere, risulta scomoda. Il desiderio di raccontare, addirittura di insegnare, come un vero maestro fa con l'allunno un po' disattento e dalla memoria corta, ha però prevalso su tutte le difficoltà. Il film ha trovato i finanziamenti dopo estenuanti ricerche: il fondo di garanzia ha assicurato 4 miliardi e 800 milioni, il resto è arrivato dal coraggioso produttore Gallo della Sistina Cinematografica con il contributo di Rai Cinema, di Tele+ e della Film Commission piemontese. Quello di Calvi è un caso mai risolto, pieno di contraddizioni e di punti oscuri, sul quale la giustizia italiana probabilmente non farà mai piena luce. Una brutta faccenda, nella quale erano coinvolti anche lo IOR, l'Opus Dei e la Massoneria. Il Vaticano, la P2. Licio Gelli. E poi esponenti politici del

calibro di Craxi e, soprattutto, Andreotti. Per non parlare dei servizi segreti e di figure legate al mondo della mafia. Ferrara ha detto in proposito: "Nel momento storico attuale, in cui assistiamo alla manipolazione di ogni aspetto della vita pubblica ed anche delle coscienze, un film sui finanziari dei poteri occulti è un fatto antimanipolatorio per eccellenza". L'ideale, insomma, per far sì che Ferrara si aggiudicasse una denuncia per diffamazione da parte di Flavio Carboni (nel film interpretato da Giannini), un ambiguo faccendiere che aveva contatti sia con il mondo della mafia sia con le alte cariche del Vaticano. La denuncia si è trasformata in processo, vinto in appello in quanto i legali del regista hanno dimostrato che Ferrara si era basato esclusivamente su atti, documenti, dati e informazioni assolutamente comprovati e per di più pubblici. Forse non così noti, ma riconosciuti dalla legge come veri. Sta di fatto che il film, distribuito dalla Columbia, è rimasto nelle sale per pochissimo tempo (all'incirca una settimana). Le conseguenze economiche del ritiro di una pellicola sono ovviamente enormi. Ora il film è distribuito in videocassetta, la Rai ne ha acquisito i diritti per trasmetterlo sulle reti pubbliche ma al momento il tormentato lungometraggio è bloccato a Viale Mazzini. Il suo futuro televisivo è ancora incerto.

2005 GUIDO CHE SFIDO' LE BR (titolo provvisorio) Film in lavorazione.

Uscita prevista a Novembre 2005.

Digitale HD; 35 mm - (1:1,85), colore; Italia, 2005; ?; sonoro ottico, Dolby SR; Prodotto da Carmine Di Benedetti per la Pianeta Cinema srl; PRO esec. : Manolo Bolognini; AR: Tiziana Gagnor; SOG e SC: Giuseppe Ferrara; COLL. SC: Daniele Aliprandi; FOT: Riccardo Gambacciani; SCG: Laura Bensi; MO: Adriano Tagliavia; MU: Pino Donaggio; COS: Barbara Molinari; INT: Massimo Ghini (Guido Rossa), Gian Marco Tognazzi (Riccardo Dura); Anna Galiena (Silvia Rossa), Elvira Giannini (Fulvia Miglietta), Fernando Contri (il sindacalista), con la partecipazione straordinaria di Mattia Sbragia (Mario Moretti), Andrea Bruschi, Arianna Comes, Federico Vanni, Fabrizio Matteini.

"Il film vuole raccontare in parallelo Guido Rossa e Roberto Dura. All'alba del 24 gennaio 1979 in Via Fracchia a Genova il brigatista rosso Roberto Dura è appostato con altri due brigatisti in attesa che il sindacalista e operaio dell'Italsider Guido Rossa esca di casa per andare al lavoro. Tre mesi prima Rossa ha denunciato un collega di lavoro, Francesco Berardi, per aver diffuso volantini BR all'interno della fabbrica. Arrestato e processato per direttissima Berardi è stato condannato a 4 anni e mezzo di carcere. Per questo la mattina del 24 gennaio, Rossa viene gambizzato come avevano stabilito i terroristi. Ma Dura ha un ripensamento. Torna indietro e uccide Rossa. Il film nato sotto l'egida della CGIL, che lo ha inserito nel programma di iniziative per il centenario del Sindacato, assume nell'attuale difficile congiuntura, una chiave di lettura sulla funzione e il ruolo vitale del sindacalismo. Frammenti di due vite antagoniste, Rossa e Dura, per una lezione di tipo storico soprattutto diretta ai giovani.

BIBLIOGRAFIA a cura di Tiziana Gagnor

SEZIONE I

Bibliografia degli scritti di Giuseppe Ferrara

Questa sezione della bibliografia è ordinata cronologicamente per evidenziare l'evoluzione nel versante critico dell'attività di Ferrara. Comprende i libri, i saggi pubblicati in opere collettive, gli articoli scritti per quotidiani e riviste e il materiale inedito. Per permetterne una reperibilità immediata, i libri sono contrassegnati da un asterisco.

FERRARA GIUSEPPE, «Pubblicazioni inutili - Storia del cinema, edizione Europeo», *Filmcritica* anno II, n. 18, novembre 1952, p. 158.

FERRARA GIUSEPPE, Il Concorso vent'anni: «La risposta del vincitore», *Il mattino dell'Italia Centrale*, 26.11.1952.

FERRARA GIUSEPPE, «Miracolo a Milano» e «Il Cappotto», ovvero trasfigurazione del testo letterario, *Filmcritica* anno II, vol. V, n. 21, febbraio 1953, pp. 75-78.

FERRARA GIUSEPPE, «Jean Vigo», *Filmcritica*, anno II, vol. VI, n. 26-27, luglio-agosto 1953, pp. 35-44.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinema biblioteca - Piccola biblioteca del cinema», *Filmcritica* anno II, vol. VI, n. 31, Dicembre 1953, pp. 279-280.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinema biblioteca - 'Cinema Europeo' di Enrico Giannelli», *Filmcritica*, anno V, n. 32, gennaio 1954, pp. 48-49.

FERRARA GIUSEPPE, «Psicologia e simbolo in Rene Clément I», *Filmcritica*, anno V, vol. VII, n. 33, Febbraio 1954, pp. 69-74.

FERRARA GIUSEPPE, «Psicologia e simbolo di Rene Clément II», *Filmcritica*, anno V, vol. VII, n. 34-35, aprile-maggio 1954, pp. 121-126.

FERRARA GIUSEPPE, «Psicologia e simbolo di Rene Clément III», *Filmcritica*, anno V, vol. VII, n. 36, maggio 1954, pp. 184-185.

FERRARA GIUSEPPE, «Conclusione a Clément», *Filmcritica*, anno V, vol. VII, n. 37-38, giugno-luglio 1954, pp. 67-69.

FERRARA GIUSEPPE, «De Sica, uomo di gusto», *Filmcritica*, anno V, vol. VII, n. 37-38, giugno-luglio 1954, pp. 64-66.

FERRARA GIUSEPPE, «Ivens o dell'immediatezza», *Filmcritica*, vol. VII, n. 39-40, agosto-settembre 1954, pp. 85-96.

FERRARA GIUSEPPE, «Lettere al direttore - Polemica su Giuochi proibiti», *Rivista del Cinema Italiano*, n. 8-9, agosto-settembre 1954, pp. 78-81.

FERRARA GIUSEPPE, «Discussione sul realismo. Storia e antistoria», *L'Eco del cinema e dello spettacolo*, anno V, fasc. 85 (22), 30.11.1954.

FERRARA GIUSEPPE, «L'Atalante» di Jean Vigo», *Filmcritica* anno V, vol. VII, n. 42, novembre-dicembre 1954, pp. 196-202.

FERRARA GIUSEPPE, «Operazione Apfelkern», *Filmcritica*, anno V, n. 42, novembre-dicembre 1954, pp. 226-228.

FERRARA GIUSEPPE, «Una lettera di Clément», *Filmcritica* anno VI, n. 45, febbraio 1955, pp. 51-55.

FERRARA GIUSEPPE, «Un parere sul tema: cinema e libertà», *Il Salomone* (Firenze), aprile 1955.

FERRARA GIUSEPPE, «La Resistenza nel cinema europeo», *Filmcritica*, anno VI, n. 47-48, aprile-maggio

- 1955, pp. 133-157.
- FERRARA GIUSEPPE, «Dieci anni dopo», *Cinema della Realtà*, numero unico, giugno 1955, pp. 25-30.
- FERRARA GIUSEPPE, «La terra trema», *Cinema della Realtà*, numero unico a cura del Film Club Senese Bianco e Nero e del Centro Universitario Cinematografico (Redattori G.F. e Giancarlo Tesi), giugno 1955, pp. 71-73.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il linguaggio del cinema», in *Atti dell'Accademia toscana di Scienze e lettere*, 1955, p. 19.
- FERRARA GIUSEPPE, «Filmografia, biografia, bibliografia su Luchino Visconti», *Cinema della Realtà*, n.u., giugno 1955, pp. 82-89.
- FERRARA GIUSEPPE, «La Resistenza», lettera a *Cinema Nuovo*, anno IV, n. 65, 25.8.1955.
- FERRARA GIUSEPPE, «Rapporti tra storia e film», *Filmcritica*, anno VI, n. 52, settembre 1955, pp. 331-333.
- FERRARA GIUSEPPE, «Attori presi dal vero e attori non professionisti», *Film*, n. 4, novembre-dicembre 1955, pp. 3-9.
- FERRARA GIUSEPPE, «Impossibilità della citazione», *Filmcritica*, anno VI, n. 53-54, dicembre 1955, pp. 381-383.
- FERRARA GIUSEPPE, «Renato Castellani», *Bianco e Nero*, anno XVI, n. 12, dicembre 1955, pp. 3-26.
- FERRARA GIUSEPPE, «Filmografia di Renato Castellani», *Bianco e Nero*, anno XVI, n. 12, dicembre 1955, pp. 27-29.
- FERRARA GIUSEPPE, «Bibliografia su R. Castellani», *Bianco e Nero*, anno XVI, n. 12, dicembre 1955, pp. 30-38.
- FERRARA GIUSEPPE, «Per una cattedra di Storia del cinema nelle Università», *Cinema*, anno VIII, n. 157, 25.12.1955, p. 1057.
- FERRARA GIUSEPPE, FANCIULLI IRIÒ, «Bibliografia teatrale di Lucino Visconti», *Lo Spettatore critico*, anno II, n. 14-15, gennaio-febbraio 1956, pp. 9-16.
- FERRARA GIUSEPPE, «Trionfo di Clair ed estetismi al tramonto», *Cinema*, anno IX, n. 161, marzo 1956, pp. 26-28.
- FERRARA GIUSEPPE, «Giuseppe Ferrara - Glauco Viazzi. Una polemica su Ivens e Vigo», *Filmcritica*, anno VII, n. 57-58, aprile-maggio 1956, pp. 84-90.
- FERRARA GIUSEPPE, «Passato e presente dei C.U.C.», *Cinema*, anno IX, n. 165, 1.5.1956, p. 193.
- FERRARA GIUSEPPE, «Prime a Parigi», *Ferrania*, anno X, n. 5, maggio 1956, pp. 26-30.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il mondo del teatro e sei fotografi parigini», *Diorama 9*, anno VI, maggio-giugno 1956, pp. 2-7.
- FERRARA GIUSEPPE, «Ferdinando Maria Poggioli», *Cinema*, anno IX, n. 167, 1.6.1956, pp. 256-257.
- FERRARA GIUSEPPE, «Ritagli e appunti sulla critica francese», *Film*, n. 5-6, maggio-giugno 1956, pp. 2-18.
- FERRARA GIUSEPPE, «Lo spettatore neorealista», *Ferrania*, anno X, n. 10, ottobre 1956, p. 4.
- * FERRARA GIUSEPPE, *Il nuovo cinema italiano* (Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da Giuseppe De Robertis), Firenze, Le Monnier, 1957, p. 409.
- FERRARA GIUSEPPE, «L'opera 'incompiuta' di Fellini», *L'altro cinema*, anno IV, n. 40, maggio 1957, pp. 263-270.
- FERRARA GIUSEPPE, «Crisi del cinema italiano e conferenza economica», *Inquadrature*, anno I, n. 1, luglio-agosto 1957, pp. 3-5.
- FERRARA GIUSEPPE, «XVIII Mostra di Venezia: bilancio culturale», *Lumen*, vol. III, n. 3 (11), luglio-settembre 1957, pp. 337-342.
- FERRARA GIUSEPPE, «Antonioni e la critica-bibliografica», *Bianco e Nero*, anno XVIII, n. 9, settembre 1957, pp. 57-71).
- FERRARA GIUSEPPE, «La retrospettiva dei desideri (II film inglese 1895-1948)», *Bianco e Nero*, anno XVIII, n. 10, ottobre 1957, pp. 49-55.
- FERRARA GIUSEPPE, «Scheda per Renato Castellani», *L'Altro Cinema*, anno IV, n. 45, ottobre 1957, pp. 640-641.
- FERRARA GIUSEPPE, «'Personale' di Kengi Mizoguchi», *Cineturismo*, anno II, n. 5, ottobre 1957.
- FERRARA GIUSEPPE, «Ancora su Ivens e Vigo - Ricerche figurative e soluzioni poetiche», *Filmcritica*, anno VIII, n. 72-73, novembre-dicembre 1957, pp. 213-217.
- FERRARA GIUSEPPE, «Kengi Mizoguchi», *L'Altro Cinema*, anno IV, n. 47, dicembre 1957, pp. 801-805.
- * FERRARA GIUSEPPE, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, 88 voci brevi e 7 voci medie (collaborazione), Roma, Ed. dell'Ateneo, 1958.
- FERRARA GIUSEPPE, «Saint Joan», *Bianco e Nero*, anno XVIII, n. 12, dicembre 1957, pp. 66-68.
- FERRARA GIUSEPPE, «Cinema Nuovo, fino ad oggi», *Film*, anno III, n. 10, gennaio 1958, pp. 81-85.
- FERRARA GIUSEPPE, «Time Without Pity (L'alibi dell'ultima ora)», *Bianco e Nero*, anno XIX, n. 1, gennaio 1958, pp. 50-52.
- FERRARA GIUSEPPE, «Le promesse di Benito Buoncristiani», *L'Altro Cinema*, anno V, n. 49, febbraio 1958, pp. 71-72.
- FERRARA GIUSEPPE, «La semplicità di espressione e la sincerità dell'ispirazione», *Film*, anno III, n. 12, marzo 1958, pp. 26-40.
- FERRARA GIUSEPPE, «Neorealismo come nuova cultura», *La Fiera Letteraria*, anno XIII, n. 14, 6.4.1958.
- FERRARA GIUSEPPE, «Un Visconti accademico. Dal cinema al teatro con biglietto di ritorno», *Schermi*, anno I, n. 1, aprile 1958, pp. 11-16.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il cinema nelle Università», *L'Altro Cinema*, anno V, n. 53, giugno 1958, pp. 365-366.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il cinema fuori dal tempio», *Schermi*, anno I, n. 4, luglio 1958, pp. 152-153.
- FERRARA GIUSEPPE, «La XIX Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia», *Il Ponte*, anno XIV, n. 8-9, agosto-settembre 1958, pp. 1159-1165.
- FERRARA GIUSEPPE, «Cinema e pubblico senza illusioni», *Ferrania*, anno XII, n. 9, settembre 1958, pp. 6-7.
- FERRARA GIUSEPPE, «'Que Viva Mexico! - Una cattedrale distrutta', *Schermi*, anno I, n. 7-8, ottobre-novembre 1958, pp. 271-274.
- FERRARA GIUSEPPE, «La solitudine di Zavattini» (intervista a cura di F.G.), *Film*, anno IV, n. 11, novembre 1958, pp. 15-29.
- * FERRARA GIUSEPPE, *Il nuovo cinema italiano* (in russo), Mosca, Ed. Letterature Straniere, 1959.
- FERRARA GIUSEPPE, «Intelligenza filologica per la Mostra del libro», *Bianco e Nero*, anno X, n. 11, novembre 1959, pp. 66-68.
- Direzione della rivista *Filmselezione*
- GIUSEPPE) FERRARA), «Il tempo si è fermato», *Filmselezione*, anno I, n. 1, maggio 1960, pp. 21-23.
- GIUSEPPE) FERRARA), «Il grande ritorno de 'La corazzata Potemkin'», *Filmselezione*, anno I, n. 2, giugno 1960, pp. 15-18, 34.
- GIUSEPPE) FERRARA), «L'Avventura, Rocco e i suoi fratelli», *Filmselezione*, anno I, n. 7, marzo 1961, pp. 4-7.
- GIUSEPPE) FERRARA), «Compagni di strada», *Filmselezione*, anno I, n. 7, marzo 1961, pp. 43-44.

FERRARA GIUSEPPE, intervento al «Dibattito sulla censura» (tenuto il 19.12.1960) presso il Circolo di cultura di Bologna), *Filmselezione*, anno I, n. 7, marzo 1961, pp. 22-23,

FERRARA GIUSEPPE, «La mafia», in *Cinque storie meridionali*, soggetti cinematografici di Gian Vittorio Baldi, Piero Cristofani, Pasquale De Florio, Giuseppe Ferrara, Sauro Scavolini, Roma, Tipografia Agostini, 23.10.1961, pp. 17-20.

FERRARA GIUSEPPE E PAOLO NUZZI, «New York o Mosca? Soggetto cinematografico», Roma, Tipografia Capacetti, 18.1.1962.

* FERRARA GIUSEPPE, *Luchino Visconti*, Paris, Editions Seghers, 1963 (in francese), p. 202.

FERRARA GIUSEPPE, «L'attore neorealista», in AA.VV. *Cinema Italiano*, a cura di Gaetano Strazzulla, quadr. del Cenobio, Lugano, Cenobio 1963, pp. 123-140.

FERRARA GIUSEPPE, «Risposta ai questionari» in *Il nuovo cinema italiano*, a cura di Giorgio Tinazzi, Padova, Quaderni del C.U.C., 1963, pp. 101-102,

FERRARA GIUSEPPE, «Il Cinema di Stato - Da Mussolini ad Andreotti - Raccontiamo la storia del cinema di stato: uno dei punti più dolenti e più scandalosi della politica DC», *Mondo Nuovo*, anno V (NS), 9.6.1963, pp. 15-18.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinema di Stato. Le imprese del rag. Torello Ciucci», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 14 (NS), 23.6.1963, pp. 15-18.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinecittà è in vendita - Valletta si dà al cinema», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 16 (NS), 7.7.1963, pp. 12-13.

FERRARA GIUSEPPE, «Sicilia 1963 - Storia di una bara solitaria», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 18 (NS), 21.7.1963, pp. 13-14.

FERRARA GIUSEPPE (a cura di), «Cinema - Vecchi leoni giovani agnelli - Intervista con Luchino Visconti», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 21 (NS), 1.9.1963, pp. 18-19.

FERRARA GIUSEPPE, «Linee organizzative e critiche della pubblicistica cinematografica», *Comunicazioni di Massa*, anno I, n. 2-3, settembre-dicembre, 1963, pp. 90-105.

FERRARA GIUSEPPE, «Censura - Solo le idee fanno paura», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 27 (NS), 13.10.1963, p. 14.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinema - Gli allegri amici del Luce», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 28 (NS), 20.10.1963, pp. 18.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinema - Commissioni senza cervello», *Mondo Nuovo*, anno V, n. 38 (NS), 29.12.1963, pp. 20-21.

FERRARA GIUSEPPE, RENATO CAIZZI, «Morte di Maciste» soggetto cinematografico, Roma, Tip. Capacetti, 21.10.1963, p. 8.

FERRARA GIUSEPPE, «Il parere dei documentaristi», *Avanti!* 29.12.1963.

FERRARA GIUSEPPE, «Linee organizzative e critiche della pubblicistica cinematografica», *Giovane Critica* (C.U.C.), n. 1-2, dicembre-gennaio 1963-64, pp. 6-20.

FERRARA GIUSEPPE, «Cinema, critica e pubblicità», *Giovane Critica* (C.U.C.), n. 3, febbraio-marzo 1964, pp. 5-7.

FERRARA GIUSEPPE, «Pubblico e critica cinematografica», *Il Ponte*, n. 4, aprile 1964, pp. 531-532.

FERRARA GIUSEPPE, «Una poltrona di prima fila. Aumentati i poteri della censura con la nuova legge sul cinema presentata dal ministro Corona», *Mondo Nuovo*, anno VI, n. 21, 24.5.1964, p. 5,

FERRARA GIUSEPPE, «La Confindustria 'aiuto' il cinema. Una camicia di forza», *Mondo Nuovo*, anno VI, n. 26, 28.6.1964, p. 5.

FERRARA GIUSEPPE, «La legge sul cinema. Ribelliamoci alla censura», *Mondo Nuovo*, anno VI, n. 30, 26.7.1964, p. 12.

FERRARA GIUSEPPE, «Agonia degli enti cinematografici», *Cinema 60*, anno V, n. 42-43, giugno-luglio 1964, pp. 92-99.

FERRARA GIUSEPPE, «L'amaro nirvana del cinema indiano», *Cinema 60*, anno V, n. 44, agosto 1964, pp. 26-30.

FERRARA GIUSEPPE, «Improvviso attacco della censura. Il fossile si risveglia», *Mondo Nuovo*, anno VI, n. 42, 25.10.1964, p. 12.

FERRARA GIUSEPPE, «La sfavorevole congiuntura», *Giovane Critica* (C.U.C.), n. 5, ottobre-novembre 1964, pp. 10-13.

FERRARA GIUSEPPE, «Das nirwana des indischen Films», *Filmkritik*, 11/64 (novembre 1964), pp. 604-607.

FERRARA GIUSEPPE, Conversazioni radiofoniche trasmesse sul 3° programma nel 1964: «Il dialetto nel cinema»; «Il documentario inchiesta: dalla sociologia alla storia»; «Cinema e pubblico»; «Mitologia del film muto».

FERRARA GIUSEPPE, «Per un film su Carbonia», *Giovane Critica*, gennaio 1965.

FERRARA GIUSEPPE, «La censura e il documentario su Rimini. Una lettera del regista Ferrara al ministro», *L'Unità*, 22.4.1965, p. 11.

FERRARA GIUSEPPE, «Una politica antiamericana», *Cinema Nuovo*, n. 175, maggio-giugno 1965, pp. 15-19.

FERRARA GIUSEPPE, «Il neorealismo italiano», in AA.VV., *Momenti di storia del cinema* (Lezioni svolte nel periodo aprile-giugno 1964 presso il Centro Studi del Consorzio Toscano per le attività cinematografiche a Firenze), a cura di Piero Mechini, Roberto Salvadori e Mario Sperenzi, Firenze, C.T.A.C., pp. 101-110.

FERRARA GIUSEPPE, «Il bottone cinematografico», *Giovane Critica*, n. 9, autunno 1965, pp. 16-30.

FERRARA GIUSEPPE, «La terza censura. Corona vuole imbavagliare il cinema italiano», *Mondo Nuovo*, anno VII, n. 44, 7.11.1965, p. 7.

* FERRARA GIUSEPPE, *Francesco Rosi*, Roma, Ed. Canesi, 1965, p. 213.

FERRARA GIUSEPPE, «Il cinema come pensiero storico - L'interpretazione visiva della realtà non è piatto naturalismo: è invenzione, rinnovamento nei mezzi e nei fini», *Avanti*, 2.2.1966, p. 3.

FERRARA GIUSEPPE, «Relazione: Il cinema italiano e il fascismo», in AA.VV., *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo* (Atti del seminario organizzato a Roma, 15 febbraio -18 marzo 1964 dal circolo «Charlie Chaplin» e dalla Biblioteca «U. Barbaro», raccolti dal C.U.C. di Padova, a cura di Giorgio Tinazzi), Venezia, Marsilio, 1966.

A.N.A.C., *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, ciclostilato, Roma, maggio 1966, a cura dell'A. N.A.C. Redatto da Giuseppe Ferrara e Alberto Caldana.

FERRARA GIUSEPPE, «Note -3», *TVC*, fasc. I (NS), luglio-agosto-settembre 1966, pp. 15-19.

FERRARA GIUSEPPE, «La sporca commedia del documentario», *Civiltà dell'immagine*, anno I, n. 3-4, settembre-ottobre 1966, pp. 12-15.

FERRARA GIUSEPPE, «L'amaro calice del commissario ministeriale», *Civiltà dell'immagine*, anno II, n. 3, giugno 1967, pp. 13-15.

FERRARA GIUSEPPE, «A caccia di volti in Sardegna nei rifugi dei banditi», *Sette giorni in Italia e nel mondo*, n. 16, 1.10.1967, pp. 9-10.

FERRARA GIUSEPPE, «Que viva Mexico! - Una cattedrale distrutta», *Ottobre* (Giornale del cine-club «Bianco e Nero», Siena), n. 1, dicembre 1967, pp. 2-3.

FERRARA GIUSEPPE, «La libertà all'interno del lavoro e non al di là di esso», *CLI-Cinegiornale libero*, giugno 1968), p. 17.

- FERRARA GIUSEPPE, «Ideologia e tecnica nella sceneggiatura», *Cinema Europa*, 2.1968, pp. 13-15.
- FERRARA GIUSEPPE «La situazione economica del documentario italiano e il film inchiesta», in AA.VV., *L'inchiesta filmata come mezzo di comunicazione* (relazioni della II tavola rotonda sull'inchiesta filmata, organizzata dal Centro culturale estense per il VI Premio dei Colli nei giorni 6-7-8 ottobre 1965), a cura di Claudio Bertieri, Milano, Lerici, 1968, pp. 73-77.
- Direzione del bollettino cinematografico *Cine 2000*.
- FERRARA GIUSEPPE, «Visconti e il neorealismo italiano», in AA.VV., *L'opera di Luchino Visconti* (atti del convegno di studi di Fiesole, 27-29 giugno 1966) a cura di Mario Sperenzi, Fiesole, 1969, Premio città di Fiesole, pp. 138-167.
- FERRARA GIUSEPPE, «La battaglia degli indipendenti. Mafia: valvola antidemocratica del sistema capitalistico», *Cinema-società*, n. 4, settembre 1969, pp. 41-43.
- FERRARA GIUSEPPE, «Una vera contestazione al sistema non si attua cedendo alla moda-mercato del contestare, bensì cercando di capire per aggredirle, le strutture stesse del capitale», *Cinema-Società*, n. 4, Settembre 1969, p. 44.
- FERRARA GIUSEPPE, *Il sasso in bocca. Soggetto cinematografico di Giuseppe Ferrara*, Roma, Cine 2000, 1970, p. 8.
- * FERRARA GIUSEPPE, *Luchino Visconti*, 2ª ed., Paris, Editions Seghers, 1970, p. 202.
- FERRARA GIUSEPPE, «A che cosa è servito e serve l'Ente gestione per il cinema», *Cinema Nuovo*, anno XIX, n. 208, novembre-dicembre 1970, pp. 429-437.
- FERRARA GIUSEPPE, *Le spie. Soggetto per un film a colori di Giuseppe Ferrara*, s.n.t. (stampato a Roma, Litoprint, 5.1.1971), p. 12.
- FERRARA GIUSEPPE, «La mafia e il cinema» in Michele Pantaleone, *Il sasso in bocca. Mafia e Cosa nostra*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 89-143.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il sasso in bocca. Dialoghi del film», *Cineforum*, anno II, n. 99-100, gennaio-febbraio 1971, pp. 117-160.
- FERRARA GIUSEPPE, «Per una controinformazione politica attraverso il cinema», *Quaderno di cinema*, Genova, febbraio 1971, ciclostilato.
- FERRARA GIUSEPPE, «La battaglia degli indipendenti. 'Il sasso in bocca' come tentativo di un nuovo linguaggio», *Cinema-Società*, n. 7-8, giugno 1971, p. 31.
- FERRARA GIUSEPPE, «Le strutture cinematografiche in Italia», relazione al Convegno di Fiesole, luglio 1971.
- * FERRARA GIUSEPPE E MICHELE PANTALEONE, «Il sasso in bocca», in *I figli di Mammasantissima*, a cura di Oreste del Buono, Milano, Mondadori, 1971, pp. 517-553. (Nella prima edizione non compariva il nome di Ferrara. In seguito ad una causa vinta da Ferrara, che per la sua esemplarità nel campo del diritto d'autore è stata anche pubblicata su una rivista giuridica, della 2ª ed. compare anche il nome di Giuseppe Ferrara).
- FERRARA GIUSEPPE E ADELIO FERRERO, «Storia del cinema» (parte 6), *Edizioni Accademia*, pagg. 1-141, Roma, 1972.
- FERRARA GIUSEPPE E ZAMUROVIC CEKO, Sceneggiatura di *Roma città aperta* desunta dalla copia del film giacente presso la Cineteca Nazionale, in: Roncoroni Stefano, *La Trilogia della guerra*, Bologna, Cappelli, 1972.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il linguaggio come scelta politica primaria», *Cineforum*, anno XIII, n. 120, febbraio 1973, pp. 124-126.
- FERRARA GIUSEPPE (intervista), «Il sasso in bocca: un film politico», *Cinema 73*, n. 175, aprile 1973, tradotto in *Bollettino F.I.C.*, n. 115, settembre 1973, pp. 2-3.
- FERRARA GIUSEPPE, «Come si crea la tensione drammatica», *8 super 8-16*, n. 1, ottobre 1973, pp. 68-73.
- FERRARA GIUSEPPE, «L'opera di Roberto Rossellini», in AA.VV., *Rossellini Antonioni Bunuel* (atti del Premio Fiesole ai maestri del cinema 1967/1968/1972), a cura di Piero Mechini e Roberto Salvadori, Venezia, Marsilio, 1973, pp. 19-45.
- * FERRARA GIUSEPPE, *Luchino Visconti*, Caracas (Venezuela), Monte Avila ed., 1973.
- FERRARA GIUSEPPE, «La produzione. Anche il cinematore è un produttore», *8 super 8-16*, anno II, n. 4-5, marzo-aprile 1974, pp. 22-24.
- * FERRARA GIUSEPPE E GIOVINE UMBERTO, *Faccia di spia*, Milano, Vangelista, 1975, p. 118.
- FERRARA GIUSEPPE (INTERVISTA), a cura di Giuliano Ferrieri «Parla il regista del film sulla CIA», *L'Europeo*, 22.8.1975. -
- FERRARA GIUSEPPE, «Nudo e porno», *Panorama*, 13.11.1975.
- FERRARA GIUSEPPE (PARTECIPAZIONE), «Tavola rotonda sul film Faccia di spia di B. Ferrara», *Quotidiano dei lavoratori*, 3.12.1975.
- FERRARA GIUSEPPE, «Il cinema cooperativo», in *La società attraente - cooperazione e cultura nella Emilia Romagna*, catalogo a cura di Franco Salmi della mostra sulla cooperazione, galleria d'Arte Moderna, Bologna, dicembre 1976, gennaio 1977, Ed. Grafis. Pubblicato anche in *Cinema ottanta*, anno I, n. 1, gennaio 1978, pp. 8-9.
- FERRARA GIUSEPPE (a cura di), *Lezioni di cinema*, Roma, Accademia, 1977 (finita redazione nel), 80 fascicoli. Ferrara era incaricato dalla direzione dei corsi dell'Istituto «Accademia» di Roma (quattro sezioni: Regia, Recitazione, Direzione della fotografia, Direzione della produzione), e ha curato in particolare i fascicoli: «Teoria della recitazione: la reazione razionalista»; «Cinema e cultura»; «La regia del film e soggetto» (2 parti); «La regia del documentario»; «Il montaggio»; «L'edizione»; «Storia dell'industria cinematografica»; «La legislazione cinematografica e televisiva»; «Gli stabilimenti di produzione»; «La preparazione del film» (2 parti); «La realizzazione del film» (2 parti).
- FERRARA GIUSEPPE E ALTRI, «Nuova ipotesi di programmazione radiofonica a carattere regionale», ciclostilato, maggio-ottobre 1977.
- FERRARA GIUSEPPE, «La contestazione delle donne ha stimolato il convegno», *Cinecritica S.N.C.C.I.*, Atti del convegno sull'attore nel cinema italiano d'oggi, Arezzo, 21-22 ottobre 1977, n. O, aprile 1978, pp. 74-75.
- FERRARA GIUSEPPE, PIERGIOVANNI ANCHISI, GIANFRANCO RAMACCI, RICCARDO IACONA, *Vita, passione e morte di Alessandro Panagulis*, Trattamento cinematografico e televisivo a cura della Cine 2000 s.c.r.l., Roma, Ed. RAI, 1978, pp. 113.
- FERRARA GIUSEPPE, «La questione meridionale nel cinema italiano», in *Momenti di storia italiana nel cinema - dal risorgimento ai giorni nostri*, Amministr. provinciale di Siena, Assessorato Istruzione e Cultura, Quaderno n. 5, 1979, pp. 263-265.
- FERRARA GIUSEPPE, «La Fallaci lesse il trattamento del mio film», *La Repubblica*, 30.4.1980.
- * FERRARA GIUSEPPE, *Panagulis zeì*, Torino, ERI, 1980, p. 198.
- FERRARA GIUSEPPE, «Intervista al regista del film Panagulis zeì - la politica come pratica morale», in *Rassegna Sindacale*, anno XXVII, n. 10, 12.3.1981, a cura di Luigi Troiani, pp. 42-45.
- FERRARA GIUSEPPE (INTERVISTA), «Beppe Ferrara», *Centocose*, anno IV, n. 41, settembre 1981, pp. 29-32 (a cura di Gloria Mattioni).
- FERRARA GIUSEPPE, «Cinema professionale e non professionale: un rapporto unilateralmente passivo», in Bernagozzi Giampaolo (a cura di), *Ideologia ed organizzazione del Super 8* (Quaderni di documentazione cinematografica, 3), Bologna, Patron, 1982. (Atti del Convegno di Torino, 12-14, novembre 1982).
- FERRARA GIUSEPPE, «Non è più tempo di cinema politico?», *Cambiamenti*, n. O, febbraio 1983, pp. 23-24.

FERRARA GIUSEPPE, «Sull'elettronica nel cinema», *Giornale dello spettacolo*, n. 15, 15 aprile 1983.

FERRARA GIUSEPPE, «Cineocchio e cinemenzogna», in Massimo Cardillo, *Il duce in moviola*, Bari, Dedalo, 1983, pp. 7-12.

FERRARA GIUSEPPE, «Il periscopio del generale», in *Cento giorni a Palermo. Un film contro la mafia*, n.u., Palermo, 1983.

FERRARA GIUSEPPE, *Il mito e l'immagine: il fascismo e la guerra (cinque film per capire)*, presentazione della rassegna organizzata dall'Istituto storico della Resistenza, Ravenna, con il patrocinio del Sindacato nazionale Critici cinematografici, Bologna, Palazzo Corradini, 21 aprile 1983, e Ravenna, 27 aprile - 13 maggio 1983. Opuscolo illustrativo, s.n.t.

FERRARA GIUSEPPE, «Il mio generale sconfigge la mafia», *Amica* n. 4, 24 genn. 1984.

* *Il Caso Moro*, a cura di Giuseppe Ferrara, Robert Katz e Armenia Balducci, Tullio Pironti editore di Napoli (1987). Oltre alla sceneggiatura del film presenta una prefazione dell'on. Mancini, interventi di Katz e Balducci, una densa intervista, curata da Ferrara, a Volente, le significative note autografe della signora Moro al trattamento del film sottopostole dagli sceneggiatori, e una lunga requisitoria in cui Ferrara, con stile da dimostrazione istruttoria, propone interessanti indizi raccolti nel corso della inchiesta sulla P2 e in quella preliminare al film su Moro, che sostengono la tesi del complotto, dimostrano la presenza di infiltrati nelle Brigate Rosse, e le possibilità di liberare lo statista.

* FERRARA GIUSEPPE, *Mafia e spie: L'amoroso rapporto tra Onorata Società e Servizi Segreti*, s.l., Nuova Cultura Editrice, 1990 (?).

FERRARA GIUSEPPE, *Manuale di regia*. - Roma, Editori riuniti, 1999.

FERRARA GIUSEPPE, *L'assassinio di Roberto Calvi*, Bolsena, Massari editore, 2002.

FERRARA GIUSEPPE, *Prefazione al volume: Diritto a comunicare e sovranità popolare* di Enrico Giardini. Genova, Frilli, 2003.

* *I misteri del Caso Moro*, di Giuseppe Ferrara, Robert Katz e Armenia Calducci. Bolsena, Massari. 2003. (riedizione con una nuova prefazione e nuove scoperte de "Il caso Moro" dell'edizione Pironti del 1987)

FERRARA GIUSEPPE, "La responsabilità civile nelle arti" *Relazione tenuta all'omonimo convegno*.

Valencia, Spagna, 2002. in *"Quaderni di CinemaSud, A. I., n. 2, dicembre 2004, pp. 3-6*

FERRARA GIUSEPPE, *Manuale di regia (in appendice un intervento di Giacomo Gambetti)*. 2° ed. - Roma, Editori riuniti, 2004.

SEZIONE II

Bibliografia degli scritti su Giuseppe Ferrara

In ordine cronologico; con i riferimenti, per le opere generali, alle pagine in cui Ferrara viene trattato e, per gli articoli, ai titoli dei documentari recensiti.

BERTEERI CLAUDIO, *L'Altro cinema*, anno V, n. 54, luglio 1958 (cit. *L'amata alla finestra*).

CALDANA ALBERTO, «Note», *Bianco e Nero*, n. 12, dicembre 1958, p. 62 (cit. *Roma 3 giugno '44*).

CASIRAGHI UGO, «In prima visione mondiale a Porretta Terme un film sui minatori italiani in Belgio: "Les enfants du Borinage"», *L'Unità*, 30.7.1960, p. 5 (cit., *Bambini dell'acquedotto*).

BONOMI AGOSTINO, «Una esperienza neorealistica», *Il Contemporaneo*, anno IV, febbraio 1961, pp. 100-119 (su preparazione *La Torracchia*).

B., «Bambini dell'acquedotto», *Avanti!*, 21.6.1961.

MENGET PATRICK, in *Galop d'Essais* («le document italien sur les démarcheurs d'un savon de

contrebande, très neo-réaliste, évoque les meilleurs films de Vittorio De Sica...») citato in Cinémas, n. 8, gennaio 1962, Paris (cit. *Tre pezzi cento lire*).

Bocciato in censura un documentario sugli «espropri per le rampe dei missili in Sardegna», *Avanti!*, 9.1.1962, p. 5 (contiene anche l'interrogazione dell'on. Pieraccini) (cit. *Inchiesta a Perdasdefogu*).

Interrogazione 4511 degli on. Pinna, Comandini, Ferri, Greppi, Berlinguer, Concas, *Gazzetta Ufficiale*.

GALLO MARIO, «Inchiesta a Perdasdefogu», *Avanti!*, 11.1.1962.

GONFIANTINI LORIANO, «Cortometraggi italiani», *Avanti!*, 14.1.1962 (cit. *Tre pezzi cento lire*).

SESTITO VITTORIO, «Documentari», *Cinema 60*, febbraio 1962, p. 31 (cit. *Chi l'ha vista e // covo*).

GAMBETTI GIACOMO, «Primo sguardo ai Nastri», *Bianco e Nero*, n. 2, febbraio 1962, pp. 69-70. Cit. in BERGANOZZI GIAMPAOLO, *// cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario* (Quaderni di documentazione cinematografica, 5), Bologna, Patron, 1985, pp. 204-205 (cit. *Inchiesta a Perdasdefogu, La pagella, Bambini dell'acquedotto, Lo stagno, Il covo, Tre pezzi cento lire, Chi l'ha vista?*).

A. B., «Conclusa la rassegna dei documentari del nastro», *Avanti!*, 2.3.1962, (cit. *Chi l'ha vista? e Il covo*).

GAMBETTI GIACOMO, «Sessantadue cortometraggi», in *La fiera del cinema*, anno IV, n. 4, aprile 1962, p. 63 (cit. *La pagella*).

BIAMONTE LUIGI, «Libertà e no», *Il Paese*, 10.7.1962 (cit. *Inchiesta a Perdasdefogu*).

DE MICHELIS CESARE, «Una mostra per l'avvenire», *Nuova Generazione*, n. 30, 5.8.1962, p. 16 (cit. *Brigata partigiana*).

TINAZZI GIORGIO (a cura di), *Il nuovo cinema italiano* Padova, Quaderni del C.U.C., 1963 (v. Sezione «I critici e i registi intervenuti al dibattito», p. 124).

BOLZONI FRANCESCO (A CURA DI), *I misteri di Roma* di Cesare Zavattini (Dal soggetto al film, 26), s.l., Cappelli, 1963, p. 158, 36 tav. f.t. (Ferrara cit., pp. 65, 68, 71, 91, 92, 122, 123, 124, 157).

CIPRIANI IVANO, «Il PM Di Gennaro fa film per la TV», *Paese Sera*, 9.3.1963, p. 1 (cit. *In nome della legge*).

GAMBETTI GIACOMO, «I documentari», *Bianco e Nero*, aprile 1963, p. 73 (cit. *Brigata partigiana*).

VICE, «I giochi dell'amore», *L'Unità*, 18.10.63, pagina di Torino (cit. *La vita a fumetti*).

GRAZZINI GIOVANNI, «Concluso ad Este il Premio dei Colli», *Corriere della Sera*, 2.11.1963 (cit. *La pagella*).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «Si è concluso ad Este il IV Premio dei Colli», *Il lavoro nuovo*, 6.11.1963 (cit. *La pagella*).

CASTELLO GIULIO CESARE, «Inchieste filmate», *Il punto*, 9.11.1963 (cit. *La pagella*).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «Concorso dell'inchiesta cinematografica IV Premio dei Colli», *Primi piani*, novembre-dicembre 1963, p. 14 (cit. *La pagella*).

PREDI GIANNA, «I frodatori, risposta alla lettera di Antonio Tamino», *Il Borghese*, 12.12.1963, p. 769 (cit. *Lo stagno*).

«Giuseppe Ferrara» in *Cinema Europa*, n. 1, s.n.t. (1964?): parziale scheda bio-filmografica.

DEL BALZO RAIMONDO, «L'edonismo della società moderna», *Il Globo*, 25.1.1964 (cit. *La cena di S. Giuseppe, e La Madonna di Gela*).

«Bello sì, il film sui partigiani ma non per un Festival», *Il Giorno*, 25.1.1964, p. 13 (cit. *Brigata partigiana*).

- SANTI PIERO, «Otto minuti di cinema», *Giornale del Mattino*, Firenze 25.1.1964 (cit. *La cena di S. Giuseppe*, e *La Madonna di Gela*).
- BONANNI GIUSEPPE, «Bandiere rosse e cineasti», *Il Borghese*, 6.2.1964, p. 274 (cit. *Lo stagno*).
- SARTORI ROLANDO, «Rivivrà sullo schermo la lunga notte del '43», *Il Telegrafo*, cronaca di Grosseto, 7.3.1964 (cit. *I minatori di Ravi*).
- BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «Il personaggio uomo nel film industriale», *Primi piani*, n. 5-8, maggio-agosto 1964 (cit. *Gela antica e nuova*).
- «Cinema e Resistenza», *L'Unità*, 9.5.1964, p. di Milano (cit. *Brigata partigiana*).
- LAURA ERNESTO GUIDO, «Maturità del film industriale italiano», *Bianco e Nero*, giugno 1964, p. 74, (cit. *Gela antica e nuova*).
- «La cena di S. Giuseppe», in *Audiovisivi*, Roma, giugno 1964.
- COMUZIO ERMANNO, «Il lavoro trasforma la società», *Giornale di Bergamo*, 4.6.1964 (cit. *Gela antica e nuova*).
- «L'evoluzione sociale nella rassegna del film industriale», *Telesar*, Palermo, 10.6.1964 (cit. *Gela antica e nuova*).
- GASASSI SERGIO, «La seconda giornata del film industriale», *Il Resto del Carlino*, 11.6.1964 (cit. *Gela antica e nuova*).
- G.B.C., «Ci presentano un mondo disabitato», *L'Avvenire d'Italia*, 11.6.1964 (cit. *Gela antica e nuova*).
- Scheda di presentazione al Festival di S. Sebastiano 1964 di *Il ballo delle vedove* a cura dell'Unitalia, s.n.t.
- GRAZZINI GIOVANNI, «Huston e Bolognini il meglio di San Sebastiano», *Il Corriere della Sera*, 11.6.1964 (cit. *Il ballo delle vedove*).
- Scheda di presentazione al Festival di Locarno 1964 di *La cena di S. Giuseppe*, a cura dell'Unitalia film, s.n.t.
- BENZI OSVALDO, «II Festival del cinema», in *Libera Stampa* Lugano, 25.7.1964, (cit. *La cena di S. Giuseppe*).
- RICCIUTI VITTORIO, «II deserto rosso di Antonioni», *Il Mattino*, Napoli, 8.9.1964, (cit. *Gela antica e nuova*).
- BIANCHI PIETRO, «Ha fatto un film da leone», *Il Giorno*, 8.9.1964, p. 13 (cit. *Gela antica e nuova*).
- PAVAN CESCO, «Altre notizie dal Lido», *Il Telegrafo*, 9.9.1964 (cit. *Gela antica e nuova*).
- GRAZZINI GIOVANNI, «La Medusa di Este», *Il Corriere della Sera*, 1.11.1964 (cit. *Minatore di Zolfara*).
- BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «Valore e limite dell'inchiesta filmata», in *Il lavoro nuovo*, 14.11.1964 (cit. *Minatore di Zolfara*).
- ARGENTIERI MINO, «Giornalismo cinematografico», *Rinascita*, 28.11.1964 (cit. *Minatore di Zolfara*).
- MONTELEONE FRANCO, «Giornalismo cinematografico», *L'Unità*, 30.11.1964, p. 4 (cit. *Minatore di Zolfara*).
- BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «V Premio dei Colli», *Primi piani*, novembre-dicembre 1964, (cit. *Minatore di Zolfara*).
- AA. VV., *Momenti di storia del cinema*, a cura di Piero Mechini, Roberto Salvatori e Mario Sperenzi, Firenze CTAC 1965, p. 100 (scheda su Ferrara).
- RONDOLINO GIANNI, «A Tours un panorama esauriente del cortometraggio», *Bianco e Nero*, anno 26, n. 1, gennaio 1965 (cit. *Madonna di Gela*, p. 76; Dati filmografici, «I film di Tours», p. 83).
- MICALIZZI PAOLO, «L'inchiesta filmata», in *Cinema ridotto*, gennaio 1965 (cit. *Minatore di Zolfara*).
- RONDOLINO GIANNI, «A Tours un panorama esauriente del cortometraggio», *Bianco e Nero*, gennaio 1965, p. 76 (cit. *La Madonna di Gela*).
- «Censurato documentario su Rimini - Si vorrebbe il foglio di scene che mostrano il sacrificio di alcuni partigiani», *L'Unità*, 15.4.1965, p. 11 (cit. *Rimini la nostra città*).
- «Documentari pericolosi», *Giornale pugliese*, 22.5.65 (cit. *Lucani al mare*).
- VERDONE MARIO, «I documentari. Un Festival valido e vario», *Bianco e Nero*, anno 27, n. 4, aprile 1966 (cit. *La Madonna di Gela*, p. 71).
- SINISCALCHI VINCENZO M., «Cinema e Mezzogiorno a Vibo Valentia», *Cinema documentario*, luglio-settembre 1966 (cit. *Minatore di Zolfara*).
- BERTIERI CLAUDIO, «I documentari: aggressività e talento di Watkins. Documentari di vita contemporanea e di documentazione sociale», *Bianco e Nero*, anno 27, n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (cit. *Resistere a Roma*, p. 59; dati filmografici «I film della mostra del documentario», p. 65).
- «I film della XVIII Mostra Internazionale del film documentario», *Bianco e Nero*, anno 29, n. 1-2, gennaio-febbraio 1968, p. 78 (cit. *Il gergo della malavita*).
- IVALDI NEDO, «Este: l'inchiesta filmata tra cinema e televisione», *Bianco e Nero*, anno 29, n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (cit. *Banditi in Barbagia e Mafia d'Aspromonte*, p. 117 a p. 119, cit. Premi: Medusa d'argento per *Banditi in Barbagia*).
- COLUMBA GIUSEPPE, «Uscita dal clima di tragedia, la nostra entra nel grottesco», *Il Messaggero*, 7.6.1968 (cit. *Cinegiornale libero n. 1*).
- PROSALI SERGIO, «Tornano la calma e i film», *La Nazione*, 7.6.1968 (cit. *Cinegiornale Libero n. 1*).
- MARCHI MARCO G., «Il film rivoluzionario sovvenzionato», *Il Resto del Carlino*, 7.6.1968 (cit. *Cinegiornale Libero n. 1*).
- MASETTI CORRADO, «Scioperano i registi impegnati, solidali con i cineasti di Pesare», *Il Tempo*, 7.6.1968 (cit. *Cinegiornale Libero n. 1*).
- PILLITTERI PAOLO, «Tutti rilasciati gli arrestati di Pesaro», *L'Avanti*, 7.6.1968 (cit. *Cinegiornale Libero n. 1*).
- GRAZZINI GIOVANNI, «Pesaro: la mostra resiste», *Corriere della Sera*, 8.6.1968 (cit. *Cinegiornale Libero n. 1*).
- COMUZIO ERMANNO, «Dizionario critico dei nuovi registi italiani», *Cineforum*, a. VII, n. 77, settembre 1968, pp. 509-538 (Ferrara cit. a p. 520).
- COSULICH CALLISTO, «II V festival Internazionale del cortometraggio di Cracovia», *Bianco e Nero*, anno 29, n. 9-10, settembre-ottobre 1968 (pp. 17-18, cit. *Banditi in Barbagia*).
- PASINELLI PIETRO, «II premio dei Colli», *Bianco e Nero*, anno 29, n. 11-12, novembre-dicembre 1968, p. 175 (cit. *Delitto d'onore*).
- «Un film di Giuseppe Ferrara sulla mafia siciliana», *Bianco e Nero*, anno 30, n. 1-2, gennaio-febbraio 1969, p. IX (cit. *Il sasso in bocca*).
- SANTUARI AURORA, «Cinerapporto sulla mafia vera», *Paese Sera*, 11.9.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).
- «Mafia e cinema. Il censore e il sasso in bocca», *L'Astrolabio*, 13.9.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).
- «I fatti e le opinioni. Venezia: punto di congelamento», *Bianco e Nero*, anno 1, n. 9-10, 1970, p. 67 (cit. *Casa e consumo*).
- TERNO SAM, «I fatti e le opinioni statistiche, Hollywood, crisi», *Bianco e Nero*, anno 31, n. 9-10, 1970, p. 73 (cit. Ferrara, Cine 2000, // *sasso in bocca*).
- ADDAMO SEBASTIANO, «Vanno a braccio potere e mafia» e A.M. «Il dibattito sul film», *L'Ora*, 24.10.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

COSULICH CALLISTO, «L'ambigua immagine del reale», *ABC*, 30.10.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

ABRUZZESE ALBERTO, «Il sasso in bocca», *Paese Sera*, 1.11.1970.

FROSALI SERGIO, «Mafia, come e perché», *La Nazione*, 3.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

C.C., «Nuove indagini sulla morte del bandito Giuliano», *Il Messaggero*, 7.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

AU.SA, «Mafia al cinema senza reticenza», *Paese Sera*, 9.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

BANTI ANNA, «Due films violenti», *L'approdo radiofonico*, 9.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

AG(GEO) SA(VIOLI), «Mafia sotto accusa nel 'Sasso in bocca'», *L'Unità* (Roma), 11.11.1970.

BIR, «Il sasso in bocca», *Il Messaggero*, 11.11.1970.

L.M., «La mafia e i suoi complici», *L'Avanti*, 11.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

ARGENTIERI MINO, «Il sasso in bocca: denuncia coraggiosa», *Rinascita*, n. 45, 13.11.1970.

VICE, «Il sasso in bocca», *Il Popolo*, 14.11.1970.

TROMBADORI ANTONELLO, «I morti hanno parlato», *Vie Nuove*, 18.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

CEROSA GUIDO, «Un giovane regista affronta la mafia», *L'Europeo*, 19.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

BIANCHI PIETRO, «Il fenomeno della mafia - Il sasso in bocca», *Il Giorno*, 22.11.1970.

CASIRAGHI UGO, «Prime visioni - Il sasso in bocca», *L'Unità* (Milano), 22.11.1970.

G.B., «Film inchiesta sulla mafia», *L'Avanti*, 22.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

G(IOVANNI) GR(AZZINI), «Il sasso in bocca», *Corriere della Sera*, 22.11.1970.

FERRERO ADELIO, «Il sasso della mafia», *Mondo Nuovo*, anno XII, n. 48, 29.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

MECCOLI DOMENICO, «Il sasso in bocca», *Epoca*, 29.11.1970.

MORAVIA ALBERTO, «I mille compari di coppola storta», *L'Espresso*, 29.11.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «La mafia e il cinema: da Roma a Montelepre», *Cineforum*, anno 10, n. 97-98, novembre-dicembre 1970, pp. 435-446. (Cit. *Il villaggio fantasma*, *Minatore di Zolfara*, *Le streghe a Pachino*, *Gela antica e nuova*, *Delitto d'onore*, *La camorra*, *Il pane e la morte*, *Mafia d'Aspromonte*, *Lo stagno*, *Banditi in Barbagia*, *Casa e consumo*, *Il sasso in bocca*, e per inciso, *Bambini dell'acquedotto*, *La vita a fumetti*, *Brigata partigiana*, *Il mercato dei posti letto*, *Il ballo delle vedove*, *Il Vietnam è qui*, *La patria di marmo*, *La città feticcio*, *Terzo mondo sotto casa*).

KEZICH TULLIO, «Il sasso in bocca», *Panorama*, 3.12.1970.

NAPOLI GREGORIO, «Rapporto sulla mafia», *Giornale di Sicilia*, 5.12.1970 (cit. *Il sasso in bocca*).

Interrogazione parlamentare Bignardi e Ferioli, ai ministri dell'Interno, di Grazia e Giustizia e del Turismo e Spettacolo, seduta del 10.12.1970 (4-14997) (contro *Il sasso in bocca*).

BINI LUIGI, «Il sasso in bocca», *Letture*, n. 1, gennaio 1971.

CIOTTA RITA, «Un sasso contro la mafia», *Noi donne*, gennaio 1971 (cit. *Il sasso in bocca*).

KEZICH TULLIO, «Un film sulla mafia», *Storia illustrata*, gennaio 1971 (cit. *Il sasso in bocca*).

Nota introduttiva, pp. 117-118, in Ferrara Giuseppe, «Il sasso in bocca. Dialoghi del film», *Cineforum*, anno 11, n. 99-100, gennaio-febbraio 1971, pp. 117-160.

MICHEL SERGIO, «Conflitti sociali ed elitari nel cinema politico e ideologico», *Filmconfronto uno*, a cura del Film club Bianco e Nero, Siena, febbraio 1971 (cit. *Il sasso in bocca*).

PANTALEONE MICHELE, *Il sasso in bocca. Mafia e cosa nostra*, Bologna, Cappelli, 1971.

PANTALEONE MICHELE e GIUSEPPE FERRARA, *Il sasso in bocca*, in Oreste Del Buono (a cura di) / *figli di mammasantissima*, Milano, Mondadori, 1971, pp. 517-553.

Il sasso in bocca di Giuseppe Ferrara, Critica reprint n. 21, 15.1.1971, p. 28. «Il sasso in bocca - Rassegna stampa», *Cine 2000*, anno III, n. 10, febbraio 1971.

MICHEL SERGIO, «Il prezzo di un cinema di idee», *Quaderni di cinema - Filmconfronto Due*, a cura del Film Club Bianco e Nero, Siena, ottobre 1972 (cit. G. Ferrara, p. 88).

CIRCOLO DI CULTURA CINEMATOGRAFICA "GEORGES SADOUL", Cinema politico e di ricerca di base. *Ciclostilato*. Castelfiorentino, 1973 (cit. *Il sasso in bocca*, *Il gergo dedlla malavita*, *Orgosolo: la terra ha tremato*).

COMUZIO ERMANNO, «Cinema e mafia filone di moda. I consumistici nipoti del 'Padrino'», *Cineforum*, anno 13, n. 121, marzo 1973, pp. 213-220 (cit. *Il sasso in bocca*, pp. 219-220).

«Intervista a Giuseppe Ferrara», *Cinema 73*, n. 175, aprile 1973, tradotta in «Il sasso in bocca: un film politico», *Bollettino F.I.C.*, n. 115, settembre 1973, pp. 2-3.

ZAMBETTI SANDRO, «Italia: un genere fortunato quasi a dispetto», *Vita e pensiero*, n.s., anno LV, n. 3-4, maggio-agosto, 1973, pp. 119-144 (cit. Ferrara e *Il sasso in bocca*, pp. 141-142).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, *Come si documenta un crimine* (Materiali di documentazione cinematografica, 1), Bologna, Patron, 1975 (cit. *La pista nera*, p. 45).

FERRARA GIUSEPPE e GIOVINE UMBERTO, *Faccia di spia*, Milano, Vangelista, 1975, p. 117 (parziale scheda bio-filmografica su Ferrara a p. 109).

FERRANTE ENEA, «La settimana del film nuovo. Faccia di spia, significa CIA», *La Sicilia*, 25.7.1975 (cit. *Faccia di spia*).

C.C., «Novità della rassegna cinematografica. La violenza a Taormina», *La Gazzetta del popolo*, 26.7.1975 (cit. *Faccia di spia*).

FAVA GIUSEPPE, «La CIA mafia mondiale», *Espresso sera*, 26.7.1975 (cit. *Faccia di spia*).

POLACCO GIORGIO, «Ieri la CIA oggi i premi», *Momento Sera*, 26.7.1975 (cit. *Faccia di spia*).

TUMBARELLO ROBERTO, «Al festival di Taormina il regista Ferrara attacca la CIA», *Tuttoquotidiano*, 26.7.1975 (cit. *Faccia di spia*).

DRAGADZE PETER, «Italian director makes unbalanced, offensive film ali about thè CIA», *Daily American*, 27-28.7.1975 (cit. *Faccia di spia*).

VICE, «Si conclude stasera la mostra cinematografica. Mondello chiude coi crimini della CIA», // *Giornale di Sicilia*, 9.8.1975 (cit. *Faccia di spia*).

TERRIERI GIULIANO, «Parla il regista del film sulla CIA», *L'Europeo*, 22.8.1975 (cit. *Faccia di spia*).

C.C., «Storie di orrore lungo l'itinerario della CIA», *Paese sera*, 31.8.1975 (cit. *Faccia di spia*).

R.C., «Faccia di spia», *Il giornale d'Italia*, 1.9.1975.

L.A.A., «Crimini della CIA», *Corriere della sera*, 7.9.1975 (cit. *Faccia di spia*).

S.F., «Prime visioni. Faccia di spia», *La Nazione*, 7.9.1975.

BRESCHI ANTONIO, «Un dito accusatore puntato sulla CIA», *Il Nuovo*, 9.9.1975 (cit. *Faccia di spia*).

MORAVIA ALBERTO, «All'Inferno e così CIA», *L'Espresso*, 14.9.1975 (cit. *Faccia di spia*).

KEZICH TULLIO, «Faccia di spia», *Panorama*, 18.9.1975.

MIDA MASSIMO, «Prime visioni. Faccia di spia», *L'Unione sarda*, 27.9.1975.

NAPOLI GREGORIO, «Atto d'accusa contro la CIA», *Giornale di Sicilia*, 19.10.1975 (cit. *Faccia di spia*).

FERRARA GIUSEPPE, «Nudo e porno», *Panorama*, 13.11.1975 (cit. *Faccia di spia*).

«Tavola rotonda sul film 'Faccia di spia', di B. Ferrara. La CIA è un mostro onnipotente e invincibile? H problema di fare un film che non sia solo denuncia», *Quotidiano dei lavoratori*, 3.12.1975 (cit. *Faccia di spia*).

CHITI ROBERTO, «Prime visioni agosto 1975 - 'Faccia di spia', (a,b)», *Rivista del cinema italiano*, anno 48, n. 12, dicembre 1975, p. 360.

«Tavola rotonda sul film 'Faccia di spia', di G. Ferrara», *Quotidiano dei lavoratori*, 3.12.1975.

RONDOLINO GIANNI (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1966-1975. Tutti i film italiani degli ultimi dieci anni*, Torino, Bolaffi, 1975 (cit. *Il sasso in bocca*, p. 110).

«Faccia di spia», *Cine 2000*, febbraio 1976, anno VIII, n. 3.

LAURA ERNESTO GUIDO, «II C.S.C. tra tradizione e riforma. Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo Stato democratico», *Bianco e Nero*, anno XXXVIII, n. 5-6, maggio-giugno 1976, pp. 4-42 (Ferrara cit. nella Tabella 2: «Gli ex allievi del C.S.C.», p. 31).

«'Faccia di spia' di Giuseppe Ferrara», *Critica Reprint*, n. 74, giugno 1976.

COLUCCELLI LUCIA, «Lo spazio delle cooperative», *Cinema e Cinema*, anno 3, n. 7-8, aprile-settembre 1976, pp. 97-99 (cit. Ferrara e Cine 2000).

PELLIZZARI LORENZO, «Nuova committenza e gestione del potere», *Cinema e Cinema*, anno 3, n. 7-8, aprile-settembre 1976, pp. 82-93 (cit. *Faccia di spia*, pp. 90-91).

AMENDOLIA LINO, «Condannato il regista Ferrara per il film Faccia di spia», *Gazzetta del Sud*, 6.11.76.

«Grave sentenza censoria per 'Faccia di spia'. Imposto un taglio al film e condannato il regista», *Cine 2000*, anno VIII, n. 5, novembre 1976.

«Manifestazione a favore del film 'Faccia di spia', perseguito da due procedimenti giudiziari», *Cine 2000*, anno VIII, n. 4, novembre 1976.

RONDOLINO GIANNI (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1975-1976*, n. 3, Torino, Bolaffi, 1976 (cit. *Faccia di spia*, p. 37).

F.B., «Filmnuovo a Messina - Taormina. I film poveri, del Terzo Mondo», *Rivista del cinematografo*, anno 50 n.s., n. 9, settembre 1977, p. 378 (cit. *La salute non si vende*).

BONINO BRUNO, «Come vendere un film» (Idee chiave, 19), Torino, Paravia, 1977 (Ferrara cit. pp. 36-37).

PRANDSTALLER GIAN PAOLO, *Professione regista*, Cosenza, Lerici, 1977, p. 350 (Ferrara cit. p. 113, 121, 122, 200, 201, 235, 236, 237, 238).

MICCICHÉ LINO (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* (Cinema Saggi, 2) 2ª ed., Venezia, Marsilio, 1978, p. 414 (Ferrara cit., p. 12n, 288n).

MICHELÌ SERGIO, *Il cinema nella repubblica democratica tedesca. Trent'anni d'attività della Defa (1946-1976)*, Bulzoni Editore, Roma, 1978 (cit. G. Ferrara p. 128n).

GROSSINI GIANCARLO, «Il programma regressivo della nuova commedia all'italiana», *Cinema Nuovo*, anno 28, n. 257, febbraio 1979, pp. 9-10 (cit. *Faccia di spia*).

FOFI GOFFREDO, *Capire con il cinema 200 film prima e dopo il '68* (Universale Economica, 764), 3ª ed., Milano, Feltrinelli, 1979 (Ferrara cit., p. 365).

IVENS JORIS, «Io-cinema. Autobiografia di un cineasta (Biblioteca, 8), Milano, Longanesi, 1979, p. 230, 32 tav. f.t. (Ferrara cit. p. LIVn).

MARTINI GIULIO, «II Sud nel cinema italiano (1) La Sardegna», *Rivista del cinematografo*, n. 9, sett. 1979, pp. 384-388 (cit. *Lo stagno*).

MICCICHÉ LINO, *Il cinema italiano degli anni '60* (Saggi, 40), 3ª ed., Venezia, Marsilio, 1979, p. 385 (Ferrara cit., p. 43, 47, 269).

RONDOLINO GIANNI, *Dizionario Bolaffi del cinema italiano. I registi*. Torino, Giulio Bolaffi, 1979, p. 184 (Ferrara cit. p. 72).

TINAZZI GIORGIO (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50* (Cinema Saggi, 8), Venezia, Marsilio, 1979, p. 372 (Ferrara cit., p. 236n, 239, 254n, 258, 282, 331).

RONDOLINO GIANNI (a cura di), *Dizionario Bolaffi del cinema italiano. I registi*, Torino, Bolaffi, 1979 (cit. Ferrara, p. 72, NB-Vi si dice che è nato a Siena [sic!]).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, *L'immagine capovolta. Dalla Resistenza alla neoresistenza* (Quaderni di documentazione cinematografica, 1), Bologna, Patron, 1979 (cit. *La pista nera*, p. 89).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana degli anni Quaranta agli anni Ottanta* (Saggi, 4), 2ª ed., Firenze, La casa Usher, 1980 (Ferrara cit., p. 60, 66, 81, 86, 88, 93, 100, 124, 128, 133, 134, 148, 153, 154, 162, 197, 200, 215n).

BIENNALE DI VENEZIA, *Catalogo della Mostra Internazionale di Arte Cinematografica*. La Biennale, Venezia 1980.

FERRARA GIUSEPPE, *Panagulis Zei*, a cura di Giacomo Gambetti, Torino, ERI, 1980 (parziale scheda bio-filmografica su Ferrara a p. 199).

FERRARA GIUSEPPE, «La Fallaci lesse il trattamento del mio film», *La Repubblica*, 30.4.1980 (cit. *Panagulis Zei*).

SATTA GLORIA, «Le due verità», *Il Messaggero* 5.5.1980 (sulla controversia legale con la Fallaci cit. *Panagulis Zei*).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, *L'altro occhio. Montecatini cinema 1970-1980* (Quaderni di documentazione cinematografica, 2), Bologna, Patron, 1981 (Ferrara cit. p. 5,11, 14, 19, 24, 35, 61, 73, 75, 90, 102, 103, 122, 150).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «Regime più regime fa regime», *Cineforum* n. 202, febbraio-marzo 1981, pp. 7-11.

TROIANI LUIGI, «Intervista al regista del film Panagulis Zei - La politica come pratica morale», *Rassegna Sindacale*, anno XXVII, n. 10, 12.3.1981, pp. 42-45.

MATTIONI GLORIA, «Beppe Ferrara», *Centocose*, anno IV, n. 41, settembre 1981, pp. 29-32.

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «Il cortometraggio italiano tra fascismo e antifascismo», *Cinemasessanta*, n. 141, settembre-ottobre 1981, pp. 11-17.

BERNAGOZZI GIAMPAOLO (a cura di), *Ideologia ed organizzazione del Super 8* (Quaderni di documentazione cinematografica, 3), Bologna, Patron, 1982 (cit. *La mafia del pesce*, p. 67).

BRUNETTA GIAN PIERO, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1982, 2 voi., p. 624 e 938, 86 e 64 tav. f.t. (Ferrara cit., p. 196, 249n, 251n, 359, 363, 372n, 374n, 378, 384n, 385, 387n, 417n, 462n, 464n, 644, 686n, 800).

FERRARA GIUSEPPE, «Nel mio film c'è il vero Alekos», *Paese Sera*, 8.4.1982.

LIZZANI CARLO, *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta* (Universale arte e spettacolo, 73), 2ª ed., Roma, Editori Riuniti, 1982, p. XIII, 535 (Ferrara cit., p. 309, 310).

Who's who in Europe. Nouveau dictionnaire biographique européen, Bruxelles, Editions Servi-Tech, 1982.

RONDOLINO GIANNI, *Storia del cinema*. Torino, UTET, 1982.

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, «La mafia e il cinema. Ritratto della violenza dentro e fuori i fotogrammi», *Quaderni di cinema*, anno III, n. 12, febbraio 1983 (cit. *Cento giorni a Palermo*, *La mafia del pesce*, *Villaggio fantasma*, *Minatore di Zolfara*, *Le streghe a Pachino*, *Gela antica e nuova*, *Il Gergo della malavita*, *Il Delitto d'onore*, *La camorra*, *Il pane e la morte*, *Mafia d'Aspramente*, *Lo stagno*, *Banditi in Barbagia*, *Casa e consumo*, *Il sasso in bocca*).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, *Il mito dell'immagine*, Bologna, CLUEB, 1983 (Ferrara cit., p. 215, 247).

Cento giorni a Palermo. Un film contro la mafia, n.v., Palermo, 1983.

PALIERI MARIA SERENA, «Un film sul delitto Dalla Chiesa», *L'Unità*, 23.1.1983.

TORNATORE FERRUCCIO, «Il percorso originale di un film sulla mafia prodotto da un comitato di cittadini. Da Napoli a Roma... via Tokio!», *Cambiamenti*, n. O, febbraio 1983, pp. 24-25.

PALIERI MARIA SERENA, «Così sarò il vostro Dalla Chiesa» (intervista a Lino Ventura), *L'Unità*, 28.8.1983.

GRASSI GIOVANNA, «Sarò Dalla Chiesa, generale lasciato in trincea» (intervista a Lino Ventura), *Corriere della Sera*, 28.8.1983.

BIGNARDI IRENE, «Lo sceneggiatore Arlorio: 'La storia di un uomo lasciato solo di fronte alla mafia'», *La Repubblica*, 28.8.1983.

BIGNARDI IRENE, «Parla Lino Ventura che sarà Dalla Chiesa in 'Cento giorni a Palermo'. È il ritratto di uomo che assomiglia ai miei eroi, per questo mi piace», *La Repubblica*, 28.8.1983.

«Nasce fra le polemiche il film 'Cento giorni a Palermo'. Così muore sul set la moglie del generale Dalla Chiesa», *La Domenica del Corriere*, anno 85, n. 47, 19.11.1983.

BOLZONI ATTILIO, «Lino Ventura contro Ferrara per i Cento giorni a Palermo», *La Repubblica*, 14.3.1984.

FUSCO MARIA PIA, «Che Dalla Chiesa rimanga nella memoria», *La Repubblica*, 21.3.1984.

LODATO SAVERIO, «L'ex sindaco DC non è venuto, ha mandato l'avvocato», *L'Unità*, 21.3.1984.

VALENTINI CHIARA, «Gli ultimi cento giorni», *PM*, n. 128, marzo 1984.

KEZICH TULLIO, «Dalla Chiesa e la mafia: la cronaca diventa cinema», *La Repubblica*, 23.3.1984.

LODATO SAVERIO, «E a Palermo già diecimila in due giorni hanno visto il film su Dalla Chiesa», *L'Unità*, 26.3.1984.

BOCCA GIORGIO, «Da Bond a Dalla Chiesa», *L'Espresso*, 8.4.1984.

BERNAGOZZI GIAMPAOLO, *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario* (Quaderni di documentazione cinematografica, 5), Bologna, Patron, 1985, p. 343 (Ferrara cit., p. 101, 130, 197, 204, 205, 224, 225, 320, 321, 322, 328).

BERNAGOZZI GIAMPAOLO (a cura di), *Dentro la storia. Cinema, Resistenza, Pace* (Quaderni di documentazione cinematografica, 4), Bologna, Patron, 1984 (cit. *Panagulis Zei, Il sasso in bocca e Faccia di spia* a p. 91 e *La lunga strada, La Resistenza a Roma* [sic!], *La pista nera* alle pp. 171-173).

Di GIAMMATTEO FERNALDO, *Dizionario universale di cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (cit. Ferrara, p. 616).

GRASSI GIOVANNA, «Grazie del premio, ma dite: chi c'è dietro la mafia?», *Corriere della Sera*, 14.1.86.

M.B., «I 55 giorni di Moro: ecco il primo ciak», *Epoca*, anno XXXVII, n. 1848, 7.3.1986, pp. 122-123.

«Ultimo ciak sul sequestro Moro», *Corriere della Sera*, 4.4.1986.

FUSCO MARIA PIA, «Moro, otto anni dopo», *La Repubblica*, 5.4.1986.

LAZZARO CLAUDIO, «I giorni dell'ira», *Ciak*, anno II, n. 4, aprile 1986, pp. 68-71.

GIANNINI CLAUDIA, «I giorni di Moro», *Il Gazzettino*, 17.5.1986.

PELLACINI EDOARDO, «Una tragedia nel 'Palazzo'», *Cinema Sessanta*, anno XXVII, n. 4, luglio-agosto 1986.

PALIERI MARIA SERENA, «Indagine su Moro», *L'Unità*, 26.10.1986.

R.S., «Cinema. Il caso Moro, otto anni dopo, diventa un film», *Il Manifesto*, 27.10.1986.

ANTONUCCI ANNA LISA, «Il regista Ferrara teme un sequestro. Il caso Moro rischia grosso», *Il Gazzettino*, 31.10.1986.

LAZZARO CLAUDIO, «Cinema e politica. Otto anni dopo si riapre il caso Moro. Vi colpirò con un film di piombo», *Europeo*, n. 45, 8.11.1986.

DE LUCA MAURIZIO, «L'altro Moro», *L'Espresso*, anno XXXII, n. 44, 9.11.1986.

VALIANI LEO, «Delitto Moro, ecco il film che farà polemica», *Corriere della Sera*, 14.11.1986, p. 1.

BADUEL UGO, «I 'buoni', i 'cattivi', e poi lui. Non è un bel film», *L'Unità*, 14.11.1986, p. 1.

SORELLI SAURO, «Anatomia di un rapimento», *L'Unità*, 14.11.1986, p. 13.

MARTINELLI ROBERTO, «Questa brutta storia è ancora da scrivere», *La Stampa*, 14.11.1986, p. 21.

REGGIANI STEFANO, «Caso Moro, il giallo continua», *La Stampa*, 14.11.1986, p. 21.

KEZICH TULLIO, «Nella grande tragedia un grandissimo attore», *La Repubblica*, 14.11.1986, p. 24.

CONTELLI ALFIO, «Quella cupa tragedia italiana», *Il Giornale*, 14.11.1986.

SCARPINO SALVATORE, «Si scopre che Moro l'ha ucciso la DC», *Il Giornale*, 14.11.1986, p. 1.

PUGLIESE ROBERTO, «Potrà far tremare il 'Palazzo'», *Il Gazzettino*, 14.11.1986.

SILVESTRI ROBERTO, «Il ritorno di Moro. Un film contro il silenzio di piombo. 'Il caso Moro'», *Il Manifesto*, 14.11.1986.

FOTIA CARMINE, «Uomini della DC...!, la tragica solitudine di quei 55 giorni», *Il Manifesto*, 14.11.1986.

AUTERA LEONARDO, «Una prova coraggiosa e 'provocatoria'», *Corriere della Sera*, 14.11.1986, p. 4.

Who's who in Itali, Bruxelles, Editions Servi-Tech, 1986.

CAVALERA FABIO, «Moro, scene di un delitto politico», *Corriere della Sera*, 14.11.1986, p. 4.

BUSSOLETTI MARILENA, «Solo il cinema dice la verità». *Panorama*, anno XXIV, n. 1074, 16.11.1986, pp. 58-60.

ANDREOTTI GIULIO, «Bloc notes. Almeno non guadagnino», *Europeo*, n. 48, 29.11.1986, p. 218.

VALENTINI CHIARA, «Lodo Moro», *Panorama*, 30.11.1986.

VERDELLI CARLO, «L'ira e il complotto», *Epoca*, n. 1883, 7.11.1986.

MAZZOCCHI SILVANA & GUIDO VERGAMI, «La ricostruzione cinematografica rischia di dividere di nuovo l'Italia, Moro rivive sugli schermi, la DC indignata si ribella», *La Repubblica*, 15.11.1986, p. 1.

VERGAMI GUIDO, «E c'è chi dice: 'Mi è piaciuto'», *La Repubblica*, 15.11.1986.

«Il regista 'Mi sorprende l'attacco dell'Unità'», *La Repubblica*, 15.11.1986.

MAZZOCCHI SILVANA, «La rabbia della DC 'Quel film su Moro è una vera infamia'», *La Repubblica*, 15.11.1986.

G.N., «Spettatori scarsi per il caso Moro'», *Il Giornale*, 15.11.1986.

PADELLARO ANTONIO, «'È un'infamia che gronda menzogna'. Protesta la DC per il film su Aldo Moro», *Corriere della Sera*, 15.11.1986.

«La DC indignata stava per chiederne il sequestro. 'Film su Moro: un'infamia'», *La Stampa*, 15.11.1986.

SULLO PIERLUIGI, «Il fantasma di Moro preoccupa i giornali», *Il Manifesto*, 15.11.1986.

«Per la DC, 'Caso Moro' è un film delle BR», *Il Manifesto*, 15.11.1986.

«I democristiani protestano: 'Quel film su Moro è un'indegnità'», *L'Unità*, 15.11.1986.

«La DC 'indignata' per il film su Moro», *Il Gazzettino*, 15.11.1986.

MARTINELLI ROBERTO, «La vedova lesse l'abbozzo della trama», *La Stampa*, 16.11.1986, p. 6.

ROBIONY SIMONETTA, «Il film su Moro: scambi di accuse», *La Stampa*, 16.11.1986, p. 6.

«Film su Moro. Nuovi scambi di accuse», *La Stampa*, 16.11.1986, p. 1.

FUSCO MARIA PIA, «E la Carrà chiude la porta a Volonté, invitato scomodo», *La Repubblica*,

16.11.1986.

ASPESI NATALIA, «Perché i DC attaccano 'Il caso Moro': 'E solo un western questo film umilia il regista, non la DC'», *La Repubblica*, 16.11.1986.

FOTIA CARMINE, «Bavaglio alla RAI», *Il Manifesto*, 16.11.1986.

GARAMBOIS SILVIA, «Agnes vieta il caso Moro a Domenica in», *L'Unità*, 16.11.1986, p. 1.

L.F., «Polemica sulla lotta al terrorismo, sotto accusa ora c'è un film», *La Nuova Venezia*, 16.11.1986.

TUCCI BRUNO, «Niente 'Domenica In' per Volonté-Moro», *Il Corriere della Sera*, 16.11.1986, p. 1.

PREMURA, «Il caso Moro visto al cinema» (vignetta), *Il Giornale*, 16.11.1986.

GRASSI GIOVANNA, «'Il mio Moro, uno scettico che crede nella ragione'», *Il Corriere della Sera*, 16.11.1986.

«E oltre al caso Grillo il caso Volonté», *La Stampa Sera*, 17.11.1986*

G.G., «La Carta: tenevo tanto alla presenza di Gian Maria. Ora spero di averlo nella trasmissione tra due mesi», *Corriere della Sera*, 17.11.1986.

«Così Volonté e Grillo. Un'inchiesta della RAI», *Corriere della Sera*, 17.11.1986, p. 1

«Raiuno nel ciclone», *La Nuova Venezia*, 17.11.1986.

GIANNINI CLAUDIA, «Sul 'no' a Volonté intervento di Manca», *Il Gazzettino*, 17.11.1986, p. 1

CONTI MARINA, «Tuoni e fulmini sul piccolo schermo per il Volonté assente e il Grillo parlante», *Il Giornale*, 17.11.1986.

GRANZOTTO PAOLO, «Volonté e Grillo: due clamorosi infortuni della TV», *Il Giornale*, 17.11.1986, p. 1

SELVA GUSTAVO, «Il banale ha posto in TV», *Il Gazzettino*, 17.11.1986.

BERLINGUER MARIA, «Baudo scarica Grillo, RAI nella bufera anche per l'esclusione di Volonté», *La Nuova Venezia*, 18.11.1986.

PISCINI BEATRICE, «Il Grillo espiatorio. Pippo Baudo se ne lava le mani», *Il Manifesto*, 18.11.1986.

FOTIA CARMINE, «Guerra in diretta TV», *Il Manifesto*, 18.11.1986.

FIGORILLI ANGELO, * Ferrara 'allibito' dalle reazioni al suo film su Moro», *Il Manifesto*, 18.11.1986.

GAU, «Caso Volonté, parla Giordani il 'censore' di Raiuno», *L'Unità*, 18.11.1986, p.2.

ZOLLO ANTONIO, «La DC contro Manca e il PSI: 'Non usare due pesi e due misure'», *L'Unità*, 18.11.1986, p. 2.

«Grillo e Volonté, la DC critica Manca, Baudo spara a zero contro il comico», *L'Unità*, 18.11.1986, p. 1

B.T., «Caso Grillo, anche la DC difende i socialisti. Il 'Popolo', organo DC: 'Siamo d'accordo con chi protesta' ma invita gli alleati a cambiare atteggiamento sulla vicenda 'Moro-Volonté' (...)», *Corriere della Sera*, 18.11.1986.

CONTI MARINA, «Tutti, o quasi, contro Grillo (...) stamane a Roma proiezione-dibattito per il caso Moro' ma i leader DC disserteranno il contraddittorio», *Il Giornale*, 18.11.1986.

R.R., «De Mita e Piccoli hanno respinto l'invito. Non vedranno l'anteprima romana del film», *Corriere della Sera*, 18.11.1986.

M.P.F., «Volonté seccato, soddisfatto il regista. Oggi la risposta alle accuse della DC», *La Repubblica*, 18.11.1986.

SORGI MARCELLO, «Il caso Grillo diventa politico», *La Stampa*, 18.11.1986, p. 7.

PIAZZESI GIANFRANCO, «La politica tra le ballerine», *La Stampa*, 18.11.1986, p. 1.

SILVESTRI ROBERTO, «Che il mistero continui. 'Caso Moro', anche la stampa si butta nella rissa», *Il Manifesto*, 19.11.1986.

FOTIA CARMINE, «'Sì, in quei 55 giorni la paura bloccò la DC'. Intervista a Formica», *Il Manifesto*, 19.11.1986.

U.B., «Ma non confondiamo critica e censura», *L'Unità*, 19.11.1986.

PALIERI MARIA SERENA, «Gli accusati si discolpano 'Ecco la nostra verità su Moro'», *L'Unità*, 19.11.1986.

GIANNINI CLAUDIA, «Emozione e nuove polemiche a Roma per 'Il caso Moro'», *Il Gazzettino*, 19.11.1986.

ROBIONY SIMONETTA, «Film su Moro, la DC rifiuta il confronto con il regista», *La Stampa*, 19.11.1986, p. 7.

PEDELLARO ANTONIO, «Così va la 'guerra di televisione'», *Corriere della Sera*, 19.11.1986, p. 1.

CARRARA MAURIZIO, «Un muro di libri: così Ferrara difende il suo Moro», *Corriere della Sera*, 19.11.1986, p. 5.

M.B., «Ferrara difende il suo film: 'De Mita venga prima a vedere Il Caso Moro'», *La Nuova Venezia*, 19.11.1986.

STABILE ALBERTO, «Polemico dibattito accompagna a Roma la presentazione de 'Il caso Moro'. La DC ha linciato gli autori senza neppure vedere il film», *La Repubblica*, 19.11.1986.

CONTI MARINA, «Invitato al film su Moro, De Mita ha detto no», *Il Giornale*, 19.11.1986.

«Lo propone il ministro Andreotti agli autori. 'Gli utili del film su Moro alla famiglia della scorta'», *La Repubblica*, 20.11.1986.

MOLTEDO GUIDO, «'Le fantasie di Formica su Moro'. Parla Bodrato», *Il Manifesto*, 20.11.1986.

DE MITA CIRIACO, «Una precisazione di De Mita», *Il Giornale*, 20.11.1986 (p. 1!).

«Polemica Ferrara-Andreotti sugli incassi de 'Il caso Moro'», *Corriere della Sera*, 20.11.1986.

«Replica del produttore a De Mita. Ancora polemiche su il caso Moro'», *Il Gazzettino*, 21.11.1986.

MASCARINO ENZO E MARCO NEIROTTI, «Anche a Torino polemiche e perplessità sul film di Ferrara. Moro divide il pubblico», *La Stampa*, 22.11.1986.

«Lama agli universitari genovesi: 'Falso storico il film su Moro'», *Corriere della Sera*, 22.11.1986.

E.R., «Gli strani disturbi di Radio popolare. Per il caso Moro'», *Il Manifesto*, 22.11.1986.

«Maria Fida Moro chiede alla DC una Fondazione che ricordi l'opera del padre», *Il Gazzettino*, 23.11.1986.

BETTIZZA ENZO, «Guida politica per vedere il film su Moro'», *Corriere della Sera*, 23.11.1986.

ANSELMO MAURO, «Colletti: 'La libertà di critica è fuori discussione. Ma molti che sembrano spregiudicati, in realtà sono clienti o postulanti in cerca d'un protettore'», *La Stampa Sera*, 24.11.1986.

RUBINI ANTONIO, «Cineprime. Il caso Moro ridotto a finzione», *Il Mattino di Padova*, 24.11.1986.

BONI NEVIO, «Giuseppe Ferrara reagisce e accusa», *Stampa Sera*, 24.11.1986.

BRUSATI CARLO, «Il caso Moro», *Sorrisi e Canzoni TV*, n. 48, 30.11.1986, pp. 68-71.

A.F., «Il caso Moro», *Ciak*, n. 12, dicembre 1986, p. 29.

E.N., «Un caso per il caso Moro'», *Ciak*, n. 12, dicembre 1986, p. 124.

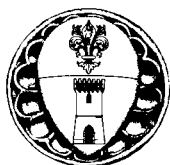
«Le pagelle», *Ciak*, n. 12, dicembre 1986, p. 128.

GUSLANDI VALERIO (a cura di), «I dischi - Il caso Moro», *Ciak*, n. 12, dicembre 1986, p. 163.

APRILE PINO, «Lo imbavagliate ancora», *Oggi*, anno XLII, n. 49, 3.12.1986.

LAZZARO CLAUDIO, «È stata dura da interpretare», *Europeo*, n. 49, 6.12.1986, p. 22.

- GAGNOR TIZIANA, *Giuseppe Ferrara: il documentarismo come impegno civile*. Università degli studi di Bologna, 1987. (Tesi di Laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia D.A.M.S.)
- ZEPEDA ROBERTO, «Giuseppe Ferrara: El caso Nicaragua», *Yen tana*, Managua, 26.9.1987.
- DE LUCA MAURIZIO, «Mafia e poteri oscuri; legame da recidere», *Il Pungolo* n. 1, gennaio 1988, Trapani.
- BOGANI GIOVANNI, «Amato, libero, disperato il Nicaragua di Ferrara», *La Nazione*, 6.9.1988.
- JANELLI CRISTINA, «La poesia è rivoluzionaria», *Corriere di Firenze - La città* n. 229, 9.9.1988.
- CASTILLO LUCIANO, «Nicaragua vista por Giuseppe Ferrara», *Tribuna del Festival*, La Habana, 13.12.1988.
- CACUCCI PINO, «Contradiction», CGIL Notizie, Bologna, dicembre 1989.
- MICHELÌ SERGIO, *Pirandello in cinema - Da «Acciaio» a «Kàos»*, Bulzoni Editore, Roma, 1989 (cit. *Il nuovo cinema italiano* di G. Ferrara).
- FORMISANO DARIO, «Calvi, P2, crack dell'Ambrosiano: 'Ecco il film che non posso fare'», *L'Unità*, 4.4.1991.
- FORMISANO DARIO, «Da Berlusconi a Calvi, gli omissis del cinema», *L'Unità*, 5.4.1991.
- ROMBI ROBERTO, «Ferrara nell'inferno dei barrios colombiani», *La Repubblica*, 16.10.1991.
- ALEMANNI ROBERTO, *Realtà e simulazione nel cinema degli anni '80*, Roma, Edizioni Associate, 1991 (cit. Ferrara, p. 147 e seguenti).
- CORALLO FABRIZIO, «Narcos di Giuseppe Ferrara - Indagine sul mondo dei baby-killer», *Gazzetta del Mezzogiorno*, 1.5.1992.
- CRESPI ALBERTO, «Ferrara e i baby-killer nell'inferno di Medellin», *L'Unità*, 1.5.1992.
- FOSCO MARIA PIA, «Vai ragazzo, e uccidi • Storia di baby-killer in 'Narcos' di Ferrara», *La Repubblica*, 1.5.1992.
- BISOGNI DANIELA, «Baby-killer per un film di denuncia», *Qui giovani*, 6.5.1992.
- SANTORO ANNA MARIA, Giuseppe Ferrara, *Comune di Valderice*, 1992 (Ciclostilato)
- FERTILE MARINA, «'Narcos', stragi terribili ma non solo in Colombia», *Il Tempo*, 1.5.1992.
- TORNABUONI LIETTA, «Così i ragazzi colombiani finiscono a studiare da killer», *La Stampa*, 9.5.1992.
- SILVA GUZMAN MAURIZIO, «Ferrara con una pietra in la bocca», *La Prensa-Domingo*, 10.5.1992.
- MORALES MANCHEGO MARTA, «El caso Ferrara», *El Espectador*, Bogotá, 11.5.1992. ZAMBRANO ANDRES, «El cine como testigo», *El Tiempo*, Bogotá, 17.5.1992.
- BOGANI GIOVANNI, «Se la Colombia siamo noi; Ferrara l'ultima denuncia», *La Nazione*, 31.5.1992
- MICHELÌ SERGIO, *Giuseppe Ferrara*, San Gimignano, Comune di San Gimignano, 1992.
- * Nel 1995 l'editore Massari distribuisce in videocassetta il documentario La pista nera (prodotto dall'ARCI nel 1972) in allegato al saggio di Daniel Guérin Fascismo e gran capitale.



**BANCA
DI CREDITO COOPERATIVO
DI CAMBIANO**

LA BANCA DEL SÌ'
TANTO, BENE, SUBITO

Sede Legale e Direzione generale
CASTELFIORENTINO - Piazza Giovanni XXIII, - Tel. 0571.6891
www.bancacambiano.it

Grafica e stampa, Tipografia **G. Bini** Montespertoli
Ottobre 2005



Giuseppe Ferrara in una foto di Bepi Caroli (GE)

... Naturalmente un cinema che arrivi direttamente alla gente, un cinema che scavi nella realtà, un cinema "popolare"; altrimenti che cinema è? Ma non per questo un cinema disattento all'espressione linguistica. Molto presuntuosamente, qui mi confesso, vorrei spostare il mondo con le immagini. Per avere un minimo di speranza nella persecuzione di questo scopo, il linguaggio cinematografico deve avere dentro di se, nel momento in cui viene pensato, addirittura prima di essere girato, gli elementi semantici della realtà. Per questo ho un culto, una fissazione dell'immagine di cronaca, del fatto storico colto nel suo avvenire, del brano del cinegiornale, dello scatto fotografico anche fisso. Perché è da lì, solo da lì che bisogna partire per fare un cinema di lotta. Mi spiego: vorrei che tutte le mie immagini avessero il clima dell'attualità colta nel suo farsi. Sembrassero cioè verità nuda. ...

Giuseppe Ferrara