

**IL CINEMA ITALIANO
DEGLI ANNI '30**

La rinascita del cinema italiano negli anni '30 dipende da due principali fattori:

- Il produttore Stefano Pittaluga rileva gli stabilimenti della Cines e inizia la produzione di film sonori.
- Il regime fascista mette in atto una serie di importanti iniziative volte a controllare e a sostenere l'industria cinematografica.

**Stefano Pittaluga
(1887-1932)**



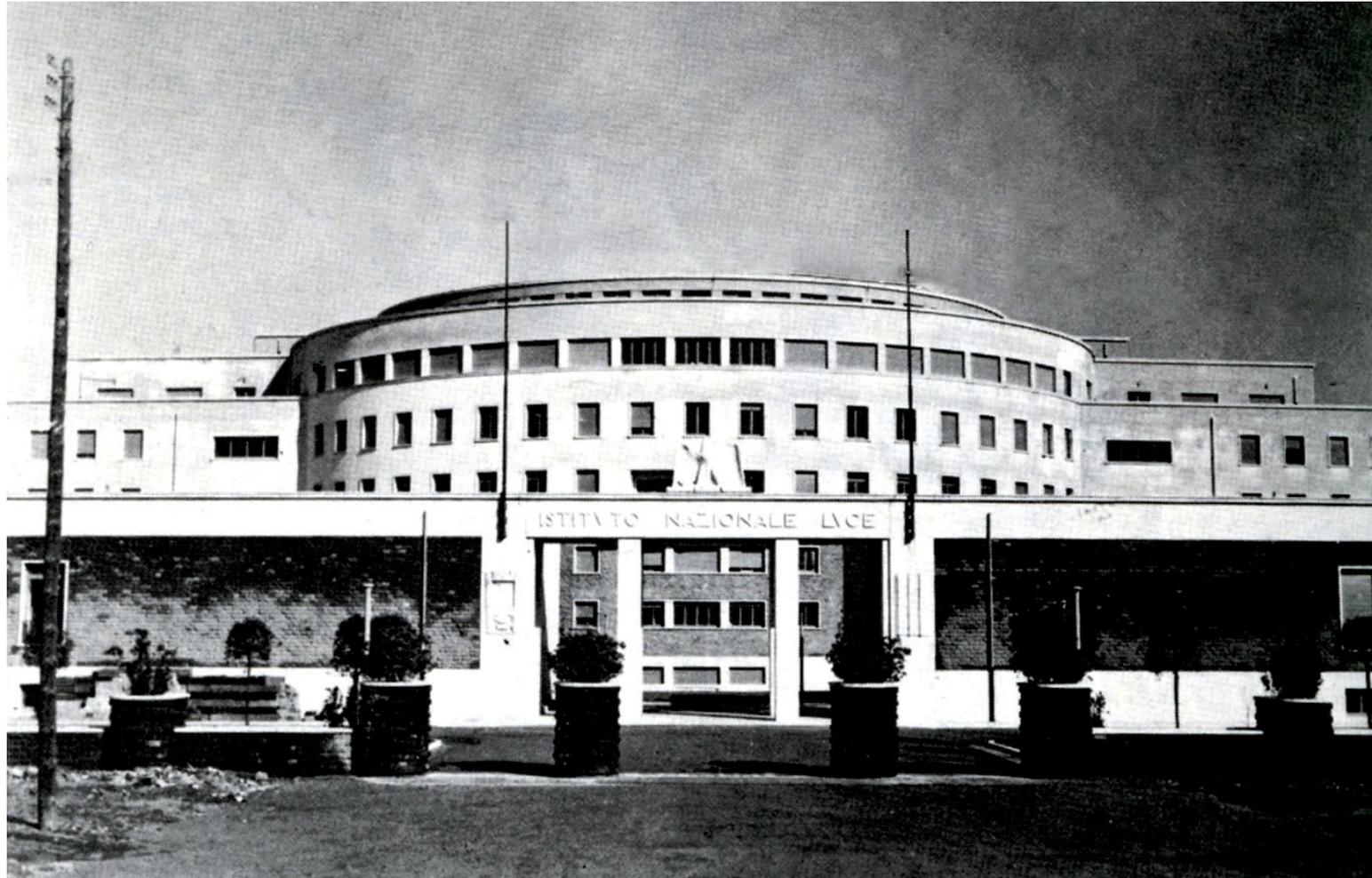


La canzone dell'amore (1930) di Gennaro Righelli

La politica cinematografica del fascismo



Questo motto, a firma di Mussolini, fu posto su una parete nel cantiere degli studi di Cinecittà, in occasione della posa della prima pietra, il 26 gennaio 1936.



Istituto LUCE (1924)

Cinegiornali Luce

- Cinegiornale Luce A (1927-1931): 1037 numeri (muti)
- Cinegiornale Luce B (1931-1940): 1694 numeri (sonori)
- Cinegiornale Luce C (1940-1945): 430 numeri (sonori)

Mostra del cinema di Venezia (1932)



Direzione generale per la cinematografia (1934)



Luigi Freddi (1895-1977)



Centro Sperimentale di Cinematografia (1935)



Studi di Cinecittà (1937)

- La politica cinematografica del fascismo distingue nettamente intrattenimento e propaganda.
- Di norma la propaganda politica è affidata alla produzione non-fiction (e in particolare ai cinegiornali Luce), mentre la funzione del cinema di fiction è di puro intrattenimento.

IL NEOREALISMO

Il termine «neorealismo», entrato nel dibattito italiano all'inizio del 1948, proviene dalla critica cinematografica francese. Negli anni '20 era stato usato a proposito del cinema muto sovietico e negli anni '30 era stato ripreso in relazione ai film francesi del cosiddetto «realismo poetico».

Nell'ambito della critica letteraria era stato applicato a diverse tendenze della narrativa novecentesca, come la Nuova Oggettività tedesca o il romanzo americano di Hemingway, Steinbeck, Dos Passos o Faulkner.

Il termine viene comunque coniato dalla critica e non dai principali registi neorealisti, come Rossellini o Visconti, che lo accettano con qualche riserva e talora ne prendono le distanze. Soltanto lo sceneggiatore Cesare Zavattini ne fa una bandiera e lo teorizza ancora nei primi anni '50, quando la tendenza è in via di esaurimento.

Come sottolineano i suoi protagonisti, il neorealismo è una tendenza spontanea e non un movimento organizzato e consapevole.

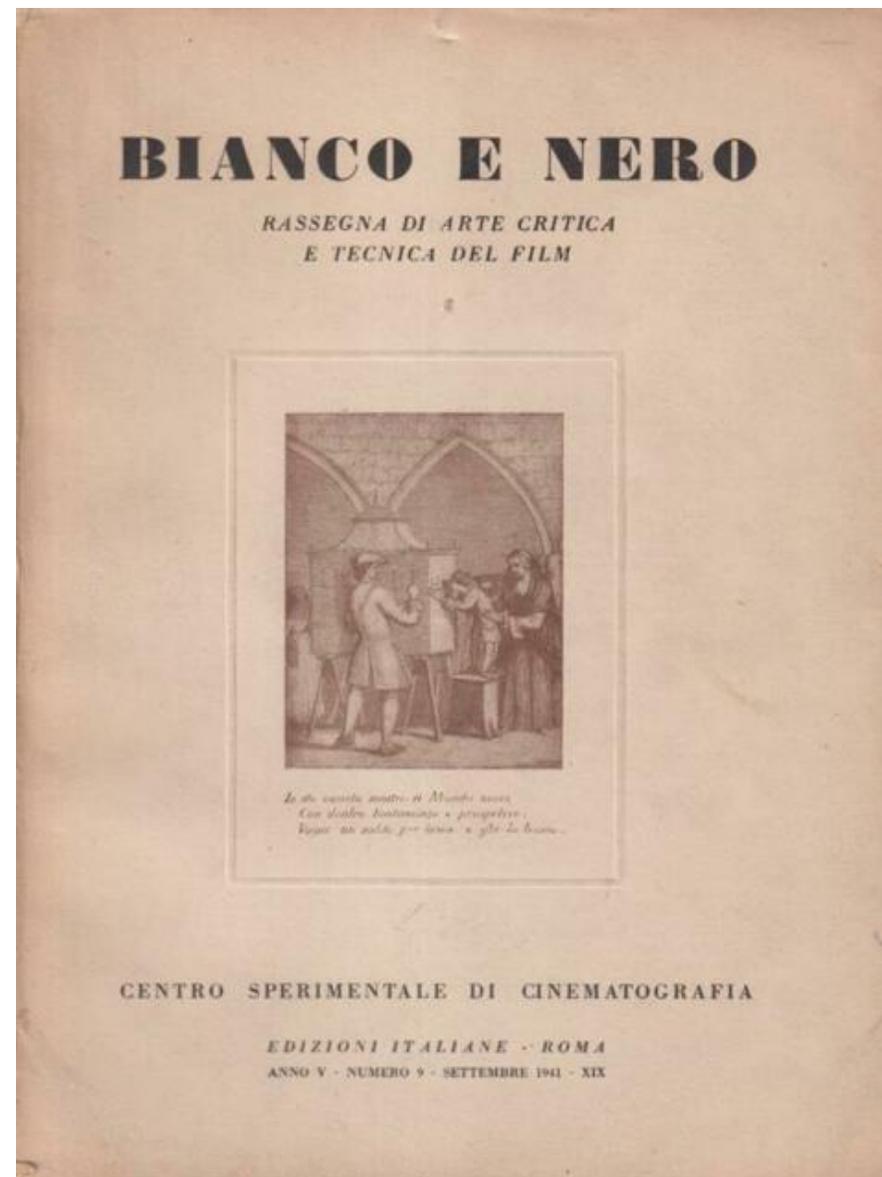
«Ognuno viveva per conto suo, pensava e sperava per conto suo. Non è che un giorno ci siamo seduti a un tavolino di via Veneto, Rossellini, Visconti, io e gli altri, e ci siamo detti: adesso facciamo il neo-realismo. Addirittura ci si conosceva appena».

Vittorio De Sica, 1954

Il concetto di neorealismo in senso stretto è applicabile a un numero ridotto di film (poco più di una trentina) prodotti fra il 1945 e il 1952. Tuttavia la tendenza è anticipata da alcune opere girate nella prima metà degli anni '40, durante la Seconda guerra mondiale, ed eserciterà un'influenza durevole sui registi italiani del dopoguerra.

La politica cinematografica del fascismo conteneva in sé una contraddizione: da una parte il regime esercitava una forte censura sul contenuto del film e sulla stampa, dall'altra la creazione di istituzioni come la Mostra di Venezia, il Centro Sperimentale di Cinematografia o i Cineguf (cine-club universitari) aveva dato vita a un intenso dibattito critico sul cinema che si svolgeva su alcune riviste specializzate.

«Bianco e Nero» (1937-1943)





«Cinema» (1936-1943)

La prima formulazione dell'estetica del neo-realismo avviene sulle pagine di «Cinema» fra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40.

«Il film dell'uomo che dorme, il film dell'uomo che litiga, senza montaggio e oserei aggiungere senza soggetto. Un episodio senza centro e casuale. [...] Certi metraggi ottenuti piazzando la macchina in una strada, in una camera, vedere con pazienza insaziabile, educarci, che grande conquista, alla contemplazione del nostro simile, nelle sue azioni elementari».

Cesare Zavattini, 1940

«Vorremmo che da noi cadesse l'abitudine di considerare il documentario come una cosa staccata dal cinema. È solo dalla fusione di questi due elementi che, in un paese come il nostro, si potrà trovare la formula di un autentico cinema italiano».

Giuseppe De Santis, 1941

«A chi va a caccia di falsità, di retorica, di medaglie di pessimo conio, dietro gli esempi di altre produzioni cinematografiche che la perfezione tecnica non salva dalla miseria umana e dalla povertà di ragioni a cui esse fanno appello, i racconti di Giovanni Verga ci sembrano indicare le uniche esigenze storicamente valide: quelle di un'arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera».

Mario Alicata, Giuseppe De Santis, 1941

«Anche noi, più di tutti gli altri, vogliamo portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese. Anche noi siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa».

Mario Alicata, Giuseppe De Santis, 1941

«Se fosse possibile, mi piacerebbe di scegliere i miei interpreti dalla strada, tra la folla. Vorrei che il mio protagonista fosse quel giovane il quale siede davanti a me nel tramvai o quella ragazza che conduce per mano un bambino e di tanto in tanto l'accarezza con gli occhi bellissimi, o quella vecchia donna scarmigliata che in questo momento sta leticando sull'uscio di quella bottega».

Vittorio De Sica, 1942

«Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge davanti ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essi modificata continuamente».

Luchino Visconti, 1942

Luchino Visconti (1906-1976)



Osessione (1943)

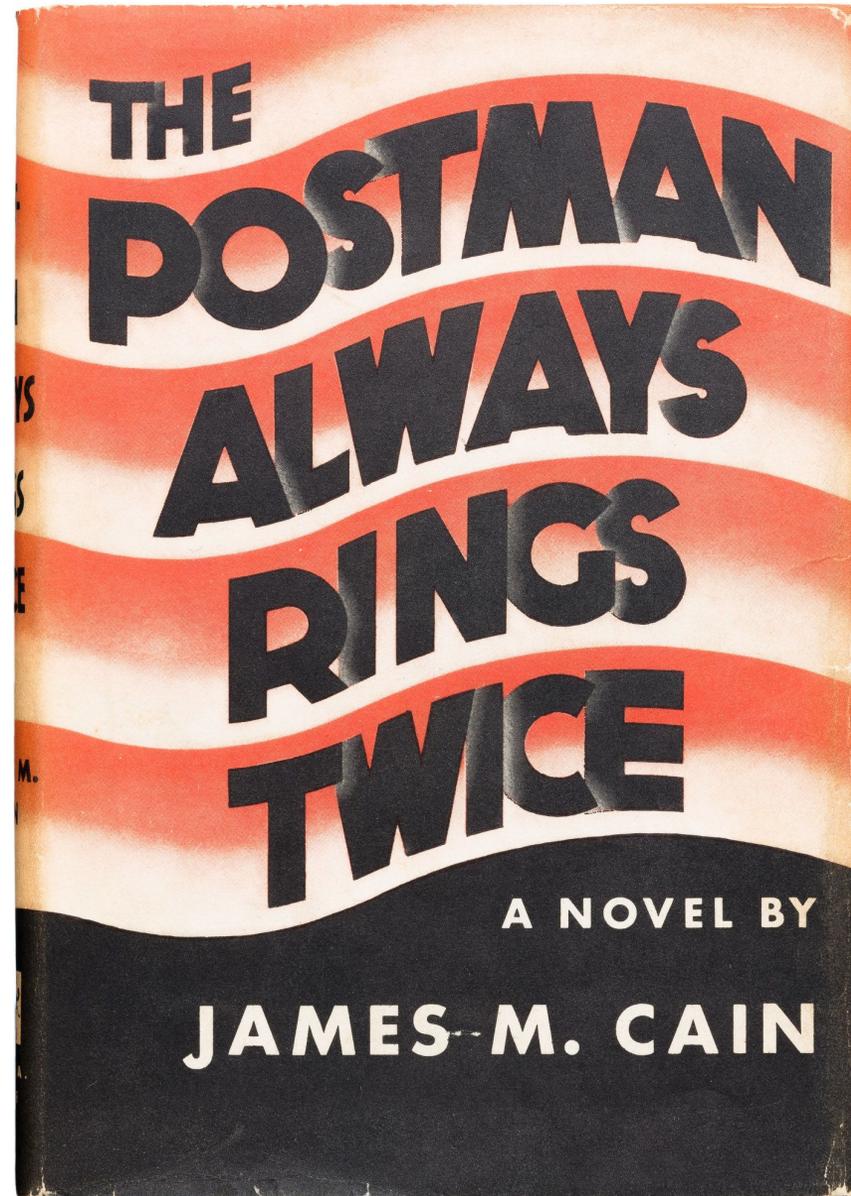


Osessione è un «film-manifesto», concepito dalla redazione di «Cinema», coinvolta quasi al completo nella sua realizzazione, per mettere in pratica le idee sul realismo enunciate sulla rivista negli anni precedenti.

Sceneggiatura:

- Luchino Visconti
- Mario Alicata
- Giuseppe De Santis
- Gianni Puccini

La sceneggiatura è tratta dal romanzo *Il postino suona sempre due volte* (1934) dello scrittore americano James M. Cain



Sinossi

Una donna sposata a un uomo molto più vecchio di lei induce un giovane vagabondo di cui è diventata l'amante a uccidere il marito in un incidente stradale simulato.



Clara Calamai (1909-1998)



Massimo Girotti (1918-2003)

«*Osessione* sarà un film in cui non si vedranno educande, non principi consorti, non milionari affetti dal *taedium vitae*: ma tutta un'umanità spoglia, scarna, avida, sensuale, accanita, fatta così dalla quotidiana lotta per l'esistenza e per la soddisfazione di istinti irrefrenabili. Creature umane, i cui tratti palpitano con così dolorosa verità, non saprebbero muoversi nelle impalcature dipinte dei teatri di posa, ma tra alberi veri, nell'erba, nella campagna, nei prati, tra gli elementi naturali o nelle zone accidentate della periferia cittadina.

Antonio Pietrangeli, 1942

Caratteristiche principali di *Osessione*:

- È girato quasi interamente in location in provincia di Rovigo, a Ferrara e ad Ancona.
- Descrive un'Italia povera e provinciale con un realismo del tutto insolito nel cinema italiano del periodo fascista.
- Racconta una vicenda scabrosa incentrata sull'adulterio e sul delitto che si conclude in modo tragico.

A questi elementi Visconti aggiunge una sensualità e una morbosità nella rappresentazione della relazione amorosa fra i due protagonisti che lasciò perplessa perfino la redazione di «Cinema».

La terra trema (1948)



Il film è liberamente ispirato al romanzo di Giovanni Verga *I Malavoglia* ed è girato ad Aci Trezza, utilizzando esclusivamente come interpreti gli abitanti della cittadina siciliana, che si esprimono nel loro dialetto.

Roberto Rossellini
(1906-1977)



«Trilogia della guerra antifascista»

Roma città aperta (1945)



- Girato nel gennaio del 1945, pochi mesi dopo la liberazione di Roma, è il film che inaugura la stagione del neorealismo postbellico.
- Distribuito nel settembre dello stesso anno, non viene accolto inizialmente con grande entusiasmo da parte della critica italiana e la sua consacrazione avviene all'estero: in Francia e negli Stati Uniti.



Anna Magnani (1908-1973)



Aldo Fabrizi (1905-1990)

Sinossi

Il film si svolge a Roma durante l'occupazione nazista e racconta un episodio della Resistenza che si conclude tragicamente, ovvero con la morte di Pina, una donna romana legata sentimentalmente a Francesco, tipografo antifascista, e di Don Pietro, un parroco che aiuta i partigiani (ispirato a un personaggio realmente esistito, il sacerdote Giuseppe Morosini).

- Nonostante il tema della Resistenza sia trattato con qualche cedimento alla retorica, l'episodio più celebre del film, quello dell'uccisione di Pina, rivela un profondo pessimismo tipico della concezione del mondo di Rossellini.
- Infatti la sua morte si presenta come un sacrificio gratuito, causato da un impulso contrario all'istinto di conservazione. La successiva sequenza in cui Francesco e gli altri prigionieri vengono liberati dai partigiani rende ancora più inutile il gesto di Pina.

«Ogni film che realizzo mi interessa per una data scena, per il finale, che magari ho già in mente. In ogni film io vedo l'episodio cronachistico e il fatto. Tutta la mia preoccupazione non è che di arrivare al fatto. Gli episodi cronachistici mi rendono come balbettante, distratto, estraneo. Sarà una mia incompletezza, non dico di no, ma devo confessare che un episodio che non è di capitale importanza mi infastidisce, mi stanca, mi rende addirittura, se si vuole, impotente. Io non mi sento sicuro che nell'episodio decisivo».

Roberto Rossellini, 1952

Paisà (1946)



- *Paisà* è una coproduzione italo-americana: Rod Geiger per F.F.P. (Foreign Film Productions) e Mario Conti per O.F.I. (Organizzazione Film Internazionali).
- La sceneggiatura è incentrata sul rapporto fra i soldati americani e la popolazione italiana negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale.

- Il film non racconta una storia unitaria ma è suddiviso in 6 diversi episodi, ordinati al tempo stesso in una successione cronologica e secondo un itinerario geografico che segue l'avanzata degli Alleati: dall'estate del 1943 all'inverno del 1944 e dal Sud al Nord dell'Italia.
- Ogni episodio è introdotto da una breve sequenza documentaristica con immagini di repertorio accompagnate da una *voice-over*.

Gli episodi:

1. Sicilia
2. Napoli
3. Roma
4. Firenze
5. Savignano di Romagna
6. Porto Tolle

- La sceneggiatura, a cui hanno contribuito numerosi autori (tra cui Sergio Amidei e Federico Fellini) venne completamente riscritta durante le riprese.
- Gli attori sono tutti sconosciuti e non professionisti a eccezione di Maria Michi, già presente in *Roma città aperta*.
- Il film viene girato con la presa diretta del suono ma deve essere in gran parte ridoppiato a causa della cattiva qualità della registrazione.
- I personaggi italiani si esprimono nei loro dialetti o con forti inflessioni regionali, mentre quelli stranieri (anglo-americani e tedeschi) parlano la loro lingua nazionale.

*Il realismo cinematografico e la
scuola italiana della liberazione*
(1948) di André Bazin

«Visto che dovremo fare una scelta, diremo subito che disporremo implicitamente i principali film italiani in cerchio concentrico di interesse decrescente attorno a *Paisà*, dato che è questo film di Rossellini a nascondere più segreti estetici».

«*Paisà* è senza dubbio il primo film che costituisce l'equivalente rigoroso di una raccolta di novelle. La lunghezza di ogni storia, la sua struttura, la sua materia, la sua durata estetica ci danno per la prima volta l'esatta impressione di una novella».

«Di solito il regista non mostra tutto, ma le sue scelte e le sue omissioni tendono tuttavia a ricostruire un processo logico in cui la mente dello spettatore passa senza fatica dalle cause agli effetti. La tecnica di Rossellini conserva senza dubbio una certa intelligibilità nella successione degli avvenimenti, ma i fatti non si incastrano l'uno nell'altro come le ruote di un ingranaggio. La nostra mente deve saltare da un fatto all'altro, come si salta di pietra in pietra per attraversare un fiume».

«L'unità del racconto cinematografico in *Paisà* non è l'inquadratura, punto di vista astratto sulla realtà che si analizza, ma il *fatto*, frammento di realtà bruta, in se stesso multiplo ed equivoco, il cui senso emerge solo a posteriori grazie ad altri fatti tra i quali la mente stabilisce dei rapporti».

- Una **ellissi narrativa** è una porzione di tempo – e quindi di azione – che non ci viene mostrata (o raccontata).
- Rossellini e gli altri registi neorealisti utilizzano spesso un montaggio molto ellittico, che richiede un certo sforzo interpretativo da parte dello spettatore.

1. Una famiglia di pescatori che vive in un casone isolata in mezzo Delta padano rifornisce di viveri un gruppo di partigiani italiani e di soldati alleati.
2. Un ufficiale americano e un partigiano sentono degli spari in lontananza mentre camminano fra le paludi al crepuscolo.
3. Un bambino piange incessantemente accanto a dei cadaveri stesi a terra.

L'ultimo episodio di *Paisà* è girato a Porto Tolle (in provincia di Rovigo) nel cuore del Delta del Po e racconta le vicende di un gruppo di partigiani che combattono contro i tedeschi insieme a soldati anglo-americani. Alla fine vengono tutti catturati ma gli alleati sono trattati come prigionieri di guerra, mentre i partigiani vengono giustiziati.

- Il finale assomiglia all'episodio della morte di Pina: Dale, l'ufficiale americano, condivide la fine dei partigiani con un gesto impulsivo simile a quello della protagonista di *Roma città aperta*.
- *Paisà* si conclude con l'immagine dei corpi dei partigiani che affondano nell'acqua scura del Po, mentre la *voice-over* commenta: «Questo accadeva nell'inverno del 1944. All'inizio della primavera la guerra era finita».

De-enfatizzazione

Le sequenze più importanti e drammatiche vengono messe in scena come se si trattasse di episodi insignificanti, senza alcuna sottolineatura tecnico-stilistica (scelta delle inquadrature, movimenti di macchina, montaggio, accompagnamento musicale, ecc.).

Germania anno zero
(1948)





Vittorio De Sica e Cesare Zavattini

Sciuscià (1946)



Ladri di biciclette (1948)

DISTRIBUZIONE **IL FILM PIU' PREMIATO DEL MONDO**



6 NASTRI D'ARGENTO ITALIA 1949
"OSCAR" 1949 HOLLYWOOD
"GRAN PRIX" DEL BELGIO-SPAGNA-
GIAPPONE
PREMIO SPECIALE AL FESTIVAL DI
LOCARNO
"AWARD" DI LONDRA, DI CALIFORNIA,
DI DANIMARCA, IRLANDA
PREMI DELLA CRITICA DI NEW YORK,
PORTOGALLO
CERTIFICATO AL MERITO DELL'INDIA
"GLOBO D'ORO" 1949 HOLLYWOOD
"NATIONAL BOARD OF REVIEWERS"
NEW YORK

con
**ENZO STAIOLA E
LAMBERTO MAGGIORANI**

Ladri di biciclette

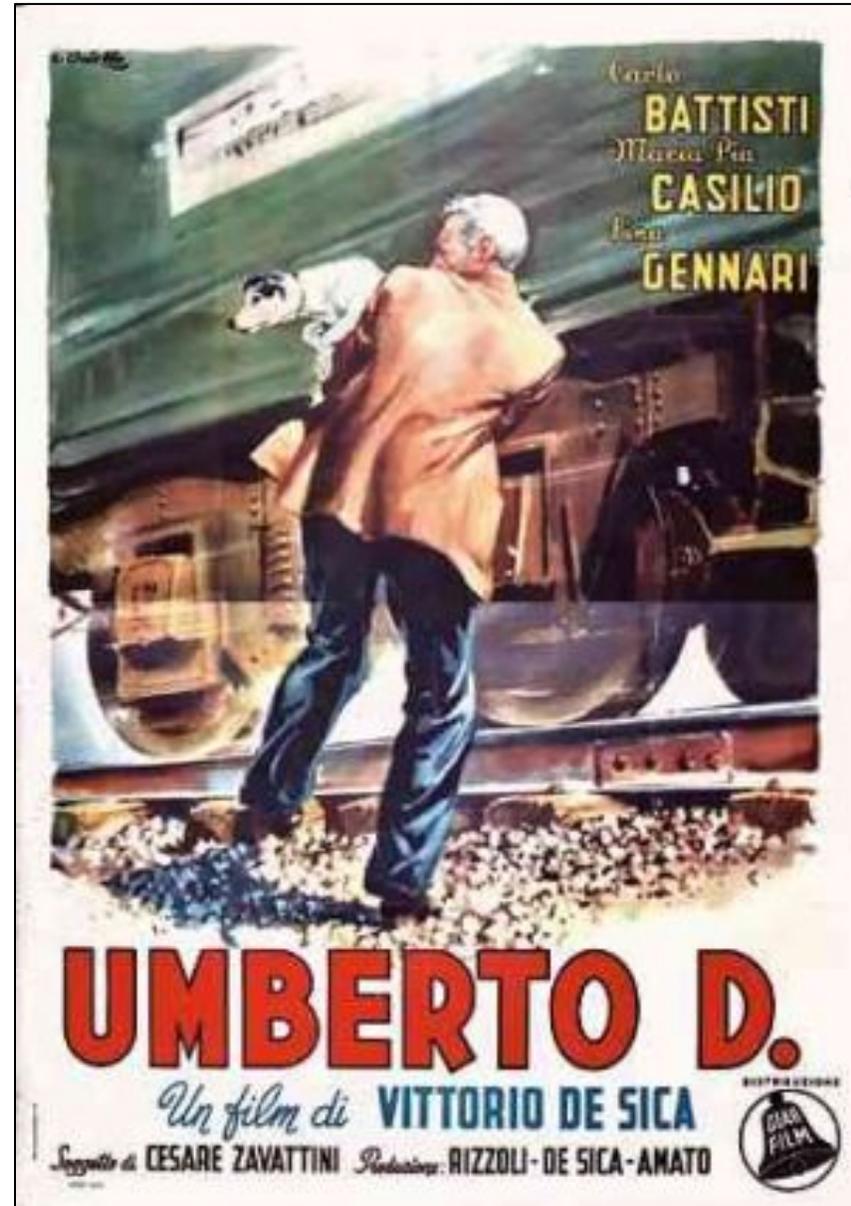
PRODUZIONE
P. D. S. UN FILM DI **VITTORIO DE SICA**

© 1948 Istituto Centrale del Cinema Italiano - Roma

Sinossi

Il disoccupato Antonio Ricci trova lavoro come attacchino ma si fa rubare la bicicletta, indispensabile per il suo nuovo impiego. Allora si mette alla ricerca del ladro per le vie di Roma accompagnato da Bruno, il figlio di otto anni.

Umberto D. (1952)



Sinossi

Umberto Domenico Ferrari, un impiegato in pensione sfrattato dalla padrona di casa perché non è più in grado di pagare l'affitto, rinuncia al suicidio per non abbandonare il proprio cane.

«*Ladri di biciclette* e *Umberto D.* puntano sulla rarefazione del racconto e sulla scomparsa del fatto eccezionale. Sono i due film in cui la pratica neorealista si mostra più in consonanza con le teorizzazioni di Cesare Zavattini, loro sceneggiatore. Si radicalizza in queste opere la tensione verso una forma di narrazione sempre più minimalista, fondata sui non-avvenimenti».

Stefania Parigi

Teoria del pedinamento

«Il tempo è maturo per buttare via i copioni e per pedinare gli uomini con la macchina da presa».

Cesare Zavattini, 1951

«In sostanza oggi non si tratta più di far diventare “realtà” (far apparire vere, reali) le cose immaginate, ma di far diventare significative al massimo le cose quali sono, raccontate quasi da sole. Perché la vita non è quella raccontata nelle “storie”, la vita è un'altra cosa».

Cesare Zavattini, 1952

Esemplare di questa micro-rappresentazione della vita quotidiana è il celebre episodio di *Umberto D.* che mostra il risveglio della cameriera Maria.

Come osservano Bordwell e Thompson, nella sequenza è presente però anche l'elemento drammatico. Infatti Maria ha appena scoperto di essere incinta: «La forza della scena deriva dalla tensione fra la scialba routine della ragazza e la sua ansia sorda per il futuro».

Tuttavia, secondo la critica più recente, questi film rappresentano un compromesso fra la teoria zavattiniana del pedinamento – che tende all'abolizione della «storia» intesa in senso classico – e lo stile cinematografico di Vittorio De Sica, legato a una concezione drammaturgica più tradizionale.



Giuseppe De Santis (1917-1997)

Il critico Alberto Farassino ha definito il neorealismo di Giuseppe De Santis «fiammeggiante» perché caratterizzato da un uso raffinato e virtuosistico della tecnica cinematografica.

«Se la macchina da presa di Rossellini e di De Sica lascia da parte ogni sottolineatura enfatica e cerca di mimetizzarsi, quella di De Santis entra prepotentemente in azione come elemento capace di plasmare la scena, sottolineandone la natura artificiale e visionaria».

Stefania Parigi

Un altro tratto distintivo della produzione di De Santis è la commistione fra la poetica del neorealismo e le convenzioni del cinema di genere (gangster film e mélo in particolare), fra impegno politico-sociale, azione e passione amorosa, con precisi riferimenti al cinema hollywoodiano.

Riso amaro (1949)



Sinossi

Per sfuggire alla polizia, Francesca, la complice di un ladro, si unisce a un gruppo di mondine in partenza per le risaie del Vercellese. Qui viene raggiunta dall'amante Walter, che però si invaghisce di Silvana, un'altra mondina legata sentimentalmente a Marco, un sergente dell'esercito.

Silvana Mangano (1930-1989)



«Punto d'incrocio tra i modelli del cinema americano e sovietico, *Riso amaro* guarda al fotoromanzo e ingloba i codici della cultura popolare che stanno rilanciandosi con nuove formule; più di ogni altro film attraversa diagonalmente tutti i livelli e gli stili del nostro cinema del dopoguerra».

Gian Piero Brunetta

Il neorealismo rosa

Negli anni '50 si afferma il cosiddetto «neorealismo rosa», che conserva in parte la scelta di ambientazioni autentiche e l'uso di attori non professionisti ma abbandona l'impegno politico-sociale e i soggetti drammatici a favore della commedia leggera.

*Due soldi di
speranza* (1952) di
Renato Castellani



Pane, amore e fantasia (1953) di
Luigi Comencini



Caratteristiche del cinema neorealista

- Predilezione per storie di vita quotidiana ambientate durante la guerra o, più spesso, nell'immediato dopoguerra e incentrate su personaggi di bassa estrazione sociale.
- Narrazione di tipo «corale» (collettiva), ovvero caratterizzata dalla presenza di numerosi personaggi.
- Sceneggiatura «debole» e poco strutturata che lascia spazio all'improvvisazione durante le riprese.
- Allentamento della linearità della trama che si manifesta nell'uso frequente di ellissi narrative e nei finali volutamente irrisolti.

- Riprese effettuate fuori dagli studi cinematografici, in esterni e in interni reali.
- Uso di attori non professionisti o di una mescolanza di interpreti presi dalla strada e attori professionisti di grande fama («tecnica dell'amalgama»).
- Dialogo con inflessioni dialettali o comunque vicino alla lingua parlata.
- Uso di uno stile cinematografico semplice e diretto, che rifugge qualsiasi virtuosismo o preziosismo di tipo formale.

- Riprese effettuate fuori dagli studi cinematografici, in esterni e in interni reali.
- Uso di attori non professionisti o di una mescolanza di interpreti presi dalla strada e attori professionisti di grande fama («tecnica dell'amalgama»).
- Dialogo con inflessioni dialettali o comunque vicino alla lingua parlata.
- Uso di uno stile cinematografico semplice e diretto, che rifugge qualsiasi virtuosismo o preziosismo di tipo formale.