Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 61 (1992)
Heft: 2

Artikel: In difesa del cinema anti-realista
Autor: Kromer, Reto
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-47288

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RETO KROMER

In difesa del cinema anti-realista

Il Festival internazionale del film di Locarno *è l'appuntamento cinematografico per eccellenza del nostro paese. Il ricco programma della 44ª edizione (che si è svolta dal 7 al 17 agosto 1991) comprendeva una sezione collaterale speciale: l'*Omaggio a Freda e Cottafavi. *Riccardo Freda e Vittorio Cottafavi sono due esponenti del cinema popolare anti-realista, una corrente che si oppone al realismo e che si è opposta – in particolare – al Neorealismo italiano. Le riflessioni che seguono sono state suscitate dalla visione dei film di questa sezione, che per noi sono stati momenti di autentica emozione cinematografica.*

Il concorso è tradizionalmente la sezione più popolare del programma dei festival cinematografici di tutto il mondo, la sezione che attira un folto pubblico e i giornalisti, quindi la sezione che avrà anche la più vasta risonanza nei mass media. La funzione del concorso è ovviamente quella di dividere, nell'ambito della produzione contemporanea, il grano dalla paglia. Film cosiddetti buoni vengono premiati e a volte riescono perfino a trovare il tormentato cammino che li porta nelle sale cinematografiche; film cosiddetti cattivi non verranno quasi più proiettati e finiranno per invecchiare dimenticati in un angolo, benché accada che un film «maledetto» sia ben migliore di tanti altri che non sono neppure proiettati nei festival... ma comunque nei cinema.

Analizzando poi soltanto la produzione contemporanea, senza tenere presente ciò che è stato il cinema nel passato, ci si espone al rischio di lasciarsi influenzare, quando non inghiottire, dallo spirito del tempo e dalle mode. I giudizi allora emessi, che sia dalle giurie o dai critici o dal pubblico, non sempre reggono all'usura del tempo. Il metodo adottato da una persona che frequenta i festival cinematografici soltanto o prevalentemente per la sezione competitiva, rassomiglia a un amante della pittura che andrebbe di artista in artista, per osservare soltanto l'ultima tela eseguita, senza mai visitare un'esposizione personale o antologica e senza mai mettere piede in un museo. Si troverebbe cioè catapultato nell'occhio del ciclone – che, come ben noto, è una zona di precaria calma – ma non potrebbe vedere i danni che questo ciclone provoca al suo passaggio. Per questo motivo, il pericolo di lasciarsi influenzare troppo profondamente dallo spirito del tempo e dalle mode non è affatto una speculazione di ordine accademico.

Un'eccellente possibilità per scongiurare il pericolo e verificare se la produzione di un regista o di una corrente cinematografica, se la produzione di una nazione o di una casa produttrice regga all'usura del tempo sono le retrospettive, che figurano sul programma di ogni festival cinematografico degno di questo

nome. E le retrospettive di Locarno sono ormai divenute il fiore all'occhiello del Festival: vari storici del cinema e critici fanno il viaggio nel Ticino proprio per assistere alla retrospettiva! L'edizione 1991 era dedicata al regista francese *Jacques Becker* (1906-1960), il quale è stato – insieme al suo maestro Jean Renoir – il padre della *Nouvelle vague* francese. Ma trattandosi di un regista di cui varie opere vengono spesso proiettate nelle cineteche e dai cineclub o messe in onda dalla televisione, le sorprese non sono state grandi. Si è trattato prevalentemente di una conferma e di una possibilità di verifica e di approfondimento.[1] Nel programma di quest'anno figurava però anche un'altra manifestazione simile alla retrospettiva: l'*Omaggio a Freda e Cottafavi.*

* * *

Pur essendo l'Italia una nazione di notevole tradizione cinematografica, lo Stato non fa abbastanza per ricuperare, restaurare e valorizzare l'enorme patrimonio cinematografico che possiede. Sotto il titolo *Il cinema ritrovato*, Cinecittà International promuove però il restauro e il rilancio del vecchio cinema italiano e organizza retrospettive dedicate ai cineasti italiani che sono stati dimenticati dalla storiografia ufficiale. E tra le tante cose passate ingiustamente nel dimenticatoio troviamo i film di Riccardo Freda e di Vittorio Cottafavi.[2] I due registi sono già stati al centro dell'attenzione alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro.

A dire il vero, le opere cinematografiche di Freda e di Cottafavi hanno ben pochi elementi in comune. Le accomuna il fatto che finora sono rimaste misconosciute perché la critica dell'epoca, specialmente quella italiana, le ha stroncate. L'equivoco iniziale, che ha causato il disprezzo degli intellettuali, è stato quello di non aver saputo riconoscere – o piuttosto quello di non aver voluto riconoscere – l'importanza che alcuni registi

---

1) Segnaliamo soltanto un articolo su Jacques Becker, apparso in una rivista svizzera di cinema: Gerhard MIDDING: «Retrospektive Jacques Becker (1906-1960). Das heroische Zögern im schnellebigen Filmgeschäft», su *Filmbulletin. Kino in Augenhöhe* fascicolo 177 (agosto 1991), pagg. 28-43.
Cogliamo l'occasione per ricordare che nel nostro paese lo spazio offerto agli storici e ai critici cinematografici sulle pubblicazioni specialistiche è esiguo. In lingua tedesca escono: un libro annuale *(Cinema)* e una rivista bimestrale *(Filmbulletin)* molto validi, e una pubblicazione mensile *(Zoom)*; in lingua francese si pubblicano: una rivista valida *(Rectangle)* che appare comunque in modo molto irregolare e una piccola rivista bimensile *(Cinéfeuilles)*; in lingua italiana, invece, non esiste nessuna pubblicazione consacrata al cinema. Vanno però ricordate anche le pubblicazioni curate da alcuni cinema a vocazione culturale, in particolare dal Filmpodium della città di Zurigo, e da cineclub.

2) Cinecittà International ha editato due fascicoli in lingua francese consacrati al cinema di Freda e di Cottafavi:
— Jean A. GILI (a cura di): «Riccardo Freda», *I Quaderni* numero 5, Edizioni Cinecittà International, Roma 1991;
— Gianni RONDOLINO (a cura di): «Vittorio Cottafavi», *I Quaderni* numero 4, Edizioni Cinecittà International, Roma 1991.
Le due pubblicazioni, benché interessanti, comportano alcune manchevolezze che tolgono loro una parte del valore scientifico: numerosi sono gli errori di composizione, dovuti forse a eccessiva fretta; la parte iconografica non è stata preparata con la necessaria cura; gli scritti raccolti sono quasi tutti tratti da pubblicazioni anteriori e ben pochi sono i saggi recenti, nati appunto dall'attuale rivalutazione critica di questo cinema; e, soprattutto, manca una bibliografia che permetta agli interessati di approfondire le conoscenze e continuare le ricerche.

del cinema cosiddetto popolare davano alla messa in scena e alla costruzione dell'immagine filmica.

Il cinema popolare accumula le situazioni roccambolesche dai risvolti inverosimili, usando però figure e modelli noti, sfruttando colpi di scena prevedibili e situazioni tipo: è il risultato di una scrittura che ha regole ben precise, perfettamente conosciute sia dal regista sia dallo spettatore. E la concatenazione rigorosa delle situazioni precipita i personaggi in una specie di imbuto drammatico in cui la forza e la volontà individuali non possono più opporsi a quelle del destino. I temi sono quelli ossessivi del mondo popolare, soprattutto contadino: l'amore e la morte, la violenza e il sangue, frammisti a grandi paure per colpe ancestrali e traumi incancellabili (peccati originali, aborti, violenze subite e/o incesti). I film popolari si rivolgono dunque a un pubblico al quale propongono modelli, forme e valori ben radicati nella cultura e memoria collettiva, confezionati in vesti e formati adeguati ai tempi e con poche ma significative variazioni. Questi film, anche se si allontanano nello spazio e nel tempo dal presente, parlano sempre in modo diretto o in modo allusivo dei problemi, delle paure e delle preoccupazioni della gente. Ma il cinema popolare è soprattutto il «genere» cinematografico che gode i maggiori favori del pubblico – e ciò fin dall'invenzione del cinematografo!

Sia anzitutto ricordato che già negli anni Dieci il cinema italiano si è imposto in tutto il mondo quale prodotto di alta professionalità e qualità artistica, grazie alle sue grandi epopee storiche e ai melodrammi cinematografici. È poi seguito un periodo di decadenza, e l'avvento del cinema sonoro ha definitivamente messo in crisi l'industria cinematografica italiana. Il cinema del periodo fascista era caratterizzato dal disimpegno politico: non metteva in circolazione l'ideologia del regime, ma illustrava l'ideologia piccolo borghese da cui era nato il fascismo.

Dopo la Seconda guerra mondiale il movimento del Neorealismo, inteso come cinema di impegno civile e sociale, dominava la scena. Agli inizi degli anni Cinquanta, fin dai primi interventi sulle pagine dell'*Unità* dedicati al cinema popolare, le opere di Guido Brignone, di Raffaello Matarazzo, di Riccardo Freda e di tanti altri sono unanimamente giudicate – dagli intellettuali e dai critici fedeli al Partito Comunista Italiano e al suo *diktat* culturale – una bassa produzione d'appendice, priva di qualsiasi funzione culturale. Si afferma che questi film non possiedono alcun elemento che li qualifichi positivamente: non sono istruttivi, affossano la già scarsa cultura delle masse, non affrontano i problemi del paese. Sono pure gli anni in cui le riviste italiane di cinema ricostruiscono con meticolosità le matrici del Neorealismo, rintracciandone linee e tendenze; ci si interroga però anche sui possibili sviluppi del movimento. Tuttavia sarà proprio la rilettura sempre più approfondita del Neorealismo a fissare i limiti della critica cinematografica del Secondo dopoguerra, una critica arroccata su posizioni che antepongono senza mezzi termini l'analisi contenutistica a quella dei meccanismi narrativi.

Soltanto verso la metà degli anni Settanta ci sarà il risveglio dell'interesse per il cinema popolare, specialmente nei critici delle nuove generazioni e nell'attività dei cineclub. La spinta iniziale è venuta da retrospettive straniere, in par-

ticolare dalla Francia. I motivi della rivalutazione in corso, risiedono nella qualità artistica che si concede nuovamente all'arte popolare. Negli ultimi tempi la critica italiana filologicamente meglio preparata è andata ricuperando alcuni «minori» del proprio cinema: Mario Bava, Guido Brignone, Carmine Gallone, Camillo Mastrocinque, Raffaello Matarazzo e altri.[3] È stato possibile rivedere questo tipo di produzione, anche se raramente lo sguardo ha saputo allargarsi dalla singola individualità registica ricuperata alle caratteristiche complessive dei generi popolari. Alcuni giovani critici cominciano ad andare oltre il piacere del testo e a ricollegarsi a una prospettiva di revisione del cinema italiano nel suo insieme, preoccupandosi anzitutto di ricostituire gli anelli mancanti della catena.

L'equivoco centrale in cui era caduta la critica post-neorealistica può essere ricondotta a due punti fondamentali: l'arroccamento intransigente in difesa dei principi del Neorealismo operato dalla critica di sinistra; il mancato riconoscimento della matrice che accomuna tutto il cinema, cioè quella produttiva ed economica. I discorsi sul cinema popolare consentono dunque al critico la messa in opera di categorie interpretative diverse da quelle comunemente adottate dalla critica neorealistica, ciò che indubbiamente permette di avanzare nella conoscenza del cinema (italiano). Non si tratta quindi di fare il processo alla critica dei padri, accusandola di aver idealisticamente privilegiato la cultura «alta» e occultato e seppellito, considerandoli esseri mostruosi e abortivi, i film popolari. Anche perché il cinema popolare non si muove mai su sentieri privi di comunicazione con quello del Neorealismo!

Rivalutare quanto è stato ingiustamente dimenticato nel passato è certo un'operazione necessaria. Oggi siamo comunque minacciati da un nuovo pericolo: quello di rivalutare indiscriminatamente tutto quanto non è stato apprezzato all'epoca – e anche questo è sbagliato. Infastiditi dal delirio glorificante di un idealismo critico di ritorno che rovescia, per partito preso, la scala dei giudizi di valore stabilizzati, pochi critici italiani si sentono spinti a riconsiderare il cinema popolare come fulcro e propulsore della produzione e come momento importante di invenzione stilistica e figurativa e di azione sull'immaginario popolare.

* * *

Riccardo Freda, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1909, è stato giornalista prima di diventare sceneggiatore di Gennaro Righelli, Goffredo Alessandrini, Raffaello Matarazzo e Flavio Calzavara. Ha esordito come regista nel 1942. È un polemista e soprattutto un grande umorista; ma la critica dell'epoca non ha saputo riconoscere e capire la sua sottile ironia.

Il Festival di Locarno ha presentato i seguenti film di Riccardo Freda: *«I miserabili»* (del 1947, composto dai due episodi: *«Caccia all'uomo»* e *«Tempesta su Parigi»*), *«Il cavaliere misterioso»* (1948), *«Teodora, imperatrice di*

[3] Avevamo già concluso la redazione del nostro scritto, quando ci siamo imbattuti in una nuova ricerca sull'opera di un regista del cinema popolare italiano: Angela PRUDENZI: «Raffaello Matarazzo», su *il castoro cinema* numero 149 (settembre-ottobre 1990), La Nuova Italia Editrice, Firenze (108 pagg., Lire 10.000, ISSN 0392–4440). Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, il fascicolo è stato stampato soltanto nel settembre 1991.

Bisanzio» (1954), *«Beatrice Cenci»* (1956) e *«Lo spettro»* (1963), ai quali si aggiunge il film documentario a corto metraggio *«I mosaici di Ravenna»*.

Queste pellicole, oltre a mostrare la perfetta padronanza degli schemi narrativi che stanno alla base del cinema cosiddetto popolare, contengono sequenze veramente geniali. *«Caccia all'uomo»* inizia come se si trattasse di un film western o di un film d'avventura, con la spericolata e accrobatica fuga di Jean Valjean (interpretato da Gino Cervi) dal campo di lavoro forzato, nel quale è stato rinchiuso per aver rubato un tozzo di pane. La scena della corsa in quadriga di *«Teodora, imperatrice di Bisanzio»* è impressionante. Il film che maggiormente abbiamo apprezzato è comunque *«Beatrice Cenci»:* a ogni inquadratura abbiamo desiderato che la presa duri ancora qualche secondo supplementare, per meglio poter ammirare l'attenta composizione dell'immagine e dei decori. Il film inizia con una serie di inquadrature e di movimenti di macchina attraverso un'inquietante foresta durante una notte di tempesta; dopo un po' appare una giovane donna vestita di bianco che fugge e poi un misterioso cavaliere che la salverà... almeno provvisoriamente. Ma dopo avere scrupolosamente rispettato gli schemi narrativi del genere melodrammatico durante tutto il film, invece di proporre il tradizionale *happy end*, Freda infrange le tacite convenzioni esistenti tra il regista e lo spettatore e ci mostra l'ascia del boia compiere il fatale movimento dall'alto verso il basso... e lo spettatore sa che è stata giustiziata l'innocente Beatrice Cenci, vittima dei sordidi intrighi di famiglia. Il regista ha così storto il melodramma cinematografico fino nel suo contrario. *«Lo spettro»* ci sembra invece essere un film più fiacco, benché anche in questo caso non si possa assolutamente affermare che Freda non conosca a menadito gli schemi narrativi del film dell'orrore. La dimensione ironica tempra anche questo film dell'orrore e ci fa partecipare al divertimento che il regista ha trovato nel montare e smontare perfette macchine orrifiche, con le quali giocare a lungo. E alla fine del film tutto finirà male, anzi malissimo.

Durante il Festival si decise di proiettare sulla Piazza Grande anche un film di Riccardo Freda. Dapprima i responsabili pensarono a *«Lo spettro»*, un'idea assurda... anche per i vicini che avrebbero pure dovuto subire la colonna sonora di un film dell'orrore a mezzanotte. Poi si annunziò la proiezione di *«Teodora, imperatrice di Bisanzio»* che certo avrebbe fatto il suo effetto sul grande schermo all'aria aperta. Finalmente Freda è riuscito a imporre la sua idea e si proiettò *«Beatrice Cenci»*. Un grosso temporale, paragonabile a quello in apertura del film, ha turbato un poco la proiezione.

Vittorio Cottafavi, nato a Modena nel 1913, si è diplomato come sceneggiatore al Centro Sperimentale di Cinematografia. Poi è diventato aiuto regista di Alessandro Blasetti e Vittorio De Sica. Ha esordito come regista nel 1943 e verso la metà degli anni Sessanta ha abbandonato il cinema per dedicarsi esclusivamente alla televisione.

Il Festival di Locarno ha presentato i seguenti film di Vittorio Cottafavi: *«La fiamma che non si spegne»* (del 1949), *«Traviata '53»* (1953), *«Una donna libera»* (1954), *«I cento cavalieri»* (1965) e *«Maria Zef»* (1981).

Alla sua uscita, *«La fiamma che non si spegne»* è stato accolto molto male e

accusato di neofascismo. Ciò non stupisce, siccome il film – considerato al primo livello di lettura – sembra essere l'elogio della carriera di un carabiniere, ed è ovvio che poco dopo la Seconda guerra mondiale gli spettatori e la critica si aspettassero dal cinema altre immagini. Ciò nonostante, la scena della sparatoria nella chiesa è un pezzo antologico: i movimenti di macchina, il montaggio e l'inquadratura potrebbero provenire dal miglior film poliziesco. Nelle ultime immagini di *«Una donna libera»* vediamo l'eroina attraversare la piazza per costituirsi al commissariato di polizia, dopo aver ucciso il musicista. Il modo come la donna attraversa la piazza e il modo come l'azione è stata filmata da Cottafavi ci ricordano i grandi momenti del Neorealismo; e anche l'immagine che Cottafavi ci dà della donna ci sembra ben più viva di tanto presunto realismo. E infine *«Maria Zef»*, film prodotto dalla Rai che però finora non ha ancora trovato il coraggio di metterlo in onda, vuoi perché è parlato in dialetto friulano, vuoi perché illustra un caso d'incesto.

Visto che ambedue i registi erano presenti a Locarno, è stato possibile organizzare delle tavole rotonde, le quali sono risultate assai movimentate, poiché i due «attori» non hanno perso un'occasione di prendersi ferocemente in giro a vicenda. Sono stati sfiorati innumerevoli temi, senza purtroppo approfondire niente. La colpa della superficialità del dibattito va attribuita anzitutto ai moderatori: non serve assolutamente niente chiedere agli intervistati di raccontare al pubblico tale aneddoto narrato in tale circostanza e che aveva tanto divertito tutti gli illustri presenti...

Freda, che è stato un regista fedele alla fantasia, è oggi un signore con il gusto della battuta feroce. Un gusto che forse è nato quale difesa contro l'accusa di essere un regista di serie B, accusa che viene attribuita con troppa facilità e più o meno indistintamente a chiunque si dedichi a ciò che viene chiamato cinema popolare, letteratura popolare, eccetera. – Il cinema statunitense preso in blocco ne sa qualcosa! – Riccardo Freda continua così a combattere la sua crociata, sostenendo che riprodurre la realtà è facile mentre fare film di fantasia è difficile. E cita con grande soddisfazione l'esempio di un critico francese che, quando firmò un film con uno pseudonimo inglese (Robert Hampton), vi trovò sottigliezze che potevano venire solo da un regista di cultura anglosassone e giustificò in lungo e in largo la sua «analisi».

* * *

L'Omaggio a Freda e Cottafavi era inteso anzitutto a riesumare un'epoca e un modo d'intendere il cinema, ma pur-

4) Il *Pardo News*, il quotidiano ufficiale del Festival, ha pubblicato soltanto due magri articoli di presentazione: Vincent Adatte: «Riccardo Freda, auteur malgré lui» sul numero 3 (del 10 agosto 1991) e «L'homme qui n'aimait pas les péplums» sul numero 6 (del 13 agosto 1991).
Il para-ufficiale *Eco di Locarno* si è limitato a pubblicare due pagine curate da Ezio Rocchi Balbi e Aldo Tassone, essenzialmente citazioni dalle tavole rotonde; mentre il para-ufficiale *Tessiner Zeitung* non si è nemmeno degnato di pubblicare una sola riga sui due registi italiani!
L'unico articolo degno di questo nome che abbiamo trovato – a scanso di ogni equivoco sia comunque precisato che non abbiamo analizzato sistematicamente tutta la produzione dei mass media svizzeri accreditati – è apparso sul *Corriere del Ticino* del 6 agosto 1991 (dunque un giorno prima dell'apertura del Festival): «Omaggio a Riccardo Freda e a Vittorio Cottafavi» del critico Guglielmo Volonterio.

Scena del film «I miserabili» (Italia 1947), episodio «Tempesta su Parigi», di Riccardo Freda.

troppo è stato quasi quasi ignorato dai mass media [4)] e dunque non ha avuto che una piccolissima risonanza pubblica. Si può spiegare facilmente questa reazione, senza comunque volerla giustificare, tenendo presente la sempre maggiore assenza di curiosità – sia del pubblico sia della critica – verso tutto ciò che ignora le mode del momento e abbandona i sentieri battuti. Di fatto Locarno ha ribadito che le opere cinematografiche a vocazione popolare sono sempre e soltanto insignificanti e sprovviste di valore culturale. E rieccoci al punto di partenza.