

L'età dell'oro

L'età dell'oro

cinema italiano degli anni '60



XX RASSEGNA
INTERNAZIONALE
RETROSPETTIVA

cinema italiano **degli anni '60**

pesaro
teatro sperimentale
30 ottobre - 6 novembre 2000

in collaborazione con
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

EDIZIONI DI CINEFORUM

Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus

XX RASSEGNA INTERNAZIONALE RETROSPETTIVA

L'ETÀ DELL'ORO
cinema italiano 1960-1964

a cura di Pierpaolo Loffreda



Pesaro, 30 ottobre - 6 novembre 2001

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dipartimento dello Spettacolo

Comune di Pesaro
Regione Marche
Provincia di Pesaro e Urbino

FONDAZIONE PESARO NUOVO CINEMA Onlus

Soci fondatori
Comune di Pesaro
Oriano Giovanelli, Sindaco

Regione Marche
Vito D'Ambrosio, Presidente

Provincia di Pesaro e Urbino
Palmiro Uchielli,
Presidente Amministrazione Provinciale

Consiglio di Amministrazione
Oriano Giovanelli, Presidente
Luca Bartolucci, Gianaldo Collina, Alessandro Fattori, Simonetta Marfoggia, Franco Marini, Ornella Pucci, Paolo Sorcinelli, Aldo Tenedini

Segretario generale
Massimo Barilari

Amministrazione
Lorella Megani

Coordinamento
Viviana Zampa

XX RASSEGNA INTERNAZIONALE RETROSPETTIVA

Comitato Scientifico
Bruno Torri, Presidente
Adriano Aprà
Pierpaolo Loffreda
Lino Micciché
Angela Prudenzi
Giovanni Spagnoletti
Vito Zagarrìo

La XX Rassegna Internazionale Retrospettiva è a cura di
Pierpaolo Loffreda

Organizzazione generale
Pedro Armocida

Collaborazione al catalogo
Alessandra Fontemaggi

Segreteria
Maria Grazia Chimenz

Accrediti e ospitalità
Alessandra Scotti

Ufficio stampa
Paolo Pagliarani
con la collaborazione di Beatrice Terenzi

Sito internet
Claudio Gnessi

Progetto grafico
Studio Ring, Pesaro

Coordinamento proiezioni
Gilberto Moretti

Consulenza assicurativa
I.I.M. di Fabrizio Volpe, Roma

Trasporti
Stelci e Tavani, Roma

Ospitalità
A.P.A., Pesaro

La XX Rassegna Internazionale Retrospettiva è stata realizzata da
Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema/Cineteca Nazionale

FONDAZIONE SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA CINETECA NAZIONALE
Lino Micciché, Presidente
Angelo Libertini, Direttore Generale
Adriano Aprà, Direttore Coordinatore Cineteca Nazionale
Sergio Toffetti, Vicedirettore Coordinatore Cineteca Nazionale

Mario Musumeci, Responsabile sezione acquisizione e restauro Cineteca Nazionale
Laura Argento, Responsabile sezione diffusione culturale

Ringraziamenti
Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, **Laura Betti**

Fototeche
Fondazione Alasca (Bergamo)

Impaginazione e realizzazione del catalogo
Lab 80 servizi (Bergamo)

FONDAZIONE PESARO NUOVO CINEMA Onlus
Via Villafranca, 20 - 00185 Roma
tel. (+39) 06 491156 / (+39) 06 4456643
fax (+39) 06 491163
www.pesarofilmfest.it
e-mail: pesarofilmfest@mclink.it

SOMMARIO

<i>Una età dell'oro per il cinema italiano</i> di Pierpaolo Loffreda	5
I film della rassegna	
<i>A cavallo della tigre</i> di Luigi Comencini	17
<i>All'armi siam fascisti</i> di L. Del Fra, C. Mangini, L. Micciché	19
<i>L'assassino</i> di Elio Petri	22
<i>L'avventura di un soldato</i> di Nino Manfredi	24
<i>Banditi a Orgosolo</i> di Vittorio De Seta	27
<i>I basilischi</i> di Lina Wertmuller	31
<i>La bella di Lodi</i> di Mario Missiroli	34
<i>Il boom</i> di Vittorio De Sica	36
<i>Il brigante</i> di Renato Castellani	39
<i>Il colosso di Rodi</i> di Sergio Leone	41
<i>Comizi d'amore</i> di Pier Paolo Pasolini	43
<i>La commare secca</i> di Bernardo Bertolucci	45
<i>La dolce vita</i> di Federico Fellini	48
<i>I fidanzati</i> di Ermanno Olmi	52
<i>Il giovedì</i> di Dino Risi	55
<i>Illibatezza</i> di Roberto Rossellini	57
<i>Leoni al sole</i> di Vittorio Caprioli	59
<i>Letto a tre piazze</i> di Steno	63
<i>Mafioso</i> di Alberto Lattuada	65
<i>Le mani sulla città</i> di Francesco Rosi	68
<i>La maschera del demonio</i> di Mario Bava	71
<i>I misteri di Roma</i> di AA.VV.	74
<i>La notte</i> di Michelangelo Antonioni	76
<i>I nuovi angeli</i> di Ugo Gregoretti	79
<i>La parmigiana</i> di Antonio Pietrangeli	82
<i>Il peccato degli anni verdi</i> di Leopoldo Trieste	85
<i>Pelle viva</i> di Giuseppe Fina	88
<i>I piaceri proibiti</i> di Raffaele Andreassi	91
<i>Il professore</i> di Marco Ferreri	94
<i>La ragazza con la valigia</i> di Valerio Zurlini	97
<i>La ragazza in vetrina</i> di Luciano Emmer	100
<i>La ricotta</i> di Pier Paolo Pasolini	102
<i>La rimpatriata</i> di Damiano Damiani	105
<i>Rocco e i suoi fratelli</i> di Luchino Visconti	108
<i>Sedotta e abbandonata</i> di Pietro Germi	112
<i>Una storia moderna: l'ape regina</i> di Marco Ferreri	116
<i>Un uomo da bruciare</i> di P. e V. Taviani e V. Orsini	120
<i>La vendetta di Ercole</i> di Vittorio Cottafavi	124
<i>La viaccia</i> di Mauro Bolognini	127
<i>Viva l'Italia</i> di Roberto Rossellini	130
<i>La voglia matta</i> di Luciano Salce	133
Cortometraggi	
<i>Agnese</i> di Raffaele Andreassi	136
<i>Il bar di Gigi</i> di Gian Vittorio Baldi	136
<i>Cinema a tutti i costi</i> di Leonardo Autera	136
<i>Con il cuore fermo, Sicilia</i> di Gianfranco Mingozzi	137
<i>La gazza ladra</i> di G. Gianini e E. Luzzati	138
<i>Grazia e numeri</i> di Luigi Di Gianni	140
<i>Li mali mestieri</i> di Gianfranco Mingozzi	140
<i>Un metro è lungo cinque</i> di Ermanno Olmi	140
<i>La porta di San Pietro di Giacomo Manzù</i> di Glauco Pellegrini	142
<i>Quartiere senza volto</i> di Massimo Mida	142
<i>Lo specchio, la tigre e la pianura</i> di Raffaele Andreassi	143



UNA ETÀ DELL'ORO PER IL CINEMA ITALIANO

Pierpaolo Loffreda

Come circoscrivere il periodo che, per strade diverse, siamo arrivati ad individuare (1960-1964) e abbiamo definito "l'età dell'oro" del cinema italiano? Forse dal governo Tambroni e dalla rivolta di Genova del luglio '60 al consolidarsi del centro sinistra al governo e alla morte di Togliatti? O dalla presidenza Kennedy alla destituzione di Krushev? Da *A bout de souffle* a *Prima della rivoluzione*? O ancora dall'impegno produttivo della Titanus indirizzato per la prima volta ai giovani registi all'affermarsi della Mostra del Cinema Libero di Porretta e alla nascita della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro?

Comunque sia, il quinquennio '60-'64 ha rappresentato un periodo chiave per il nostro cinema e per l'intera società italiana. Basterebbe solo aggiungere, per definire meglio il concetto evidenziato dalle coppie oppostive di cui sopra, che la data di partenza, il 1960, coincide anche con l'uscita di due film estremamente rilevanti come *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti e *La dolce vita* di Federico Fellini e che nel 1964 si fanno sentire pesantemente i segni della recessione, della fine di quel boom economico che aveva entusiasmato molti, suscitato riflessioni critiche di altri e che nel nostro cinema (sia nella sua fase d'esplosione che in quella di crisi) aveva trovato un particolare correlativo.

La produzione e l'esercizio: il mercato

Dal '60 al '64 il numero di spettatori in sala si mantiene alto rispetto ai ragguardevoli dati degli anni precedenti¹: il numero di biglietti venduti è compreso fra i 745 milioni (nel 1960) e i 683 milioni (nel 1964), e le variazioni, anno per anno, vanno in media dal +1% al -2% (con un solo scarto un po' più pesante nel 1963: -4%), anche se già si possono riconoscere i segni di un leggero calo costante, che dal 1966 in poi assumerà ritmi più incalzanti (si verificherà una sola, effimera ripresa, rispettivamente del +2% e +3%, nel 1971 e nel 1972). Nonostante il leggero calo delle presenze, gli incassi delle sale restano stabili, si verifica anzi un incremento dell'1% fra il '60 e il '64 dovuto all'aumento generalizzato del prezzo dei biglietti (dal +1% fino al +4% all'anno). Il numero di sale cinematografiche aperte sul territorio rimane stabile a 10.400 (contro le 2.500 attuali), mentre gli abbonati al canone Rai più che raddoppiano, passando da 2.120.000 a 5.220.000 e i film trasmessi dalla Rai ogni anno da 97 arrivano a 124.

A monte di tutto ciò vi è una situazione produttiva vivacissima, entusiastica, quasi forsennata: vengono messi in cantiere e lanciati nelle sale un numero impressionante di film: 200 nel 1961, 265 nel 1963, 244 nel 1964, numero superiore sia a quello delle produzioni statunitensi del periodo che a quello dei principali paesi dell'Europa occidentale messi insieme. Nel frattempo, infatti, per tutto il corso degli anni '60, la produzione hollywoodiana segna il passo, fino ad essere vistosamente ridimensionata (si passa dai 350 ai 150 film all'anno), e il cinema nostrano riesce a conquistare e conservare negli anni una quota di mercato superiore a quella del cinema americano (fino a raggiungere, nel 1971, il 64% contro il 28%)².

Le case di produzione nascono e muoiono intorno ai tre "giganti" che si contendono buona parte

UNA ETÀ DELL'ORO PER IL CINEMA ITALIANO

del mercato: Titanus, Rizzoli, De Laurentiis. Nota a questo proposito Alessandro Ferraù nel «Giornale dello Spettacolo» del 25 novembre 1961: «Rispetto alle 126 ditte che hanno svolto una attività nel 1958-59, ci troviamo nella stagione successiva con 42 nuove ditte, e nella stagione 1960-61 con altre 46 ditte nuove. Perciò in due anni sono entrate in funzione 88 aziende di produzione, delle quali solo un paio degne di essere prese in considerazione. Non ci troviamo di fronte ad un normale meccanismo di ricambio dell'organismo cinematografico produttivo, ma di fronte ad un fenomeno preoccupante di numerosissime aziende che scompaiono ed altrettante che sorgono. Delle 10 ditte italiane che hanno l'attività più intensa in questo triennio in esame, abbiamo al primo posto la Titanus con 38 film, la Luxfilm con 13 pellicole, la Vides, Rizzoli, Romana Film, Cei Incom con 12 film, la Zebra con 11 produzioni, la Galatea con 10 film, la Dino De Laurentiis con 9 pellicole e la D.D.L. con 8 produzioni. Nella graduatoria delle ditte con maggior attività entrano aziende con un massimo di 3-4 film all'anno³.» Una attività di produzione frenetica, quindi, che da un lato rivela come il periodo preso in considerazione sia stato uno dei più favorevoli, dal punto di vista economico, nella storia del cinema italiano, e dall'altro sottolinea (viste anche le difficoltà della vendita all'estero del prodotto cinematografico nazionale) i rischi di una sovrapproduzione e quindi di una implosione del sistema.

Registi e film di rilievo

Alla esuberanza produttiva si coniuga, per tutto il quinquennio, una ottima qualità media dei film realizzati da un ampio gruppo di registi ormai "maturi". Prendiamo in considerazione alcuni esempi significativi. Antonio Pietrangeli (che scomparirà tragicamente nel '68 dopo averci donato, nel '65, *Io la conoscevo bene*) è, a nostro avviso, fra i più interessanti protagonisti del periodo. Con i suoi *Adua e le compagne* (1960), *La visita* (1963) e *La parmigiana* (sempre del 1963) riesce ad esprimere sottili, sfuggenti inquietudini del vivere, ad inventare strutture narrative complesse ed elaborare soluzioni figurative inusuali (si pensi soprattutto, a questo proposito, a *La parmigiana*) e infine ad indagare con sensibilità profonda l'animo femminile: un caso quasi unico per un cinema, come il nostro, coniugato prevalentemente al maschile, e per un paese ancora fortemente cattolico e segnato da un timoroso puritanesimo, anche a sinistra, come testimoniano le stroncature morali-

La parmigiana
di Antonio Pietrangeli



stiche registrate. A proposito di "turbamenti" e invocazioni alla censura, è singolare anche il caso di un decano del nostro cinema, Alberto Lattuada, che inaugura il quinquennio (nel 1960) con l'intrigante *I dolci inganni*, animato da una splendida, giovanissima Catherine Spaak (che ritroviamo anche in *La voglia matta* di Luciano Salce e in *La parmigiana*), testimonial d'eccezione del periodo, insieme ad altre due giovani promesse, Claudia Cardinale e Stefania Sandrelli. Sempre di Lattuada è *Il mafioso* (1962), con un Sordi già proiettato in vesti drammatiche a rappresentare le tensioni terribili che possono covare sotto le coltri della normalità sociale in espansione. Si diceva della Sandrelli: sono suoi due ruoli significativi in

UNA ETÀ DELL'ORO PER IL CINEMA ITALIANO

Divorzio all'italiana (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi: qui il ritratto di una società intimamente malata viene stravolto fino ad assumere feroci tinte grottesche e le inconfessabili miserie morali italiane si riflettono come in uno specchio deformante. La crudeltà dell'analisi della società e dell'individuo è propria anche di Dino Risi: basti ricordare i celeberrimi *Una vita difficile* (1961) e *Il sorpasso* (1962), ma anche il meno noto *Il giovedì* con Walter Chiari (del 1964), uno degli attori forse più incompresi dal grande pubblico delle sale. La Cardinale è protagonista invece de *La ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini, che l'anno successivo porta sugli schermi *Cronaca familiare*, confermando la sua malinconica attenzione nel rendere con passione discreta le emozioni e la dinamica interiore dei personaggi. Anche un altro decano, Luigi Comencini, si fa notare per i suoi *Tutti a casa* (1960), *A cavallo della tigre* (1961), *Il commissario* (1962) e *La ragazza di Bube* (1963), mentre un Monicelli particolarmente in forma, dopo aver anticipato il "quinquennio d'oro" – e l'intero decennio – con *La grande guerra* (premiato a Venezia '59 ex-aequo insieme a *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini), porta a compimento *Un eroe del nostro tempo* e *Risate di gioia* nel 1960, l'episodio *Renzo e Luciana* di *Boccaccio '70* nel 1961 e *I compagni* nel 1963. Fra gli altri registi di solido mestiere e/o vena inventiva attivi in quegli anni vanno poi almeno citati Giuseppe De Santis, Luciano Emmer, Francesco Rosi, Mauro Bolognini, Luigi Zampa, Francesco Maselli, Florestano Vancini, Damiano Damiani, Carlo Lizzani, Nanni Loy.



La viaccia
di Mauro Bolognini

Un discorso particolare andrebbe fatto per il successo – cioè per gli incassi al botteghino – di questi film. Ricordiamo che in lire dell'epoca *Divorzio all'italiana* di Germi incassa 1 miliardo e 440 milioni (pari a 28 miliardi del 2000⁴), ed è il terzo film del 1961; nel 1962 *Il sorpasso* di Risi è al primo posto con 1 miliardo e 810 milioni e *Boccaccio '70* al terzo con 1 miliardo e mezzo; nel 1963 *La ragazza di Bube* di Comencini incassa 1 miliardo e 300 milioni e *La noia* di Damiani 1 miliardo e 170 milioni⁵, mentre allo stesso tempo non riscuotono troppi consensi da parte degli spettatori *I dolci inganni* di Lattuada (150 milioni, pari comunque a 2 miliardi e 850 milioni di lire del 2000), *Risate di gioia* di Monicelli, *A cavallo della tigre* di Comencini, e vanno bene *La ragazza con la valigia* di Zurlini (350 milioni), *La viaccia* di Bolognini, *Cronaca familiare* di Zurlini, *Le quattro giornate di Napoli* di Loy. È evidente che un tentativo di confronto con gli esiti commerciali del cinema di qualità (almeno di *quella* qualità) di oggi non potrebbe che essere avvilente⁶.

I maestri e i registi della vecchia guardia

La stagione presa in esame si apre, come dicevamo, con due "colossal" d'autore: *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti e *La dolce vita* di Federico Fellini, mentre Vittorio De Sica porta sugli schermi *La ciociara*. Gli stessi Visconti e Fellini, in un periodo fervido per il loro lavoro, dirigono ognuno, nel 1961, un episodio di *Boccaccio '70* (Visconti *Il lavoro* e Fellini *Le tentazioni del dottor Antonio*) e quindi realizzano nel 1963 altri due "colossal" in grado di segnare la storia del cinema, rispettivamente *Il*

UNA ETÀ DELL'ORO PER IL CINEMA ITALIANO

Gattopardo e *Otto e mezzo*. Tutti i film in questione vengono accolti con estremo interesse dalla critica di tutto il mondo e con grandi favori dal pubblico, mentre *La dolce vita* (record d'incassi nel 1960 e film che verrà in seguito considerato un po' da tutti un autentico spartiacque estetico e concettuale del decennio) deve subire gli strali dell'accanimento clericale, democristiano e neofascista⁷, da cui uscirà, se possibile, ancora rafforzato nell'impatto sull'immaginario di tutti. Il rapporto fra De Sica e la critica (che non era mai stato molto felice⁸) peggiora ulteriormente: nel 1961 *Il giudizio universale*, nel 1962 *I sequestrati di Altona* e nel 1963 *Il boom* e *Ieri, oggi e domani* (film che registra un grande successo di pubblico) vengono accolti con fastidio e molte riserve (che si estendono anche al lavoro di Zavattini, pure in quegli anni molto attivo e pieno di idee, come testimonia il film collettivo *I misteri di Roma*, del 1963) se non con stroncature tanto aspre quanto, a nostro parere, poco generose, specie se considerate alla luce di oggi. Nel 1960 Roberto Rossellini conclude il suo dittico resistenziale, inaugurato da *Il generale Della Rovere*, con *Era notte a Roma*. Con i due film, come nota Gian Piero Brunetta, «giunge al massimo di concessione alle ragioni dello spettacolo⁹». Quindi cambia registro, con un film d'estremo interesse, sia pur realizzato su commissione: *Viva l'Italia*, del 1961, che apre la strada, in qualche modo, al successivo impegno di Rossellini per la Tv. Anche *Vanina Vanini*, sempre del 1961, rinuncia alla dimensione spettacolare per aprirsi a nuove considerazioni. Tutto sembra essere rimesso in discussione, alla luce di una viva inquietudine: Rossellini ha il coraggio di porsi in gioco interamente,



Viva l'Italia
di Roberto Rossellini

di rischiare strade inusuali, di sperimentare, insomma. Un altro "maestro" si aggiunge, in quegli anni, ai quattro citati: Michelangelo Antonioni, che già aveva offerto un risultato altissimo nel 1957, con *Il grido*. La trilogia costituita da *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) dimostra a tutti la sua capacità di alterare le condizioni abituali del racconto cinematografico, spiazzando sia la tradizione che le consuetudini degli spettatori e giungendo a rappresentare con le immagini stati d'animo altrimenti inespriamibili. La sua ricerca linguistica si complica, in *Deserto rosso* (del 1964), con l'uso espressivo del colore. Va rilevato poi come soprattutto *La notte* (il film più significativo, a nostro avviso, della trilogia), ma anche *L'avventura* e *L'eclisse* abbiano ottenuto buoni

riscontri da parte del pubblico (incassando il primo 470 milioni e gli altri due rispettivamente 340 e 305 milioni)¹⁰. Continuano intanto ad essere attivi alcuni registi della "vecchia guardia". Renato Castellani dirige nel 1961 *Il brigante*, curiosa commistione di tardo neorealismo, epica, melodramma e film di genere e nel 1963 *Mare matto*; Mario Camerini realizza una gustosa commedia, *Crimen*, nel 1960, e quindi si dedica al cinema esotico-popolare con *Kali Jug, la dea della vendetta* (1963) e *Il mistero del tempio indiano* (1964). Carmine Gallone è della compagnia con un *Don Camillo* del 1961 e con *Carmen di Trastevere* nel 1962, per chiudere la carriera con *La monaca di Monza* nello stesso anno, mentre Alessandro Blasetti è presente con *Io amo, tu ami*, del 1961, e *Liola*, del 1964. Infine Carlo Ludovico Bragaglia (classe 1894) realizza nel quinquennio ben sei film di genere: *Gli amori di Ercole* (1960), *Pastasciutta nel deserto* e *Le vergini di Roma* (1961), *I quattro monaci* e *Ursus nella valle dei leoni* (1962), *I quattro moschettieri* (1963).

Gli autori esordienti: una nouvelle vague italiana?

Fra il 1960 e il 1962 la Titanus (la casa di produzione più rilevante del periodo, come abbiamo visto) avvia una "operazione giovani", con l'intento di concedere a molti giovani autori la possibilità di realizzare film in relativa libertà e a basso costo. Appare senz'altro curioso, e addirittura paradossale, che tutto ciò che nel resto del mondo si sta muovendo nel frattempo sotto le sigle, gli intenti e le poetiche delle diverse nouvelles vagues (o, per meglio dire, dei diversi autori del nuovo cinema internazionale) da noi venga stimolato dai produttori! Comunque sia, gli esordi in quegli anni si moltiplicano, permettendo di emergere a diversi giovani registi ed anche ad autori intenzionati a scompaginare le regole del gioco e ad aprire la strada pure in Italia ad un sostanziale rinnovamento espressivo. Le opere prime e seconde del quinquennio sono un centinaio, molto meno quelle riconducibili al clima di rinnovamento di cui si diceva. Fra le sorprese più significative vogliamo ricordare *Il tempo si è fermato* (1960) e *Il posto* (1961) di Ermanno Olmi (*I fidanzati*, del 1965, è una conferma del talento dell'autore); *El coche - cito*, realizzato in Spagna nel 1960 da Marco Ferreri, e seguito, in Italia, dai corrosivi *L'ape regina*, del 1962, e *La donna scimmia*, del 1963 (entrambi perseguitati dalla censura nostrana), e quindi da *Il professore*, episodio del film *Controsesso*, del 1964; *Accattone*, diretto nel 1961 da Pier Paolo Pasolini, cui fanno seguito *Mamma Roma* nel 1962, *La ricotta* (episodio di *Rogopag*) nel 1963, *Il vangelo secondo Matteo* e *Comizi d'amore* nel 1964; *La commare secca* (1962) e *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci; *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta; *Un uomo da bruciare*, realizzato nel 1962 da Paolo e Vittorio Taviani insieme a Valentino Orsini; *Chi lavora è perduto* di Tinto Brass (1963). Fra gli esordi di tutto rispetto o comunque professionalmente validi segnaliamo invece *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini (1960), *Il rossetto* di Damiano Damiani (1960), *L'assassino* di Elio Petri (1961), *I basilischi* di Lina Wertmüller (1963), *Il terrorista* di Gianfranco De Bosio (1963), *Tiro al piccione* di Giuliano Montaldo (1961), *Il disordine* di Franco Brusati (1962), *Pelle viva* di Giuseppe Fina (1962), *Laura nuda* di Niccolò Ferrari (1961), *Una vita violenta* di Brunello Rondi e Paolo Heusch (1962).

Poi ci sono le opere eccentriche, o difficilmente classificabili: importanti film diretti da attori, come *Il peccato degli anni verdi* (o *L'assegno*, come avrebbe dovuto chiamarsi) di Leopoldo Trieste (del 1960), *Leoni al sole* di Vittorio Caprioli (del 1961), *L'avventura di un soldato* (episodio di *L'amore difficile*) di Nino Manfredi (del 1962); film-unicì (o quasi) di uomini provenienti dal teatro, come *La bella di Lodi* di Mario Missiroli, del 1963, o di registi bizzarri, come *La legge della tromba* diretto nel 1962 da Augusto Tretti (che dovrà attendere fino al 1974 per portare sullo schermo la sua opera seconda, *Il potere*); opere di grande interesse in bilico fra la fiction e il documentario, oppure squilibrate su un versante o sull'altro ma con profonde influenze reciproche, come *Gli ultimi* di Vito Pandolfi (1963), *I piaceri proibiti* (meglio il suo titolo originale: *L'amore povero*) di Raffaele Andreassi (1963), *I nuovi angeli* di Ugo Gregoretti (1962), *Ti-Koyo e il suo pescecane* di Folco Quilici (1962), il film collettivo *I misteri di Roma* (del 1963), e poi un documentario vero e proprio come *All'armi siamo fascisti*, realizzato nel 1962 da Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché (e pensare che tutti questi film uscivano nelle sale, e avevano un pubblico di spettatori paganti e curiosi!).

Anche i cortometraggi sono un bel terreno di confronto, sia per chi vuole esercitarsi sia per chi è invece interessato a sperimentare strade diverse da quelle consuete: è il caso, fra gli altri, di Raffaele Andreassi, di Gianfranco Mingozzi, di Gian Vittorio Baldi, di Luigi Di Gianni, ed è il caso anche di Emanuele Luzzati, di Bruno Bozzetto, e di Pino Zac, che scelgono il cinema d'animazione: il primo esordendo con *La gazza ladra* (1964), il secondo proseguendo un lavoro già avviato in tal senso negli anni '50 con *Un Oscar per il signor Rossi* (1960), *Alpha Omega* (1961), *I due castelli* (1963), e l'altro giungendo sugli schermi con *Welcome to Rome* (1960) e *Un uomo in grigio* (1961).

Nel luglio del 1961 la Titanus organizza una tavola rotonda sul tema “Per un nuovo corso del cinema italiano”, per fare il punto della situazione, per autopromuoversi e per valutare il proprio orientamento aziendale in merito all’ “operazione giovani”. Intervengono, su invito del produttore Goffredo Lombardo, diversi registi (Bolognini, Brusati, Damiani, Giannetti, Loy, Olmi, Petri, Pietrangeli, Quilici, Rossellini, Rossi, Soldati, Zurlini), giornalisti e critici. Fra gli interventi si segnalano quelli di Morando Morandini, di cui riportiamo degli stralci significativi¹¹: «La differenza più vistosa fra il miglior cinema del 1960 e quello di dieci anni fa è che il primo gode di un successo di pubblico che al secondo, per diverse ragioni, fu quasi sempre negato. Questa differenza spiega molto bene la profonda diversità dei metodi usati per combatterlo: dieci anni fa bastava una lettera dell’On. Andreotti su un settimanale di scarsissima diffusione, oggi si ricorre alle minacce dei sequestri. (...) Confrontiamo il nostro con quel giovane cinema francese verso il quale i registi italiani hanno preso, imitati da una parte della critica, un atteggiamento di scarsa considerazione, qualche volta di disprezzo. A parte il fatto che alcuni di essi sono ricorsi ad attori lanciati o messi in valore dai loro colleghi d’Oltralpe, e che più di uno ha preso in prestito anche temi, mode, cadenze, ci permettiamo di dire che peccano leggermente di ingratitude: se qualcosa si è mosso nel nostro cinema, se molti giovani hanno cominciato o proseguito il loro cammino nel lungometraggio, il merito è anche dell’esempio francese. Qualunque possa essere il giudizio su quel cinema, riteniamo che nei suoi confronti i nostri giovani registi abbiano tre svantaggi, tre debolezze: 1) non dimostrano di avere, come o quanto loro, una personale concezione del cinema sia come linguaggio sia come spettacolo, né cercano di battersi per essa anche a costo di errori che a volte possono essere più fecondi e importanti di certe brillanti riuscite; 2) si rimprovera, e non a torto, ai giovani francesi di essere troppo autobiografici, intellettualistici, narcisisti e di concepire e realizzare film in cifra, comprensibili soltanto agli amici della tribù. A nostro avviso molti nostri registi peccano per il difetto opposto: sono troppo poco autobiografici e personali; perciò, spesso, di fronte ai temi sociali che affrontano, appaiono o insinceri o convenzionalmente oratorii: si ha l’impressione che il loro impegno politico sia meno una autentica vocazione narrativa che una esigenza ideologica subita dall’esterno, sull’esempio e il suggerimento di quel feticismo dei contenuti di cui spesso pecca la critica cinematografica italiana: alla resa dei conti è il loro, o rischia di essere, una sorta di conformismo che diventa tanto più deleterio quanto più sono costretti a venire a patti con le esigenze dello spettacolo o con quelle della produzione (il che poi è la stessa cosa) giungendo a ibridi risultati; 3) manca a noi il gusto del cinema saggistico, la tendenza all’esperienza, il coraggio del rischio personale. Che cosa possiamo contrapporre a quelle forme di cinema libero, svincolato dal sistema industriale, che negli ultimi tempi si sono manifestate in Francia, negli Stati Uniti e perfino sporadicamente in Gran Bretagna con il “Free Cinema”? In altre parole perché in Italia non sono stati fatti film come *Hiroshima mon amour* e *Shadows*? (...) Si dirà che il traguardo della professione è inevitabile e che l’itinerario dei vari Godard e Truffaut, Kubrick e Cassavetes, Reisz e Richardson è identico. D’accordo, ma c’è stata in loro una fase di ricerca, gli esperimenti li hanno fatti. Il guaio è che i rari casi di film realizzati al di fuori delle formule e dei canali tradizionali dell’industria sono stati, da noi, il frutto di un diletterismo rovinoso o di ambizioni sbagliate. Alla luce di questo discorso che, più che rivolgere una critica, ha l’intenzione di lamentare un’assenza, noi ci auguriamo di venire smentiti da Olmi e da De Seta, che si sono cimentati entrambi in film di questo tipo». L’intervento di Morandini a nostro parere condensa le questioni presenti nell’interrogativo che si siamo posti nel titolo di questo capitolo, sottolineando sia i limiti che le potenzialità della situazione e lasciando la questione necessariamente aperta.

Alla fine del 1962 Goffredo Lombardo annuncia che l’ “operazione giovani registi”, non essendosi dimostrata remunerativa (ed anzi avendo causato debiti alla società), per la Titanus può dirsi conclusa¹².

Il cinema popolare di genere

Il quadro che stiamo delineando mette in rilievo l'importanza, riconosciuta in ambito internazionale, del cinema italiano d'autore del periodo. Ma anche a livello di cinema popolare e di genere le cose sono in movimento. Innanzitutto l'horror vive una stagione fortunata, a partire almeno da *I vampiri* di Riccardo Freda (del 1957), che instaura un rapporto biunivoco di corrispondenze con le produzioni inglesi della Hammer e inaugura l'epoca d'oro del genere in Italia, caratterizzata soprattutto dal lavoro meticoloso e perfino ossessivo dello stesso Freda, di Mario Bava e di Antonio Margheriti. Di Freda, in quegli anni e per quanto riguarda l'horror, ricordiamo soprattutto *L'orribile segreto del dottor Hichcock* (del 1962) e *Lo spettro* (del 1963), mentre il nome di Bava resta indissolubilmente legato ad un capolavoro dell'horror non solo italiano, *La maschera del demonio* (1960), a *La frusta e il corpo*, mutilato e scempiato dalla censura (1963) e a *I tre volti della paura* (1963), e quello di Margheriti a *Danza macabra* (1964). Lo stesso Margheriti (che si firma spesso con lo pseudonimo "americano" Anthony Dawson), dopo aver esordito nel 1960 con il primo film italiano di fantascienza, *Space Men*, continua a realizzare anche interessanti film ambientati fra le stelle (come *Il pianeta degli uomini spenti*, del 1961), mentre registi che hanno sempre scelto di esercitarsi in altri generi non si negano un tuffo nel fantastico, come Camillo Mastrocinque con *La cripta e l'incubo* (1964), ispirato al romanzo «Carmilla» di Sheridan Le Fanu¹³.

Complessivamente non sono molti i film horror e di fantascienza realizzati nel periodo, come nota Teo Mora¹⁴, ma questo fenomeno numericamente minoritario è significativo per le innovazioni stilistiche apportate al genere fantastico e per le influenze sui gusti del pubblico non solo italiano (si noti che *La maschera del demonio* di Bava deve in buona parte la sua fama al successo riscontrato negli Stati Uniti).

Anche il genere storico-mitologico nasce negli anni '50, ma il fenomeno peplum giunge al culmine nel nostro quinquennio. Qui siamo di fronte a produzioni basate su grandi numeri: ma si badi bene non come investimenti sui singoli film, ma come quantità di prodotti (e anche di case di produzione, che nascono per mettere in cantiere un film e speso chiudono subito dopo). Per fare un raffronto: se i film horror realizzati fra il 1960 e il 1964 sono una quindicina, i pepla sono più di cento, e il fenomeno in questione interessa anche le grandi case, non solo i piccoli produttori. I film sono spesso coprodotti con la Spagna: là si trovano scenari ideali e tutto ciò che serve ad abbassare i costi. La formula è semplice: un piccolo budget di partenza, registi di buon mestiere, set e costumi riciclati di film in film, poche comparse a basso costo, un estremo dinamismo delle riprese e dell'azione, rispetto rigoroso dei tempi, con la garanzia di alti incassi. I film così realizzati si vendono in tutto il mondo, conquistano i mercati, e da noi godono di uno sfruttamento in profondità nelle sale di seconda, terza e quarta visione, nei cinema di quartiere, parrocchiali, di paese (come ben sa chi ha più di quarant'anni e anche da bambino amava il cinema!) Una formula produttiva tanto rigida come quella descritta permette ad alcuni registi particolarmente dotati – come è sempre avvenuto



Un uomo da bruciare
di Paolo e Vittorio Taviani
e Valentino Orsini

del resto nelle produzioni di serie B, specie statunitensi – di sfornare opere interessanti anche sotto il profilo estetico. Si pensi a *La vendetta di Ercole* (1960) e ad *Ercole alla conquista di Atlantide* (1961) di Vittorio Cottafavi, due film dinamici, pieni di ritmo e d'azione, capaci di riflettere in modo autoironico sul genere in questione e sulle possibili contaminazioni fra generi diversi, ma anche a *Ercole al centro della terra* di Mario Bava, del 1961 (un peplum con contaminazioni horror), ad *Arrivano i Titani* di Duccio Tessari (1962), a due film di Riccardo Freda, *Maciste alla corte del Gran Khan* del 1961 e *Maciste all'inferno* del 1962 (un altro peplum-horror), a *Il figlio di Spartacus* di Sergio Corbucci (1962), dalla curiosa e controversa vicenda produttiva¹⁵. Per quanto riguarda i rilievi estetici di questi film, scrive Gian Piero Brunetta: «Il montaggio dei film mitologici è spesso sofisticato ed esalta una tecnica di contrappunto nella distribuzione delle figure e delle scenografie nello spazio. Alle opposizioni totali fra vuoti e pieni (grandi pianure desertiche e grandi scene di massa dove scompaiono i soggetti) fa riscontro un altrettanto accurato gioco dei soggetti: l'enorme quantità di primi piani ha una funzione di antitesi. I personaggi parlano e sono portatori di sentimenti assoluti, la storia è disgregata e quasi disintegrata. Non c'è più alcuna intenzione educativa



Letto a tre piazze
di Steno

o promozionale: storia e leggenda diventano occasioni per lasciar libero corso all'avventura. C'è nel film mitologico una tendenza a raccontare secondo ritmi epicizzanti, esaltata dal montaggio: il neorealismo si era poco preoccupato delle regole metriche e ritmiche del montaggio, i film mitologici impostano una sorta di programma comune di ritmi narrativi e regole strutturate secondo cadenze formalizzabili¹⁶».

Il western fa la sua comparsa solo nel 1964 con *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone, e resta sostanzialmente estraneo al nostro ambito: la sua "epoca d'oro" sarà raggiunta nel 1966-68. Un genere minore è quello "caterino", basato sulla presenza e sulle canzoni dei divi musicali del momento. Ricordiamo solo

Urlatori alla sbarra di Lucio Fulci (1960) con Joe Sentieri, Mina, Celentano, Umberto Bindi, i Brutos, ma anche Chet Baker in una delle sue scorribande italiane.

Non trattiamo qui della commedia perché è il "genere" (se genere si può definire) più diffuso in tutta la storia del cinema italiano, e in particolare negli anni '60, dove assume le forme che tutti conosciamo: il contrasto fra individuo e società, la messa in evidenza dei più vistosi difetti nazionali, la riflessione amara sulla nostra storia e la nostra condizione (sul boom economico, ad esempio), i conflitti generazionali e il desiderio d'elevazione sociale, ecc... Buona parte dei film che abbiamo citato nel capitolo dedicato ai registi e ai film di rilievo e quelli di De Sica del periodo sono commedie. Resta da dedicare un accenno ai contorni di due fenomeni rilevanti del quinquennio: il volgere della commedia in farsa, genere in cui è stato maestro, fra gli altri, Steno, che ha diretto Totò in diversi film, fra i quali il formidabile, a nostro parere, *Letto a tre piazze* (del 1960) e la diffusione dei film a episodi. Se sul versante alto della farsa (quello che punta al ribaltamento del senso comune e dei dati culturali, all'attacco eversivo nei confronti della logica e del buon senso) troviamo, appunto, Totò, specie se in coppia con Peppino De Filippo, sul versante basso (dal parodistico al peccoreccio) il campo è del tutto occupato dalla coppia Franco Franchi-Ciccio Ingrassia. I due inter-

pretano decine di film (ben 16 nel solo 1964), amati dalle platee popolari e sottoproletarie, nelle sale di quartiere e di paese, totalizzando incassi favolosi. Il loro è un fenomeno che vive ai margini degli apparati produttivi, e al di là di ogni giudizio estetico, ma che, perlomeno a livello sociologico, assume un grande rilievo.

I film a episodi (a firma unica come *I mostri* di Dino Risi, del 1963, o *Ieri, oggi e domani* di Vittorio De Sica, del 1964, oppure plurale come *Rogopag* di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti del 1963 o *Alta infedeltà* di Petri, Rossi, Salce e Monicelli, del 1964) rispondono essenzialmente ad una logica commerciale: risparmiare sulle spese di produzione e puntare su un pubblico più vasto perché sensibile a diverse tematiche e presenze, ma permettono anche ad autori emergenti di confrontarsi con un modello particolare quale il film breve, offrendo esiti molto interessanti, come nel caso de *Il professore* (episodio di *Controsesso*) di Marco Ferreri, del 1964.

Al di qua dello schermo

Per concludere, qualche breve nota su ciò che avviene fra il pubblico più attento e sensibile: si sviluppa innanzitutto l'associazionismo cinematografico attraverso la rete diffusa in tutt'Italia dei cineforum e dei circoli del cinema, autonomi nei loro interventi sul territorio ma collegati fra loro nelle associazioni nazionali. Qualche associazione e qualche circolo locale più attrezzato e agguerrito culturalmente talvolta danno vita a nuove riviste, dalla vita effimera o dalla lunga durata. È il caso di «Cinestudio», edita dal Circolo Monzese del Cinema, e di «Cineforum», rivista mensile edita dalla Federazione Italiana Cineforum, nata nel 1961, passata attraverso diverse fasi e ancora ben viva. Nasce, nel 1960, anche «Cinema Sessanta», mentre nello stesso anno chiude i battenti «Schermi», che era stata inaugurata nel 1958. Oltre a «Bianco e Nero» sono poi presenti «Cinema Nuovo» e «Filmcritica» (nasceranno più tardi, nel 1966, «Cinema e Film», e nel 1967 «Ombre Rosse»). Oltre ad essere fatto e visto nelle sale, il cinema è sempre più spesso discusso, preso in esame, utilizzato come strumento per battaglie culturali politiche, analizzato accuratamente, rimesso in gioco con gli strumenti della riflessione, del confronto con altre forme di espressione e del dibattito.

Ma questa è storia anche di oggi.

La realizzazione di questo catalogo è stata resa possibile grazie alla preziosa collaborazione di Alessandra Fontemaggi.

Ringraziamo anche Adriano Aprà, la Cineteca del Comune di Rimini, Gianfranco Miro Gori, Alessandra Fabbri, Gianni Casadio, Marco Bertozzi, Angelo Signorelli, Alberto Valtellina, Fiammetta Girola, Gualtiero De Marinis, Fondazione ALASCA, Filiberto Pioppo, Tullio Masoni e Paolo Vecchi.

NOTE

¹ I dati sono desunti da: Angelo Zaccone Teodosi, *Ipotesi di riscatto per una provincia dell'impero (audiovisivo): per un'economia del cinema e della televisione in Italia, un progetto di ricerca*, in Enrico Magrelli (a cura di), «Sull'industria cinematografica italiana», volume edito in occasione della V Rassegna Internazionale Retrospettiva, Venezia, Marsilio, 1986.

² I dati sono riportati in Paolo Bafile, *Il "dumping" cinematografico in Italia*, in Enrico Magrelli (a cura di), cit.

I saggi contenuti nel volume in questione utilizzano come fonti gli annuari della Siae: «Lo spettacolo in Italia», Roma.

UNA ETÀ DELL'ORO PER IL CINEMA ITALIANO

³ La citazione di Ferraù è in Emanuela Martini, *Mio Dio come sono caduta in basso: l'omologazione verso il basso del cinema italiano*, in Enrico Magrelli (a cura di), cit.

⁴ La nostra fonte, per il raffronto fra il valore della lira nel 1961 e il valore nel 2000, è la tabella di rivalutazione ISTAT riportata in «Il Sole 24 Ore», 29 gennaio 2001. Per tutte le altre cifre in lire ci limiteremo a riportare il valore dell'epoca.

⁵ Dati rinvenuti in Sandro Zambetti, *Cinema e pubblico in Italia negli anni sessanta. Gli indirizzi produttivi, i generi, il film "popolare"*, in Adelio Ferrero (a cura di), «Storia del cinema», vol III, Venezia, Marsilio, 1978. Sandro Zambetti, utilizzando una pubblicazione dell'Agis, indica nel volume in questione cifre ragguagliate ai valori della lira del 1973, noi le abbiamo riportate ai valori dell'epoca.

⁶ Per tentare un raffronto: nella stagione appena trascorsa (2000-2001), fra i film italiani d'alta qualità solo *La stanza del figlio* di Nanni Moretti ha raggiunto la cifra ragguardevole di 11 miliardi di incasso (pari a 580 milioni del 1961), mentre *La lingua del santo* di Carlo Mazzacurati ha incassato 3 miliardi e 400 milioni, *Placido Rizzotto* di Pasquale Scimeca 750 milioni, *Estate romana* di Matteo Garrone 44 milioni (dati riportati in «Giornale dello Spettacolo» 7 settembre 2001).

⁷ Rimandiamo all'ampia documentazione riportata da Paolo Mereghetti (*Commenti e reazioni a La dolce vita*) nel volume contenente la sceneggiatura del film: «Federico Fellini, *La dolce vita*», Milano, Garzanti, 1981.

⁸ Cfr Lorenzo Pellizzari, *De Sica regista e la critica italiana del suo tempo*, in Lino Micciché (a cura di), «De Sica. Autore, regista, attore», Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1992.

⁹ Gian Piero Brunetta, «Storia del cinema italiano», vol IV, Roma, Editori Riuniti, 1993.

¹⁰ Cfr Emanuela Martini, cit.

¹¹ La cronaca del convegno e alcuni interventi sono riportati in «La fiera del cinema», n.8, agosto 1961, ora anche in Guido Barlozzetti, Stefania Parigi, Angela Prudenzi, Claver Salizzato (a cura di), «Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus», volume edito in occasione della V Rassegna Internazionale Retrospettiva, Di Giacomo, 1986.

¹² Cfr Lino Micciché, *I "meravigliosi" anni '60. Profilo storico del cinema italiano 1960-1969*, in Claver Salizzato (a cura di), «Prima della rivoluzione», volume edito in occasione dell'Evento speciale *I meravigliosi anni '60 del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1989.

¹³ Cfr Francesco Troiano, *L'horror*, in Claver Salizzato (a cura di), cit.

¹⁴ Teo Mora, *Il cinema fantastico italiano: un fenomeno produttivo marginale*, in Enrico Magrelli (a cura di), cit.

¹⁵ Cfr Stefano Della Casa, *Sui generi: i pepla della Titanus*, in Vito Zagarrò (a cura di), «Dietro lo schermo», volume edito in occasione della VII Rassegna Internazionale Retrospettiva, Venezia, Marsilio, 1988.

¹⁶ Gian Piero Brunetta, cit.



A CAVALLO DELLA TIGRE

Regia: Luigi Comencini

Soggetto e sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Luigi Comencini, Mario Monicelli

Fotografia: Aldo Scavarda

Scenografia: Flavio Mogherini

Montaggio: Nino Baragli

Musica: Piero Umiliani

Interpreti: Nino Manfredi (Giacinto), Mario Adorf (Tagliabue), Raymond Bussières ("il sorcio"), Gian Maria Volonté (Papaleo), Valeria Moriconi (moglie di Giacinto), Ferruccio De Ceresa, Luciana Buzzanca, Franco Giacobini, Ferdinando Guerra, Franco Morigi.

Produzione: Alfredo Bini per la Film 5/Titanus

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia, 1961

Durata: 110'

Giacinto Rossi è detenuto per simulazione di reato. Egli è trasferito in una cella, nella quale altri tre detenuti stanno preparando un tentativo di evasione. Nonostante non voglia partecipare all'impresa, dal momento che deve scontare solo pochi mesi di carcere, Rossi è costretto dai compagni di cella a seguirli. La fuga riesce e dopo alterne vicende, Rossi ed uno dei tre si rifugiano su una nave in demolizione. Sperano di emigrare clandestinamente, ma per questo occorrono dei quattrini. Rossi raggiunge la moglie che convive con un altro uomo, e da questi viene convinto del fatto che l'unica cosa da fare è ritornare in prigione. Oltretutto, così facendo, l'uomo che vive con la consorte di Rossi, intascherebbe la taglia di due milioni che pende sul capo dei due.



Sullo spunto di un memoriale scritto dal detenuto Giacinto Rossi al suo legale, il film di Luigi Comencini segue le vicende di quattro criminali nelle fasi di preparazione alla fuga, dell'evasione, delle disavventure dei fuggiaschi fino alla cattura.

Il film è in chiave comica, ma concede poco all'umorismo; è fatto su misura per l'interpretazione di Nino Manfredi ma dell'umorismo bifronte di Manfredi, sospeso tra tontaggine e pateticismo, è quest'ultimo aspetto a prevalere, comunque, l'altra faccia non è di sprovveduto genuino, semmai di pavido briccone perché, in definitiva, è lui che tradisce i compagni e si sa che nell'ambiente della malavita vige una legge spietata ma da tutti accettata e rispettata.

Per questo suo tralignare Giacinto si trova, appunto, "a cavallo della tigre" secondo un proverbio indiano per cui star sopra alla tigre è pericoloso, ma tentare di fuggire lo è altrettanto. In questa

A CAVALLO DELLA TIGRE

spinosa alternativa si dibatte per tutto il film Nino Manfredi giostrando con i mezzi dello sprovveduto classico per liberarsi dall'incomoda posizione di complice in una combriccola di malviventi dalla grinta feroce e lesti di mano, ma, in fondo, criminali all'acqua di rose tipicizzati in un brutto (cui presta il volto Mario Adorf, il protagonista di *Ordine segreto del III Reich* dalla maschera inconfondibile), in uno scaltro ladruncolo e in un assassino, per motivi di onore, ovviamente meridionale, un personaggio che resta in ombra rispetto agli altri ma è l'unico che risolve la sua situazione in chiave decisamente umoristica.

Per gli altri non è la stessa cosa: si agitano, si azzuffano ma tanto lo sfondo, dapprima un carcere storico - il tetro mastio cinquecentesco di Civitacastellana eretto dal Sangallo per ordine di Alessandro VI - e, dopo, gli squallidi rifugi degli evasi, quanto le vicende di un'efficacia drammatica che solo le battute di un dialogo per la verità più sarcastico che comico e la sapida cadenza dei dialetti volgono all'umorismo, ebbene per simili sfondi e vicende prospettati con un vigore fin troppo autentico da sinistra storia di malavita, le occasioni alle risate sono poche e comunque velate dalla tristezza che grava sulla cornice e sulle vicende, non di rado, patetiche e sorprendentemente ricche di motivi umani. Molte scene, infatti, prese a sé potrebbero ben figurare in un film drammatico o violento, o sottilmente psicologico, infine, non di rado si ride amaro appunto nello strano contrasto fra una battuta amena e una situazione tristemente umana.



Si può dire che il film è fatto su misura per le risorse e le sottigliezze tipiche di un attore dalla vis comica molleggiata tra umorismo e pateticismo com'è Nino Manfredi, qui estremamente calibrato, sensibile alla parte, cauto e sobrio nei delicatissimi passaggi tra serio e faceto. Gli altri interpreti - Mario Adorf, Gian Maria Volonté, Raymond Bussières - caratterizzano efficacemente i personaggi minori che peraltro hanno ognuno una fisionomia propria e una storia da reggere. Decisamente a sé, in quanto tutt'altro che umoristica, Valeria Moriconi in una parte concitata ma più ancora commovente e sorprendente in un film umoristico.

Comunque, quel che di ibrido e di sconcertante vi è nel film ideato e sceneggiato da Monicelli, Age e Scarpelli è abilmente concertato e amalgamato dalla regia di Comencini, attento a ricondurre il film, senza strappi, entro i canoni del genere.

Giacinto Ciaccio «La Rivista del Cinematografo», n. 1, gennaio 1962

All'epoca della realizzazione del film apprendemmo che esso, vagamente ispirato da un fatto di cronaca accaduto in Sicilia, riguardava il caso di un evaso che, nonostante avesse trovato la moglie, e madre di due figli suoi, accasata con un altro uomo, decideva di farsi denunciare da quest'ultimo per fargli incassare una ricca taglia e ritornava in galera con la convinzione di essere stato utile alla sua famigliola nell'unico modo possibile. Allora ritenevamo che un simile spunto, elaborato da valenti sceneggiatori quali Age, Scarpelli e Monicelli, avesse fornito al regista Comencini un'altra ottima occasione dopo quella di *Tutti a casa* (1960). I risultati, invece, sono apparsi assai differenti. Per quattro quinti del film, svolti in maniera farsesca e aneddotica, nonché con scarsa fantasia, invano abbiamo atteso che si concretizzassero le premesse di una tanto patetica svolta narrativa. Infine essa è sopraggiunta con toni tanto imprevisi ed affrettati da lasciare sconcertanti piuttosto che convinti. Di tali errori di impostazione e di tale indecisione di toni ha finito col risentire anche la pur volenterosa interpretazione di Nino Manfredi.

Leonardo Autera «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1962

ALL'ARMI SIAM FASCISTI

Regia e sceneggiatura: Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché

Testo: Franco Fortini

Musica: Egisto Macchi

Produzione: Universale Film

Distribuzione.: Globe Film International

Origine: Italia, 1961

Durata: 112'

Mezzo secolo di storia, dal cinquantenario al centenario dell' Unità, ricostruito con documenti di repertorio: dalla guerra di Libia alla pace di Versailles, dai tumulti del dopoguerra al terrore e alla corruzione fascista, dalla Resistenza ai fatti del luglio '60. Il film propone a conclusione questa domanda: il fascismo è veramente finito?

Sono le immagini salienti degli anni che vanno dal '22 al '45 (nella primitiva intenzione degli autori si doveva risalire agli episodi dei fasci siciliani) e, se dal punto di vista dello stile si nota una frattura, si comprende bene come essa sia voluta: alla grande farsa farà séguito la immane tragedia. Nella prima parte, infatti, viene posto sotto il fuoco della satira tutto il provincialismo fascista, dalla truculenta mimica mussoliniana (che si affinerà solo con gli anni) alla retorica da strapaese e alla marea montante del servilismo, indul-



gendo qualche volta all'aneddoto e saltando più grossi problemi di valutazione: così se sono mostrati come simboli i volti di un Matteotti, di un Gramsci, di un Gobetti (profeti non certo disarmati) nessun riferimento appare a Salvemini o a Croce, mentre sarebbe stato interessante "vedere" qualcosa a proposito del "contromanifesto" e della polemica che da esso germinò e che immunizzò comunque una buona parte della cultura italiana dal conformismo e dal parassitismo.

Con questi appunti non si vuol negare l'alto impegno civile dell'opera: le lacune si possono presumere facilmente dovute allo sforzo di condensare in due ore un così lungo e frastagliato periodo: omissioni e semplificazioni che risultano perfino in testi riassuntivi di storici di chiara fama. L'ossatura del documento si fa, del resto, più salda nella seconda parte quando, cancellata l'infarinatura grottesca delle dittature, si svela il sangue sparso d'Europa e la critica viene così a incidersi all'interno del problema stesso. Il commento, allora, si fa più virilmente intonato anche se ritorto un po' contro tutti, per esuberanza di rigore morale, senza graduare torti e responsabilità



ma per ciò stesso conservando l'accento di una robusta e scarna oratoria come si conviene ancora oggi a troppi italiani tranquilli.

Vengono così date immagini inedite dei fatti di Spagna (abbandonata, in verità, da tutte le potenze democratiche), come le sequenze della ritirata verso la Francia e i suoi campi d'internamento degli ultimi, gloriosi gruppi di resistenza antifranquista. O il contrappunto fortemente, giustamente marcato tra l'ariana, frigida salubrità di Eva Braun "in privato" e la devastata, lacerata umanità dei poveri corpi ebrei nei campi di sterminio nazisti. Infine la cronaca rapida ma toccante di quel risorgimento che fu la Resistenza, tappa fondamentale nella crisi di crescita democratica italiana, e quindi il richiamo finale a questa vera nobiltà dello spirito, fatta di sensi di giustizia e di libertà e che ha ritrovato corpo e vigore nei fatti del luglio '60.

Antonio Napolitano in «Cinema Nuovo», n. 153, 1961

Il pregio fondamentale del film è quello di considerare gli ultimi cinquant'anni della nostra storia sotto l'angolo visuale della lotta di classe, il solo che consenta una analisi precisa delle forze sociali in gioco, dei loro obiettivi economici e politici, e, quindi, una interpretazione non arbitraria degli avvenimenti. In tal modo le radici del fascismo vengono esattamente individuate: esso altro non è stato che un movimento reazionario finanziato dagli agrari della Valle Padana e dagli industriali per opporsi con la violenza alle lotte rivendicative del proletariato che, nel 1920, erano culminate nell'occupazione delle fabbriche e, per iniziativa dell'"Ordine

nuovo", nella creazione dei consigli operai. Nonostante le incertezze e le debolezze dei dirigenti socialisti dell'epoca, il fascismo non sarebbe certamente giunto al potere se non avesse goduto dell'appoggio, diretto e indiretto, della monarchia, del Vaticano, dell'esercito, della polizia e di certi schieramenti politici che pensavano di potersi servire di Mussolini in funzione antisocialista.

L'impostazione classista del film consente ai suoi autori di cogliere le autentiche finalità della politica seguita dal regime in campo interno ed internazionale, demolendo tutti quei miti che ancora sopravvivono nella mentalità di taluni e che possono colpire la fantasia di una parte dei giovani.

Contemporaneamente vengono denunciate le corresponsabilità delle democrazie occidentali che in determinate circostanze, quali la guerra d'Etiopia, l'aggressione alla Spagna, il patto di Monaco, non seppero o non vollero opporsi al fascismo e al nazismo. Viene, all'opposto, sottolineata la lotta tenace e conseguente condotta dall'URSS contro la politica aggressiva di Hitler e Mussolini e per la salvaguardia della pace.

Della lotta partigiana si afferma giustamente, che si rivolse non solo contro il nazifascismo, «ma anche contro lo sfruttamento e l'ingiustizia che lo avevano preceduto e determinato; la Liberazione, quindi, non era soltanto la fine della guerra e della paura, ma anche la speranza di una società nuova, di una giustizia vera».

A questo punto, con un salto di sedici anni, si giunge ai nostri giorni, all'Italia del "miracolo economico", dell'utilitaria e della televisione. «C'è ancora il fascismo?» ci si domanda. Si c'è ancora. «Ha ritrovato il viso della conservazione, che sul mercato politico offre ancora a buon prezzo gruppetti di provocatori, perché il poco fascismo visibile mascheri meglio il molto fascismo invisibile». E ci vengono presentate le drammatiche sequenze della protesta antifascista dell'estate del 1960 a Genova e a Roma, le immagini dei caduti a Reggio Emilia e a Palermo. Il collegamento tra vecchio e nuovo fascismo e tra vecchia e nuova Resistenza è una conclusione particolarmente efficace, che rafforza la coerenza e il rigore dell'indagine storica.

Per un film come *All'armi, siam fascisti* vi era il duplice pericolo di cadere, da un lato, nel tono didascalico e dall'altro, in quello retorico. Gli autori non solo hanno saputo evitare questi pericoli, ma sono riusciti, soprattutto in virtù di un abilissimo montaggio, a creare, nella loro opera, una tensione drammatica e, spesso, un clima poetico, che commuovono ed affasciano lo spettatore.

Il film, naturalmente, non è immune da difetti, che riguardano alcune lacune nell'indagine storica. A nostro avviso, sarebbe stato giusto, da un lato, sottolineare con maggior vigore la tenace ed eroica resistenza opposta dagli operai alle squadre fasciste nel primo dopoguerra, dall'altro, ricordare la lotta antifascista clandestina, che, attraverso alterne vicende, non è mai cessata durante il ventennio e nella quale il Partito Comunista ha avuto una funzione di primo piano. Si sarebbe, così, dissipata la penosa impressione, non rispondente alla verità, di un popolo totalmente asservito al fascismo. Il difetto più serio consiste, però, nel non aver nemmeno accennato alla genesi della Resistenza, a quella unità antifascista che, nata durante la guerra, creò le condizioni per la vittoriosa lotta di Liberazione. Ciò determina, nel film, una stridente contraddizione: mentre, prima, si mostra un popolo succube, del regime, poi, improvvisamente, lo si vede impugnare le armi per combattere contro fascisti e nazisti.

Luciano Malaspina in «Cinema 60», n. 21/22, marzo/aprile 1962



L'ETÀ DELL'ORO

L'ASSASSINO

Regia: Elio Petri

Assistente alla regia: Giuliano Montaldo

Soggetto: Tonino Guerra e Elio Petri

Sceneggiatura: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Tonino Guerra, Elio Petri

Fotografia: Carlo Di Palma

Scenografia: Lorenzo Vespignani (secondo altre fonti Carlo Egidi)

Costumi: Graziella Urbinati

Montaggio: Ruggero Mastroianni

Musica: Piero Piccioni

Interpreti: Marcello Mastroianni (Alfredo), Micheline Presle (Adalgisa De Matteis), Cristina Gaioni (Nicoletta Nogara), Salvo Randone (il commissario Palumbo), Marco Mariani (commissario Margiotta), Franco Ressel (il dott. Francesconi), Giovanna Gagliardo (Rosetta), Paolo Panelli (il detenuto Paolo), Toni Ucci (il detenuto Toni), Franco Freda (il barbone), Carlo Egidi (l'amico di Alfredo), Francesco Grandjaquet (il vecchio signore), Max Cartier (il valletto Bruno), Andrea Checchi (Morello, il marito di Adalgisa), Mac Roney (il suicida)

Produzione: Franco Cristaldi per la Vides – Titanus, S.G.C. Parigi *Distribuzione:* Titanus

Origine: Italia, 1961

Durata: 105'

Un giovane antiquario, Alfredo Martelli, viene arrestato dalla polizia mentre rincasa. Condotta in commissariato è sottoposto a una snervante attesa prima di sapere che la sua ex amante è stata assassinata. Proprio la sera prima l'uomo era andato a trovarla per ottenere la dilazione di un pagamento. Accusato d'omicidio, Alfredo ripensa al suo "rispettabile" passato borghese. Vengono così alla luce i modi con cui è riuscito a far fortuna: ha truffato gli amici comprando per poche lire oggetti antichi e rivendendoli poi a prezzi altissimi; si è lasciato sedurre dalla moglie di uno di loro per trarne vantaggi finanziari; ha ingannato la cameriera Rosa "offrendola" ad un cliente. L'angoscia del momento e l'accumularsi dei sensi di colpa spingono l'uomo a ripromettersi di cambiare vita. Durante gli interrogatori la polizia scopre il vero colpevole. Alfredo viene rilasciato. Nel giro di pochi giorni rimorsi e pentimenti si dileguano, e l'uomo riprenderà la sua vita così come l'aveva condotta sino a un momento prima dell'arresto.

Non crede, Petri, che compito di una cinematografia impegnata sia di proporre delle soluzioni a certi problemi, piuttosto che prospettarli rassegnatamente, senza via d'uscita?

Non credo. Una cinematografia impegnata deve prospettare dei problemi particolari: nel mio film c'è un tema psicologico intrecciato con un tema di carattere civile, la procedura giudiziaria. L'aria che respiravamo da ragazzi non è più la stessa, oggi, i personaggi del neorealismo non sono più quelli di un tempo, c'è un ritorno ai miti borghesi, al mito del denaro, al mito del sesso, uno spreco di energie senza un vero profondo sforzo spirituale, capisce? Un fenomeno che provoca la corruzione. Un tempo, c'erano cose più serie, più vere, c'era una rivoluzione, c'era da costruire una repubblica, capisce?

Come mai ha pensato a un film "giallo" come opera prima?

Perché credo nel “giallo” come espressione della realtà quotidiana: la civiltà odierna è sinistra, è necrofila. Il genere poliziesco si presta a indagini molto vive sulla società: ma da noi, certa letteratura gialla condizionata dalla cronaca, è giunta di rimbalzo dai paesi anglosassoni, che avevano avuto uno sviluppo sociale più complesso molto prima di noi, ed una tradizione letteraria “gialla” e “del terrore” già molto vecchie (e frutto del protestantesimo). Solo dopo gli anni ‘30 questa tradizione è arrivata in Italia, e il primo romanzo nostrano ispirato a un fatto di cronaca nera è *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda...

E perché, per interprete del suo “giallo” psicologico ha scelto proprio Marcello Mastroianni, come già hanno fatto molti nostri registi, nel presentare una tipica figura dei nostri tempi?

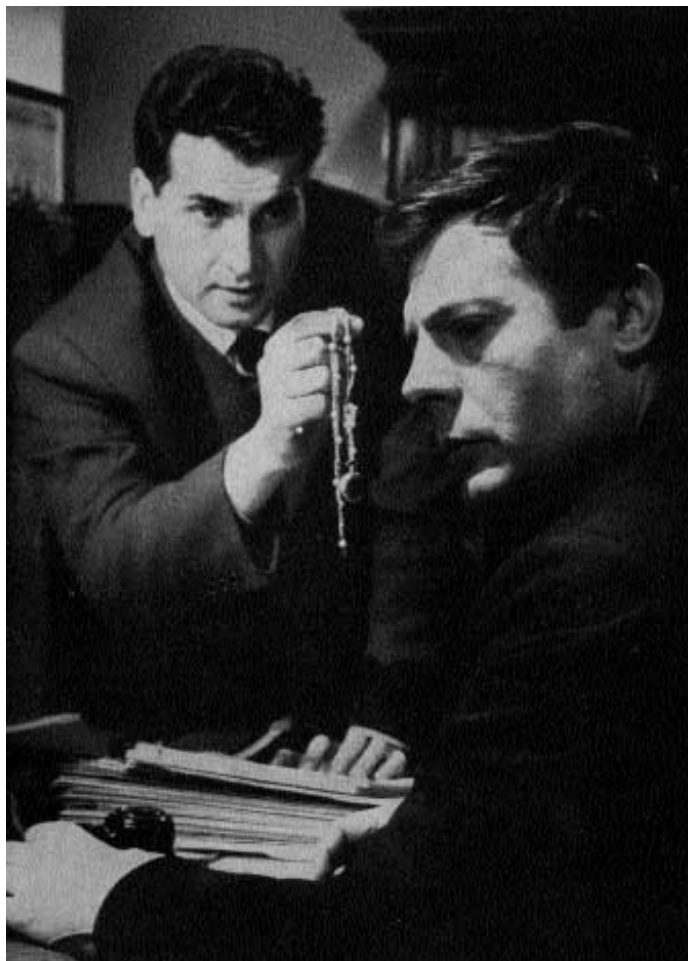
Non certo per carenza di attori italiani: Ferzetti, per esempio, Ferrari, sono ottimi attori, ma Mastroianni possiede una mollezza tipica in certi personaggi negativi, ha degli incanti umani che rendono il protagonista più vero, più caldo. L'attore della strada può servire per un gesto, per un'apparizione, ma quando occorre un contributo mentale, una psicologia, sono senz'altro per l'attore di teatro; l'attore della strada serve ai personaggi del neorealismo di ieri. Io cerco un contatto non con la realtà tout-court, ma con la realtà del personaggio, con la sua coscienza.

A cura di Gabriella Guidi *Elio Petri e i segreti delle coscienze*, in «La rivista del cinematografo», n. 3, marzo 1962

L'assassino è in fondo il processo che un uomo fa al proprio passato nel timore che la Giustizia vi trovi elementi per trascinarlo sul banco degli accusati. In fondo chi di noi, se fruga nei ricordi, non trova di aver comprato una bottiglia di whisky di contrabbando, oppure di aver maltrattato l'amante o di aver mentito al fratello? E se avessimo la forza di approfondire ancora questo esame di coscienza ci accorgeremmo anche che a volte non siamo giunti al delitto solo per una serie fortuita di circostanze, di cui spesso non avevamo alcun merito. La verità è che abbiamo paura di guardare nel nostro passato poiché vi scopriremmo che troppe volte abbiamo piegato al compromesso, alla vigliaccheria.

Quel che a me fa più paura sono le etichette che già stanno mettendo a questo film. Sento parlare di “giallo”, di “film psicologico”, di “film nouvelle vague”. Per me è solo una storia amara, vista però con una certa ironia. Non pretendo affatto di essere un regista rivoluzionario: sono un soggettista che si è stufato di scrivere copioni e si è messo a girare film. Mi sono accorto che per avere la giustificazione di restarsene a scrivere tappati in casa bisogna scrivere almeno un romanzo. Altrimenti è meglio provare a scrivere con la macchina da presa.

A cura di Luigi Costantini, *Rimorso in flash-back*, in «La fiera del cinema», n. 2, 1961



L'AVVENTURA DI UN SOLDATO

Episodio del film *L'AMORE DIFFICILE*

Regia: Nino Manfredi

Soggetto: dal racconto *L'avventura di un soldato* di Italo Calvino

Sceneggiatura: Giuseppe Orlandini, Fabio Carpi, Ettore Scola, Nino Manfredi

Fotografia: Carlo Carlini, Erico Menczer

Scenografia e arredamento: Nedo Mazzini

Costumi: Lucia Mirisola

Montaggio: Eraldo Da Roma

Interpreti: Nino Manfredi (il soldato), Fulvia Franco (la vedova), Rosita Positano (la madre della bambina)

Produzione: Achille Piazzi per S.P.A. Cinematografica (Roma) / Eichberg-Film (Monaco di Baviera)

Distribuzione: Imperialcine

Origine: Italia/ Repubblica Federale Tedesca, 1962

Durata: 20'

Gli altri episodi del film:

Le donne, di Sergio Sollima, dal racconto di Ercole Patti, con Enrico M. Salerno e Catherine Spaak.

L'avarò, di Luciano Lucignani, dal racconto di Alberto Moravia, con Vittorio Gassman e Nadia Tiller.

Il serpente, di Alberto Bonucci, dal racconto di Mario Soldati, con Lilli Palmer e Bernhard Wicki.

In uno scompartimento ferroviario viaggiano cinque persone: una donna con la figlioletta, un vecchietto, un giovane militare e, accanto a lui, una giovane vedova appena salita sul treno. È estate e sul convoglio fa molto caldo. Il soldato comincia a toccare, in modo discreto ma via via più insistente, la donna senza però provocare in lei alcuna reazione. Ad una fermata del treno il soldato è costretto ad interrompere le sue avances per aiutare un ufficiale con i suoi bagagli. Una volta sbrigato il proprio dovere, il militare ritorna allo scompartimento, ma il suo posto è stato occupato da un altro. Il suo disappunto durerà poco: la vedova, infatti, si alza per andare a prendere un po' d'aria in corridoio e, rientrando nello scompartimento, si siede accanto ad un sedile vuoto, dimostrando così di gradire le "attenzioni" del soldato. Il treno si ferma ancora e quando riparte i due si ritrovano soli nello scompartimento: faranno l'amore, ma nel più assoluto silenzio. Alla fermata successiva anche loro scendono dal treno. Lui, interdetto, osserva lei allontanarsi e resta solo nella stazione vuota: in tutto il viaggio i due non si sono scambiati neppure una parola.

Diretto da quattro registi esordienti, anche se tutt'altro che ignoti nel mondo dello spettacolo, *L'amore difficile* è il prodotto dell'ingegnosa combinazione di due fenomeni attualmente di moda: il film a episodi e il film di derivazione letteraria (o libresco, come in molti casi sarebbe meglio dire). Scegliendo i racconti da tradurre in immagini, gli autori si sono mossi sul terreno più facile: il tema unitario del film è infatti l'amore, il modulo narrativo quello della commedia. Evidentemente, nessuno intendeva correre rischi.

La sorpresa de *L'amore difficile* è costituita dall'episodio diretto da Nino Manfredi. Anche questo raccontino si risolve in un aneddoto, una barzelletta: l'avventura ferroviaria di un soldatino con una vedovona contegnosa e taciturna, che dopo molti armeggi da parte di lui gli si cede sullo scomodo sedile di legno della vettura, senza dir molto né prima né durante né dopo. Ma Manfredi sa confe-

rire alla vicendua il piglio e la sobrietà di un brano cinematografico di classe: la “camera” segue passo passo i trucchi, le contorsioni, le manovre messe in atto dal protagonista, componendo un'esilarante ma puntualissima indagine di comportamento su di un esemplare tipico di don Giovanni all'italiana. Ambientato nel ridottissimo spazio di un compartimento ferroviario, il film stupisce per la modernissima perizia tecnica che rianima il boccaccesco realismo dell'intreccio: i personaggi pronunzieranno sì e no una dozzina di parole, e lo spettatore non sente mai il bisogno di un rimando al testo letterario originale: anzi, semmai è portato a chiudersi come questa novella potesse avere una forma diversa da quella cinematografica.

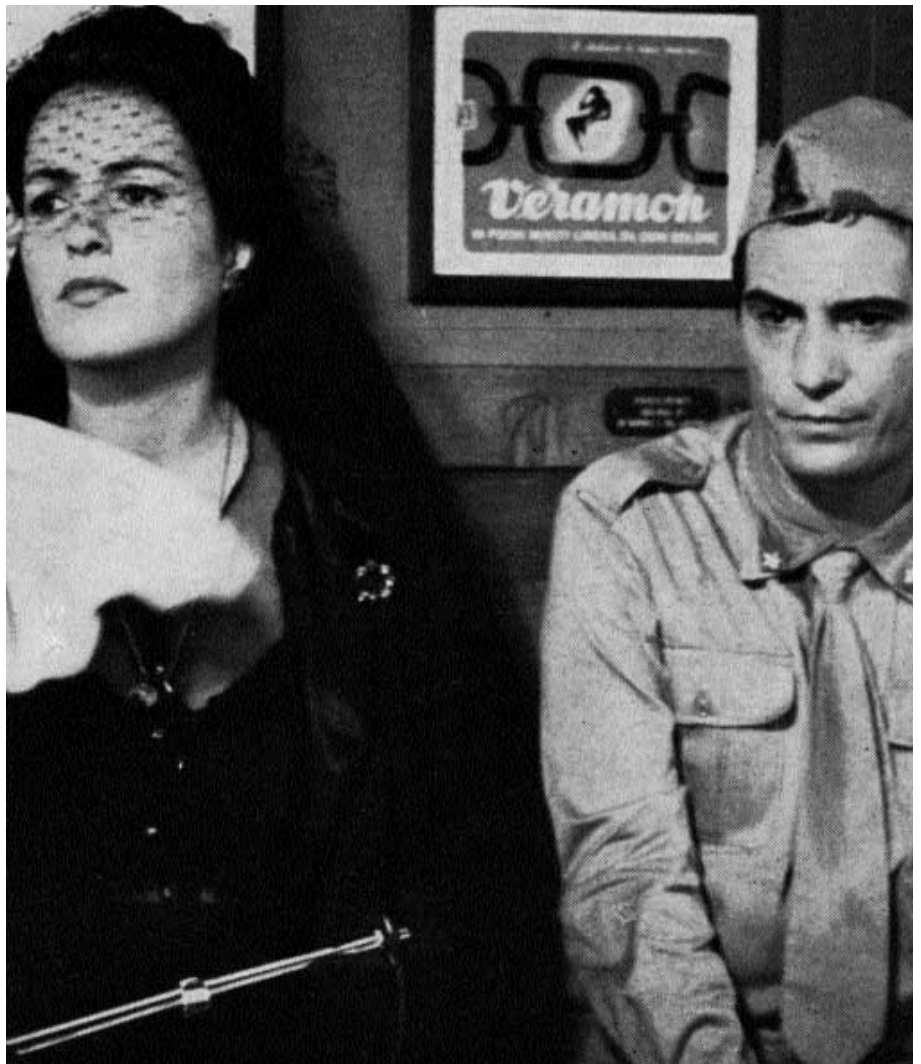
Vittorio Spinazzola in «Cinema Nuovo», n. 162, marzo-aprile 1963

Ci sono due generi di film ad episodi. Quello girato da un solo regista, che ha il suo antenato in *Carnet de Bal* di Julien Duvivier, e quello in cui si mettono insieme diversi autori, come per esempio *Amore in città*, uno dei primi di questo dopoguerra. Il primo tipo di film permette al suo autore di girare attorno ad un argomento senza troppo sforzare la sua immaginazione: al film ad episodi monografico partecipano, infatti, i registi la cui fantasia è ormai sulla via del declino, o che non hanno una gran voglia di impegnarsi in quel momento.

L'altro tipo di film serve, per lo più, a far conoscere al pubblico un certo numero di aspiranti registi o di registi con delle qualità non ancora apprezzate... In *Amore in città*, i registi che lavorano ai diversi episodi furono l'esordiente Francesco Maselli, gli sconosciuti Dino Risi e Carlo Lizzani, gli oscuri Michelangelo Antonioni e Federico Fellini e il veterano Alberto Lattuada.

Di solito il film a episodi con parecchi autori non ancora conosciuti è un affare per il produttore. Gli aspiranti registi, il più delle volte, si daranno molto da fare: avranno già messo da parte il soggetto che li stimola di più, si saranno prenotati un attore di successo senza spendere troppo, loro stessi chiederanno poco per la regia.

Abbiamo visto, in questi giorni, l'ultimo film italiano a episodi, *L'amore difficile*, di quattro registi esordienti che hanno preso, come soggetto, quattro racconti di altrettanti autori italiani. Sergio Sollima ha girato «Le donne» di Ercole Patti, Nino Manfredi «L'avventura del



L'AVVENTURA DI UN SOLDATO

soldato» di Italo Calvino, Luciano Lucignani «L'avarò» di Alberto Moravia e Alberto Bonucci «Il serpente» di Mario Soldati.

Occupiamoci prima di tutto dell'*Avventura del soldato* di Nino Manfredi. Questa preferenza ha un motivo: l'episodio diretto dal comico ciociaro si stacca nettamente dagli altri. Già in altra occasione, quando recitò in *A cavallo della tigre*, notammo che Nino Manfredi era un attore con una personalità molto precisa che aspettava una conferma. Ora, con questo breve episodio la conferma c'è. Nino Manfredi è, oltre che un bravissimo comico, un ottimo regista: un autore insomma. La storia è tenuissima: un soldato, in un treno accelerato dove si soffoca dal caldo, viaggia accanto ad una prosperosa vedova in gramaglie. Scocca fra i due quella naturale e accidiosa sensualità, così frequente e spontanea nel popolo.

Chi non avesse visto il film potrebbe pensare che l'episodio sia denso di volgarità. E invece non lo è, semplicemente perché tutto è realistico. La realtà non è mai volgare: volgari ne diventano spesso le interpretazioni, anche se sono fatte con le migliori intenzioni del mondo ma tali da lasciar trasparire antiche e latenti bassezze o deformazioni psicologiche. È giusto segnalare che a questo episodio hanno collaborato come sceneggiatori Fabio Carpi e Beppe Orlandini: ma il gran merito del successo va all'autore Nino Manfredi che, oltre a recitare da grande attore, a muovere bene la macchina da presa (tutto è stato girato in un autentico vagone ferroviario, con un caldo massacrante, per diverse settimane di fila), ha avuto la felice intuizione di prendere, per la parte della vedova, la quasi tramontata Fulvia Franco. Poche volte abbiamo visto così ben tratteggiata una figura di donna in preda ad una torpida eccitazione. Anche le figure secondarie sono ben scelte e ben dirette.

Enrico Marussig in «L'Espresso», 13 gennaio 1963

Con l'episodio *L'avventura di un soldato* Manfredi ha toccato una vetta: se la raggiungesse ancora per un intero film di lunghezza normale, sarebbe senz'altro uno dei primi registi italiani. Glielo auguro, naturalmente. Penso che la storia del nostro cinema, dalla Liberazione in poi, debba tener conto di questa perfetta novella cinematografica. Dove il finale del "rapido", che scorre davanti all'obiettivo e cancella inesorabilmente la vita, è un'immagine degna di Chaplin, e di nessun altro.

Mario Soldati in «Il Giorno», 16 marzo 1963

BANDITI A ORGOSOLO

Regia: Vittorio De Seta

Soggetto e sceneggiatura: Vera Gherarducci e Vittorio De Seta

Fotografia: Vittorio De Seta

Costumi: Marilù Carteny

Montaggio: Vittorio De Seta

Musica: Valentino Bucchi

Interpreti: Michele Cossu (Michele Jossu, il pastore), Peppeddu Cuccu (Peppeddu Jossu, il ragazzo), Vittorina Pisano (Mintonia, la ragazza)

Produzione: Vittorio De Seta, per la Titanus

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia, 1961

Durata: 98'

Michele Jossu e il fratello Giuseppe sono intenti al pascolo di un gregge. Tre banditi che hanno rubato alcuni maiali si fermano nella capanna del pastore. Michele vorrebbe che i tre si allontinassero al più presto, quando sopraggiunge una pattuglia di Carabinieri, che ha uno scontro a fuoco con i briganti. Un milite viene colpito e perde la vita. Michele fugge per non essere incolpato come complice dei tre. Essendo stato spiccato un mandato di cattura nei suoi confronti, egli cerca di raggiungere con il gregge una zona dove spera che la legge non riesca a trovarlo, ma durante il percorso le pecore muoiono. Oramai ha perduto ogni cosa, deve far fronte a numerosi debiti, non sa come risolvere la difficile situazione nella quale si trova. Allora aggredisce un altro pastore, lo tramortisce e gli porta via le bestie. Egli si è comportato alla stessa maniera di chi gli ha fatto del male. Il pastore derubato urla all'indirizzo di Michele che si vendicherà, ovunque egli possa andare a nascondersi.

Banditi a Orgòsolo è un film già maturo, assimilato e ricettivo, il più capace – proprio se confrontato con opere quali *Accattone* e *Il Posto*, che pur si muovono in una dimensione analoga, soprattutto dal punto di vista della presa di contatto con la realtà e da quello non meno importante della formula produttiva, indipendente o (è il caso di Olmi) presunta tale – il più capace, dicevamo, a lasciare una traccia per coloro che seguiranno. Con esso, Vittorio De Seta ha dato anzitutto la dimo-





strazione di un coraggio (anche “fisico”) e di un’umiltà, di un rispetto, di una “pietas” non facilmente rinvenibili negli ultimi tempi del cinema italiano, e proprio fra i più giovani realizzatori. Occorre tornare indietro, appunto – anche se solo per certi versi – ai primi anni del neorealismo, per trovare qualcosa di simile; tornare cioè a quando il nostro cinema era ancora, e spesso, un atto di fede nell’uomo, una scoperta sempre nuova di una realtà ignorata nel corso del lungo, sanguinoso ventennio di

sopraffazione fascista. La stessa realtà che sedici anni di democrazia non effettiva e tredici anni di Costituzione “non attuata” hanno favorevolmente intaccato e disancorato dal passato in misura soltanto assai esigua: aggravando peraltro, con i nuovi abusi del potere, con la nuova “violenza di Stato”, in taluni sensi e direzioni, la questione.

La storia di questo pastore, iniquamente accusato di un delitto non commesso, costretto dapprima a sottrarsi a una “giustizia”, a una “legge” assurda e astratta, e poi a rivoltarsi contro di esse, a rendersi “bandito”, a provocare una nuova catena di vendette e di soprusi, non è forse – con le attenuanti del caso – la storia del nostro tempo recente? Non affonda forse le sue radici in una Resistenza tradita, in tutte le speranze deluse, negli sforzi intellettuali dispersi, nella solidarietà diventata oggetto di delazione e di rifiuto, nella rinnegata unità classista e antifascista? Su cosa e chi hanno inciso le riforme tanto esaltate, le sovvenzioni a beneficio di pochi privilegiati, i discorsi elettorali, le promesse, la “pacificazione degli animi”?

Sono domande alle quali il film dà implicitamente una risposta, e non ci pare eccessivo – come parrà ad altri – averle richiamate. Si veda, a esempio, quanto precisa e lineare è la posizione di De Seta nei confronti della polizia, nodo e fulcro della vita isolana. Nessuna attenuazione egli concede al disprezzo che le “forze dell’ordine”, ambiziose, violente, crudeli nella loro freddezza e predeterminazione, chiuse e incomprensibili, nutrono per gli orgolesi, prima ancora di sapere, prima ancora di poter giudicare. Né il regista esita a definire col termine allusivo di “parà” i “berretti neri”, che collaborano con la polizia. Sono due mondi addirittura opposti, che si trovano a confronto: l’uno, quello che rappresenta la legge, al di là di ogni torto o di ogni ragione, viene chiaramente configurato come il persecutore, il dimensionatore dell’altro, del mondo istintivo e patriarcale che – nonostante le apparenze anarcoidi e primitive – ha saputo trovare una propria giustizia fondata su ben precise tradizioni. Certamente, anche questo secondo mondo è – sia pure in misura discutibile – da respingere: è il residuo di un passato sanguinoso e improduttivo che oggi va corretto e trasformato. Ma fino a quando non si operi in profondità e con mezzi diversi da quelli rappresentati da una divisa e da un mitra, da un’aria spavalda e da azioni di palese sopraffazione, non è possibile condannare – come lucidamente ammette la vicenda di De Seta – questo passato sopravvissuto.

Nell'ambito della precisa evidenza del film, anche il fenomeno dell'omertà – almeno in questo caso particolare – trova una sua specifica e comprensibilissima giustificazione. E l'ultima difesa concessa al vecchio mondo per opporsi all'intrusione violenta e cieca del "nuovo". Ma è anche, al di là delle paure e dei ricatti, il segno di una solidarietà operante e accettabile almeno in certe sue forme: la *solidarietà* che lega, nel film, Michele a Gonario e a Mintonia, contrapposta al silenzio dello stesso Michele



nei riguardi dell'azione delittuosa compiuta dai tre latitanti. Queste tre figure, appena intraviste, rappresentano d'altronde quello che sarà il futuro di Michele, dopo il furto finale del gregge altrui. I tre latitanti comunque, sebbene basino sulla forza la loro imposizione di volontà, sono osservati in una luce e veste umana, nell'ambito di una condizione che potrà essere, domani, quella di ogni pastore orgolese e, in genere, sardo. E molto più umani essi risultano, nella loro severità stagliata a grosse tinte, di quei carabinieri arroganti e minacciosi che intervengono nell'azione immediatamente dopo. La questione della legittima difesa risulta in un certo senso capovolta, perché va intesa come protezione di un patrimonio spirituale che sempre più viene infranto a ogni procedere di tempo e che – ripetiamo – non viene sostituito con alcuna altra forma valida e vitale, con un patrimonio altrettanto autentico.

Altrettanto esemplari sono la disposizione del regista durante la realizzazione e il "metodo" da lui adottato: metodo che per certi versi può farsi risalire al modello de *La terra trema*, quando Visconti scriveva di voler portare i pescatori siciliani non a esprimere sentimenti a essi estranei (il che sarebbe stato altrettanto vano quanto voler portare attori professionisti anche bravissimi a quella verità e semplicità), ma a esprimere se stessi, la propria situazione e i sentimenti della loro vita. Questa naturalezza e questa libertà, questo voler ricreare in assoluta spontaneità (che è, nel contempo, forma di ricostruzione artistica assai elaborata, proprio in quanto arte realistica) una condizione umana e sociale, li si ritrova in De Seta, in tutte le sfumature, anche prescindendo dal troppo illustre esempio più sopra richiamato.

In questo nostro nuovo regista mancano il lirismo umanitario e il senso panico, panteistico della natura, che erano presenti in un Flaherty; e altrettanto mancano la virulenza polemica e l'incisività assoluta dell'immagine (cruda, isolata, o analogica) che permeano l'opera di un Ivens: ma sono anche due estremi che non costituiscono, forse, una lezione ripetibile. Vi è peraltro in De Seta la confluenza di tali tendenze e di altre che sarebbe troppo arduo qui analizzare. Anche perché *Banditi a Orgòsolo* è un film naturalmente semplice, raccontato in modo asciutto rigoroso severo, dai contorni e dai limiti ben tracciati, ma non per questo meno aspro e polemico: che raggiunge anzi una forza di persuasione quale posizioni più scoperte, più aggressive, più intellettuali non hanno

BANDITI A ORGOSOLO

saputo raggiungere. Una cosa è comunque certa: c'è nel regista, nella sua prima opera a lungometraggio, il segno di una capacità e di una civile coscienza che onorano l'autore e il cinema italiano.

Lorenzo Pellizzari in «Il mestiere del critico. Schede dei più importanti film italiani e stranieri. 1958-1961», a cura di Guido Aristarco, Milano, Mursia, 1962

Banditi a Orgòsolo nasce sì da una esperienza personale, quasi cineamatoriale, e deriva da una precedente attività documentaristica dalle caratteristiche formali non tanto dissimili, ma si pone subito come una reazione a certo cinema spettacolare che, partito da preoccupazioni di indagine realistica e di critica sociale, è giunto a risultati ambigui e sostanzialmente sterili.

Vittorio De Seta affronta direttamente i problemi vitali di una determinata situazione umana e sociale attraverso la rappresentazione più elementare possibile dei fatti e dei luoghi. La sua cinecamera pare osservare distaccatamente la realtà e riprodurla secondo certe regole compositive che nascono dalla realtà medesima. L'intervento creativo dell'autore, il suo atteggiamento critico nei confronti della materia trattata, si nasconde dietro una apparente obbiettività d'esposizione che lascia liberi i fatti di esplicitarsi fino alle loro ultime conseguenze. Ma per ottenere ciò, De Seta ha dovuto cogliere gli stretti legami, inscindibili, che legano i suoi personaggi all'ambiente circostante e ha individuato, nell'esame critico della società presa a oggetto del suo studio, i motivi che condizionano l'atteggiamento degli uomini e modificano continuamente i loro rapporti. La rappresentazione di questa società è dunque nata dall'osservazione attenta, personale, di un ambiente e di alcuni personaggi e si è risolta non in uno spettacolo di fatti e situazioni assunti a valore emblematico, ma in una descrizione lineare del comportamento di un uomo in mezzo a un ambiente naturalmente e socialmente ostile. L'antispettacolo di De Seta affonda le sue radici in una concezione del cinema alquanto lontana da quella neorealisticavattiniana: laddove l'episodio di vita quotidiana, il fatto di cronaca, veniva dilatato fino ad assumere il significato di una generale situazione umana e sociale, qui invece l'osservazione della realtà è limitata a un settore ben definito ma in questo ambito ristretto è portata in profondità, attraverso una successione di impressioni, di appunti, di note mai aneddotiche, ma inquadrare in un discorso critico preciso.

La cinecamera di De Seta – indagatrice, commossa, attenta – segue gli avvenimenti dall'interno del loro svolgimento, li riprende e li fissa in una successione di immagini irripetibili cariche di valore documentario eccezionale. La veste fotografica così squallida, piatta, grigia, è lungi dall'essere una ricerca di stile disadorno, una preoccupazione formalistica quindi, analoga a quella di molti altri registi del "realismo" tutti interni a ricreare con l'immagine filmica la presunta "verità" documentaria della realtà fenomenica. Lo squallore dell'immagine si identifica con lo squallore della situazione reale. Così De Seta giunge, nelle pagine più valide del suo film, nelle sequenze di maggiore intensità visiva, là dove i neorealisti-zavattiniani non erano arrivati: alla perfetta adesione dello stile figurativo alla situazione umana, sociale e ambientale descritta.

Gianni Rondolino *I nuovi registi italiani*, in «Film 63», a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Feltrinelli, 1963

I BASILISCHI

Regia, soggetto e sceneggiatura: Lina Wertmuller

Aiuto regia: Bibi Tagliaferri, Franca Santi

Fotografia: Gianni Di Venanzo

Montaggio: Ruggero Mastroianni

Musica: Ennio Morricone

Interpreti: Antonio Petruzzi (Antonio), Stefano Satta Flores (Francesco), Sergio Ferrannino (Sergio), Luigi Barbieri (padre di Antonio), Flora Carabella (Luciana Bonfanti), Mimmina Quirico (zia di Antonio), Enzo Di Vecchia (un amico), Marisa Omodei (Cicci D'Andrea), Manlio Blois (Nicolino, il proprietario terriero), Rosanna Santoro (Rosanna), Rosetta Palumbo (Rosetta), Enzo Mitoli

Produzione: 22 Dicembre-Galatea

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia, 1963

Durata: 80'

In un piccolo paese del meridione, Antonio, giovane studente in legge figlio di un notaio, trascorre insieme agli amici, Francesco e Sergio, le sue lunghe giornate. I tre sono insofferenti e nello stesso tempo partecipi della mentalità arretrata del paese. Bighellonano, tentano qualche approccio con le ragazze, litigano con i genitori, pensano a cose che non faranno mai e sognano romantiche e fantasiose avventure sentimentali. Sempre gli stessi discorsi e sempre gli stessi luoghi. Intorno a loro una realtà inerte, scossa solo qui e là da qualche "avvenimento" di cui tutti parlano: una moglie che lascia il marito e una donna che si suicida per motivi familiari. La grande occasione si presenta proprio ad Antonio: recatosi a Roma con alcuni parenti avrebbe la possibilità di trasformarsi, di rompere con gli indugi e le apatie della sua esistenza quotidiana.

L'idea di assumere la responsabilità di un film è nata durante un viaggio in Puglia, osservando una certa borghesia di provincia. La sua pigrizia borbonica mi ha incantato ed irritato al tempo stesso. Ho pensato così di vedere con la macchina da presa come si parla, si ride, ci si "lascia andare", in certe zone del Meridione dove tuttora esiste una contemplazione e un disfacimento quasi "oblomoviano".

Probabilmente ho sentito l'attrazione per tutto ciò, data la mia natura ottimistica, energetica, esuberante, in contrappeso al sonno, all'apatia e alla remissività meridionali. Amo il Sud (sono nata a Roma; la mia discendenza di famiglia è svizzera) profondamente; la mia contem-



plazione è, pertanto, critica: non fine a se stessa, estetizzante.

L'uomo è laggiù un po' egocentrico; la donna dimostra uno spirito più umile. Quest'ultima potrà essere la grande risorsa del domani, se riuscirà a liberarsi di alcuni "tabù" morali che ne paralizzano in gran parte l'azione. Per la verità gli uomini sono più intelligenti se se ne vanno (quasi sempre si affermano altrove), se riescono, cioè, ad "evadere". Un'eccezione è stato Rocco Scotellaro: uno che è "rimasto" e che è riuscito ad emergere lo stesso con il canto dolente della sua poesia.

Il soggetto è nato da un insieme di tante storie sulla condizione delle genti pugliesi, più precisamente quella parte di gente dell'interno che si trova verso la Basilicata; storie sulle loro condizioni, sulle loro aspirazioni, sviluppate anche con approfondimenti filologici. Le riprese si sono

svolte ad Andria, Genzano, Spinazzola, Minervino Murge e in altre due o tre località.

Gli attori, in questo caso, dovevano essere fisicamente fusi col loro ambiente naturale. Dopo 6 mesi di ricerche per i ruoli principali ne ho trovato uno a Bari, uno a Napoli e uno a Roma, perfettamente meridionali, bravissimi e disciplinati. Li ho scelti col fine di vedere sui loro volti tutta la sonnolenza del Sud: il retaggio di 150 anni di influenza spagnola e 90 di influenza borbonica. Tra i tanti titoli ipotizzati durante la lavorazione del film, *Oblomov delle Puglie*, *Ragazzi seduti*, *Un colpo di vita*, *I ragazzi della terra del Re*. Alla fine si è preferito *I basilischi* per meglio dare l'idea del carattere di immobilità di certi lucertoloni al sole.

intervista con Lina Wertmuller, a cura di Ettore Zocaro in «Filmcritica», n. 130, febbraio 1963



Lina Wertmuller, dopo una lunga e intensa attività teatrale, radiofonica e televisiva, è andata nel Sud, in un paesino tra Puglia e Basilicata, con pochi tecnici e un operatore di merito, Gianni Di Venanzo, a girare un film in bilico tra il "pamphlet" sociale e la commedia di costume.

I basilischi ha per tema il grande sonno del Sud; e "basilischi" sono i giovani borghesi che vorrebbero e potrebbero fare qualcosa per vincere la pigrizia secolare e l'antica diffidenza, per tentare di essere diversi da quel che, secondo le parole di Giustino Fortunato, la razza, il clima, il luogo, la storia hanno voluto che fossero ma che, alla fine, grandi lucertoloni umani appoggiati alle loro pietre calde, rinunciano e si rassegnano.

Il film ha più di un difetto: due o tre cadute di tono (l'arrivo dei parenti cittadini), ritmo un po' lasco nella parte centrale, imperfetta fusione tra accenti comici e motivi drammatici e soprattutto una difettosa saldatura narrativa tra sfera morale e sfera sociale, tra la borghesia in primo piano e la realtà contadina sullo sfondo. Ma vanta anche un suggestivo avvio (la contr'ora) e uno struggente finale che sottolinea sapientemente la cupa tristezza che fa da pedale al film.

Soltanto l'avvenire potrà confermare se Lina Wertmuller ha qualcosa da dire; per ora sappiamo che sa come dirlo. Vogliamo citare la sequenza del suicidio della vecchia vedova. È un episodio estraneo al contesto del film, poco preparato, una dissonanza; ma si osservi il modo in cui è raccontato: la carezza leggera al ritratto del marito defunto; l'inquadratura della donna che scavalca il davanzale; il contropiano dell'altra donna che assiste, atterrita, dalla finestra di fronte; il piano ravvicinato della suicida che le intima con un gesto di tacere, il contropiano dell'altra donna che grida. È una sequenza brevissima, ma rivela un regista.

Morando Morandini in «Bianco e Nero», luglio-agosto 1963

Diremo subito che questo ottimo esordio di una delle poche donne-regista del cinema mondiale, non vede il problema del sud inserito in un contesto più generale: né come un "oggi" cui seguirà un domani, né come un oggi preceduto da un "ieri". È ancora un dato astorico, un tronco privo di radici e di rami, una tranche de vie tagliata da una linea perfettamente orizzontale. Sarà probabilmente una tendenza tipicamente femminile, ma la sensazione è che questi "basilischi" che scaldano le bianche pietre di un paesaggio volutamente disadorno, siano visti più che altro come un elemento di costume e che ciò sottintenda una posizione ideologicamente discutibile: il costume come un dato strutturale e non come un qualcosa che proprio le strutture contribuiscono a determinare. Il discorso appare quindi limitato proprio per la semplificazione a nostro avviso eccessiva dei personaggi, per la loro anonimata storica, che rendendoli possibili abitanti di un sud generico (perché no Corleone, o Eboli?) giustifica anche poco una scelta geograficamente così precisa. Lo stesso uso di un dialetto italianizzato con effetti che vanno dal comico al grottesco e al patetico conferma d'altronde nel film i limiti programmatici di una indagine di costume.

Entro tali limiti, però, il lavoro della Wertmuller appare notevole e tale da fare dimenticare talune imperfezioni tecniche del doppiaggio e del montaggio o la discutibile chiave narrativa (la voce fuori campo di una concittadina dei "basilischi") dei film. Innegabile ci sembra ad esempio la presenza di uno stile. Viene fuori così assai bene la realtà di una "condizione umana" tragica, proprio perché solitamente grottesca, di una solitudine vanamente temperata dalla maldicenza e da una sorta di goliardica solidarietà virile, che ricorda gli eroi di Brancati, prigionieri a mezza strada tra volontà e velleità. C'è nel film – al di là delle apparenze che magari inganneranno qualche benpensante – un amore profondo al sud e all'antico suo male della rassegnazione.

Lino Micciché in «Avanti!», 25 ottobre 1963

I "basilischi" del film sono i figli dei funzionari e dei professionisti, i rampolli di una borghesia che, invece di fare la rivoluzione, ha sempre servito un reame e non ha mai mosso un dito per inserirsi, come "terzo stato", tra i feudatari da una parte e i "cafoni" e braccianti sfruttati dall'altra. E, oggi, questi giovani – politicamente agnostici, oppure fascisti e democristiani – si trovano inerti, insensibili, completamente refrattari persino agli echi pallidi del progresso, che possano pervenire laggiù. Mentalmente, fisicamente paralizzati, senza una sola prospettiva. E tutto ciò è profondamente vero. Da ciò proviene, dunque, il sottofondo realistico del film, tanto vivace e arguto nella scorza, quanto malinconico o aspro nella sostanza. Lina Wertmuller, in base a un'inchiesta rigorosa, allinea nella sua scacchiera le varie forze sociali, anche se si concentra nello studio di una sola dimensione: quella parassitaria. Tuttavia, dal ricamo al documento, è un passo, e bisogna dire che la neoregista lo compie frequentemente e felicemente. Il suo descrittivismo psicologico – oggettivo e impietoso – talvolta dà i brividi.

I basilischi è anche un'opera divertente, piena di vita. Se la vita non è nel luogo, è però nella capacità di osservazione dell'autrice, che riesce a mettere assieme una vera galleria di tipi – se non di personaggi – spassosi e nel contempo lugubri. E, proprio quando la derivazione dai modelli sembra più netta, un tratto, una situazione, una figurina s'impongono in maniera autonoma, originale. Ovviamente l'opera ha anche i suoi lati deboli: qualche incertezza di recitazione, qualche situazione troppo improvvisata. Sono difetti veniali. Più grave ci appare una certa acquiescenza dell'autrice – tra autobiografica, sentimentale, e forse un tantino snobistica – al "lasciarsi andare" del Sud.

Ugo Casiraghi in «L'Unità», 1 ottobre 1963

LA BELLA DI LODI

Regia: Mario Missiroli

Soggetto: dal romanzo omonimo di Alberto Arbasino

Sceneggiatura: Alberto Arbasino, Mario Missiroli

fotografia : Tonino Delli Colli

Scenografia e costumi: Danilo Donati

Musica: Piero Umiliani (*canzoni: I tuoi capricci, La terza luna e Il re dei pagliacci* di Migliacci e Luis Enriquez Bacaloy, cantate da Neil Sedaka; *Legata a un granello di sabbia* di Fidenco e Marchetti, cantata da Nico Fidenco; *Amore twist* di Bovenzi, cantata da Rita Pavone)

Montaggio: Nino Baragli

Interpreti: Stefania Sandrelli [doppiata da Adriana Asti] (Roberta), Angel Aranda (Franco Garbagnati), Elena Borgo (la nonna), Maria Monti (Anna Maria), Giuliana Poglioni (zia Ines), Cesare di Montignano (il nonno), Gianni Clerici (Giorgio), Renato Montalbano, Mario Missiroli

Produzione: Alfredo Bini per Arco Film

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia, 1963

Durata: 85'

Roberta, figlia di ricchi lombardi, vagabonda in cerca di sensazioni lungo l'autostrada del sole. Qui incontra Franco, un giovane meccanico squattrinato e fa l'amore con lui. Dopo diverse disavventure e schermaglie fra i due, Roberta decide di condurre Franco con sé e presentarlo come futuro sposa. Il meccanico farà una rapida carriera, fino a diventare il manager dell'azienda di famiglia.

La bella di Lodi si presenta come un ritratto di donna, una storia d'amore, una commedia di costume. Da un sodalizio tra un giovane, rissoso, sofisticato "pamphletaire" come Arbasino e un sottile, colto, intelligente teatrante come Mario Missiroli (collaboratore di Zurlini per *Cronaca familiare*) era legittimo attendersi un'opera provocatoria. La provocazione comincia dall'intrigo, quello della ragazza ricca che s'innamora del giovane povero e che, dopo varie peripezie, se lo sposa. Nulla di più convenzionale, all'apparenza, ma il lavoro d'erosione e di ribaltamento dei miti romantici comincia da lì. Allegra sagra di tiro al bersaglio contro molti luoghi comuni della drammaturgia e della sociologia in voga, la commedia vuole avere un esplicito carattere demistificatore. All'anticonformismo del tema i due autori hanno abbinato una premeditata impertinenza di modi narrativi, affidandosi prima a una sceneggiatura nervosamente rapida e frantumata, poi a un montaggio altrettanto spedito e raccorciato, come la letteratura insegna da molto tempo e come il cinema ha da poco cominciato ad applicare.

Ma l'ellissi è una forma del discorso delicata e difficile, da usare con giudizio mentre, a furia di togliere e di sottintendere, Arbasino e Missiroli hanno finito col fare di *La bella di Lodi* il brogliaccio di un film più che un'opera compiuta.

Dov'è svaporata la perfidia satirica del film? Dov'è il rispecchiamento dell'Italia provvisoria, sbracata ed efficiente del "boom"? Dov'è il ritratto a tutto tondo di questa "bella" della Padania economicamente miracolata?

Non bastano i graffianti interni della famiglia di Roberta né il brillante ma vacuo ribaltamento di qualche situazione canonica (il "party" a base di formaggini) né la scioltezza banale di un dialogo cronistico quasi colto al registratore. Mancano i personaggi, e i fatti esposti non arrivano mai ai nodi di una

rappresentazione viva, icastica, incisiva. E Stefania Sandrelli scambia troppo spesso l'agitazione per la vivacità con quel suo frenetico mulinar di mani e braccia né, questa volta, le giova il doppiato irridente ma troppo caricato ed effettistico dell'inevitabile Adriana Asti.

Indicare i bersagli va bene ma occorre anche colpirli; rinunciare a spiegare e a sottolineare si può ma bisogna saper dir bene con poco; va benissimo togliere ma quel che resta deve lasciare il segno.

A *La bella di Lodi* mancano spesso, invece, le immagini pregnanti, le scene conclusive, i momenti folgoranti. Quell'Autostrada del Sole, per esempio. Sarebbe dovuta essere, nel film, l'emblema del miracolo economico e, invece, si vede e non si vede. Troppo si vedono, e con torpida monotonia, le soste orizzontali sopra e sotto le lenzuola. *La bella di Lodi* è un'occasione sprecata. Aspettiamo il prossimo turno.

Morando Morandini in «Bianco e Nero», luglio-agosto 1963

Ancora un esordio: questa volta doppio, poiché è chiaro che *La bella di Lodi* è un film nato dalla piena collaborazione del giovane regista teatrale Missiroli con il giovane scrittore Arbasino. Doppio esordio che se in parte convince per quello che è, in parte delude per quello che avrebbe potuto essere e non è: come dire che i risultati, benché interessanti, non sono stati pari alle intenzioni. Queste ultime, a giudicare i film, risultano evidenti: con la figura di Roberta, gli autori volevano offrire il ritratto di una borghesia lombarda satolla e soddisfatta, materialistica e volgare, fatta di "parvenus" arricchiti, la cui cultura si ferma alla lettura quotidiana di «24 Ore» e la cui attività non va più in là della speculazione sui titoli in ribasso. Una borghesia che si rivolge al proletariato con occhio scevro da pregiudizi, ma solo per fagocitarlo, per annetterlo all'impero del prodotto, per usarlo come materia utile al grande edificio di superprofitti e di superprodotti. Qualcosa di più, insomma, che non un semplice quadro sentimentale, ma semmai il profilo di una civiltà neocapitalistica applicata ai sentimenti.

Il personaggio di Roberta (dapprima disumanamente irrequieta nella sua egoistica asettualità – il primo incontro con Franco – nel suo esasperato valutare la realtà in termini di perdite e profitti – la visita agli uffici del carcere –, nel suo correre verso l'allargamento degli orizzonti del benessere e quindi acquietata nella scoperta di una inedita realtà sentimentale, con quella conclusione che sembra sentimentale, ma è invece amara poiché rientra nell'ambito di una pianificazione utilitaristica che tocca perfino i sentimenti) vuole essere un po' il fulcro attorno al quale ruoterebbe questa umanità di slot-machines, di volgarità rivestite di biglietti da mille, di creature alienate, come i giovani del "party" descritto dal film in una delle sequenze più significative, ridotti a disquisire sui gusti e gli ingredienti dei formaggi dei padri, industriali caseari.

Senonché le polemiche intenzioni e l'intelligente aggressività dei due autori, fuse nella storia, ne risultano annacquate, impoverite, talora perfino rese equivoche. I difetti sono essenzialmente di sceneggiatura; la storia è mal dosata e da una prima parte sintetica fino all'incomprensione si passa ad una seconda inverosimilmente dilatata e dove un lungo succedersi di attese rasenta l'ovvietà; il personaggio maschile, che pure avrebbe dovuto avere un suo peso, è poco più che un abbozzo, una "spalla" inerte e dalle meccaniche reazioni; mentre i personaggi minori sfiorano il bozzetto, la macchietta dai contorni sfumati, che punge ma non graffia.

Dal film sprizza insomma intelligenza caustica e beffarda, ma il disordine della materia cui le volute slegature sintattiche non aggiungono chiarezza lo limitano ad un profilo polemico ma superficiale, ironico ma non sempre critico, di un'eroina dei nostri tempi. Una lode va fatta a Stefania Sandrelli, in due o tre punti fuori misura, ma in genere assai persuasiva.

Lino Micciché in «Avanti!», 9 febbraio 1963 «»



L'ETÀ DELL'ORO

IL BOOM

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto e sceneggiatura: Cesare Zavattini

Aiuto regia: Luisa Alessandri, Giuseppe Menegatti

Fotografia: Armando Nannuzzi

Scenografia: Ezio Frigerio

Arredamento: Emilio D'Andria

Costumi: Lucilla Mussini, disegnati da Gabriele D'Angelo

Musica: Piero Piccioni

Canzone: *Wheels* eseguita da Billy Vaughn

Montaggio: Adriana Novelli

Interpreti: Alberto Sordi (Giovanni Alberti), Gianna Maria Canale (sua moglie Silvia), Ettore Geri (Carlo Bausetti), Elena Nicolai (Annetta Bausetti), Silvio Battistini (Riccardi), Mariolina Bovo (signora Faravalli), Antonio Mambretti (Faravalli), Alceo Barnabei (Baratti), Gloria Cervi (Cinzia Baratti), Sandro Merli (Dronazzi), Sandra Verani (signora Dronazzi), Matelda Scotti (la moglie di Riccardo), Gino Pasquarelli (il direttore della Fides Prestiti), Maria Grazia Buccella (Gaby, la segretaria del direttore della Fides Prestiti), Federico Giordano (il padre di Silvia), Ugo Silvestri (Gardinazzi), Felicita Tranchina (la madre di Giovanni), Alfredo Zambuto (Piero, il cameriere di casa Bausetti), John Karlsen (l'oculista), Franco Abbina (l'assistente oculista), Rosetta Biondi (l'infermiera dell'oculista), Altio Vita (l'inquilino di fronte), Mario Cipparone (un cliente della Fides Prestiti), Vittorio Casella (segretario dei cantieri Bausetti), Franco Bologna (geometra dei cantieri Bausetti)

Produzione: Dino De Laurentiis

Distribuzione: D.D.L.

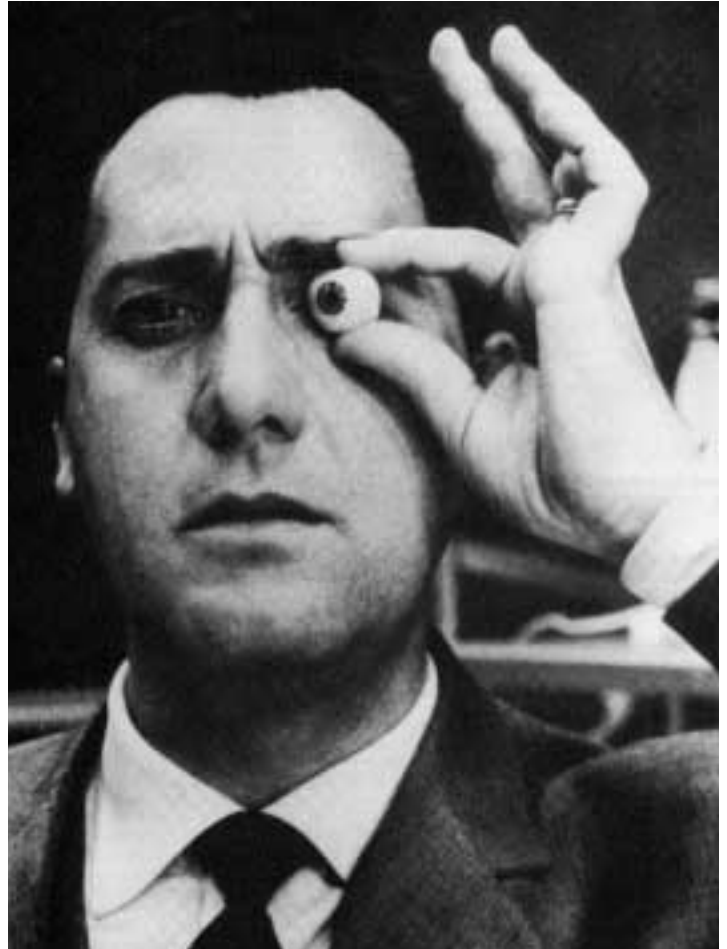
Origine: Italia, 1963

Durata: 93'

Giovanni è un appaltatore la cui vita nasconde, dietro una facciata di lusso e di ricchezza, una situazione fallimentare che peggiora sempre più. La situazione è aggravata dalla moglie Silvia, ambiziosa e priva del senso della realtà. Incapace di trovare una soluzione ai suoi problemi economici, tralasciata l'idea del suicidio che non trova il coraggio di attuare, avendo saputo che un ricco signore offre una cifra molto alta all'uomo che gli cederà un occhio per sostituire quello che ha perduto in un incidente, prende contatto con lui e si accorda per una cifra tale da poter pagare tutti i suoi debiti. Con la somma ottenuta in anticipo, Giovanni, preso ancora una volta dalla sua euforia per gli affari, prepara nuovi progetti, offre regali alla moglie e una gran festa agli amici che non vollero aiutarlo. Entrato in clinica non riesce a vincere il suo nervosismo e mentre lo trasportano in sala operatoria, fugge. Solo più tardi, convinto dalla moglie dell'uomo al quale ha venduto l'occhio, acconsentirà a ritornarvi.

Sei anni fa Cesare Zavattini lesse sui giornali di un uomo che voleva vendere uno dei suoi occhi per quattordici milioni. Il fatto di cronaca lo impressionò: avrebbe potuto essere l'amara, grottesca conclusione delle sue storie più famose, che egli aveva lasciato sospese su interrogativi vaghi e angosciosi, la soluzione dei problemi più urgenti per *Umberto D.*, per l'attacchino di *Ladri di bici* -

clette, per il muratore de *Il tetto*. Era la realtà che veniva incontro alla fantasia, avallando la teoria del cinema-verità, allora appena abbozzata. Ma il '57 era l'anno di Maurizio Arena e di Marisa Allasio: ben difficilmente un produttore italiano avrebbe accettato di rischiare del denaro su un progetto del genere. Partendo da questo sfiduciato presupposto Zavattini immaginò un film sul cinema: l'uomo che voleva vendere il proprio occhio veniva avvicinato da un regista che gli offriva la allettante possibilità di divenire il protagonista del suo film. Il film si faceva, ma non come l'avrebbe voluto il regista: la parte veniva affidata a un grande attore e la soluzione era ipocritamente ottimistica. L'uomo comunque salvava il proprio occhio, diventando l'autista del produttore. Chi aveva la peggio, in definitiva, era il regista, costretto a soffocare i suoi ideali. Il film non si fece neppure in questa versione, e Zavattini convertì il soggetto in un copione teatrale, «Come nasce un soggetto cinematografico», che venne messo in scena dal "Piccolo" di Milano. Ora la storia dell'uomo che vende un occhio ci viene ripresentata, in un'edizione di lusso e adattata al nuovo clima cinematografico ed economico del nostro Paese: il povero disoccupato del dopoguerra si è trasformato in un arrampicatore sociale,



in un figlio, sia pure mal riuscito, del miracolo, il cui problema non è di sopravvivere, ma di adeguare le entrate al treno di vita che si è scelto; l'occhio è salito di prezzo in omaggio alla svalutazione della lira e alla rivalutazione del suo proprietario, passando dai primitivi quattordici milioni agli odierni settanta; è scomparsa tutta la sovrastruttura del film nel film, dato che oggi i produttori sono spesso disposti a realizzare progetti ben più arrischiati di quelli suggeriti da Zavattini. È nato così *Il boom*. La fedeltà alle proprie invenzioni, la volontà di vederle realizzate sono una bella cosa, ma presentano dei pericoli non indifferenti. Il cinema è un po' come la moda: soggetti e film invecchiano presto come gli abiti, e un abito rimodernato non è mai un abito nuovo. La domanda che viene da porsi, vedendo *Il boom* è appunto questa: fino a qual punto il vecchio fatto di cronaca sopporta di essere strappato dal suo alveo naturale (il miserabilismo del cinema italiano postbellico) per trasferirsi nel mondo d'oggi? Sia De Sica che Zavattini hanno avvertito la trappola, eliminando dalle vicende e dai caratteri dei personaggi ogni residuo di patetico, ma questa lodevole cura ha, semmai, acuito il dilemma, anziché risolverlo. E la scelta di un attore come Alberto Sordi lo ha addirittura radicalizzato: Sordi, per quanti sforzi faccia di adeguarsi a qualsiasi personaggio, resta un eroe sostanzialmente negativo, dal quale riesce difficile attendere qualsiasi tipo di sacrificio e a maggior ragione il sacrificio pesante come quello del proprio occhio. Fatta questa riserva di fondo, bisogna però ammettere che essa viene abilmente mascherata da una sceneggiatura ricca di geniali trovate, e da una regia felice soprattutto nella condotta degli attori, dal protagonista a tutto il coro che lo circonda, che De Sica ha saputo scegliere e guidare con mano quasi sempre maestra.

Callisto Cosulich in «ABC», 6 ottobre 1963

Questo famoso soggetto dell'uomo costretto a vendere un occhio per bisogno, Cesare Zavattini l'aveva in testa da molto tempo. Pare che gli fosse stato suggerito da qualcosa che aveva letto sui giornali, non si sa bene se una notizia o un avviso economico: si trattava, in ogni caso, di un tale, presumibilmente ricco e certamente orbo, che cercava un occhio sano da farsi trapiantare al posto di quello che gli mancava o che non funzionava più. C'è da pensare che quel tale chiedesse l'occhio di un morto e non di un vivo, ma è comprensibile come a Zavattini andasse immediatamente a genio l'ipotesi di un poveraccio costretto a prendere sul serio quell'offerta, e ad accettarla, cedendo da vivo un proprio occhio per non morire di fame.

L'orbo ricchissimo che può pagare qualsiasi somma per acquistare un occhio, il povero disperato



che non può rinunciare all'occasione unica che gli si offre per continuare a vivere: ce n'era abbastanza per uno di quegli apologhi tipici di Zavattini, schematici e demagogici quanto si voglia ma pur sovente folgorati da una casta luce, da una sincera rivolta contro l'ingiustizia e l'ipocrisia, da un amore fervido e tenerissimo per l'uomo, e soprattutto per l'uomo umile e indifeso. Era pur sempre Zavattini, come è stato detto, l'uomo che non perde mai la facoltà di stupirsi e agli occhi del quale i dissidi dell'esistenza si scarnificano sino a diventare elementari.

Fatto sta, comunque, che quel soggetto, come tanti altri, rimase a lungo nei cassetti di Zavattini. E venne fuori in un'occasione insolita e imprevedibile: quando cioè il nostro autore fu invitato dal "Piccolo Teatro di Milano", qualche anno fa, a scrivere per la prima volta

un testo teatrale. Venne fuori, cioè, nella commedia (o qualcosa di simile) intitolata «Come nasce un soggetto cinematografico» della quale, beninteso, era protagonista un soggettista, con tutto l'apporto autobiografico facilmente immaginabile, diviso fra l'onestà fondamentale e le tentazioni del guadagno, davanti a una nuova prova decisiva per la sua coscienza di uomo e di artista.

Ma perché Zavattini ha tirato nuovamente fuori quel suo vecchio soggetto, quella sua vecchia idea già sfruttata nella commedia in occasione di un film che, a giudicare dal titolo e dal contesto (nonché dalla presenza condizionante e decisiva di un attore come Alberto Sordi), dovrebbe andare in tutt'altra direzione, e cioè verso una lucida e motivata critica di certo insensato "arrivismo", di certi paurosi naufragi nell'allegria del "miracolo economico", di certi scompensi e di certe assurdità da iscriversi in una logica di cause ed effetti anziché nell'astrazione dell'apologo paradossale?

Il pozzo delle idee si è dunque disseccato del tutto se Zavattini deve rincorrere i secchi già estratti. Dell'affetto e dell'affettuosa solidarietà che sempre abbiamo avuto per Zavattini (e della speranza, soprattutto, che un ingegno come il suo sappia trovare nella estrema maturità nuovi ripensamenti e motivi al di là del vecchio pozzo disseccato) basterebbe a testimoniare proprio il fatto che stiamo dedicando più righe di quante in effetti dovrebbe meritare a un film come *Il boom*, dove un soggetto inquietante, impietoso, e tuttavia giustificabile nei termini di un apologo e di una violenta denuncia, viene invece mortificato nell'adattamento alle misure sempre ambigue del "personaggio Sordi" e in un contesto che assolutamente non lo regge né lo giustifica.

Gian Maria Guglielmino in «Gazzetta del Popolo», 27 settembre 1963

IL BRIGANTE

Regia: Renato Castellani

Soggetto: dal romanzo omonimo di Giuseppe Berto

Sceneggiatura: Renato Castellani

Aiuto regia: Eriprando Visconti, Sauro Scavolini, Piero Cristofani

Fotografia: Armando Nannuzzi

Montaggio: Jolanda Benvenuti

Musica: Nino Rota

Interpreti: Adelmo Di Fraia (Michele Rende), Francesco Seminario (Nino Stigliano), Serena Vergano (Miliella), Mario Ierard (Pataro), Anna Filippini (Giulia Ricadi), Giovanni Basile (Fimiani), Renato Terra (Camillo), Elena Gestito (la madre di Nino), Francesco Mascara (Bovone) Angela Siriami (la nonna di Nino), Salvatore Moscianese (don Francesco Tomea)

Produzione: Cineriz

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia, 1961

Durata: 143'

Michele vive insofferente e ribelle in un ambiente di poveri contadini dominati dall'arbitrio di pochi potenti locali, e, sotto l'imputazione di aver ucciso un possidente terriero rivale in amore, viene incarcerato ingiustamente, nonostante la testimonianza favorevole di un contadello di povera famiglia, Nino. Tornato furtivamente in paese dopo un anno di galera, durante la ritirata tedesca, è convinto dalla sorella di Nino, Miliella, a ripartire senza vendicarsi. Arruolatosi nelle truppe americane di liberazione, torna ad abitare in paese dopo essere stato riconosciuto innocente. Sotto la spinta dei tempi nuovi, i contadini occupano le terre abbandonate dai padroni sfruttatori e Michele è con loro. Ma, incriminato di nuovo a causa del vecchio delitto, Michele si rifugia sui monti (seguito da Miliella, innamorata di lui), abbandonato dai compaesani e braccato dalla polizia, finché quando viene uccisa Miliella, fuori di sé torna all'abitato e vi compie una strage, ma è a sua volta ucciso dall'ex-carabiniere Fimiani, che un tempo gli aveva evitato un arresto.

L'accostamento di Castellani ad una situazione storica avviene per vie a lui congeniali: la pittura felice di un mondo popolare, l'invenzione di personaggi ognuno a tutto tondo, con una propria logica interna, una propria fisionomia. Da questo punto di vista, la prima parte del lungo film ci pone davanti ad un Castellani narratore fervido e animato, pur se sin dall'inizio convinca meno come sceneggiatore di se stesso (si avvertono infatti rallentamenti e pause e sovrabbondanze derivate da un mancato disimpegno dell'impianto narrativo cinematografico da quello del romanzo di Berto; in alcuni momenti s'avverte chiara la divisione dei capitoli). L'occupazione delle terre fu una rivolta appunto *organizzata*, non spontanea; ora fallì ora ebbe successo, ma non per motivi di mera carica individuale. Castellani, al contrario, riduce tutto a termini individuali e non può che cadere nel romanticismo, malgrado le premesse descrittive, robustamente realistiche. Questo spiega, mi sembra, lo spezzarsi, giunti alla metà, del ritmo del film, che ha una sua progressione omogenea sino alla sequenza, di grande bellezza, dell'occupazione delle terre, dove il regista sembra non immemore dell'insegnamento di certi registi sovietici (pur con qualche forzatura: vedi il grido «Avanti le donne!» abbastanza improbabile in una società ancor chiusa come quella descritta).

IL BRIGANTE

Dalla presentazione di Michele, in un'aia isolata dove vive il ragazzo attraverso i cui occhi la vicenda è narrata, il respiro dell'opera si allarga alla casa del federale e al paese; e con l'arrivo dei reduci il paese si affolla di gente; e quando si prepara l'impresa, s'abbracciano con lo sguardo anche i villaggi vicini. Il dilatarsi del centro narrativo, a cui si adegua ogni elemento espressivo a disposizione, è in funzione di un crescendo che ha, come s'è visto, il suo culmine nella sequenza indicata. Col fallimento dell'occupazione, per le cause che il regista rileva, il film è tematicamente concluso, perché è ormai scontato che a Michele Rende non resti altro che il banditismo, ed anche stilisticamente, perché la convergenza degli elementi espressivi s'è per così dire scaricata nella grande sequenza collettiva seguita da quella, lenta quanto l'altra era stata convulsa, della lunga attesa del ritorno di Michele andato a parlamentare in città.

Ernesto G. Laura in «Bianco e Nero», n. 9, 1961



Il brigante è un film di varia e vivace umanità, ed è pieno di qualità estetiche, narrative e morali. Diremmo che è tuttavia meglio riuscito nella parte corale che in quella dei singoli personaggi. Castellani, scegliendo interpreti non professionisti, ha ottenuto sí di farci entrare senza residui nello spirito del film, ma nello stesso tempo ha creato una leggera cortina di fichi d'india tra gli attori rustici e quelli colti, fra quelli locali e gli altri venuti da Roma. Nasce un leggero fastidio dalla loro pronuncia troppo spedita, dai loro abiti troppo stirati, dai loro atti che poco sanno del focolare e del pane fatto in casa. La stessa rivolta dei braccianti ha qualcosa di sapiente, insomma di politicizzato, e poco ricorda la *jacquerie* classica, tumultuosa, improvvisata, anarchica. In compenso, nei singoli episodi, che virtuosismo, che miracoloso equilibrio di valori, che capacità di illuminare di poesia una riunione di povera gente, la strada notturna di un borgo, il mesto pasto dei carcerati. Nascono allora pagine che ricordano le grandi lezioni del cinema di una volta da Ejsenstajn a King Vidor. Pur immerso in una questione grondante lacrime e sangue, mai Castellani s'è poi dimenticato che il dramma dei "cafoni" di Calabria si svolge in una natura

paradisiaca, in aspre montagne di squisita e casta bellezza figurativa. E qui l'operatore Nannuzzi gli è stato vicino con sapienza e comprensione; insieme sono riusciti a fondere miracolosamente la verità del paesaggio e quella delle anime. È a nostro parere, un film da Leone d'oro.

Pietro Bianchi in «Il Giorno», 31 agosto 1961

Il brigante riprende il tema, che già fu del neorealismo, dell'ingiustizia sociale che spinge uomini onesti fuori della legge. È interessante notare come in questo film, tratto dall'omonimo romanzo di Berto, i "due soldi di speranza" di Castellani siano approdati – in una commistione di fatti e cose ora realistiche ora non rispondenti alla realtà storica – a una completa e totale sfiducia: alla convinzione di un fallimento senza alternative degli ultimi quindici anni trascorsi. Ciò conferma per altre vie, solo apparentemente diverse, la incapacità del regista – ieri come oggi – a elaborare una visione concretamente critica e articolata della vita nazionale.

Guido Aristarco in «Cinema Nuovo», n. 153, 1961

IL COLOSSO DI RODI

Regia: Sergio Leone

Sceneggiatura: Sergio Leone, Ennio De Concini, Cesare Seccia, Luciano Martino, Aggeo Savioli, Luciano Chitarrini, Carlo Gualtieri

Aiuto regia: Jorge Grau

Fotografia: Antonio Ballesteros

Scenografia: Ramiro Gomez

Coreografia: Carla Ranalli

Maestro d'armi: Alfio Caltabiano

Montaggio: Eraldo Da Roma

Effetti speciali: Vittorio Galliano, Manuel Vaquero

Musica: Angelo Francesco Lavagnino

Interpreti: Rory Calhoun (Dario), Lea Massari (Diala), George Marchal (Pericle), Conrado Sanmartin (Tireo), Mabel Karr (Mirte), Roberto Camardiel (Serse), Jorge Rigaud (Lisippo), Alfio Caltabiano (Creonte), Carlo Tamberlani (Senon), Mimmo Palmara (Ares), Angel Aranda (Koros), José Suarez, Felix Fernandez, Ignazio Dolce

Produzione: Cesare Seccia per Cineproduzione Associata, (Roma), Procusa, (Madrid), Comptoir Française (Parigi)

Distribuzione: P.A.C.

Origine: Italia/Francia/Spagna, 1960

Durata: 142'

L'eroe greco Dario si gode il meritato riposo nell'isola di Rodi proprio mentre si festeggia la fine dei lavori di costruzione del Colosso. Un gruppo di cospiratori contro Serse, il tiranno dell'isola, chiede il suo aiuto, ma lui è troppo impegnato a corteggiare la bella Diala. Quando però scopre i piani di Serse, il quale con l'aiuto dei pirati fenici prepara un assalto a sorpresa alla Grecia, per Dario cominciano i guai. Accusato di essere una spia, cercherà l'aiuto dei ribelli per abbandonare l'isola. Catturato insieme a loro, riuscirà a fuggire. Cercherà l'aiuto di Diala per scoprire che la donna a sua volta congiura assieme a Tireo per rovesciare Serse e prenderne il posto. Verrà fatto prigioniero e portato all'interno del Colosso; ma quando per Dario sembra non esserci più possibilità di salvezza, la terra viene scossa da un violento terremoto che provoca il crollo del Colosso e gli restituisce la libertà.

Assistente di William Wyler per *Ben Hur*, Sergio Leone ha magistralmente realizzato questo grande film, che è costato quasi un miliardo (cifra che sembra minima, considerando il carattere monumentale dell'impresa). I suoi attori li ha scelti con una cura particolare e li ha fatti recitare con una foga e un fascino poco comuni in questo genere di produzioni. I movimenti delle folle (la cui moltitudine è effettivamente visibile sullo schermo) sono ammirevolmente diretti. Quanto al terremoto finale (senza dimenticare i giochi del circo) sono trattati con una capacità rara di messa in scena dove i templi e i palazzi di marmo affondano in un realismo di rado uguagliato al cinema.

Abile attore, Rory Calhoun unisce la seduzione con le virtù atletiche richieste dal suo ruolo e si segnala per la sua fotogenia (qualità una volta apprezzata ma che ormai sembra essere trascurata).

George Marchal fa una bella interpretazione di ribelle e Lea Massari dà un contributo impor-



tante ad un racconto ben costruito.

Jacques Guillon in «La cinématographie française» n. 1933, 23 settembre 1961

Dopo il successo di *Ultimi giorni di Pompei* a Leone venne offerto di debuttare ufficialmente nella regia con una grossa produzione, dove il vero protagonista non è un uomo, ma un monumento: *Il colosso di Rodi*. Questa volta i topoi hollywoodiani ci sono tutti.

Duelli in equilibrio sulle spalle del colosso, prigionieri sospesi sulla fossa dei leoni, party dove si spettegola col vicino di triclinio, avvelenatori avvelenati, catastrofi catartiche, colpi di scena puntualissimi (Serse esordisce in tono perentorio: «Fino a quando avrò un attimo di vita...» e viene subito interrotto da

una freccia nel petto), torture raffinate (a un prigioniero vengono versate gocce di metallo fuso sulla schiena, un altro viene rinchiuso in una campana e assordato). E nei dialoghi, auguri solenni («spero che tutto l'Olimpo sia dalla tua parte»), precetti eroici («la libertà di un popolo vale più di sei vite umane»), galanterie ispirate («qui le donne emanano una speciale fragranza: sembrano fatte di sole»), piacevolezze senili («alla tua età si soffre solo per le donne, alla mia si soffre perché le donne non ci fanno più soffrire»).

Anche l'eroe, bon vivant e democratico per hobby, è di stampo americano.

Comunque siamo lontani dai grandi modelli del genere.

Il romanzesco Nel film di Leone manca un conflitto centrale, i personaggi non hanno quasi risvolti privati, le peripezie sono macchinose, il voltafaccia dell'eroina gratuito... (ma bisogna dire che la sceneggiatura è stata in parte riscritta durante le riprese).

Il verosimile In Leone l'ostentazione del budget è più ingenua, soprattutto nell'interminabile catastrofe finale, che ci lascia piuttosto freddi, dal momento che le vittime sono piuttosto anonime.

Il glamour Nel film italiano, corpi opachi, spenti e un miscasting clamoroso: Lea Massari col suo sorriso cordiale nel ruolo della vamp ingannatrice. Leone, insomma, si era fatto un'idea approssimativa dello stile hollywoodiano. Tanto da far nascere dei dubbi circa l'utilità del suo decennale apprendistato (che prosegue nel 1962 con la regia della seconda unità di *Sodoma e Gomorra* di Aldrich)

Oreste De Fornari in «Tutti i film di Sergio Leone», Milano, Ubulibri, 1984

Il colosso di Rodi doveva essere interpretato da John Derek, quello dei *Dieci comandamenti*, che allora era sposato con Ursula Andress. Non andavamo d'accordo perché John Derek si prendeva per un divo e si rifiutava di provare i combattimenti con la spada. Allora io gli ho detto «Il regista sono io. Se ti voglio con la barba, datti da fare perché cresca immediatamente. Se cambio idea e ti voglio senza barba, tagliala, se penso che staresti meglio con mezza barba, fattene crescere metà. Sono io che decido. Era furioso. Se n'è andato e Ursula Andress è venuta a dirmi che ero stato cattivo con suo marito. È una delle prime donne che mi abbia veramente detestato».

Intervista con Sergio Leone a cura di Gilles Lambert in «Les bons, les sales, les méchants et les propres de Sergio Leone», Parigi, Solar, 1976

COMIZI D'AMORE

Regia, soggetto, sceneggiatura e commento: Pier Paolo Pasolini

Fotografia: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli

Montaggio: Nino Baragli

Voce: Lello Bersani

Interventi: Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Cesare Musatti

Alcuni intervistati: Giuseppe Ungaretti, Adele Cambria, Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Graziella Granata, Antonella Lualdi, Ignazio Buttitta (Eugenio Montale, Susanna Pasolini e Giuseppe Ravegnani sono stati soppressi al montaggio)

Interpreti: Graziella Chiarcossi (la sposa)

Produzione: Alfredo Bini per Arco Film

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia, 1964

Durata: 90'

È un'inchiesta sull'amore e sul sesso nell'Italia dei primi anni Sessanta articolata in un prologo, un epilogo e tre parti chiamate programmaticamente Ricerche. Pasolini stesso vi figura nei panni dell'intervistatore che rivolge le sue domande a persone di diversa età, sesso, condizione sociale, spaziando dal nord industrializzato al profondo sud arcaico e contadino. Tra una ricerca e l'altra, Pasolini commenta i dati raccolti con Alberto Moravia e Cesare Musatti.

Comizi d'amore, dunque, non è cinema-verità. Pasolini sa benissimo che la verità, nell'accezione più elementare della parola, non viene fuori dalle singole inchieste. La gente intervistata mente, in genere; si trincerava dietro ai "non so", ai rifiuti, alle affermazioni categoriche; e poi è quantitativamente insufficiente a condurre a conclusioni scientificamente attendibili. Ma Pasolini sa anche, come pochi altri, quanto importante sia un volto umano, uno sguardo, una fisionomia meridionale, l'espressione furbastra d'un quindicenne lombardo. E allora indaga lì, fa scaturire tutto dal rapporto che riesce a instaurare fra noi e quelle facce; fra le sue domande precise e quelle risposte, spesso incivili, spesso odiose, talvolta serene e mature. Il volto dell'Italia che ne emerge è sconcertante: per viltà, filisteismo, arretratezza. E commovente: per serenità, chiarezza di qualcuno. È comunque poeticamente autentico, anche se non realistico nel senso di esauriente – non lo potrebbe essere data l'impostazione umile –, autentico perché il metodo tendenziosissimo (come nei *Sopralluoghi in Palestina* del resto) che Pasolini persegue pone tutti alle strette, allaccia ogni frase, ogni volto a un unico nodo che si scioglie nella meravigliosa punta che è la sequenza finale. Qui Pasolini non interroga più: guarda. Due giovani italiani si sposano. Il montaggio, libero con nessi non naturalistici, sottolinea i gesti felpati di un rito consueto e terribile. I volti ignari e belli dei ragazzi, degli amici, dei genitori, sono i volti degli italiani che vanno verso l'ignoto – del matrimonio, ma anche di tante altre cose – verso un dolore, uno smarrimento che li scoperà attoniti e ignoranti. E allora Pasolini, con la sua voce legge un commento bellissimo, formula un augurio che è anche una conclusione a tutto quello che abbiamo visto fino a quel momento. E l'augurio è – cito a memoria – che i due giovani sposi possano un giorno aggiungere al loro amore, la coscienza del loro amore.

Anche se *Comizi d'amore* non supera, è ovvio direi, *Il Vangelo secondo Matteo* e gli altri film a soggetto di Pasolini, si pone ugualmente a un altissimo livello, anche grazie a quest'ultima sequenza

COMIZI D'AMORE

che è senz'altro una delle sue cose migliori, fra le più accorate del cinema italiano.

Maurizio Ponzi in «Filmcritica», 158, giugno 1965.

Che il cinema non colga la vita, ma abbia modo di selezionarne gli aspetti più significativi, o di renderne significanti quelli che in apparenza lo sono di meno, Pasolini lo accetta dopo un'esperienza fondamentale del suo iter cinematografico, *Comizi d'amore*. Questo film, forse troppo trascurato, segna, in particolare nel suo finale, che è uno dei più rappresentativi esempi di montaggio pasoliniano, l'abbandono dell'illusione mimetica, che in pratica lo aveva sostenuto, dandogli la sensazione di poter cogliere anche la realtà nella sua verità e nella sua forza autosignificante, senza una apparente mediazione intellettuale.

Gian Piero Brunetta in «Forma e parola nel cinema», Padova, Liviana, 1970



Comizi d'amore, film-inchiesta costruito con il metodo dell'intervista, alla quale si accompagna costantemente, e spesso si sovrappone, il commento polemico e riflessivo dell'autore, nasce in parte dalla suggestione "sperimentale" del cinéma-vérité (*Chronique d'un été* di Rouch e Morin, del 1961, aveva suscitato interesse e discussioni anche in Italia).

Ma vi si avverte, soprattutto, la traccia di un'antica disposizione, connaturata all'"ideologia" e alla formazione pasoliniana, a cogliere e fissare, nei mutamenti epidermici anche se a volte clamorosi delle abitudini e del costume, la persistenza di miti, ossessioni e divieti propri di una società «piena ancora di strati arcaici, di livelli culturali primitivi, tipici dei paesi sottogovernati». Ma se, nell'introdurre le lettere raccolte e ordinate dalla Parca, Pasolini sembrava sorpreso e costernato soprattutto dal fenomeno dell'"alienazione femminile" e dalle sue dimensioni, nel film l'attenzione si sposta, piuttosto, sulla alienazione maschile, generatrice dell'altra e, a sua volta, conseguenza di strozzature e distorsioni "storiche".

Interpellati sui problemi del sesso e dell'amore, dai più ovvi, apparentemente, a quelli più "sgradevoli" o controversi (situazione della donna, matrimonio e divorzio, repressione e liberazione sessuale, omosessualità, prostituzione), italiani del nord e del sud, contadini e operai, studenti e giovani proletari rivelano, con qualche eccezione, un fondo ipocrita e conformista, un qualunque intessuto di ritegni perbenistici e di squallidi ammiccamenti, una quasi totale assenza di apertura critica e razionale.

Adelio Ferrero in «Il cinema di Pier Paolo Pasolini», Venezia, Marsilio, 1977

Il film non è soltanto un documento sociologico particolarmente vivo. È anche un eccezionale risultato cinematografico nel campo del film-inchiesta. Davanti alla qualità espressiva di questi visi e gesti, si rimpiange che vi sia stata così scarsa attenzione in Italia per il "cinema diretto" che avrebbe trovato in questo popolo espansivo degli attori nati. E poi, più di tutto forse, questa inchiesta ci rimanda come uno specchio l'immagine di Pasolini con la sua passione combattiva al servizio della verità, la sua ricerca della felicità, la sua maniera di impegnarsi tutto intero, la sua sincerità senza compromessi. Inoltre essa completa o corregge l'immagine che altri film avevano potuto offrirci del loro autore. Infatti la ricerca del sacro, la valorizzazione dell'irrazionale che in effetti troviamo altrove, lasciano spazio qui a una lotta contro l'ignoranza che avrebbe il suo posto in una filosofia illuminista.

Jean Delmas in «Jeune cinéma», n. 101, marzo 1977

LA COMMARE SECCA

Regia: Bernardo Bertolucci

Soggetto: Pier Paolo Pasolini

Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci e Sergio Citti

Fotografia: Gianni Narzisi

Scenografia e costumi: Adriana Spadaro

Montaggio: Nino Baragli

Musica: Carlo Rustichelli e Piero Piccioni

Interpreti: Francesco Ruiu (Canticchia), Giancarlo De Rosa (Nino), Vincenzo Ciccora (Sindaco), Alvaro D'Ercole (Francolicchio), Romano Labata (Pipito), Lorenza Benedetti (Milly), Emy Rocci (Domenica), Erina Torelli (Marinella), Renato Troiani (Natalino), Allen Midgette (il soldato Teodoro Cosentino), Marisa Solinas (Bruna), Nadia Bonafede, Ugo Santucci, Clorinda Celani, Santina Fioravanti, Carlotta Barilli, Elena Fontana, Maria Fontana, Alfredo Leggi, Wanda Rocci, Silvio Laurenzi

Produzione: Ugo Tucci per la Cinematografica Cervi

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia, 1962

Durata: 100'

Il cadavere di una prostituta viene ritrovato sul greto del Tevere. L'inchiesta della polizia ruota intorno ad alcuni personaggi. Nel corso dell'interrogatorio ognuno di loro si inventa un alibi: un ladruncolo detto il "Canticchia", sostiene di essersi incontrato con un prete che gli aveva promesso del lavoro. Il "Califfo", un manto, parla di un'idilliaca passeggiata con la sua fidanzata. Teodoro, un soldato calabrese, racconta un'avventura fantastica. Natalino, che si difende come un animale in trappola, accusa invece dell'omicidio due ragazzi, Pipito e Francolicchio, che aveva visto passeggiare lungo il parco Paolino. Quando la polizia arriva alla loro borgata per fermarli, i due scappano verso il fiume. Pipito viene catturato mentre Francolicchio annega. Nell'interrogatorio del ragazzo si fa luce sull'identità del vero colpevole: si tratta proprio di quel Natalino che lo aveva accusato.

Prima dell'aiuto regia avevo fatto solo due filmettini di 10 minuti.

A 20 anni ho fatto l'aiuto regia con Pasolini, ed è stata questa la vera esperienza, la più importante, perché partecipavo alla nascita di un regista, grande anche, e quindi vedevo come Pasolini scopriva il



LA COMMARE SECCA

linguaggio cinematografico; Pasolini lo inventava, veramente. Quando si metteva su un binario antidiluviano e faceva una carrellata, io avevo la sensazione che fosse la prima carrellata della storia del cinema, vedendola poi in proiezione. Dopo *Accattone*, che aveva avuto un grosso successo, i produttori si dissero: «Bisogna che facciamo dei film parlati in romanesco». Pasolini aveva un soggetto che non si sentiva di girare, era *La commare secca*, che stava in mano ad Antonio Cervi, il quale l'aveva comprato tempo addietro. Cervi gli chiese se lo voleva fare. Pasolini esitava e intanto gli propose per la sceneggiatura me e Sergio Citti, quello che lui chiamava il suo "lessico vivente". Così con Sergio Citti ho scritto la mia prima vera sceneggiatura. Io non sapevo ancora che l'avrei girata, e quindi cercavo di fare una sceneggiatura piuttosto tecnica, senza pormi dei problemi troppo grandi. Così, quando il produttore da un giorno all'altro mi disse: «Tu farai la regia di questo film», io con estrema incoscienza ho accettato. La sceneggiatura gli era piaciuta molto ma doveva girarla un altro regista. Così mi sono trovato improvvisamente con una sceneggiatura da rifare, proprio perché l'avevo affrontata da sceneggiatore e non da regista, quindi tutto è ricominciato. La grande paura che avevo era Pasolini. Era abbastanza difficile fare un film personale malgrado il mondo di Pasolini. Infatti l'accusa che mi hanno fatto quasi tutti i critici, e che io trovavo sbagliata, è: «È un film alla Pasolini senza Pasolini, per cui è una bassa imitazione, ecc. ». Quindi c'era questo pericolo nel film. Ma se io trovo un difetto nel film è proprio quello di essere poco pasoliniano. Si sente lo sforzo di chi si è trovato con un soggetto e un mondo di un altro e ha fatto di tutto per tirarlo dalla sua. Il film oggi mi sembra abbastanza interessante dal punto di vista formale perché è un film estremamente "naif" e nello stesso tempo raffinato. È "naif" perché è il primo film, e il primo film di uno molto giovane, ma questo sentimento "naif" "sfarfalla" (è il gergo degli operatori) su delle soluzioni raffinate, cioè c'è una assoluta mancanza di esperienza pratica applicata su tutto il cinema che avevo visto. E poi la cosa che mi pare comune ai due film è un certo atteggiamento mio nei confronti di tutti i personaggi, cioè mi riesce veramente difficile provare verso i personaggi dei sentimenti diversi dall'affetto. Si tratta di un film a episodi e ogni episodio è abbastanza diverso dall'altro per l'aspetto formale. Ho fatto uno sforzo stilistico: cercavo un linguaggio cinematografico più che le implicazioni storiche e sociali dei personaggi, proprio perché ne avevo paura, perché non erano miei, e sarei ricaduto quasi sicuramente a fare del Pasolini per i poveri. In ogni episodio ho cercato uno stile differente, uno stile che fosse quello dell'episodio. Per esempio, c'è un primo episodio su tre ladri che rubano delle borsette in un bosco e questo episodio lo vedevo côté giapponese. C'è un secondo episodio su un "pappone" che vuole lasciare la sua prostituta-strozzina perché non gli dà abbastanza soldi, e questo è girato in maniera più secca, più rapida, e soprattutto con ironia, con sotto un tango, per esempio, che ironizza su tutta la situazione. Lui poi l'ho completamente ossigenato, lei ha una faccia che sembra un uovo di Pasqua ma con due occhi molto cattivi e i capelli sciolti. Poi c'è un episodio su un soldatino che gira per Roma. Quest'episodio l'ho girato un po' alla maniera del cinema-verità, in un giorno e mezzo. Per esempio, all'inizio l'ho mandato per strada a "dragare" le ragazze. Questo tipo vestito da soldato italiano ma che parlava inglese provocava un certo stupore molto spettacolare. Il quarto episodio è con due ragazzini e due ragazzine, e qui c'è il côté più sentimentale, mio.

A cura di Adriano Aprà e Maurizio Ponzi in *Intervista con Bernardo Bertolucci*, in «Filmcritica», n. 156-157, 1965

La commare secca fu incluso, insieme con altri tredici film di esordienti, nell'Informativa veneziana del 1962. Nel gruppo c'era anche *Il coltello nell'acqua* di Roman Polanski; un altro esordiente, Andrej Tarkovskij, vinse, alla pari con *Cronaca familiare* di Zurlini – il Leone d'oro con *L'infanzia di Ivan*.

La commare secca fu strigliato senza riguardi, specialmente dalla critica italiana. È vero che la sua presentazione avvenne in condizioni particolari, che accentuarono quell'isteria da campo di concentramento e quel clima da corrida che talvolta contraddistinguono il festival veneziano. Non gli giovò la stamburata pubblicitaria che con aggettivazione encomiastica aveva sottolineato come il giovanissimo regista – ventun anni! il più giovane esordiente nella storia del cinema italiano – giungesse a Venezia con i freschi allori di un premio Viareggio “Opera prima” per un volume di versi intitolato «In cerca del mistero». In secondo luogo c'era l'ipoteca pasoliniana e del pasolinismo, genericamente inteso (ragazzi di vita, sottoproletariato, borgate romane): critica e pubblico sembravano sazi in quel periodo. A colmare la misura, infine, Bertolucci dimostrava di possedere una bravura fin troppo ostentata, in bilico sul virtuosismo, una qualità che si tollera difficilmente in un maestro, e che non si perdona mai a un esordiente.



La vicenda del film fa perno su un semplice fatto di cronaca: una prostituta di basso conio viene trovata assassinata in un prato, vicino al Tevere. La ruota della burocrazia, della polizia si mette a girare, ma, proprio da ruota, gira su se stessa. Si ricerca l'assassino, la persona interessa più del motivo vero. E ogni indiziato espone il suo alibi, che è una storia, fin quando l'assassino, che ha ucciso per poche centinaia di lire, viene arrestato. Il contrappunto che lega ogni dente di questo giro a vuoto è lei, la morta. Il racconto salta dalla storia di ciascun indiziato alla donna prima che venga assassinata. Lo schema dell'investigazione, tipico dei “gialli”, è soltanto una buccia, poco più di un'astuzia spettacolare che sottintende una struttura più segreta: ciascuna rievocazione degli indiziati è collegata all'altra da una serie di immagini che mostrano la prostituta nella sua camera attraverso il lento e cieco avanzare del tempo verso l'ora in cui si avvierà al suo destino. È una struttura poetica, quasi a rime obbligate, origine del ritmo sinuoso del film e elemento d'ordine nella sua libertà compositiva.



Soltanto cogliendo questo ritmo interiore e aprendosi così al suo fascino musicale si può evitare di elogiare i particolari o i frammenti (molte lodi furono rivolte, per esempio, al vagabondaggio del soldatino calabrese) e di dissentire dal risultato complessivo, mentre, all'interno della sua struttura, *La commare secca* rivela ricchezza di annotazioni inedite, di soluzioni registiche, di invenzioni figurative: dalla trovata del tango nell'episodio dei Califfo e della sua amante strozzina agli zoccoli dell'assassino; dai rapporti tra Francolicchio e Pipito con le due ragazzine alla convulsa sequenza finale dell'arresto nella balera sul fiume. C'è gusto, grazia, fantasia e, almeno in due momenti, qualcosa di più, la rivelazione di un poeta: l'annegamento di Francolicchio e l'uccisione della mondana con quello sguardo interrogatore, carico di pena straziante, che rivolge all'assassino.

Occorre aver occhi impeciati da un rozzo contenutismo per non vedere che Bertolucci ha poco o nulla da spartire con Pasolini: è impressionistico e sinuoso e lirico dove l'altro è sacrale e severo ed epico; gira intorno alle cose e ai personaggi invece di vederli di fronte; è tenero e romantico dove l'altro è ruvido e romanico.

Morando Morandini in «Quaderno AIACE», n. 11, Torino, 1973

L'ETÀ DELL'ORO

LA DOLCE VITA

Regia: Federico Fellini

Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano

Collaborazione alla sceneggiatura: Brunello Rondi

Aiuto regia: Guidarino Guidi, Paolo Nuzzi, Dominique Delouche

Assistenti regia: Giancarlo Romani, Gianfranco Mingozzi, Lilli Veenman

Fotografia: Otello Martelli

Scenografia e costumi: Piero Gherardi

Aiuto scenografia: Giorgio Giovannini, Lucia Mirisola, Vito Anzalone

Trucco: Otello Fava

Assistenza al montaggio: Adriana e Wanda Olasio

Collaborazione artistica: Brunello Rondi

Suono: Agostino Moretti

Acconciature: Renata Magnanti

Montaggio: Leo Catozzo

Musica: Nino Rota, diretta da Franco Ferrara

Cantanti: I Campinino e Adriano Celentano

Interpreti: Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Anouk Aimée (Maddalena), Anita Ekberg (Sylvia), Alain Cuny (Steiner), Renée Longarini (la signora Steiner), Magali Noel (Fanny), Nadia Gray (Nadia), Walter Santesso (Paparazzo), Giulio Paradisi (il 2° fotografo), Enzo Cerusico (il 3° fotografo), Enzo Doria (il 4° fotografo), Cesare Miceli Picardi (il signore irritato nel dancing), Donatella Esparmer (la signora con signore irritato), Maria Pia Serafini (l'altra signora con signore irritato), Adriana Moneta (la prostituta), Anna Maria Saemo (l'altra prostituta), Oscar Ghiglia (lo sfruttatore), Gino Marturano (l'altro sfruttatore), Yvonne Fourneaux (Emma), Thomas Torres (il giornalista dell'ospedale), Carlo Mariotti (l'infermiere), Leonardo Botta (il medico), Carlo Di Maggio (Totò Scalise, il produttore), Francesco Luzi (il radiocronista), Francesco Consalvo (l'assistente Scalise), Guglielmo Leoncini (il segretario Scalise), Sandy von Norman (l'interprete della conferenza stampa), Lex Barker (Robert), Tiziano Cortini (l'operatore cinegiornale), Maurizio Guelfi (il giornalista della conferenza stampa), Adriano Celentano (il cantante Rock'n'Roll), Gondrano Trucchi (il cameriere Caracalla's), Gio Staiano (il giovane effeminato), Archie Savage (il ballerino nero), Alan Dijon (Frankie Stout), Paolo Labia (la cameriere di casa Maddalena), Giacomo Gabrielli (il padre di Maddalena), Valeria Ciangottini (Paola), Alfredo Rizzo (il regista Tv), Alex Messoyedoff (il prete del miracolo), Rina Franchetti (la madre dei miracolati bugiardi), Aurelio Nardi (lo zio dei miracolati bugiardi), Maria Leibl (la signora con Ivonne al miracolo), Giovanna e Massimo (i due bambini miracolati), Iris Tree, Leonida Rapaci, Anna Salvatore, Letizia Spadini, Margherita Russo, Winie Vagliani, Desmond O'Grady (gli inviati casa Steiner), Nello Meniconi (il litigante di via Veneto), Massimo Busetti (il pettegolo di via Veneto), Annibale Ninchi (il padre di Marcello), Vittorio Manfrino (il direttore tabarin), Polidor (il Clown del Tabarin), Lilly Granado (Lucy), Gloria Jones (Gloria), Nico Otzak (la ragazza sofisticata di via Veneto), principe Vadim Wolkonsky (il principe Mascalchi), Giulio Questi (don Giulio Mascalchi), Ida Galli (la debuttante dell'anno), Mario De Grenet (il ragazzo stanco coi cani), Franco Rossellini (il bel cavallerizzo), Maria Marigliano (Massimilla), Loretta Ramaciotti (l'invasata alla seduta), Giuliana Lo Jodice (la cameriera di casa Steiner), Federika André (inquilina casa Steiner), Mino Doro (amante di Nadia), Antonio Jaconi (il

travestito), Carlo Musto (l'altro travestito), Tito Buzzo (il brutto muscoloso), Sandra Lee (la ballerina di Spoleto), Jacques Semas (il divo), Leontine von Strein (l'amante divo), Laura Betti (l'attrice-cantante bionda, Laura), Daniela Calvino (Daniela), Riccardo Garrone (il padrone di casa, Riccardo).

Produzione: Riama Film (Roma), Pathé Consortium Cinéma (Paris)

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia-Francia, 1960

Durata: 178'



Giornalista di un rotocalco scandalistico, Marcello spera di poter diventare un giorno uno scrittore serio. Per sette giorni e sette notti compie un viaggio nella

"dolce vita" di Roma, tra avventure sentimentali con un'aristocratica sempre alla ricerca di emozioni nuove, il tentato suicidio di Emma - la compagna che lo opprime con la sua gelosia - e il vano corteggiare Sylvia, celebre ed esplosiva diva dello schermo che si esibirà nel mitico bagno della Fontana di Trevi. Poi, la falsa visione della Madonna inventata da due bambini e l'incontro con un raffinato intellettuale, Steiner. Marcello ammira la sua vita, la sua famiglia e quella che crede un'è -sistenza ideale. Ma Steiner si suiciderà, dopo aver ucciso i figlioletti. Le vicende esistenziali di Marcello si susseguono senza sosta: il malore del vecchio genitore, l'abbandono di Emma. Accetterà malvolentieri di fare il press-agent. Dopo l'ennesima orgia notturna, all'alba sulla spiaggia gli stanchi e stralunati partecipanti scorgono un mostro marino. La visione turba Marcello, che non si accorge del richiamo di una innocente ragazzina che aveva conosciuto in trattoria.

Crudeltà d'analisi, partecipazione di sentimenti, impeto visionario si accavallano e si confondono in questo terribile e affascinante polittico su una moderna Babilonia. Il fatto che egli esprima i suoi giudizi e le sue condanne con una profonda partecipazione all'umanità dei suoi personaggi - anche dei più abietti - e che, cioè, mettendosi al loro posto scopra le loro ragioni che poi sono le proprie è un altro segno della vitalità, della forza e della pietà che il suo film possiede in alto grado.

Morando Morandini in «Schermi», n. 20, gennaio-febbraio 1960

Per nostra fortuna, *La dolce vita* è anche un film di grande qualità. I personaggi e gli ambienti del diario di via Veneto sono spesso un piano di cruda verità morale e di grande luce poetica. C'è Sylvia, la grande diva americana, tutta vitalità animalesca; primitiva; scatenata e innocente nella sua provocante sensualità, giunta a Roma per girare un film e invitata dal produttore a un giro per la Capitale, prima sulla cima della cupola di San Pietro poi in un locale notturno fra le rovine imperiali, finisce nella vasca della fontana di Trevi, con Marcello, dopo una serata vertiginosa di danza, una corsa in auto per la campagna romana e la ricerca di un bicchiere di latte, alle tre del mattino,

LA DOLCE VITA

fra le viuzze del centro, per un gattino randagio. C'è la festa nel vecchio castello dei nobili, con un pubblico di invitati straordinari non meno dei padroni di casa, e l'orgia nella villa di Fregene, con il balletto dei pederasti e lo spogliarello della padrona di casa. C'è l'episodio del falso miracolo con la folla scatenata, associata in una paurosa manifestazione di isterismo collettivo. C'è la tragedia di casa Steiner, l'amico "intellettuale" di Marcello, che senza un motivo apparente ammazza i due figli e si spara.

In ogni episodio Fellini ha saputo schizzare con grande immediatezza decine di personaggi di ogni dimensione e il tono cercato quasi sempre risulta, alla fine, raggiunto. *La dolce vita* è insomma,

vista dal di dentro, di un tetro squallore che non può non risolversi in un salutare giudizio morale da parte dello spettatore, al quale è offerto un quadro di certa parte della vita d'oggi in Italia, là dove il denaro corre più facilmente e così abbondante da non costituire, si direbbe, che una secondaria preoccupazione per tutti.

È abbastanza facile – e costituisce non poca parte del divertimento offertoci – riconoscere dietro molti personaggi, figure della realtà; dietro molti episodi, fatti della cronaca, che polarizzarono per un giorno o un mese la curiosità dei giornali e delle riviste. Anzi, tutto il film vuol essere un riflesso della realtà, uno specchio in cui, trasfigurata, si rispecchia una folla di personaggi che occupano un posto di rilievo nel nostro mondo. Molti di essi, nel film, si assomigliano, sono una folla di persone tutte eguali, accomunate dagli stessi gusti o dagli stessi vizi o dalla stessa noia; ma nella massa circolano i personaggi tipici, quelli che meglio degli altri caratterizzano un ambiente, una mentalità. Il film arriva pertanto a possedere – anche se cerca di mascherarla di continuo – una sua intenzione critica, ed a svelare un atteggiamento di fronte alla materia, a manifestare delle preferenze nel modo di angolare la realtà simboleggiata.

Corrado Terzi in «Avanti!», 6 febbraio 1960



È un quadro di Brueghel il Vecchio, chiamato «Il paese di Cuccagna». È un'opera stupenda: in un paesaggio allucinante per l'abbondanza irreali di cibo, alcuni uomini giacciono satolli, dormono o fissano attoniti il cielo, ma potrebbero essere morti; morti, comunque, alla vita dell'intelletto e dei sentimenti, lo sono, perché il diavolo è passato attraverso il loro stomaco. Questa settimana Federico Fellini ha presentato al mondo il suo ultimo film *La dolce vita* e la imponente opera ha sollecitato giudizi proporzionati, con parole enormi come Babilonia, Apocalisse, angoscia esistenziale, ed analogie altrettanto solenni. Io non riesco a ricordare altro che i quadri del buon vecchio Bruegel, così facili da vedere e così difficili da capire, brulicanti di omini occupati ciascuno in una personale follia e ciascuno tanto attraente, o per il comico o per il grottesco o per il tragico suo aspetto, che la follia universale nella quale è immerso nessuno la vede. Alla *Dolce vita* capita

qualche cosa del genere: composto di tanti pannelli e di centinaia di figurine umane bizzarramente disposte, i piedi dell'una sulla testa dell'altra o all'altezza dell'altrui ombelico, il film riesce comprensibilissimo in ciascuna sua parte ma non nella sua interezza. O addirittura capita qualcosa di più complicato: ogni spettatore ci trova dentro il suo, quel che gli spetta, una specie di dominio privato – un episodio, un personaggio, un volto – e pertanto respinge tutto il resto. Bruegel, narra Van Mander nel 1604, «... raffigurò molti soggetti strani e buffonerie: per questo parecchia gente lo chiamò Pieter il buffone». Anche Fellini, per tanta gente, è stato Federico il buffone: anche lui dopo molti soggetti strani e buffonerie ha disegnato un “paese di Cuccagna” dove la gente par viva e sta morendo, per sazietà di piaceri, di sesso, di denaro, di noia e di tutti gli altri sottili veleni del ventesimo secolo. Ma il fatto più straordinario è che lo ha disegnato, quattro secoli dopo, allo stesso modo ironico e tenerissimo, cioè con la consapevolezza che la vita è tragedia travestita da farsa senza cessare per questo d'essere vita: la soave, l'adorabile, l'arcana, la dolcissima vita.

Il film è certamente un'opera di importanza grande nella storia del cinema moderno: per la sua ampiezza, per la sua chiarezza, per la sua novità stilistica, per il suo coraggio. La novità stilistica è l'argomento più affascinante, ma ci porterebbe troppo lontano. È impossibile spiegare in due parole come l'autore, sentendosi personalmente e crudamente ferito dal disordine oscuro della vita contemporanea (in questo senso il film è autobiografico, in questo soffrire un'angoscia privata ma riflessa sul volto di tutti gli uomini), abbia spezzato l'ordine apparente del romanzo cinematografico, abbia realizzato una narrativa e senza consequenzialità, disponendo fatti e persone e cose su un piano, su un muro. Tutto avviene nello stesso istante e nello stesso luogo: l'immagine del caos non può essere diversa, un lampo che balena nelle tenebre e disegna per un istante nella tua pupilla l'incongrua moltitudine. L'esperimento stilistico non è nuovo in letteratura, lo è in cinema; perciò provoca inquietudine e sconcerto nello spettatore; eppure, semmai, si dovrebbe rimproverare a Fellini di non essersi spinto abbastanza avanti su tale via, di non avere frantumato abbastanza il suo discorso.

Un esempio: l'episodio del miracolo. Così com'è girato, proprio per la sua maestria, proprio per la sua compiutezza, prende un significato moralistico. Naturalmente, la credulità dissennata è in verità uno degli aspetti della follia e della paura contemporanee. Ma c'è anche qualcos'altro: c'è il sentimento di Emma, la ragazza del protagonista. Se riuscirete a vederlo, nel turbinare dei fatti, non avrete soltanto la chiave del personaggio, avrete la chiave dell'intero film: perché tutto ciò che vi accade non vale in se stesso, vale in rapporto al sentimento di ogni personaggio, di volta in volta tenerezza, passione, desolazione, spavento, disprezzo, noia, amore. Quello squarcio di Emma che si dibatte fra le braccia di Marcello è rivelatore: non crede nel miracolo, crede nella vita; è il suo modo di credere nella vita; e tutti gli altri hanno un loro modo, anche quando insozzano la vita o la respingono. Anche il personaggio del protagonista, Marcello, misero ma non spregevole giornalista di scandali naufragato lentamente nella propria ed altrui insicurezza, finisce per non apparirci abbastanza robusto per camminare tanto a lungo tra immagini tanto splendide, tra episodi tanto solidamente costruiti. E infine la stessa confusione delle favelle, quella Babele che è simbolo della confusione morale della “dolce Roma” contemporanea, rischia di apparire soltanto cosmopolitismo frivolo. Ma questi sono rilievi di poco conto e forse inesistenti. *La dolce vita* è un film appassionante proprio perché difficile: la sua potenza evocatrice ci esalta e dobbiamo pur pagarla in qualche modo. Quel che è facile percepire a prima vista è la limpida poeticità di certi slanci impreveduti del film: la Ekberg nella sua evasione notturna per Roma, la Magali Noël nella sua pietà per il padre di Marcello, lo stesso Marcello nella sua pietà per Emma (e che è poi pietà di se stesso, sentimento che lo salva), la stessa Laura Betti nel suo fugace terrore del vuoto, la notte dell'ultima orgia.

Vittorio Bonicelli in «Tempo», 16 febbraio 1960

I FIDANZATI

Regia, soggetto e sceneggiatura: Ermanno Olmi

Fotografia: Lamberto Caimi

Scenografia: Ettore Lombardi

Arredamento: Antonio Visone

Montaggio: Carla Colombo

Musica: Gianni Ferrio

Interpreti: Carlo Cabrini (Giovanni), Anna Canzi (Liliana)

Produzione: Titanus Sicilia/22 Dicembre (Milano)

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia, 1963

Durata: 81'

Il legame sentimentale fra Liliana e Giovanni, un operaio milanese trasferitosi per lavoro in Sicilia, viene messo in crisi dalla passeggera relazione di lui con una ragazza del posto, di cui Liliana viene a conoscenza. Inizia così uno scambio epistolare fra i due fidanzati che, lontani per la prima volta, analizzano il loro rapporto credendo di ritrovare la perduta armonia.

Come nei due primi suoi film, *Il tempo si è fermato* e *Il posto*, Olmi ha anche qui il suo tocco inconfondibile, una grazia eccezionale nel far parlare le piccole cose e i piccoli uomini, nello svelare gli ambienti (quel dancing rionale milanese, con le coppie che ballano il "liscio") e nel cogliere le fisionomie (sia lui che lei, Carlo Cabrini e Anna Canzi, sono due "invenzioni", come già i suoi protagonisti precedenti). Ne *I fidanzati*, anzi, questa grazia gli si tramuta spesso in un'amara e inedita forza, laddove, per esempio, il regista sa dipingere con poche ma memorabili pennellate il destino dei vecchi pensionati (il padre di Giovanni è affidato a una casa di riposo), oppure quando riesce a darci, dopo tanti altri film, una Sicilia nuova: ora, come nella festa di Paternò, erompente e folle al modo di un carnevale sudamericano; ora, come nella sequenza in campagna, arieggiante al paesaggio cinese; ora addirittura fantascientifica, come nei panorami neoindustriali.

Da che cosa dipende, dunque, quel senso di gracilità che hanno le sue conclusioni? Questo regista così dotato, che sa vedere con uno sguardo così originale la realtà, ha tuttavia un tallone d'Achille nella sua concezione del mondo. Già lo si può prevedere nella scelta dei tipi umani: il Giovanni de *I fidanzati* sembra esattamente il ragazzo de *Il posto*, con un carico d'anni in più, ma lo stesso tenero stupore, vorremmo dire lo stesso "sonnambulismo" di fronte alle cose, alle situazioni, alle altre persone. Comincia a diventare una retorica, nel cinema italiano, questa dell'operaio del Nord di lenti movimenti e di lenta comprensione. In più c'è che Olmi pone sempre i suoi uomini, pur così ricchi di sentimento, e anche di dignità, in un rapporto passivo, di accettazione, rispetto alla realtà sociale, qualunque essa sia, anche la più ingiusta, la più dolorosamente contraddittoria (e che il regista, molto spesso, descrive con tanta acutezza).

Ecco perché, ne *I fidanzati*, proprio ad evitare ogni implicazione sociale, egli rovescia quella che sarebbe stata una situazione più generalizzata, mandando il suo lavoratore dal Nord al Sud e non viceversa; ed ecco soprattutto perché le tante realtà che tocca, anche gravi, gli servono esclusivamente per provocare il riavvicinamento della coppia, anche qui rovesciando in certo senso la normalità, nella quale si verificherebbe più facilmente l'opposto. È come se Olmi, troppo bonariamente,

dicesse che non tutto il male vien per nuocere, ovvero che proprio gli squilibri e le ingiustizie della società italiana possono rafforzare, nell'uomo, la sua coscienza cristiana. Sono concetti assai discutibili ai quali, comunque, egli crede con assoluta sincerità. Da questa sincerità promana, a volte, il suo vigore artistico, che non è comune, ma i suoi film rimarranno, per così dire, sempre "a mezzo", finché egli non avrà trovato un maggiore equilibrio tra il cuore e la ragione.

Ugo Casiraghi in «L'Unità», 17 maggio 1963

Sul piano espressivo l'elemento più valido de *I fidanzati* è il montaggio. Esso è stato una delle cose più felici del linguaggio cinematografico di Olmi, ma l'interesse ora è ancora maggiore: contrariamente ai due film precedenti, il racconto non segue la costruzione tradizionale, legata a una successione logica dei fatti, il regista qui non rispetta i tempi reali nella loro consequenzialità storica, né si limita a qualche flash back per le parentesi del ricordo o della fantasticheria. L'intervento del passato sul presente non interviene a colmare una lacuna narrativa o a spiegare una ragione psicologica dei fatti; il passato cioè non vale sempre come passato, può diventare di colpo anche presente. Tutto dipende dalla prospettiva con cui quel passato è rivissuto. E, allora, entra direttamente in circolo con la realtà esterna, senza che i personaggi mostrino di volersi incantare nel ricordo o che i fatti debbano richiamarsi esternamente per analogia. Non c'è un taglio dal presente al passato, che presenta le immagini del passato come pensieri, preoccupazioni, tensioni del presente. C'è in tali immagini, proprio per il loro carattere di introversione, una cristallizzazione quasi ferma e ancora una essenzialità di tratti, di atteggiamenti, di battute, che escludono di per sé una costruzione logica, da causa ad effetto e ne comportano una soggettiva, mentale, che ha tempi propri, durata propria e stacca, magari di colpo, da un ambiente all'altro (come nel terzo inserimento del



passato, quando dal colloquio di Giovanni con l'ingegnere che gli comunica l'intenzione di portarlo in Sicilia, ci si innesta nell'incontro di Giovanni con la fidanzata, oppure come nell'inserimento successivo quando dalle poche battute quasi scherzose dell'ingegnere sulla difficoltà di spostamento degli uomini sposati, si passa di colpo ad un'altra questione, il ricovero del padre di Giovanni in una casa per vecchi, o ancora come nello stacco tra il ricordo della scappatella amorosa di Giovanni e il suo penoso colloquio con la fidanzata).

Alla stessa stregua è condotto anche l'epistolario della seconda parte. Appunto perché figurativamente commentato da immagini che ripropongono un ricordo o traducono una fuga momentanea del desiderio o contrappuntano la lettura con la presenza di Giovanni o di Liliana, soggettivamente modificati dallo stato d'animo di chi ha scritto o di chi legge, l'epistolario comporta un tempo mentale, non riconducibile ad una ragione logica, con salti bruschi da una scena all'altra, ciascuna delle quali ha una durata soggettiva, e per ciò stesso incantata e ferma.

Anche il racconto storico procede su uno schema analogo, poche immagini, essenziali, quelle indispensabili a suggerire l'azione, ma quasi sempre insistenti con qualche fotogramma in più del

necessario perché la durata smaghi anche nel pubblico meno provveduto le difficoltà della nuova struttura linguistica. Poi, lo stacco rapido, il taglio incisivo che esclude gesti e immagini convenzionali ma superflue. Basta citare, a mo' di esempio, la prima notte trascorsa da Giovanni all'albergo: le azioni si succedono, a stacchi netti, senza continuità. Anzitutto Giovanni prende il pigiama, poi è già a letto dove non riesce a dormire, indi sta scendendo le scale, eccolo poi in strada; egli entra in un bar, infine un pullman nella notte. Vi sale l'inserviente del bar, e Giovanni è già in strada. Taglio secco: Giovanni, di buon mattino svegliato dal citofono. Senonché la successione non è affatto spasmodica perché ogni immagine ha una durata leggermente superiore alla captazione percettiva, come se la macchina da presa si limitasse a inquadrare la scena e a fermarvisi innanzi.

Questa impostazione strutturale, a blocchi emotivi nel cui interno il tempo sembra distendersi, dona al film un respiro stilistico particolare, che nelle scene migliori riesce a fondere l'incisività essenziale del montaggio tra scena e scena e la tensione strascicata nell'ambito delle singole inquadrature. Da questo rapporto inconsueto nasce il ritmo del nuovo film di Olmi.

Lo stacco narrativo tra presente e passato, tra realtà e memoria, è completato dal collegamento dialogico o musicale. Per questa coniugazione tra video e audio, la *colonna sonora* tecnicamente parlando, è la cosa più nuova nell'ambito delle acquisizioni stilistiche di Olmi.

Anzitutto, sia la partitura musicale scritta dal maestro Gianni Ferrio appositamente per *I fidanzati* che il dialogo, sono un "reticolato" espressivo, su cui si "disegnano" le immagini nel trapasso da un piano all'altro. Per lo più l'inserimento del ricordo o della fantasticheria noti rompe l'orditura sonora, anzi vi si adagia sopra. Così per la musica si possono citare i primi interventi della memoria di Giovanni o di Liliana durante il ballo domenicale; per esempio, mentre l'orchestra suona un ballabile leggero, ritmato al pianoforte, Giovanni, senza perdere la percezione musicale, pensa al momento in cui un apprendista lo ha chiamato fuori della turbina e lo ha invitato a recarsi dal capofficina. Poco dopo l'orchestra torna a suonare un altro ballabile e senza che il commento cessi o si attutisca, prima Liliana, ferma presso il tavolino, poi Giovanni, che balla con un'altra ragazza, pensano ai loro casi e alle ragioni della loro ingrugnata tristezza.

La stessa funzione della colonna musicale è assunta talora dal dialogo, che ha un colore realistico, sicché anche quando è riveduto secondo il vocabolario della lingua italiana mantiene tuttavia un sapore dialettale, quotidiano, immediato (le trascrizioni in gergo locale cominciano già a rarefarsi, sono quantitativamente inferiori a quelle riscontrate nei precedenti film di Olmi, e in ogni caso sono ristrette all'ambito del dialetto meneghino). L'asincronismo del dialogo rispetto all'immagine mantiene la stessa forma strutturale che si è già osservata per la colonna musicale. Così quando Giovanni è portato in automobile dall'aeroporto alla foresteria della ditta, la conversazione dell'ingegnere con l'assistente è un cuscinetto sonoro su cui si appoggiano le prime immagini siciliane osservate da Giovanni nella natura circostante, mentre subito dopo il chiacchiericcio dell'autista che brontola contro gli indigeni che invadono le strade "transitate" con carretti e biciclette, è per Giovanni un supporto, di cui non smarrisce la percezione, ma che gli serve per correre via lontano con il ricordo verso gli ultimi addii e le veloci partenze, su in auto, giù con la moto, via con l'aereo.

Persino il silenzio contribuisce a creare un rapporto unitario tra il presente che resta e il passato che fugge. Verso la fine del primo "tempo", quando Giovanni sta degradando in una rassegnazione disperata e amorfa, il silenzio investe ogni atto, persino il ricordo di quella corsa in moto, silenziosissima, appunto perché ripresa da una memoria che si trova affondata nell'ovattamento silenzioso del presente.

Alberto Pesce in «Cineforum» n. 24, aprile 1963

IL GIOVEDÌ'

Regia: Dino Risi

Soggetto e sceneggiatura: Castellano e Pipolo, Dino Risi

Aiuto regia: Mariano Laurenti

Fotografia: Alfio Contini

Scenografia: Alberto Boccianti

Arredamento: Riccardo Domenici

Costumi: Danda Ortona

Montaggio: Gisa Radicchi Levi

Musica: Armando Trovajoli

Interpreti: Walter Chiari (Dino Versini), Michèle Mercier (Elsa), Roberto Ciccolini (Robertino), Umberto D'Orsi (ing. Rigoni), Alice e Ellen Kessler (loro stesse), Emma Baron (Giulia, la madre di Dino), Carol Walker (il governante di Dino), Milena Vukotic (la vicina di casa), Olimpia Cavalli (Olimpia), Margherita Horowitz (la cleptomane), Consalvo Dell'Arti (il portiere dell'Hotel), Silvio Bagolini (il medico), Else Sandom, Gloria Parri, Ezio Risi, Edy Biagetti, Salvo Libassi, Sara Simoni

Produzione: Isidoro Broggi e Renato Libassi per D.D.L., Marcello Girosi per Center Film

Distribuzione: Indipendenti Regionali

Origine: Italia, 1964

Durata: 110'

Dino, che vive diviso dalla moglie, rivede dopo molto tempo il suo figliolo con il quale passa un'intera giornata. La sua ansia di fare bella figura davanti al ragazzo ed il desiderio di nascondere il suo fallimento nella vita, lo spingono ad assumere degli atteggiamenti spavaldi da uomo arrivato che non convincono però neanche il bambino. Dopo una gita al mare (durante la quale viene abbandonato anche dall'amante, stanca delle sue idee di grandezza), Dino porta il figlio in casa della nonna e poi da un industriale che gli fa fare una pessima figura trattandolo da imbroglione. Giunto il momento del distacco, l'uomo riporta il figlio in albergo dove viene accolto gelidamente dalla moglie. Non gli resta quindi che telefonare alla sua amante che pazientemente lo perdona e lo accoglie in casa.

Il giovedì è un momento di *Una vita difficile* ampliato a film intero, è il racconto di una giornata che Dino (Walter Chiari) passa col figlio Robertino (Roberto Ciccolini) che abitualmente vive con la madre. Dino rispetto al Bruno del *Sorpasso* ha minor vitalità, minori risorse, e non riesce a liberarsi da certi legami che lo imprigionano, come Elsa (Michèle Mercier); in compenso ha più sensibilità, più dolcezza verso la vita. Dino riassume in sé molti dei miti dell'italiano medio, assorbiti con un'ingenuità che lo rendono patetico e che lo avviliscono quando, sciorinati davanti al figlio, si rivelano meschine velleità. Il benessere come apparenza, il qualunquismo come ideologia, e giù fino all'automobile lussuosa, che viene presa in affitto, le amicizie con gli uomini importanti, il frequentare i divi del cinema, le gemelle Kessler, fregare il fisco, eccetera. Robertino è l'uomo di domani, da grande sarà perfettamente condizionato, e ora che è un bambino giudica severamente la vita sbandata del padre solo all'inizio, poi afferra quei lati di umanità che gli altri hanno distorto e "comunica" col padre. Ci sono due sequenze rivelatrici dei rapporti fra i due personaggi: al Luna Park sulla innocente giostra coi cavalli il bambino si annoia mentre Dino si diverte un mondo, poi sul più

emozionante otto volante, Robertino è raggianti quanto il padre muore di paura; l'altra, verso la fine, in tassi quando Dino confessa al figlio d'aver detto bugie per tutto il giorno e Roberto gli risponde che vorrebbe vivere con lui. Dino alla richiesta si tuffa subito in fantasie del tutto incostruttive e il bambino capisce che il suo desiderio non si avvererà mai. Lo bacerà a lungo prima di lasciarlo perché ha capito che non lo rivedrà. Alla fine Dino torna dalla sua amica e all'impiego di settantamila lire al mese, va verso la resa totale dopo quarant'anni di vita libera. Con il Dino del *Giovedì*, Risi ci offre un ritratto di uomo moderno intessuto di osservazioni che possono sembrare banali (la sceneggiatura non lo aiuta), ma distruggendo ulteriormente il personaggio spensierato, ci dice abbastanza chiaramente che nel nostro mondo non c'è posto per chi non si adegua; chi svicola dall'ingranaggio diventa un irregolare e ne subisce tutte le conseguenze. Posizione un po' anarchica forse, ma preziosa perché sofferta. Infatti è amaro il mondo de *Il giovedì*, tutto si colora di grigi tristi, persino le sequenze della spiaggia, altrove piene di luce e di vita, indugiano qui sullo sfacelo fisico: donne grasse invadono lo schermo ed anche il bagnino, vigoroso monumento delle spiagge alla moda, malgrado confessi trentadue anni, qui ha le fattezze di un vecchio brontolone che fuggirà con gli altri sotto una pioggia improvvisa.

Maurizio Ponzi in «Filmcritica», n. 145, maggio 1964.

A Dino Risi va senz'altro riconosciuto il merito di non essersi prestato a sfruttare il felice esito commerciale de *Il sorpasso* in quella banale "coda" del film che è stato *Il successo*, ma non si può dire che sia riuscito a liberarsi del fortunato personaggio impersonato da Vittorio Gassman. Il protagonista qui è infatti ancora un individuo che vive di espedienti, rincorrendo perennemente il grosso affare che non arriva mai e che serve esclusivamente come alibi per evitare un lavoro stabile. Anche qui, inoltre, è reduce da un matrimonio fallito con una donna molto più attiva di lui (il titolo si riferisce appunto alla giornata che egli può trascorrere con il figlioletto, affidato dalla Magistratura alla madre) e conclude la vicenda in rassegnata solitudine (là perdeva l'amico, qui si separa nuovamente dal figlio).

Le analogie fra i due film, come si vede, sono tutt'altro che trascurabili. Il tono, però, è notevolmente diverso, più smorzato, meno incline alle accentuazioni chiasiose, piegato ad un'introspezione più sottile e delicata, su note quasi intimistiche. Ma, trattandosi appunto di una variazione di tono, è chiaro che il cambiamento resta tutto in superficie, per cui i richiami al precedente personaggio non sono affatto casuali ed esteriori, ma assumono un peso determinante e finiscono con l'escludere novità sostanziali. In apparenza si passa dal piano della commedia di costume a quello dell'indagine psicologica, in realtà non ci si sposta dal gioco dei riflessi ambientali su una figura tanto vistosamente caratterizzata quanto scarsamente approfondita.

A rendere più marcata tale limitazione contribuisce anche la scelta dell'interprete, un Walter Chiari troppo estroverso di natura per facilitare il ripiegarsi del film in senso intimistico. Benché l'attore fornisca una prova più controllata e misurata del solito, pesa sulla sua fatica il ricordo del tipo "tutto simpatia" ed "eterno bambinone" che egli ha raffigurato per anni sulle scene del teatro di rivista (e, in un certo senso, anche nella vita) con una vitalità a fior di pelle, non dissimile appunto da quella del protagonista de *Il sorpasso*. C'è, di diverso – in Walter Chiari e nel Dino di questo film – una vena di malinconia crepuscolare, spiegabile con le sue origini milanesi in contrapposizione a quelle solarmente romane dell'altro, ma siamo ancora, come già si è rivelato, a superficiali riflessi dell'ambiente più che ad un reale approfondimento del personaggio, tanto più che a sottolineare questo aspetto è la presenza del bambino, impiegata con notevole discrezione ma pur sempre legata ai limiti degli espedienti di facile presa emotiva.

Sandro Zambetti in «Cineforum», n. 33, marzo 1964.

ILLIBATEZZA

episodio del film *ROGOPAG (Laviamoci il cervello)*

Regia, soggetto e sceneggiatura: Roberto Rossellini

Fotografia: Luciano Trasatti

Scenografia: Flavio Mogherini

Costumi: Danilo Donati

Musica: Carlo Rustichelli

Suono: Bruno Brunacci, Luigi Puri

Montaggio: Daniele Alabiso

Interpreti: Rosanna Schiaffino (Anna Maria, la hostess), Bruce Baladan (Joe), Gianrico Tedeschi (lo psichiatra), Carlo Zappavigna (Carlo, il fidanzato) Maria Pia Schiaffino (una hostess)

Produzione: Arco Film

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia/Francia, 1963

Durata: 33'

Gli altri episodi del film:

Il nuovo mondo (Le nouveau monde) di Jean-Luc Godard;

La ricotta di Pier Paolo Pasolini

Il pollo ruspante di Ugo Gregoretti

Anna Maria è una ragazza acqua e sapone. Fa la hostess ed il suo lavoro la porta spesso lontana dall'Italia e dal suo fidanzato, un giovane avvocato. Per sentirsi vicini i due giovani comunicano per mezzo di film in superotto. A Bangkok Anna Maria viene corteggiata da un americano che cerca di vendere alle tivù dell'Indocina i programmi televisivi statunitensi: l'uomo è affascinato dal candore della ragazza ma Anna Maria vorrebbe liberarsi della sua corte, impacciata e goffa, ma ossessiva. Poi, dietro consigli di uno psichiatra (appositamente interpellato dal fidanzato) trova la soluzione giusta: cambia totalmente il suo look e si trasforma in una vamp, provocante e aggressiva. L'americano, che vedeva in Anna Maria il suo ideale di donna angelica e materna, perde ogni interesse per lei.

Illibatezza, che Rossellini realizza dopo la presentazione a Spoleto dei *Carabinieri* di Joppolo (commedia che ha anche sceneggiato per il film di Jean-Luc Godard) e che coincide con l'intenzione – chissà se mantenuta – di abbandonare il film didattico (intenzione pedagogica o brechtiana?) ha portato il regista fino a Bangkok nel Siam. Ma poche sono le scene, lagggiù girate, che sono rimaste nel film. Rossellini sembra voler credere, come prima non accadeva, ai trucchi, ed è capace – dopo le esperienze di *Vanina* – di ricostruire il suo Siam anche a Roma.

Mario Verdone in «Bianco e Nero», n. 3, marzo 1963

Illibatezza è un trattatello sul cinema e sui suoi mille usi. Vi ritroviamo, messe in pratica, le teorie di Alexandre Astruc sulla *caméra-stylo*. Rossellini vi aggiunge anche la televisione, attraverso il personaggio dell'americano che si occupa della vendita dei programmi televisivi statunitensi in Indocina. L'uomo snocciola il suo campionario: «I Love Lucy», «Perry Mason» eccetera. Per



corteggiare la bella hostess italiana si arma anch'egli di cinepresa e si dedica alle gioie del formato ridotto. Televisione e cinema si incontrano nel lontano Oriente: sembra una metafora del percorso artistico di Rossellini. Pur essendo ambientato a Bangkok, *Illibatezza* fu girato interamente in teatro di posa, a Roma. Il racconto esibisce con grande gusto la falsità dei suoi esterni di cartone, dichiaratamente privi di qualunque pretesa di autenticità. Rossellini ritorna qui a un cinema delle idee, a un cinema che non ha bisogno della verità per esser vero. È leggero, come l'aria. Non s'attarda in descrizioni, in spiegazioni. Non ha bisogno di alcun artificio per sviluppare il suo discorso narrativo. Gli bastano le sue idee. *Illibatezza* è un film di puro pensiero. Roberto ritrova – forse per l'ultima volta nel corso della sua carriera – quella straordinaria capacità di astrazione che avevamo ammirato nelle sue opere maggiori. Ma *Illibatezza* è anche un capolavoro di ironia: c'è la polemica contro i feticisti dell'immagine cinematografica, c'è la risposta divertita a chi ancora s'interroga sul concetto di realismo; c'è la rilettura invertita del suo rapporto d'amore con la Bergman (qui è un americano grassoccio e stempiato a corteggiare una bellissima italiana, peraltro senza fortuna). Insomma, questo piccolo episodio, che è quasi un concentrato del pensiero rosselliniano e dei suoi vezzi d'autore, può essere considerato come un divertito testamento alle nuove generazioni di cineasti, ai quali Roberto lascia un cinema fortemente compromesso con tematiche nuove, quali la psicanalisi, e con nuove realtà audiovisive, quali la televisione. Purtroppo *Illibatezza* ebbe il torto di passare quasi inosservato. Tutta l'attenzione della stampa si concentrò sul bellissimo episodio pasoliniano di *Rogopag*, *La ricotta*, assai più chiacchierato anche per le accuse che ricevette dalla censura.

Stefano Masi, Enrico Lancia in «I film di Roberto Rossellini», Roma, Gremese, 1987

LEONI AL SOLE

Regia: Vittorio Caprioli

Soggetto e sceneggiatura: Raffaele La Capria, Vittorio Caprioli, Franca Valeri

Fotografia: Carlo Di Palma

Scenografia: Aurelici Crugnola

Montaggio: Nino Baragli

Musica: Fiorenzo Carpi

Interpreti: Vittorio Caprioli (Giugi), Franca Valeri (Giuli), Serena Vergano (*Serena*), Philippe Leroy (*Mimi*), Francesco Morante (Sciscià), Carlo Giuffrè. Luciana Gilli, Alina Zalewska, Giorgio Sabatucci, Riccardo Parisio, Vittorio Pugliese, Evy Marandi

Produzione: AjaceEuro International; pr. A. Jacovoni

Distribuzione: Euro International Film

Origine: Italia, 1961

Durata: 100'

Durante l'estate, sulle spiagge di Positano, ecco arrivare insieme ai turisti i "leoni", ovvero quei vitelloni partenopei, spesso abbastanza avanti con gli anni, alla ricerca di un'avventura sentimentale di cui potersi vantare nel corso dell'inverno. I loro nomi sono Scisciò, Giugiù, Mimì, Cocò. Mimì riesce a ottenere un invito per una piccola crociera a bordo di uno yacht da parte di una matura miliardaria. Di lui finisce con l'innamorarsi Giulia, una donna settentrionale, in vacanza nel luogo per scrivere una guida gastronomica. Mimì preferisce però sposare una ragazza svizzera per interesse, con l'idea di divorziare subito dopo il matrimonio. Giugiù tenta di far l'amore con Serena, stizita in quei giorni con l'amante sposato, e quando finalmente ne ha l'occasione, fallisce banalmente. Cocò è sempre più amareggiato all'idea di dover espatriare per trovare lavoro, mentre Scisciò, accusato ingiustamente di furto, decide di abbandonare il gruppo per andarsene a Milano e mettersi a lavorare.

La vivezza è il primo pregio di *Leoni al sole*, il film dell'esordiente (regista) Vittorio Caprioli.

È evidente come sia l'esperienza del Teatro dei Gobbi (Caprioli-Valeri) sia quella letteraria di La Capria (scenarista assieme allo stesso Caprioli) abbiano avuto il loro peso nella elaborazione del film. Ma ciò che più ci ha interessato, e sorpreso, è l'immediata apprensione filmica della realtà che Caprioli dimostra, di là da ogni reminiscenza e tentazione teatrale e letteraria. Vogliamo dire che *Leoni al sole* ci ha dato, finalmente, l'impressione di star di fronte a un film concepito in libertà, forse all'insegna dell'esperimento ma di un esperimento positivamente indirizzato e sostanzialmente riuscito, lontano com'è da moduli accademici così nella concezione delle varie "scene" come in quella dei personaggi, e attento invece a restituire la vivezza della realtà.

Leoni al sole ci restituisce intatto e vitalizzato un mare limpido, case bianco-azzurre, un cielo arso dal sole, un caldo che penetra anche nella notte, una spiaggia deserta che annuncia l'autunno.

L'assunto generale dell'opera è di ordine descrittivo e non narrativo. La costruzione frammentaria, a flashes, trova la sua ragion d'essere, e la sua sostanziale originalità, nei personaggi e nel paesaggio, in questo senso di abbandono e di vacanza, di brevi gioie e di lunghe e sottili tristezze, in questa lieve e spumosa malinconia che scorre quasi indifferente fra un incontro e l'altro, fra uno scherzo e un amore. Se alcune scene risultano "costruite" attorno a un centro di attenzione e si risol-



vono in gags, le più numerose nascono invece in maniera distesa, non si risolvono in se stesse ma trovano la loro soluzione, la loro vivezza, il loro "senso", nel contesto, ciò che dimostra non solo la "forma" libera prescelta da Caprioli, ma anche il suo vivo senso della continuità. Nella sua originale struttura, *Leoni al sole* ci ha fatto pensare a film come *Le vacanze del signor Hulot*, *Ragazzo tuttofare*, *La donna è donna*. In fondo Caprioli preferisce mostrarci i punti morti, le situazioni indifferenti dalle quali far sorgere a poco a poco i brevi legami, i semplici conflitti che animano i suoi personaggi. I quali non sono mai concepiti a tutto tondo, non vogliono essere

imposti per il loro "carattere": sono piuttosto colti in certi brevi momenti di passaggio senza che mai centrino l'attenzione su di sé, sicché possono venir abbandonati con la stessa indifferenza con la quale vengono avvicinati, poiché nulla è accaduto. Eppure ognuno di essi lascia dietro di sé una striscia di nostalgia che non si dimentica: Giuggiù, Serena, Scisciò, Mimì, Giulia li conosciamo e li lasciamo come dei vecchi amici. Ciò che interessa Caprioli, infatti, non sono le *singole* figure ma, tutti insieme, i "leoni" e le loro amiche di una sera, quest'atmosfera che viene creandosi nell'intrecciarsi dei diversi "momenti", delle brevissime situazioni. E il passaggio dall'una all'altra è reso con rara maestria da una regia veramente brava nel lasciare un personaggio per passare all'altro, nel legare diverse situazioni con l'uso del panfocus o del pancinor o di morbidissimi movimenti di macchina di continuo rapportati ai movimenti dei personaggi, che restituiscono una recitazione totalmente integrata all'attore, che continuamente rimandano dal personaggio al paesaggio. Questo senso di familiarità che emana dal film è dovuto sostanzialmente ad una direzione degli attori estremamente sobria ma vivissima. Così le situazioni come i dialoghi non sono imposti agli attori ma nascono con essi. E se qua e là si nota qualche caduta, essa è dovuta molto più a una incapacità tecnica dell'attore che a una deficienza di direzione. Fra gli interpreti si distinguono Vittorio Caprioli, semplice e preciso nel gesto e nell'espressione, un inventivo e spigliato Philippe Leroy (*Il buco*, *Senilità*), una inedita e vera Franca Valeri, una dolcissima e amara Serena Vergano.

Uno degli aspetti fondamentali del film è costituito dal colore (Carlo di Palma): un colore inedito nel cinema italiano. splendido, ricollegabile a *In pieno sole*, se di quel film non evitasse gli estetismi non funzionali, preferendo valorizzare il senso dell'estate nel mare e nel paesaggio, nelle tinte delle facciate e delle scalinatelle, dei fiori e dei costumi da bagno. L'aria azzurra nella quale Giulia si risveglia dopo che gli amici l'hanno lasciata sola o il chiarore abbagliante della casa di Mimì a Napoli, i fuochi notturni accesi sulla spiaggia o il cielo smorto rischiarato dalle lampare nel finale sono esempi di colore che esprime e ravviva. Non si tratta soltanto di "bella" fotografia, frutto di abilità tecnica, ma di colore che risulta innanzitutto da una scelta accurata dei paesaggi, delle scenografie, degli arredamenti, degli abiti. Si ha l'impressione, davvero rara, di una "mise en scène" del colore e tuttavia mai esso risulta fine a se stesso o forzato in direzione espressionista ovvero

pittorica, teso com'è a rendere vive le cose mostrate.

Adriano Aprà in «Filmcritica», n. 119, aprile 1962

Il lungo addolorato discorso sulla decadenza del film comico in Italia deve avere una consolante pausa. Sul terreno più stretto della commedia cinematografica abbiamo annotato recentemente l'acuto valore del *Divorzio all'italiana*, di Piero Germi. Questo film di Vittorio Caprioli, *Leoni al sole*, reca oggi una nota certamente dissonante rispetto a quello spartito un po' tradizionale; ma proprio per questa sua dissonanza, tuttavia, la giudichiamo assai penetrante.



Vorremmo invitare il pubblico a guardare questo film, dalla apparenza troppo libera e sconcerante, con occhi particolarmente attenti e con intelligenza vigile: con quello stesso atteggiamento, cioè, che l'esordiente regista ha profuso nella sceneggiatura e nelle riprese. Così come vorremo liberare subito il campo da ogni sospetto di troppa somiglianza tra *Leoni al sole* e il recente romanzo di Raffaele La Capria cui esso sembra assai consono. Sì, è vero, La Capria ha partecipato alla stesura dei dialoghi; sì, è vero, alcuni ambienti e situazioni sono pressoché eguali in *Leoni al sole* e in *Ferito a morte*. Ma tuttavia ci sembra che la vena di Caprioli nasca e si sviluppi in altre zone di esperienza: non letterarie ma più particolarmente mimiche. Ci pare, insomma, di ritrovare qui, da un lato, come è ovvio, uno degli animatori dei "gobbi" e di quel teatro da camera; dall'altro l'attore che ha partecipato, con fecondo e saporoso istinto, a *Zazie dans le metro*: cioè l'autore-attore di un surrealismo verbale pieno di grazia, e mai completamente dilagante al di fuori dei contenuti realmente osservati, degli uomini che ci circondano, e che van giudicati con amabile cattiveria nei loro patetici vizi.

Si dirà che, in verità, su questo terreno *Leoni al sole* offre ancora poche cose: cioè solo due o tre invenzioni (il delizioso brano della "controra" positane e l'incontro tipo "western" sulla spiaggia ad esempio). Così è. Ma è vero anche, tuttavia, che queste trovate costituiscono un'indicazione precisa sulla sostanza e la novità del film. È vero, inoltre, che lo stesso atteggiamento si può ritrovare qua e là ovunque, a guardar e ad udir bene: in battute di dialogo che possono sfuggire al normale pigro abitudinario spettatore di comiche, in nessi dalla apparenza balorda, in scatti improvvisi, in impennate della macchina sugli attori e sui luoghi. Se l'allusione resta ancora troppo epidermica ciò deve essere imputato, crediamo, alla difficoltà di realizzare un film interamente nuovo con ingredienti risaputamente vecchi: cioè con il sole, il mare, le belle bagnanti, gli adulteri stagionali, il colore, la natura, il gallismo e così via. Qui stava, del resto, non la contraddizione ma il senso stesso del film: poiché ci sembrava che Caprioli intendesse – e lo ha fatto con abilità – guardare ad un ambiente dichiaratamente turistico filtrandone il magnifico sole, e la apparente giocosità. Lo stesso filtro che, in un certo senso, aveva adoperato Fellini ne *I vitelloni*.

I "leoni" di Positano sono certo parenti di quei bestioni di Rimini: giovinotti napoletani sulle



soglie della maturità, abituati a trascorrere estenuanti vacanze sulle spiagge del golfo di Salerno e nelle isole, frequentando e seducendo straniere altolocate, sbarcando il lunario con tutti i mezzi. In più essi hanno una sorta di gusto autocritico per la propria condizione: una malizia continua verso gli avvenimenti e le cose, una attitudine non volgare a costruirsi continuamente come personaggi stravaganti ma non privi di sensibilità. I loro gesti gratuiti sono, certo, il frutto della noia, ma anche di un amaro giudizio sul mondo che li circonda, di un cinismo gelido, di uno scetticismo spesso motivato.

Su questi esemplari provinciali di una attardata generazione da "anni folli" Caprioli ha modellato le situazioni del suo film. Spesso egli ha proprio oggettivamente registrato battute e storielle, componendole in un susseguirsi aneddotico di indubbio fascino. Ha dato sapore ai personaggi raccogliendone gesti ed eloquio, travasandone gusti e tic. Questo è l'aspetto più chiaramente gustoso del film, quello più nuovo per la disinvoltura del linguaggio, per il garbo degli accidenti. Ma, accanto a questa apparente causerie vi è una vera e propria "vicenda" che, pur nella sua voluta concisione, ci sembra assai felice: quella dell'incontro tra il giovane leone e una ragazza milanese nata e cresciuta nel "miracolo industriale". Qui il dialogo di Caprioli trova accenti malinconici, quasi appassionati. E Franca Valeri è riuscita a dare al personaggio difficile, fisicamente quasi ostile, una rara forza di concisa rappresentazione e non solo di satira convenzionale.

Tra gli attori dovremmo citare, oltre alla Valeri lo stesso Caprioli, che è un mimo davvero affascinante, e Philippe Leroy, e Serena Vergano, e Alina Zalewska. Vi sono poi gli autentici "leoni" nelle parti di se stessi. La fotografia di Carlo di Palma, a colori, restituisce a Positano tutto il suo particolarissimo incanto, e inventa di nuovo, talvolta, quell'impenetrabile paesaggio.

Tommaso Chiaretti in «Cinema 60», n. 19-20, gennaio-febbraio 1962

LETTO A TRE PIAZZE

Regia: Steno (Stefano Vanzina)

Soggetto: Lucio Fulci, Bruno Baratti, Vittorio Vighi

Sceneggiatura: Sandro Continenza e Steno

Fotografia: Alvaro Mancori

Montaggio: Giuliana Attenni

Scenografia: Ottavio Scotti

Musica: Carlo Rustichelli

Interpreti: Totò, Peppino De Filippo, Nadia Grey, Cristina Gajoni, Aroldo Tieri, Gabriele Tinti, Angela Luce, Mario Castellani

Produzione: Cineriz

Distribuzione: Imperialcine

Origine: Italia, 1960

Durata: 90'

I coniugi Peppino e Amalia Castagnano festeggiano il decimo anniversario di matrimonio. A rovinargli la festa provvederà l'arrivo di Antonio Di Cosimo, primo marito della donna, dato per disperso sul fronte russo dieci anni prima. Per nulla turbato dall'anomala situazione il reduce si stabilisce a casa della coppia reclamando i propri diritti; così facendo susciterà l'ira di Peppino, legittimo coniuge di Amalia. La convivenza dei tre determina inevitabilmente imbarazzi. Su consiglio del sacerdote, a cui il terzetto si rivolgere per trovare una scappatoia alla loro situazione, i tre vanno in vacanza in montagna, dove Amalia e Antonio si conobbero giovani, ma neanche questa soluzione funziona. La catena degli eventi porterà i due rivali a risultare dispersi a seguito di un incidente aereo, mentre cercavano di seguire Amalia in crociera con l'avvocato Vacchi, da sempre suo corteggiatore. Quando i due riusciranno a raggiungere casa, sette anni più tardi, Amalia sta festeggiando l'anniversario del nuovo matrimonio.

Dopo la doppia parentesi Rascel, Steno ritorna all'amico Totò per dirigere nel 1960 *Letto a tre piazze*, col quale vince il Premio Ulivo d'Oro al Festival del film comico e umoristico di Bordighera. L'attore napoletano, ormai sessantaduenne, non riesce più a gestire da mattatore un intero film. Non è solo problema di salute fisica, c'entra anche l'usura naturale presso il pubblico. Ha bisogno di un comprimario altrettanto forte, come Peppino De Filippo. La sua teoria è: «Io posso far ridere, ma se ho vicino a me uno che fa ridere più di me, anch'io faccio ridere di più».

Steno si trova a dirigere per la seconda volta insieme Totò e Peppino. I due attori, dal volto e dal carattere complementari, sono irresistibili perché totalmente irrazionali, irrefrenabili. Recitano a istinto, improvvisano. Non si rubano mai la scena, hanno un'intesa perfetta, geneticamente modellata sui ritmi del teatro napoletano. Steno li lascia correre a ruota libera. I due si muovono perfettamente a loro agio davanti alla macchina da presa immobile. Non c'è bisogno di montaggio, di tagli, di ciak. Si va al risparmio con lunghi piani sequenza per metri e metri di pellicola, senza un minuto di sospensione, senza perdere un tempo, senza intoppi nelle improvvisazioni. Il trio è completato dalla provocante Nadia Gray, reduce dallo spogliarello in *La dolce vita* e, secondo le cronache rosa, protagonista di un flirt con Rizzoli; l'attrice lascia da parte la noia esistenziale accumulata in via Veneto e ripone nell'armadio la scandalosa pelliccia, per vestire modesti tailleur

LETTO A TRE PIAZZE

piccolo-borghesi più consoni alle possibilità economiche della moglie di un professore: e dimostra doti da vedova allegrissima.

Il soggetto è opera di Lucio Fulci, Bruno Baratti, Vittorio Vighi. Un classico triangolo amoroso, promesso fin dal titolo, malizioso per i tempi bacchettoni. Una situazione pirandelliana che può



sfociare nella farsa, nella commedia, nella tragedia. Nelle corde di Totò-Peppino diventa invece un'avventura surreale, una sfida a ogni logica, con un finale aperto niente affatto scontato per i codici morali dell'epoca. Non bisogna dimenticare che la Corte Costituzionale affermerà nel 1961 che è lecito punire solo l'adulterio della moglie e non quello del marito. *Letto a tre piazze* è un saggio iconoclasta su una situazione vera della cronaca. Dalle nevi russe, tra l'imbarazzo dei comunisti e l'inettitudine della diplomazia italiana, per tutti gli anni '50, continuano a riaffiorare alpini creduti morti. Quando arrivano a casa, oltre alla loro fotografia incorniciata in salotto, si trovano spesso nell'imbarazzante situazione di affrontare il nuovo marito delle giovani consorti.

Peppino è ordinato, serio e dissimula l'energia comica dietro un viso quasi immobile. Totò è invece una maschera irrefrenabile, un ordigno deflagrante. Insieme formano una miscela fantastica.

Nadia Gray, compagna collaudata della coppia napoletana, è una perfetta, incerta biandrica. Dato che nel cinema italiano, sorvegliato speciale da Vaticano, DC e censura, è arduo parlare di adulterio e divorzi, gli sceneggiatori inventano l'espedito del matrimonio in bianco. La donna non è andata a letto con due uomini, perché la milizia fascista aveva pizzicato l'imboscato Totò sul treno prima che potesse debuttare nella notte di nozze. Continenza e Steno non amano certo piegarsi alle pastoie bigotte, anzi si divertono a eccedere, e concedono alla sfortunata Penelope di risposarsi per la terza volta, facendo sparire i gelosissimi duellanti Totò e Peppino in un incidente aereo. Radiosa nel night totoiano di turno (dopo il successo del 1959 di *Europa di notte*, di Alessandro Blasetti, i locali notturni cominciano a essere una presenza costante, anche se immotivata), l'apparizione di Angela Luce, statuarina ballerina-cantante di scarsa fortuna cinematografica.

Bruno Ventavoli in «Al diavolo la celebrità. Steno dal Marc'Aurelio alla televisione: 50 anni di cinema e spettacolo in Italia», Torino, Lindau, 1999

MAFIOSO

Regia: Alberto Lattuada

Soggetto: Bruno Caruso

Adattamento: Marco Ferreri, Rafael Azcona

Sceneggiatura: Age e Scarpelli, Alberto Lattuada

Aiuto regia: Vanna Caruso

Fotografia: Armando Nannuzzi

Scenografia: Carlo Egidi

Arredamento: Mario Ravasco

Costumi: Angela Sammaciccia

Montaggio: Nino Baragli

Musica: Piero Piccioni

Interpreti: Alberlo Sordi (Nino Badalamenti), Norma Bengell (Marta Badalamenti), Uglo Attanasio (don Vincenzo), Carmelo Oliviero (don Liborio), Francesco Lo Broglio (don Calogero), Gabriella Conti (Rosalia Badalamenti), Armando Thiné (dott. Zanchi), Lilly Bistrattin (la sua segretaria), Michèle Bally (la baronessina di Traglia), Cinzia Bruno (Donatella Badalamenti), Katiuscia Piretti (Patrizia Badalamenti)

Produzione: Compagnia Cinematografica Cervi (Roma)

Distribuzione: De Laurentiis

Origine: Italia, 1962

Durata: 103'

Il film trae ispirazione da una storia vera è vera. Nino Badalamenti, siciliano che da anni vive e lavora onestamente a Milano, pienamente integrato in una realtà civile e produttiva, durante una vacanza al suo paese è costretto da alcuni mafiosi locali a recarsi a New York nell'arco di una giornata per uccidere un uomo.

Di film sulla mafia se ne sono fatti tanti che l'argomento rischia di prestarsi ad una nuova maniera; non a caso è divenuto perfino spunto d'un film comico, *L'onorata società*, basato sui lazzi della nuova coppia Franchi-Ingrassia. È merito di Lattuada d'essersi scrollato di dosso ogni ricordo dei precedenti e d'aver tentato un modo nuovo di accostarsi al tema: non la mera polemica sociale, la denuncia (già egregiamente impostate anni fa da *In nome della legge* di Germi), bensì la ricerca di una chiave psicologica che spieghi il perdurare – e sia pure limitato a tre provincie, come ci si affretta sempre a dire, quasi che non fosse moltissimo, in pieno secolo ventesimo – del fenomeno mafia in Sicilia. Lattuada non tradisce, ancora una volta, il suo interesse all'uomo in quanto persona, con un suo dramma individuale da affrontare e risolvere senza ricorrere a schemi precostituiti; ed il fenomeno mafia acquista, così, malgrado l'andamento scherzoso di alcune parti del film, una solidità di rappresentazione drammatica che non ammette diversioni.

Mafioso, si sa, doveva chiamarsi *Viaggio in America* e doveva dirigerlo Marco Ferreri, che infatti, con lo spagnolo Rafael Azcona, firma il soggetto: ma le differenze fra la linea predisposta da Ferreri e quella adottata da Lattuada sono più d'una e tutte significative. Si trattava, allora, d'un fattorino siciliano che lavora a Milano, all'Intendenza di Finanza, e che, andatosene con la famiglia per Pasqua nel suo paese d'origine, viene incapsulato a poco a poco dalla mafia locale e poi spedito, senza quasi che se

ne renda conto, in America su una nave; e qui giunto, dopo avergli fatto respirare un po' d'aria newyorkese e avergli fatto sperare di trovare un buon lavoro da portarsi su anche la famiglia, i mafiosi "oriundi" lo utilizzano come sicario e, fattogli commettere un assassinio a freddo, lo reimbarcano per Palermo. F.inale: nel paese siciliano si celebrano i solenni funerali del "grande figlio" della propria terra morto tragicamente in America ed è proprio il sicario a reggere la cassa con dignitosa compunzione. Il Nino Badalamenti di Lattuada, al contrario, è un uomo e non un ragazzo, è laureato, ha una buona posizione professionale, è del tutto fuori da una condizione anche psicologica di servitù nei confronti della mafia. Essa potrà operare su di lui in un solo modo: col terrore e la minaccia. E il viaggio in America, che si svolge in aereo, rapidissimo, non è sviluppato in termini di "incantamento", ma di consapevole orrore per quel che egli è costretto a fare.

Grazie allo sviluppo datogli da Lattuada, Nino Badalamenti ha la consistenza d'un personaggio complesso, la cui dimensione interiore va muovendosi secondo coerenti e plausibili sviluppi a contatto con la tragedia di cui gli tocca d'essere protagonista. All'inizio lo vediamo al lavoro, serio, svelto, sicuro di sé, inserito nella Milano del benessere senza scosse, assestato in una buona posizione familiare e sociale. La Sicilia è, per lui, il mondo magico dell'infanzia, una tradizione umana di cui egli serba il meglio anche in un contesto così diverso come quello milanese. La riscoperta della sua terra è vista un po' con gli occhi suoi ed un po' con quelli della moglie, una bionda settentrionale. Si può osservare che il gusto del ritratto d'ambiente satiricamente intriso di umori ha di quando in quando preso la mano al regista piegandolo verso episodi in sé divertenti ma non essenziali al delinearsi del dramma principale; comunque, se figurine come quella del fidanzato della sorella non escono dalla macchietta, episodi come quello della spiaggia, dove alcuni eterni scapoli (simili, per intenderci, ai quarantenni disegnati da Caprioli in *Leoni al sole*) fanno un gran parlare di avventure amorose immaginarie e si sfogano a comporre sulla rena un corpo femminile di sabbia, colpiscono nel segno distruggendo la retorica d'un gallismo che non ha il senso del proprio squallore. Ma con l'entrata in scena del capo-mafia la musica cambia e il tono allegro scompare. Si veda come graffia a sangue la sequenza dell'incontro di Nino col capo-mafia nel giardino della sua lussuosa villa, come il regista collochi esattamente i pezzi del mosaico, dandoci un'immagine psicologica e sociale ad un tempo del mafioso: il gusto del vecchio capo di essere riverito ed elogiato, la furbizia campagnola, il paternalismo, il dire e non dire che illumina sinistramente ogni discorso in cui si possono scoprire allusioni allarmanti. Nei rapporti poi fra il vecchio mafioso ed il suo braccio destro viene delineato un altro aspetto interessante: la convinzione di questa gente d'essere, nel complesso, dei "giusti"; linea differente da quella, per esempio, seguita dai fratelli Taviani e da Orsini per *Un uomo da bruciare*, dove i legami all'interno della piccola oligarchia della "onorata società" sono soprattutto economici senza vincoli diversi dalla cupidigia di denaro e di dominio.

La posizione di Lattuada è senza dubbio più acuta e di maggiore condanna, ché è tutto un sistema che viene bollato, se consente a qualcuno di non avere rimorsi di coscienza e non vedersi per quello che è: un mandante di delitti. Nino Badalamenti, al contrario, per il distacco che esperienze di vita e di gente e di cultura gli hanno dato, non cede al ricatto sentimentale, nemmeno per un momento è riasorbito dalla mentalità individualistica – la giustizia privata contro lo Stato – che presiede al fenomeno mafioso. Egli cede solo per paura.

La critica italiana non di rado è stata avara al regista dei riconoscimenti frettolosamente ad altri tributati, ed anche di *Mafioso* s'è sbrigata un po' in fretta; ma esso rimane un film nuovo e stimolante che ridona vita ad una materia un po' consunta grazie all'acutezza con cui Lattuada sa scavare nell'intimo dei personaggi, facendo da essi scaturire l'ambiente e non viceversa considerandoli mera proiezione d'un ambiente prefissato. Nino Badalamenti è Alberto Sordi, che più che altrove ha il coraggio di sacrificare le facili smorfie a cui deve il successo e costruirsi una maschera pensosa e vera, resa ancor

più credibile dalle poche autentiche impennate comiche che non guastano il realismo di un personaggio in difficile equilibrio fra i toni satirici dell'inizio e la luce drammatica della seconda parte, fino al citato pianto conclusivo.

Ernesto G. Laura in «Bianco e Nero», novembre 1962

Il soggetto è del pittore Bruno Caruso, che, dopo aver disegnato per anni ceffi e delitti dell'onorata società, ha voluto fornire al cinema uno spunto per un film "cattivo". L'ascendenza più evidente, in questo caso, è *Divorzio all'italiana*, anche se in *Mafioso* si avverte una maggiore simpatia per la realtà siciliana. Nel personaggio del picciotto integratosi nel Nord al ritmo produttivo del miracolo economico, Sordi esprime l'entusiasmo del siciliano che torna alla sua terra con toni di imprevedibile sincerità. E il mondo primitivo che accoglie la moglie milanese con tutti i suoi inconvenienti psicologici e igienici è, in fin dei conti, un mondo basato su profonde e comprensibili ragioni umane. Tuttavia, il risvolto non manca: il picciotto, da uomo d'onore, viene praticamente rapito dalla mafia e spedito a compiere un omicidio in America, andata e ritorno chiuso in una cassa. L'inquadratura nel miracolo era soltanto una vernice; l'amore per la terra natale copriva l'acquiescenza al dettato dei potenti. Il film di Lattuada vede la mafia non come una mentalità, ma come un'unica organizzazione criminale che ha diramazioni da Palermo a New York: la tesi sostenuta, non molti anni fa, dal rapporto del senatore americano Estes Kefauver. Con tutti i suoi aspetti discutibili e le sue eventuali intemperanze, *Mafioso* è un film serio, ben girato, utile. Lattuada ha fatto un lavoro eccellente soprattutto per quello che riguarda le riprese americane, degne di uno dei migliori specialisti del filone gangster. E Alberto Sordi è ormai un attore che impone al pubblico, con la sua sola presenza, lo stile di un film: non è semplicemente un comico, dal momento che si permette di concludere *Mafioso* con un primo piano del suo faccione in lacrime, ma un vero, completo e grande interprete.



Tullio Kezich in «Settimana Incom Illustrata», 18 novembre 1962

La mafia, il suo meccanismo, per così dire, giudiziario-esecutivo hanno ispirato ad Alberto Lattuada il *Mafioso*: film che, anche se cinematograficamente valido (nel senso che lo si vede senza noia: come del resto tutti i film interpretati da Alberto Sordi), non lo si può considerare un contributo alla conoscenza della realtà siciliana e del triste fenomeno della mafia. Di fronte a questo film, anzi, noi che più volte ci siamo occupati della mafia, in libri ed articoli, siamo stati presi dal dubbio se il continuare a parlarne non finirà col rendere alla mafia quell'utile stesso che prima le rendeva il silenzio. Nel film di Lattuada tutto è mafia. Vien fatto di pensare che la rivoluzione dei tecnici profetizzata da James Burnham finirà con lo svolgersi sotto i segni della mafia siciliana. *Mafioso* è il dirigente di una grossa industria del Nord (per di più, riconoscibile, un'industria che lavora in collegamento con un'altra grande industria europea); di mafia partecipano dogane e compagnie aeree; sicario della mafia è un "cronometrista" di quell'industria del Nord. Per cui lo spettatore è portato a chiedersi non più che cosa è la mafia ma che cosa la mafia non è. E poiché la Sicilia è terribilmente di moda nel cinema, crediamo che questa domanda dello spettatore è destinata, nei prossimi mesi, ad investire tutta la realtà siciliana: che cosa la Sicilia non è?

Leonardo Sciascia, *La Sicilia e il cinema*, in «Film 63», a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Feltrinelli 1963

L'ETÀ DELL'ORO

LE MANI SULLA CITTA'

Regia: Francesco Rosi

Soggetto: Francesco Rosi e Raffaele La Capria

Sceneggiatura: Raffaele La Capria, Enzo Forcella, Enzo Provenzale, Francesco Rosi

Fotografia: Gianni Di Venanzo

Montaggio: Mario Serandrei

Musica: Piero Piccioni

Interpreti: Rod Steiger (Nottola), Salvo Randone (De Angeli), Guido Alberti (Maglione), Angelo D'Alessandro (Balsamo), Carlo Fermariello (De Vita), Marcello Cannavaro, Alberto Cannocchia, Terenzio Cordova, Dante Di Pinto, Gaetano Grimaldi Filioli, Vincenzo Metafora, Dany Paris

Produzione: Galatea

Distribuzione: Warner Bros

Origine: Italia, 1963

Durata: 90'



La città dove si svolge l'azione del film è Napoli. Il crollo di un palazzo in un vicolo, con morti e feriti, provoca la denuncia del costruttore Eduardo Nottola, consigliere comunale di un partito di destra. Un'inchiesta viene svolta nei suoi confronti, ma anche se questa non approda a nulla, Nottola ne esce compromesso agli occhi dell'opinione pubblica, fino al punto che i compagni del suo partito lo pregano di ritirare la candidatura alle imminenti elezioni comunali per aspettare che, dopo le elezioni, le acque si placino. Non importa infatti che Nottola sia escluso dal consiglio comunale, non importa che la sua ambizione di diventare assessore all'edilizia debba essere rimandata. Ciò che importa è l'approvazione di un grandioso progetto edilizio, la costruzione di un intero quartiere, da realizzarsi in un'area acquistata precedentemente da lui e da alcuni suoi compagni di partito. Tutto questo può essere compromesso se Nottola insiste a presentare la sua candidatura. Ma Nottola è un uomo che conosce bene l'ambiente in cui si muove, è un uomo che s'è fatto da sé e sa bene che, perso il potere, un uomo come lui non conta più nulla. Perciò proprio sotto le elezioni, passa, con quattro consiglieri suoi amici, uniti dagli stessi interessi e tutti appartenenti al suo stesso partito, nelle file del partito di centro. Provoca con questo suo atto il rovesciamento della maggioranza in consiglio comunale e la sconfitta del suo partito di origine. Ma l'odio dei suoi ex compagni cederà ben presto di fronte al pericolo di compromettere la realizzazione del famoso progetto: gli interessi sono superiori a qualsiasi rancore privato o di parte. E perciò Nottola, aiutato dai suoi nuovi amici e da quelli stessi che ha tradito, sarà nominato assessore all'edilizia e continuerà a costruire coi soliti sistemi.

Le mani sulla città prosegue, con minore tensione stilistica rispetto a *Salvatore Giuliano*, ma con più esplicita e convinta chiarezza civile, il discorso sulla corruzione del potere in Italia, discorso iniziato da Rosi, come assistente di Zampa, fin dai tempi di *Processo alla città*: la camorra, il "racket", la mafia, il banditismo e ora la speculazione edilizia, protetti e strumentalizzati dai partiti di governo e dai pubblici poteri, costituiscono i momenti nodali di quel discorso. Anche questa volta,

il regista si rifà alla tradizione del cinema americano di denuncia e di protesta, ma delimitando e circoscrivendo le mediazioni e le riprese dal film "gangster": è evidente piuttosto che, qui, l'influenza più riconoscibile e stimolante appare quella dell'ultimo Kramer, del suo cinema di testimonianza e di dibattito. Il film assume infatti la misura, e il respiro eloquente, di un dibattito di idee che, muovendo da un caso clamoroso di speculazione, investe responsabilità e rivela contraddizioni e conflitti radicati nel costume e nella società civile. La linea del discorso viene svolgendosi attraverso un racconto robusto e incalzante, la cui logica interna è però quella stessa dei fatti e dei comportamenti "pubblici" dei personaggi, e non quella di un meccanismo estrinseco e convenzionale.

Non ci sembra si possa dire soltanto che l'esito è apprezzabile sul piano civile e mediocre su quello artistico: crediamo invece che i suoi limiti rimandino alla incompletezza di uno stesso discorso. Si pensi al ritratto dei personaggi principali (e in particolare al più importante e inedito di essi, il costruttore Nottola) figure che interessano il regista sotto un profilo e una qualificazione esplicitamente politica, pubblica, al di fuori di incaute, deformanti aperture sulla loro vita "privata": ma questi personaggi entrano diversamente in conflitto, o in crisi, con se stessi e con i loro gruppi, vivono certe alternative, individuali e generali a un tempo. Ed è qui che il film rivela



il suo limite, la sua inadeguatezza: nell'illustrare e schematizzare il peso di quelle figure, anziché scavarle più incisivamente, a contatto e a contrasto con i rispettivi gruppi, ceti, ambienti sociali. Così, quando si escluda il ritratto del sindaco De Angelis, che Salvo Randone tratteggia con una sottigliezza e un acume assai penetranti, la figura di Nottola risulta priva del rilievo emblematico che il regista intendeva conferirle, quella del consigliere di opposizione De Vita si piega ai modi di una generosa e approssimativa oratoria, il conflitto morale del medico Balsamo non evita lo scoglio della convenzione moralistica (soprattutto nella sequenza dell'ospedale).

Non si riesce a sfuggire pertanto all'impressione che il film affronti un grosso discorso dei nostri giorni, limitandosi ad avviarlo e lasciandolo a mezzo: di qui il prevalere di un taglio e di un respiro giornalistico, di un giornalismo civilmente impegnato coi problemi della società e del tempo (da non sottovalutare, in questo ambito, l'apporto di un Forcella), non alieno da una forte dignità ed eloquenza di scrittura. E non si evita neppure, nella prima parte, il sospetto di una certa freddezza ricostruttiva (il crollo della casa e la carica della polizia), di un calco troppo scoperto di modelli statunitensi (ma vi concorre, in non piccola misura, l'invadenza di un commento musicale martellante e ad effetto). Quando l'azione torna invece a collocarsi nello scenario politico che le è proprio, il film prende quota (le agitate riunioni del Consiglio comunale, gli intrighi di corridoio, le subdole complicità delle riunioni di commissioni) e trova il suo giusto, avvincente equilibrio.

Adello Ferrero in «Cinema Nuovo», n. 165, settembre-ottobre 1963

Il film si pone su una strada nuova ed originale, stabilendo un più schietto rapporto fra l'obiettività del documento e la partecipazione dell'autore, come del resto si era già verificato in *Salvatore*

Giuliano. L'andamento del film dimostra come Rosi non si sia fermato alle preoccupazioni d'ordine contenutistico, ma si sia impegnato nella ricerca di un linguaggio originale, che porti il pubblico non ad immedesimarsi nell'azione, ma a partecipare all'esame del tema. Basta rilevare come il gioco di luci e d'ombre si accentui nelle sequenze di più spiccato valore drammatico e, in genere, in quelle dove campeggiano i personaggi, mentre si smorza in impasti grigi da fotoreportage nelle scene di documentazione. Così un'illuminazione violenta, a contrasti nettissimi, accompagna per lo più la figura di Nottola, per assumere invece sfumature allusive attorno a quella di Maglione e, più ancora, a quella di De Angeli.

Un terzo tono è quello delle panoramiche sulla città e delle scene del crollo e dello sgombero del vicolo, dove l'illuminazione è pure cruda e realistica, ma più elaborata, quasi a sintetizzare l'impronta giornalistica con quella drammatica, per offrire documenti che portino già implicito un giudizio. I momenti migliori del film sono quelli in cui i personaggi si annullano nelle idee e nei conflitti che essi rappresentano, ma ciò non significa certo che siano dei simboli e dei manichini. La figura centrale viene ad essere quella di De Angeli, perché meglio di tutte esprime i termini del conflitto di fondo senza rinunciare alla propria fisionomia umana. La misuratissima interpretazione di Salvo Randone contribuisce indubbiamente in modo determinante a questo risultato. È un personaggio complesso, ma niente affatto equivoco: e qui sta appunto la sua forza, la sua autenticità. Accanto a quello di De Angeli va messo il personaggio di Balsamo. Già l'interpretazione, affidata al regista D'Alessandro, lascia piuttosto perplessi, in quanto riduce in uno stato di conflitto interiore ad un semplice atteggiamento di incertezza e di indecisione. Ma bisogna anche dire che l'attore non ha avuto molta materia su cui lavorare. Non diremmo che Balsamo sia una figura totalmente mancata, ma piuttosto che i suoi tratti sono a volte evanescenti. Riserve analoghe si devono fare per il personaggio di De Vita: se Balsamo si esaurisce troppo spesso in un'immagine d'incertezza, il consigliere della sinistra si esaurisce nella certezza. Il senso di artificiosità e di forzatura che pesa sul personaggio investe un po' tutta la posizione della sinistra. Le sue denunce, pur giuste ed espresse in tono appassionato, suonano fredde e quasi superflue, perché non traducono una linea politica elaborata ed approfondita, ma un semplice atteggiamento protestatario, scontato in partenza. Schematismo e superficialità (le divagazioni procedurali, gli appunti di carattere legale) ne sono la conseguenza, per cui l'apporto dato da questa parte del discorso del film è tutto esteriore e si esaurisce in forme verbali di denuncia. Più riuscita la personificazione delle posizioni di destra nella figura di Maglione. Una destra "borbonica" come quella meridionale non ha grossi travagli ideologici da esprimere, ma piuttosto una mentalità ed un costume per cui l'esercizio del potere è tutt'uno con l'intrallazzo e l'omertà. Nottola fa capitolo a sé, con risultati alterni ai fini complessivi dell'opera. Niente da obiettare alla robusta interpretazione di Rod Steiger che riesce a darci veramente un campione esemplare di certa "iniziativa privata", chiarendone le pesanti responsabilità senza scadere nel cliché del "cattivo" ma valendosi anzi di un calore perfettamente adeguato alla natura meridionale. Questo porre inequivocabilmente in rilievo gli aspetti negativi del personaggio, senza impoverirlo di sostanza umana, è il merito fondamentale della presenza di Nottola nel complesso dell'opera. Dove piuttosto il personaggio induce a riserve, è nello spostamento di linea che impone alla parte centrale del film. Qui veramente Nottola diventa il protagonista di un'altra storia, di una vicenda drammatica che esce dalla logica del discorso. La manovra politica che egli imposta si trasforma in una specie di lotta fra gangs rivali e qui effettivamente l'"americanismo" di Rosi si fa sentire.

Sandro Zambetti in «Cineforum», n. 30, dicembre 1963

LA MASCHERA DEL DEMONIO

Regia: Mario Bava

Soggetto: dal racconto «Il Vj» di Nicolas Gogol

Adattamento: Marcello Coscia

Sceneggiatura: Ennio De Concini, Mario Serandrei, Mario Bava, Marcello Coscia

Fotografia: Mario Bava

Scenografia: Giorgio Giovannini

Costumi: Tina Grani

Montaggio: Mario Serandrei.

Musica: Roberto Nicolosi (Les Baxter per la versione USA)

Interpreti: Barbara Steele (la principessa Asa e la principessa Katia), John Richardson (il dottor Andrej Gorobek), Andrea Checchi (il dottor Choma Kruvajan), Ivo Garrani (Nikita), Arturo Dominici (Yavutich, il fratello della strega), Enrico Olivieri (Costantino), Antonio Pierfederici (il pope), Tino Bianchi (Ivan, il domestico), Carla Bindi (la locandiera), Mario Passante (il cocchiere), Germana Dominici (la figlia della locandiera), Renato Terra

Produzione: Massimo De Rita per Galatea e Jolly Film.

Origine: Italia, 1960

Durata: 84'

Due incauti viaggiatori nelle steppe russe, uno scienziato e il suo assistente, fanno inavvertitamente resuscitare la strega Asa, uccisa con un tremendo supplizio due secoli prima e identica nei lineamenti del volto alla sua discendente Katia. Asa vampirizza buona parte della famiglia e si dedica a compiere orrendi omicidi. Il suo obiettivo diventa ben presto quello di impossessarsi del corpo della pronipote, di sostituirsi a lei e di poter vivere (e uccidere), così, indisturbata. Ma l'assistente dello scienziato, innamoratosi di Katia, tenta di impedire i progetti di Asa e di salvare la ragazza.



Con questo film Bava accede finalmente alla regia. La Galatea, per ringraziarlo di aver salvato dal fallimento *La battaglia di Maratona* portando a termine il film cominciato da Jacques Tourneur, gli affida la realizzazione di un film fantastico che farà parlare a lungo di sé.

Pascal Martinet in «Mario Bava», Edilio, Parigi, 1984

Su un soggetto derivato dalla novella vampiristica di Gogol «Il Vj», Bava ha realizzato l'opera più significativa del grande periodo dell'horror italiano. Sin dalle prime immagini del sacrificio e del rogo, il maestro italiano mostra una tale padronanza del bianco e nero da lasciare allibiti. Bava sciorina in questo film dei movimenti di macchina mai visti prima, unendo la grande abilità tecnica

LA MASCHERA DEL DEMONIO

alla feconda ispirazione poetica. La traversata della foresta, la scoperta della cappella, la prima apparizione di Katia, la visione sinistra della carrozza che attende il dottore nella notte: sono immagini che non potremo mai più dimenticare. La panoramica che scopre l'interno della cripta, quella maniera speciale con cui sembra planare sull'urna di vetro per inquadrare poi la maschera che copre il viso della strega restano ammirevoli e sicuramente originali. Simili a questi è l'effetto che Bava usa per far scoprire la morte del padre di Katia, quando compare quel travelling praticamente mai visto prima nella storia del cinema, fatto a 180 gradi e che ci mostra il suo volto senza vita ed il corpo di traverso sul letto. *La maschera del demonio* ha i contorni di una sinfonia mortuaria, dove la vita e la morte si combattono ad armi pari e dove non si sa bene chi sarà il vincitore, dove le forze del bene devono combattere anche contro una natura che sembra complice della maledizione gettata sulla regione. Basta osservare come la pioggia fermi la distruzione del corpo della strega, come la notte favorisca le sue aggressioni contro i vivi e soprattutto come i diversi elementi, uniti in fluidi vitali, il sangue, l'acqua, l'aria, contribuiscano alla sua resurrezione. Intorno alla cripta la foresta si rinsecchisce, gli alberi sembrano morti e protendono rami scheletrici, ed anche il vento pare carico di morte e rende la regione sinistra per il viaggiatore ignaro. Ma, soprattutto, la natura tende la sua trappola più sottile nella rassomiglianza fra Asa e Katia, che rappresentano fisicamente e simbolicamente i due aspetti morali contenuti in ogni individuo, le forze del bene e del male messe a confronto e che si devono combattere. È con questo spunto tematico imperniato sul manicheismo e il classicismo che Bava introduce l'aspetto barocco nella sua opera. Lavorando sui contrasti offerti dal bianco e nero, dispiegando tutta la sua abilità nell'illuminazione, Bava produce delle immagini quasi da cerimonia, o da sinfonia, che si avvicinano perfino al gotico di Terence Fisher. Inoltre, ed è una costante per Bava, *La maschera del demonio* gioca sulla paura, sulla superstizione, sull'attesa di un'irruzione dell'orrendo, ma anche sulla consapevolezza che è in gioco un destino umano contro il quale si deve lottare. E lo sconvolgente nel discorso di Bava è che la morte è una delle forme di lotta possibili...

Jean-Pierre Putters in «Cinema-Bis. L'horror italiano 1957-'66», Torino, Quaderni del Movie Club, 1982

Per Bava come per Freda e molti degli altri registi italiani della cosiddetta epoca d'oro (1957-66), individuare un filone, una scuola o le reminiscenze letterarie e cinematografiche che li hanno influenzati, non è cosa facile né esauriente da un punto di vista metodologico.

Degna di nota e contemporanea alla produzione italiana, era quella inglese della Hammer, che, specialmente grazie alla genialissima opera di Fisher nella riproposizione dei miti classici dell'orrore, ne aveva creato una nuova concezione. Ma i registi inglesi, diversamente da quelli italiani, possedevano un proprio patrimonio culturale fin dalla fine del 700: Walpole, Radcliffe, Shelley, Beckford... Molto diversa la situazione italiana, che vedeva come possibili fonti da un lato il romanzo storico, sensibilissimo alle influenze straniere, e dall'altro, la letteratura d'appendice. Non stupisce quindi che la nostra narrativa più radicata, quella del melodramma, abbia prepotentemente invaso il mondo del cinema.

Indubbiamente curiosa è in molti la tendenza ad attingere e a riprendere elementi e spunti da tradizioni diverse e lontane, come ad esempio quella russa.

Il gotico in Bava, poiché di gotico si può parlare, nasce da una fertilissima fantasia visiva, da un intreccio di elementi narrativi diversificati tra loro (che vanno dal melodramma italiano, passando per l'orrore inglese fino alle tradizioni folcloriche russe) con reminiscenze e intuizioni del tutto personali.

Il conflitto manicheo tra Bene e Male, ossessione patologica della "pruderie" vittoriana –e non-,

la nitidezza delle situazioni e dei personaggi, la figura dell'eroina perseguitata e, comunque, la risoluzione finale del conflitto, non trovano spiragli di luce o di speranza nel cinema italiano. Questo appare caratterizzato principalmente da una concezione tutta terrena dell'esistenza. Il Male, quasi sempre connotato sessualmente, è la leva su cui le diverse situazioni drammatiche si basano: l'ambiguità, il desiderio sessuale e una concezione della donna comunque negativa, quale elemento insano, costituiscono gli ingredienti essenziali della narrazione. È indicativo che un Bava, per due fondamentali film, *La maschera del demonio* e *I tre volti della paura*, rispettivamente del 1960 e del 1963, ricorra al patrimonio letterario russo, in cui l'estremizzazione dei conflitti individuali, il ricorso a mitologie e credenze determinate dalla superstizione popolare, l'ineluttabilità del destino si avvicinano più ad un modo tutto italiano dell'esistere femminile trasgressivo per antonomasia.



È la proposta di una concezione tutta terrestre, sanguigna dell'esistenza contro l'opposizione ideale tra bene e male. Lo spazio si configura grazie agli stupendi movimenti di macchina (le personalissime carrellate di Bava) e ad un uso sapiente del bianco/nero.

Daniela Giuffrida in «Il cinema secondo Mario Bava», a cura di Stefano Della Casa e Carlo Piazza, Torino, Edizioni Movie Club, 1984

Come avvenne il suo esordio?

Diventai operatore, come mio padre, e feci una cinquantina di film, lavorando con molti registi: da Francesco De Robertis –un vero genio, il vero inventore del neorealismo- a Mario Soldati, altro genio, forse troppo colto per fare il cinema. Fra questi due poli, una moltitudine di altri, e da tutti, anche dai più deficienti (dal latino “deficere”), ho appreso qualcosa: quel che si deve fare, e in specie quel che non si dovrebbe fare; ma ora, ripensandoci, quest'ultimo assunto credo di non averlo appreso troppo bene. Quindi, passai alla regia, più costretto da una somma di eventi che non per mia iniziativa, e realizzai come primo film *La maschera del demonio*, tratto da una novella di Gogol, «Il Vj». Naturalmente il genio degli sceneggiatori, compreso il mio, fece sì che di Gogol non rimanesse assolutamente nulla. Comunque il film ebbe un grosso successo in America e da allora sono stato costretto a dibattermi tra vampiri, mostri e streghe. Ed io che sono una persona mite e timorosa, che non ammazzerei nemmeno una zanzara per il sacro rispetto che ho di ogni forma di vita, sono stato sommerso da un lago di sangue brulicante di vampiri e morti a galla.

Intervista a cura di Giuseppe Lippi e Lorenzo Codelli in *Fant'Italia*, Trieste, 1976

I MISTERI DI ROMA

Regia: Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino Del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lorenza Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Massimo Mida, Giovanni Vento

Idea originale e supervisione regia: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Baccio Agnoletti, Mino Argentieri, Ivano Cipriani, Callisto Cosulich, Giorgio Krimer, Luigi De Marchi, Luciano Malaspina, Lino Micciché

Produzione: A. Piazza Cinematografica

Origine: Italia, 1963

Durata: 92'

Documentario basato su un'idea di Cesare Zavattini: la registrazione di alcuni aspetti della realtà sociale romana.

Cesare Zavattini giunge a Roma per la prima volta nel 1936. Il tempo di sbrigare la collaborazione con Mario Camerini per *Darò un milione* – una delle rare incursioni nel fantastico, certo fra le più felici, nell'ambito delle regole fissate dall'industria nazionale degli anni Trenta – e andarsene senza rimpianti. Roma gli è piaciuta poco, come del resto il cinema. Roma lo accoglie di nuovo, per adottarlo subito come artista-cinematografo, nel 1940. Resta un emiliano trapiantato che ama portare il basco e camicie ruvide, che rimpiange il buon pane del suo paese, ma al quale non sfugge l'enorme novità di quella strana metropoli che Roma è sempre stata.

Francesco Bolzoni (in Cesare Zavattini, «I misteri di Roma», Bologna, Cappelli, 1963) ricorda: «Verso la città dove abita, così generosa di spunti per uno scrittore attento, Zavattini ha conservato

un atteggiamento di meraviglia e di stupore. Solo in una strada romana del centro poteva svolgersi il dramma, moderno e assurdo, condensato nel "minuto di cinema" – uno degli innumerevoli progetti ai quali si è dedicato con geniale quanto fuggevole trascuratezza – : 'Ecco, la scena che io voglio cinematografare (non "ritrarre" soltanto) si svolge in un minuto... Strada affollata, gente che va per i propri affari, due uomini camminano parlando e ridendo, uno dei due urta involontariamente un altro passante che viene dalla parte opposta. Il passante urtato brontola, l'altro gli chiede scusa ridendo; quello urtato dice che non è il caso di ridere e lancia un'offesa, alla quale l'offeso, fattosi serio, risponde per le rime. Si moltiplicano le offese, si arriva alle mani alzate, ai pugni, accorre gente, qualcuno cerca di separare i contendenti. Uno dei due estrae la rivoltella e spara, colpisce l'avversario che cade fra le braccia di un passante, o al suolo. Tutto qua: ho cronometrato l'azione, e dura un minuto'. Questo progetto porta la data del '42, e non avrebbe mai potuto essere ambientato nel paese di Zavattini, a Luzzara».



Un avversario che cade fra le braccia di un passante, o al suolo. Tutto qua: ho cronometrato l'azione, e dura un minuto'. Questo progetto porta la data del '42, e non avrebbe mai potuto essere ambientato nel paese di Zavattini, a Luzzara».

Roma non è solo il luogo dove il cinema si fa; è anche, per artisti di ogni parte d'Italia e di tutte le forme espressive, un esempio più unico che raro di "metropoli marina": una città il cui cosmopo-

litismo “al naturale” getta sulle composte sorelle del Nord – basti ricordare quello che ha mostrato in tal senso Antonio Pietrangeli in *La parmigiana* – un’ombra di provincialismo. Per questo assieme al tarlo dell’ “opera totale”, Zavattini alimenterà per anni il desiderio di un omaggio sontuoso. Un omaggio che potrà concedersi nel ’63 con *I misteri di Roma*, film-inchiesta ambiziosissimo e solo in parte riuscito.

«Il nostro-film inchiesta, che sarà di circa quattromila metri – annuncia lo stesso Zavattini spiegando il progetto nel volume citato a cura di Francesco Bolzoni – intende dare il ritratto di ‘una giornata’ di Roma, questa metropoli straordinaria il cui solo nome suscita nel mondo immediata, profonda curiosità e alta simpatia, e nella quale si mescolano tanti aspetti diversi e contraddittori (come del resto nei maggiori agglomerati sociali, anche se ciascuno con un tono suo proprio), la più antica serenità con la più moderna ansia, la fede col cinismo, l’opulenza con la miseria, la tetra solitudine con la più calda e generosa convivenza».

Stupore e meraviglia che ricordano i sentimenti di un altro grande cineasta, Federico Fellini, il cui portavoce nella *Dolce Vita*, Marcello, pochi anni prima si era abbandonato e perso nel basso impero della metropoli. Stupore e meraviglia che, nei *Misteri di Roma*, creano un notturno memorabile quando un riflettore potentissimo trasportato da un camion esplora scenografie dal vero e inventa l’altra faccia di un mondo. Ecco come Zavattini prevedeva il prodigio: «Poi saliremo su un veloce camion con quattro o cinque macchine da presa e percorreremo in lungo e in largo la città ormai quasi deserta. Questa avida folata notturna ci farà raccogliere molte volanti inaspettate immagini. Saranno solo dei bagliori, o delle ombre, un cornicione di palazzo famoso, un’abside, un biancore delle statue di Piazza Navona, o l’immensità serena di San Pietro».



C’è una sorte di gratitudine nello Zavattini che ormai sente Roma propria e la vive come “doppia capitale”. E c’è il senso di un agonismo crudo, al di là degli incanti, che probabilmente lo scrittore aveva percepito fin dai primi approcci con la lingua. Il romanesco, infatti, non offre né l’eleganza del toscano – anche del più vernacolo – né la suggestione sentimentale – creata dal luogo comune, beninteso – del napoletano; si presenta ruvido, greve; si presta all’espressione cinica e alla beffa volgare, filtrando la rara cortesia come fosse una concessione. È insomma la lingua adatta ad una vocazione comica che in Zavattini, qualora si fosse servito solo del dialetto, originario, avrebbe sofferto di un eccesso di controllo. Quel che lo scrittore aveva immaginato nel “minuto di cinema” ricordato poc’anzi vale anche per la lingua. Basti in proposito, per spiegarci, una penetrante osservazione di Maurizio Grande: «Tutto in Zavattini è meraviglia infantile e crudeltà spietata dell’adulto che rinasce di continuo nella sua arte. Arte di vivere come arte di non accettare il già fatto».

Dunque, a proposito di Roma e dei suoi “misteri”, Zavattini parla di «aspetti diversi e contraddittori». È una ambivalenza che viene da lontano, che ritroviamo anche in due grandi film “urbani” come *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*, nel rapporto col paesaggio e con i personaggi di secondo piano. Si potrebbe anzi dire che questi ultimi due elementi entrano come un controcampo “negativo” nelle vicissitudini dei protagonisti.

Tullio Masoni e Paolo Vecchi Zavattini a Roma, in «Diviso in due. Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare», a cura di Pierluigi Ercole, Reggio Emilia, Diabasis, 1999

L'ETÀ DELL'ORO

LA NOTTE

Regia: : Michelangelo Antonioni

Soggetto e sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra

Aiuto-regia: Franco Indovina, Umberto Pelosso

Fotografia: Gianni Di Venanzo

Montaggio: Eraldo Da Roma

Scenografia: Piero Zuffi

Suono: Claudio Maielli

Musica: Giorgio Gaslini

Interpreti: Marcello Mastroianni (Giovanni), Jeanne Moreau (Lidia), Monica Vitti (Valentina), Bernhard Wicki (Tommaso), Rosy Mazzacurati (Resy), Maria Pia Luzi (la ninfomane), Guido Ajmone Marsan (Fanti), Vincenzo Corbella (Gherardini), Gitt Magrini (la signora Gherardini), Giorgio Negro (Roberto), Roberta Speroni (Beatrice), Vittorio Bertolini, Ugo Fortunati,

Produzione: Nepi Film, Silver Film e Sofitedip

Distribuzione: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione

Origine: Italia-Francia, 1961

Durata: 122'



Giovanni, scrittore di successo, è sposato da alcuni anni con Lidia. La notizia improvvisa della malattia di Tommaso, uno scrittore loro amico, turba il loro rapporto. Lidia, in preda all'angoscia, vaga per Milano mentre Giovanni è alla presentazione del suo ultimo libro. Per sfuggire all'atmosfera di malinconia in cui si trovano, accettano di partecipare ad un party offerto a Giovanni da un industriale. Durante la festa Lidia si lascia corteggiare da un invitato e Giovanni non è da meno con Valentina, la figlia dell'industriale. Durante la festa arriva la notizia della morte di Tommaso e, quasi per reazione, all'alba, Giovanni e Lidia si abbandonano ad un disperato atto d'amore sul prato della villa.

In quest'opera, forse il punto più alto e rigoroso della parabola creativa del regista, ritornano temi e motivi de *L'avventura*, ma senza la forzatura intellettualistica del "giallo alla rovescia" e senza certe irritanti sottolineature polemiche. Il linguaggio di Antonioni si è fatto più maturo, lo stile sicuro e riconoscibile, inconfondibile anzi: la sua vocazione all'analisi, la disposizione saggiistica del suo metodo narrativo ambiscono a provarsi con le espressioni più alte della letteratura contemporanea. Qui, attraverso la cronaca di una giornata tutta risolta negli stati d'animo, nelle inquietudini, nello sconfortato e tormentoso trascinarsi dei personaggi, egli persegue e raggiunge,

nel cinema, la dissoluzione di ogni tessuto narrativo tradizionale, brucia senza esitazioni ogni residuo di cinema da "intrattenimento". All'analisi della disgregazione del tessuto connettivo della società e dei rapporti tra gli uomini, analisi conquistata e sofferta attraverso le scoperte e le reazioni di un personaggio femminile, corrisponde la rottura ed il rifiuto di un metodo narrativo organico e ascendente e la scelta di forme distese e inconcluse. Antonioni celebra, con Hauser, i fastigi dell'essenza antinaturalistica del cinema. Questo il senso dell'apertura del film, con questo magistrale montaggio audiovisivo di profili di grattacieli, di strade inquadrature dall'alto, di suoni, di rumori, di stridori lancinanti e di strutture metalliche, di intercapedini visive e sonore, la sinfonia fonda e ininterrotta della città, un incubo di immagini e di suoni che si stacca sul volto sudato e ansante di Tommaso.

Adelio Ferrero in «Cinestudio», n. 5, 1962

Stilisticamente e strutturalmente, *La notte* accentua il carattere statico de *L'avventura*. Come il romanzo moderno, d'avanguardia, Antonioni dopo aver rinunciato alla trama, ora rinuncia ancor più al protagonista, arriva alla diseroizzazione della sua narrativa. Il fluire dei pensieri e delle associazioni invece del fluire degli eventi, il flusso della coscienza invece dei singoli eroi, la simultaneità degli stati d'animo sono al centro de *La notte*. Che cos'è se non un lungo, continuo monologo interiore, l'interminabile passeggiata di Lidia nel caos della vita cittadina prima, e poi nell'apparente tranquillità della periferia, se non l'immagine caleidoscopica che ella scatta, dentro di sé, di un mondo disintegrato? Anche Giovanni, questo scrittore giunto al successo, è murato vivo dentro se stesso, dentro la prigione ermetica e soffocante della noia: ha perso i contatti con la realtà, non comunica con gli altri. Assiste all'agonia di Tommaso, dell'amico scrittore, in quell'assurda clinica per ricchi un po' manniana nei suoi significati. E subito dopo l'incontro – che è un addio – è disponibile agli inviti della malata viziosa che tenta di sedurlo. Vede Lidia, la moglie, dopo dieci anni di matrimonio apparentemente tranquillo, attraverso un diaframma che si frappone quale parete divisoria. Una uguale parete invisibile divide Valentina dagli altri, e le manca la possibilità di armonizzare, di far combaciare l'aspetto esterno e interno della sua esistenza; anche essa condannata a vivere da spettro in una realtà irreali, cioè assurda; l'impersonalità opulenta e noiosa di quella villa, propria ai mobili che sono stati scelti per il loro valore mercenario; il ricco industriale suo padre, che non crede a niente salvo al denaro, e appunto per questo vede nella cultura conformista, in Giovanni, un buon affare. Antonioni sintetizza ancor più tutto il suo "tempo" nel concetto e nel termine "il borghese"; gravita intorno al borghese come un satellite al suo pianeta. L'epoca eroica della società borghese è ormai definitivamente tramontata.

Il cinema psicologico, nella nuova accezione dell'aggettivo – per cui tutta la realtà diventa contenuto della coscienza e le cose acquistano significato unicamente dall'esperienza psichica – trova i suoi primi fastigi, supera i risultati di Bresson e del migliore Bergman. Ad Antonioni non importa più tanto caratterizzare la singola personalità, quanto appunto analizzare il meccanismo psichico in sé, descrivere tutto l'apparato psichico dei suoi "personaggi". Il passaggio dalle suggestioni che provocano in lui autori come Proust alle suggestioni che trova in Joyce è il risultato de *La notte*.

Guido Aristarco in «Cinema Nuovo», n. 149, gennaio-febbraio 1961

Jeanne Moreau, attrice stupenda, ha impegnato tutta la mobilissima espressività del suo volto nel rendere il turbinare di inquieti pensieri che occupano l'animo del personaggio, forse il più ricco e complesso fra tutti quelli creati da Antonioni. La crisi che sempre meglio si chiarisce e sempre più cresce in Lidia è seguita con straordinaria, delicatissima finezza da un regista attento a ogni sguardo, a ogni voce, a ogni silenzio: veramente incomprensibile appare l'accusa di letterarismo che



ancora è stata rinnovata ad Antonioni a proposito de *La notte*, dove così manifesto appare l'impegno a visualizzare tutto, a tradurre in immagini ogni più fuggevole atteggiamento o sentimento, sottraendo la descrittiva psicologia a ogni forma di lirico intuizionismo romantico per oggettivizzarla con costante, assoluto rigore. Si pensi a due brani di cinema puro come la solitaria passeggiata di Lidia per Milano e la corsa in macchina sotto la pioggia; o alla scena del bagno, ammirevole per freschezza e sobrietà; o alla felice levità del colloquio tra i due coniugi nel *tabarin*, durante il numero di danza. Attorno a lei, Milano, restituitaci dal regista con la consueta capacità di imprimere a un paesaggio documenta-

riamente concretissimo una sua personalità poetica autonoma. *La notte* rappresenta a tutt'oggi il momento più equilibrato e più alto dell'operosità di Michelangelo Antonioni. Un po' faticoso nell'avvio, il racconto si sviluppa in seguito con un ritmo disarticolato e sciolto che bene aderisce all'intimo spirito della vicenda ed è appena turbato da qualche residuo compiacimento formalistico (l'erotomane, macchia scura sul fondo chiaro della parete; similmente, l'ombra nera di Valentina davanti alla vetrata sbiancata dall'alba; la figurina di Lidia, minuscola accanto all'enorme facciata di cemento); e non meno strettamente coerente al pathos della narrazione è l'accompagnamento musicale, desolato e suggestivo, che solo nella scena di Sesto lascia luogo alla tenera vivacità di due canzoncine.

Vito Pandolfi in «Film 1961», a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Feltrinelli, 1961

La notte è la storia di un matrimonio in crisi. Subito notiamo che la parola "storia" stride, non s'addice alla natura del film. La potremmo chiamare un'indagine o, se il termine scientifico può convenire alla lucidità impietosa e partecipe del regista, una spettroscopia.

Antonioni ha in parte rinunciato all'uso del paesaggio, che nei film precedenti (*Il grido* e *L'avventura*) aveva una suggestione altissima, fors'anche perché, mentre negli altri due film il viaggio era anche fisico, qui è soltanto spirituale. *La notte* appare, inoltre, più solidamente organizzato: c'è una maggiore asciuttezza narrativa, c'è una più nervosa perspicuità nei dialoghi ai quali, forse, è stato prezioso il contributo di Ennio Flaiano, sebbene si debba ancora rimproverare al regista la sua antica insofferenza per la costruzione logica del film, insofferenza che qui esprime, per esempio, in alcune battute inverosimili sul piano dei fatti (quella delle novecento lire del tassista dopo la lunga corsa e l'ancor più lunga attesa) o su quello dei sentimenti (Mastroianni che, alla lettura, da parte della Moreau, di una lettera d'amore di qualche anno prima, domanda chi ne sia l'autore; è una smemorataggine improbabile in chiunque, incredibile per la vanità di uno scrittore!).

Morando Morandini in «L'Osservatore Politico Letterario», n. 3, 1961

I NUOVI ANGELI

Regia: Ugo Gregoretti

Soggetto e sceneggiatura: Ugo Gregoretti, Mino Guerrini

Fotografia: Tonino Delli Colli

Montaggio: Nino Baragli

Scenografia: Flavio Mogherini

Musica: Piero Umiliani

Interpreti: non professionisti

Produzione: Alfredo Bini per Arco Film, Galatea e Titanus

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia, 1961

Durata: 97'

Inchiesta sulla gioventù italiana di oggi, articolata in brevi episodi: in Sicilia un fidanzamento secondo vecchie tradizioni paesane; il tentativo di un giovane disoccupato di entrare in una moderna fabbrica della Montecatini; l'iniziazione sessuale di un giovane in un altro piccolo paese dove ancora i ragazzi sono costretti a ballare tra di loro; a Napoli una gita in yacht di alcuni oziosi figli di nobili con ragazze di classe diversa, "mezze calzette"; in Toscana le terre che si spopolano per la crisi della mezzadria e il passaggio dei giovani alla città; sull'Adriatico la caccia al ragazzo delle giovani





villeggianti italiane e straniere; a Milano la vita degli operai, senza interessi e senza spirito di lotta, all'interno di una fabbrica che sta attuando le "relazioni umane"; e molti altri brevissimi bozzetti giornalistici.

Ne *I nuovi angeli* Ugo Gregoretti utilizza la tecnica televisiva che ha dimostrato di conoscere assai bene per comporre, più che un'inchiesta sulla gioventù italiana, un album di acute osservazioni di costume. La documentazione, propria della ripresa diretta, è qui al servizio di uno spirito arguto, indagatore, che non si ferma all'apparenza delle cose ma vuol cercarne le ragioni non tanto attraverso un'indagine accurata e metodica, quanto seguendo il filo di un intuito poetico certamente degno di

nota. Gli appunti di Gregoretti, proprio perché nascono da una considerazione più impulsiva che intellettualmente condizionata della realtà, sono a volte rivelatori e contengono in nuce una carica polemica eccezionale; ma spesso non si organizzano in un discorso ideologico chiaro e rimangono allo stadio di proposte per un film da farsi. In questi limiti tuttavia *I nuovi angeli* indica, sul piano stilistico, un superamento del film-inchiesta d'origine neorealistica e prospetta delle soluzioni nuove per un cinema giornalistico più aderente alla nuova realtà della società italiana attuale.

Gianni Rondolino *I nuovi registi italiani*, in «Film 63», a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Feltrinelli, 1963

Non bisogna credere che *I nuovi angeli* sia d'impianto, di natura televisiva. Con la televisione ha certamente qualcosa da spartire ma anche col giornalismo, col documentario, col film-inchiesta sul tipo di *Le italiane e l'amore*. Non è facile definirlo: è composto di episodi eppure non è un film a episodi. Ma di questo passo non la finiamo più: diciamo che conferma, se mai ve ne fosse bisogno, la scomparsa dei generi. *I nuovi angeli* è un giornale di viaggio, anche: un viaggio dalla Sicilia a Milano alla scoperta dei ventenni di oggi. Per comodità di classificazione, diciamo che sono sei episodi: due in Sicilia, due a Milano, uno a Napoli e uno su una grande spiaggia adriatica. C'è anche un prologo, un settimo episodio, ispirato a uno strano fatto di cronaca, che, a nostro avviso, fa da chiave al film, spiega qual è l'atteggiamento di Gregoretti e dei suoi collaboratori. Il prologo descrive quella che ha tutta l'aria d'essere un'aggressione di giovani teppisti a una Coppietta che si bacia in automobile. Sesso e violenza, dunque? Non è vero, commenta Gregoretti: quei ragazzi, che si comportano come teppisti, non voglio violentare la ragazza e, nella realtà della cronaca, non l'hanno violentata. Vogliono darle una lezione, sono indignati dalle continue escursioni notturne di innamorati in automobile, intendono porre fine allo scandalo. Sono, insomma, moralisti, anche se moralisti d'assalto. Vedete quel che succede? – sembra dire Gregoretti – riflettete prima di giudicare, cercate di capire: la realtà è molto più complessa e ambigua di quel che sembra. È la chiave del film. Gregoretti non giudica, non predica, non denuncia. È un giornalista, si limita a registrare o, meglio, a raccontare. Lascia allo spettatore il compito di trarre le conclusioni, di riflettere. C'è una cordialità di racconto in *I nuovi angeli* che non è né prudente ipocrisia né rifiuto di un impegno.

Gregoretti non giudica ma nemmeno giustifica. È la prima volta che un film italiano tocca direttamente due importanti aspetti della società italiana d'oggi: l'evoluzione industriale nel Sud (che cosa si aspetta a fare un film da «Donnarumma all'assalto» di Ottieri?) e i problemi del lavoro in un'industria del Nord. L'obiettivo su una catena di montaggio, figuratevi. È, al cinema, una novità importante. E sono anche i due episodi più significativi di *I nuovi angeli*, sebbene non esenti da difetti: un pizzico di patetico in meno avrebbe giovato al primo, una maggiore asciuttezza avrebbe aiutato il secondo. Gli episodi borghesi sono meno convincenti ma è una vecchia storia: è una realtà molto più difficile da raccontare perché più complesse sono le sue strutture. Eppure l'episodio della spiaggia è raccontato sveltamente, con mano leggera e annotazioni sicure: Gregoretti ha gusto, misura, fervore inventivo. Anche l'episodio finale è più abile che persuasivo; è la verità sociologica che difetta, e quella del rifugio atomico è un'ipotesi satirica che chiude significativamente il racconto ma rimane un'ipotesi, una invenzione giornalistica di innegabile effetto. Sono i limiti di un film vivo, insolito, curioso.

Morando Morandini in «Stasera», 3 febbraio 1962

Qual è il giudizio complessivo che i tre coautori del film, Ugo Gregoretti regista, Mino Guerrini soggettista, e Giuseppe Colizzi sceneggiatore, danno della gioventù italiana di oggi? Ci duole dirlo, ma è un giudizio negativo. La gioventù italiana, dunque, dalle Alpi alla Sicilia, sarebbe un'accolita di uomini e di donne profondamente e, quasi si direbbe, patologicamente mediocri, dotati soltanto di difetti, la sola qualità essendo, a quanto pare, appunto il fatto di essere giovani. Gli italiani in giovane età, secondo gli autori del film, sarebbero, nelle classi popolari, pusillanimi, servili, di scarse e convenzionali ambizioni, ottusi, incoscienti; nelle classi alte, stupidi, corrotti, vani, presuntuosi, maleducati. I più vetusti pregiudizi sociali e morali dei loro padri, anzi, si vorrebbe dire, dei loro antenati, si addizionano e si fondono in maniera ripugnante con la modernità disinvolta e pratica dell'era neocapitalista.

Ma è poi vero tutto questo? Come si sa, la macchina da presa è oggettiva soltanto in apparenza; in realtà essa è un occhio che vede solo quello che il regista le fa vedere. Con questo non vogliamo dire che gli autori del film abbiano fatto apposta a darci un'immagine negativa della gioventù italiana, vogliamo soltanto dire che l'occhio, abbandonato a se stesso, è un mezzo di conoscenza incompleto. Questo è in genere il difetto dei documentari; dai quali, però, appunto perché sono documentari, non ci si aspetta più che una serie d'immagini insignificanti. Ma il film di Gregoretti vuole essere più che un documentario, almeno nelle intenzioni. Ne segue un contrasto, in alcuni punti stridente, tra il piglio documentaristico e la velleità sociologica e moralistica.

Alberto Moravia in «L'Espresso», 18 febbraio 1962



L'ETÀ DELL'ORO

LA PARMIGIANA

Regia: Antonio Pietrangeli

Soggetto: dal romanzo omonimo di Bruna Piatti

Sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Stefano Strucchi, Antonio Pietrangeli

Aiuto regia: Marcello Ugolini

Fotografia: Armando Nannuzzi

Scenografia: Luigi Scaccianoce

Arredamento: Andrea Fantacci

Costumi: Marisa Crimi

Montaggio: Eraldo Da Roma

Musica: Piero Piccioni

Interpreti: Catherine Spaak (Dora), Nino Manfredi (Nino), Didi Perego (Amneris), Vanni De Maigret (Giacomo), Salvo Randone (Scipio), Lando Buzzanca (Michele), Rosalia Maggio (Iris), Umberto D'Orsi (ingegnere), Mario Brega (poliziotto), Ugo Fangareggi, Nando Angelini

Produzione: Documento Film

Distribuzione: Dino De Laurentiis

Origine: Italia, 1963

Durata: 111'

La giovane Dora, dopo la prima esperienza con un seminarista, accumula avventure amorose. Incapace di rinchiudersi nella mediocre normalità del matrimonio col fidanzato questurino e delusa dal mediocre opportunismo dell'amato fotografo, sceglie una vita di rischiosa solitudine.



Nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente un ruolo da protagonista. Tanto profondo e rapido è stato il passaggio dalle posizioni in cui era relegata ancora subito dopo la guerra a quelle che, di forza, ha occupato negli ultimi anni. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore: processo che dura tutt'ora e che forse è addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli dietro. Proprio per questo, forse, la donna s'è posta tanto spesso al centro delle storie dei miei film. E nel cammino da *Il sole negli occhi* a *Io la conoscevo bene* possono ritrovarsi alcune tappe, e non le meno significative, di questa evoluzione. La Celestina de *Il sole negli occhi* reagisce con la forza di un carattere elementare all'urto con l'ambiente in cui è stata trapiantata e arriva, alla fine, a decidere di affrontare la condizione di ragazza-madre, il che, quattordici anni fa, era molto più problematico e spinoso di quanto non lo sia oggi. E tra quel personaggio e la ragazza "disponibile" di *Io la conoscevo bene* c'è effettivamente un legame di parentela meno

lontano e superficiale di quanto non si possa pensare. Così Francesca, la giovanissima moglie borghese di *Nata di marzo*, che si rifiuta di ridurre la sua vita coniugale alla sola condizione di “donna di casa” e si sforza di ottenere, non solo in teoria, ma nella pratica quotidiana, una effettiva parità anche nella sfera del sesso; così la parmigiana Dora che nonostante tutte le storture, i suoi vizi d'origine, mira a procurarsi una “sua” condizione, ma la naturale disponibilità del suo carattere la porta a scivolare sul piano inclinato di cedimenti sempre meno controllabili; così le sgangherate, sprovviste compagne di Adua che, partite col piede sinistro, intravedono per un attimo l'ipotesi del lavoro come mezzo per affrancarsi; così la Pina de *La visita*, che sta a mezz'aria tra il proletariato contadino e la piccola borghesia provinciale e che, col suo temperamento generoso ed estroverso, cerca di resistere alle deformazioni del ceto e dell'età e tenta a suo modo di allontanare da sé il peso sempre più opprimente della solitudine. Sono tutte legate da uno stesso “filo rosso” rappresentato non già da una mia predilezione per questo o quel prototipo di donna quanto dai vari aspetti che può aver assunto il cammino dell'emancipazione della donna nella società italiana.

Antonio Pietrangeli, da un colloquio al Centro Sperimentale di Cinematografia, in «Bianco e Nero», maggio 1967

Il film è tratto dall'omonimo romanzo di Bruna Piatti, che fin dal titolo si richiama a *La fiorentina* di Flora Volpini, cioè a un libro abbastanza noto per la sua spregiudicatezza. Il precedente letterario viene utilizzato soltanto come spunto dal regista, che inventa con piena libertà nuove e più divertenti avventure per la sua Dora: una ragazza che conosce la prima esperienza amorosa con un seminarista e continua ad accumulare errori su errori proprio perché non è all'altezza di inventarsi un futuro. *La parmigiana* è narrato attraverso un ingegnoso e spesso raffinato racconto a incastri, per cui lo spettatore ripercorre le tappe della tragicomica odissea di Dora mentre si sta svolgendo quello che potrebbe essere l'ultimo atto della vicenda: il matrimonio con un agente di pubblica sicurezza. Dopo aver conosciuto l'ebbrezza del mare aperto, Dora non può ripiegare in un porto sicuro senza manifestare sintomi di insofferenza, e ad una vita dignitosa e tranquilla preferisce una carriera infamante e avventurosa. Questo è il libero arbitrio, ciascuno deve poter scegliere; noi tuttavia sappiamo, nell'abbandonare la protagonista ad un amaro destino, che la sua scelta non è stata veramente libera, bensì condizionata da fattori di educazione e di classe, dalla congiura degli egoismi che spontaneamente si crea intorno a ogni essere indifeso e ben disposto verso la vita. Il merito di Pietrangeli è quello di non aver ceduto alle tentazioni del moralismo: il regista ha preferito fermarsi alla narrazione dei fatti, senza trascurare un'opportuna dose di ironia, e ci ha dato una commedia moderna, agile, attendibile, dove ci sono molti elementi per un giudizio non superficiale sulla situazione attuale della donna nell'ambiente piccolo-borghese d'una città di provincia. Fra i personaggi più riusciti bisogna ricordare quelli di Salvo Randone (irresistibile nella scena dell'orchestrina), Didi Perego e Lando Buzzanca, che è il questurino; Nino Manfredi fa il suo numero con l'abituale autorità ed è vera-



LA PARMIGIANA

mente bravo nella scena dell'incontro in carcere; ma il film si farà ricordare soprattutto per il passaggio di Catherine Spaak dalla ragazzina alla donna, con qualche momento da fare invidia a Jeanne Moreau.

Tullio Kezich in «La Settimana Incom illustrata», n. 10, 1963

Il guaio è che in questa strada di perdizione la ragazza in questione sembra essere freddamente avviata, con un distacco e una calma malizia che né l'età né le condizioni ambientali possono minimamente giustificare, sin dalla prima esperienza con un coetaneo, e che su questa stessa strada la vediamo infine non meno tranquillamente congedarsi, dopo due ore di proiezione, senza che nel frattempo il personaggio abbia subito la più piccola modificazione, abbia reagito in qualche modo, abbia presentato anche la più vaga sfumatura di un carattere. In compenso, e anche questo non è nuovo, c'è l'antologia minuziosa degli episodi erotici (se si può chiamare erotismo una ottusa e indifferente disponibilità) con spreco di situazioni piccanti, di battute volgari e persino di particolari che rasentano la pornografia. Sicché, mentre il personaggio esce soltanto enunciato, senza un barlume di vita, il film sprofonda nella zona del cattivo gusto senza neppur poter aggrapparsi a un minimo di satira sociale dal momento che ha chiesto dubbi effetti comici, fra l'altro, a improbabili dati ambientali e a grossolane, pesanti caricature come quella del questurino siciliano stregato dalla "parmigiana".

Gian Maria Guglielmino in «Gazzetta del Popolo», 16 febbraio 1963

Con *La parmigiana* Pietrangeli mette a punto la procedura del *flash-back*, si dispone cioè a un suo uso complesso e variegato, l'intento di base del quale è sempre da rapportare a un'ipotesi originale di scrittura: non è tanto la *storia* ad essere scandita dalle mutazioni spazio-temporali, ma piuttosto il personaggio principale, con le sue esperienze e, diremmo quasi, con le sue immagini interiori. Pietrangeli tralascia alcune convenzioni tecnico-narrative (la dissolvenza, ad esempio, o un montaggio basato sulla rapida frammentazione delle analogie) e si serve perlopiù di un movimento di macchina laterale.

In tal modo lo scarto di memoria si diluisce e perde ogni rigidità linguistica preordinata. Si attua così una specie di inversione cronologica: il presente della provincia ha l'aspetto del passato essendo un ritorno, mentre il passato vero del personaggio (la provincia dove ha vissuto la sua precoce iniziazione) si confonde col presente "moderno" della città. Allora ogni luogo si proietta sull'altro, il segmento breve della biografia di Dora si carica, nel medesimo movimento, di sensibili mutazioni epocali. La ragazza che ha smesso l'aria sbarazzina per trovare un'improbabile rispettabilità nella calma (presunta) di una provincia *materna*, vive quasi una sovrapposizione delle proprie esperienze, dei mondi che le ruotano attorno. È tutto un gioco di rimandi: il *Nabucco* eseguito nel parmense si aggancia ad un balneare Perry Como, il questurino meridionale fa progetti nella provincia (che immagina "costumata") del nord, ma il pensiero di Dora segue già il richiamo delle campane di Roma, città quasi levantina e tuttavia "moderna".

Concependo una simile morbidezza col *flash-back*, il regista ottiene un felice effetto di contemporaneità e, di conseguenza, un allargamento di visuale. Nessun passaggio dell'"educazione sentimentale" di Dora può essere codificato in un tempo e in un luogo definito, ma l'analisi di ambiente acquista in precisione, sia nel quadro complessivo che nel dettaglio.

Tullio Masoni e Paolo Vecchi *Il realismo difficile di Antonio Pietrangeli*, in «Il cinema di Antonio Pietrangeli», Venezia, Marsilio, 1987

IL PECCATO DEGLI ANNI VERDI

L'ASSEGNO

Regia, soggetto e sceneggiatura: Leopoldo Trieste

Aiuto regia: . Vincenzo Garima, Silvio Maestranzi

Fotografia: Armando Nannuzzi

Architetto: Piero Filippone

Costumi: Nadia Vitali

Montaggio: Edmondo Cozzi

Musica: Iginio Negri

Interpreti: Marie Versini (Elena Giordani), Maurice Ronet (Paolo Donati), Alida Valli (Flavia Giordani, la madre di Elena), Corrado Pani (Augusto D'Aquino), Ann Smyrner (l'olandese), Grazia Maria Spina (Giulia Giordani), Sergio Fantoni (il marito di Giulia), Otello Toso (il padre di Elena), Evi Maltagliati (la madre di Paolo), Rosy Martini (Diana), Ernes Zacconi (la madre superiora), Raffaella Pelloni (l'amica di Diana), Lia Lena, Cesarina Colombo, Venceslao Dobrzensky, Dario Dameli, Fernando Angelini, Gile Fan-Tsao

Produzione: Nord Industrial Film

Distribuzione: Globe

Origine: Italia, 1961

Durata: 85'

Girato col titolo *L'assegno*, distribuito col secondo titolo.

Una collegiale in vacanza, Elena, viene sedotta da Paolo, un ricco industriale, e, incinta, chiede un assegno come risarcimento, che l'uomo, con disprezzo, rifiuta di concedere. La madre della ragazza vorrebbe intervenire, ma Elena respinge la conciliazione perché vuole che Paolo maturi da solo la sua decisione.

Principio d'autunno 1955, pomeriggio di domenica. Ero in un bar di Pisa, in compagnia del grande Totò e di Gino Cervi, una passeggiata mentre eravamo impegnati, negli stabilimenti di Tirrenia presso Livorno, alla lavorazione del film *Il coraggio* diretto da Domenico Paolella. Pensavo fosse il mio ultimo film da attore prima di dedicarmi alla regia, mi accingevo infatti a dirigere *Città di notte*. Mi si avvicina una giovinetta bellissima e mi chiede un autografo. La svio verso i miei importanti colleghi. «No, –mi fa la ragazza – l'autografo lo chiedo a lei, all'autore Trieste, non all'attore». Mi stupisco che sappia di me autore, poi mi spiega che una sua sorella ha recitato *Cronaca* al teatro dell'Università. Poi mi confida che avrebbe qualcosa di straordinario da raccontarmi, una storia vissuta da lei, “un vero romanzo”. È la storia di un assegno. Mi dà un appuntamento per il prossimo sabato sera, di sabato potrebbe anche non tornare a casa perché spesso rimane a dormire presso qualche amica dopo aver ballato. Mi sbalordisce per la sua spregiudicatezza, ma sembra anche tanto candida. La storia che mi racconta, in una casa di Marina di Pisa, con le onde di una improvvisa mareggiata che rimbalzano fin sulla strada, mi fa una grande impressione: l'estate precedente era andata in vacanza a Viareggio, ospite di una compagna di scuola. Sedicenne. Si era “innamorata pazzamente” di un giovanotto milanese, di quelli col panfilo. Una stagione d'amore, di felicità. E crede si tratti di una storia eterna. Ma lui la congeda. «Ci siamo divertiti. Ora è finita».

IL PECCATO DEGLI ANNI VERDI

«Bene – risponde lei –, anch'io mi sono divertita, ma ora mi paghi o ti denuncio, perché sono minorenni». Lui si spaventa, e le dà un assegno.

Le domandai se aveva cambiato l'assegno. Nemmeno capiva l'espressione bancaria. L'assegno era lì, nascosto dentro un libro (di religione, pare una cosa inventata, invece mi disse proprio così), «Ma non lo sai che può scadere col tempo? Che cosa intendi farne?». Ci pensò un po' su, con la bocca che s'imbronciava. «Forse lo butto via o forse ci compro una bella pelliccia, e gli passo davanti (e intanto mi faceva la camminata della donna con la pelliccia), o lo strappo in mille pezzi e glieli butto in faccia». Naturalmente, era ancora innamorata pazza del suo seduttore.

Le chiesi se mi permetteva di tirar fuori da quella storia un soggetto cinematografico, le proposi un vero affare: se vendevo il soggetto, le spedivo un assegno dividendo a metà la cifra guadagnata. E la cosa realmente accadde, perché io scrissi e vendetti il soggetto, e realizzai il film.

Il racconto di Lucia (si chiamava così la ragazzina pisana) mi servì solo per costruire il primo tempo del film, il seguito fu invenzione mia, ma forse la parte più bella era proprio l'avvio.

Mi puoi raccontare come fu varato il film?

Carlo Ponti aveva impostato una trattativa con il mio produttore Giovanni Addessi per realizzare il progetto di *Città di notte*. Addessi chiese una cifra troppo alta per cedere il film, e Ponti mi disse: «Faremo insieme il tuo secondo film», e gli feci leggere le poche paginette di *L'assegno*. Se ne innamorò subito. Ricordo che m'infilò un assegno (non so con che cifra) nel taschino della giacca: «Ci scambiamo un assegno. Tu ti prendi questo, e mi dai il tuo». Gli dissi che preferivo cedergli la sceneggiatura finita (perché temevo pressioni sugli sviluppi della vicenda narrata). Il progetto andò avanti, gli pareva il soggetto giusto per Jacqueline Sassard, che teneva allora, sotto contratto. Poi venne fuori la reale intenzione di Ponti, di trascinare la storia verso il più tradizionale lieto fine. «Senti, gli dissi, se vuoi fare un film serio, eccomi qua, sennò trovati un altro». Non mi mandò all'inferno. Lo accompagnai alla macchina, mi strinse la mano dicendomi: «Fai bene, tieni duro». Allora diedi da leggere il copione ad Alfredo De Laurentiis perché aveva sotto contratto Carla Gravina (subito dopo il film di Blasetti *Amore e chiacchiere*) che mi pareva perfetta per il ruolo. Ma quel tipo di soggetto non interessava a De Laurentiis. Entrò in campo, non ricordo esattamente come, un produttore piemontese, un industriale di tessuti di Biella, Ferdinando Anselmetti che aveva prodotto *Il mondo sulle spiagge* di Renzo Rossellini. Mi promise mari e monti. Con lui acquistai la libertà che per me era irrinunciabile, ma purtroppo – anche per difficoltà obiettive – tirò per le lunghe, e si decise ad attaccare il film nell'autunno del 1959, mentre io avevo bisogno dell'estate di Portofino, con la luce, con le spiagge affollate, con i panfili. Ricordo che Maurice Ronet, che interpretava il play-boy milanese, costretto a calarsi nell'acqua gelida per una scena, s'era bevuto mezza bottiglia di cognac e rischiò un infarto. Qualche scena prevista in esterno fui costretto a trasferirla in interno. Insomma, il contrattempo non giovò al film, ma non bisogna nemmeno drammatizzare: quasi ogni film si porta appresso incidenti di percorso. A Milano poi l'inverno fu un vero inverno, terribilmente piovoso, che un po' mi condizionò, ma ripeto qui la considerazione di prima.

In conclusione, come riuscì, il film?

Fu considerato un prodotto più professionale del primo. Una prova di maturità tecnica. E anche il racconto parve ai critici più equilibrato, più proporzionato. Insomma, un passo avanti, verso una possibile regolare attività di regista. Ma nel mio destino non c'è alcuna regolare attività (tranne forse quella di attore), così non ci fu un terzo film. Non presi in considerazione un'offerta allettante che mi venne da una grande società argentina, di Buenos Aires (*L'assegno* era stato lì un grande successo), perché il soggetto me lo davano loro, e io non posso essere che un autore, non un diret-

tore di film. E poi i due contratti di *Un giorno da leoni* di Nanni Loy e soprattutto di *Divorzio all'italiana* di Germi mi rilanciarono come attore, e non ebbi più tregua per alcuni anni. Non dimenticare inoltre che anche l'uscita di *L'assegno*, pur rallegrata da un discreto successo, era stata preceduta da vicende non certo incoraggianti...

Già, capisco, vuoi riferirti ai guai della nazionalità italiana rifiutata inaspettatamente al film.

Sì, il film era stato iniziato quando ancora il ministero dello Spettacolo non aveva concesso il permesso per la circolazione in Italia, per la presenza di due protagonisti di nazionalità francese, Maurice Ronet, che mi era piaciuto in *Ascensore per il patibolo* e poi fu straordinario in *Fuoco fatuo*, e Marie Versini, una deliziosa attrice di origine corsa, che aveva sostenuto ruoli importanti alla Comédie française. Certo il mio produttore fu imprudente a partire senza tutte le garanzie di regolarità, ma chi poteva aspettarsi – con tutto quello che succedeva a quel tempo nel campo delle coproduzioni! – che l'Autorità si svegliasse dal suo sonno per infilzare un film come *L'assegno*? E poi, avevano valutato almeno un momento i motivi per cui ero stato costretto a ricorrere a quel cast?

Intervista con Leopoldo Trieste, a cura di Francesco Bolzoni in «Un intruso a Cinecittà», Torino, Eri, 1985

Abbiamo voluto sottolineare il fatto che tre anni si sono accumulati sulla storia inventata e sceneggiata dall'autore, perché è secondo questa prospettiva di "tempo" che il film va analizzato, dato che nel momento in cui Trieste lo "inventò" e quando cominciò a dirigerlo, un soggetto come quello narrato non solo poteva sembrare (ed era) anticonformista, ma anche rivoluzionario. Invece sopra a *Il peccato degli anni verdi* prima, cioè, che potesse uscire dalla stampatrice la copia campione, altri film, che ad esso si apparentano, si sono accumulati. Sgombriamo, per quanto ci è possibile, la mente dal ricordo di queste opere, e tentiamo di giudicare il film come se fosse stato programmato nel momento in cui doveva uscire. La favola inventata da Trieste precede di almeno tre anni altre opere che sfiorano, senza prenderlo di petto, il problema del primo amore fisico e sentimentale di una diciassettenne. Trieste, che ha voluto di tale storia fare "un film di sentimenti", ha acutamente, in modo particolare nella seconda parte, analizzato la psicologia della ragazza, raggiungendo in più di un momento una bella compiutezza.

Al film sono, forse, di nocumento il modo di prendere un po' troppo alla lontana la storia vera e propria (il sotterfugio a cui ricorre l'autore per dare l'avvio, ci è apparso un po' troppo arzigogolato e meccanico) e una certa tendenza alla divagazione. Ma, come s'è detto, oltre ad aver centrato il problema, Trieste ha avuto momenti particolarmente felici: come nel dialogo tra la protagonista e la madre, come negli episodi che rivelano alla ragazza l'impossibilità morale di stringere un nodo definitivo senza possedere l'amore totale, esclusivo, del probabile futuro coniuge, che accetta solo perché pressato dai genitori. Un'opera, dunque, malgrado i suoi difetti, intelligente, polemica, coraggiosa, che torna ad onore del commediografo che debuttò con successo nell'ormai remoto 1946.

Gaetano Carancini in «La voce repubblicana», 22 gennaio 1961

PELLE VIVA

Regia e soggetto: Giuseppe Fina

Sceneggiatura: Giuseppe Fina, Carlo Castellaneta

Fotografia: Antonio Macasoli

Montaggio: Gabriele Varriale

Musica: Carlo Rustichelli

Interpreti: Elsa Martinelli (Rosaria), Raul Grassilli (Andrea Meroni), Franco Sportelli (lo zio Francesco), Lia Rainer, Narcisa Bonati, Roberto Barbieri, Osvaldo Azzini

Produzione: Cinematografica '61

Distribuzione: Atlantis Film

Origine: Italia, 1963

Durata: 95'

La storia di un amore tra un operaio della Bassa Lombardia ed una ragazza pugliese che vive a Milano. Tutto nasce da un incontro casuale tra Andrea, che ogni sera da Milano ritorna al paese, e Rosaria che ogni sabato prende lo stesso treno per andare a visitare il figlio ospitato in un Istituto di Carità. Entrambi scoprono un'affinità di sentimenti che si trasforma, nel giro di pochi mesi, nella decisione di sposarsi. Dopo le nozze, per troncane la situazione familiare, resa difficile dalla ostilità della sorella, Andrea decide di sistemarsi a Milano. Trovata una portineria, si accorda con l'Amministrazione dello stabile. Una prolungata sosta del treno che trasporta gli operai scatena una violenta reazione di protesta. Interviene la polizia ed Andrea viene tradotto in questura con altri dimostranti. Imputato di sedizione, Andrea subirà un processo, che si concluderà con la sua liberazione grazie al beneficio della condizionale. Il fatto gli costa però il licenziamento dalla fabbrica e la perdita della tanto sospirata portineria. Si tratta ora di trovare una nuova occupazione. Ma nella Milano del miracolo economico non è difficile. Vediamo infatti Andrea lavorare provvisoriamente come muratore in un cantiere edile, in attesa di riavere il posto che gli compete.

Gli aspetti più interessanti, più stimolanti del primo film di Giuseppe Fina (*Pelle viva*, 1962) sono aspetti figurativi, fra loro strettamente interdipendenti. Nell'affrontare un argomento tipicamente "sociale", Fina è stato capace, cosa rara nel cinema italiano, di trasferirlo in termini di regia, cioè di esprimerlo molto più di quanto non promettesse una sceneggiatura (dello stesso Fina e di Carlo Castellaneta) forse troppo teorica.

Due "presenze" quella del décor e quella di Elsa Martinelli, riassumono i pregi del film. In *Pelle viva* il décor è valorizzato in due sensi: innanzitutto come dato descrittivo, diciamo documentaristico. Il film in questo senso ci informa sulle condizioni di vita dell'operaio "pendolare" medio delle fabbriche del Nord, sullo svolgimento della sua giornata, senza un proposito direttamente polemico (ma è evidente che in questo caso si può dire che le cose parlano da sole). Ma lo stretto rapporto figurativo fra gli uomini e le cose, fabbriche treni case, (valorizzato dalla fotografia "tonale" di Antonio Macasoli) ci informa non solo sulla dipendenza quotidiana degli uomini da esse ma anche su qualcosa di più: il merito di Fina sta proprio nell'aver saputo collegare questo stato di cose a una condizione soggettiva, senza mai abbandonare una visione oggettiva degli avvenimenti. Partendo da una constatazione di fatto, che cioè la vita di questi operai non offre immediate, pratiche vie di uscita, e che egli ci teneva a descrivere integralmente, Fina ha voluto però anche superare qual-

siasi atteggiamento fatalistico e remissivo. Non l'ha fatto introducendo una dialettica di personaggi, che lo avrebbe forse condotto a una soluzione teorica del problema, ma attraverso una visione realistica dei fatti, cioè collegando il dato oggettivo a un personaggio, Andrea Meroni (Raoul Grassilli), in un rapporto di reciproca dipendenza: Andrea è frutto di questo ambiente e l'ambiente riflette in termini oggettivi la condizione soggettiva di Andrea. Quando il grigiore pesante della fabbrica si ripete nelle nebbie, nei treni, nelle stanze che completano una giornata operaia, si ha l'impressione di trovarsi in presenza di un mondo concluso, dal quale è



impossibile uscire. Ma il dato figurativo, gli uomini che stanno dentro le cose, e quello narrativo, la descrizione degli elementi che coprono tutta la giornata (tutta la vita, sembrerebbe) di un operaio, riflettono anche la condizione particolare del protagonista, questa sua malinconia che nasce da una ribellione profonda, direi naturale, ma inconscia, che si infrange contro le "cose". Ogni personaggio crea il suo ambiente: e allora questo mondo chiuso e opaco possiamo riconoscerlo come il mondo di Andrea e dei molti operai che gli somigliano, non come il mondo di tutti gli operai.

L'apparizione di Rosaria (Elsa Martinelli) nella piattaforma del treno (peccato che Fina, per rendere più concluso il personaggio, abbia voluto anticiparlo non senza qualche forzatura narrativa) sembra illuminare questo mondo. Ci accorgiamo presto però che la luce non viene da fuori ma da dentro. Essi appartengono allo stesso mondo, Rosaria riflette Andrea: entrambi, all'interno della professione che la società ha loro riservato, esser donna ed essere operaio, sono "messi a parte", l'una in quanto ragazza-madre e l'altro in quanto "disturbatore".

Ma all'inizio Andrea la vede veramente come qualcosa di differente, la possibilità di una evasione da quel mondo; Fina riesce a comunicarlo proprio grazie all'acuto senso del décor dimostrato nella prima parte del film. Nella seconda è la scelta di Elsa Martinelli a confermare le sue doti di regista. Essa è essenziale, direi quasi che fa il film. Dopo *La notte brava*, *Hatari!*, *Il processo*, Elsa Martinelli si conferma come uno dei volti più interessanti, se non il più interessante, del cinema italiano. Quando dico che essa fa il film penso a cosa questo sarebbe stato senza la sua particolare bellezza, il suo modo di sorridere, di muovere le mani, di porle attorno al volto, di essere riservata. Con lei la domenica può sembrare veramente una parentesi di felicità in un mondo che non sembra prevederla; ma in lei, senza che le si debba far cambiare atteggiamenti, è ugualmente presente il grigiore dei giorni a venire. Tanto più amare sono dunque le scene d'amore sul treno, nel bosco, nel ristorante, nelle camere d'albergo (nelle quali Fina dimostra tutta la sua bravura nella direzione degli attori) in quanto la ricerca anche figurativa di un isolamento è fatta sentire come illusoria, momentanea. Il personaggio non sfugge a se stesso e al mondo che lo circonda perché in

definitiva non sa né vuole sfuggirlo. La solitudine a due non è che la pausa concessa da questo mondo ai propri componenti per meglio possederli. Fina ha avuto il coraggio di descrivere con verità e partecipazione questa tenera e indicativa figura di operaio senza coscienza sociale (per ora: vedi la sequenza finale) ma pieno di intensa coscienza individuale: un incerto, né integrato né rivoluzionario, un personaggio attuale.

I difetti stessi del film sembrano più imputabili a una mancanza di resa cinematografica che a una incoerenza del proposito. Le figure di contorno, e soprattutto quelle “antipatiche” servono infatti a meglio precisare l'isolamento di Andrea e Rosaria da una parte e dall'altra la presenza di una realtà sociale precisa che giustifica la loro inconscia ribellione. Ma Fina, dimostrando una ancora scarsa maturità, preferisce la caricatura all'approfondimento realistico, l'atteggiamento di disprezzo a quello di osservazione: la sorella di Andrea, i parenti di Rosaria, i “comici”, la prostituta ovvero l'ingegnere, il prete, il commissario restano delle ipotesi narrative, senza vita. La verità è che Fina sa descrivere per ora solo i personaggi che ama e questo rende la sua visione della realtà autentica ma parziale.

La musica (una ballata di Carlo Rustichelli suonata alla tromba) è di maniera e svilisce il proposito del film.

Adriano Aprà in «Filmcritica», n. 149, settembre 1964

Pelle viva, dell'esordiente Giuseppe Fina, ex-giornalista ed ex-cineamatore (*Il cero*), è un'opera – nonostante certe cadenze romantiche – asciutta, spoglia, composta a blocchi monocordi collocati l'un dietro l'altro e che trova i suoi modelli figurativi nel naturalismo francese degli anni trenta, rinunciando nel contempo al lirismo, alle atmosfere evocative, al senso della fatalità e delle tare sociali. È, soprattutto, un'opera “sgradevole”: la società, così come oggi è impostata, afferma Fina, riesce a intaccare e distruggere anche i buoni, i generosi; e il suo film conclude amaramente col dire la necessità di rinunciare alla solidarietà per poter sopravvivere.

Intendiamoci, tale finale è e vuole essere ammonitore, dimostrare un po' didascalicamente il massimo punto di rottura raggiungibile nel mondo operaio odierno (e non a caso il film inizia lamentando lo smembramento del sindacato) e nessuno può negare che si tratti di una constatazione realistica. Andrea Meroni, il protagonista, racchiude in sé anche l'esistenza degli altri, e in tale senso la sua esperienza è tipica.

Anche la storia d'amore fra Andrea e una ragazza-madre che egli poi sposa (resa dal regista con molta discrezione e semplicità) resta condizionata dall'ambiente esterno: l'altra facciata del “miracolo” è una giungla di umiliazioni e di disagi, di soprusi e di lusinghe, di squallore e di ingiustizie, di cui ogni autorità costituita è corresponsabile (dal clero alla polizia, dal padronato alle pubbliche amministrazioni). Conseguentemente, l'opera di costante denuncia e opposizione sincera che Andrea compie nei riguardi di codesta disumana società non può non essere “punita” dai detentori del potere: Andrea viene vinto ma la sua sconfitta ha forse lasciato negli altri una traccia. *Pelle viva*, alla cui sceneggiatura ha validamente collaborato il romanziere Carlo Castellaneta, è il primo film italiano (dopo la *Giovanna* di Pontecorvo) che entri integralmente nel mondo della fabbrica: il tentativo, in gran parte riuscito, non deve rimanere senza seguito.

Lorenzo Pellizzari in «Cinema Nuovo», n. 159, settembre-ottobre 1962

I PIACERI PROIBITI

Regia: Raffaele Andreassi

Aiuto regista: Vanni Montagnana

Soggetto e sceneggiatura: Callisto Cosulich, Ottavio Jemma, Raffaele Andreassi

Fotografia: Giuseppe Aquari

Musica: Piero Umiliani. Con la partecipazione del complesso di Basso-Valdambrini

Montaggio: Jolanda Benvenuti

Tecnico del suono: Franco Bassi

Produzione: Lucio Marcuzzo per Publi Italia

Distribuzione: Euro International Films

Origine: Italia, 1963

Durata: 96'

Titolo di lavorazione: L'AMORE POVERO

Titolo degli episodi:

Il giorno più felice. Racconto di Maria S.; Un treno per il Sud. Intervista con Rosa M; Incontro di notte. Racconto di Alberto G.; Il padre. Racconto di Gianna A.; La moglie. Racconto di Rita G.; Le fotografie. Racconto di Mario P.; La borsetta. Racconto di Maria T.

Una vecchia prostituta, ormai ai limiti del ritirarsi in pensione. Ogni quindici giorni riceve la visita di un giovane professorino di matematica il quale la porta in macchina al Circeo oppure ad Anzio o solo a Fiumicino, mangiano una zuppa di pesce, passeggiano lungo il mare, e lui parla di sé, dei suoi guai personali, delle sue ambizioni frustrate. Non le chiede mai di fare l'amore; sembra gli sia sufficiente avere conforto e compressione alle sue amarezze. Questa storia raccontata quasi con commozione da una prostituta cinquantenne, getta una luce viva e diretta sui rapporti che possono venirsi a creare fra una meretrice ed i suoi clienti. Si aggiunge del resto a molte altre storie raccolte dalla voce ora roca ora squillante delle "battono", storie in cui l'uomo appare in tutta la sua disarmata debolezza, la sua disperata incongruenza.

Il film *L'amore povero* è nato quasi incidentalmente. Callisto Cosulich stava conducendo un'inchiesta per raccogliere materiale per un altro film: *La nostra pelle* doveva essere una specie di contraltare di *Mondo cane* articolato sui vizi degli italiani. Un capitolo riguardava appunto i rapporti dell'italiano con le prostitute. Ma la documentazione che Cosulich aveva raccolto conversando con decine e decine di prostitute era di tale vibrante verità che ha deciso di farne un film a sé stante, un film con un indirizzo preciso: scoprire il volto dell'uomo nel suo incontro con la prostituta. La regia del film è stata assunta da Raffaele Andreassi, che ha al suo attivo una lunghissima esperienza in campo documentaristico.

Il pericolo, affrontando questo tema, era duplice: indulgere ad atteggiamenti di assoluta comprensione verso queste donne oppure irrigidirsi su posizioni moralistiche di astratta condanna. Andreassi ritiene di avere evitato ambedue questi scogli spostando il fuoco del discorso sull'uomo: la prostituta diventa solo un oggetto, mentre l'unico elemento attivo resta l'uomo. E ne risulta un quadro disperatamente squallido. Tutti gli ambienti sociali sono toccati e gente di ogni categoria si ritrova al centro di queste storie poiché le prostitute che hanno raccontato le loro esperienze erano quelle che "battono" nelle strade buie della periferia, ma erano anche quelle che pattugliano i

I PIACERI PROIBITI

marciapiedi delle vie eleganti o addirittura fanno la ronda in automobile. Un elemento avevano comunque in comune: erano tutte "professioniste". Cosulich e Andreassi hanno escluso le call-girl, le entraineuses, e via dicendo perché il loro rapporto con gli uomini non è mai così distaccato e oggettivo come accade per le "prostitute" di mestiere.

Tra le montagne di appunti tratti da lunghe e spesso difficili conversazioni con le prostitute, Andreassi e Cosulich hanno isolato sei storie, collegate fra loro da rapidi flash e da brevi annotazioni documentaristiche. Una è la storia della "battona" e del professorino, un'altra è la storia di un avvocato che aveva affittato per l'estate una prostituta per farle indossare i vestiti della moglie, per farla vivere in casa come la moglie, per chiamarla con il nome della moglie, per farle confidenze familiari. Poi c'è la storia di un foto-reporter che portava ogni sera ad una prostituta, cui si era legato, le foto del bambino della ragazza che a lei era proibito vedere e che allora lui fotografava ogni giorno col teleobiettivo all'uscita di scuola. E così altri episodi, ciascuno dei quali mette a fuoco un particolare tipo di rapporto che si viene a stabilire fra l'uomo e la prostituta.

Un film di questo tipo non poteva presentare facce già note, volti già incasellati nella memoria dello spettatore cinematografico. Ed infatti Andreassi ha scelto tutta gente vera; nella quasi totalità le donne che compaiono nel ruolo delle meretrici sono le stesse prostitute che hanno raccontato le loro storie. E alcune di esse hanno poi mostrato una eccezionale disponibilità interpretativa, tanto da far pensare ad Andreassi che la loro amara esperienza di vita abbia affinato una certa istintiva sensibilità. Certo non è stato facile convincerle ad affrontare a viso aperto la macchina da presa, ma superata la prima barriera di diffidenza hanno saputo dimostrare temperamento e personalità.

Certo Cosulich e Andreassi non hanno potuto portare sullo schermo tutto quello che avevano raccolto. C'è ad esempio la storia raccontata da una giovane prostituta romana che ha un sapore così grottesco che essi hanno rinunciato a filmarla: poteva sembrare polemica fino all'irriverenza, mentre invece era solo desolatamente umana. Un giovane si era presentato a questa prostituta tutto contrito e vestito di nero: aveva detto che gli era morta la madre ma che aveva paura di trovarsi in mezzo alla gente ai funerali e la pregava quindi di accompagnarlo. Riluttante, senza rossetto e con il velo nero, la prostituta lo seguì fino al cimitero. Dopo un mese il giovane tornò, sempre addolorato e vestito di nero, dicendo che aveva perso anche la sorella. Nuovo funerale. Passarono due mesi e lui torna per la morte di un cognato. Ancora una volta la prostituta mette il velo nero e lo accompagna nel mesto corteo fino al cimitero. Poi ebbe qualche sospetto e scoprì che in realtà non era morto mai nessun parente né vicino né lontano, e che il giovane seguiva con lei funerali di perfetti sconosciuti.

Luigi Costantini in «La Fiera del Cinema», n. 7, luglio 1963

Non siate indotti in errore dal titolo: non si tratta del solito film di spogliarelli che sono venuti in uggia e a nausea. È piuttosto una via di mezzo tra il film a episodi e l'inchiesta cinematografica; argomento la prostituzione. D'accordo: l'argomento è di quelli che assicurano ai produttori cospicui incassi, che sollecitano la curiosità morbosa del pubblico. E certamente questo era il punto di partenza; ma strada facendo, il regista si è lasciato prendere la mano – fortunatamente – da un anelito umano. Ha cercato di illustrare le vicende scabrose che sono materia degli episodi secondo un angolo prospettico che non è quello dell'erotismo fine a se stesso. Non riassumeremo gli episodi narrati dalla pellicola, che sono una dozzina e che hanno a protagonista ciascuno, una donna di malaffare. Ma diremo che queste donne sono viste nei loro rapporti con i clienti, con i conoscenti, con i familiari, con un costante senso del dolore che s'accompagna alla loro condizione di meretrici; una sofferenza che riscatta il film delle numerose sequenze audaci, delle situazioni mostrate in

termini molto realistici, senza ipocrite velature. Ciascuna vicenda è presentata come il racconto, la confidenza della protagonista (o del protagonista in qualche caso). Questo potrebbe essere un espediente astuto, perché è evidente che la ricostruzione della realtà vissuta nella finzione cinematografica ha subito l'intervento degli sceneggiatori. Ma un tale intervento si rivela quasi sempre fedele alla realtà di base, così da ottenere una verosimiglianza che tende ad avvicinarsi al documento; documento di una categoria di donne, di una maniera di vivere, di una maniera di morire spiritualmente.

C'è una pietà non esplicita che circola in questo non retorico film in cui un atteggiamento moralistico traspare dalle immagini, dall'accostamento dei fatti, non s'affida alle parole, ai dialoghi; una sofferenza, ripetiamo, che tende a rendere nobile una materia grezza, che denuncia uno squallore di vita, che elude con l'amarezza, la prurigine dell'argomento.

Gil in «Il Gazzettino», 7 dicembre 1963

Il film in bianco e nero *L'amore povero*, che il produttore e i distributori presentarono sul circuito cinematografico nazionale con il titolo equivoco *I piaceri proibiti* nonostante le violente reazioni degli autori, era nato dalla collaborazione tra Callisto Cosulich e me a cui si aggiunse, nell'elaborazione dei testi che formavano un grosso brogliaccio e non una vera e propria sceneggiatura, Ottavio Jemma.

Per alcuni mesi conducemmo un'inchiesta ampia e approfondita nella città di Roma avvicinando passeggiatrici di giorno e di notte. Questa ricerca sarebbe stata poi la base portante della storia cinematografica che prevedeva sei episodi, scelti tra i racconti che quelle donne avevano raccontato. La domanda principale che Cosulich ed io avevamo rivolto alle donne intervistate era stata questa: «Tra gli uomini che avete incontrato da quando vi siete dedicate al vostro mestiere, quali vi sono rimasti più impressi, e perché?». Dalle tante risposte, molte irripetibili e sconvolgenti, sono stati scelti alcuni episodi di vita che insieme potevano formare un florilegio di situazioni vario e indicativo di un mondo ai margini dei sentimenti più semplici, ma anche delle deviazioni psichiche e sessuali più frequenti.

Le riprese del film iniziarono nel tardo autunno del 1961, in esterni e interni dal vero, di preferenza nei luoghi dove le storie erano state vissute. Direttore della fotografia del film era il valoroso Giuseppe Aquari, un tecnico di eccellenza, ora scomparso, che con me aveva girato il documentario *Lo specchio, la tigre e la pianura*, un film a colori sulla vita del pittore naif Antonio Ligabue. Anche la troupe di *L'amore povero* era poco più di una troupe da documentario, ma formata da ottimi collaboratori. Girato per una buona parte a mano, da me, con l'insostituibile Arriflex, il film utilizzò nelle parti di contorno, esclusi un paio di casi, attori non professionisti. Il pericolo, nell'affrontare un tema così abusato come quello della prostituzione, era duplice: indulgere in atteggiamenti di assoluta comprensione verso quelle donne, oppure irrigidirsi su posizioni moralistiche di facile condanna. Ritengo di aver evitato ambedue queste difficoltà spostando il fuoco del discorso a una particolare attenzione sull'uomo, sulle sue alterazioni psicologiche, sulle vicende che stanno dietro i suoi comportamenti. La donna che si vende appare così come una specie di fossile, non reattivo, distaccato da tutto; e sembra attenta soltanto al tempo che passa, ai soldi, a far bene la sua parte di sosia, a recitare bene per accontentare l'uomo che ha casualmente incontrato. Si meriterà l'alto ingaggio richiesto, e il "cliente" tornerà ancora per riversarle addosso le sue fantasie, i suoi deliri. Ma le donne che sono state scelte non sono sempre squallide, a tratti mostrano sentimenti e calore umano.

Raffaele Andreassi in «100 anni di nuovo cinema italiano», a cura di Stefania Parigi, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1994

L'ETÀ DELL'ORO

IL PROFESSORE

episodio del film *CONTROSESSO*

Regia: Marco Ferreri

Soggetto: Riccardo Ghione

Sceneggiatura: Marco Ferreri, Rafael Azcona

Aiuto regia: Giancarlo Santi

Fotografia: Roberto Gerardi

Scenografia: Massimiliano Capriccioli

Costumi: Angela Sammaciccia

Montaggio: Lionello Massobrio

Musica: Teo Usuelli;

Interpreti: Ugo Tognazzi (il professore), Elvira Paoloni (la nonna)

Produzione: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion (Roma)/Les Films Concordia (Parigi)

Distribuzione: Interfilm

Origine: Italia-Francia, 1964

Durata: 29'

Gli altri episodi del film:

Cocaina di domenica di Franco Rossi

Una donna d'affari di Renato Castellani

Un professore feticista e morboso, per non permettere uscite durante le lezioni, fa installare nell'armadio dell'aula un gabinetto e si delizia ai rumori che le allieve producono usandolo.

Il professore doveva essere il primo film di una trilogia fatta tutta da me su fatti umani analoghi ma non con lo stesso protagonista. Dopo le disavventure de *La donna scimmia* Ponti ha avuto paura, ha cambiato idea. Quell'episodio è uno dei lavori che amo di più. Io penso che sia un personaggio infinitamente triste e sia ben espressa l'atmosfera e la realtà di una famiglia di provincia e di una situazione sociale determinata e chiara. Il professore è un personaggio che mi fa paura e che mi dà l'angoscia. Non è un pervertito, nemmeno un personaggio romantico, né uno che decide di essere così; è soltanto un uomo che non è capace di reagire a certe situazioni, che se ne vergogna. Ma egli vive in una determinata società che gli permette di essere quello che è. Non considero mai dei personaggi isolati o degli eroi.

Intervista con Marco Ferreri, a cura di Maurizio Ponzi e Claudio Rispoli, in «Filmcritica», n.162, novembre 1965

Fra i troppi film a episodi che si producono oggi in Italia, e che più o meno meriterebbero di essere condannati al rogo, la censura ha colpito proprio questo *Controsesso* che per un terzo risulta invece di notevole interesse. Ci riferiamo, ovviamente, all'episodio centrale, diretto con pregnante incisività e non compiaciuta cattiveria da Marco Ferreri.

Marco Ferreri è un regista che migliora di film in film, liberandosi progressivamente dei suoi cascami deteriori, di certi atteggiamenti polemicamente dilettanteschi, di residui letterari mal digeriti,



frettolosamente oggettivati: e questo senza venire a compromessi con i suoi nemici di ieri e di sempre, il fascismo, la superstizione, il cattolicesimo nelle sue forme ossessive e repressive. Il protagonista de *Il professore* – vera novella cinematografica e non più scenetta da avanspettacolo – reca in sé il portato di secolari incrostazioni: la burocrazia feticizzata, i miti imperiali e classisti, una moralità esteriore drammaticamente esasperata a mascherare segrete repressioni, forse naturali forse torbide e malate. Ma il male è anche intorno a lui, radicato nei gesti quotidiani, negli ambienti stessi: la scuola, dove la natura e la giovinezza vengono sistematicamente conculcate in omaggio a principi astratti; il paese, una fetta di provincia sonnolenta e viziosa, dove l'inerzia stagnante suggerisce una corriva omertà.

Fra *Cocaina di domenica* e *Una donna d'affari*, il brano di Ferreri sembra infilato per sbaglio, ma è il solo che risponda in modo esatto al doppio senso contenuto nel titolo: mentre Rossi e Castellani inventano pretesti esterni per rinviare o impedire i “congressi carnali” dei loro protagonisti – situazione peraltro che è continuamente prospettata come imminente, e sostituita, a beneficio dello spettatore, con le più svariate esibizioni femminili e maschili – Ferreri ci mostra un mondo dove il sesso, e la natura stessa, appaiono irrigiditi dal conformismo e dalla paura, impotenti a manifestarsi se non in forme primitive e animalesche (la madre che allatta nel bar, e la scolara che fa i suoi bisogni nell'armadio a muro, con i loro volti protervi e risentiti, rimandano alla donna ape regina e alla donna scimmia, manifestandosi opposte ma equivalenti di un contatto terreno ormai smarrito dall'uomo).

Il professore protagonista, interpretato con fissità forse inconsapevolmente tragica da Ugo Tognazzi, ha stabilito una serie di barriere fra sé e il mondo delle cose: si pensi alla splendida sequenza della correzione dei compiti, poggiante su un rito abnorme quanto allusivo. La morte, quest'altra ossessione ricorrente nel mondo esasperato di Ferreri, è già prevista e contenuta nel vacuo cerimoniale delle sue giornate, nella sua casa, nelle due vecchiette che si contendono puerilmente il suo corpo e il diritto di servirlo; e le smentite, gli sberleffi vitali, non possono giungere che a livello primitivo o addirittura scatologico. Per questo, la distruzione del personaggio, del suo manto esteriore di rigore e perbenismo, non è soltanto comica: è moralmente giusta, necessaria, e al tempo stesso minata da un vago sgomento. Tale sgomento, e l'insistenza stessa di Ferreri su temi

IL PROFESSORE

tanto torbidi e repellenti, autorizzano senza dubbio molti sospetti: ma se il regista soffre di paure e ossessioni non dissimili da quelle dei suoi anteroi, non v'è dubbio che sa tramutarle in paure e ossessioni collettive, pubbliche: un primo passo verso l'esorcismo.

E qui, a differenza che nel *Cohecito* e in *L'ape regina*, si sente che non lavora su astrazioni, ma sul vivo. Sono audacie che si pagano, nel cinema italiano degli anni sessanta: dopo le disavventure di *L'ape regina*, il finale mutilato di *La donna scimmia*, e il sequestro di *Controsesso*, giunge notizia che il produttore Ponti intende ridurre a dimensioni di "short" l'ultimo lungometraggio di Ferreri, *L'uomo dai cinque palloncini*. Magari per lasciarne un palloncino solo e affidare gli altri quattro a qualche diligente realizzatore di barzellette poco pulite.

Guido Fink in «Cinema Nuovo», n. 174, marzo-aprile 1965

Il professore è, nell'insieme della recente storia del cinema a pezzi italiano, l'unico brano che giustifichi una personalità, che possa rientrare in un discorso critico su un autore e sul suo mondo, e non sia invece superficialmente limitato all'opportunismo e a esigenze puramente commerciali.

Giacomo Gambetti in «Bianco e Nero», luglio-agosto 1965

Nell'episodio *Il professore*, nel film *Controsesso*, Ferreri completa il suo cinema iniziale e già mostra quale sarà la sua strada futura. Anche se l'episodio si basa su una *trovata* (una situazione al limite), che in questo caso è l'apparato igienico nell'armadio di una classe magistrale, questa non rimane esterna e meccanica ma si fonde nel tessuto narrativo e non travalica (esempio: qualche scena de *La donna scimmia*) la natura umana del racconto. Ferreri ha saputo darci una realtà quotidiana con tutte le contraddizioni, il colore, il comico che possiede. I vari gag si agganciano alla figura del professore per quella necessità di verità ricercata, che non è mai giustificazione ma solamente approfondimento della superficie.

Da ciò la minuzia nel ricercare i particolari di questa realtà piacevole e spiacevole al contempo secondo l'immagine che ne rimanda l'immagine (i conoscenti del Professore sono all'oscuro delle sue inclinazioni perciò lo stimano per la sua apparente rettitudine; noi spettatori sappiamo della sua tara ma in fondo gli siamo più vicini di quanto lo sarebbero i cittadini una volta scoperta la verità).

Il personaggio del Professore, questo miscuglio di bene e di male, di colpa e di non colpa, viene costruendosi pian piano, a mano a mano che si arricchisce la realtà che lo circonda, da lui scelta e determinata.

Il marsala, il cicaleccio delle nonne, la donna che allatta il bimbo nel bar, la retina per stendere i capelli, le fotografie delle classi passate e tante altre (numerossime) appendici delineano la ragnatela in cui si è invischiato e collocano le sue azioni in una scala di valori presenti sì ma distorti. Il pianto dinanzi alla fontana è il gesto che conclude la parabola comprensiva del Professore, delinea concretamente la sua disperazione, puntualizza il carattere del suo amore: un impulso che si ripiega su se stesso. Il regista ha lasciato al personaggio la sua verità dandola allo spettatore con la pietà e la sofferenza che gli suscita.

Claudio Rispoli in «Filmcritica», n. 164, febbraio 1966

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA

Regia: Valerio Zurlini

Soggetto e sceneggiatura: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni Griffi, Valerio Zurlini

Aiuto-regia: Mario Maffei, Piero Schivazappa

Fotografia: Tino Santoni

Montaggio: Mario Serandrei

Musica: Mario Nascimbene

Scenografia: Flavio Mogherini

Suono: Enzo Silvestri

Costumi: Gaia Romanini

Interpreti: Claudia Cardinale (Aida Zapponi), Jacques Perrin (Lorenzo Fainardi), Romolo Valli (don Pietro Intronà), Corrado Pani (Marcello Fainardi), Renato Baldini (il Francia), Luciana Angiolillo (la zia Marta), Riccardo Garrone (Romolo, il romano), Gian Maria Volonté (Piero), Enzo Garinei (Nino, un cliente dell'albergo), Ciccio Barbi (un altro cliente), Elsa Albani, Nadia Bianchi, Angela Portaluri, Edda Soligo, Carlo Hintermann

Produzione: Titanus, S.G.C.

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia, 1961

Durata: 113'

Aida, una ballerina dal passato burrascoso, si lascia sedurre dalle belle promesse di Marcello, un dongiovanni che però si stanca presto di lei. Il giovane, non riuscendo a liberarsi della ragazza, chiede aiuto al fratello Lorenzo, uno studente di sedici anni. Il ragazzino, sentita la vicenda di Aida, se ne innamora, ma don Pietro, il suo professore di matematica, scoperta la storia, convince la ragazza a lasciare Parma insistendo sulla differenza d'età tra i due e sulla diversità di ceto sociale. Lasciata Parma per Riccione, dove Aida aveva avuto la promessa di un lavoro in una balera, la ragazza sta per cedere alle profferte del suo impresario, quando arriva Lorenzo e Aida trova la forza di non cedere al seduttore.

Anche qui il motivo del "breve incontro", dell'esperienza sentimentale che nasce e si spegne nel corso



LA RAGAZZA CON LA VALIGIA



di una stagione, anzi di pochi giorni, ispira il tema e la misura del film, risultando però predominante ed esclusivo rispetto a *Estate violenta*. E ritroviamo anche lo sfondo consueto della spiaggia, della stazione ove avviene lo scioglimento e la conclusione amara del rapporto sentimentale. Ma qui il retroterra sociale e la dimensione morale dei protagonisti, le implicazioni dialettiche dei loro rapporti che in *Estate violenta* apparivano sovente giustapposte alla vicenda individuale, assumono un rilievo decisamente minore, tutta la prospettiva del racconto risultando incerta e sfuggente. Certo il sedicenne Lorenzo può anche costituire per taluni versi una singolare prefazione al Carlo di *Estate violenta*, pur nella diversità sostanziale della dimensione storica e narrativa. Anch'egli avverte un sentimento di insoddisfazione e di solitudine, e un bisogno di affetto, che non trovano un superamento e uno sbocco nella fredda e ostentata agiatezza della casa paterna. Zurlini mostra una simpatia discreta e partecipe per l'educazione sentimentale di questi personaggi, si sente che egli si ricollega sul filo della memoria a un tempo perduto di cui vuole ritrovare il senso e le ragioni.

Adelio Ferrero in «Cinema Nuovo», n. 150, marzo-aprile 1961

Dopo aver introdotto con precisione e acutezza i caratteri e l'ambiente, Zurlini

li approfondisce col metodo che gli è abituale: l'estrema cura dei gesti e l'estenuante languore della musica di accompagnamento. Non si tratta di personaggi complessi, e il regista lo sa; ma sono degni di essere sottolineati, e perciò egli vuole riservare ad essi tutta la possibile attenzione, come quando, per citare un esempio, il volto in primo piano di Lorenzo, che assiste al ballo viene inquadrato per lunghi minuti; perché è già il volto di un adulto che lentamente emerge con una maturità, con un giudizio, da quello del fanciullo. A lungo andare, tuttavia, il metodo non è più così efficace e il ruolo del commento musicale risulta invadente.

Ugo Casiraghi in «L'Unità», 11 febbraio 1961

Soltanto nelle ultime inquadrature, alla scena del definitivo distacco, con l'amara invenzione della "busta", il film ritrova l'accento felice della prima parte. Basta tuttavia quel che c'è di buono

per confermare l'alta qualità d'una regia che sa narrare sotto la pelle, alla sorgente dei sentimenti. Zurlini ha avuto anche la fortuna, e il merito, di affidare la sua intuizione di Lorenzo al giovane attore Jacques Perrin, che ne ha fatto un personaggio indimenticabile. Quando c'è lui, la sua maschera d'argento, c'è il film. Degnissima partner la Cardinale, e bravi anche gli altri, sebbene tutti rimasti fuori dal vero film, che è una cantata a due, calzante il commento musicale, sia quando tintilla settecentesco nella villa di Parma, sia quando si scatena sulla spiaggia urlato da Mina.

Leo Pestelli in «La Stampa», 14 febbraio 1961

La storia è soltanto un pretesto per delineare il profilo di un'anima giovanile. Anzi, lo schematicismo della vicenda, l'ovvia ingenuità delle pieghe narrative servono a non distrarre dalla intenzione prima del regista, volta a scoprire il ritratto di un adolescente colto nell'intimità di una esperienza stupefacente ed unica. Le assurde contraddizioni, il rischio del ridicolo, le grossolane dabbennaggini sono il contrappunto su cui si staglia il nitore di un sentimento limpido e destinato a vincere in virtù della sua disarmante sincerità. La natura intimistica del racconto, non aliena da reminiscenze e rischi letterari, esige un'attenzione penetrante per sorprendere sui volti, nei gesti, nelle più modeste occasioni il segno di una maturazione interiore, che rifiutava più rumorosi attestati. E l'invenzione dell'autore è infatti impegnata in questa ricerca originale dei modi d'essere, precisi quanto sottili, di un rapporto fatto di sguardi incantati, di brevi parole, di schermaglie infantili, di accorate ripulse. La parte migliore del film è infatti la prima, che dall'incontro dei due giovani arriva sino alla fuga di Aida. Una città dalle linee eleganti e severe fa da sfondo a questa fase della storia e sembra influenzare, pur con rapidi scorci, il comportamento dei due protagonisti così misurato e composto. Il sentimento d'amore, anche se pagato con disillusioni e sofferenze, si fa strumento di crescita dell'uomo, che così conquista il suo posto nel mondo. L'esperienza di Lorenzo è una confessione inespressa sulle soglie di un mondo sconosciuto; è la definizione di un mondo interiore, che conserva intatta la freschezza della infanzia e si apre verso un domani, avvolto nei colori del sogno. Dinanzi a Lorenzo sta Aida, che potrebbe apparire l'esatto inverso del giovanetto, con il suo carico di banalità, di fumettismo dozzinale, di miserie patite, di spavalde presunzioni, qualora una lama di ingenuità e di popolare candore non ne illuminasse il volto segnato da infantile gentilezza. Sono forse questi segreti connotati, che rannodano la trama del rapporto nato tra la fanciulla ed il ragazzo e che, quasi carpi nel corso della vicenda, giustificano la dolente delicatezza della conclusione

Renato Buzzoletti in «La Rivista del Cinematografo», n. 3, marzo 1961

L'ETÀ DELL'ORO

LA RAGAZZA IN VETRINA

Regia: Luciano Emmer

Soggetto: Emanuele Cassuto, Luciano Emmer e Rodolfo Sonego

Sceneggiatura: Luciano Emmer, Pier Paolo Pasolini, Ennio Flaiano, Vinicio Marinucci, Luciano Martino

Fotografia: Otello Martelli

Montaggio: Iolanda Benvenuti, Emma Le Chanois

Scenografia: Alexandre Hinkis

Musica: Roman Vlad

Interpreti: Marina Vlady (Elsa), Lino Ventura (Federico), Magali Noël (Corry), Bernard Fresson (Vincenzo)

Produzione: Emanuele Cassuto per Nepi Film, Sofitedip-Zodiaque

Origine: Italia-Francia, 1961

Durata: 95'

Due minatori, il giovane Vincenzo, al suo primo contatto con "l'inferno del Nord", e il più anziano Federico, un veterano dell'estrazione del carbone, sorpresi da una frana in galleria, dopo diversi giorni vengono tirati fuori, per miracolo, più morti che vivi. Vincenzo decide che ne ha abbastanza e vuole tornare in Italia: prima però passerà con l'amico il week-end ad Amsterdam. I due percorrono la famosa strada in cui le ragazze di vita si espongono in vetrina come manichini, per convincere i clienti della bontà della merce. Qui Federico incontra la fedele Corry, insieme alla quale ormai è abituato a passare le feste; per Vincenzo è invece più difficile convincere la bella Els. Le due coppie, alla fine, passano il week-end al mare e, fra bisticci e incomprensioni, nascono sentimenti più profondi. Tutti litigano, per poi rappacificarsi; ma Vincenzo, innamorato di Elsa, rinuncia a tornare in Italia per stare vicino a lei.



La ragazza in vetrina è una storia d'amore, d'"amore puro" e quasi astratto, ma calata in un "milieu" preciso, anche se non definito o definibile.

Emmer è riuscito tuttavia a rendercela psicologicamente plausibile e umanamente accettabile grazie a una serie di sfumature, di piccoli contrasti, di notazioni accuratamente valorizzate: a dare un significato insomma, che per il regista può forse risiedere unicamente nel risolto tentativo di una possibilità di dialogo fra due individui che – eludendo il "sistema" che forzatamente li accosta, volendo tuttavia mantenerli estranei, "nemici" – si scoprono interpreti (e vittime) di una medesima condizione, ma

che riporta lo spettatore alle radici, al problema di fondo della condizione stessa. L'“amore puro”, cui abbiamo polemicamente accennato, diventa in tal modo amore senza aggettivi, cosa dell'uomo e delle sue vicende, dei suoi incontri con il prossimo, del suo perenne sforzo a risolversi anche quando egli sembri desistere e accettare lo *status quo* (mentre “amore puro”, in questa accezione, resta, e per molti sensi, il rapporto così definitosi fra Lorenzo e l'Aida de *La ragazza con la valigia*). E ciò, a dispetto delle adirate proteste dei benpensanti, scandalizzati da tanto “abominevole connubio”, e della loro gesuitica morale che – almeno in parte – ha ispirato le persecuzioni censorie.

Nonostante la sproporzione quantitativa, l'economia del film pare tuttavia rivolta con maggior misura e credibilità al rapporto parallelo, quello che da anni si consolida fra l'altro minatore, Federico e Corry. Meno giovani, più concreti esperti e amari, i due testimoniano infatti del raggiungimento di un “ménage” quasi familiare, che della vita coniugale ha le burrasche e le pacificazioni, senza risultare per questo logoro o banale. È il sintomo di una condizione accettata, ma non priva di rancori o meglio di consapevolezza, che se vale a rendere consueta una situazione di per sé “difficile” – la promiscuità continuata fra un lavoratore e una prostituta, – riesce per altro a far risaltare ancora maggiormente la tragicità di un particolare tipo di esistenza umana, abbandonata a se stessa dall'incuria dei governanti e dei reggitori (quando non accortamente sfruttata), dove – a discrezione degli individui – possono rivelarsi i peggiori istinti o depravazioni come le più oneste e sincere dimostrazioni di umanità e affetto. (E si vedano le belle scene del week-end al mare, lasciate per la quasi totalità al linguaggio delle immagini: come del resto accade per il rullo dedicato alla “tragedia della miniera” – il confronto con Pabst è inevitabile, ma, e proprio sul piano dell'espressione non si risolve del tutto a suo vantaggio. Né è vero che il cosiddetto “pezzo di bravura” – quello cioè della discesa nei pozzi, dello scavo, del susseguente incidente – venga stemperato nocivamente ed evasionisticamente dall'avventura domenicale. È vero semmai il contrario: quella che poteva restare un'abile esercitazione formalistica viene riattivata da una più profonda comprensione dei rapporti umani e d'amore, a giustificazione degli stessi). La conclusione infine, con la decisione di Vincenzo di restare nella “mina”, può essere variamente interpretata: ci sembra però che vada intesa come un positivo approdo del giovane alle ragioni della lotta per la sopravvivenza e oltre; e poco importa che sia la presenza di una tale ragazza a determinare tutto questo in lui, quando la soluzione più auspicabile venga raggiunta.

Emmer certo poteva darci molto di più, soprattutto se avesse voluto affrontare in modo diretto l'essenza spiccatamente “politica” del dramma, se più profondamente avesse esplorato i suoi personaggi e il loro ambiente, se non avesse condotto talora la sua vicenda a toni da rosea commedia. Un maggior impegno e una più viva consapevolezza sono certo quanto gli si poteva chiedere; ma, non avendo egli preso in considerazione tale prospettiva, a nulla pensiamo valgano le recriminazioni a posteriori (e ciò spiega anche la nostra indulgenza). Riteniamo invece che vada affermata la sua fondamentale onestà, la correttezza e la modestia che gli impediscono di arrogarsi meriti e intenzioni non sue. Va sottolineata infine una bravura registica che può condurlo ormai – se forse l'argomento sarà a lui più congeniale o se almeno la meccanica esterna risulterà realisticamente più compenetrante e attuale nelle sue linee di struttura – alla vera prova di maturità. *La ragazza in vetrina* è in fondo – aldilà di certi evidenti valori e nonostante le altrettanto evidenti lacune – la dimostrazione di quanto egli potrebbe darci.

Lorenzo Pellizzari in «Cinema nuovo», n. 152, luglio–agosto 1961



L'ETÀ DELL'ORO

LA RICOTTA

episodio del film *ROGOPAG (Laviamoci il cervello)*

Regia, soggetto e sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini

Aiuto regia: Sergio Citti, Carlo Di Carlo

Fotografia: Tonino Delli Colli

Scenografia: Flavio Mogherini

Costumi: Danilo Donati

Montaggio: Nino Baragli

Musica: Carlo Rustichelli

Interpreti: Mario Cipriani (Stracci), Orson Welles (il regista), Vittorio La Paglia (il giornalista), Laura Betti (Sonia), Edmonda Aldini (Valentina), Rossana Di Rocco (la figlia di Stracci), Maria Bernardini (la comparsa dello spogliarello), Ettore Garofolo, Lamberto Maggiorani, Franca Pasut, Giovanni Orgitano, Tomas Milian (comparse), Enzo Siciliano, Elsa DeGiorgi (la moglie del produttore)

Produzione: Alfredo Bini per Arco Film-Cineriz (Roma)/Lyre Film (Parigi)

Distribuzione: Cineriz

Origine: Italia-Francia, 1963

Durata: 35'

Gli altri episodi del film:

Illibatezza di Roberto Rossellini

Il nuovo mondo (Le nouveau monde) di Jean-Luc Godard

Il pollo ruspante di Ugo Gregoretti

Stracci è un sottoproletario delle borgate romane che, assillato da una fame cronica, vive facendo la comparsa. Gli è affidato il ruolo del ladrone buono in un film che è una versione manierista della passione di Crista Riconosciuto il cestino con il pasto che la produzione distribuisce, Stracci lo porta alla

famiglia, moglie e figli, che lo sta aspettando poco lontano. Travestendosi, riesce poi a rimediare un altro cestino che va a nascondere in una grotta vicino ai luoghi delle riprese. Ma quando, in un'altra pausa, torna alla grotta per mangiare, trova il cagnolino della diva che sta finendo di divorare il suo pasto. Vorrebbe ucciderlo, ma ne è intenerito, decide di venderlo per comprarsi una ricotta, che nasconde nella grotta. Stracci viene "inchiodato" sulla croce per terra e quindi, in una pausa della lavorazione, corre a mangiare la sua ricotta. Ripartono le riprese, e Stracci viene issato sulla sua croce, dove morirà.



Dobbiamo premettere che un solo giudizio si attaglia a quest'episodio: geniale. Non



vogliamo dire con questo che sia perfetto o che sia bellissimo; ma vi si riscontrano i caratteri della genialità, ossia una certa qualità di vitalità al tempo stesso sorprendente e profonda. L'episodio di Pasolini ha la complessità, nervosità, ricchezza di toni e varietà di livelli delle sue poesie; si potrebbe anzi definire un piccolo poema in immagini cinematografiche. Da notarsi l'uso nuovo e attraente del colore alternato al bianco e nero. Orson Welles, nella parte del regista straniero che si lascia intervistare, ha creato con maestria un personaggio indimenticabile.

Alberto Moravia in «L'Espresso», 3 marzo 1963

La ricotta è uno dei più bei film di Pasolini, il più bello dall'inizio della sua carriera. Con *La ricotta*, dopo la scoperta, comincia il periodo della riflessione sul cinema. Nella *Ricotta* c'è un film nel film, ma c'è anche, vistosa, la presenza d'uno stile composito, c'è il "pastiche". L'immagine, ripresa dal Pontormo o da Rosso Fiorentino, si alterna a quelle accelerate che, rimandano a Charlot, così come la morte, vera, di Stracci sulla croce è preceduta dalle irrispettose grida delle comparse e dei generici.

Il centro, drammatico del film, quello che provoca il "pastiche", è costituito dalla contrapposizione fra, da un lato, l'immobilità del regista e le scene che prepara per la sua "Passione" e, dall'altro, il movimento del generico affamato, Stracci, e di tutta la troupe.

Il regista finge, autoironizzando, di credere nel film che sta facendo – si veda il dialogo, bellissimo, con il giornalista – e se ne sta lì, enorme come un monumento, contro un paesaggio che non è il suo, sopravvivendo e, non curandosi del ribollire vitale che ha di fronte.

Stracci esiste – lo proverà morendo – e perciò corre, mangia, si eccita a uno spogliarello, si preoccupa per i figli.

LA RICOTTA

La contrapposizione, però, deriva da una dualità di scelte; mi spiego: davanti al regista Welles si sta svolgendo una vera passione del nostro tempo – il calvario di Stracci è chiaro –, ma egli prepara un film su questo argomento ispirandosi a pittori estetizzanti come Pontormo o Rosso Fiorentino. Di qui l'incolmabile divario fra la figura di Welles e il mondo di Stracci. In sostanza, ne *La ricotta*, Pasolini ripercorre, con notevole capacità di concisione narrativa, il suo cammino di filologo, il suo considerare il linguaggio scelto come un fatto morale.

Nel mondo banalmente illustrato dal regista non c'è posto per la sofferenza vera, non c'è posto per Stracci. Stracci muore per conto suo, animando non volendo una scena del film, ma è un attimo non raccolto.

Bisogna non credere che fra la figura del regista e Pasolini ci sia una completa possibilità di identificazione. Il personaggio di Welles in certi momenti parla per Pasolini, in altri per un Pasolini che ha fatto scelte diverse, e assurde, nel suo modo, di esprimersi. La prova è *Il Vangelo secondo Matteo*. In realtà il regista è solo un elemento contraddittorio e come tale non ubbidisce a una psicologia, non ha bisogno di essere coerente.



Insomma *La ricotta* rappresenta il grande momento della riflessione, il momento della scelta che si compie sotto gli occhi dello spettatore al quale si danno delle chiavi in forma di stile, a partire da un certo argomento. Si pensi alle sequenze accelerate che rimandano a Charlot – certamente un regista che aveva trovato il giusto modo per raccontare le sue storie –, al buffo dolore che emanano – e si ricordi che fanno da prova generale per *Uccellacci e uccellini* – le si paragonino all'impostazione formalistica che il regista dà al suo film e si sarà capito il senso del “pastiche”.

I segni allineati per *Accattone* e per *Mamma Roma* ci sono tutti anche qui (forse l'illuminazione è meno violentemente importante, ma c'è il colore in due sequenze e nei titoli di testa che contribuisce

all'arricchimento del “pastiche” figurativo), però appaiono scoperti, ragionati. La verità è che *La ricotta* non è accostabile – si perdonino le analogie con la letteratura – a un racconto, ma piuttosto a un racconto in forma di saggio.

È questa una delle grandi strade che si spalanca al Pasolini regista che può ritrovare nel cinema le possibili soluzioni alle sue ossessioni di narratore, e con quanta maggiore probabilità avvicinarsi alla verità, cioè alla vita.

La ricotta è anche la coscienza che i “segni” inventati per i primi due film erano presi a prestito, non tanto perché contaminati da certa pittura o da certo altro cinema, ché questo è il momento legittimo dell'operazione, quanto perché riproducenti un'esperienza già collaudata in letteratura. Stracci è più vivo di *Accattone* o *Ettore*, e molto di più lo saranno Totò e Ninetto.

Per questo racconto in forma di saggio, con eloquenti accenni all'arbitrarietà “poetica” che caratterizzerà tutti i film dell'ultimo periodo, Pasolini fu processato e condannato (poi assolto, in appello) per vilipendio alla religione. Il processo ha coinciso con il culmine della persecuzione che la stampa borghese gli ha somministrato per anni. Dirà il personaggio del regista in un momento del film: «L'uomo medio è un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista!» E dell'Italia: «Il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa».

Maurizio Ponzi in «Pier Paolo Pasolini», quaderno n. 1, Unione Circoli Cinematografici Arci, Roma, 1968

LA RIMPATRIATA

Regia, soggetto e sceneggiatura: Damiano Damiani

Collaborazione alla sceneggiatura: Ugo Liberatore, Enrico Ribulsi, Vittorini Petrilli

Assistente alla regia: Fulvio Gicca Palli

Fotografia: Alessandro D'Eva

Scenografia: Mauro Bertinotti

Costumi: Ebe Colciaghi

Montaggio: Giuseppe Vari

Musica: Roberto Nicolosi (la canzone *La rosa bianca* di J. Marti-S. Endrigo è cantata da Sergio Endrigo)

Interpreti: Walter Chiari (Cesarino), Francisco Rabal (Alberto), Leticia Roman (Carla), Dominique Boschero (Tina, la triste), Riccardo Garrone (Sandrino), Mino Guerrini (Nino), Gastone Moschin (Jimmy il toro), Vincenzo De Toma (Dinelli), Paul Guers (Livio), Jacqueline Pierreux (Lara), Mimma Di Terlizzi, Mariam Omar Samanta, Cesare Barilli, Livia Contardi, Delia Bartolucci, Gaetano Fusari, Tiziana Frada, Franco Moraldi, Olivo Mondin, Misa Pesaro, Leonardo Satta, Marilena Possenti, Amaldo Lucchini, Giuseppina Setti

Produzione: 22 Dicembre/Galatea/Lyre Cinématographique

Distribuzione: Dear International

Origine: Italia, 1963

Durata: 111'

Nella Milano del boom, un gruppo di amici non più giovani – ognuno dei quali ha trovato il suo posto nella vita – organizza una “notte brava” da passare in libertà e in allegria, capace di ricordare la loro spensierata giovinezza. Ma il tempo trascorso ha cambiato ogni cosa, creando un distacco radicale fra di loro: all'alba tutti capiscono di non aver più nulla da dirsi, e ognuno torna al proprio ruolo sapendo che non rivedrà mai più gli altri.

Cinque vecchi amici si ritrovano per caso dopo molti anni e decidono di trascorrere una serata insieme, come ai bei tempi: ma si accorgono di non essere più “quelli di una volta”. È questa la situazione di partenza de *La rimpatriata*: situazione trita, che più che a una “piccola ricerca del tempo perduto”, come vorrebbe il regista, riconduce a un ennesimo sfruttamento di temi e atmosfere felliniane (e non dev'essere un caso che un altro recente sforzo produttivo del medesimo gruppo milanese, la “22 dicembre”, travesta da “basilischi” i soliti vitelloni). Difficilmente il cinema, ha osservato Moravia a proposito de *La rimpatriata*, riesce a coniugare il passato (anche Resnais, che ha sempre lavorato in questa



LA RIMPATRIATA

direzione, ricorre all'artificio del "flash-back"): ancor più difficile la riuscita, vorremmo aggiungere, se tale passato viene proposto in modo generico, astorico, privo di concrete dimensioni temporali e ambientali. Cos'è successo a Livio, Alberto, Nino e agli altri amici? Sono cresciuti, risponde Damiani: il tempo è passato; possono soltanto ripercorrere, in un vano pellegrinaggio, i luoghi significativi della loro giovinezza, illudersi di ritrovare cose e persone scomparse o "invecchiate".

Ben presto, infatti, il film rinuncia a seguire una struttura organica, si riduce a disperdersi, con un'aria d'improvvisazione non antipatica ma in definitiva rinunciataria, in una serie di frammenti, incontri, trovatine spicchiole: il vecchio pederasta del cinema, la bionda svampita che vuole andare da suo fratello, la bruna pescata al telefono che si lascia sbaciucchiare fissa in un trasognato vaniloquio da fumetto, l'operaio ubriaco in trattoria; sono tutti questi, e molti altri, bozzetti assai abili, che attestano le indubbie qualità di Damiani. Ma che non sono sufficienti a giustificare questa sua nuova fatica, né a farne dimenticare, con il loro umorismo saporoso, il frusto patetismo di fondo. Nel volto devastato del "Larone", la ragazza che ha fatto all'amore con tre dei cinque e che ora batte il



marciapiede alla periferia della città, vengono a coagularsi, in modo disastroso, tutti i sedimenti banalmente crepuscolari della vicenda, i risvolti felliniani (persino il vestito della prostituta è modellato su quello di Cabiria); e proprio in quest'ultima parte, davanti al Larone che strilla come una bestia ferita non volendo servire da cartolina ricordo per il turismo ozioso dei protagonisti, Damiani conclude che anche la vecchia amicizia fra i cinque è ormai impossibile, che forse non è mai esistita. I cinque amici, in fondo, non possono "comunicare": scoperta che rischia ormai di apparire ben poco peregrina e che comunque riporta il film esattamente al punto di partenza.

Damiani cerca, è vero, di motivare tale sua sfiducia, di definire in modo preciso i protago-

nisti e le loro manchevolezze. Ma nemmeno in questo campo sa uscire dal generico: anzi, le sue qualità di psicologo non sono all'altezza di quelle di narratore, qui svilite e spezzettate come si è visto. I protagonisti sono stati amici a vent'anni, si sono divisi le donne e le avventure: ora ne hanno quasi quaranta e sono uomini "senza qualità" se non nel senso borghese o professionale: Livio, ad esempio, è medico alla moda; Alberto un avvocato di successo. Poi c'è Riccardo, imprenditore edile che vive ai margini di intralazzi dubbi, e Nino, che è rimasto figlio di papà scivolando senza accorgersene da play-boy a figura patetica. A loro nettamente si contrappone Cesarino, il "quinto elemento": l'unico, agli occhi di Damiani, che non sia un conformista, che non abbia tradito (ed è significativo che gli altri lo abbiano abbandonato volontariamente, dopo essersene serviti come giullare e procuratore di ragazze). Oggi Cesarino vive meno che modestamente dirigendo un cinema di quinta visione, agli ordini di uno zio incollerito che non muore mai; e solo Alberto – apparentemente il migliore degli amici, o comunque il più sensibile – manifesta, giungendo da Roma, il desiderio di rivederlo. Cesarino, indubbiamente, non è cambiato: ed è l'unico che sappia "cos'è l'amicizia". E l'unico, anche, che senta le proprie responsabilità di fronte alle donne: vuole aiutare e "redimere", per esempio, quel Larone che pure in un giorno lontano ha cercato di ucciderlo, e che per gli

altri è solo una vecchia tinta e ridicola. Ma se per gli altri si può parlare di “uomini senza qualità”, Cesarino è altrettanto evidentemente, e nel senso più letterale, una serie di “qualità senza uomo”: la sua “bontà”, il suo sentimentalismo, la sua “fedeltà”, oltre che di per sé sconclusionati e controproducenti (si pensi alla sua situazione familiare, una specie di bigamia con varie applicazioni), testimoniano soltanto la debolezza di un essere indifeso, destinato alla sottomissione. Giullare invecchiato, con il sorriso del pagliaccio di Rouault, Cesarino è il primo personaggio di Walter Chiari, la sua prima interpretazione veramente persuasiva, ove si



eccettui la parentesi di *Bellissima*: è forse questo il massimo risultato qui raggiunto da Damiani che si conferma, anche con la Boscherò e il Guerrini, un ottimo direttore di attori. Ma il portavoce dell'autore, il personaggio più consapevole e in un certo senso più elaborato, è quello di Carla, la ragazza intellettuale, che sa a memoria il testo della Duras per *Hiroshima* («sono nata a Nevers», suona la sua prima battuta, mentre emerge dalla platea) e cita Kurosawa come suo regista preferito. Carla fa all'amore, molto rapidamente, con Alberto, ma ne rifiuta gli umidi approcci sentimentali, e aggregandosi alla “rimpatriata” dei cinque amici, finisce per apprezzare Cesarino e schiacciare gli altri sotto un moralistico disprezzo. La superiorità di Carla risulta inspiegabile (chi più turista, chi più “distaccato” di lei, che ha «i genitori in America» e preferisce girare una notte per le bettole, abbandonando i ricchi amici, tanto per provare «qualcosa di diverso»? se non si tenga presente la natura degli argomenti con cui rifiuta di legarsi ad Alberto, dopo essere stata sua: «Io sono giovane, capisci, io voglio vivere, debbo vedere tutto, debbo provare tutto...») Agli occhi di Damiani, dunque, il vero torto di Livio e di Alberto, di Riccardo e di Nino, è quello di avere circa quarant'anni, e di vivere nel presente: si salvano Cesarino perché non è cresciuto, e Carla perché ha solo vent'anni; lui perché non ha mai scelto (ha persino due mogli), lei perché può ancora scegliere. Il culto del passato (e del futuro) contrastano con la condanna ingiustificata della realtà presente, mentre passato e futuro – ammonisce il primo dei *Quattro quartetti* eliotiani – hanno senso solo nel presente: e lo stesso Eliot può essere citato per rammentare a Damiani come nel farsi cantori del passato e nel riallacciarsi alle tradizioni sia «quasi indispensabile il senso storico a chi voglia essere poeta oltre i venticinque anni».

Guido Fink in «Cinema Nuovo», n. 167, gennaio-febbraio 1964

ROCCO E I SUOI FRATELLI

Regia: Luchino Visconti

Soggetto: Luchino Visconti, Vasco Pratolini e Suso Cecchi d'Amico (da *Il ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori)

Sceneggiatura: L. Visconti, S. C. d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Scenografia: Mario Garbuglia

Costumi: Piero Tosi

Montaggio: Mario Serandrei

Musica: Nino Rota

Interpreti: Alain Delon (Rocco Parondi), Renato Salvatori (Simone Parondi), Katina Paxinou (Rosaria Parondi), Annie Girardot (Nadia), Roger Hanin (Morini), Paolo Stoppa (Cecchi), Suzy Delair (Luisa), Claudia Cardinale (Ginetta), Spiros Focas (Vincenzo Parondi), Max Cartier (Ciro Parondi), Rocco Vidolazzi (Luca Parondi), Corrado Pani (Ivo), Adriana Asti, Claudia Mori (le ragazze della lavanderia)

Produzione: Goffredo Lombardo per la Titanus, Roma/Les Films Marceau, Parigi

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia-Francia, 1960

Durata: 180'

La vedova lucana Rosaria Parondi si trasferisce - con i figli Simone, Rocco, Ciro e Luca - a Milano, dove è già emigrato il primogenito Vincenzo. I Parondi si sistemano in un seminterrato a Lambrate. Qui conoscono una ragazza di vita, Nadia, che prospetta loro la possibilità di arricchirsi con la boxe. Simone comincia la carriera, e intanto si innamora di Nadia, ma la ragazza si stanca presto di lui. Passano i mesi. Finito il servizio militare, Rocco incontra Nadia, che è appena uscita di prigione. Tornati a Milano, i due iniziano insieme una nuova vita. Venuto a sapere della relazione, Simone li aggredisce e violenta Nadia sotto gli occhi del fratello. Rocco, sentendosi in colpa, la lascia. Inoltre, per pagare i debiti di Simone, entra anche lui nel mondo della boxe. Cacciato dai fratelli, Simone cerca di riconquistare Nadia, che si prostituisce all'idroscalo. Al suo rifiuto, la uccide. Mentre i Parondi festeggiano una vittoria di Rocco, arriva Simone e confessa il delitto. Simone viene arrestato e Ciro espone al piccolo Luca le ragioni del suo rifiuto della vecchia morale familiare: per lui, ora conta il lavoro.

Ammiro *Rocco e i suoi fratelli*; e non riesco ad ammirarlo. Mi rendo conto che il film di Luchino Visconti è eccezionale, almeno come prodotto di una cultura estremamente nobile, puntigliosamente aggiornata, e d'una mente organizzatrice di straordinaria lucidità ed energia; e non riesco a riconoscergli le ragioni poetiche essenziali. È una situazione inquietante, perché tali ragioni sono illustrate nel film con grande abbondanza, fino a farne una specie di parabola cinematografica la cui violenza di linguaggio è deliberatamente impiegata per accentuarne i significati esemplari. Perciò non posso darvi altro che la seguente spiegazione: l'idea poetica originaria di Rocco è troppo piccola in rapporto alla enorme costruzione sociologica, culturale e scenica che vi è stata eretta sopra e tutt'intorno. Si è parlato molto in questi giorni delle radici letterarie del film, da Verga a

Scotellaro, da Giustino Fortunato a Dostoevskij: riferimenti esattissimi, che però dimostrano l'impegno culturale del film nello stesso momento che ne tradiscono la natura composita o per lo meno l'ingombro letterario. Credo che si possa dire la stessa cosa con parole più dirette e più semplici; i personaggi di *Rocco*, a cominciare proprio da Rocco medesimo, hanno tutta l'aria di essere stati inventati dopo il loro significato e non prima, di essere stati modellati cioè in modo tale da dimostrare qualcosa che si voleva e magari perfino si doveva dimostrare. Ciò aumenta, è evidente, la nobiltà morale del film, ma ne diminuisce le qualità artistiche. E così nasce, suppongo, l'inquietudine che si diceva, e che poi altro non è che un senso, quasi doloroso di contraddizione nell'animo dello spettatore sensibile, diviso più o meno coscientemente tra i valori formali e morali del film e il suo peccato d'origine.

È curioso, ma non casuale, che proprio una delle scene più belle, più patetiche, dolci, illuminanti, sia quella che meglio si presta a convalidare una ipotesi del genere. È la scena in cui Rocco, poco prima del tragico e convulso finale, rivolgendosi al fratello più piccolo gli ricorda la Lucania dove tutti sono nati e dove si usa ancora che il capomastro getti un mattone sull'ombra di un uomo che passa prima di iniziare la costruzione di una casa. Rocco parla del valore del



sacrificio in ogni impresa umana ed il suo accento, sommessamente malinconico, e tuttavia fermo, consolato e consolatore, suscita una commozione improvvisa intensissima (per quel che mi riguarda, è il primo momento di commozione spontanea dopo tre ore di spettacolo, affascinante sì, ma per tutt'altri motivi). Ma è una commozione di breve durata: proprio in quell'istante infatti il personaggio di Rocco si dissolve nel mito della sua angelicità. Questo mito lo aveva sempre sfiorato, Rocco, il più amabile di tutti i fratelli, ma anche il meno reale. Ed ora si disfa totalmente, appunto, né vale a riportarlo sulla terra, cioè alla sua sorte autonoma di personaggio, il pianto disperato tra le braccia del fratello assassino. Ebbene, questo volevo dire: come si spiega che Rocco commuove quando enuncia un fatto culturale (il mattone sull'ombra, evidentissimo riferimento al "sacrificio edilizio" di cui parlano tutti gli etnologi quando spiegano la morte di Remo sul solco tracciato da Romolo) e non commuove quando un fatto umano, terreno, carnale e contingente lo dilania?

Può parere strano che si insista sul prevalere di valori morali e sociali su quelli poetici, a proposito di un film che metà degli italiani accuserà d'immoralismo e che fin d'ora viene minacciato da provvedimenti gravissimi, come quello della magistratura milanese. Suppongo che una polemica analoga sarebbe nata nella società elisabettiana, se non fosse stata più robusta, meno virile e più viva della nostra. L'equivoco nasce infatti da un problema di linguaggio: cioè estetico, non morale. Luchino Visconti, modellando personaggi convenzionali (sia pure tali nel significato migliore, cioè appartenenti già alla tradizione e pertanto meglio riconoscibili dal pubblico) è stato costretto, per dar loro i significati che l'impegno del film esige, ad amplificarli. È un espediente teatrale: tipico,

appunto, del teatro elisabettiano, il cui linguaggio esasperato ed esasperante era inteso a perfezione dal pubblico contemporaneo, quale mezzo migliore per dare nuova vita e significati particolari a personaggi già appartenenti alla mitologia popolare. Problema estetico, dunque; e una società evoluta non discute se sia o no raccapricciante la rissa tra Rocco e Simone, ma discute se quella concitazione, quella crudeltà, quella forzatura di toni siano o no necessari in rapporto alla struttura interna dei personaggi.

Lo sono, è evidente, nel senso già detto: Simone, il fratello cattivo, non sarebbe altro che la insignificante replica del convenzionale contadino irretito dalla città (altrettanto convenzionali gli strumenti di perdizione della città: la prostituta, la bisca, il pugilato, gli omosessuali) se la caduta non avesse una magniloquenza così insistita e se i suoi contorni non fossero scavati con una furia espressiva che rasenta il sadismo. Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per tutti gli altri personaggi, compreso Rocco, la cui santità è violenza rovesciata, compresa la madre, il cui esagitato amor materno rischia di apparire una inversione del sadismo. Perfino Ciro, il più "normale" dei fratelli, è forzato alla fine ad uscire dalla sua normalità; e a spiegarsi; e a pronunciare parole che, se lette, parrebbero retorica populista, e ascoltate così diventano materia narrativa e cagione di commo- zione. E così si torna al punto di partenza: elogio a una straordinaria "messa in scena", in virtù della quale sentimenti "costruiti", artificiosamente applicati a personaggi modesti, acquistano una loro verità – la verità scenica non è detto che non sia essa stessa verità –. Dentro questi limiti *Rocco e i suoi fratelli* esprime ciò che voleva esprimere: la grande e terribile avventura della emigrazione meridionale verso le città industriali del Nord; la sublime fraternità che unisce indissolubilmente i componenti della famiglia meridionale fino a portarli al limite dell'anarchia, dell'asocialità; il senso di una società in evoluzione e la speranza di una società migliore. Ho detto che esprime tutto ciò, meglio sarebbe dire che lo grida, che lo proclama. *Rocco* appartiene più all'ars oratoria che all'ars poetica. La recitazione, in un film del genere, è un elemento preponderante. All'inizio del film quando ho veduto Renato Salvatori "bere" i confetti del fidanzamento come acqua raccolta nel cavo della mano, mi sono irritato: non soltanto perché il gesto è incredibile, data la struttura degli organi prensili del corpo umano, ma anche perché il richiamo mistico-naturalistico alle pure e dolci acque sorgive della Lucania è pressoché intollerabile. Alla fine del film, il Salvatori che geme sul letto, con la bocca aperta da morto, anzi da "mostro morto", non può più irritare perché è il punto di arrivo di



una recitazione tenuta sempre, con dura ostinazione, su modello della maschera tragica. Recitazione dunque perfetta, in rapporto al tipo di film in tutti gli attori; con riguardo particolare ad Annie Girardot, la ragazza-squillo milanese, per una sorta di lievità fantastica che addolcisce, sfiorando un'autoironia ignota a tutti gli altri interpreti, il personaggio più "di comodo" e pertanto più falso.

Vittorio Bonicelli in
«Tempo», 29 ottobre 1960

La prima ragione della potente originalità del film risiede nella sua natura di tragedia moderna. Nell'ambito di questa altissima ambizione il suo fascino più grande scaturisce dalla fusione di quel che d'antico comporta il termine di tragedia nelle sue composizioni passionali e delle concrete dimensioni storiche e sociali nelle quali personaggi e avvenimenti sono calati e dalle quali sono spiegati o determinati. Non si creda, infatti, come potrebbe sospettare chi non ha visto il film, che *Rocco e i suoi fratelli* sia un dramma sociale in cui il discorso polemico, le intenzioni oratorie, insomma la tesi, sia il nucleo cui tutto il resto dev'essere subordinato. Perché Visconti ha concentrato la tragedia in Rocco, personaggio le cui componenti dostoevskiane sono



fortissime, contrapponendogli Simone, figura ancor più potente, complessa e problematica? Come e più che nei film precedenti (sotto questo aspetto, forse, *Rocco e i suoi fratelli*, meno suggestivo, supera *La terra trema*) Visconti ha tenuto fede al suo impegno di un "cinema antropomorfo", al suo impegno di raccontare storie di uomini vivi, non di personaggi più o meno simbolici. Di alta classe, a questo proposito, è l'appassionato lavoro compiuto su tutti gli interpreti, soprattutto su Renato Salvatori, un Simone memorabile, su Alain Delon (Rocco), un "innocente" di squisito risalto, e su Annie Girardot.

Lungo sarebbe il discorso sulla struttura drammatica e sul linguaggio del film. Probabilmente è nel rigore quasi geometrico della prima che si possono rinvenire le ragioni di quella freddezza che certuni sentiranno nella prima parte del film, freddezza alla quale si oppone il furore eccitato, urlato, quasi esasperato di quella conclusiva. Ma prima di affrontare quest'aspetto dell'opera, bisogna avvertire che il disegno narrativo era tanto vasto che, all'atto dell'esecuzione, nonostante il tempo concessogli, Visconti ha dovuto non soltanto potare la sceneggiatura e poi eliminare, in sede di montaggio, episodi o parti di episodi, ma anche adottare un approccio violento e diretto delle situazioni. Non è esclusivamente la suddivisione in capitoli (o blocchi narrativi) che dà al film il suo ritmo spigoloso, a percussione; è proprio il modo brusco di arrivare senza mediazioni ai vari nuclei drammatici che può ora infastidire sul piano emotivo (quasi fossero forzature di tono, sopracuti di voce) ora dare l'impressione di affrettati passaggi psicologici cui si contrappongono, invece, specialmente nella seconda parte, passaggi narrativi, ora morbosamente insistiti ora estetizzanti e atteggiati. Con lo stesso criterio si può rimproverare al regista di avere esasperato sia nella recitazione sia nell'impostazione concitata del linguaggio la convulsa e urlata drammaticità di certe scene. Sono riserve critiche che, a nostro avviso, hanno valore soltanto per alcuni particolari ma non per la sostanza qualora si accetti l'interpretazione di *Rocco e i suoi fratelli* in chiave di tragedia.

Morando Morandini in «La Notte», 7 settembre 1960

L'ETÀ DELL'ORO

SEDOTTA E ABBANDONATA

Regia: Pietro Germi

Soggetto: Pietro Germi, Luciano Vincenzoni

Sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Pietro Germi, Luciano Vincenzoni

Fotografia: Aiace Parolin

Scenografia: Carlo Egidi

Montaggio: Roberto Cinquini

Musica: Carlo Rustichelli

Interpreti: Stefania Sandrelli (Agnese Ascalone), Saro Urzi (Vincenzo Ascalone), Aldo Puglisi (Peppino), Lando Buzzanca (Antonio Ascalone), Leopoldo Trieste (il barone Rizieri), Rocco D'Assunta (Orlando), Lola Braccini (Amalia, la moglie di Orlando), Umberto Spadaro (l'avv. Ascalone), Paola Biggio (Matilde), Oreste Palella (il maresciallo Potenza), Lina La Galla (Francesca Ascalone), Roberta Narbonne (Rosaura Ascalone), Domenico De Ninno (il nonno), Rosetta Urzi (Consolata), Adelino Compardo (il brigadiere Bisigato), Gustavo D'Arpe (l'avv. Ciarpetta), Vincenzo Licata (Pasquale Profumo), Attilio Martella (il pretore), Salvator Fazio (don Mariano), Italia Spadaro (zia Carmela), Valeria Punturi (Annina)

Produzione: Franco Cristaldi per la Lux-Ultra-Vides/ Lux C.C.F.

Distribuzione: Paramount

Origine: Italia-Francia, 1963

Durata: 123'

Agnese, studentessa sedicenne, subisce violenza da parte del promesso sposo di sua sorella Matilde. Il padre, avvedutosi dell'onta caduta sulla famiglia tenta di costringere a nozze riparatrici il seduttore. Questi però si rifiuta perché ora disprezza l'arrendevole fanciulla, e soltanto con la minaccia di una denuncia prima e della morte poi, si rassegnerà alle nozze. Architetto un falso rapimento come pretesto alle nozze di fronte agli occhi della gente, il padre si trova questa volta di fronte al rifiuto energico di Agnese. Tuttavia il genitore riuscirà a vincere ogni opposizione in nome dell'onore familiare e a condurre i due giovani all'altare. Colto da un collasso morirà, ma soddisfatto, proprio il giorno delle nozze; mentre Matilde si chiuderà in convento.

Sedotta e abbandonata è il migliore risultato di Germi, in direzione di un impegno civile oltre che su un piano strettamente espressivo, anche nei confronti di *Divorzio all'italiana*, dove il troppo scoperto pessimismo di fondo, il timore dell'irrimediabilità della realtà rappresentata acquietava il regista in un gioco ironico che qua e là gli prendeva la mano fino al compiacimento nel tratteggio del pur godibilissimo barone Fefé. Nel film più recente, invece, ha voluto andare fino in fondo nella sua denuncia rabbiosa; e basterebbe confrontare le parti finali dei due racconti per rendersi conto di quanto più calda sia l'indignazione morale che ha scosso il regista di *Sedotta e abbandonata*. Altro elemento che colpisce è poi il "coraggio" di aver posto a protagonista della vicenda, nel ruolo del capofamiglia Ascalone, un attore non certo "di grido" qual è l'eccellente Saro Urzi, impegnandolo senza sosta ed egregiamente in una unica nota urlata, fin sul suo letto di morte, nella forsennata salvaguardia dell'onore familiare: un personaggio, il suo, che incide senza remissione ai fini della denuncia di Germi, che definisce senza mezze misure i guasti di una mentalità e di un

costume.

Verrebbe d'obbligo, trattando di questi film di Germi, porsi la consueta domanda circa le ragioni che hanno spinto il regista a scegliere la Sicilia come suo preferito campo di azione; ma la risposta è ormai scontata. «Ho fatto dei film in Sicilia – afferma Germi nel volume curato da Giacomo Gambetti per l'editore Cappelli – perché sono stato stimolato da aspetti di varia natura, aspetti sociali, aspetti di paesaggio, di atmosfera avventurosa. È forse uno dei pochi paesi in cui si sente ancora il senso dell'avventura, è un po' quasi un west, con aspetti di costume che si prestano sia al dramma che alla farsa». La maggior violenza, dunque, con cui si manifestano certi paradossi sociali, del resto sotto altre forme presenti anche nel rimanente dell'Italia, e la più forte suggestione esercitata dal paesaggio e dalla tipologia umana. Due elementi, questi, che riassumono efficacemente gli attuali interessi di Germi: da una parte la rivolta contro malintesi concetti, derivanti da un costume retrivo ma anche da precise storture giuridiche, che affliggono la possibilità



di rapporti più spontanei nella nostra società; dall'altra la presenza dell'appassionato uomo di cinema che non trascura nessun elemento che possa conferire maggior vigore e suggestione alla sua rappresentazione. Gi stessi elementi spiegano e giustificano anche le scelte tonali e stilistiche alle quali è stato adattato il racconto: un colore stemperato tra la satira e il grottesco onde rendere il tema di portata più popolare; uno stile dal piglio arioso nelle immagini quanto incalzante nel ritmo (e dai frequenti risvolti corali di gusto picaresco) onde accentuarne la gradevolezza e godibilità.

In merito al linguaggio impiegato da Germi bisogna anche osservare che mai prima d'ora egli era pervenuto ad una tale virtuosistica perfezione. Le sue qualità di narratore, la sua padronanza del mezzo tecnico, oltre all'egregia abilità nel guidare e amalgamare la recitazione, sono pari soltanto, nel nostro cinema, a quelle di un Fellini e un Visconti, ma senza nulla dover al loro magistero in quanto i suoi modi non potrebbero essere più personali. Basti pensare alla rinverdata funzione della "camera" mobile, alla continuità degli attacchi sul movimento degli attori, al montaggio convulso di primi piani che riesce ad abbracciare in una ideale contemporaneità l'intera gamma dei sentimenti da cui sono mossi coloro che in differente funzione partecipano ad un'azione.

Va detto infine, della ricca tipologia che scaturisce dal racconto. È una serie – fin troppo dozzinosa – di ritratti e ritrattini spesso scolpiti in maniera definita al loro primo affacciarsi sullo

SEDOTTA E ABBANDONATA

schermo: persino dei caratteri di Agnese Ascalone (una Sandrelli di cui il regista ha saputo sfruttare al sommo grado la monocorde espressione) e di Peppino Califano sappiamo già tutto fin dalla loro prima apparizione nella casa addormentata.

Fra i più azzeccati (a parte il sanguigno Urzi di cui si è già detto) sono poi quelli di Matilde, sorella di Agnese, e quello del maresciallo dei carabinieri, figura positiva del film, in parte portavoce del giudizio severo del regista. Di queste come di tutte le altre figure di *Sedotta e abbandonata* non ha senso nominare gli interpreti, in quanto tutto e per tutto creature di Germi.

Leonardo Autera in «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1964

Nonostante certe inevitabili analogie e ripetizioni formali, *Sedotta e abbandonata* non rappresenta, per Pietro Germi, un semplice, sfruttamento dei filoni redditizi di *Divorzio all'italiana*: oltre a tale elemento di calcolo commerciale, che forse ha presieduto in parte alla genesi del film (ma in ogni modo per il momento non ci interessa), altri e più validi motivi sembrano aver sorretto il regista nella realizzazione di questo suo quinto "capitolo" di un discorso sulla Sicilia. Non si tratta soltanto di ripetere quanto già detto a proposito del concetto di "onore" e dei tabù sessuali del Sud, sostituendo soltanto l'obiettivo immediato (l'articolo 544 del Codice, sul «matrimonio come estinzione di reato», anziché le attenuanti concesse ai delitti così detti d'onore): tali, aspetti della legge scritta, del resto, non costituiscono che un aspetto assai marginale negli umori satirici e polemici dell'autore.

Sedotta e abbandonata vuol essere una rappresentazione totale, e definitiva, di un costume e di una mentalità: ed in merito è indicativa la rinuncia, rispetto a *Divorzio*, ai congegni della commedia tradizionale e a un personaggio come quello del Barone Cefalù, che di quel costume e di quella mentalità si serviva per i suoi fini, con molto cinismo e non senza equivoche strizzatine d'occhio. Più che di commedia, stavolta si può parlare di farsa acre e spietata: l'unico "fatto" o "fattaccio" (la seduzione di Agnese da parte del fidanzato della sorella, Peppino) avviene nei primi cinque minuti di proiezione, e il resto non è che grottesco e barocco rituale per "riparare" tale "disgrazia" nel modo più confacente: quanto ai personaggi, sono tutti complici e vittime, al tempo stesso, del mondo cupamente medioevale in cui affondano le loro radici, senza che nessuno se ne distacchi o acquisti un rilievo autonomo: nemmeno Agnese, che pure si adatta malvolentieri al matrimonio forzato e, in una prima stesura del soggetto, doveva finire ribelle, e benzinara sull'autostrada del sole. Agnese viene dunque ricacciata nel ballo grottesco e mostruoso che costituisce il tessuto del film, e l'atteggiamento dell'autore nei confronti della sua materia finisce per identificarsi con quello del maresciallo, che vorrebbe cancellare l'isola sulla carta d'Italia, e invoca una pioggia «di sale grosso, che ci seccasse tutti».

Grazie a tali premesse, sono evitati i compromessi con la volgarità e il qualunquismo che inficiavano *Divorzio all'italiana*: e Germi spinge oltre i limiti del naturalismo e del grottesco la raffigurazione, anche fisica, dei suoi burattini che rabbiosamente si divorano fra loro senza accorgersi di divorare se stessi: si pensi ai "corpacci sudati e maleodoranti" della prima sequenza, al ghigno sinistro del barone Rizieri, alla grossa animalità di Matilde, Amalia, Francesca. «Quel che soprattutto vorrei venisse fuori da *Sedotta e abbandonata*» - ha dichiarato Germi all'autore del libro, invero preciso ed esauriente, apparso nella collana «Dal soggetto al film» di Cappelli - è la deformazione quasi goyesca di una realtà. Mi piacerebbe che un critico dicesse: «Da questa storia che fa ridere si esce con un senso agghiacciato di paura, come dopo aver assistito a una galleria di cose, di facce, di mostri».

I risultati sono indubbiamente coerenti a tali intenzioni: questa ballata dei pregiudizi e dei tabù trionfanti si conclude, accompagnata dalla voce di un cantastorie, sulle immagini di un matrimonio

ovviamente infelice, di una vestizione monacale, e di un cippo funerario su cui appare la scritta «Onore e Famiglia». Eppure al di là di questa esteriore coerenza, la sostanza dei risultati induce a diversi e legittimi sospetti. Germi infierisce contro i risvolti più assurdi e retrivi di un costume senza nemmeno accennare alle radici e alle componenti fondamentali del costume stesso: l'idea dell'«onore», ad esempio, e quella della purezza femminile, sono arbitrariamente gonfiati fino ad apparire le sole molle di un mondo feudale, di cui non sono che una frangia. E nel rifiuto aprioristico di ogni spiraglio, di ogni accenno a possibili cambiamenti, il regista approda a una concezione superficiale e astorica, lascia sospettare di aver creato e artificialmente tenuto in vita dei mostri e dei demoni che è troppo facile esorcizzare.

Non si nega, ovviamente, che certi fenomeni esistano tuttora, e vadano denunciati: sulla condizione delle donne in Sicilia, ad esempio, è testimonianza contemporanea (forse non casualmente contemporanea) il libro-inchiesta della Harrison, «Le svergognate», che propone «casi» di non dissimile natura. Ma è proprio Germi il regista più adatto a questo «ruolo» di modernizzatore spregiudicato, di araldo del progresso nei rapporti familiari e amorosi? Pensiamo al culto della famiglia che esplose così deplorabilmente nelle natalizie riconciliazioni dell'insopportabile *Il ferroviere*, e nello sciagurato finale dell'altrimenti pregevole *L'uomo di paglia*. Del resto, analoghi atteggiamenti appaiono anche nella fase per così dire più impegnata dell'autore: la protagonista de *Il cammino della speranza* può unirsi all'uomo che ama, lasciando il bandito al quale è legata solo da un vincolo «peccaminoso», ma la baronessa de *In nome della legge*, sebbene innamorata del pretore e «venduta a un marito in cambio di un titolo», non salirà mai sul trono dell'evasione extraconiugale. Che la Sicilia di *Gelosia*, *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata* debba considerarsi semplicemente la materializzazione della cattiva coscienza di un «sudista del Nord»? Questo potrebbe spiegare la ferocia esteriore di quest'ultimo film, e il fatto che tale ferocia non incida veramente, continui a dare l'impressione di una agitarsi a vuoto: oltre all'abbondanza, invero strana per un film-ballata, senza protagonisti e psicologismi, di incubi, sogni e deformazioni soggettive: elemento che, specie verso il finale, annulla la stessa facilità spettacolare e di mestiere della vicenda.

Guido Fink in «Cinema Nuovo», n. 168, marzo-aprile 1964

L'ETÀ DELL'ORO

UNA STORIA MODERNA: L'APE REGINA

Regia: Marco Ferreri

Soggetto e sceneggiatura: Marco Ferreri, Rafael Azcona da un'idea di Goffredo Parise (l'atto unico «La moglie a cavallo»), con la collaborazione di Diego Fabbri, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa

Aiuto regia: Giancarlo Santi

Fotografia: Ennio Guarnieri

Scenografia: Massimiliano Capriccioli

Arredamento: Rosa Sansone, Massimiliano Capriccioli

Costumi: Luciana Marinucci

Montaggio: Lionello Massobrio

Musica: Teo Usuelli (canzoni interpretate da Armando Bosco, Desy Lumini, Tony Piaceri)

Interpreti: Ugo Tognazzi (Alfonso), Marina Vlady (Regina), Walter Giller (Padre Mariano), Linda Sini (la madre superiora), Riccardo Fellini (Riccardo), Igi Polidoro (Igi), Nino Vingelli (il venditore di casse da morto), Achille Maieroni (zia Mafalda), Renato Montalbano (l'impiegato Citroen), Vera Ragazzi (zia Jolanda), Elvira Paoloni (la vecchia cameriera), Edvige Rocco, Jacqueline Perrier, John Francis Lane (il prete direttore del ritiro spirituale), Mario Giussani (Conte Ribulsi, il segretario del cardinale), Ugo Rossi, Luigi Scavran, Pietro Tattanelli (zio don Giuseppe), Melissa Drake (Maria Costanza), Sandrino Pinelli (il fidanzato di Maria Costanza), Polidor (frate Lorenzo), Teo Usuelli, Jussipov Ragazzi

Produzione: Henryk Chroscicki e Alfonso Sansone per Sancto Film (Roma) – Mario Cecchi Gori per Fair Film (Roma) – Les Films Marceau Cocinor (Parigi)

Distribuzione: Incei Film

Origine: Italia-Francia, 1963

Durata: versione originale 95' – dopo i tagli 91'

Alfonso, impiegato quarantenne, si sposa con Regina, una ragazza seria e discreta, ma non sospetta che dopo le nozze lei si trasformi in una mantide, che lo consuma ossessivamente, giorno dopo giorno e vuole ad ogni costo avere un figlio, che però non arriva. Alfonso chiede l'annullamento del matrimonio ad un amico frate, che naturalmente non glielo concede. Alfonso è sempre più esaurito, ed è costretto ad un periodo di riposo dallo zio prete di Regina. Qui gli giunge la buona notizia: Regina finalmente aspetta un bambino. Alfonso così potrà essere messo da parte, in quanto non serve più.

Il film è preceduto dal seguente cartello: «Con questa amara favola ho voluto rappresentare in chiave paradossale e satirica quanto squallida è una vita matrimoniale deviata da una volgare ed egoistica concezione del piacere e da un formalismo bigotto, frutto di una interpretazione del tutto superficiale ed esteriore dei solidi ed immutabili principi della morale e della religione.» (Marco Ferreri)

Torno da Parigi, dove ho messo a punto la programmazione dell'edizione francese de *L'ape*

regina. Il film è uscito in Italia con un nuovo titolo: *Una storia moderna*. Sono stato costretto ad adeguarmi. Non potevo presentare il film con lo stesso titolo, perché ormai la censura lo aveva respinto. Ne ho presentato un altro: cioè, per la commissione uno stesso film può essere presentato due volte, purché la seconda volta venga presentato con un titolo diverso.

Sarà una trovata, comunque è il segno evidente di come funzionano le cose qui da noi: adesso, per quanto riguarda il mio film, la censura è diventata un fatto burocratico. Capisci, è questa l'assurdità, non un fatto di censura, di liceità o meno di quanto è detto nel mio film, ma semplicemente un fatto burocratico. I censori per me sono dei personaggi di Kafka. E poi l'ambiente: pensa che i signori della commissione di censura s'incontrano in una specie di garage, in una atmosfera allucinante.

Il film è rimasto sostanzialmente quello che era, non è stato snaturato, ma la violenza, all'autore e alle sue idee, c'è stata e permangono le condizioni perché queste violenze morali si ripetano.

Marco Ferreri «A colloquio con il regista de *L'ape regina*», intervista a cura di Franco Palmieri, in «Avanti!», 28 aprile 1963



I poteri dell'Autorità censoria sono interpretati in modo così esteso che già il significato implicito in un titolo quale *L'ape regina* potrebbe essere tale da giustificare il diniego dell'autorizzazione alla sua proiezione sugli schermi italiani. Ma mentre dice che del titolo non si vuole occupare, perché nel film non esiste la problematica da esso annunciata, la Commissione, con una di quelle che a scuola ci insegnavano a elencare fra le figure retoriche, con una preterizione, si intrattiene poi ampiamente sul titolo e sul suo significato. Il quale consisterebbe nel richiamo ad «una particolare situazione di rapporti tra maschi e femmine, nel campo di una determinata specie di insetti» alla quale sarebbero paragonati i «rapporti sessuali accesi e discostanti dalla norma, relativi ad una coppia di coniugi». Avvicinamento che potrebbe apparire lesivo del buon costume, in relazione al concetto medio del pudore e della morale riferentesi alla normalità dei rapporti fra coniuge e alla tutela del vincolo familiare. Si ribadisce dunque il concetto che una problematica che si aggiri su questi temi può essere tale da rendere un film inadatto allo spettatore italiano. In questo discorso, ci sono molte cose curiose: e certamente è curioso il richiamo a una normalità dei

UNA STORIA MODERNA: L'APE REGINA

rapporti tra coniugi, che farebbe rientrare fra i compiti delle Commissioni di censura anche quello di segnalare una misura ai trasporti coniugali. Non sappiamo se la nostra censura sia destinata a raggiungere queste mete, ma dobbiamo prendere atto degli orizzonti che si aprono davanti a noi. Si legge ancora nella motivazione di questo provvedimento che sarebbe ragione di censura la tutela del vincolo familiare: e anche a questo proposito dobbiamo esprimere il nostro disaccordo. La famiglia è una situazione che risale alle origini della specie umana, è una istituzione che ancora oggi nella nostra società ha un posto di grande importanza. Ma credo di non dire niente di nuovo o che possa sorprendere o scandalizzare ricordando che intorno alla famiglia c'è tutto un fermento di critica. E soprattutto, per quanto concerne la famiglia italiana. Questo dibattito deve avere libero sviluppo se noi vogliamo che la moralità del nostro popolo sia una moralità in continuo movimento come non può non essere la moralità di un popolo.

Leonardo Piccardi *La paura delle idee*, in «Filmcritica», n. 150, febbraio 1963

Gli abiti del famoso censore che a cavallo tra il '700 e l'800, respinse la traduzione francese della *Divina commedia*, annotando con tutta serietà che «con le cose divine non è lecito far commedie», sembrano tagliati su misura per il censore italiano che, probabilmente intimorito dal titolo, ha infierito con forbici ottuse e bigotte su *L'ape regina*, il film di Marco Ferreri giunto ora di fronte al pubblico con alcuni tagli di rilievo dopo le ormai tradizionali peripezie censorie. Anche il censore italiano è stato



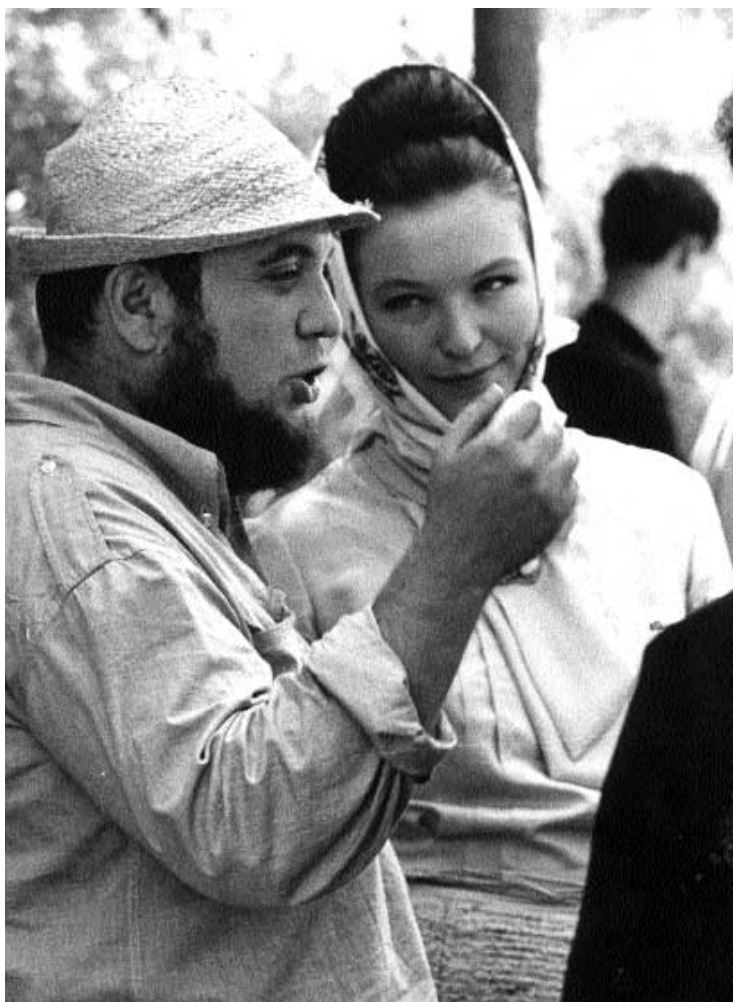
dell'avviso che con argomenti "tabù" quali: matrimonio, famiglia, rapporti sessuali non sia lecito far commedie, anzi non sia lecito farci discorsi di nessun genere, né seri, né scherzosi. Il censore con l'acutezza di ingegno che caratterizza la sua specie (che come si sa è una specie a sé stante, reclutata con cura particolare nel fondo delle più oscure sagrestie) ha preso per offese rivolte a istituti sacri e intangibili come la religione, la morale, la famiglia, critiche rivolte invece con tutta evidenza a certo costume medio italiano meschino, volgare e bigotto che, contrastando con lo sviluppo registrato negli ultimi anni in altri settori della vita nazionale, con la sua inadeguatezza, rappresenta il maggior pericolo per la saldezza di religione, morale, famiglia, matrimonio, riducendo questi istituti a mere apparenze, all'aspetto puramente formale

il cui contenuto è sostanzialmente estraneo ad essi. Il censore, ottuso per definizione, si è fermato ancora una volta all'apparenza superficiale delle cose stravolgendo il reale significato di questa storia italiana, di questa satira di costume, che forse pecca proprio dell'opposto di quello che gli ha rimproverato il censore, cioè di un certo moralismo astratto e anacronistico.

Il film, sia pure con qualche esagerazione, rende perfettamente la maniera come sono intesi certi rapporti nel nostro ceto medio. Il matrimonio è solo (cattolicamente) il paravento per poter fare l'amore liberamente senza la condanna della società. La donna intende il matrimonio come l'occasione per sistemarsi e per dar sfogo, dopo averli a lungo repressi, ai propri istinti sessuali esasperati dal velo di mistero e di ignoranza che da noi circonda la sfera sessuale. Sua somma funzione è quella di far figli, che saranno soldati, preti e funzionari, una volta grandi. L'uomo intende il matrimonio come il sistema per porre ordine nella sua disordinata vita di scapolo. La moglie sarà per lui una serva, una cuoca, una fattrice di eredi.

Un caso limite quello di Alfonso e Regina (non tutte le donne sono ninfomani) si è detto: e ciò, in un

certo senso, è vero. Ferreri ha voluto esasperare, portandolo al limite, un problema che pure è acutamente avvertito nel nostro paese (forse non quanto nella Spagna franchista e clericale da dove proviene Ferreri: fatto che sta certamente alla base di certe esagerazioni, esasperazioni), paese nel quale dominano ancora incontrastati pregiudizi difficili da sradicare e dove la morale cattolica, rimasta ferma a schemi formali che ormai non corrispondono più alla nuova realtà sociale, svolge una profonda opera di corruzione e di ineducazione (basti pensare alla figura di padre Mariano, ed a certe scene che per prudenza sono cadute nel montaggio e ad altre che il censore ha fatto cadere prima di dare il visto al film). Quella di Ferreri è una satira contro la morale media che tutto rende lecito purché siano fatte salve determinate forme, e contro il ruolo umiliante, subalterno che nel ceto medio viene assegnato alla donna; una polemica esplicita contro i pregiudizi che condannano certi rapporti ad essere taciuti, ignorati, che connettono alla sfera sessuale il peccato e quindi ostacolano in tutte le maniere la diffusione di una sana educazione sessuale che è uno dei fondamenti di un matrimonio che sia veramente frutto di una scelta libera e non di un calcolo interessato. Il censore ha purtroppo fatto cadere alcune delle scene più signi-



ficative solo perché vi appariva padre Mariano (e in Italia si sa non è lecito scherzare né coi fanti né coi santi). Così tagliato, il film ha perso parte della sua incisività, ed a tratti appare gratuito, superficiale, non giustificato. La parte di Alfonso è interpretata con misura e gusto da Ugo Tognazzi, che in ruoli del genere si va rivelando attore ben dotato. Tagliata su misura per la stupenda Marina Vlady appare la parte di Regina, con la quale la giovane attrice russo-francese ha ottenuto il premio per la migliore interpretazione femminile al Festival di Cannes. Forse il riconoscimento è stato eccessivo, ma non assolutamente immeritato. Convincente nella parte di padre Mariano, Walter Giller. In complesso un buon film, sciolto e divertente, ben diretto anche se a tratti si avverte il peso dei residui non ancora risolti dell'esperienza spagnola di Ferreri. La rappresentazione di certa media borghesia romana impiegatizia, volgare e bigotta dominata dal culto di un decoro che è tutto di superficie appare felice e convincente, anche se avrebbe meritato di essere ulteriormente articolata.

Massimo Massara in «Cinemasessanta», n. 35, maggio 1963

UN UOMO DA BRUCIARE

Regia, soggetto e sceneggiatura: Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Valentino Orsini

Fotografia: Toni Secchi

Musica: Gianfranco Intra

Scenografia: Piero Poletto

Montaggio: Lionello Massobrio

Interpreti: Gian Maria Volonté (Salvatore), Didi Perego (Barbara), Lydia Alfonsi (Francesca), Spyros Focas (Jachino), Marina Malfatti (Wilma), Vittorio Duse (Bastiano), Alessandro Sperli (Carmelo), Turi Ferro (Vincenzo)

Produzione: Moira Film – Ager Film – Sacro Film

Distribuzione: Cino Del Duca

Origine: Italia 1962

Durata: 92'

Salvatore, un siciliano che è stato per due anni sul Continente, torna a Mazzara, sicuro di essere accolto come una sorta di trionfatore. Invece si accorge che i tempi, le cose e le persone sono mutate: Barbara, la donna che lo ha tanto amato, è invecchiata e i suoi compagni di lotta, ai quali la mafia ha impedito di prendere possesso delle terre scorporate, hanno già preparato l'“occupazione” senza di lui. Una volta giunto sui campi, Salvatore fa scardinare la porta di un magazzino in cui sono custoditi sementi ed aratri e costringe i contadini ad arare e seminare; l'arrivo dei mafiosi provoca uno scontro che solo il sopraggiungere della polizia riuscirà a sedare. La mafia tenta di comprare la sua collaborazione: se accetta di fare il sorvegliante nella cava che hanno aperto otterrà in cambio un aranceto. In un primo momento Salvatore sembra accettare la proposta e così facendo si mette contro i compagni di lotta. Ma è solo un'illusione; ben presto si ribellerà anche al giogo della mafia. Presago che questa sua ribellione gli costerà la vita, Salvatore sogna una morte gloriosa. Invece proprio quando i cavaatori scendono in sciopero per ottenere il riconoscimento dei propri diritti, egli viene fucilato da due anonime fucilate. I mafiosi impongono che il corteo funebre non debba attraversare la

piazza principale del paese. I compagni invece disobbediscono alla “legge”, dimostrando in tal modo che il sacrificio di Salvatore non è stato inutile: da quel momento in poi non temeranno più la mafia.



La mafia all'ordine del giorno. Fu il Salvatore Giuliano di Rosi ad aprire la serie, e per me non c'è dubbio che l'impressione profonda prodotta da questo film sia stata tra i coefficienti determinanti di quel moto d'opinione che, a un certo punto, ha imposto la pubblica inchiesta sulla mafia. Forse, come se ne ride delle inchieste, la mafia se ne ride anche del cinema. Ma come succede spesso alle forze del male, questa volta sbaglia

calcolo, perché nulla uguaglia la potenza accusatrice delle immagini. *E ceci tuera cela.*

Un'altra pedina in questa azione di denuncia è *Un uomo da bruciare*, che tre registi debuttanti, venuti dal documentario e dalla regia teatrale – Valentino Orsini e i fratelli Vittorio e Paolo Taviani – con un riuscito esperimento di regia associata, sconosciuto nel nostro cinema, hanno pensato e girato assieme. Il film adombra la figura di Salvatore (Turiddu) Carnevale, il giovane organizzatore sindacale socialista fatto fuori dalla mafia sette anni fa a Sciarra, perché reclamava per sé e per i

suoi compagni, minatori in una cava, il diritto alle otto ore di lavoro, invece di dodici: e per quel mondo arcaico di cui la mafia è spesso il braccio secolare, questo è un misfatto che va punito. Ho detto adombra: e infatti, sebbene soprattutto nella fase finale il racconto segua la tragica narrazione fatta dalla madre di Turiddu, e testualmente raccolta da Carli Ballola (compreso l'episodio al cinema, dove Turiddu, vedendo una scena di assassinio, presagì il suo episodio di una lanciante potenza cinematografica), gli autori hanno sensibilmente modificato il personaggio. Il Salvatore del film non è più il Turiddu arcangelo della leggenda e della poesia («Ancilu era e non avia l'ali – santu non era e mira-



culi faccia»), povero patetico arcangelo contadino, serio e infaticabile nel lavoro, che viveva soltanto per i libri spaiati della sua modesta biblioteca da autodidatta e per la sua Sezione. È un tipo molto più contraddittorio e complesso, ideologicamente molto meno cosciente, con un vago fondo di infatuazione e di istrionismo, come nella grande scenata in piazza, in cui esagera per bisogno di dare rappresentazione; e insieme col complesso di inferiorità venuto da un atavismo di servitù, e quindi le sue paure, i suoi sotterfugi, per cui a un certo momento sdrucchiola nel doppio gioco col padrone.

Sfrondando il personaggio della sua aureola di mito, Orsini e i Taviani hanno ottenuto di fare ancor più drammatica e pietosa la storia di questo episodio della lotta sociale in Sicilia. Perché niente è stupendo come il balbettio di una grande idea, e più è elementare e confusa la coscienza che la porta, più diventa poeticamente eroico l'olocausto di chi cade per essa. Per questo grande afflato umano che la trasporta ben oltre la cronaca, *Un uomo da bruciare*, con le sue ardite trovate narrative, i suoi sfondi essenziali, i suoi personaggi robustamente tipicizzati (Volonté, Didi Perego), si iscrive in testa al nostro giovane cinema.

Filippo Sacchi in «Nuovo spettatore cinematografico», n. 3, giugno 1963

Un uomo da bruciare è la storia di un uomo del popolo, un sindacalista siciliano che trascorre la sua giovane esistenza cercando di capire le ragioni di tante ingiustizie ed opponendosi con appassionata dedizione fino al sacrificio della propria vita stroncata per mano della mafia. Il film si rifà ad accadimenti reali adombrando nella figura del protagonista quel Salvatore Carnevale che occupò le cronache di qualche anno fa. Il racconto è sempre centrato su questa figura (assai generico è l'ambiente della borghesia) e cerca di farne risaltare le varie sfaccettature: certa ingenuità,



certe reazioni sconsiderate, certo egocentrismo, certe debolezze, sotto la scorza di una sostanziale generosità. Lodevolissimi propositi, ma non sempre espressi con sufficiente chiarezza di linguaggio: spesso si è costretti a coglierli tra le pieghe dei fatti rappresentati. I tre autori hanno forse peccato di troppa foga, nell'addensare dove era più opportuno diluire, così che l'accavallarsi delle "fantasie" di Salvatore con le sue risoluzioni non trova sempre un'adeguata espressione. Ciò si avverte soprattutto nella parte finale, sovraccarica di contrasti intimi risolti in maniera troppo schematica, e dove la bella intuizione di sceneggiatura, per cui il protagonista riprende coscienza dalle vicende rappresentate in un film fumettistico che ha occasione di cedere nel cinema del paese, non trova le giuste cadenze nel contesto del racconto.

Temiamo che gli scompensi del film, le sue discordanze di tono, siano anche derivati dalla presenza, che non ha precedenti nella storia del cinema, di ben tre registi nella delineazione di una storia che particolarmente richiedeva una compatta unità di concezione.

Leonardo Autera in «Bianco e Nero», n. 9-10, settembre-ottobre 1962

Angelo senz'ali, santo privo di aureola, il personaggio del sindacalista Salvatore Carnevale, assassinato a Sciarra il 16 maggio 1955, ha ormai un posto nella mitologia popolare siciliana, accanto ai paladini dell'opera dei pupi. A questa specie di beatificazione laica ha contribuito Carlo Levi con il suo libro «Le parole sono pietre» e con i suoi quadri, dove insistentemente ricorre l'immagine nerovestita della madre di Sciarra. I tre registi di *Un uomo da bruciare* (si chiamano Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, provengono da un'intensa attività nel campo del documentario) hanno voluto andare ancora più in là. Di un personaggio come Salvatore Carnevale hanno tentato un ritratto a tutto tondo, affrontando luci e ombre senza esclusioni premeditate. Alla nobile istanza apologetica di Levi si sono sforzati di sostituire un'immagine più contrastata e spregiudicata. Del loro film, estremamente interessante e curioso, si è portati ad apprezzare prima di tutto questa spinta smitizzatrice, la ferma volontà di chiamare le cose con il loro nome; ed è abbastanza consolante vedere, per una volta, un'istanza politica tradotta nei termini di un discorso aperto e problematico. Bisogna aggiungere che Gian Maria Volonté segue con felice aderenza gli umori, gli scarti e le impennate del suo agitatore contadino, ne sottolinea la grandezza picaresca senza nascondere i gravi limiti culturali e politici. Nell'ambito del ritratto di un personaggio dichiaratamente di fantasia, ma legato assai strettamente alla figura storica di Carnevale, il film dei tre giovani registi può dirsi riuscito. Ed è anche vero che dalla seconda parte in poi l'andamento della narrazione, agli inizi incerto e confuso, si fa più comprensibile e incalzante, dà luogo a sequenze riuscite. Pensiamo soprattutto alla scena di Turiddu al cinema, mentre assiste a un film di canzonette che gli fornisce gli spunti retorico-avventurosi per prefigurarsi una morte romanzesca; e al finale, con un funerale quasi lieto, che suggerisce un inizio di riscossa del mondo contadino e fa capire chiaramente come un certo tipo di eroe serve alla sua parte più da morto che da vivo. I

fratelli Taviani e Orsini esordiscono con *Un uomo da bruciare* in maniera inconsueta, con un film originale e interessante. Non vale la pena, dunque, di soffermarsi sugli aspetti negativi dell'opera, che sono quelli tipici di un primo film. Basterà segnalare che la rappresentazione della mafia in chiave pacifica e borghese non è abbastanza approfondita per risultare convincente; e che tutto il film manca di chiarezza nei confronti dello spettatore comune, digiuno di problemi meridionalistici, incerto nel giudizio su un personaggio che da complesso minaccia a tratti di diventare contraddittorio.

Tullio Kezich in «Il film sessanta – Il cinema degli anni 1962-66», Milano, Il Formichiere 1979

Valentino Orsini e i fratelli Taviani – la loro è altresì una originale esperienza di regia veramente collettiva e un'esperienza che non si esaurirà alla prima prova – hanno consciamente lavorato su un terreno scottante e hanno fatto di tutto per mantenere fede ai propri impegni, agli impegni personali e alle responsabilità che avevano di fronte a una storia che implica tutto un giudizio e una polemica, in fondo, sulle condizioni della Sicilia d'oggi, sulla mafia e sugli uomini che in qualche modo, confusamente, empiricamente, ma con estrema fiducia cercano di opporsi a consuetudini tanto cattive e marce quanto radicate e ancestrali, e legate a mentalità, a condizioni di vita, a tutto un ambiente morale e materiale immiserito da secoli.

Giacomo Gambetti in «Cineforum» n. 18, ottobre 1962

Benissimo, dunque, se Orsini e i Taviani hanno opposto, ai troppi "alienati" del cinema contemporaneo, la presenza dell'uomo vero, vivo, il quale naturalmente non è necessario che sia un "eroe" anzi è sospetto se si tende a presentarlo tale, ma basta che resti protagonista della sua storia, che "cerchi di capire" in se stesso e negli altri, che non rinunci alla sua lotta e che continui a mischiarsi con le cose, con la gente.

Il film nella sua schiettezza d'ispirazione, ha pagine toccanti, lampi di forte intensità, e una nervatura tutta sensibilità, calore umano, purezza. E Gian Maria Volonté ne è un protagonista sobrio, accattivante, insieme aggressivo e malinconico come lo sono tutti gli uomini che lottano per la giustizia anche quando la giustizia è un'illusione o una speranza remota: gli uomini da bruciare.

Gian Maria Guglielmino in «Gazzetta del Popolo», 30 agosto 1963



L'ETÀ DELL'ORO

LA VENDETTA DI ERCOLE

Regia: Vittorio Cottafavi

Soggetto: Marco Piccolo

Sceneggiatura: Marcello Baldi, Duccio Tessari, Mario Ferrari, Archibald Zounds

Fotografia: Mario Montuori

Scenografia: Franco Lolli

Costumi: Giulia Mafai

Montaggio: Maurizio Lucidi

Musica: Alessandro Derewitsky

Interpreti: Mark Forest (Ercole), Broderick Crawford (Eurito), Gaby André (Ismene), Federica Ranchi, Sandro Moretti (Illo), Giancarlo Sbragia (Tindaro), Wandisa Guida (Alcinoe), Eleonora Ruffo (Deianira)

Produzione: Achille Piazzi e Gianni Fuchs (Roma), Comptoir Français du Film (Paris)

Distribuzione: Imperialcine

Origine: Italia-Francia, 1960

Durata: 95'



Ercole riesce a catturare il mostruoso cane Cerbero, ma attira su di sé la maledizione degli dei. Dieci anni più tardi, suo figlio Illo s'innamora di Thea, figlia di Eurito re di Ecalia. Memore della maledizione che grava sulla propria famiglia, Ercole, ritornato nel frattempo dall'inferno, si oppone a quell'amore. Ma il re di Ecalia, che lo odia, trama contro di lui, poiché rappresenta l'unico ostacolo ai suoi progetti di egemonia su Tebe, e tenta di mettergli contro il suo stesso figlio. Ercole saprà sottrarre Illo alla sudditanza di Eurito, e la ritrovata pace renderà inefficace anche la maledizione degli dei.

Presentato a Venezia, al di fuori del concorso, in un cinema commerciale, *La vendetta di Ercole*, considerando la qualità mediocre dei film in competizione, era davvero un film del tutto estraneo alla logica del concorso veneziano. Visto che si tratta di un film di Cottafavi, evito di raccontarvi la sinossi, che non mi sono neanche sforzato di

capire. Si sottolinea qui, oltre alle qualità abituali del nostro regista, il suo senso strabiliante del cinemascopo e dei movimenti della macchina da presa, l'uso sapiente del décor, la volontà di raccontare una tragedia in cui l'eccesso di violenza e di irrealtà finisce per sconfinare nell'astrazione. Questa brutalità e questi splendidi artifici, che Vittorio aveva cercato di ottenere invano ne *Il boia di Lilla* (del 1952), ci rivelano oggi un temperamento di esteta che ci era stato nascosto fino ad ora. Noi conoscevamo un Cottafavi tecnico, un Cottafavi regista, un Cottafavi grande direttore di attori e splendido umanista. Il risultato di questo suo ultimo lavoro è molto meno umano di quello che aveva raggiunto con *Una donna libera* (1954) e *Le legioni di Cleopatra* (1959), ma ciò che noi perdiamo lo guadagniamo in altre qualità estetiche. È un peccato, infine, che non si sia voluto rimpiazzare qualcuna delle corazzate italiane in concorso a Venezia con *La vendetta di Ercole*, poiché, malgrado il soggetto insignificante, i critici sarebbero stati sedotti dalla pura bellezza del miglior film disponibile nei giorni del Festival.

Luc Moullet in «Cahiers du cinéma», n. 112, 1960

Negli anni d'oro, Ercole, Maciste, Sansone, Ringo, Diango, Sabáta, Trinità sono in grado di affrontare, da pari a pari, gli eroi dei generi americani per batterli sul loro stesso terreno. Negli anni Settanta, a guida di ciò che resta del cinema popolare, si colloca Alvaro Vitali, che non ha certo le *physique du rôle* del capo carismatico: le barzellette di Pierino difficilmente, su tempi medio-lunghi, sarebbero potute essere l'arma vincente capace di consentire al morente cinema popolare di risollevarsi e tornare alla riscossa.

Nonostante il successo del film mitologico sia cominciato negli anni Cinquanta, il boom vero e proprio si verifica all'inizio del nuovo decennio, quando una cospicua fetta della produzione nazionale e una serie di più impegnative produzioni internazionali continuano a mobilitare eserciti di comparse e a tenerle impegnate per dodici mesi l'anno.

Nel 1961 ancora alcune decine di pellicole hanno come protagonisti Ercole, Maciste e compagni e il numero decresce di poco nelle stagioni successive, nonostante il pubblico cominci a manifestare un senso di crescente saturazione. I costi di manodopera sono peraltro ancora concorrenziali e consentono di avere, anche nel film a budget più modesto, almeno una scena di massa e di battaglia di discreto effetto spettacolare.

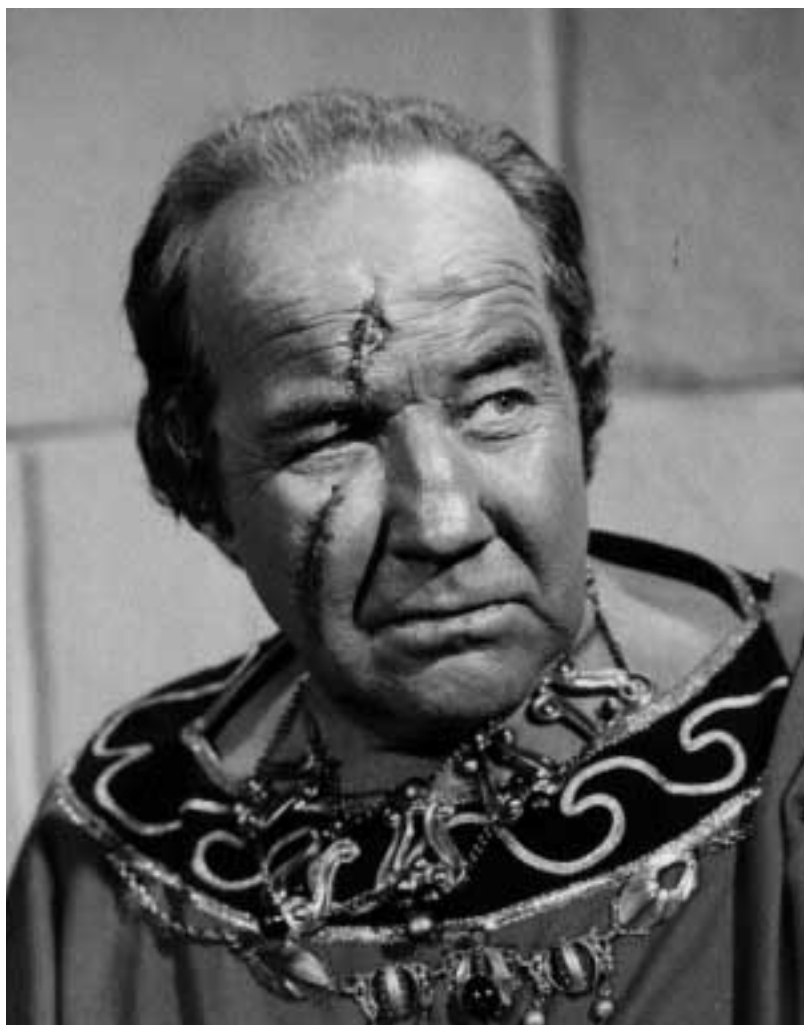
Il successo è la risultante di elementi spettacolari e di una professionalità che sta a monte e riguarda il lavoro degli scenografi, sceneggiatori, dei creatori degli effetti speciali, delle comparse...

Nel 1961 i «Cahiers du cinéma» dedicano un intero numero al cinema italiano (il 131) e, all'interno di questo numero, vi sono ben tre articoli sul film mitologico e storico. Il tentativo dei critici francesi di mandare le legioni di Cleopatra e i compagni di Ercole a sbaragliare le squadre neorealiste è ingenuo, ma lungimirante: infastiditi dal delirio glorificante di un idealismo critico di ritorno, che rovescia, per partito preso, la scala dei giudizi di valore stabilizzati, pochi critici italiani si sentono spinti a riconsiderare il cinema popolare come fulcro e propulsore della produzione e momento importante di invenzione stilistica, figurativa e di azione sull'immaginario popolare.

Ed è proprio un film di Cottafavi, *Le legioni di Cleopatra* (che precede il kolossal americano con Elizabeth Taylor e Richard Burton), a mostrare come il film mitologico possa giocare le sue carte ideologiche e filosofiche a pari titolo di qualsiasi altra opera drammatica.

La crescita del genere non si valuta dunque in base all'aumento del quoziente di spettacolarità o della complicazione dell'intreccio e degli effetti speciali, bensì per la capacità di produrre senso ulteriore, dilatare lo spazio significativo fino a investire grandi valori: la morte, il destino presente e futuro dell'umanità, l'uso del potere... e a interpretare aspirazioni profonde delle masse popolari.

Le immagini del passato, delle mitiche origini, diventano il luogo ideale, di evasione fantastica



e liberazione dal quotidiano per uno spettatore non ancora entrato nella società dei consumi, che si riconosce nei valori di una società patriarcale da cui si sta separando per sempre. I film di Freda, Tessari, Cottafavi, Leone, Francisci, nei termini di una versione moderna dell'epica popolare, sono anche i frammenti di un cantare o di un roman in cui, partendo verso un nuovo mondo industriale, un'intera civiltà si congeda dal passato restituendogli il volto più nobile.

Proprio nel momento in cui, ai piani alti della produzione, l'individuo non appare più come unità di misura fondamentale della realtà, i film mitologici affermano ancora ingenuamente la loro fiducia antropocentrica. E sostengono con forza un'ideologia antitecnologica. La forza individuale, come dimostrano Ercole e Sansone, è nelle mani dell'uomo, e la forza collettiva, che intende affermare principi di libertà e giustizia, non può essere fermata da nessuno e con nessun mezzo.

Il teatro dell'avventura, sia che prenda spunto da avvenimenti storici, sia che peschi i soggetti nella mitologia o contami liberamente un piano con l'altro, non

ha limiti. L'invasione delle Gallie o l'avventura degli Argonauti, le dodici fatiche d'Ercole e le legioni di Cleopatra, le amazzoni, il leone di Nemea e i titani servono da semplice spunto per gli sceneggiatori, che elaborano i copioni sulla base di schemi precisi, in cui il passato è transfert del presente e trasfigurazione del futuro.

La vendetta di Ercole, Maciste l'uomo più forte del mondo, Ercole al centro della terra, Ercole alla conquista di Atlantide, Messalina, La rivolta dei gladiatori, Le legioni di Cleopatra, Arrivano i titani sono solo alcuni tra centinaia di titoli interessanti per varie ragioni. Ne sono autori Cottafavi, Francisci, Bava, Tessari, che di lì a poco si sposteranno verso altri generi, portando con sé competenze tecniche di un livello piuttosto alto. Che dietro all'avventura e al piacere del racconto ci siano ulteriori ambizioni e possibilità ancora da sfruttare si vede bene nei *Cento cavalieri* di Cottafavi. Questo film costituisce il punto d'arrivo di un'esperienza collettiva, una dimostrazione di stile, professionalità, capacità spettacolari, ironia, intelligenza narrativa, coinvolgimento e straniamento di tipo brechtiano. Esce, purtroppo, un po' in sordina nel 1964, mentre già crepitavano le pistole dei personaggi di Leone e Tessari: il suo insuccesso è anche il segnale che, per gli eroi della forza, è giunto il momento di godere del meritato riposo.

Gian Piero Brunetta in «Storia del cinema italiano», Roma, Editori Riuniti, 1982

LA VIACCIA

Regia: Mauro Bolognini

Sceneggiatura: Vasco Pratolini e Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, da «L'eredità», di Mario Pratesi

Fotografia: Leonida Barboni

Scenografia e costumi: Piero Tosi

Musica: Piero Piccioni, e la «Rapsodia per saxofono e orchestra» di Claudie Debussy

Architetto: Flavio Mogherini

Interpreti: Jean-Paul Belmondo (Amerigo), Claudia Cardinale (Bianca), Pietro Germi (Stefano), Gabriella Pallotta (Carmelinda), Romolo Valli (Dante), Paul Frankeur (Ferdinando), Gina Sammarco (la maitresse), Marcella Valeri (Beppa), Emma Baron (Giovanna), Franco Balducci (Tognaccio), Claudio Biava (l'Arlecchino), Nando Angelini (un giovane), Duilio D'Amore (Bernardo), Giuseppe Tosi (un parente di Casamonti), Paola Pitagora (Anna), Gianna Giachetti (un pensionante della casa chiusa), Rosita di Vera Cruz (Margherita), Dante Posani (Gustavo), Olimpia Cavalli (un pensionante)

Produzione: Alfredo Bini, per Titanus-Galatea-Arco Film, Roma, S.G.C., Parigi

Distribuzione: Titanus

Origine: Italia/ Francia, 1961

Durata: 100'

Alla morte del nonno, Amerigo va a Firenze per lavorare presso uno zio vinaio dal quale suo padre spera di ereditare il podere sopra il quale lavora, la Viaccia. In città conosce però Bianca e comincia a frequentare la casa chiusa dove ella si prostituisce. Per vederla più spesso Amerigo comincia a rubare, ed è scoperto e cacciato dalla zio, e di conseguenza picchiato dal padre. Diventa così l'uomo di fiducia della casa chiusa, dopo aver visto fallito il tentativo di convincere Bianca a cambiare vita e a fuggire con lui. Intanto lo zio muore, ma non saranno i suoi a ereditare. Durante una rissa nella casa, Amerigo è ferito. Fugge dall'ospedale prima di essere guarito per rivedere la ragazza, che però non si fa trovare. Vicino a morire raggiunge per l'ultima volta la Viaccia e cade a terra a pochi passi dalla casa.

Un bel melodramma e del buon cinema. Bolognini ha rifiutato stavolta l'arabesco gratuito, ha assunto la lentezza di ritmo necessaria e ha voluto dare a questo film delle immagini in bianco e nero sempre ammirevoli, sia che mostrino la campagna toscana, sia qualche strada e qualche



LA VIACCIA

piazza di Firenze, che s'è divertito a vuotare per farvi correre sotto la pioggia qualche *faux-couls*, quelli della casa chiusa. Barboni ha fotografato questo bel lavoro e Tosi ha dato la scenografia e i costumi. (Non è solo con la presenza di Tosi, scenografo abituale di Visconti, che si esprime l'influenza viscontiana; molte scene sono omaggi diretti al maestro, in particolare all'autore di *Senso*). Alla collaborazione Bolognini-Tosi dobbiamo soprattutto un'indimenticabile casa di tolleranza e la sua mistura di corsetti, giarrettiere, sottane, pantaloni, calze di cotone a righe rosse, perché la fotografia è così splendidamente espressiva che ci fa certi che quelle righe sono rosse. Si giurerebbe quasi che Bolognini ha fatto questo film solo per l'ambiente plastico e morale di questa casa. Non si pensa a Toulouse-Lautrec, perché è più truculento e questo film non è mai indecente. Cinema decadente forse, libero, di questa libertà fatta d'individualismo forsennato e di anarchia; si tratta piuttosto, caso mai, di un ritorno al cinema dei calligrafi italiani degli anni Quaranta.

René Gilson, in «France Observateur», 15 giugno 1961

Mauro Bolognini ha ambientato questa storia tipicamente verista in una Firenze della fine dell'Ottocento, nebbiosa, grigia, malinconica, spenta. A contrasto con questi caliginosi sfondi urbani



che sembrano disegnati da Previati, Bolognini ci mostra una Maison Tellier fiorentina, piena di oggetti pesanti, rilevati, sontuosi e indigesti: donne, mobili, arredamenti, decorazioni, ninnoli, fiori in una casa di piacere degna di Degas e di Toulouse-Lautrec. Queste ricostruzioni sono tutte molto belle e da sole basterebbero ad assicurare alla *Viaccia* un alto livello artistico. Ma Bolognini non s'è contentato d'una riesumazione sia pure maliziosa e colta dell'atmosfera del naturalismo pittorico; egli ha voluto, per quanto era possibile, rendere moderno il romanzo di Pratesi, dar nuova vita ad una vecchia storia. Per raggiungere questo scopo egli ha messo al centro della vicenda la figura di Amerigo che non è un personaggio dell'Ottocento bensì di oggi, disinte-

ressato e ambiguo, con pochissima voglia di reagire alle storture sociali e un forte tormento esistenziale. Alla presenza di questo personaggio profondo e piuttosto misterioso dobbiamo tutte le migliori sequenze del film e, in ultima analisi, anche l'interesse complessivo per la vicenda che, senza di lui, scadrebbe ad elegante ed esornativa ricostruzione d'un ambiente defunto ed abusato.

La Viaccia rimane la maggiore prova narrativa fornita sinora da Bolognini. Meglio che nel *Bell'Antonio*, anche perché la Sicilia e Catania gli sono meno familiari di Firenze e la Toscana, il regista ha saputo raccontare fino in fondo una sua storia. L'interpretazione di Jean-Paul Belmondo è eccellente; a Claudia Cardinale, più bella del solito, manca ancora quel tanto di partecipazione nevrotica senza la quale la bellezza non commuove.

Alberto Moravia in «L'Espresso», 8 ottobre 1961, pag.26

Il discorso di Bolognini, mano a mano che i suoi film delineano una posizione morale di ricerca e di approfondimento, si fa più acuto e preciso proprio in quell'indagine su una certa componente della vita italiana che potrebbe essere appunto la conseguenza di una riflessione più approfondita della nostra stessa realtà. Non importa se per individuare questi aspetti tipici Bolognini faccia

ricorso a testi letterari: il fatto resta che, come *Il bell'Antonio* è forse la sua opera più rivelatrice di una costante, sottile, malattia provinciale, dell'orgoglio ferito di una virilità umiliata, di offese d'onore, questo *La Viaccia*, tratto da *L'eredità* di Pratesi, è proprio la riflessione di una realtà contadina, di una chiusa, disperante avarizia, è una coerente ricerca in un mondo, definito dall'aridità stessa dei sentimenti, vivo ancor oggi, ma tipico di una storia d'Italia, colta proprio all'inizio della sua evoluzione. Ambientato sul finire dell'Ottocento, per un gusto figurativo particolare, per incidere sulla realtà dei costumi con una cura da vecchio dagherrotipo, riflettendo nei pochi tratti una Firenze molto spesso bagnata dalla pioggia e tirata dal vento dei lungarni con una malinconia del ritratto assai precisa, il film ben presto mostra le preferenze di Bolognini per un mondo più fragile dove i sentimenti, le emozioni e i dolori hanno largo posto invece di aderire alla tesi prescelta, che è proprio quella di descrivere la sordità di una famiglia dilaniata da grandi interessi e da grandi rancori.

(...) Bolognini è partito da una precisa denuncia di una condizione dura, spietata (i rapporti tra padre e figlio; il tentativo di corruzione a spese della giovane cognata, ecc.) ma è finito poi con l'approdare ad un ritratto inquieto venato da sottili slanci, da sottintese emozioni moderne, certamente fuori dallo stesso personaggio del Pratesi e dalla società di quegli anni.

Edoardo Bruno in «Filmcritica» n. 114, ottobre 1961

La Viaccia di Mauro Bolognini è eminentemente un film di regia figurativa. La vicenda, desunta dal romanzo *L'eredità* di Mario Pratesi (1842-1921), non assume un rilievo determinante se non per il fatto che è ambientata nella Firenze del 1880 e che si svolge in buona parte fra le mura di una casa di piacere. E il regista Mauro Bolognini, coadiuvato, con apporto veramente creativo, dall'architetto Flavio Mogherini e dal costumista e arredatore Piero Tosi, ha evocato in ogni particolare una atmosfera fiorentina che sembra appena uscita dal pennello di un Signorini o di un Cecioni. La ricostruzione è perfetta negli aspetti figurativi: alcune scene, come quella delle ragazze della "casa", raccolte intorno alla grande tavola rotonda per il pasto serale, e non pochi esterni, come quelli delle piazze e delle vie fiorentine, malinconicamente velate dalla pioggia e dalla nebbia invernale, hanno una coerenza pittorica straordinariamente suggestiva e si rimpiange soltanto che una così riuscita esperienza di gusto e di cultura sia stata compiuta in bianco e nero e non a colori. I personaggi non hanno uguale risalto anche perché sono stati rappresentati dal regista in uno stato di animo di distaccata e quasi frigida insensibilità, senza alcun intervento intimo, fuori da ogni tentazione di partecipazione morale.

(...) Nonostante la sovrapposizione delle vicende che sono almeno tre – l'eredità, l'evasione di Amerigo, la redenzione di Bianca – la sceneggiatura di Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa è abilissima: ma, più che a definire nella loro natura umana i personaggi, tende a farli diventare gli elementi di un vasto gioco decorativo, che appare intensamente suggestivo, anche se è fine a se stesso e al piacere formale che ne deriva. Gli interpreti principali de *La Viaccia* sono Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale e Pietro Germi, ancora una volta impegnato in una parte di "duro". Mai Claudia Cardinale è stata così schiettamente bella come nei "deshabillés" ottocenteschi, disegnati da Piero Tosi: corazzata con busti e sottobusti pomposi, con le gambe fasciate dalle calze a righe bianche e nere; slanciate nella statura dagli stivaletti turcheschi. È anch'essa un elemento decorativo, ma di raro pregio e riempie lo schermo con la sua gagliarda e popolare avvenenza. Ne *La Viaccia* la poesia è avara; ma il gusto – un tormentato e quasi ammalato gusto delle immagini – è profuso a piene mani.

Giovanni Calendoli *Cannes 61: angeli e demoni* in «Bianco e Nero», n.7/8, luglio – agosto 1961

L'ETÀ DELL'ORO

VIVA L'ITALIA

Regia: Roberto Rossellini

Soggetto: Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Luigi Chiarini, Carlo Alianello

Sceneggiatura: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci, Roberto Rossellini, Antonello Trombadori

Fotografia: Luciano Trasatti

Montaggio: Roberto Cinquini

Scenografia: Gepi Mariani

Costumi: Marcella De Marchis

Musica: Renzo Rossellini

Interpreti: Renzo Ricci (Garibaldi), Franco Interlenghi (Bandi), Paolo Stoppa (Nino Bixio), Giovanna Ralli (Rosa), Gino Buzzanca (il padre di Rosa), Tina Louise (la giornalista francese), Vando Tress (Luigi Gusmaroli), Evar Maran (Francesco Montanari), Carlo Gazzabini (Giuseppe Sirtori), Remo De Angelis (Giuseppe Missori), Attilio Dottasio (Francesco Crispi), Franco Lantieri (Giuseppe La Farina), Amedeo Gerard (generale Landi), Marco Mariani (maggiore Sforza), Luigi Borghese (tenente De Laurentiis), Armando Guarnieri (il capitano d'armi), Gerard Herter (il giornalista), Philip Harthuis (Alessandro Dumas), Leonardo Botta (Menotti Garibaldi), Giuseppe Lo Presti (Litta-Modignani), Giovanni Petrucci (Fabrizio Plutino), Raimondo Croce (re Francesco II), Sveva Caracciolo d'Aquara (regina Maria Sofia), Ugo D'Alessio (il segretario), Ignazio Balsamo (col. Pallavicino), Piero Braccialini (Giuseppe Mazzini), Vittorio Bottone (Vittorio Emanuele II), Nando Angelini (cap. Pietro G. B. Spangaro), Bruno Scipiti (ten. Adolfo Faconti), Renato Montalbano (cap. Annibale Lapini)

Produzione: Cineriz – Tempo Film – Galatea – Francinex, Roma-Parigi

Origine: Italia-Francia, 1960

Durata: 106'

Muovendo dai fatti di Sicilia e dai preparativi di Quarto il film narra l'impresa dei Mille, dallo sbarco a Marsala all'esilio volontario di Garibaldi a Caprera, rifacendosi alle più note testimonianze di tutta la letteratura garibaldina, da quelle dell'Abba e del Bandi alla cronaca di Dumas. L'azione si articola in particolare sulla battaglia di Calatafimi, l'occupazione di Palermo, il passaggio dello Stretto, le esitazioni a Napoli, l'incontro di Teano e infine la partenza per Caprera.



Con *Viva l'Italia* cronistoria lirica del più epico episodio del Risorgimento, Rossellini conferma d'essere il più autentico poeta civile del cinema italiano, il solo nostro regista che abbia veramente il temperamento del realista e, insieme, il caso più unico che raro, di uno sperperatore di talento. Diciamo "realista" per indicare che sa accostarsi alla realtà, quale che sia, e restituirla in immagini con il minimo di mediazioni ideologiche, nel modo più essenziale, con la rappresentazione più oggettiva. Diciamo sperperatore perché pochi altri film hanno come *Viva l'Italia*, alti e bassi

di tono, di ispirazione, di stile e perché raramente si vedono idee e intuizioni così giuste e originali che, per la fretta o la sciattezza, non trovano poi un'adeguata, meditata, curata espressione accanto, poi, a momenti di trasfigurata ispirazione. È in virtù di queste qualità che gli perdoniamo i difetti perché, a torto o a ragione, crediamo che una sola delle prime riscatti molti dei secondi. Grandi meraviglie in giro per questo Garibaldi "realistico", miope e reumatico, ridotto alla sua misura umana e domestica, democratico; e poi critiche severe perché apparso scialbo. Non siamo d'accordo: la dignità non ha bisogno di trombe. Nonostante lo schematismo dell'esposizione che si riduce a volte ad essere semplice illustrazione oleografica (ma c'è coraggio in questo entrare senza trucchi nell'oleografia) e l'ingenuità sciatta di certi episodi, quell'epopea falsa che Rossellini ha fatto uscire dalla porta, rientra, vera, dalla finestra: cresce pian piano nell'ultima parte del film e, dopo quel mirabile inciso alla corte di Napoli (Rossellini ha sempre avuto il "senso" del "nemico") si scioglie, sublimandosi, nell'incontro con Vittorio Emanuele, nella sosta alla capanna, nella partenza per Caprera: sono momenti in cui verità storica e umana coincidono in poesia.

Morando Morandini in «La Notte», 11 febbraio 1961

Viva l'Italia riprende, coerentemente, tutti i temi dei precedenti film di Rossellini e dimostra, ancora una volta, la forza viva di uno stile che sa ritrovare nello svolgimento dei fatti il ritmo stesso del tempo, ritornando, alla vigorosa secchezza di una cronaca.

Lo stile di Rossellini è nei fatti, calato nel ritrovamento di una dimensione reale; è nei personaggi, restituiti alla verità nell'emozione particolare di un gesto ritrovato, di uno sguardo, di una parola; è nell'insieme di quegli accadimenti stessi colti dagli impossibili movimenti del suo modo di esprimersi, continuamente trascurato nel tratto formale, tirato giù con disprezzo di ogni ricercatezza, ma pur così unitariamente coerente, da costituire un modello preciso, moderno, nella conquista di una figurazione realistica e nello stesso tempo mai calligrafica, mai "accademica". Il segno di Rossellini è la tragedia della cronaca che diviene storia, è il tessuto dal quale nasce la disperazione, la gioia, la speranza e la delusione dell'uomo. Ed è proprio in questo suo modo di guardare dentro il personaggio, di lasciarlo vivere quasi casualmente, in continua ricerca di una verità consapevole, che il suo cinema riesce a tradurre una più profonda sensibilità moderna.

Viva l'Italia è una testimonianza efficace della bellezza di questo stile, che sa rinvenire verità nelle cose narrate e poesia nei gesti umani dei personaggi. Il pericolo di uno stile come questo è di cadere nel generico e nell'approssimativo; in *Viva l'Italia* tutto, invece, si ricompone nella festosità di una poesia lineare, si conclude con un candore che sa di composizione viva, in cui traspare il sentimento del tempo, quella gioia e dolore, così vivi nella dimensione umana dei suoi personaggi.

Viva l'Italia ripropone il carattere leggendario e popolare dell'epica, restituendo ai fatti la verità storica, accettando un metodo di indagine moderno e critico, ribaltando gli schemi di una falsa retorica. In questo senso si può definire veramente come la prima opera celebrativa del nostro Risorgimento, improntata ad un concetto civile e democratico. Ritrova Garibaldi la sua dimensione di uomo, ritrovano i dissidi politici quella verità troppo spesso perduta di vista, ritrova l'umanità dei protagonisti quel senso concreto del gesto consueto, quel senso del vero, con quell'equilibrio che evita l'antiretorica.

Viva l'Italia conferma, nei colori, nello stile, la concreta forza espressiva di Rossellini, così poco legato al romanzo da continuare a non essere facilmente capito. Seguendo il cammino decisamente opposto a quello seguito da Blasetti nel formale e "fascista" *1860*, Rossellini ha con *Viva l'Italia* fatto il suo film, continuando a restare fedele a uno stile e alla ricerca appassionata delle ragioni dell'uomo.

Edorado Bruno in «Filmcritica» n. 106/107, 1961

È, secondo una formula tipicamente rosselliniana, un film ad episodi, concepito più alla maniera di *Francesco* che di *Paisà* e *India*, e si basa sui principali "fatti" della spedizione dei Mille: la partenza da Quarto, la battaglia di Calatafimi, la presa di Palermo, lo sbarco in Sicilia, l'ingresso a Napoli, la battaglia del Volturno.

È ancora avvertibile, qui, e con sufficiente evidenza, il particolare sentimento di Rossellini dei grandi avvenimenti corali, di importanza storica, e la capacità di riesprimerli, vivendoli intimamente, sentendoli al di dentro e ricreandoli nel tentativo di coglierne l'essenza e l'anima. «Da una posizione morale, ritrarne il mondo morale». Così fu per Francesco. Così vuole che sia per Garibaldi.

Il primo assunto del regista è di spogliare gli eventi dalla retorica. È facile, di fronte al Risorgimento, cedere agli squilli delle trombe e agli impulsi del cuore. Pensate a Giuseppe Verdi che preso da indiscutibile entusiasmo patriottico scrive un inno nazionale che poi nessuno preferirà a quello di Mameli. Pensate alle figurine di Mino Maccari che si sciolgono in lacrime di commozione al passaggio della fanfara dei bersaglieri. Bisogna riportare tutto a un linguaggio dimesso, a una realtà più nuda, semplice e probabile, come se l'affresco da presentare fosse dipinto per la prima volta, e poiché la tavolozza di Rossellini non è, figurativamente, quella del grande pittore, ecco nascerne quadretti garibaldini alla Induno, ecco l'Eroe che inforca gli occhiali di metallo, che si prepara una spremuta di arancio o che si copre di una maglia di lana lagnandosi dei suoi reumatismi. La figura di Garibaldi esce come Rossellini la vuole: fatta di umanità e non ricalcata dai libri di storia. È un uomo come gli altri, visto Eroe dagli italiani, ma che non si sente, intimamente, che uomo qualsiasi, fatto della stessa pasta degli altri, con le difficoltà che hanno tutti gli uomini, anche se chiamato dagli eventi a esprimere una passione che è di tutti, a guidare un popolo per circostanze eccezionali, quelle dei Dittatori alla Cincinnato, e poi pronto a tornare ad essere un cittadino comune, un contadino di Caprera.

L'impostazione storica della rievocazione è chiaramente polemica: secondo *Viva l'Italia*, tutto – in quegli anni di risveglio e di riscossa – si deve alla sommossa popolare e a Garibaldi che ne fu interprete e guida. Niente è concesso ad altri nomi illustri del Risorgimento, e quanto a Cavour, è dipinto – per riferimenti verbali – più come rallentatore, e forse sabotatore, che quale tessitore della *Lunga calza verde*. Il riferimento al cortometraggio risorgimentale ideato da Zavattini, firmato da Gavioli (altri nomi ci sfuggono), e proiettato a Torino durante le manifestazioni di "Italia '61, è qui obbligatoria.

Nei deliziosi disegni animati della Incom (*La lunga calza verde*) tutto parrebbe dovuto a Cavour. La posizione di Rossellini di fronte alla interpretazione di certi avvenimenti e certi personaggi ha un sapore polemico che non possiamo non rilevare, anche se lasceremo il compito di valutarla allo storico. È evidente che uomini di pensiero diverso poterono giovare alla liberazione d'Italia, secondo criteri e pensieri differenti, i quali, peraltro, mirano anzitutto ad uno scopo solo: quello che fu felicemente raggiunto. Anche l'attuale nostro "miracolo" – se c'è vogliamo riconoscerlo – è nato da divergenze di opinioni e da modi d'azione diversi: l'essenziale è che, per il bene di tutti, lo scopo non venga a mancare.

Se non raggiunge l'epico, qui, il regista non si discosta tuttavia dal vero. Si esprime e porge in termini dialettali: è ancor più dimesso, come la poesia vernacola di un poeta estemporaneo, di cui nessuno ricorderà più il nome, ma non per questo meno efficace.

La sua diventa pittura d'ambiente, bozzettistica, umile: ma non perciò incapace di tradurre una realtà che si sente in buona parte autentica.

Mario Verdone in «Bianco e nero», n. 6, giugno 1961

LA VOGLIA MATTA

Regia: Luciano Salce

Soggetto: dal racconto *Una ragazza di nome Francesca* di Enrico La Stella

Sceneggiatura: Castellano e Pipolo, Luciano Salce

Fotografia: Erico Menczer

Montaggio: Roberto Cinquini, Gisa Radicchi Levi

Scenografia: Nedo Azzini

Costumi: Giuliano Papi

Musica: Ennio Morricone

Interpreti: Ugo Tognazzi (ingegner Antonio Berlinghieri), Catherine Spaak (Francesca), Gianni Garko (Piero), Fabrizio Capucci (Enrico), Oliviero Prunas (Veniero), Franco Giacobini (Carlo Alberghetti), Beatrice Altariba (Silvana), Margherita Girelli (Marina), Jimmy Fontana (Jimmy), Diletta D'Andrea, Stelvio Rossi

Produzione: D.D.L.

Distribuzione: Indipendenti Regionali

Origine: Italia, 1962

Durata: 109'

Un ingegnere milanese quarantenne, in viaggio verso Pisa per passare il fine settimana col figlio, accetta l'invito di una compagnia di ragazze e ragazzi, affascinato da una di loro, Francesca. Sfidando il ridicolo, e oltrepassando la barriera della dignità cerca di comportarsi da giovane, si innamora sul serio e si prende una bella batosta.

Poi ci fu *La voglia matta* con la Spaak, che era stata scoperta da Lattuada per *I dolci inganni* ma il film non era uscito per guai di censura, e divenne nota col mio, anzi notissima. Ho anche modificato la sceneggiatura perché fosse maggiore la vicinanza tra lei e il personaggio. *La voglia matta* vale anche, credo, per un'invenzione dei giovani, nuova per il cinema di allora. (Luciano Salce)



Era un film che parlava dei giovani con grande anticipo: lo scontro generazionale era di grande anticipazione, tra il quarantenne sicuro di sé e figlio o padre del boom e questi giovani che già allora

LA VOGLIA MATTA



vivevano come in una comune, staccati dalla morale e dalla famiglia, già in qualche modo con una logica di contestazione, coi loro sfottò nei miei riguardi. Era un film comico anche quello, abbastanza ingenuo in certi momenti, ma con una sostanza importante, forse più per l'argomento che per il film. Per me fu importante perché mi dette il piacere di affrontare gli argomenti che riguardano il tempo che di volta in volta si vive, per cui nei film successivi mi appassionai all'attualità, l'attualità ci riguarda sempre direttamente. (Ugo Tognazzi)

«L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969», a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981

La voglia matta può essere accostato a *Labbra rosse* di Bennati, e a *I nuovi angeli* di Gregoret: è un viaggio alla scoperta dei ventenni d'oggi, dei loro costumi, della loro etica sessuale. L'interesse del film nasce da un conflitto, dall'opposizione di due generazioni. L'ingegnere, Francesca e i suoi compagni appartengono allo stesso ceto, la borghesia (o non bisognerebbe dire, invece, all'americana, la "middle class"?), eppure c'è un abisso tra il primo e i secondi. Anche se espressi in modi comici, quest'opposizione e questo abisso sono reali e costituiscono il vero argomento del film. Questi giovani rifiutano e irridono tutti i miti e la retorica delle generazioni precedenti, persino quello del gallismo più o meno romanticamente camuffato; il loro libertinaggio è, però, di forma più che di sostanza, la loro spregiudicatezza è, in fondo, soltanto verbale. Ma che cosa c'è dietro? Si può

dire che il loro sia un neopaganesimo. In che misura la rappresentazione del film coincide con la realtà? A queste si potrebbero aggiungere altre domande perché, sotto la sua apparenza svagata, il film è complesso e, a modo suo, nonostante squilibri, contraddizioni e cadute, inquietante. La sua stessa modernità di struttura narrativa non si sottrae alle riserve perché, giunto a metà, il film ha già chiarito la situazione senza riuscire poi a svilupparla.

Morando Morandini in «Stasera», 16 marzo 1962

Impostato come una comica di costumi, il film diventa nei momenti migliori vera commedia, e in qualche punto di tremore, autentico racconto. Ecco la sua trovata: che cosa sente, come si regola un quarantenne che abbia a capitare in uno di quei covi di adolescenti? Così la "gioventù bruciata" va nel fondo, e in primo piano balza Tognazzi, il malcapitato, l'estraneo. Un Tognazzi anche migliore di quello che ci aveva dato *Il federale* diretto dallo stesso Salce, più rigorosamente chiuso nel disegno del suo personaggio, senza la minima sbavatura. (Prendiamone nota: i nostri comici stanno finalmente trovando i loro registi).

Leo Pestelli in «La Stampa» 25 marzo 1962

L'ETÀ DELL'ORO

CORTOMETRAGGI

L'ETÀ DELL'ORO

AGNESE

Regia: Raffaele Andreassi

Fotografia: Giuseppe De Mitri

Musica: Dante Alderighi

Produzione: Enzo Nasso

Origine: Italia, 1961

Durata: 13'

Ambientato a Roma, nella villa di Giorgio De Chirico in via Cortina d'Ampezzo

Dati gli ottimi rapporti intercorsi con Giorgio e Isa De Chirico, dopo aver realizzato nel 1952 e nel 1959 i primi due documentari *Giorgio De Chirico* e *De Chirico metafisico*, nel '60 proposi al maestro uno svolgimento filmato di sapore particolare: l'impatto con una giovanissima modella che non aveva mai visto (per la verità la ragazza era una allieva ballerina figlia di un noto regista) per poter registrare con la macchina da presa la novità e la freschezza di un incontro. Un gioco, insomma. De Chirico accettò di buon grado, e molti anni dopo, con tono fra il serio e il farsesco, ancora mi domandava se c'era la possibilità di farlo lavorare a Cinecittà. Aggiunse una volta: «Mi dicono che si guadagna bene».

Raffaele Andreassi in «Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema», a cura di Adriano Aprà, Cesare Biarese, Stefania Parigi, Carte Segrete, Roma, 1991

IL BAR DI GIGI

Regia e soggetto: Gian Vittorio Baldi

Assistenza alla regia: Bogumil Drozdowski, Giancarlo Santi

Fotografia: Claudio Racca

Montaggio: Domenico Gorgolini

Voce: Riccardo Cucciolla

Produzione: IDI Cinematografica

Origine: Italia, 1960

Durata: 9'

Ambientato a Torino, nel bar all'angolo della Galleria che giunge fino a Porta Palazzo.

CINEMA A TUTTI I COSTI

Regia: Leonardo Autera

Soggetto: Aldo Serio

Testo: Andrea Barbato

Fotografia: Luigi Sgambati

Montaggio: Giuliana Bettoja

Musica: Egisto Macchi

Produzione: Documento Film

Origine: Italia, 1962

Durata: 10'

Fu girato a Morrone nel Sangro, sperduto paesino di mezza montagna in provincia di Campobasso, dove e quando (primi anni Sessanta) la TV non era ancora arrivata, e l'arrivo

saltuario del cinema, portato da un ometto arzillo con un proiettore 16mm., costituiva una festa grande per tutto il paese. Accarezzo il ricordo sia del proiezionista ambulante, molto fiero della propria missione (lo mantenni come protagonista benché non riuscissi a farlo apparire spontaneo), sia dello stupore di quegli spettatori d'ogni età di fronte al cinema. Imposi *La terra trema* fuori repertorio, e procurò la stessa meraviglia di un qualsiasi colorato melodramma popolare.

Leonardo Autera in «Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema», a cura di Adriano Aprà, Cesare Biarese, Stefania Parigi, Carte Segrete, Roma, 1991

CON IL CUORE FERMO, SICILIA

Regia e sceneggiatura: Gianfranco Mingozzi

Fotografia: Ugo Piccone

Montaggio: Domenico Gorgolini

Musiche: Egisto Macchi

Consulenza: Cesare Zavattini

Testo: Leonardo Sciascia

Produzione: Clodio Cinematografica

Origine: Italia, 1965,

Durata: 30'

Gran Premio Leone D'Oro al Festival di Venezia '65 - Prix Simone Dubrheil al Festival di Mannheim '65 - Festival di Londra '65 - Festival di San Francisco '65 - Nastro d'argento '65 - Selezionato per il premio Oscar '66

Da "Leone d'oro" della XVI Mostra, *Con il cuore fermo, Sicilia* ha riportato alla ribalta - e con pieno merito - il nome dell'ex-allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia Gianfranco Mingozzi, un giovane autore, se non giovanissimo, cui la precaria ed avvilente situazione del documentarismo nazionale ha complessivamente nociuto. Mingozzi, balzato alla notorietà con l'opera prima, *La Taranta*, un mediometraggio su un particolare fenomeno etnografico (tema poi ripreso dallo stesso per un capitolo dell'antologico *Le italiane e l'amore*), ha dovuto poi subire la lunga sfortunata stagione con necessari compromessi, solo a tratti rischiarati da genuine aperture a confermare il suo non superficiale interesse per il Mezzogiorno d'Italia. L'occasione di una produzione in Canada, con la complice collaborazione dell'O.N.F., ci portò il riuscito *Note su una minoranza*, dedicato ai connazionali stabilitisi a Montreal.

La decisione (e pure il coraggio) con cui è stata strutturata questa larga testimonianza sulla Sicilia - ed il testo di Leonardo Sciascia non gli si accompagna casualmente - ha escluso automaticamente quella certa tenerezza figurativa o quella propensione di Mingozzi a fissare aspetti minori, a detrimento di una penetrazione senza mezzi termini nella carne viva della denuncia.

Le dispersive concessioni ad un male inteso naturalismo folclorico, tipica distrazione dell'autore (si veda un altro suo testo sulla Sicilia, «Il putto»), non attaccano questa volta il solido svolgimento dell'inchiesta che, in tre grandi capitoli: la terra, la solfara e la mafia, puntualizza insoliti problemi e ricoglie il volto severo della realtà isolana. Gli elementi forniti (da quelli statistici, così drammatici nella loro essenzialità: 400.000 emigrati nel giro di dieci anni, uno dei dati più gravi, a quelli cronistici) sono puntualmente disposti per una chiara lettura. E dove la ripresa diretta non è potuta giungere, intervengono decisivi appunti di cronaca giornalistica ad assicurare l'onestà dell'esame. *Con il cuore fermo, Sicilia* è da ascrivere tra le pagine di cinema più meditate sulla questione meridionale e risulta sin troppo facile intuire come, a questo punto, si dovrebbe aprire un ampio discorso

L'ETÀ DELL'ORO

teso a collegare questa esperienza "diretta" ad altre spesso "indirette" che l'hanno preceduta. Una analisi, cioè, incentrata sull'inchiesta filmata italiana quale strumento di informazione sociologica a livello della massa, perché essa possa accostarsi ai fatti e alle persone con il sussidio di attendibili pezzi di appoggio, di accertamenti non arbitrari.

Claudio Bertieri in «Bianco e Nero» n.12, 1965

E per non chiudere in modo negativo, aggiungiamo pure l'undicesima buona ragione per ricordare Venezia 65. La troviamo nel film che ha vinto il Leone d'oro alla Mostra del documentario: un premio assegnato bene, a parte l'inflazione di targhe e di oselle che ne diminuiscono il valore. S'intitola *Con il cuore fermo, Sicilia*, e si avvale di un commento nobilissimo e appassionato di Leonardo Sciascia, ed un rapporto sulla mafia. Per una volta l'argomento non fornisce lo spunto a un'esercitazione di colore, a uno sfogo populista: proprio una diagnosi stesa in termini cinematograficamente efficaci senza gratuite esibizioni di stile o arbitrarie ricerche dell'effetto. Per la sua durata, circa mezz'ora, è difficile che questo documentario arrivi sugli schermi normali; e invece sarebbe opportuno renderne la visione addirittura obbligatoria. Il film è un contributo non irrilevante alla divulgazione della questione meridionale; l'ha firmato Gianfranco Mingozzi, un altro nome di giovane regista che ci portiamo via dalla Mostra dei vecchi con fondate speranze.

Tullio Kezich in «Sipario», ottobre 1965

L'anno dopo, nel '63, Zavattini voleva fare con me un film a basso costo progettato con De Laurentiis. Era il primo di tre progetti analoghi (uno era su e con Maurizio Arena), un'autobiografia di Danilo Dolci commentata da Dolci stesso. Ma De Laurentiis aveva iniziato a girare *La Bibbia* e a un certo punto si tirò indietro; si disse poi che aveva problemi a fare dei film su certi personaggi, che si era impegnato a non farli... Così la produzione, che era stata creata apposta da lui per questi tre film a basso costo, cominciò ad andare verso la catastrofe.

Con un gruppo di amici ci autofinanziammo per mandare avanti il lavoro, però il materiale già girato fu bloccato da De Laurentiis. Così ricavammo infine un'inchiesta sulla Sicilia, perché era impossibile unire le parti girate a quelle bloccate da De Laurentiis. Ne uscì un documentario di mezz'ora, *Col cuore fermo, Sicilia*, per il quale chiesi il commento a Leonardo Sciascia. Sciascia ha visto il materiale non montato, poi i vari montaggi, e ha scritto il testo con grande passione. Anzi, mentre stavo incidendo il testo, mi mandò delle modifiche e delle aggiunte e dovetti richiamare lo speaker. Ma il testo era veramente bello. Non so da cosa nascesse questo mio amore per il sud, probabilmente dai tanti viaggi fatti, nei quali mi sono sempre sentito a mio agio, al contrario che al nord. Il sud mi si è subito aperto come un libro appassionante e ancora poco letto, e poi c'erano i contenuti, i drammi, il divario tra nord e sud... Ogni volta che ci tornavo, era come se io stesso mi sentissi colpevole di questo divario.

Intervista con Gianfranco Mingozzi, in «L'avventurosa storia del cinema italiano», a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, 1981

LA GAZZA LADRA

Regia, soggetto e sceneggiatura: Giulio Gianini e Emanuele Luzzati

Fotografia, montaggio e animazione: Giulio Gianini

Disegno e scenografia: Emanuele Luzzati

Musica: Ouverture de «La gazza ladra» di Gioacchino Rossini

Consulenza musicale: Gianfranco Maselli

Produzione: Gianini – Luzzati

Origine: Italia, 1964

Durata: 11 min.

Tre sovrani annoiati decidono di dichiarare guerra agli uccelli. Ben presto colombi, fringuelli e mille altre specie di uccelli variopinti sono costretti a fuggire dalla foresta. Solo una gazza decide di resistere e prendersi la rivincita sui tre impostori. Volando per monti, per valli e per mari si fa inseguire finché i tre re, stremati, si rifugiano in un castello. La gazza allora, aiutata dagli altri uccelli del bosco, toglie col becco mattoni, persiane e vetrate fino a trasformare il castello in un'enorme gabbia. Con i tre re imprigionati, la foresta è di nuovo sicura e tutti gli uccelli possono farvi ritorno.

Con *La Gazza Ladra*, Gianini e Luzzati iniziano un lungo e felice sodalizio con Rossini. Il ritmo vivace e irruente dell'ouverture dell'omonima opera del musicista pesarese scatena l'estro creativo dei due autori. Il sincronismo fra musica e immagine in *La Gazza Ladra* tocca la perfezione. La vivace e umoristica rappresentazione del mondo dei tre re e la superba caratterizzazione della furba e scaltra gazza fanno del film di Gianini e Luzzati un manifesto esemplare di creatività e fantasia.

Nel mondo poetico di Gianini e Luzzati la musica è un elemento portante: a volte viene utilizzata come commento alle immagini, ma nei casi migliori, e non si tratta di eccezioni, ritmo figurativo e ritmo musicale si fondono in un tutto armonico. In alcuni brani della "trilogia rossiniana" («La gazza ladra», «L'Italiana in Algeri» e «Pulcinella») e de «Il Flauto Magico» il sincronismo fra musica e immagine diviene perfetto: codici musicali e codici iconici, ritmo melodico e flusso figurativo si integrano creativamente, interagendo in maniera originalissima. La colonna sonora fa da contrappunto alla parte visiva e viceversa. Ciò che i due autori percepiscono immediatamente nella musica è la dimensione fantastica, la possibilità di evocare con essa e attraverso essa mondi magici, esotici, immediatamente percepibili come "altro" del reale. Il cinema d'animazione diviene il mezzo per abbandonarsi al flusso della fantasia e dell'immaginazione: le situazioni e gli avvenimenti vengono liberati dalla loro apparenza concreta, quotidiana, per cercare quel pizzico di magia che crea la poesia.

In *La gazza Ladra* la notissima ouverture, fra le più calde ed irruenti create da Rossini, viene a sposarsi con l'immagine fin dai primissimi fotogrammi, per cui i tre famosi rulli di tamburo iniziali (che lasciarono esterrefatti i contemporanei) accompagnano la fulminea traiettoria delle cartucce di un cacciatore che "spara" sullo schermo i titoli di testa. Con l'ultimo rullo l'inquadratura è invasa dal colore rosso che risucchia e distrugge l'immagine del cacciatore. Il "Maestoso marziale" a seguire accompagna i preparativi dei soldati che cavalcano in lungo e in largo per la foresta preparandosi alla battaglia, fino a culminare nella strage di uccelli che, colpiti dalle frecce, virano in direzione dello spettatore fino ad invadere lo schermo con il loro piumaggio variopinto. Il successivo "Allegro con brio" diviene il tema della gazza "joueur" e "istrione", segue i suoi viaggi danzanti per mare e per terra sino all'epilogo in cui, con un "Crescendo", tutti gli uccelli celebrano il trionfo impossessandosi dell'immagine con le loro "esibizioni cromatiche". Si comprende qui come la musica determini molte scelte stilistiche: laddove i toni si fanno più irruenti e vivaci, i colori si intensificano divenendo quasi "cartucce di dinamite". Si percepisce il piacere fisico che attraversa la frase musicale rossiniana, lo slancio euforico che la pervade.

Sara Cortellazzo in «Pastelli, pupazzi e siparietti. Il cinema di Gianini e Luzzati, quaderno pubblicato nell'ambito del progetto *Incontri internazionali con gli autori di cinema d'animazione*» a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova.

L'ETÀ DELL'ORO

GRAZIA E NUMERI

Regia e soggetto: Luigi Di Gianni

Fotografia: Giuseppe De Mitri

Montaggio: Renato May

Musica: Domenico Guaccero

Origine: Italia, 1962

Durata: 15'

Il film, ambientato a Napoli e dintorni, è in parte "costruito" e in parte caratterizzato da riprese "frontali". Comunque il tono prevalente è quello strettamente documentario.

Il tema è legato a tradizioni magico-religiose molto radicate nel popolo napoletano come il culto dei defunti e, in particolare, delle anime del purgatorio dette anche anime "pezzentelle". Il culto delle anime del purgatorio si esplica in un particolare rapporto fatto di dedizione e di speranze, di offerte e di attese, tra devoti e resti di defunti senza nome, inabissati in sepolcri sotterranei all'interno di antiche chiese. Spesso si tratta di ossa appartenenti a vittime di epidemie storiche come la peste o il colera.

Dal culto dei morti il film passa ad esaminare situazioni e personaggi legati a pratiche popolari di magia "spicciola" come gli "assistiti", intermediari con il mondo della sorte o della fortuna.

Il documentario è caratterizzato dall'intervento di testimonianze dirette da parte di alcuni protagonisti.

Luigi Di Gianni in «Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema», a cura di Adriano Aprà, Cesare Biarese, Stefania Parigi, Carte Segrete, Roma, 1991

LI MALI MESTIERI

Regia: Gianfranco Mingozzi

Sceneggiatura: Gianfranco Mingozzi

Fotografia: Ugo Piccone

Montaggio: Domenico Gorgolin

Musiche: Egisto Macchi

Produzione: Documento film

Origine: Italia, 1963

Durata: 10'

«A Palermo pi campare l'omu 'nventa li mestieri...»

Anche la seconda scelta operata dalla commissione di selezione è scelta felice: si tratta del cortometraggio di Gianfranco Mingozzi *Li mali mestieri* che, sempre a Cannes, rappresenterà il documentarismo italiano. Mingozzi, che è uno tra i migliori registi italiani di cortometraggio (vinse il primo premio lo scorso anno al fiorentino Festival dei popoli), ha delineato ne *Li mali mestieri*, un delicato ed efficace ritratto dell'infanzia palermitana i cui versi del poeta Ignazio Buttitta contribuiscono a dare una virile e commossa carica poetica. Una volta tanto il cortometraggio italiano non sfigurerà accanto alle opere straniere della medesima categoria

Lino Micciché in «Avanti!», 21 marzo 1964

UN METRO È LUNGO CINQUE

Regia: Ermanno Olmi

Collaborazione artistica: Walter Locatelli, Oliviero Sandrini

Operatori: Lamberto Caimi, Romano Marca, Carlo Pozzi, Roberto Seveso

Montaggio: Giampiero Viola

Musica: Pier Emilio Bassi

Testo: Tullio Kezich

Voci: Romolo Valli, Alfredo Danti

Produzione: Sezione Cinerna della Edisonvolta: Ugo Franchini. Alberto Soffientini

Origine: Italia, 1961

Durata: 24'

Ambientato presso la diga della valle del Reno di Lei

Io provengo o da un certo tipo di esperienza che è quella del documentario dove, inizialmente, per ragioni di povertà di mezzi, l'uso della macchina da presa è fatto secondo metodi e pratiche molto semplici. Quando ho iniziato a "girare" non avevo carrelli, gru, grandi impianti di ripresa. La macchina da presa era l'unico strumento che mi portavo dietro senza l'ausilio di nessun altro strumento particolare (parchi lampade ecc.). Era quindi ciò che mi permetteva di "fermare" quello che l'occhio in quel momento coglieva dalla realtà che mi stava intorno. Il documentario è un po' questo; io forse mi sono abituato e anche un po' viziato a questa comodità, vale a dire quella di avere un rapporto immediato con la realtà che mi sta intorno e non reso difficile da tutta una struttura tecnica che normalmente il cinema ha. Io "giro" quasi tutto a mano perché, in un certo senso, mi fa piacere sentire la macchina da presa come un prolungamento del mio corpo e quindi tra i miei occhi e la realtà che mi sta intorno ogni tanto "metto" la macchina da presa e "fermo" quella data realtà. Questo modo di girare l'ho mantenuto sempre anche quando poi, a differenza del documentario, ho iniziato a fare film.

Nel documentario mi calavo, visitavo una realtà indipendente dalla mia volontà. Ad esempio andavo in un cantiere di lavoro dove costruivano una diga e quello era un "teatro di posa" che io non avevo organizzato, era un avvenimento che accadeva al di fuori della mia volontà ed io diventavo "complice" di questa realtà catturandola.

Quando ho iniziato a fare film ho organizzato invece una mia realtà in funzione di certe esigenze (diverse rispetto a quelle di un rapporto fra un "passante" che ero io con la macchina da presa e un avvenimento). Organizzavo non da "passante" ma in questo caso da artefice-protagonista l'avvenimento. Però sempre attraverso un rapporto molto immediato coglievo questa mia realtà che mi ero organizzato.

Nel mio set non esistono carrelli, gru, strumenti particolari, tranne per rare esigenze: ad esempio quando uso una macchina da presa pesante o un teleobiettivo. Se non ci sono queste esigenze la mia troupe, anche per un film complesso come *L'albero degli zoccoli*, sembra quella di un documentario. Questo perché non voglio costruire l'inquadratura, non voglio piazzare la macchina da presa, organizzare un bel movimento di macchina e dentro tutto questo collocare la vita che voglio rappresentare. Io desidero che la vita scorra indipendentemente dalla macchina da presa, quindi organizzo l'avvenimento in maniera che diventi, da parte degli interpreti, un avvenimento che abbia una sua ragione in sé, al di fuori della ripresa; poi io, come un ladro, "catturo" queste immagini.

Il tentativo è quello di non dare alla realtà che si vuole rappresentare un carattere definitivo che sarebbe mortale. La grande forza di libertà che ha la poesia è la sua ambiguità. La grande forza che ha un volto vivo è la sua ambiguità. Possiamo tentare di fermare un volto in una unica espressione di gioia, di dolore? È la morte.

Rossellini per me è stato un maestro importante – Flaherty l'ho scoperto dopo Rossellini – perché mi ha fatto capire la differenza che c'è tra un certo tipo di cinema di confezione (anche di altissimo artigianato) e un diverso rapporto con la realtà da parte del cinema. In questo senso sono

L'ETÀ DELL'ORO

un vero debitore nei confronti di Rossellini. È come uno che ti apre gli occhi, è come una che ti fa venire al mondo.

intervista con Ermanno Olmi (del 10 aprile 1979) a cura di Giorgio Tabanelli, in «Ermanno Olmi. Nascita del documentario poetico», Roma, Bulzoni, 1987

LA PORTA DI SAN PIETRO DI GIACOMO MANZU'

Regia: Glauco Pellegrini

Soggetto e sceneggiatura: Glauco Pellegrini

Fotografia: Mario Berriardo

Montaggio: Jolanda Benvenuti

Musica: Goffredo Petrassi (*diretta da* Daniele Paris)

Testo: Carlo Levi

Voce: Sergio Fantoni (John Huston nell'edizione in inglese)

Produzione: Dino De Laurentiis

Realizzato da: Pio Manzù

Origine: Italia, 1964

Durata: 27' (edizione di 11' per il circuito cinematografico)

«Glauco Pellegrini ha visto questa Porta nel suo sviluppo – ha osservato Carlo Levi, nella vicenda drammatica del suo farsi: lavoro insieme artistico e artigiano, oggettivo e interiore...».

Esatto, ma poiché si è scritto, dopo, d'un mio ricorso al cinema-verità, occorre precisare come la rigorosa verità di questo racconto di 26' 30" consista, al contrario, in tutta una serie di "provocate" emozioni, suggestioni. Un esempio? Aver rimosso dallo studio del Maestro il fac-simile della Porta (oltre 7 metri) per collocarlo in esterno, una sorta di cantiere dove un'immobile gru si staglia sul cielo, mentre nella penombra, appena rischiarato da una lampada, Manzù ritaglia figure di carta (la croce, la Vergine) che fa disporre su quel gesso bianchissimo affidato alla notte.

Sono queste figure che vengono, poi, strappate via da un vento improvviso, quanto misterioso, allorché muore Giovanni XXIII (il 3 giugno del 1963), il Papa che aveva spinto Manzù a terminare l'opera, accettandone il nuovo tema, la Morte.

Glauco Pellegrini in «Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema», a cura di Adriano Aprà, Cesare Biarese, Stefania Parigi, Carte Segrete, Roma, 1991

QUARTIERE SENZA VOLTO

Regia: Massimo Mida

Fotografia: Giuseppe Pinori

Montaggio: Pino Giomini

Musica: Egisto Macchi

Produzione: Giorgio Patara

Origine: Italia, 1962

Durata: 13'

Ambientato a Roma

Le conseguenze dello scempio urbanistico della capitale operato negli anni Cinquanta, narrato con le immagini di uno dei quartieri più brutti e disastriati di Roma: Centocelle. Sul degrado di

questo agglomerato urbano parlano uno specialista di urbanistica e alcuni giovani abitanti del quartiere. Molti di questi ultimi tentano di lottare contro un modo di vita che ripugna alle loro coscienze e alle coscienze di tutti coloro che variamente cercarono di opporsi a quello che fu chiamato "il sacco di Roma". Il cortometraggio non trascura di sottolineare gli aspetti positivi di questa lotta che si rivelò in gran parte disperata e perdente.

Massimo Mida in «Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema», a cura di Adriano Aprà, Cesare Biarese, Stefania Parigi, Carte Segrete, Roma, 1991

LO SPECCHIO, LA TIGRE E LA PIANURA

Regia: Raffaele Andreassi

Fotografia: Giuseppe Acquani

Musica: Sergio Pagoni

Produzione: Achille Filo

Origine: Italia, 1960

Durata: 10'

È il primo film realizzato da Andreassi sulla figura e sulla personalità di Antonio Ligabue. Il regista segue il pittore nei luoghi da lui abitati e frequentati solitamente. Ligabue, che ha uno specchio legato al collo, esegue degli esorcismi per scacciare gli spiriti maligni che lui crede lo ostacolano nel suo lavoro. Nel finale il pittore si allontana con una moto con un suo autoritratto sulle spalle. Il film ha vinto l'Orso d'Argento al Festival di Berlino del 1962.

Ho dedicato al "naïf" Antonio Ligabue tre documentari: *Lo specchio, la tigre e la pianura* del 1959-'60, *Nebbia* del 1960-'61 e *Antonio Ligabue pittore* del 1965. Ligabue era, ed è ancora, uno degli aspetti più curiosi ed emblematici di questi ultimi trent'anni. Ligabue è un uomo che è passato fra tutti gli stadi del dolore.

Raffaele Andreassi in «Viaggio in Italia. Gli anni 60 al cinema», a cura di Adriano Aprà, Cesare Biarese, Stefania Parigi, Carte Segrete, Roma, 1991