

3. CARLO TRABUCCO E IL CINEMA ITALIANO DEL DOPOGUERRA

3.1 DOPO LA LIBERAZIONE: L'ITALIA RIUNIFICATA

Con la Liberazione del 25 aprile 1945 l'Italia è finalmente riunificata nel segno della libertà. Ora davvero *Il Popolo* raggiunge la diffusione nazionale articolandosi in seguito anche in edizioni regionali o interregionali come *Il Popolo Nuovo* di Torino, *Il Popolo di Milano*, *Il Mattino dell'Italia Centrale* di Firenze, *La Sicilia del Popolo* di Palermo. Il fenomeno (riguardante anche altre testate espressione dei partiti: si vedano il comunista *l'Unità* e il socialista *Avanti!*) è favorito dalla perdurante difficoltà dei trasporti (non esisteva allora la tecnica della teletrasmissione) e quindi dalla impossibilità di diffondere in poche ore da Roma le copie destinate all'intero territorio della Penisola. Ma c'è anche l'esigenza di rispettare le diverse storie, sensibilità e caratteristiche delle varie regioni, che il regime fascista aveva tentato di comprimere e in definitiva di annullare in un'immagine di unità nazionale che finiva per essere astratta e controproducente (pensiamo alla vana lotta contro l'uso del dialetto).

Le testate locali, che hanno un proprio direttore, mantengono del quotidiano di Roma le pagine politiche e gli editoriali, le corrispondenze dall'estero e la "terza pagina" culturale, ma spesso pubblicano propri articoli e servizi e modificano anche la "terza pagina". Nel campo dello spettacolo hanno proprie rubriche di critica cinematografica e teatrale (per il cinema scrivono, per esempio, Achille Valdata sul *Popolo Nuovo* di Torino e lo scrittore Piero Gadda-Conti sul *Popolo di Milano*). Nella presente ricerca tuttavia seguiremo l'edizione principale, quella di Roma, anche per il suo più diretto collegamento con le vicende governative e parlamentari.

Nel Paese restituito alla libertà la programmazione cinematografica non si discosta dalle caratteristiche che si erano osservate a Roma a partire dal giugno del '44: gli schermi sono in gran parte riempiti dai film americani, seguiti da quelli delle altre potenze vincitrici della seconda guerra mondiale: inglesi, francesi, sovietici, e ai margini da qualche raro film di altre nazioni. Come per i film di Hollywood, ciò che arriva dai vari Paesi stranieri non sempre è recente: si proiettano film non distribuiti sia durante la guerra sia anche prima, ad esempio legati a cineasti ebrei e perciò vietati dal regime fascista in conseguenza delle leggi razziali del 1938.

Il cinema italiano riappare sugli schermi in modo un pò confuso: film interrotti l'8 settembre 1943 al momento dell'armistizio e completati dopo la Liberazione di Roma, film annunciati e poi non potuti realizzare nello stesso periodo, film girati a Roma durante l'occupazione nazista e usciti solo nel dopoguerra, e infine perfino i film realizzati a Venezia e a Torino durante la R.S.I. autorizzati perché giudicati "innocui" in quanto perlopiù scipite commedie d'evasione (la censura si limita a eliminare dai titoli di testa i nomi degli attori più "compromessi": nei titoli di *Ogni giorno è domenica*, per esempio, è cancellato il nome dell'attore Nuto Navarrini).

Con la ripresa in tutto il Paese della vita democratica rifiorisce senza più paure il dibattito culturale non senza intrecciarsi spesso col dibattito politico.

Quanto al cinema, troppo a lungo si è voluto fornire, della cultura sottostante al nuovo cinema italiano e ai suoi autori, un'immagine di prevalente egemonia marxista, anzi comunista e in quest'ottica è stato visto, da taluni, il filone neorealista. Ora non c'è dubbio che il P.C.I., che molto si era impegnato, con sacrificio della vita di tanti suoi militanti, nella lotta contro il regime, prima, e poi, durante l'occupazione nazista e la R.S.I., nella Resistenza, godesse di ampi consensi nel mondo della cultura e dell'arte, e in esso del cinema, e fosse anche forse più attrezzato di altri per inserirsi nelle strutture dell'industria culturale. Detto ciò, il quadro risulta nondimeno ben più variegato, se in campo laico esprime, in continuità con l'esperienza partigiana di Giustizia e Libertà, un movimento politico come il Partito d'Azione che guarda certo più a una cultura politica di socialismo democratico europeo che non al totalitarismo staliniano. E lo stesso si deve dire, al di là

della politica di Fronte Popolare che si svilupperà per le elezioni del 1948 e dopo, a proposito dei socialisti, la cui cultura è certo legata a radici diverse. Non ai margini è poi una cultura laica e liberale assai vivace, di cui si fa portavoce dal 1949 un settimanale di grande prestigio come *Il Mondo* di Mario Pannunzio.

Difficile etichettare come figli di una cultura e di una politica comuniste due indiscussi maestri del neorealismo come Rossellini e De Sica; e quanto a Visconti, il suo schierarsi con il partito di Togliatti non gli impedisce di mantenere – per carattere e formazione - una forte indipendenza culturale come avrebbe confermato l'ispirazione letteraria dei suoi film, da Dostoevskij a D'Annunzio a Mann.

Piuttosto, soltanto da pochi anni gli studiosi si stanno interessando alla presenza dei cattolici nel cinema italiano fra guerra e dopoguerra (fra i maggiori segnali gli studi di Gian Piero Brunetta): un periodo forse non lunghissimo ma nemmeno troppo breve durante il quale, fuori da ogni divisione legata ai partiti, i cattolici tessono un dialogo fecondo con talenti creativi anche appartenenti ad altri ambiti culturali. Vi ritornerò più avanti.

3.2 IL CINEMA SULLA RESISTENZA

Alla fine del 1945 esce il film-manifesto del nuovo cinema italiano, *Roma città aperta* (dapprima intitolato più brevemente *Città aperta*) di Roberto Rossellini. Trabucco ne tesse un elogio convinto e pieno, mettendo in rilievo, come pochi critici allora facevano, il ruolo essenziale svolto, accanto al regista, dallo sceneggiatore Sergio Amidei. *Il binomio Rossellini-Amidei ha lavorato - scrive il 25 settembre - con un senso umano e romano che fa loro onore. Delle due parti, la prima, quella in cui non i protagonisti singoli dominano la vicenda, ma è Roma, la città tutta, che vive e trepida, soffre e cospira, resiste e si sublima, questa prima parte è veramente corale e rappresentativa di tutta una popolazione le cui benemeritenze oscure e ignote è bene siano state fissate con un senso obiettivo e privo di retorica*²⁷. Egli coglie immediatamente la novità dell'opera e del filone neorealista che essa inaugura: la coralità, per cui in luogo degli eroi dei vecchi film di guerra campeggiano il dolore, il coraggio, la dignità della gente comune che potrebbe essere definita come il popolo degli antieroi.

Qualche giorno dopo, in una lettera aperta ad Anna Magnani così definisce l'interpretazione dell'attrice, che va proprio in questa direzione di antieroina e quindi di antidivismo: *Ci avete dato una donna veramente di carne e ossa e soprattutto una dolce donna dolente che porta sulle spalle un carico di tanta umana miseria, senza fronzoli e senza retorica*²⁸. L'anno seguente, quando il regista ottiene il Nastro d'argento dei giornalisti cinematografici italiani per il miglior film, Trabucco si congratula rievocando quelle *pagine di film in cui Fabrizi e la Magnani vivono nella vita vera – vera, sì, fino allo spasimo – delle giornate massacrate della nostra Roma prigioniera dei tedeschi e che per ironia della sorte era chiamata "città aperta"*²⁹.

Nell'ottobre del '45 la Resistenza torna sullo schermo nel documentario lungometraggio *Giorni di gloria* coordinato da Mario Serandrei e con sequenze dirette da vari registi fra i quali Luchino Visconti e Giuseppe De Santis. Il film, che reca come sottotitolo *il film della Resistenza, presenta [...] pagine di quei prodigi e di quei sacrifici che i partigiani hannoc ompiuto e il suo merito maggiore è quello dell'antiretorica. C'è una esposizione semplice di fatti e di uomini che mette nella loro vera luce gli episodi di quella battaglia dura e dolorosa che è stata la lotta clandestina e vi sono altresì squarci di vita romana che noi abbiamo ancora vivi nella memoria*. Rimane perplesso nondimeno per la crudezza di certe scene, come il linciaggio di Carretta e le fucilazioni di Caruso e di Koch *che rasenta[no] il raccapriccio* mentre apprezza come operatore e montatore hanno realizzato la sequenza delle Fosse Ardeatine in un modo e con una tecnica *tali da generare un senso di deprecazione che non traggiunge l'orrore* e che riesce perciò a determinare *un effetto di commozione profonda*. Elogiato il commento scritto e detto da Umberto Calosso per la *misura* e la

²⁷ Carlo Trabucco: *Il festival cinematografico – Città aperta* in *Il Popolo*, 25 settembre 1945.

²⁸ Carlo Trabucco: *Proscenio – Per una vostra battuta, signora Magnani* in *Il Popolo*, 9 ottobre 1945.

²⁹ Carlo Trabucco: *Domenica del critico – Plauso a Rossellini* in *Il Popolo*, 4 agosto 1946.

serenità di linguaggio, addebita però ai realizzatori di *aver dimenticato che nella lotta clandestina non si pubblicavano solo fogli comunisti e socialisti. Ci è parso di scorgere anche un frontespizio di un giornale liberale e di uno azionista ma dei democratici cristiani non c'è ombra. Rossellini e Amidei nella loro "città aperta" hanno dato saggio di una perfetta obiettività, quella che invece ha fatto difetto ai compilatori di Giorni di gloria*³⁰.

Se il critico, con serena lucidità intellettuale, non manca di individuare, come per *Giorni di gloria*, limiti e insufficienze di prospettiva storica in qualche film espresso dalle sinistre, con non minore fermezza contesta le distorsioni storiche di chi, dall'altra parte culturale e politica, attraverso il cinema tenta di portare a livello di opinione pubblica quel "revisionismo" che vorrebbe inficiare il valore della Resistenza e della lotta antifascista, valore fondante della Costituzione repubblicana.

E' il caso di *La fiamma che non si spegne* di Vittorio Cottafavi, prodotto e cosceneggiato (con Oreste Biancoli e Giuliano Conte) da Franco Navarra Viggiani autore del romanzo da cui è tratto, *Itala gente*. Quando viene presentato alla Mostra di Venezia esso suscita calde discussioni e costringe, per prevenire disordini, alla presenza nelle sale di guardie e carabinieri quando viene distribuito nei cinema. Ispirato a un fatto autentico accaduto durante l'occupazione nazista, racconta, prendendo le mosse alla lontana, di una famiglia di carabinieri dove il padre, appena sposato, parte per il fronte durante la prima guerra mondiale e viene ucciso in battaglia e il figlio, dopo aver frequentato il seminario per diventare sacerdote, sceglie invece di arruolarsi nell'Arma che fu del genitore. Sotto l'occupazione, due militari germanici sono uccisi dai partigiani e i tedeschi decidono di fucilare per rappresaglia dieci uomini presi a caso. Per impedire la tragedia, il carabiniere si dichiara autore dell'attentato e si fa fucilare. E i tedeschi, ben capendo che egli è innocente, gli consentono l'onore delle armi, cioè di recare con sé al muro la sua pistola. Ma, obietta Trabucco, *tedeschi [...] così cavallereschi e gentili non li abbiamo mai visti. Nella vera vicenda a cui il film si ispira, quando il vice brigadiere del paese di Palidoro, nel Lazio, si è presentato per accusarsi autore dell'attentato in cui due tedeschi erano morti (pare peraltro che a ucciderli non fosse stato il lancio di una bomba a mano, ma lo scoppio di una bomba nella quale essi avevano occasionalmente urtato) il vicebrigadiere fu trucidato dai tedeschi senza l'onore delle armi e senza ombra di cavalleria alcuna. E' questa differenza di trascrizione nel fotogramma che rende sospetta la ragione ideale da cui sono stati mossi quelli che hanno fatto il film. E' questa mancanza del senso di verità e di opportunità che urta. Sicché, reso onore a Cottafavi per il sacrificio del carabiniere, che è veramente bello e cinematograficamente ben reso non si può che deprecare questa specie di recriminazione per coloro che compievano gli attentati, o peggio, di attenuazione per coloro che li reprimevano nel modo che ricordiamo, (mentre non vi è traccia nella nostra memoria di pietà alcuna [...]). Non basta qualche tratto umano e corretto di un austriaco o di un boemo per riscattare una ferocia di cui al solo pensiero ancora rabbrivisce l'animo nostro. La pellicola è stata quanto meno inopportuna e intempestiva; comunque, poiché ci si è accostati al sacrificio del vicebrigadiere di Palidoro, si doveva essere tanto corretti da riprendere l'episodio così come è avvenuto, e allora avremmo visto i tedeschi come essi sono stati; non quali Cottafavi ce li presenta, non sappiamo bene per quale motivo*³¹.

La condivisione senza riserve del realismo sociale a cui si intona il risorto cinema italiano marca ancor più la distanza da quell'altro modo di portare la realtà sociale sullo schermo che era stato proprio del cosiddetto "realismo poetico" francese degli anni '30. Sia il critico titolare sia il suo Vice non sembrano nutrire particolari simpatie per quel filone, pur apprezzato dal punto di vista estetico, che aveva proposto in forma di "noir" amarissime rappresentazioni della condizione umana e dei sentimenti dilaniati, da *Il bandito della Casbah* [Pépé-le-Moko, 1936] di Julien Duvivier a *L'angelo del male* (La bete humaine, 1938) di Jean Renoir, da *Il porto delle nebbie* (Quai des brumes, 1938) a *Alba tragica* (Le jour se lève, 1939) ambedue di Marcel Carné. E' naturale che un cattolico non potesse accettare di quei film soprattutto il pessimismo e quindi la negazione della speranza, che è una delle virtù basilari del cristianesimo; ma certo pesava un modo tipico dell'epoca

³⁰ tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime del cinema – Giorni di gloria* in *Il Popolo*, 27 ottobre 1945.

³¹ Carlo Trabucco: *Le prime del cinema – La fiamma che non si spegne* in *Il Popolo*, 24 settembre 1949

di affrontare la dimensione etica delle opere assolutizzandola sempre e quindi senza tener conto del contesto sociale e culturale in cui quei film erano sorti e andavano collocati, specchio come erano stati del profondo malessere spirituale di una Francia che stava per cedere di fronte all'invasione nazista e ai cattivi spiriti ideologici del regime di Vichy.

Tuttavia, anche altri film d'Oltralpe che si muovono su diversi registri tematici e stilistici non incontrano l'approvazione, per esempio *Amanti perduti* (Les enfants du Paradis, 1944) di Marcel Carné, oggi ritenuto concordemente un capolavoro, ritratto della Parigi e del teatro dell'Ottocento, che il Vice, fatta salva la *magnifica recitazione* (Arletty, J.L. Barrault, Brasseur, P. Renoir), stronca senza mezzi termini: *il film non è né bello né nuovo né interessante: del Carné che conoscemmo ed apprezziamo tuttora non c'è che qualche rara sequenza e del suo vecchio mondo nemmeno un relitto. Il resto: brutta letteratura, maniera, ed un narrare lento, affettato, pieno di notazioni superflue*³².

Anche *L'immortale leggenda* (L'eternel retour, 1943), diretto da Jean Delannoy su sceneggiatura di Jean Cocteau che riscrive il mito di Tristano e Isotta, è giudicato negativamente come pretenzioso cinema gravato di cattiva letteratura. *Il "quid" di umano e poetico che la vicenda possiede si perde in un intellettualismo letterario che non ha il potere di dare alcuna commozione. Quell'amore infelice resta una tragica pagina ben scritta, ma non c'è né vampa né commozione. A tratti i personaggi sembrano manichini anziché umani e le loro azioni pare vengano comandate da una volontà esterna più che da una loro intima necessità, per cui l'assunto di Cocteau di far aderire la realtà attuale con il sogno poetico della favola non si realizza. [...] La pellicola è più cervello che cuore, più intelligenza che vibrazione, per cui noi malati di realismo e di sentimentalismo ad un tempo, siamo spettatori lontani e restiamo, nostro malgrado, freddi*³³.

Il cinema di – o ispirato a – Jean Cocteau tiene in quel periodo banco specialmente presso la cultura più tradizionale, ma *Il Popolo* non manca anche in seguito di rilevarne i limiti. Nel 1949, quando esce *L'aquila a due teste* (L'Aigle à deux tetes, 1947) la cui regia è firmata dallo stesso scrittore, Trabucco ricorda che già la "pièce" a teatro aveva suscitato una *impressione di noia* il che si ripete puntualmente con il film: *La vicenda è statica [...] come lo era sul palcoscenico. La storia dell'anarchico che vuol uccidere la regina e che poi non porta a compimento il suo proposito e la regina che si innamora dell'anarchico [...] sono cose di così scarso rilievo che non si capisce come si sia pensato di farne un film*³⁴.

E' comprensibile, dato questo orientamento, che Trabucco al principio del 1948 riprenda compiaciuto un giudizio di René Clair, uno dei grandi maestri della storia del cinema (ma non per caso estraneo al filone "noir"), secondo il quale *il cinema francese, che con i suoi Duvivier, Renoir, Carné dettava legge prima dell'ultima guerra, è stato soppiantato dal cinema italiano, che con le sue "tranches de vie" del dopoguerra nostro ha detto alle folle di tutto il mondo che vi sono problemi vivi, di attualità che interessano ormai più delle veristiche storie d'amore d'un tempo*³⁵.

Si apre così un discorso sul cinema italiano del dopoguerra, un pò impropriamente etichettato tutto come neorealista - dato che vi furono compresi anche film fra loro molto diversi - ma comunque che nel neorealismo trova la linea guida, la linfa della vita, ponendosi all'avanguardia dell'intero cinema mondiale.

Forte dell'essere anche critico teatrale, il critico cinematografico del *Popolo* è forse il primo a stabilire un interessante confronto con la parallela situazione della nostra drammaturgia del

³² Vice: *Il festival cinematografico – Les enfants du Paradis* in *Il Popolo*, 25 settembre 1945.

³³ Carlo Trabucco: *Il festival cinematografico – L'eternel retour* in *Il Popolo*, 2 ottobre 1945.

³⁴ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Prime del cinema – L'Aquila a due teste* in *Il Popolo*, 13 ottobre 1949. Si veda anche l'intervista a Cocteau: Mario Ungaro: *Interviste lampo sulla Laguna a Venezia - Le nostalgie di Cocteau e i miliardi di J. Warner* in *Il Popolo*, 31 agosto 1947. L'atteggiamento dello scrittore verso il realismo è netto e duro: *il realismo è la strada più facile da seguire per chi manca di inventiva. Contro questa tendenza a vedere le cose attraverso la riproduzione dal vero, senza poi condurle sul piano lirico e poetico, Cocteau ha messo in cantiere [...] un film [Ruy Blas, da Victor Hugo, NdA] che si ripromette di essere magniloquente e spettacolare.*

³⁵ Carlo Trabucco: *Il pubblico deve capire se non capisce peggio per lui* in *Il Popolo*, 14 febbraio 1948.

dopoguerra.

Il teatro nostro - a differenza del cinema - va male - afferma senza mezzi termini. I nostri autori non hanno saputo fare - meno uno - quello che hanno saputo realizzare i nostri registi in campo cinematografico. De Sica e Rossellini [...] sono gli autentici "autori" di questo dopoguerra in campo pellicolare ed Eduardo De Filippo è il solo "autore" del settore teatro del nostro tempo. Fra lui e De Sica e Rossellini c'è una parentela stretta, ideale, e forse non lo sanno. Ma lo sanno le loro opere che sono la eco fedele della loro sensibilità. [...] Prendete il personaggio della Magnani in Roma città aperta e considerate Filumena Marturano [dramma di Eduardo rappresentato la prima volta nel 1946, NdA]: vi sono due donne più vive di queste che sappiano dire le ansie dell'affetto [...] con una incisività più immediata e più "nostra", italiana? Gli "autori" di questi due personaggi hanno lavorato su una materia comune, come è il gesso o il marmo, ma ne sono venuti fuori due personaggi non perituri. Perché colui che le manovrava era un artista. De Sica, Rossellini, Eduardo...: degli osservatori, degli analizzatori, degli psicologi, gente che si guarda attorno e si domanda il perché di tanta miseria - materiale e morale³⁶.

Non stupisce che, quando Eduardo porta sullo schermo in prima persona, come regista e protagonista, i capolavori del suo teatro, Trabucco lo segua con partecipe simpatia. *Napoli milionaria*, divenuta film nel 1950, è, dichiara il critico, *forse la commedia più genuina da lui composta nel dopoguerra[...], forse l'opera più "morale" che ha scritto nel dopoguerra. C'è una moralità amara, la moralità di colui che sente come tutto sia andato alal deriva perché la cellula prima della società, la famiglia, è andata in sfacelo. Nell'adattamento per lo schermo vi sono sequenze indubbiamente di una rara potenza, vi sono situazioni comiche e drammatiche che il regista ha trattato con mano maestra ma ci pare che egli abbia indugiato un pò qua e là e quanto succede non sempre mantiene un ritmo incalzante. Mentre la commedia non ha una battuta di troppo [...] nel film invece vi è qualcosa che stagna e quando arriva verso la fine, allorché entriamo nel gioco della satira [...], non ci sembra che il bersaglio sia centrato. La socialità della commedia tuttavia è resa con evidenza e [...] il suo significato "morale" è costantemente vivo e presente³⁷. Pienamente riuscito e dunque senza alcuna riserva da evidenziare, è il successivo adattamento per il cinema operato nel 1951 da Eduardo su un suo copione famoso scritto nel 1946 per la sorella Titina, *Filumena Marturano*. Rispetto all'originale per il palcoscenico, Eduardo nel film ha aggiunto qualche scena nuova e qualche trovata dialogica [...]. Il dramma della maternità di Filumena esce chiaro e avvincente e l'arte di Titina qui ha modo di manifestarsi in tutta la sua potenza. Ha alcuni primi piani degni davvero di quella grande attrice che ella è³⁸.*

3.3 LA BREVE STAGIONE DELLA PRODUZIONE DIRETTAMENTE ESPRESSA DAL MONDO CATTOLICO

E' questo il periodo nel quale si avverte una positiva presenza di ispirazione cattolica anche in sede produttiva, avviata dalla realizzazione de *La porta del cielo* da parte della Orbis Film. Sin dagli anni '30, prima e dopo la "*Vigilanti cura*" di Papa Pio XI, che è la prima enciclica dedicata al cinema, si era acceso un vivace dibattito all'interno del mondo cattolico italiano se la presenza in campo cinematografico si fosse dovuta limitare a far circolare il cinema condivisibile o ci si dovesse spingere anche a produrre film. In prevalenza ci si era attestati sulla prima opzione e di qui il moltiplicarsi delle sale parrocchiali e degli istituti religiosi (dopo il Concilio Vaticano II ribattezzate "sale della comunità") e la nascita, per orientare i fedeli intorno ai film nuovi, del Centro Cattolico Cinematografico e della sua commissione per la valutazione morale dei film. Nella seconda metà dei '30 però emerge nel laicato della Chiesa una figura di innovatore attento ai mass-media e pronto ad agire con iniziative dirette. Si tratta di Luigi Gedda, presidente della G.I.A.C. (Gioventù Italiana di Azione Cattolica) che, per cominciare, fonda e dirige un settimanale a fumetti per ragazzi, *Il Vittorioso*, senza preoccuparsi troppo della diffidenza di tanti educatori e genitori nei confronti dei

³⁶ Carlo Trabucco: *Il pubblico deve capire se non capisce peggio per lui*, cit.

³⁷ C.Tr. [Carlo Trabucco]: *Prime del cinema - Napoli milionaria* in *Il Popolo*, 30 settembre 1950.

³⁸ C.Tr. [Carlo Trabucco]: *Cinema - Filumena Marturano* in *Il Popolo*, 22 novembre 1951.

fumetti. Poco dopo assumerà anche la direzione della *Rivista del Cinematografo*, trasformando la vecchia testata rivolta essenzialmente ad educatori e sacerdoti, in una rivista che cerca un vasto pubblico per interessarlo ai problemi e ai valori del cinema. C'è Gedda all'origine di *Pastor Angelicus*, il documentario lungometraggio su Papa Pio XII a cui lavorano in forma anonima personalità come Romolo Marcellini, Cesare Zavattini, Ennio Flaiano e che segna, anche, in modo visibile il crescente distacco dei cattolici italiani dal regime fascista rappresentando con durezza l'orrore della guerra in corso e sottolineando l'urgenza di uscirne aprendo trattative di pace. Se Gedda ha la tempra dell'organizzatore, la mente culturale accanto a lui per quanto riguarda il cinema e in generale lo spettacolo, è Diego Fabbri, segretario del Centro Cattolico Cinematografico ma già negli anni del conflitto emergente autore di teatro (*Paludi*, rifacimento di un dramma sociale sulla bonifica che la censura del regime aveva vietato "in toto"). Va subito osservato che con la creazione della Orbis Film non si vogliono fare pellicole che una volta si sarebbero definite "edificanti" ma affrontare con realismo i problemi e le inquietudini dell'uomo contemporaneo con ampiezza di orizzonti in modo da accostare il grande pubblico anche non credente³⁹.

Dopo la citata opera di De Sica è la volta di un altro regista importante come Alessandro Blasetti che firma *Un giorno nella vita* dove la Resistenza è vissuta attraverso un convento di suore di clausura la cui quieta esistenza di raccoglimento e di preghiera è bruscamente interrotta dalla necessità che la guerra impone di ospitare un gruppo di partigiani uno dei quali è ferito e abbisogna di cure e anzi di essere operato. I tedeschi, per reazione, stermineranno tutte le religiose, un massacro. Trabucco elogia la *delicatezza esemplare* con cui il regista ha reso la strage e la sua capacità di *amalgamare temperamenti diversi di attori e attrici e contemperare il realismo con la poesia di una lontana vicenda d'amore che mette di fronte il partigiano ferito ad una madre superiora a cui egli ha un tempo recato come donna del secolo tanto dolore*, una situazione potenzialmente *scabrosa* che egli ha trattato con delicato tocco⁴⁰.

Col suo terzo film la Orbis tiene a battesimo un regista che diventerà una figura di primo piano nel nostro cinema: Pietro Germi. *Il testimone* su soggetto dello stesso Germi si snoda sul filo di un'abile combinazione in chiave "noir" di una sottesa turbata religiosità piena di roveli interiori (vedi certa letteratura cattolica francese: Bernanos), propria di Diego Fabbri, e la fantasia surreale di Cesare Zavattini, i due coautori della sceneggiatura. La prima parte, secondo il critico del *Popolo*, è *indubbiamente quella più riuscita e più poetica, mentre la seconda ha alcune parti stagnanti*. Il tormento di coscienza di un assassino - che è riuscito a sottrarsi alla pena di morte (allora ancora esistente in Italia) distruggendo la testimonianza che l'aveva portato quasi al muro - ricorda a Trabucco il Dostoevskij di *Delitto e castigo* e il film che ne aveva tratto Pierre Chenal. Purtroppo però il protagonista Roldano Lupi non è, a suo avviso, all'altezza della potenza interpretativa espressa in quel film da Pierre Blanchard⁴¹.

Nell'immediato dopoguerra film di ispirazione cristiana vengono realizzati anche al di fuori della Orbis, confermando come nell'Italia del dopoguerra ci fosse in cineasti, produttori e naturalmente spettatori una diffusa sensibilità alle tematiche religiose.

Un regista che proviene dal novero delle firme della *Rivista del Cinematografo* - il periodico del Centro Cattolico Cinematografico - è Giuseppe Maria Scotese. Il suo film di debutto, *Il sole di Montecassino*, scritto fra gli altri da Diego Fabbri e Mario Monicelli, rievoca la figura di San Benedetto, affidata ad un ottimo attore in un ruolo inatteso, essendo egli conosciuto per personaggi eroici ed epici in film di guerra: Fosco Giachetti. Mentre il C.C.C. giudica la pellicola con un certo distacco (*pur non raggiungendo un rilevante livello artistico...*), Trabucco la sostiene con assoluta convinzione. Elogia la battaglia tra i Goti e i *diseredati di Cassino la cui unica protezione è il*

³⁹ In quel dopoguerra, fra l'altro, sorge in Roma - in un'epoca nella quale gli atenei del Paese erano ancora ben lontani dall'inserire il cinema nei corsi di laurea - l'Università Internazionale di Scienze Sociali "Pro Deo" di cui è fondatore e magnifico rettore il domenicano belga Felix A. Morlion e che ha come esclusivo campo di studio, di ricerca e di formazione i mass-media, dalla stampa agli audiovisivi. E dall'ambiente della "Pro Deo" sorgeranno i cineforum, modello nuovo di circoli del cinema.

⁴⁰ Carlo Trabucco: *Un giorno nella vita* in *Il Popolo*, 7 aprile 1946.

⁴¹ c.t. [Carlo Trabucco]: *Le prime del cinema - Il testimone* in *Il Popolo*, 3 agosto 1946.

monaco Benedetto e indica che *l'apice della drammaticità, ottenuta con l'essenziale, senza teatralità e senza retorica, si registra allorché il barbaro Zalla è vinto dallo sguardo del monaco [...] Ma non solo questo scorcio ha una sua intonazione armonica, ve ne sono altri in cui il regista sa dominare la materia difficile e gli si deve far credito di un senso cinematografico. Una riserva comunque il critico la esprime: il modo in cui è elaborata la difficile materia storica e umana che doveva essere resa viva e vicina alla nostra sensibilità [...], non sempre ci commuove. Nondimeno, vi sono attitudini nel regista che l'esperienza farà maturare con profitto*⁴².

Una netta stroncatura il critico riserva per contro al successivo film del regista siciliano, evidenziando una costante della linea di Trabucco: mai fare una "politique des auteurs" sostenendo comunque questo o quello per ragioni di appartenenza al proprio schieramento ideale e/o politico ma giudicare la singola opera, senza sopravvalutazioni né sottovalutazioni. Si tratta ora di un nuovo film religioso dalle ambizioni, si direbbe, sbagliate: *L'Apocalisse*, che pure reca fra gli sceneggiatori il nome di un grande drammaturgo del Novecento come Rosso di San Secondo.

*L'Apocalisse giovannea - chiosa Trabucco - è una profezia cosmica e i suoi quattro cavalieri - fame, peste, guerra e morte - sono i quattro giudici che decideranno congiuntamente le sorti del mondo. Per trasferire questo concetto sullo schermo erano necessari mezzi non comuni, ma soprattutto era indispensabile un cervello michelangioloesco o un poeta per ispirare il soggettista. Nell'Apocalisse di Scotese non si intravedono né Michelangelo né Dante né Milton. I mezzi sono stati molti, ma questo non ci ha impedito di vedere una Roma imperiale fatta di legname e di stucchi posticci, una Roma in... economia [...] inferiore anche in via approssimativa alla grandezza di quell'Urbe che se la si vuole far rivivere, deve rivivere con la dovuta dignità. E' però la trama ad essere cervellotica e a non corrispondere all'assunto, una trama che inizia in contesto attuale con la bomba atomica e i mali dell'urbanesimo, retrocede alla Roma imperiale di un secolo dopo Cristo per terminare di nuovo nella nostra contemporaneità e relativi orrori bellici. Realizzato in forma inadeguata, il film difetta di fantasia, di coesione. L'impresa era immane, d'accordo, ma ci duole sinceramente constatare che la meta non è stata raggiunta*⁴³.

Un'altra piccola casa di ispirazione cattolica, la Pastor Film, produce *Montecassino* di Arturo Gemmiti, rievocazione ben fatta della distruzione dell'Abbazia durante la seconda guerra mondiale. *una degna testimonianza con sequenze davvero belle. Il bombardamento dell'Abbazia è reso con tragica evidenza e il regista è rimasto aderente a quella che è storica verità: la V Armata americana si è macchiata di una inutile distruzione così come i tedeschi, di fronte all'ultimatum americano, non avendo concesso la partenza in tempo utile della popolazione civile là rifugiata, si sono resi responsabili di quegli inutili massacri. Trabucco rimprovera però a regista e sceneggiatori di avere innestato nel racconto una inutile e superflua trama amorosa perché la maestà della tragedia di Montecassino ne viene rimpicciolita*⁴⁴.

Chiusa la esperienza della Orbis, lo stesso gruppo di cattolici dà vita, sotto la guida di un abile produttore come Salvo D'Angelo, alla Universalia che realizza, fra gli altri, la commedia *Prima Comunione* affidandone la regia a Alessandro Blasetti. *La più bella interpretazione di Fabrizi - parere di Trabucco - un Fabrizi che resta dal principio alla fine su un terreno misurato, che non si abbandona [...] alle sue estrose variazioni e che ci appare pertanto un attore completo. Fabrizi non ci dà una macchietta, ma un carattere [...]. Le trovate che reggono il film sono tutte in tono, e Blasetti qui ci fa ricordare il regista di *Quattro passi fra le nuvole*, e crediamo di non dire poco. Mano leggera [...] -mano felice nei tipi [...] e a tratti un arioso spaziare nel mondo del vero con qualche puntata anche nel mondo della poesia... E siccome non possiamo tutto questo accreditarlo al solo regista, diremo che il punto di partenza di Zavattini, autore di un tessuto trasparente, ma consistente (staremmo per dire è tutta seta naturale) è quanto mai indovinato. [...] Zavattini ha offerto un punto di partenza a Blasetti e tutti e due ci hanno offerto un buon prodotto, consigliabile ai nostri lettori*⁴⁵.

⁴² Carlo Trabucco: *Le prime del cinema - Il sole di Montecassino* in *Il Popolo*, 30 settembre 1945.

⁴³ c.tr. [Carlo Trabucco]: *L'Apocalisse* in *Il Popolo*, 21 ottobre 1947.

⁴⁴ C.Tr. [Carlo Trabucco]: *Montecassino* in *Il Popolo*, 14 febbraio 1947.

⁴⁵ C.Tr. [Carlo Trabucco]: *Cinema - Prima Comunione* in *Il Popolo*, 4 novembre 1950.

3.4 FACCE DIVERSE DEL NUOVO CINEMA ITALIANO

Il nuovo cinema italiano si propone in sede internazionale con la ripresa della Mostra del Cinema di Venezia dopo tre anni di interruzione – 1943-1945 - dovuti alla guerra. Nel 1946 la Mostra, che per il momento, per segnare una discontinuità nei confronti dei trascorsi fascisti, si chiama “Manifestazione”, è ignorata dal giornale che non vi accredita alcun inviato (eppure il Commissario alla Biennale è il democratico cristiano Giovanni Ponti, futuro ministro). La successiva edizione del '47, invece (la rassegna ha riacquisito intanto il suo antico nome di “Mostra” e una giuria vi assegna nuovi premi – ma non ancora il Leone d'oro che verrà istituito in seguito - al posto delle Coppe Mussolini del passato) *Il Popolo* la fa seguire da Mario Ungaro. Indisponibile tuttora il Palazzo del Cinema al Lido, le proiezioni si svolgono nel centro storico veneziano, utilizzando la prestigiosa cornice del cortile del Palazzo Ducale.

I film nostri di rilievo sono tre e ben diversi l'uno dall'altro: *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada, *Caccia tragica*, opera prima di Giuseppe De Santis, e la commedia politico-sociale *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa.

Dando conto del primo dei tre, Ungaro premette che *non è facile [...] realizzare un film compiuto ed aderente allo spirito originario di un lavoro di D'Annunzio anche se – come in questo caso – molte sono state le modifiche apportate al romanzo. E' la storia, ambientata nella Roma fine Ottocento e senza dubbio suggerita allo scrittore abruzzese dalla lettura di Dostoevskij, di un impiegatuccio succube del suo potente e arrogante principale che gli fa sposare la sua amante, Ginevra, continuando la ormai notoria relazione con lei e umiliando sempre di più il povero Episcopo finché questi, per essere rispettato dal figlio decenne che soffre per la situazione del padre, uccide Wenzel. Con una trama simile - scrive Ungaro - il compito era molto arduo e le vie da seguire erano due: o lasciare il libro tra gli impolverati scaffali oppure trarre da questo uno spunto per svilupparlo in forma molto più personale di quanto ha fatto Lattuada. Per questo tutta la pellicola si sviluppa un pò troppo monotona, grigia e superficiale. [...] Ciò non vuol dire che il film sia da buttar via, resta sempre un lavoro coraggioso, serio e di ampio respiro⁴⁶. Quando il film di lì a poco esce nelle normali sale, lo stesso Ungaro vi ritorna sopra per confermare quanto già scritto da Venezia. E' mancato al regista il coraggio di affrontare l'opera e lo scrittore con uno spirito [...] di spregiudicata personalità e quindi egli non ha saputo trarre profitto e spunto dal vasto materiale a sua disposizione [...]. Con maggiore coraggio si poteva fare molto [...] e soprattutto si poteva imprimere alla pellicola più vigore e passione ed anche maggiore vitalità al personaggio che Fabrizi interpreta con cura. Non manca comunque un giudizio abbastanza positivo perché la fatica di Lattuada è ammirevole in talune notazioni d'ambiente e nella ricostruzione della Roma umbertina manifestando una serietà di intenti posta nella realizzazione che fanno dell'Episcopo una produzione seria e degna di attenzione⁴⁷.*

Dei nostri registi attivi fra gli anni del secondo conflitto mondiale e il dopoguerra, Lattuada, per gusto e formazione culturale, è il più sensibile alla trasposizione cinematografica di grandi testi della narrativa italiana. Trabucco apprezza uno dei film ai quali il regista resterà maggiormente affezionato, *Il mulino del Po* (1949), da uno dei tre volumi del capolavoro (uscito fra il 1938 e il 1940 a puntate sulla *Nuova Antologia*) di Riccardo Bacchelli e le riserve che esprime sono tutte dalla parte di Lattuada affinché possa rafforzare in seguito il suo indubbio talento. Come aveva fatto Ungaro per il film di derivazione dannunziana, il critico avverte la necessità di riconoscergli in apertura *una probità e una serietà che gli fanno onore*. Non mancherà, dal punto di vista estetico, di rilevare che nel film *vi sono squarci cinematografici di rara bellezza e certe abilità da regista consumato*. Tuttavia, *alle prese con una situazione molto complessa a noi ha fatto l'impressione abbia faticato a uscirne e a trovare il filo conduttore; egli è partito, senza dubbio, dal fatto sociale,*

⁴⁶ Mario Ungaro: *Il primo film italiano a Venezia – E' difficile portare D'Annunzio sullo schermo* in *Il Popolo*, 28 agosto 1947

⁴⁷ m.u. [Mario Ungaro]: *Le prime del cinema – Giovanni Episcopo* in *Il Popolo*, 25 settembre 1947.

che ha sentito in queste pagine [...] come una cosa sua. Il fatto sociale sentito come fatto umano prima ancora che come fenomeno ideologico, e questo è bello, ma poi la vicenda sociale gli è sfuggita di mano ed è andato a sfociare in una conclusione tipicamente personale. [...] Quando si arriva alla lotta fra le messi, da una parte le scioperanti e dall'altra la truppa, nella condizione di determinare un sanguinoso conflitto [...], la vicenda raggiunge il vertice dell'interesse e si ha la sensazione veramente della potenza di quel dramma delle classi, che sussiste tuttora. E poi? Poi si scivola nel particolare. Il grande avvenimento scompare e le conseguenze le troviamo nel cervello di un primitivo che si macchia di un delitto stolto e inutile. Partiti dal grosso, andiamo morendo nel piccolo caso: non è più dramma sociale ed è un tardivo dramma individuale, perché quel giovane che alla fine viene a sostenere la parte del protagonista, protagonista non lo era e la sua venuta in primo piano ci fa dimenticare che in primo piano invece era la lotta tra i ricchi e i poveri, tra gli sfruttatori e gli sfruttati⁴⁸.

Tornando alla Mostra di Venezia del '47, spicca l'esordio registico di Giuseppe De Santis, che durante il conflitto era stato l'apprezzato critico del quindicinale *Cinema* dove, sotto il manto protettivo del suo direttore, Vittorio Mussolini, figlio del Duce, avevano scritto e discusso in relativa libertà molti giovani – alcuni dei quali come Gianni Puccini, non per caso arrestato alla fine del '42 per cospirazione contro il regime, erano già militanti antifascisti clandestini - che sarebbero stati fra i protagonisti del cinema italiano del dopoguerra. *Caccia tragica* situa l'azione nella tormentata Emilia dell'immediato dopoguerra dove una cooperativa agricola di reduci è minacciata dai vecchi proprietari che si servono di banditi come braccio armato e fra questi banditi ci sono a loro volta reduci dal fronte che non hanno potuto o saputo a guerra finita reinserirsi nella società. Allora il film, sceneggiato fra gli altri da Michelangelo Antonioni e Cesare Zavattini, apparve molto più intonato alle battaglie politiche del Partito Comunista – di ciò gli fa carico Mario Ungaro - di quanto non appaia oggi quando ne possiamo invece cogliere, oltre a un impegno sociale di ampio respiro non restringibile alle logiche e all'ideologia di un partito, specie nel "perdono" conclusivo al bandito, perfino l'afflato di un solidarismo cristiano. Il critico comunque sottolinea *una indiscutibile abilità e capacità da parte del regista, il quale – a differenza di molti suoi colleghi italiani – dimostra di essere in possesso di mezzi tecnici apprezzabili, anche se talvolta derivazioni di storici ricordi (la scuola russa [...]) che in un cineasta al primo film possono anche giustificarsi*⁴⁹.

Con *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa, che frutta alla Magnani a Venezia il premio per la migliore attrice, siamo ai primi passi di un certo tipo di nuova commedia popolare che, utilizzando un linguaggio filmico un pò facile per raggiungere le grandi platee, riesce a raccontarci aspetti veri dell'Italia del dopoguerra. La vicenda della qualunque donna del popolo la quale, alle prese con i problemi sociali urgenti dell'epoca, si improvvisa piccola leader politica e conduce battaglie tanto appassionate e coraggiose da finire anche in carcere fa intravedere il mutare nel Paese del ruolo della donna, che fino al 1946 non aveva nemmeno goduto dei diritti più elementari in una democrazia, quelli di elettorato attivo e passivo. Grintosa e appassionata, la Magnani ne è l'interprete ideale. Peccato che il finale, nel riportarla alla casa e ai figli, dia ancora l'idea che per la donna l'impegno politico fosse incompatibile con il suo ruolo principale di moglie e madre e potesse, come nel film, costituire soltanto una parentesi dettata dall'emergenza. Nel film di Zampa, scrive Ungaro da Venezia, *ritroviamo sullo schermo uno squarcio della Roma della periferia di oggi, per una vicenda umana [...] aderente alla realtà della vita . [...] La lotta di Angelina con la fame e la miseria della periferia è viva sin dal primo metro di pellicola*⁵⁰.

3.5 VISCONTI, I CATTOLICI E LA TERRA TREMA

Se il neorealismo ha il suo indiscusso capostipite nel Rossellini di *Roma città aperta* e di *Paisà*, un

⁴⁸ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Prime del cinema – Il mulino del Po* in *Il Popolo*, 15 ottobre 1949.

⁴⁹ Mario Ungaro: *Le prime del cinema – Caccia tragica* in *Il Popolo*, 6 marzo 1948.

⁵⁰ Mario Ungaro: *Al Festival di Venezia – Dolorosa umanità di Angelina donna, madre e onorevole* in *Il Popolo*, 13 settembre 1947.

maestro nel cui modello si riconoscono anche molti registi stranieri, l'esempio più rigoroso di esperienza di un cinema della realtà concepito e realizzato al di fuori degli studi e dei metodi del cinema corrente è costituito da *La terra trema* di Luchino Visconti e tale e tanto radicale è la sua novità espressiva da farci quasi scordare che ha per base di ispirazione un grande romanzo della letteratura italiana, *I Malavoglia* di Giovanni Verga pubblicato nel 1881 come primo tassello narrativo del ciclo dei "Vinti". Come è noto, all'origine del film c'era stato il proposito del P.C.I., in vista delle elezioni politiche del 18 aprile 1948, di commissionare a Visconti la realizzazione di un documentario sulla condizione dei pescatori siciliani. Poi però al regista era risultato stretto il compito di un documentario di propaganda per un partito e aveva approfittato del soggiorno in Sicilia per elaborare un suo progetto di film di "fiction" sempre sui pescatori, ma filtrato dalla rilettura - attualizzata alla contemporaneità - del romanzo verghiano. Trascorrendo mesi e mesi con la sua "troupe" in mezzo alla gente di Acitrezza, il paese di mare già scelto da Verga come ambiente per il suo libro, Visconti fu in grado di far rivivere a quei pescatori e alle loro famiglie la situazione e gli stati d'animo dei personaggi verghiani senza imporre loro qualcosa dall'esterno ma facendogliela crescere dentro e trasformando così quella gente in personaggi e quei personaggi in attori. Terminato il denaro da lui sborsato di persona, fu la casa cattolica Universalia di Salvo d'Angelo, continuatrice ideale della Orbis Film, a intervenire salvando il progetto e consentendogli di terminare il film. Ed è sotto le insegne della Universalia che *La terra trema* sbarca a Venezia, in concorso alla Mostra del Cinema del '48. Ancora una volta si assiste alla disputa di opposte fazioni sul "comunismo" di Visconti, anche perché, nel clima arroventato del dibattito politico seguito alla vittoria democratico-cristiana del 18 aprile, c'è chi a sinistra tende senz'altro ad annettersi l'opera così come a destra c'è chi la rifiuta a priori. La cattolica *Rivista del Cinematografo* ne aveva preannunciato favorevolmente l'uscita sottolineando le coincidenze della linea di denuncia sociale viscontiana con quanto affermato con fermezza e coraggio in una lettera collettiva ai fedeli dell'episcopato siciliano⁵¹. Un'opera, scrive Mario Ungaro inviato del *Popolo* alla Mostra di Venezia, *assai umana e socialmente convincente. Perché davvero nessuno può rimanere insensibile alle misere condizioni di quella famiglia di pescatori attorno a cui il film si svolge, che spesso egoismi, ingiustizie e scarse possibilità di libera iniziativa rendono inumanamente inferiori a quel "minimo di esistenza" che a tutti dovrebbe essere assicurato. Il tema trattato [...] è assai ampio (nella famiglia di Acitrezza può ritrovarsi il simbolo di tutti i pescatori del mondo, di quanti da una più equa e cristiana giustizia sociale attendono tranquillità di vivere) e nel realizzarlo Luchino Visconti ha giustamente tenuto conto della sua importanza mettendo a nudo e a fuoco ogni circostanza e ogni situazione psicologica.* Non meno importante è la qualità estetica dell'opera: la forma del film è a tal punto curata [...] da apparire meditata e perciò talvolta priva di quella immediatezza propria dell'arte. Opera dunque pensata in ogni suo aspetto e conseguentemente ricca di valori sia nel contenuto che nella forma. *La terra trema* ha riportato sugli schermi - dopo cinque anni - il nome di Luchino Visconti con una maturità degna di una lunga esperienza. Il realismo del regista di *Ossessione* ora appare infatti non solompù personale, ma anche più solido e razionale, e prova ne siano il taglio dell'inquadratura, la fotografia ricca di contrasti tonali e l'uso efficacissimo della colonna sonora registrata in presa diretta⁵².

La diffidenza dei distributori per un film senza dubbio difficile ritarda di un paio d'anni l'uscita de *La terra trema* nelle pubbliche sale e vi arriva per giunta in un'edizione molto scorciata e con la sostituzione di un doppiaggio in italiano ai dialoghi originali in dialetto siciliano. L'anonimo recensore del quotidiano d.c. ironizza su quanti alla prima romana al cinema Barberini cominciano a borbottare sin dalle prime inquadrature e se ne vanno magari dopo pochi minuti. *Tre spettatori, davanti a noi* - racconta il giornalista - *che forse credevano di trovare un film alla Vulcano* [il film di William Dieterle con Anna Magnani girato per far dispetto a *Stromboli* di Rossellini con Ingrid

⁵¹ Gabriele Serra: *Un ammonimento di Vescovi raccolto in parte da un film di Visconti* in *Rivista del Cinematografo*, Roma, n. 10, ottobre 1949, ora inserito nel volume: Sergio Trasatti (a cura di): *I cattolici e il neorealismo*, Roma, Ente dello Spettacolo editore, 1989.

⁵² Mario Ungaro: *Al Festival - Ritorna Visconti con "La terra trema"* in *Il Popolo*, 3 settembre 1948.

Bergman, NdA], appena letta la presentazione se ne sono andati tosto, altri sono usciti prima che il film finisse. Erano entrati al Barberini [...] per divertirsi; ora *La terra trema* non è precisamente un film che possa divertire nel senso che ricrei lo spirito e lo faccia "evadere" come per lo più riescono a fare certi film americani che piacciono tanto perché in essi tutto va bene, la gente è ben vestita, ha magnifiche automobili e abita in splendide, e alla peggio, in decorose case. Gli americani hanno il loro scopo nel presentare il loro mondo così: Luchino Visconti ne ha esattamente uno opposto: vuol presentare le miserabili spelonche in cui vivono molti italiani (e forse ci vivono anche molti americani, ma non ci tengono troppo a farlo sapere) per una "denuncia sociale". Scopo nobile e che non ci trova affatto contrari, quindi non condividiamo le impazienze e gli annoiati commenti degli spettatori del Barberini, come non condividiamo l'aprioristico "no" decretato al film da coloro che intendono con l'assenza fare dell'anticomunismo. Riaffermato, come Ungaro a suo tempo da Venezia, che il regista merita i suoi elogi e il film è una cosa degna [...], è una vicenda amara - scrive, - con la quale Visconti risolve cinematograficamente il tema documentario e formula, al contempo, la denuncia di una precaria situazione sociale che reclama giustizia. Tutto questo è comunismo?⁵³.

3.6 DALLA PARTE DI ROSSELLINI

Non c'è dubbio che, pur rifiutandosi di sposare una "politique des auteurs" che finirebbe per favorire sempre e comunque alcuni a discapito di altri, il critico del quotidiano d.c. senta come particolarmente vicino ai propri ideali un regista come Roberto Rossellini.

Proprio Rossellini tuttavia sarà al centro di un forte contrasto all'interno dello stesso mondo cattolico per un film che taluni giudicheranno blasfemo. Si tratta del dittico *Amore* composto di due brevi film autonomi, *La voce umana* e *Il miracolo* e in particolare di quest'ultimo. Presentato alla Mostra del Cinema di Venezia del 1948, in un gruppo piuttosto ricco e valido di pellicole italiane, il dittico è accolto con favore. *Roberto Rossellini, il regista, e Anna Magnani, la protagonista* - riferisce l'inviato del *Popolo* Mario Ungaro - *non potevano vedere accolta in modo migliore questa loro comune e coraggiosa fatica che, per essere il riflesso di due spiccate personalità e l'interpretazione visiva di uno dei più complessi fenomeni dell'animo umano, quello dell'amore, appariva già in partenza di non facile accesso al grosso delle platee ed alla maggioranza del pubblico il cui gusto non è davvero raffinato.*

La voce umana non è che teatro filmato, ed è questo il suo limite estetico, dato che, senza grandi invenzioni stilistiche da parte del regista riproduce il noto monologo di Cocteau e nondimeno si fa apprezzare per la eccezionale ed appassionata interpretazione della Magnani la quale, pur non cogliendo intimamente nello spirito l'opera dell'autore francese, ha saputo violentemente e con calore mostrare il nudo della sua anima di artista.

Più interessante dal punto di vista cinematografico risulta il secondo breve film, *Il miracolo*, scritto dal cattolico Tullio Pinelli e dallo stesso Rossellini sulla base di un soggetto originale di Federico Fellini che ne è anche il protagonista maschile. Si tratta di una semplice storia di paese, elevata a valore di dramma e poesia per il suo contenuto [...]. Narrato con lento ritmo di documentario, questo breve film non assurge in qualche suo aspetto al tono lirico che si voleva, tuttavia delle sequenze restano efficacissime e nel suo complesso può giustamente parlarsi di un'opera eccezionale e coraggiosa. Ungaro ha colto già a Venezia qualche malumore nei confronti del *Miracolo*, che ad alcuni potrà apparire [...] non proprio ortodosso a motivo del suo contenuto - l'amore ingenuo ed ascetico di una povera donna "abitata" dall'ossessione di essere la sposa di San Giuseppe, un amore che l'approssimarsi della maternità purifica. Chi la pensa così, rileva, non ha fatto attenzione allo stato mentale della protagonista ed a quel suo "purificarsi" [...] - quello è il miracolo della maternità⁵⁴.

Quando il film esce nelle normali sale, il Centro Cattolico Cinematografico lo giudica senza appello escluso per tutti con una motivazione molto forte e perentoria: *Il miracolo costituisce*

⁵³ [Anonimo]: *Le prime del cinema - La terra trema* in *Il Popolo*, 11 giugno 1950.

⁵⁴ Mario Ungaro: *Il primo film italiano al Festival Cinematografico di Venezia* in *Il Popolo*, 22 agosto 1948.

*un'abominevole profanazione dal punto di vista della religione e della morale e ne dobbiamo deplorare vivamente la produzione e la proiezione. Sembra incredibile che si osi concepire e presentare al pubblico la parodia di un sacro mistero, la parodia di quel sublime racconto evangelico che sta alla base di ogni credenza cristiana. Di conseguenza, conclude, sconsigliamo ad ogni genere di pubblico la visione di questo film*⁵⁵.

Va ricordato però, per inquadrare correttamente la situazione, che questo giudizio, pur essendo autorevole e reso pubblico - come gli altri emessi dalla commissione del C.C.C. - mediante affissione nelle parrocchie e negli istituti religiosi nonché mediante pubblicazioni su tutta la stampa cattolica, ed essendo rivolto dunque a tutti i fedeli, non aveva il valore assoluto, per esempio, delle condanne dei libri inseriti dalla Congregazione del Sant'Uffizio nell'*Index librorum prohibitorum*, all'epoca ancora in funzione (nel caso dei libri vietati, la lettura - salvo che fosse autorizzata per speciali motivi di studio - faceva incorrere il credente nel peccato mortale). Lo stesso C.C.C. aveva ritenuto opportuno far pubblicare sulla sua *Rivista del Cinematografo* un articolo dal titolo significativo *Codice senza Inferno*⁵⁶.

Lo stesso giorno in cui il giudizio del C.C.C. viene pubblicato nelle *Segnalazioni cinematografiche* - ma quel divieto era nell'aria e non poteva non essere stato sentito - interviene sul film con tutta la sua autorevolezza di titolare della critica cinematografica del *Popolo* Carlo Trabucco confermando senza mezzi termini il sostegno dato all'opera da Ungaro nel servizio dalla Mostra di Venezia e per di più rafforzandolo con un'analisi critica ancor più estesa ed approfondita. Dopo aver dato conto della straordinaria "prova d'attrice" offerta dalla Magnani nel monologo di Cocteau che costituisce la prima parte del dittico di Rossellini, Trabucco introduce il racconto della vicenda de *Il miracolo* osservando, a proposito della povera scema, che *San Benedetto Cottolengo gli esseri umani come questi li ha chiamati "carissimi" e pertanto "carissima" sarebbe stata al suo cuore l'anima obnubilata della nostra pastorella. Questa maternità - scrive - di cui ella non valuta l'importanza se non come l'espressione cieca dell'istinto materno, che è superiore all'intelligenza e che la natura dona anche a colei che è fuori di senno, questa maternità sofferta e attesa nell'incoscio, portata avanti come il peso di una croce, trova la sua realizzazione nel vagito di un bimbo che nascerà nel vano di un campanile, su in alto, sulla sommità di una collina, dove la povera infelice ha trovato rifugio, come per essere più vicina a Dio. Che cos'è questo miracolo? Non c'è a nostro parere miracolo di sorta se non in senso poetico e vi sono in questa pellicola alcune situazioni di una bellezza rara, bellissima la sequenza della distribuzione della minestra, bellissima la scena in cui il mendicante perseguita la ragazza, bellissima la scena in cui Anni, presa dalla voglia di una mela, la sente come un impulso più forte del rispetto della Casa di Dio dove è inginocchiata. Unica riserva, ma estetica, il critico la avanza nei confronti del finale che a suo parere manca: A un tratto Anni accovacciata nel campanile, presa dallo spasimo della maternità imminente, porta la mano alla corda della campana. Perché Rossellini ha rinunciato a quella corda? Troppo comune l'espedito? Risorsa risaputa? Ebbene no, perché quel tocco di campana che annuncia la nascita di una nuova vita poteva essere veramente una specie di "Benedicite" e di "Ave Maria" sulla nuova aurora che con quella vita sbocciava sul mondo. Perché ogni bimbo che nasce è una benedizione di Dio, anche se figlio di un povero essere minorato.* Però, finale a parte, il film rimane una cosa bella, umanamente sentita, viva, vera e senza profanazione religiosa come qualcuno ha creduto di giudicare [...] perché sono chiare le posizioni

⁵⁵ cfr. *Amore in Segnalazioni Cinematografiche*, dispensa 18ma, Roma, Centro Cattolico Cinematografico, 1948, pag. 117.

⁵⁶ cfr. Catone il Censore: *Codice senza Inferno* in *Rivista del Cinematografo*, Roma, n. 2, febbraio 1946. cfr. anche: F. Lambruschini: *Commette peccato chi proietta film "esclusi"?* in *Rivista del Cinematografo*, Roma, n. 3, marzo 1963. Dopo il Concilio Vaticano II le valutazioni sono state affidate ad una commissione nominata con durata triennale dalla Conferenza Episcopale Italiana e sono ispirate a un criterio diverso, indicando la congruità o meno del film preso in esame rispetto ai valori religiosi e umani senza con ciò proibirne la visione. Inoltre queste valutazioni sono oggi rivolte non tanto ai fedeli - non vengono più affisse alle porte delle chiese, per esempio, né diffuse dalla stampa cattolica - quanto a parroci, sacerdoti, educatori, gestori di "sale della comunità" e responsabili e animatori di circoli cinematografici.

dei personaggi e non è possibile equivoco di sorta. Questo film è un altro punto all'attivo di Roberto Rossellini⁵⁷.

Una settimana dopo il giornale ospita con notevole rilievo (il titolo è su sette colonne) una durissima lettera al Direttore di Remo Branca – presentato come *l'ottimo collega Remo Branca* - avversa alla recensione di Trabucco. Dopo aver trovato *sconcertante* la *contraddizione* fra il giudizio aspro del C.C.C. e l'articolo elogiativo del critico, il professor Branca informa di essersi voluto fare un'opinione personale in proposito recandosi a vedere al romano cinema Rivoli il film *incriminato*. E tale visione *ha urtato violentemente non solo la coscienza del pubblico del Rivoli (pubblico colto, non facile a lasciarsi sopraffare dalle suggestioni dello schermo, che ho sentito protestare, indignarsi o ridere) ma anche me, dotato di difese reattive che provengono dall'amore al cinema, dallo studio e dagli anni. Lo spettacolo si chiuse in un silenzio mortificato e depresso. Qualcuno osò anche fischiare*. Per prima cosa Branca accusa Trabucco di avere ad arte riferito solo parzialmente il contenuto del film. E questo non si deve permettere, signor Direttore, per soddisfare quei diritti che non si possono negare alla coscienza dei lettori cristiani. Parole grosse, a cui fa seguito una esposizione della trama dove tutto ciò che pur il critico aveva ben raccontato, vedendolo però in chiave di parabola e di poesia e sempre dal punto di vista candido della "matta", viene sottolineato come intenzionalmente blasfemo. Per esempio: un gruppo di ragazze, con la cattiveria che ancor oggi vediamo verificarsi qua e là in Italia secondo le cronache, prendono in giro la povera donna incinta, le mettono intorno un manto e la trascinano in una sorta di processione come fosse la Madonna (e lei alla fine scappa). Per Branca non è possibile che in Italia, in un "sano" paese cattolico di provincia ci siano giovani che così si comportano e dunque il regista avrebbe voluto non ritrarre, come ha fatto, una brutta ma verificabile piega del vissuto sociale ma invece irridere alla gente religiosa e ai suoi riti. *La fede e il cuore della gente meridionale sono offesi e diffamati. Offesa la coscienza umana generica da un esasperato realismo che non rispetta neppure l'ora segreta della maternità. Offesa la religione nostra per il richiamo esplicito al mistero evangelico dell'Incarnazione. Offeso infine lo schermo dal quale il pubblico italiano attende, se non svago e poesia, almeno la catarsi nell'arte delle indimenticabili proprie sventure*. E conclude: *Un altro giudizio dunque che non sia quello [del C.C.C.] di "abominevole provocazione" morale e religiosa mi pare, per il film Amore, un'indulgenza riprovevole*⁵⁸.

Il giorno dopo, Trabucco replica, con serenità e non senza un lieve tocco di ironia, alla "reprimenda" di Branca, ribadendo punto per punto la propria posizione. Se l'accusa di blasfemia è in sostanza legata al fatto che la demente, avendo scambiato per San Giuseppe il vagabondo che la mette incinta, è convinta di stare per partorire per "miracolo" (non ricorda, è evidente, la violenza subita quando era ubriaca) come la Madonna partorì Gesù, non si può assolutamente assumere la dolce follia di una "scema" per un punto di vista cosciente e razionale e quindi non c'è materia di possibili bestemmie. Quindi, è l'interrogativo retorico posto dal critico, *il Mistero della nascita del Figlio di Dio può venire intaccato da quel San Giuseppe fasullo e dalla credenza di quella povera scema? No, chiunque veda la pellicola comprende che l'equivoco non è possibile. Le posizioni di partenza, almeno queste, sono chiare. Non si può sbagliare. Ed è per questo che avrei suonato alla fine le campane, non perché annunciassero la nascita di un nuovo Redentore - mi sembra impossibile che la più modesta intelligenza possa intendere una cosa simile – ma perché annunciassero la nascita di una nuova vita, sia pure generata da una demente, e questo perché sono d'accordo con O'Neill che "tutti i figli di Dio hanno le ali"! E perché ritengo che per ogni creatura che nasce, si accende un lume in cielo. Per questo lume io avrei suonato la campana, per un inno alla vita che il Creatore concede anche alle "carissime" del Cottolengo*⁵⁹.

Il film più sconvolgente, forse, fra quelli firmati da Rossellini è *Germania anno zero* (1948) nel quale, girando fra le rovine di Berlino fra sfondi autentici e con gente autentica, il regista conclude

⁵⁷ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime dello schermo – Amore e Miracolo* in *Il Popolo*, 3 novembre 1948.

⁵⁸ Remo Branca: *Discussioni a proposito di un film* in *Il Popolo*, 11 novembre 1948. Remo Branca (1897-1988) fu pittore, incisore e xilografo, insegnante e letterato e dopo la seconda guerra mondiale si occupò anche di cinema e in particolare del rapporto fra cinema e scuola.

⁵⁹ Carlo Trabucco: "Amore" e "Nuvole" in *Il Popolo*, 12 novembre 1948.

la "trilogia della guerra" avviata da *Roma città aperta* e portata avanti con *Paisà* dipingendo il quadro severo e tragico di un Paese dove più che le distruzioni materiali recate dal conflitto sono dolorose e tremende le distruzioni morali recate dalla lunga stagione del totalitarismo nazista. Rossellini, autore anche di soggetto e sceneggiatura con la collaborazione di Sergio Amidei, racconta la vicenda esemplare di un adolescente, Edmund, allevato come tutti i suoi coetanei nell'organizzazione giovanile del regime, la Hitlerjugend, che nella Berlino del dopoguerra cerca di racimolare un pò di cibo per la famiglia affamata finché, incontrato un suo vecchio maestro nazista, quest'ultimo non lo induce ad uccidere il padre invalido, immobilizzato su una sedia a rotelle e quindi persona ormai "socialmente inutile": il mito hitleriano della "razza superiore" che giustifica e anzi incoraggia l'eliminazione degli handicappati. Rimasto solo, però, il ragazzo, non riuscendo ad assolversi per quel delitto, si uccide.

Anche in questo caso il Centro Cattolico Cinematografico – e si può valutare oggi quale sostanziale revisione di atteggiamento morale e pastorale avrebbe recato in seguito il Concilio Vaticano II – giudica il film *escluso per tutti* non accettandone il presunto pessimismo. Non si era capito che un'opera storica come *Germania anno zero* non andava assolutizzata nel gesto prima omicida e poi suicida del protagonista ma valutata come simbolo relativo alla specifica condizione umana, interiore, di una gioventù che tredici anni di formazione distorta nella scuola e nella società aveva immerso in un sistema di pseudovalori o meglio di antivalori proposti invece come valori assoluti da cui non era facile liberarsi con un rapido tocco di bacchetta magica.

Trabucco coglie subito questa sostanza dell'opera rosselliniana, assistendone a una visione privata in compagnia dell'attrice americana Jennifer Jones, che al termine della proiezione ha gli occhi bagnati di pianto. *E' una pellicola tremenda, che mette il freddo nelle ossa. E' il dramma della gioventù tedesca, ma soprattutto dei ragazzi tedeschi*, scrive il critico. *Non sappiamo se un regista tedesco avrebbe saputo realizzare quanto ha saputo fare con tanta evidenza Rossellini con quest'ultimo film, scarno, asciutto, senza divi, con attori di circostanza e con un protagonista – un ragazzo di tredici o quattordici anni – dalla maschera espressiva e fortemente emotiva che il regista ha condotto con una mano da grande maestro. Questa pellicola ci lascia con l'angoscia in cuore. [...] L'eredità del nazismo è così tragicamente viva che ci si domanda se è stato possibile che uomini – degni di questo nome – abbiano potuto predicare una morale che ti fa – con logica spietata – di un ragazzino un parricida e di fronte al suo delitto, nei primi lumi della coscienza che lo rimorde, gli fa maturare il suicidio. E davanti a quella fine, la coscienza cristiana si domanda: e ora che facciamo?*⁶⁰.

Al momento poi in cui il film esce normalmente nelle sale, Trabucco firma una estesa recensione in forma di lettera aperta a don Pietro Ricaldone, Rettor Maggiore dei Salesiani, dei quali il critico era stato allievo da ragazzo. Lo invita infatti a vedere il film e quindi ad inviare a Berlino un gran numero di sacerdoti e di laici della famiglia salesiana per evangelizzare un Paese che, più di altri, è oggi terra di missione perché è urgente ridargli l'anima perduta. *Io sono uscito dalla sala - racconta il critico - con un groppo alla gola mentre vicino a me c'erano mamme che avevano lacrime d'orrore e di pietà. Roberto Rossellini ci ha presentato un documento non dissimile da quello che nell'altro dopoguerra ci aveva[no] offerto lo scrittore Hans Fallada con *E adesso, pover'uomo?* [Kleiner Mann, was nun?, 1932, NdA] e [Ferenc] Kormendi con *la sua Avventura a Budapest* [Budapesti kaland, 1932, NdA]. Ma la differenza è questa: che la sconfitta tedesca e austriaca e ungherese aveva salvato le case e le case, anche per chi ha fame e freddo, sono qualche cosa di consistente. Sono un rifugio e altresì un punto di arrivo e un punto di partenza. Adesso da quelle parti non ci sono più le case, le famiglie sono distrutte e la gioventù viene su come Rossellini ce la fa vedere. E' una pellicola tremenda [...] e l'autore ne conviene. Egli l'ha voluta così non per dimostrare una tesi o per spezzare una lancia a favore della Germania, l'ha voluta così per un ammonimento e perché questa è la verità. La Germania può aver meritato anche questo scempio, ma quei ragazzi – che sono i tedeschi di domani – non potranno essere migliori dei loro padri se li lasceranno crescere a quel modo. [...] *Germania anno zero* è un orribile documento*

⁶⁰ Carlo Trabucco: *Il pianto di "Bernardette"* in *Il Popolo*, 14 gennaio 1948.

magistralmente trascritto da un uomo che ha saputo fare quello che gli scrittori sanno raramente realizzare: la vita di un ragazzo. Perciò, concludendo la sua lettera aperta, Trabucco, come credente prima che come critico cinematografico, auspica un forte impegno ecclesiale in Germania per bonificare gli animi dalla cattiva *kultur* propagata dal nazismo. *Germania anno zero*, scrive, *vuol essere un grido d'allarme. [...] Ricordando il versetto che ammonisce: Oportet ut scandala eveniant*⁶¹.

Anche *Francesco, giullare di Dio* (1950) suscita, come tutte le opere di Rossellini, discussioni appassionate, ma in questo caso nessuno mette in dubbio la sua ortodossia. Semmai, anche all'interno del mondo cattolico, ci si divide fra quanti esaltano la capacità del regista di rendere la "semplicità" francescana – servendosi per primo dell'esperienza neorealista (attori non professionisti, addirittura veri frati compreso il protagonista, riprese per le strade e le campagne, fuori dagli studi, fotografia non effettata, quasi da cineattualità) per raccontare un altro tempo e un'altra Italia, in questo caso quella del 1200 - e quanti esprimono invece delusione per una presunta inadeguatezza del regista nell'impresa. A questi ultimi appartiene stavolta lo stesso Trabucco. Che scrive di un Francesco *sfocato* e del fatto che episodi dei *Fioretti* che pur rifatti con assoluta fedeltà, sulla pagina commuovono e sullo schermo suscitano il riso o ci lasciano freddi. *Colpa di Rossellini?* si chiede il critico. E risponde: *Non direi. Colpa della nostra sensibilità "realistica", che è poi la stessa di Rossellini, il quale, per quanto si sia sforzato di avvicinarsi al misticismo di Francesco, quando l'ha tradotto in scene ci ha dato una cosa "vera" vista con occhio attuale, che tuttavia la sensibilità moderna [...] non accetta. Certo - osserva Trabucco - il regista avrebbe potuto scegliere la via più facile, darci il Francesco "storico", ricostruirne la biografia e per fortuna non l'ha fatto.* Ha tentato invece *l'arduo compito della traduzione visiva dei Fioretti. E i Fioretti [...] gli hanno resistito. Come resisterebbero ad altri registi se maturassero lo stesso progetto. E' difficile andare indietro di sette secoli e rivivere il primitivo spirito francescano. Anche sorella Chiara è stata chiamata in causa e neanche con lei la situazione prende quota...Resta a onore di Rossellini aver tentato l'ardua impresa*⁶².

L'incontro di vita e d'arte con l'attrice svedese – e diva di Hollywood – Ingrid Bergman induce il regista romano, avendo a disposizione un così vivo talento di interprete, ad affrontare in chiave psicologica e introspettiva una tematica abbastanza estranea al cinema italiano del tempo, fatta eccezione per un giovane esordiente, il Michelangelo Antonioni di *Cronaca di un amore* che è dello stesso anno, il 1951: l'incomunicabilità fra uomo e donna che pure vivono insieme, la crisi della coppia. *Stromboli (Terra di Dio)* tocca però anche quella dimensione o meglio quella ricerca di Dio che pure sta nel cuore dell'opera rosselliniana. Va perciò controcorrente rispetto al cinema italiano del tempo e induce taluno ad accusare il regista di "tradimento" del neorealismo con tutti i risvolti che gli sono propri: sociali, civili e storici. La lituana Karin, già moglie di un capitano tedesco, rinchiusa dopo la guerra in un campo di concentramento, dopo aver invano tentato di ottenere un visto per l'Argentina si sposa con un giovane siciliano ritenendo questo l'unico modo per evadere dalla reclusione del campo. L'uomo la porta con sé nella sua isola, Stromboli, e qui a poco a poco la donna si sente ancora più in gabbia, guardata con sospetto e diffidenza da gente legata a costumi tradizionali. *Il marito la tratta male, la gente la tratta peggio.* Fugge in barca, ma l'improvvisa eruzione del vulcano la costringe a tornare indietro. Accetterà la sua sorte, partorirà il bimbo che attende avendo ritrovato nella prova quel Dio che non aveva prima ancora incontrato. *Stromboli (Terra di Dio)* è appropriatamente definito da Trabucco come *il dramma della incomprendimento o meglio il dramma della incomunicabilità dei sentimenti di due anime che tradizione, educazione, cultura contribuiscono a rendere impermeabili. [...] La materia drammatica non è scoperta, è tutta introspettiva. E' materia scabra, asciutta, come in certi drammi intimisti di Vitrac* [Roger Vitrac, 1899-1982, autore drammatico francese partecipa in un primo momento del surrealismo e poi distintosi per una serrata critica alla società borghese, NdA]. Il critico tributa ogni elogio al talento della Bergman, la quale *affida alla sua mobile maschera la comunicazione dei suoi intimi*

⁶¹ Carlo Trabucco: *Le prime del cinema – Germania anno zero* in *Il Popolo*, 19 dicembre 1948.

⁶² Carlo Trabucco: *Le prime del teatro e del cinema – Francesco giullare di Dio* in *Il Popolo*, 17 dicembre 1950.

sentimenti. [...] Non sono mai le labbra a dirci quello che sente, è il suo volto che si esprime con eloquenza incisiva. Il grosso dramma spirituale che la agita, ella lo traduce in forma visiva così trasparente che si potrebbero sopprimere le parole, e l'azione non perderebbe nulla. E conclude: Un film dunque riuscito. Rossellini dipana il dramma con progressione che solo raramente stagna. Siamo pressoché sempre presi⁶³.

Anche *Europa '51* come *Stromboli (Terra di Dio)* affronta il problema intimo di una donna ma, rileva Trabucco, siamo lontani dal modo in cui esso era prospettato nell'altro film perché in *Europa '51* il problema intimo di Irene viene proiettato fuori della protagonista e [...] investe l'ambiente sociale in cui ella vive, per allargarsi ancora a un ambiente interamente sconosciuto a lei, borghese "pariolina" [...], quello della periferia di Roma, dove la miseria e l'indigenza sono le compagne di quella gente. La signora, occupata da cento futilità inutili del suo mondo di ricchi, non si accorge che il suo bambino di dieci anni si sente trascurato e non amato – non dalla madre soltanto ma anche dal padre – sicché un giorno si suicida gettandosi nella tromba delle scale. Di qui nella donna il maturare di interrogativi che non riguardano unicamente il rapporto con il figlio ma il senso ultimo del suo tipo di vita e della vita stessa, il senso profondo delle cose. Su consiglio di un amico giornalista comunista si reca allora a visitare le periferie del degrado urbano, spirituale e sociale, portando aiuti materiali come può, procurando un lavoro in fabbrica a una madre disoccupata e conosciuta una prostituta con pochi giorni di vita per una grave malattia la segue in casa e l'assiste amorevolmente fino alla morte. Alla conclusione del suo itinerario di ricerca (che passa, senza trovare la desiderata risposta, anche per una chiesa). Dopo aver rischiato il carcere con l'accusa di aver favorito la fuga di un rapinatore ricercato (ma le circostanze non erano così come appaiono al giudice), un avvocato la salva facendola internare in una clinica per malattie mentali, perché - scrive Trabucco - il marito, sua madre, i parenti e il loro avvocato non possono non definire "pazza" una signora che è stata fuori di casa senza dare notizie di sé dieci o dodici giorni, per assistere una donna perduta, che ha rinunciato ai comodi dei Parioli per dividere gli stenti della gente della Garbatella o della borgata Primavalle. Il giudice e gli psichiatri dovranno decidere se rimandarla a casa o se questa sia pazzia e quindi lei debba restare rinchiusa nella clinica per alienati. Ed è la stessa Irene a dire: *Piuttosto che tornare alla vita stupida e inconcludente di prima, ora che ho imparato che cosa è l'amore per il prossimo, preferisco rimanere in una casa di cura.* E' questa conclusione – per altro di grande richiamo evangelico (e si potrebbe ricordare la radicalità di San Francesco d'Assisi) – che lascia perplesso il critico, non tanto per i valori proposti quanto per come è rappresentato senza indulgenza alcuna il "gran mondo" che nella sua totalità condanna Irene. Anche in questo caso si constata quanto l'atteggiamento di molti seri e rispettati intellettuali cattolici di quegli anni, cioè di prima del Concilio Vaticano II, come è senza dubbio Trabucco, stentassero ad accettare uno sguardo critico duro sull'insieme di una società che in seguito la stessa autorevole voce dei Papi, da Paolo VI a Benedetto XVI, avrebbero spesso bollato come svuotata di valori profondi. Nondimeno, il critico sostiene anche in questo caso la direzione di marcia scelta da Rossellini, la sua via di ricerca per un cinema di impegno controcorrente. Rossellini, infatti, ha voluto fare [...] il punto sociale a metà del secolo, impegno grosso [...] e impegno nobile. E' un film che occupa nella vita artistica di Rossellini un posto di rilievo. [...] *Europa '51* vuol essere [...] il dramma della generazione che cerca una strada nel sentiero dell'amore, di quell'amore che si sublima solo nell'annullamento di se stesso per donarsi tutto agli altri, che è poi l'amore praticato dai Santi. Il film resta l'opera più significativa e più impegnativa fornita da Rossellini negli ultimi anni⁶⁴. Come per altre sue pellicole, l'influenza del regista sarà un'onda lunga che inciderà anche parecchio lontano nel tempo. Basta pensare a come uno dei migliori film dell'americano Woody Allen, *Alice* (id.1990), ponga al centro del racconto una ricca signora di New York il cui itinerario spirituale e le cui scelte sociali discendono direttamente dalla Irene rosselliniana.

⁶³ Carlo Trabucco: *Le prime a Roma – Stromboli (Terra di Dio)* in *Il Popolo*, 16 marzo 1951

⁶⁴ Carlo Trabucco: *Le prime del cinema – Europa '51* in *Il Popolo*, 9 gennaio 1953.

3.7 IL SOCIALISMO UMANITARIO DI DE SICA

Se Rossellini è, fra i cineasti affacciatisi alla regia durante la guerra e poi postisi alla guida del rinnovamento del nostro cinema, quello che il critico del *Popolo* sente più vicino per ideali, stile e approccio al mondo contemporaneo, Trabucco non manca di attenzione e di sincera stima per altri registi, come Vittorio De Sica, nei confronti del quale si è riferito sopra il positivo giudizio espresso a proposito de *La porta del cielo* e de *I bambini ci guardano*.

Quando esce *Ladri di biciclette* (1948), libera e geniale rilettura del romanzo autobiografico di Luigi Bartolini del '46, un corsivo di Andrea Lazzarini sull'*Osservatore Romano* lo critica per la sequenza della Messa dei poveri considerata deformante della realtà e questo innesca una piccola campagna di stampa dell'*Unità* e della *Repubblica* (testata dell'epoca che nulla ha a che fare con l'attuale quotidiano fondato da Eugenio Scalfari) contro il clericalismo e la Democrazia Cristiana che avrebbero in qualche modo ostacolato il film. Trabucco interviene sul *Popolo* per ridimensionare l'accaduto. Il corsivo del quotidiano della Città del Vaticano è solo un corsivo, non un verdetto del Sant'Uffizio e perciò è destinato a morire come tutti i "pezzi" della stampa quotidiana, salvo che le spropositate difese della stampa comunista non provochino conseguenze. Da un pretesto la polemica si è ingrossata, *una farfalla è diventata un bue!*. Ma in realtà nulla è accaduto e dunque si può riprendere il discorso sul film fuori delle contingenti battute di parte. *E' una pellicola interessante e costruita con una abilità e una intelligenza sopraffine. Nulla da dire. Non c'è che daripetere: Bravo De Sica!*. Alla lamentela di qualcuno circa il finale *troppo sconsolato* che sarebbe *troppo pessimistico* il critico risponde: *Non possiamo pretendere da De sica la pellicola che piace a noi. Egli ci dà la pellicola che sente. La sente così amara? Diremo "peccato", ma noi l'autore non possiamo volerlo a nostra immagine, anche se gradiremmo seguisse i nostri sentimenti*. E infine, caso unico nelle recensioni di Trabucco, il critico conclude con un riferimento strettamente politico: *De Sica qui è stato – come dire? - un saragattiano della pellicola. Non ha fatto un film dinamitardo, come sarebbe piaciuto ai comunisti, non ha fatto una pellicola dal finale roseo come sarebbe piaciuto ai cattolici. Ci ha dato invece una pellicola che piace certamente moltissimo a Saragat, a quel socialismo di mezza strada che De Sica incontra partendo – poniamo – da me per arrivare a Guerrieri* [Gerardo Guerrieri, critico e uomo di teatro comunista, NdA]⁶⁵.

A sostegno di *Ladri di biciclette* Trabucco interviene nuovamente nel 1950 allorché negli Stati Uniti prima il moralismo del cosiddetto Codice Hays di autocensura dei produttori poi il dilagante maccarthismo minacciano la circolazione del film di De Sica e ancor più rischiano di bloccare la corsa all'Oscar.

Rivolgendosi direttamente a Eric Johnston, potente presidente degli industriali cinematografici americani, Carlo Trabucco contesta la messa al bando del film dai circuiti di sale degli Stati Uniti per due episodi che avrebbero violato le rigide prescrizioni del Codice Hays. Il primo riguarda la sequenza della casa di piacere e il critico obietta: è vero che il vostro Codice di autocensura vieta di mostrare le "case chiuse", *ma, caro Mister Johnston, est modus in rebus, e se non capisce il latino, tradurremo così: c'è modo e modo di presentare le cose. Se una particolare caratteristica noi abbiamo rilevato a suo tempo in questo film è stata proprio la misura con cui certe situazioni sono state presentate; si poteva anche far capitare altrove il ladruncolo, d'accordo, ma visto che per De Sica quella era una strada, dobbiamo dargli atto che l'ha percorsa con molto tatto e molta riservatezza [...]*. Il secondo episodio oggetto di contestazione è la breve scena in cui il piccolo per strada fa pipì. *Nessuno, in casa nostra - fa notare Trabucco - ha mai rilevato la sconvenienza del piccolo protagonista presso il muro, perché l'innocenza del gesto, diremo di più, il suo candore è tale che ci vuole una buona dose di cattive intenzioni per attribuirgliene anche solo l'ombra*. E conclude: *Mister Johnston, non vi sembra di avere esagerato [...]?* *Non fate fare una bella figura all'America [...] con queste pruderies[...]*. Se però la vera ragione degli ostacoli frapposti alla

⁶⁵ Carlo Trabucco: *"Ladri di biciclette" sbandano a sinistra* in *Il Popolo*, 7 dicembre 1948. Vedi anche il successivo: c.tr. [Carlo Trabucco]: *Ancora sul film di Vittorio De Sica – "La Repubblica" ha perduto l'occasione di star zitta* in *Il Popolo*, 10 dicembre 1948.

circolazione di *Ladri di biciclette* fosse il presunto comunismo del regista e dell'opera, *il film non è comunista e non lo è neanche il regista [...]. Il film presenta semplicemente uno scorcio di vita sociale, nel quale un povero disoccupato non sa più dove dar del capo, per trovare lavoro e siccome questo succede in Italia non c'è motivo di gridare al comunismo se De Sica ha presentato uno squarcio della nostra grama vita [...]. Allora la vostra Folla [The Crowd, un film sociale del 1928, NdA] [...] come lo dovremmo giudicare? Un film anarchico? Il suo regista King Vidor un dinamitaro? [...] Ladri di bicilette è un bel film e gli americani faranno bene a farlo conoscere ai loro compatrioti*⁶⁶.

Miracolo a Milano esce nel 1951 dopo una lunga attesa. Deriva infatti da un lontano soggetto – *Totò il buono* – pubblicato a firma congiunta di Cesare Zavattini e di Totò durante la seconda guerra mondiale e che lo stesso Zavattini intendeva realizzare come regista avvalendosi del comico napoletano quale protagonista. Sempre in quegli anni Zavattini aveva sviluppato il soggetto in un bel romanzo, pubblicato a puntate sul settimanale *Tempo* e lo aveva illustrato con suoi disegni. Finalmente De Sica prende in mano il progetto, dovendo però rinunciare a Totò, ormai fuori età per impersonare un giovanissimo. E' una favola, dove i bambini nascono sotto i cavoli e i poveri volano in cielo, alla ricerca d'un mondo migliore, a cavallo delle scope dei netturbini milanesi. Tutta la tematica forte e coraggiosa di impegno sociale propria del neorealismo mostra di poter essere travasata anche in forma in apparenza non realistica, librandosi sulle ali della fantasia, senza perdere un grammo della sua efficacia. Il film però suscita un tempesta di discussioni e di riserve critiche, da sinistra e da destra. Con la consueta imperturbabilità, Trabucco non si lascia trascinare da calcoli di convenienza né da preconcetti e contesta le critiche provenienti dalle due parti. *Mentre a me pareva evidente che in tutto il film spirasse aria cristiana – scrive – i marxisti nel film videro addirittura la miccia nel barile della società borghese e gli altri, già sull'allarme per quella "Italia di De Sica" videro da bravi antimarxisti la pece comunista che sotto il leggero strato di giulebbe umanitario veniva invischiando la vicenda ideata da Zavattini e realizzata sulla celluloida da De Sica. E così [...] si poteva leggere sul Tempo di Roma con la firma di Gian Luigi Rondi che Miracolo a Milano è, sì, una favola ma “sotto le sue bonarie apparenze nasconde una polemica di natura sottilmente classista”. Infatti per Rondi la vicenda di Zavattini “si è facilmente prestata con opportune modifiche a una chiave allegorica sotto al cui velo il marxismo ha potuto agevolmente rinnovare i suoi strali contro l'attuale società”. Più oltre si apprende che la mamma adottiva di Totò “ha fra le mani una colomba (una colombina bianca sul tipo di quella immortalata da Picasso)” e il racconto della trama finisce con l'asserzione che i poveri “prendono il volo tra le guglie del Duomo, verso un regno che anziché quello celeste, dedicato ai poveri veri, sembra piuttosto quello su cui splenderebbe dietro una cortina di nubi (o di ferro) il sole dell'avvenire”. Constata Trabucco che lo stesso giorno sull'*Unità* Tommaso Chiaretti sembra dar ragione a Rondi dato che, secondo lui, nel film De Sica vede “una frattura: vede l'Italia divisa in due parti, da una parte i ricchi e dall'altra i poveri; e la cesura è netta e brutale”. Tuttavia proseguendo Chiaretti addebita al regista di non aver voluto o saputo andare fino in fondo, di non aver tratto le conseguenze radicali che le premesse imponevano. Quindi, argomenta Trabucco, è lo stesso critico dell'*Unità* ad ammettere che il film non sviluppa alcuna tesi rivoluzionaria e si limita a rappresentare la realtà e la sofferenza dell'emarginazione sociale. Eppure, rileva ancora il critico del *Popolo*, qualche giorno dopo ancora *Il Tempo* pubblica con rilievo una lettera del professor Giovan Battista Amaduzzi che rinalza la tesi di Rondi e vi aggiunge del suo giudicando De Sica un propagandista mimetizzato del verbo comunista russo. Riportato per intero il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico, che apprezza il film e non lo giudica propaganda travestita, Trabucco cita una nota affermazione del russo Nikolaj Berdiaeff secondo il quale *il comunismo è Cristianesimo non vissuto*. E così la commenta: *E' una sentenza che vale un trattato per chierici ed antichierici e illumina tante cose, anche il substrato dei soggetti del cristiano Zavattini e il nostro modo di interpretare il film*⁶⁷.*

⁶⁶ Carlo Trabucco: *Un giudizio americano che va riveduto – Chiediamo disco verde per "Ladri di biciclette"* in *Il Popolo*, 7 marzo 1950

⁶⁷ Carlo Trabucco: *Miracolo a Milano – Una battaglia perduta per tutti gli estremismi* in *Il Popolo*, 14 marzo 1951.

Per *Umberto D.* (1952) ancora una volta quello che Trabucco non accetta è la rappresentazione di una società di oggi priva di seri vincoli di solidarietà. Quella solitudine dei vecchi – questo il tema dell'opera – che oggi pure entra nei grandi problemi non soltanto posti alla società civile (non bastano case di riposo ed altri istituti per la terza età) ma prima di tutto alle persone e, quando ci sono, ai familiari, appare al critico una forzatura pessimistica e non, come è, una piega dolorosa e purtroppo reale della contemporaneità. Egli dunque si chiede se sia proprio vero che *il mondo nostro, proprio quello romano, [sia] un mondaccio schifoso e repugnante [...]. Nel lavoro del non pessimista De Sica (uomo) c'è un pessimismo (di artista) che turba. Ed è un peccato perché ormai questo regista ha veramente in pugno il mestiere e la sua vena è ricca di ispirazioni. C'è nel film ancora tanta bravura e vi sono notazioni sottili degne di un grande scrittore e il binomio De Sica-Zavattini è davvero un binomio di primissimo ordine*⁶⁸.

3.8 LA GENERAZIONE DI MEZZO: SOLDATI E CASTELLANI

Accanto ai maestri di ieri come Blasetti e Camerini e gli esponenti del neorealismo come Rossellini, De Sica e il Visconti de *La terra trema*, c'è quella che potremmo definire la generazione di mezzo, che ha esordito proprio sul finire della guerra e si ripropone in chiave diversa nel dopoguerra: Lattuada (di lui si è riferito sopra), *Soldati*, *Castellani*, *Cottafavi*.

Il più controverso negli esiti è Mario Soldati, affermato scrittore che al cinema sembra dedicarsi come regista talvolta solo per ragioni "alimentari", ondivagante fra i generi ed anche quello che appare il più estraneo alla nuova atmosfera culturale e artistica propria della stagione neorealista. Non a caso i suoi primi tre film terminato il conflitto sono ancora, come nel periodo bellico, riduzioni cinematografiche di testi letterari dell'Ottocento: *Le miserie del signor Travet* (1945) dalla commedia in dialetto piemontese del 1863 di Vittorio Bersezio (*Le miserie d'Monsù Travet*), *Eugenia Grandet* (1946) dal romanzo omonimo del 1833 (*Eugénie Grandet*) di Honoré de Balzac e *Daniele Cortis* (1947) dal romanzo omonimo del 1885 di Antonio Fogazzaro. Da uomo di teatro che ama il teatro piemontese e la città di Torino, Trabucco considera *Le miserie del signor Travet* la più bella pellicola che Mario Soldati abbia diretto. Era indispensabile, scrive, per capire la commedia avere un zinzino di spirito torinese nel cuore e questo spirito, nel lavoro di *Soldati*, c'è e c'è quella Torino "un po' vecchiotta, provinciale", cara al Poeta, c'è soprattutto nei suoi attori [...] ai quali *Soldati* ha donato lo "spirito torinese" dei tempi della vecchia capitale⁶⁹.

Un approccio al realismo e all'Italia del dopoguerra *Soldati* lo compie in un unico caso, con *Fuga in Francia* (1948), alla cui sceneggiatura collaborano Ennio Flaiano e Cesare Pavese, storia del tentativo di espatrio clandestino lungo i sentieri delle Alpi che portano in Svizzera di tre reduci disoccupati che sperano nella nazione confinante di trovare il lavoro che in Italia manca. Le cose si complicano quando si unisce a loro – in incognito - un ex gerarca fascista responsabile di gravi misfatti, che uccide una ragazza che l'ha riconosciuto temendo che possa denunciarlo. Se la materia del precedente *Daniele Cortis* non era parsa la più idonea - scrive il critico - per interessare il pubblico del nostro tempo, quella che ha elaborato oggi egli l'ha ritenuta più viva, più attuale e l'ha affrontata con animo ardimentoso. *Fuga in Francia* vuol essere una specie di documento umano contemporaneo, un documento delle sofferenze di tanti nostri connazionali che guardano oltre confine per trovare di che vivere. Ma la vicenda non si direbbe condotta da *Soldati*. E' disarticolata e i vari elementi a cui ricorre il regista per legare l'azione sono di dubbia efficacia.

La storia della ragazza che sarà uccisa dal gerarca è alquanto gratuita e, se Folco Lulli e Pietro Germi primeggiano, non tutti gli attori sono all'altezza del loro compito⁷⁰.

⁶⁸ Carlo Trabucco: *Cinema – Umberto D.* in *Il Popolo*, 8 marzo 1952.

⁶⁹ Carlo Trabucco: *Le miserie del signor Travet* in *Il Popolo*, 1° febbraio 1946.

⁷⁰ Carlo Trabucco: *Le prime del cinema – Fuga in Francia e Eterna Armonia* in *Il Popolo*, 28 gennaio 1949. Sostanzialmente identico era stato il giudizio negativo di Ungaro nel suo servizio dalla Mostra di Venezia dove aveva

Negli anni '50, quando nel cinema italiano emerge anche un filone di analisi psicologica e sociale della nostra borghesia e della sua crisi spirituale, Soldati vuole *riscattare un suo recente passato che lo ha visto visibilmente in declino e con La provinciale, tratta da una novella di Moravia, ha tentato di darci una pagina non consueta di regia cinematografica. Tanto per cambiare questa provinciale ha parecchi punti di contatto con La romana* [romanzo di Alberto Moravia del 1947 dal quale nel 1954 il regista Luigi Zampa trarrà il film omonimo, NdA] *e non è il solo personaggio che ricordi quel volume e quell'ambiente. Il regista è riuscito a risalire alcuni gradini della sua scala; se qualcosa di questo film non ci persuade è da attribuire al soggetto [...] e a coloro che lo hanno sceneggiato* [oltre a Soldati sono Giorgio Bassani, Sandro De Feo e Jean Ferry, NdA]. L'analisi dei limiti, delle incongruenze e del vecchiume dell'originale letterario e della sceneggiatura è minuziosa. Basti l'appunto sul fatto che *tutto quanto si attiene alla parentela della "provinciale" con il contino Ristori sa di "feuilleton" e uno scrittore spericolato e moderno come Moravia a questo lenocinio non doveva ricorrere. Con quel tocco di garbata ironia che gli è proprio Trabucco non manca di sottolineare che il petto di Gina Lollobrigida Soldati lo ha naturalmente sfrutato abbondantemente di fronte, di tre quarti, di profilo, dall'alto al basso; ormai non si sa se la Lollobrigida sia assunta in virtù del volto o dell'esterno e relativi paraggi. Malgrado le serie manchevolezze elencate, conclude il critico, tuttavia [...] il film non ci sembra mancato, esso ha alcune buone sequenze e Soldati, se avesse avuto tra mano altra materia, avrebbe potuto darci un'opera più persuasiva*⁷¹.

Se Soldati nell'immediato dopoguerra, mentre il nostro cinema voltava pagina, era rimasto legato alle elganze formali e ai personaggi dell'Europa dell'Ottocento, Renato Castellani, che aveva esordito sullo stesso registro durante il conflitto (*Un colpo di pistola*, 1942, e *Zaza*, 1943) con *Sotto il sole di Roma* (1948) si inserisce bene nel filone neorealista. Tuttavia gli fa difetto, secondo il critico, di rifarsi a modelli già visti. *E' gente - scrive dei personaggi - che abbiamo già incontrato e che è cresciuta esattamente di tre anni. Questi giovanetti che diventano verso la fine giovanotti sono gli Sciuscià* [riferimento al film di De Sica del 1946, NdA] *che lo schermo ci ha presentato tempo addietro. Questa mancanza di novità nei "tipi" nuoce alla pellicola e al suo autore. Il Castellani è qui nelle condizioni dei pirandelliani rispetto a Pirandello [...]. In quell'altro film erano ragazzi alla deriva, qui sono ragazzi un pò più anziani, alla loro volta alla deriva nella Capitale, prima e durante l'occupazione tedesca e dopo durante l'occupazione alleata. Sono ragazzi - e uomini - dello stampo di quelli che Eduardo De Filippo presenta nella sua Napoli milionaria. Ciò detto, nel film c'è del talento e c'è dell'abilità, c'è anche una sceneggiatura molto intelligente* [firmata, oltre che dal regista, da Sergio Amidei, Suso Cecchi D'Amico, Ettore Maria Margadonna e Fausto Tozzi, NdA] *e vanno a credito del regista una esecuzione e una realizzazione veramente notevoli.*

In coda alla recensione di *Sotto il sole di Roma* Carlo Trabucco prende chiara posizione contro i nemici del cinema di testimonianza civile e storica, cioè contro coloro che *hanno affermato che queste pellicole sarebbe bene non farle, perché non fanno onore a noi. Sono di parere diverso. Se sono esempi fedeli di una verità che ci ha afflitti, non c'è motivo di scandalo. Secondo quegli ideali positivi che da sempre animano il suo orientamento culturale e civile, egli vorrebbe però che i nostri cineasti pensassero anche, ora che stiamo riprendendo quota in sede morale e in sede educativa e sociale, a dare qualche esempio di questa nostra rinnovata capacità e volontà di*

*risorgere*⁷².

Con gli anni '50 prende corpo sotto varie forme la ricerca di un tipo di commedia cinematografica nostrana che, ripudiata la stagione futile dei cosiddetti "film dei telefoni bianchi" di derivazione

lamentato che "dinanzi alla cronaca, al fatto immediato, Soldati non ha avuto buon gioco, e tutto è stato risolto sul piano formale senza calore né vitalità nei personaggi". Mario Ungaro: *Passano sullo schermo del Lido gli ultimi chilometri di celluloidi* in *Il Popolo*, 4 settembre 1948.

⁷¹ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime del cinema - La provinciale* in *Il Popolo*, 13 marzo 1953.

⁷² c.tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime della decima Musa - Gli "sciuscià" sono cresciuti "sotto il sole di Roma"* in *Il Popolo*, 9 ottobre 1948.

mitteleuropea del periodo fascista, e tenuto conto di certi aspetti del neorealismo (le riprese fuori dagli studi in ambienti veri, l'impiego di attori non professionisti ecc.) si proponga come un nuovo modello di cinema del sorriso. Castellani, che già aveva adoperato modi di commedia in taluni momenti del pur drammatico *Sotto il sole di Roma*, ci prova con *E' primavera...* (1950), basato su un soggetto di Suso Cecchi D'Amico (a sua volta ispirato dalla omonima canzone fiorentina resa popolare da Odoardo Spadaro) e sceneggiato anche da Zavattini. E' la storia di un soldatino bugiardo e farfallone, che si sposa a Catania e, per un disguido burocratico, riesce anche a risposarsi con un'altra a Milano mentre tresca con una terza. *E' un "bugiardo" goldoniano, stile 1950* - così descrive il personaggio Carlo Trabucco - *quindi il tipo non è nuovo, vuol essere nuova la inquadratura nel nostro tempo del fiorentino disinvolto [...]. Una trama assai ben congegnata, un tema umano e al centro quella figura di don Giovanni da strapazzo, con attorno tipi svariati e vivi. Eccellente lo scorcio di vita catanese, non meno interessante lo squarcio di vita milanese e vivo, pittoresco e autentico l'inizio fiorentino. Eppure...tutto bello, tutto vero, tutto azzeccato... - eppure il film non c'è - [...] Poteva essere una cosa bella e interessante e invece non ci prende. Sfiora il sentimento e non ci intenerisce, sfiora il comico e non ci solletica, sfiora il dramma e non ci commuove. E in definitiva si chiede: E' ben sicuro Renato Castellani che l'aver scelto attori non professionisti non gli sia costato il successo ?⁷³.*

3.9 UNA NUOVA GENERAZIONE: GERMI, DE SANTIS, ANTONIONI

Fra i nuovi registi che esordiscono a conflitto finito, il primo ad affacciarsi è Pietro Germi con quella sorta di "noir metafisico" che è *Il testimone* del 1945 di cui ci si è occupati sopra. Nel 1949 egli firma il primo film in assoluto che si occupi della Mafia: *In nome della legge*, tratto dal libro autobiografico *Piccola pretura* scritto dal magistrato G.G. Lo Schiavo e sceneggiato da tre personalità di tutto rispetto come Mario Monicelli, Federico Fellini e Tullio Pinelli. La lunga e positiva recensione di Trabucco ha la forma insolita di sei lettere aperte a tutti coloro che hanno messo mano al film, cominciando, è ovvio, dal regista. *Qui credo forse sfioriamo il capolavoro. Qui, caro Germi, lei è arrivato a dire sin dall'inizio delle cose tanto interessanti che che si va fino al termine continuamente presi dal suo ritmo e dalla sua sensibilità. [...] Questa volta ha fatto le cose tanto sul serio e con tanto ingegno da bruciare le tappe di una carriera che per altri è lunga e faticosa e lei in virtù del suo talento è arrivato vittorioso già alla vera tappa. Mi dicono che lei sia di sinistra. A me questo non importa. A me importa aver trovato in lei un autentico artista e questo riconoscimento è doveroso renderglielo pubblicamente.* Trabucco non manca di ricordare che qualche critico da sinistra aveva lamentato che il film si chiudesse con la vittoria dello Stato e quindi della "legge borghese" alla quale il capo mafia finisce per inchinarsi. Rivolgendosi – in una delle altre lettere aperte – al protagonista Massimo Girotti afferma in proposito che *allo stato attuale delle cose una buona legge borghese che riesca a mettere al passo quel barone siciliano è ancora la soluzione migliore. Una legge borghese, non lo escludo, che sia un pò progressiva, perché laggiù bisogna fare dei repulisti e ai tirannelli come lui bisogna mettere la cavezza. La proprietà non è un riservato dominion per consumare le prepotenze personali, ma ha una funzione sociale e la legge – sia pure quella borghese – deve prendere per il bavero costoro e farli arrendere in guisa che vi siano meno sfruttati e meno sfruttatori. Anzi, non vi siano né gli uni né gli altri. E questo, Lei lo saprà, è autentico Cristianesimo⁷⁴.*

Giuseppe De Santis, di cui abbiamo visto prima il giudizio relativo al suo debutto, *Caccia tragica* del 1947, pur essendosi battuto sin da quando era il critico di *Cinema* negli anni del fascismo per una svolta realista del cinema italiano, tiene conto sia di modelli "elaborati" di presa di contatto con la realtà (ad esempio il cinema sovietico classico, Ejzenstein, Pudovkin) sia delle esigenze spettacolari che impongono un linguaggio studiato, sì, ma non ricercato né effettato, un linguaggio, dei personaggi e un modo di raccontare le loro vicende che si leghi alla narrativa e al cinema di

⁷³ C.tr. [Carlo Trabucco]: *Cinema – E' primavera* in *Il Popolo*, 28 gennaio 1950.

⁷⁴ Carlo Trabucco: *Le prime del cinematografo – "In nome della legge" è un film di "qualità"* in *Il Popolo*, 3 aprile 1949.

grande impatto popolare; e in questo guarda senza dubbio a certo cinema americano. *Riso amaro* del 1949 è esemplare in tal senso, un'opera di compromesso fra una genuina ispirazione artistica e concessioni al gusto dello spettacolo. La prima parte, circa un terzo del film, annota Trabucco è *di notevole fattura. Ed è la parte che ci presenta l'ingaggio prima e la rotta poi tra le mondine munite di conteratto e le "crumire". Il loro "crumiraggio" si riduce al mancato regolare ingaggio mentre esse hanno fame quanto le ostili colleghe. Il quadro d'ambiente e questa lotta fratricida che si svolge nell'acqua e nella mota, tra gente affamata e nemica a se stessa, è condotta con mano maestra. La pellicola perde quota dal momento in cui il carattere "sociale" della vicenda si sposa sul piano chiamiamolo così "sentimentale", cioè dal momento in cui la macchina da presa si concentra con prevalenza sulla Mangano. [...] Tutta la socialità della trama diventa fumo e il racconto procede come nei romanzi a fumetti, dove i disegnatori di ragazze atomiche ne disegnano a non finire. Per capire il riferimento è opportuno ricordare che a cavallo degli anni '40 e '50 fiorisce in Italia, per essere poi esportato in altri paesi, il fenomeno dei settimanali di fumetti per adulti (*Grand Hotel, Sogno, Bolero Film*), in prevalenza rivolti ad un target femminile, con vicende romantiche e passionali. L'ultima parte di *Riso amaro* muta ancora registro perché *vuol essere alla Carné o alla Renoir, comunque non è all'italiana e il film perde di mordente e di emozione, e la bella promessa della prima parte se ne va nell'incongruenza di certe sequenze fino a quel simbolico finale della manciata di riso sulla suicida che voleva essere una pennellata lirica, e riesce invece una superflua pennellata di retorica*⁷⁵.*

Il film di De Santis che conquisterà in pieno il favore del critico del *Popolo* è *Roma, ore 11* (1952), scritto, basandosi su un tragico fatto di cronaca realmente accaduto nella Capitale (il crollo di una ringhiera fa precipitare nel vuoto e morire una cinquantina di ragazze assiegate la sopra mentre attendono un posto come dattilografa), da Cesare Zavattini, Basilio Franchina, Rodolfo Sonogo, Gianni Puccini e dal regista. *In Riso amaro - premette Trabucco - c'era un uomo che sapeva fare del cinematografo, ma aveva delle reminiscenze estetico-letterarie pescate qua e là, e c'era anche della scoperta polemica sociale che tradiva il pulpito da cui il regista parlava. Invece in questo film c'è una personalità più definita, c'è una mano sicura nel trattamento della materia e si scopre ancora la polemica sociale, ma è fatta con [...] molta misura che si potrebbe anche definire magistero d'arte, non comune in quest'arte cinematografica dove molti si cimentano senza conoscere i ferri del mestiere e senza avere ispirazione. In questo film c'è il mestiere e c'è l'ispirazione; la materia è complessa e si deve dire che da un fatto comune [...] il regista ha tratto alcuni canovacci [...] di così egregia fattura da non far perdere mai l'equilibrio all'azione. Rilevato che la caduta della scala è un pezzo di bravura cinematografica. Ancora, il montaggio [di Gabriele Varriale, NdA] è stato fatto da mano maestra e la musica [di Mario Nascimbene, NdA] è intonatissima e intonatisimo il comico e il drammatico, che si alternano con misura così perfetta che sembrano dosati dalla bilancia di un farmacista (questa volta farmacista fa rima con artista e allora diamo la lode che spetta al farmacista, cioè a Giuseppe De Santis). [...] Insomma per noi è un bel film*⁷⁶.

Di Michelangelo Antonioni è preso in esame il secondo film, *I vinti* (1953) in tre episodi girati ciascuno in una nazione diversa, francese, italiano e inglese, su un soggetto firmato dallo stesso regista insieme a Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri e Turi Vasile, con l'aggiunta, per la sceneggiatura, di Giorgio Bassani e del francese Roger Nimier. *E' un tema [...] atrocemente doloroso*, afferma subito Trabucco. *I "vinti" sono quei giovani della generazione cosiddetta "bruciata", che, bambini durante la guerra, ci si presentano sui vent'anni, terribilmente tarati. Gente che sogna il lusso, i milioni, i viaggi, la bella vita e cioè tutto meno che il lavoro. Questa gioventù quindi sfugge di mano ai genitori [...].* La Film Costellazione, una casa di produzione di ispirazione cattolica, continuatrice ideale della Orbis e della Universalia, *ha affidato al regista Antonioni [...] il compito di dimostrarci dove si arriva quando è spento lo spirito di rinuncia, o quanto meno di adattamento a quella norma di vita che è racchiusa in alcuni precetti che vanno*

⁷⁵ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime del cinema – Riso amaro* in *Il Popolo*, 3 dicembre 1949.

⁷⁶ Carlo Trabucco: *Cinema – Roma, ore 11* in *Il Popolo*, 2 marzo 1952.

sotto il nome di decalogo. Tale scopo però, a parere del critico, è raggiunto solo in parte e lo dimostra il fatto che si è dovuto inserire uno "speaker" per commentare gli avvenimenti e trarne una morale, mentre sarebbe dovuto essere lo schermo a dirci con le immagini che per quella strada si va alla perdizione. [...] Bisognava impostare il problema in altri termini e con altri presupposti. La critica si rivolge, come si vede, agli autori del soggetto, lo stesso Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri e Turi Vasile, a cui si sono aggiunti in sede di sceneggiatura Giorgio Bassani e il francese Roger Nimier. Vi sono dei personaggi infatti - spiega Trabucco - che si intravedono in tutti e tre gli episodi, ma appena di scorcio, mentre nella realtà sono i veri protagonisti che gli amici Fabbri, Vasile e Antonioni hanno lasciato in ombra: i genitori. E' crollata la famiglia, ecco il vero dramma. Quei ragazzi sono dei "vinti" perché sono venuti meno al loro compito i genitori; ci sono alcune frasi in bocca al babbo e alla mamma italiani che avrebbero potuto offrire lo spunto al gran volo; la chiave del problema è là. Antonioni ha avvertito infatti che quello è il punto di partenza e di arrivo, ma non lo ha approfondito e allora i fatti di cronaca per se stessi appaiono sì come una cosa orribile, ma ma risultano in definitiva brani freddi perché non ci fanno andare oltre all'orrore. Quanto alla resa artistica, il primo episodio, quello francese, rivela un Antonioni attento e corretto mentre nel secondo, l'italiano, non c'è mordente e il racconto è sviluppato convenzionalmente. Il migliore è quindi il terzo, l'inglese, e ci dice che Antonioni è un regista che sa il fatto suo⁷⁷. Il successivo *La signora senza camelie* (1952) è, dopo il viscontiano *Bellissima*, il secondo film che traccia un ritratto corale dall'interno del mondo del cinema di casa nostra. Trabucco, che pure stima il regista, ne è deluso, scrive di un tentativo [...] riuscito solo a metà [...]. Avremmo voluto più verità e più calore, Antonioni raramente trasferisce i suoi personaggi in un clima che ci sappia dare una vibrazione: qualche scena all'inizio è interessante e avvincente, poi il film stagna e finisce in calando. Il testo si articola con un certo disagio. Certi interpreti sono più manichini che figure in carne e ossa [...], la situazione sentimentale della protagonista ci prende in scarsa misura e la responsabilità maggiore non va al regista ma a Lucia Bosé, non all'altezza del personaggio, non ancora maturata come attrice. Prima di diventare "stelle" le nostre Miss devono ancora fare della strada. [...] Il binomio Antonioni-Bosé che avevamo visto per la prima volta in[...] Cronaca di un amore, aveva avuto altro risultato; qui siamo in regresso. Antonioni è uomo provveduto di troppo senso critico per non avvertirlo da solo [...]: la bellezza conta meno della bravura⁷⁸.

3.10 IL FILONE DELLA COMMEDIA

Nella seconda metà degli anni '40 il cinema italiano non è solo rappresentato dai temi storici della guerra appena conclusa né dai drammi sociali di un Paese che si sta risollevando ma si misura ancora con problemi e ingiustizie. E' presente infatti un filone della commedia che cerca una sua fisionomia dopo il superamento delle futili "commedie dei telefoni bainchi" del periodo fascista, di derivazione mitteleuropea. Esso non può certo allinearsi nemmeno al modello hollywoodiano della "sophisticated comedy", troppo legato ad altri costumi e in particolare a una borghesia molto diversa da quella del nostro continente. In verità, il neorealismo non sembra attraversare invano il nostro cinema, perché per esempio è proprio la commedia a cercare di coglierne spunti e modi di raccontare ed anche, come si è visto a proposito de *L'onorevole Angelina* di Zampa, la passione civile.

Non stupisce perciò che il più popolare comico - all'epoca, malgrado il graduale emergere di Totò - del cinema italiano, il piemontese Erminio Macario, si riaffacci sullo schermo nel 1948 con un film di satira storica e politica - *Come persi la guerra* di Carlo Borghesio, sceneggiato fra gli altri da Benvenuti, Monicelli, Pinelli e Steno - che pone al centro un italiano qualunque a cui il regime mette addosso la divisa nel '36 per la guerra d'Africa e lo trascina poi di fronte in fronte fino alla fine nel '45. *Lo spunto* - riconosce Trabucco - è bello e suscettibile delle variazioni le più comiche ma anche le più amare. Il soggetto in mano a René Clair ci poteva dare un bis di *A nous la liberté*,

⁷⁷ Carlo Trabucco: Le prime del cinema - I vinti in *Il Popolo*, 23 ottobre 1953.

⁷⁸ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Cinema - La signora senza camelie* in *Il Popolo*, 28 febbraio 1953.

in mano a Borghesio è una comica alla Ridolini [nomignolo dato in Italia a Larry Semon, celebre comico americano ai tempi del cinema muto, NdA], nella quale Ridolini è il nostro amico Macario, il quale non è certo il tipo più idoneo per darci la sconsolata amarezza di un povero fante che, dall'Abissinia alla guerra di Liberazione, non ha fatto altro che cambiare divise ubbidendo prima a un padrone e poi a un altro e finisce, per poter vivere, oppresso dalla disoccupazione, a trovare lavoro là dove ancora non c'è che una divisa: il corpo dei vigili del fuoco. L'idea era bella ma è stata realizzata [...] con alcune felici trovate e nulla più sicché per chi non vada per il sottile, il film garantisce risa e serenità⁷⁹.

L'umorismo cinematografico potrebbe volare più alto; e l'atteggiamento del critico è severo anche nei confronti di un maestro della commedia sentimentale di ieri come Mario Camerini. Dopo essersi cimentato, fuori dalle sue corde abituali, in un buon film sulla Resistenza, *Lettere anonime*, Camerini rientra nei sentieri che gli sono propri della commedia con *Molti sogni per le strade* (1948). *Bel titolo - scrive Trabucco - su soggetto di Tellini. Il soggetto è un po' meno bello del titolo e la realizzazione è modesta, anche se la firma Camerini aveva il dovere di darci qualcosa di più. [...] Si tratta di una commedia morale [...] e non saremo noi a dolercene; c'è anche una punta contro la plutocrazia ricca e godereccia, né ciò ci scandalizza, anzi... Ma insomma vorremmo che tra moralità politica e moralità sociale e individuale [...] ci fosse più realtà umana trattata con mano più scaltra. [...] Camerini ha avuto il torto di accontentarsi di una trama dagli sviluppi troppo lineari, troppo semplici⁸⁰.* Non molto meglio, rispetto al cinema del regista degli anni '30, risulta *Gli eroi della domenica* incentrato su una partita di calcio contro il Milan decisiva per una squadra che rischia la retrocessione in serie B. Niente di più di un film *accettabile* per come è descritta la partita, per qualche gag umoristica e per il disegno del calciatore ben reso da Raf Vallone, che nella vita reale, come si sa, era stato, prima di dedicarsi al cinema, un giocatore del Torino. Però l'intrigo, con un tentativo di corruzione operato dalla solita donna fatale, è artificioso. Alla fine, Camerini, concede il critico, *se l'è levata con onore, alle prese con una vicenda sportiva... fasulla e costruita per il facile pubblico sportivo⁸¹.*

Dopo *L'onorevole Angelina* di Zampa la commedia che desta il maggiore interesse in Trabucco, anche per l'insolita originalità dello spunto, è *Buongiorno, elefante!* (1952), uno degli esiti migliori di Gianni Franciolini, regista sempre di sicuro mestiere ma, quel che più conta, autore talvolta dotato di personalità e di stile, influenzato ai tempi prebellici dei suoi esordi dalle atmosfere cupe del "film noir" francese e poi, muovendosi di qua e di là attraverso i generi, accostatosi a quello che appare essergli più congeniale, la commedia appunto. E' la storia di un maestro elementare che ha reso un favore a un principe indiano e al quale quest'ultimo, non sapendo come sdebitarsi, fa recapitare a casa, in dono, un elefante, creandogli, come è immaginabile, più grattacapi che gioia. Scritto con Suso Cecchi D'Amico da Cesare Zavattini, il film reca il segno dell'immaginazione, dell'umorismo bizzarro e del surrealismo propri dell'umorista romagnolo. *Una storia assurda - scrive il critico del Popolo - eppure tanto bella, tanto cara [...] perché è umana la figura del protagonista, a cui la natura ha dato un animo incline alla bontà, alla semplicità e ai sogni. C'è nell'aria qualcosa che ricorda - lontanissimamente - quel senso serafico che mi era parso di intravedere in Miracolo a Milano per il personaggio di Geppa. E questo senso serafico è qui presentato ancora come una favola...Elogiati Franciolini (il suo miglior saggio come regista) e l'intero cast degli interpreti a cominciare da De Sica (l'inarrivabile nostro Vittorio), Trabucco annota: *Per [...] capire questo film bisogna avere l'animo incline alla bontà. I mercatanti troveranno che non è pane per i loro denti e avranno ragione. Per i poeti e per i buoni, c'è modo di passare due ore, lietissimamente⁸².**

Grandi elogi riserva il critico a *Un giorno in pretura* di Steno, che fra l'altro nel 1954, con l'episodio imperniato su Nando Moriconi detto l'Americano, lancia definitivamente Alberto Sordi. Steno, a parere di Trabucco, *appartiene a quella categoria di registi: primo, che sanno fare i film, secondo,*

⁷⁹ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Come persi la guerra* in *Il Popolo*, 7 gennaio 1948.

⁸⁰ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime del cinema - Molti sogni per le strade* in *Il Popolo*, 17 ottobre 1948.

⁸¹ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Gli eroi della domenica* in *Il Popolo*, 3 gennaio 1953.

⁸² c.tr. [Carlo Trabucco]: *Cinema - Buon giorno, elefante!* in *Il Popolo*, 24 febbraio 1952.

sanno fare i film divertenti senza sconfinare nel licenzioso e nella sciatteria, terzo, sanno fare i film che tutti capiscono, tutti apprezzano e che [...] hanno anche il loro contenuto moralistico. In *Un giorno in pretura* Steno ha voluto [...] mettere a fuoco alcune pagine di autentica vita vissuta che ogni giorno vengono [...] "rielaborate" dal giudice più modesto [...] dell'ordinamento giudiziario: il pretore. Che per la circostanza è Peppino De Filippo, il quale ci ha dato una delle sue interpretazioni più riuscite. [...] Sotto la sua lente scanzonata, irata, farsesca e caustica passano in parecchi [...]. Quante pagine amare e pur comiche, quante pagine "arrischiate" e pur salvate al limite non diciamo del codice, ma del buon senso!. Senza dubbio il film non è tutto superlativamente bello, ma è bello a più riprese, ben montato, con felici trovate e divertente sempre⁸³.

Assemblaggio di racconti di varia natura, dal comico al drammatico al sentimentale, è *Altri tempi* (sottotitolo *Zibaldone n.1*, e difatti gli farà seguito nel '53 un *Tempi nostri* ovvero *Zibaldone n.2*) con il quale Alessandro Blasetti apre la strada alla lunga serie dei film a episodi di cui si sostanzierà nel bene e nel male l'industria cinematografica italiana degli anni '50. In questo caso l'impegno è alto e nasce da una scelta, operata dal regista e da Suso Cecchi D'Amico, di alcune novelle dell'Ottocento portate sullo schermo con grande cura rievocativa dell'epoca e del costume. Ha scritto Carlo Lizzani, apprezzato storico oltreché regista del nostro cinema, che film come *Altri tempi* ripropongono il tema di uno scambio più proficuo fra cinema e letteratura, ai fini del miglioramento della qualità del film "medio", compiono un'opera di esplorazione attenta fra i temi e i personaggi più interessanti della nostra letteratura⁸⁴. *Altri tempi* - afferma Trabucco - è la prova di un talento artistico non comune; perché c'è della vivida intelligenza in tutti i nove sketch di cui si compone. Gli episodi migliori gli sembrano *Tamburino sardo* e *Tenero idillio*, così diversi per natura, sono trattati da Blasetti con mano leggera e delicata. L'ultimo episodio, il brillante *Processo a Frine*, fa il verso alle astuzie retoriche di un illustre avvocato con un *De Sica* in stato di grazia e con un gioco scoperto - anche troppo - sull'avvenenza della *Lollobrigida*, la quale si difende dall'accusa di essere una donna di facili costumi facendo appello... alla carità cristiana. E questo deve essere sembrato eccessivo al Centro Cattolico Cinematografico, che ha collocato il film fra gli "sconsigliabili": E dichiariamo che è un peccato, perché si tratta di un'opera in cui c'è dell'indubbia maestria, che vorremmo consigliare a tutti di apprezzare⁸⁵.

⁸³ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Cinema - Un giorno in pretura* in *Il Popolo*, 18 febbraio 1954.

⁸⁴ Carlo Lizzani: *Il cinema italiano*, Parenti editore, 1951.

⁸⁵ c.tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime del cinema - "Altri tempi" di Alessandro Blasetti* in *Il Popolo*, 3 ottobre 1952.