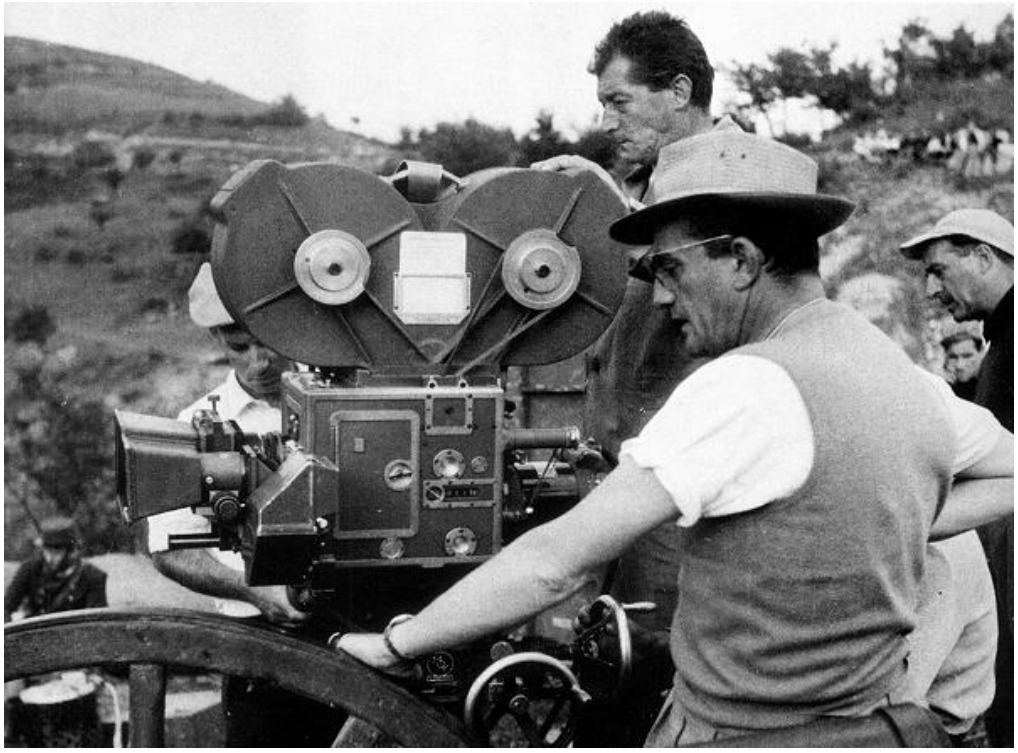
Il Cinema Neorealista

“Il compito dell’artista non era quello di portare l’uomo a indignarsi e commuoversi per dei traslati, ma quello di portarlo a riflettere (e se vuoi anche a indignarsi e a commuoversi) sulle cose che fa e gli altri fanno, sulle cose reali .In sostanza oggi non si tratta di far diventare “realtà” le cose immaginarie, ma di far diventare significative al massimo le cose quali sono, raccontate quasi da sole, perché la vita non è quella inventata nelle storie, la vita è un’altra cosa.”

Cesare Zavattini



Sommario :

Introduzione al Neorealismo…….....

CAPITOLO 1.0 : Aspetti fondamentali……

-1.1 Il termine…….

-1.2 Le tematiche …….

-1.3 Le origini …….

CAPITOLO 2.0 : I tre sguardi. De Sica, Visconti, Rossellini……..

-2.1 Roberto Rossellini, il caso " Roma città aperta" …….

-2.2 Vittorio De Sica, il caso "Ladri di biciclette" …….

-2.3 Luchino Visconti, il caso il " Ossessione" …….

CAPITOLO 3.0: Umberto D e la morte del neorealismo……....

CAPITOLO 4.0: La Nouvelle Vague …….

- 4.1 Trauffaud e il caso " Jules e Jim "……..

CAPITOLO 5: Il cinema spagnolo……..
CAPITOLO 6: Il cinema Britannico,
il fenomeno del *Free cinema*……..
CAPITOLO 7: Le influenze del Neorealismo,
Il caso Martin Scorsese……..
-7.1 " Il mio viaggio in Italia" ……..
CAPITOLO 8: Ciak si gira il NON- neorealismo……
CAPITOLO 9: Crisi o non crisi del cinema italiano?.....
CAPITOLO 10 :Conclusione……

Sumario

CAPITULO 1:Aspectos fundamentals
1.1El termino
1.2Las tematicas
CAPITULO 2: Los tres mirados. De Sica, Visconti, Rossellini.
CAPITULO 3: Etapas
3.1 Desarollo
3.2 Crisis
CAPITULO 4: La Nouvelle vague
CAPITULO 5: El Cine espanol
CAPITULO 6: El Cine británico. El Free cinema
CAPITULO 7: Influencias del Neorrealismo.
El caso "Mi viaje a Italia" El cine italiano segùn Martin Scorsese .
CAPITULO 8:Conclusion. La Crisis del cine italiano
ENGLISH SECTION

Summary :

CHAPTER 1. Fundamental elements

- 1.1 The term
- 1.2 The thematic
- 1.3 the origin

CHAPTER 2. The three watched. De Sica, Visconti, Rossellini.

CHAPTER 3. Stages

- 3.1 Development
- 3.2 Crisis

CHAPTER 4. The New Wave

CHAPTER 5. Spanish Cinema

CHAPTER 6. The British Film. The Free Cinema

CHAPTER 7: Influences of Neorealism. Italian Cinema according to Martin Scorse" The case My voyage to Italy"

CHAPTER 8. Conclusion. The Crisis of Italian cinema

Introduzione al Neorealismo.

Ho deciso di parlare del Neorealismo perché a parer mio rappresenta l'apice del nostro successo a livello mondiale.
Il neorealismo è stato un movimento culturale che si diffuse in Italia tra l'inizio degli anni quaranta e la prima metà degli anni cinquanta. I due campi in cui il neorealismo è maggiormente espresso sono il cinema e la letteratura.
A fare da sfondo a questo nuovo movimento culturale e letterario sono la seconda guerra mondiale, la conseguente lotta antifascista e la situazione Italiana nel dopoguerra, simbolo dell'impegno nel reale. Ed è proprio il bisogno di un impegno nella realtà politica e sociale Italiana, nel secondo dopoguerra, a dare vita al complesso movimento neorealista. Impegno che parte da una classe di intellettuali nuovi che, secondo la definizione di Gramsci, non sono più solo il vecchio oratore e letterato, ma anche e soprattutto gli "intellettuali tecnici", costruttori, organizzatori, persuasori. Durante il declino del regime fascista, nella letteratura e nel cinema, era affiorato un impulso realista che portò alcuni autori a concepire un cinema nuovo.
Dopo la liberazione, nella primavera del 1945, la gente di ogni classe divenne ansiosa di rompere con il passato, e i registi furono pronti a farsi testimoni di quella che fu chiamata "primavera italiana".
Da dove nasceva il realismo di questi film?
Gli studi di Cinecittà avevano subito pesanti danni durante la guerra, per cui i cineasti si spostarono nelle strade e nelle campagne. I film neorealisti proponevano storie contemporanee, come inflazione e

disoccupazione.
Sul neorealismo non era mai esistito un manifesto o un programma, ma solo appelli a un maggiore realismo e ad un'enfasi sui soggetti contemporanei e sulla vita della classe operaia.
Una corrente vedeva nel neorealismo un'informazione impegnata, che chiedeva riforme in nome dell'unità politica, un'altra posizione metteva invece l'accento sulla dimensione morale dei film,
Si ritiene che il tipico film neorealista sia girato in esterni, con attori non professionisti e inquadrature grezze, improvvisate, ma in realtà i film con queste caratteristiche sono ben pochi: la maggior parte delle scene in interni è girata in set ricostruiti in studio e illuminati con cura, e il dialogo è quasi sempre doppiato. Anche se sono presenti alcuni attori non professionisti, si tratta in realtà di un mescolamento tra questi e alcuni divi.
Nel complesso, il neorealismo ricorre all'artificio tanto quanto altri stili cinematografici.
Le maggiori innovazioni di questo fenomeno risiedono soprattutto nell'articolazione del racconto: un motivo ricorrente, per esempio, è quello della coincidenza, che rinnega il logico concatenarsi degli eventi (tipico del cinema classico), riflettendo la casualità degli incontri nella vita quotidiana. A questa tendenza viene associato poi l'uso massiccio di ellissi, finali volutamente irrisolti e avvenimenti quotidiani (colti quasi per caso).
Davanti a una trama che consiste di fatti privi di reciproco nesso causale, lo spettatore non sa più distinguere tra “scene madri” e momenti di passaggio: il racconto neorealista tende infatti ad “appiattire” tutti gli eventi allo stesso livello, attenuando le scene più intense e privilegiando situazioni e comportamenti ordinari. Possiamo dire quindi che il

neorealismo si sforza di descrivere la vita comune in tutte le sue sfumature.
Le soluzioni narrative e stilistiche del neorealismo ebbero grande influenza sul cinema moderno internazionale che sarebbe sorto di lì a poco.

1.0 Aspetti Fondamentali

1.1 Il termine

Con il termine "Neorealismo" si indica una tendenza della cultura italiana tra la fine degli anni trenta e la metà degli anni cinquanta che ha avuto le sue principali espressioni nella letteratura e nel cinema. Il termine fu usato per la prima volta nel 1931 in riferimento al romanzo di Moravia *Gli indifferenti*[1], ma già alcune altre opere di quegli anni mostravano la tendenza a una riscoperta della realtà quotidiana e a uno stile che la ritraesse nel modo più credibile.Furono però la seconda guerra mondiale, la Resistenza e le condizioni dell'Italia nel secondo dopoguerra a dare l'impulso maggiore allo sviluppo del Neorealismo, che raccoglie personalità e opere anche molto diverse tra loro, ma che condividono alcuni caratteri generali: l'idea che la letteratura debba

---

• [1] Carlo Lizzani, Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta, Roma, Editori Riuniti, II edizione 1982

lasciare spazio alla rappresentazione quasi cronachistica della realtà, nella convinzione che siano i fatti stessi a caricarsi di significato etico ed estetico. A questa concezione si ricollega quella della letteratura come "impegno" culturale e sociale, anche nel quadro della ricostruzione materiale e morale del paese dopo il Fascismo e la Guerra e l'ampio spazio riservato alle testimonianze dirette e alle esperienze autobiografiche, come per esempio quelle di guerra e di prigionia; scegliendo una linguistica e stilistica il più possibile vicina al "parlato", con un'attenzione anche alle diverse caratteristiche regionali, che mira a conferire autenticità alla narrazione.

1.2 Le Tematiche

Come ho già espresso precedentemente il periodo del dopo Guerra ha segnato tutte i vari tipi di cultura, a livello artistico, letterario ma soprattutto cinematografico. Le tematiche principali ad ispirare tutti questi movimenti erano :

1) Rappresentazione della vita quotidiana, documentando ed esprimendo ciò che davvero rappresenta la realtà di quel periodo
2) La borghesia durante il fascismo, indagando sulle problematiche interne alla classe borghese più che mettendo in luce le contraddizioni poste dal conflitto con la classe operaia e contadina.
3) Il problema del meridione in Italia, di cui si erano occupati sia uomini politici e storici, come Nitti, Gramsci e altri, sia letterati di rilievo come Verga e il primo Pirandello, ebbe origine con la formazione stessa dello stato unitario e, fino alla Prima Guerra

Mondiale, la vita politica italiana non riuscì a dargli una soluzione adeguata, mentre il fascismo, non solo non risolse le difficoltà della classe contadina del sud, ma le aggravò grazie ad una politica che favorì le classi al potere.

4) La miseria durante il fascismo, la guerra e il dopoguerra Nella migliore tradizione del verismo e del naturalismo ottocentesco, tanto la filmografia che la letteratura del neorealismo hanno affrontato in molte opere il problema della miseria e delle difficili condizione delle classi disagiate; si può dire che la stragrande maggioranza dei film e delle opere letterarie, qualunque fosse la loro tematica fondamentale, hanno toccato il problema della miseria materiale e spirituale della popolazione italiana negli anni difficili del fascismo, della guerra e del dopo guerra. Ci sono stati però film e opere letterarie la cui tematica è concentrata su tale problema e in cui emerge con forza e con straordinaria efficacia artistica la denuncia della situazione aberrante in cui si trovavano la popolazione italiana ed europea.

5) La problematica relativa all'impegno politico è uno dei temi più discussi ed importanti della storia del neorealismo perché coinvolse tutti gli intellettuali del tempo sia nella produzione letteraria, sia nella saggistica che nella pubblicistica politica. Lo sviluppo del neorealismo ebbe almeno due fasi importanti: una prima, caratterizzata da una creatività spontanea, che va fino al

1947/48, e una seconda più condizionata dalla presenza del PCI., sia che ci fosse piena adesione ad esso, sia che si fosse in un atteggiamento di polemica e di dialettica con esso.

6) La resistenza è stato l'ultimo e più drammatico atto della lotta contro il fascismo e l'antifascismo in Europa durante la Seconda Guerra Mondiale.c'è un forte desiderio corale di raccontare, dopo la fine della dittatura fascista, le esperienze vissute durante la guerra e l'esperienza partigiana, poi c'è un maggiore intensità nell'approfondimento dei valori umani e morali che sono stati alla base della resistenza, e infine l'espressione di una maggiore consapevolezza politica che ha portato molti intellettuali ad aderire al PCI che aveva avuto un ruolo fondamentale nella lotta per la liberazione. Anche la filmografia del neorealismo ha affrontato il problema della resistenza con opere di grande valore artistico, di cui alcune originali, come Roma città aperta e Paisà di Rossellini, e altre tratte da opere letterarie, come L'Agnese va a morire di Montaldo, tratto dall'omonimo romanzo di Renata Viganò, Uomini e no di Orsini, tratto dall'omonimo romanzo di Vittorini.[2]

2.1 Le origini

[2] "Il cinema Neorealista Italiano, di Giampiero Brunetta

E' interessante ripercorrere brevemente la storia della parola "neorealismo", perché ci permette di cogliere due aspetti fondamentali della natura di questo movimento: lo stretto legame che esso ebbe con il cinema, e da cui trae origine il titolo e il taglio del presente lavoro, e la problematicità che ha accompagnato fino ad oggi questo movimento culturale. Infatti, anche se il termine "neorealismo" si cominciò ad usare alla fine degli anni Venti con riferimento alle tendenze artistiche del tempo e alla parola tedesca Neue Sachlichkeit (Nuova oggettività), chi lo usò in modo nuovo nel 1942 fu il montatore cinematografico per il film Ossessione di Visconti, e questo ne provocò una rapida diffusione nell' ambito cinematografico. Già dopo il 1943 il termine si estese anche nell'ambito letterario con diverse interpretazioni e sovrapposizioni con altri termini: realismo in generale, socialrealismo, realismo socialista. Come si è detto la storia del termine ci indica lo stretto legame che ci fu tra l'ambito cinematografico e quello letterario, e attesta almeno le tre espressioni più importanti del neorealismo in letteratura: un "nuovo realismo" anticipatore che si può collocare alla fine degli anni 20 con Moravia (Gli indifferenti, 1929), Alvaro (Gente in Aspromonte, 1930), Silone (Fontamara, 1930), un neorealismo spontaneo, successivo al 1943 e un neorealismo con chiara consapevolezza politico-ideologica che si espresse dopo il 1947/48.[3]

[3] Neorealismo, il movimento che ha cambiato la storia del cinema. Di Antonio Medici 2008

2. I tre sguardi. De Sica, Rossellini, Visconti.

Si puo afferamare che le fondamenta del neorealismo sono state create da questi tre registi che vanno oltre ad ogni immaginazione. Inizierei citando quello che forse è il manifesto del Neorealismo ovvero *Roma città aperta* prodotto dal grande Roberto Rossellini.

2.1 Roberto Rossellini, Il caso “Roma città aperta”

Roberto Rossellini, il maestro del cinema neorealista, fu senza dubbio un anticipatore dei tempi in tema di divulgazione della storia. Secondo alcuni egli fu innanzitutto "un grande documentarista che a fatica si è inserito all'interno del cinema a soggetto portandosi ostinatamente dietro gli straordinari strumenti che aveva sviluppato per inseguire quella originaria vocazione". Questa sua passione iniziale si concretizza nell'ultima parte della sua carriera, negli anni Sessanta e Settanta, quando scopre lo strumento televisivo come e inizia a lavorare per la televisione italiana e francese. Essendo uno sperimentatore, egli trova nel documentario una possibilità di espressione che lo attrae e che gli consente di divulgare temi culturali presso il pubblico di massa, dando vita a una sua idea, del tutto originale, di "televisione didattica". Rossellini voleva "che il cinema servisse come mezzo di conoscenza, che avesse un valore culturale, che fosse un'apertura della coscienza" e questo fu l'obiettivo di tutta la sua lunga carriera.

Anche nella sua produzione cinematografica più tarda il regista si mostrò spesso interessato ai temi storici. Ricordiamo: Il Messia (1975), Gli atti degli Apostoli (1968), Socrate (1970), Pascal (1971), Cartesius (1974), La prise de pouvoir par Louis XIV, Viva l'Italia!, Anno uno (1974).

Per tornare, però, alla sua produzione per la televisione, analizzando in particolare L'Età del Ferro, documentario trasmesso sul secondo canale dalla RAI nel 1965, e La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, altro documentario TV in dodici episodi, del 1970, se in entrambi i casi Rossellini non compare come regista, il suo stile è comunque inconfondibile. In questi filmati lo si può vedere nel ruolo di narratore

perché "l'iconografia della televisione culturale non lo spaventa" ("I film di Roberto Rossellini" di S. Masi, E. Lancia, Gremese Editore, 1987, p. 100) ma, anzi, è convinto dell'importanza del ruolo didattico che questa può svolgere a favore di tutta la società. Rossellini non fa un tentativo di selezione degli argomenti ma concentra tanti spunti di racconto e di riflessione in questi documentari, operando una sorta di collage che include brani di documentario e di recitazione.
Ci terrei ad illustrare il capolavoro del periodo neorealista ovvero ”Roma città aperta.”

Roma città aperta.

Uno degli esempi più riusciti del neorealismo italiano realizzato nell’immediato dopoguerra: *Roma città aperta* è uno dei film della

storia del cinema italiano che più di tutti ha saputo coniugare impegno politico, riflessione storica e capacità artistiche. Fedele alla nuova politica del cinema in strada il film di Roberto Rossellini mette in campo tutte le figure del dopoguerra senza rinunciare ad una presa di posizione rigida: Marina per esempio (attrice collaborazionista espressione del cinema dei "telefoni bianchi") che tradisce il suo uomo (partigiano) è a sua volta vittima del materialismo sterile del fascismo sottomesso all'autorità tedesca; l'insieme dei condomini come nucleo popolare si muove come in difesa dell'intera libertà nazionale; Pina (rappresentante della disperazione italiana) rifiuta di farsi sposare da un prete fascista (denuncia così il collaborazionismo tra alcune forme di cattolicesimo e il regime); Marcello (il figlio di Pina) che chiede a Francesco se il giorno dopo il matrimonio potrà chiamarlo papà, pone in luce le nuove radici del nuovo stato italiano liberato; i nazisti come esempi assurdi e grotteschi di un dominio ferreo ed inumano nel nostro paese (il contrasto tra gli ambienti, quello popolare e il salotto dei gerarchi) soprattutto di fronte all'impossibilità del maggiore Bergman ad ottenere informazioni dagli interrogati. Oltre i suoi protagonisti però, *Roma città aperta* è anche un film che ha il sapore del rinnovamento, non solo stilistico, ma anche ideologico, che quindi recupera una parte della Chiesa che durante il conflitto seppe prendere una posizione contraria al regime (la fucilazione di don Pietro) ma che esalta soprattutto la figura e l'impegno dei combattenti (tra i quali c'è anche un piccolo Romoletto armato di bombe). Lineare, con qualche errore di montaggio (ingressi ed uscite dal medesimo lato) che non ne falsa però il significato, *Roma città aperta* è un film che nonostante la sua tragedia guarda al futuro in maniera ottimistica: i figli del popolo che ritornano verso la

città dopo la fucilazione del prete, una nuova marcia su Roma. Momenti dilatati di tensione si alternano a brevissimi momenti di distensione (il prete e l'anziano malato del palazzo durante la retata) e mettono in evidenza un carattere tutto italiano, capace di sorridere nella tragedia, nonostante tutto. La forza della Resistenza è nelle parole del maggiore nazista ubriaco che, ricordando quella francese, ammette che l'unico modo di vincere su un popolo dalla forte identità nazionale è quello di sopprimerlo, sempre. Trasgredendo (per necessità pratiche quasi sempre) alla maggior parte delle convenzioni e delle regole sia cinematografiche che morali (il prete che ruba il pane; l'accenno saffico tra Ingrid e Marina) seppe rompere con la tradizione culturale precedente e dare uno slancio fondamentale al cinema ed ai testi (e sottotesti) delle produzioni italiane. Giustamente da ricore almeno due sequenze fondamentali del film: la morte di Pina (una splendida Anna Magnani riconosciuta con il Nastro d'Argento) mentre rincorre il futuro sposo, e la fucilazione del prete (interpretato in maniera sublime da Aldo Fabrizi) davanti agli occhi dei bambini, e per mano dell'esercito italiano, titubante, che costringe il gerarca nazista a finirlo con un colpo in testa, come si trattasse di una bestia, carne da macello (le due pecore condotte nell'osteria quando arrivano Giorgio e Francesco). C'è tutta la sofferenza ed il martirio rosselliniano in questa pellicola, dove i tre protagonisti muoiono in maniera brutale (torture, umiliazioni e fucilazioni pubbliche) a dimostrazione di un particolare lirismo cui il regista non ha mai saputo rinunciare. Arte di arrangiarsi tipicamente italiana (sia della troupe che lavorò con della pellicola scadente ed in estreme difficoltà tra l'estate del '44 e la primavera del '45, che dei protagonisti di questa storia, tutti indaffarati a campare) capace di

raggiungere alti momenti di spirito ed importanti traguardi (la vittoria dei partigiani ed il successo del film). Non c'è spazio per il passato, il futuro è dei figli del patriottismo partigiano, cattolico e comunista. Oltre che alla Magnani, il Nastro d'Argento fu consegnato anche al film che ottenne anche il premio più ambito al Festival di Cannes del 1946 ed una candidatura al premio Oscar per la miglior sceneggiatura, scritta dallo stesso regista in collaborazione con Sergio Amidei, Celeste Negarville ed il futuro regista Federico Fellini (su ispirazione di una storia vera accaduta al parroco don Luigi Morosini). *Roma città aperta* è il primo capitolo della trilogia sulla guerra realizzata da Roberto Rossellini, proseguita con *Paisà* (1947) e *Germania anno zero* (1948). Marcello Pagliero (che interpreta l'ingegnere Giorgio Manfredi) realizzerà come regista nel 1948 il film *Roma città libera* (conosciuto anche con il titolo *La notte porta consiglio*) mentre tra gli operatori alla macchina da presa del film di Rossellini compaiono Carlo Di Palma e Gianni Di Venanzo. Il regista Otto Preminger disse in occasione del film, che il cinema mondiale si divideva in due tronconi, quello prima di *Roma città aperta* e quello dopo, mentre il regista iperstilizzato ed iperformalizzato come Sergej M. Ejzenštejn, non entusiasta dopo la proiezione del film, ebbe a dire "*adesso ho capito che cosa è la televisione*" . Il palazzo dove la Gestapo compie la retata fu lo stesso dove il regista si nascose, ricercato dai nazisti per essersi rifiutato di arruolarsi nel loro corpo, e dove conobbe sia Sergio Amidei che il dirigente comunista Celeste Negarville . Sicuramente fu questa pellicola in particolare a contribuire al rilancio all'estero del paese, descritto nel suo impegno contro il fascismo e al quale fu riconosciuta, vessato dal regime di Mussolini, una voglia di libertà antiautoritaria a lungo soppressa. Non

da meno emersero i caratteri e gli ideali della Resistenza partigiana. Da un punto di vista strettamente stilistico però, sebbene *Roma città aperta* sia l'emblema del neorealismo (caratterizzato soprattutto d'attori presi dalla strada) in realtà però si avvale di almeno due ottimi attori come Anna Magnani ed Aldo Fabrizi, non rispettando quindi quella che presto divenne una caratteristica (fino quasi a diventare una regola) del nuovo cinema italiano. La prima del film in Italia avvenne in un piccolo cinema romano il 26 settembre 1945, ma la pellicola non venne acclamata per eccesso di populismo ed esaltazione melodrammatica.

Roma città aperta è solo il primo film di una trilogia, infatti il regista girò altri due film in seguito a questo; ovvero Paisà e Germania anno zero.

Paisà è un film che ripercorre l'avanzata delle truppe alleate dalla Sicilia al Po descrivendo alcune situazioni emblematiche che mettono a fuoco i rapporti tra i singoli personaggi e la guerra, intesa come condizione abnorme e tragica. E' un crescendo di situazioni drammatiche che per contrasto e contrapposizione danno della realtà italiana di quegli anni un quadro intenso e disperato. Rossellini diceva che l'attesa è la condizione privilegiata per indagare il reale nel suo autentico manifestarsi e questo film è tutto fatto di attese. Ogni episodio non è altro che una lunga attesa: una preparazione alla morte. E' il pessimismo di fondo di tutta l'opera rosselliniana che emerge, illuminato solo qua e là da qualche bagliore di speranza.

Mentre Germania anno zero fu considerato la terza parte della trilogia della guerra antifascista. Per certi aspetti chiude un periodo dell'attività

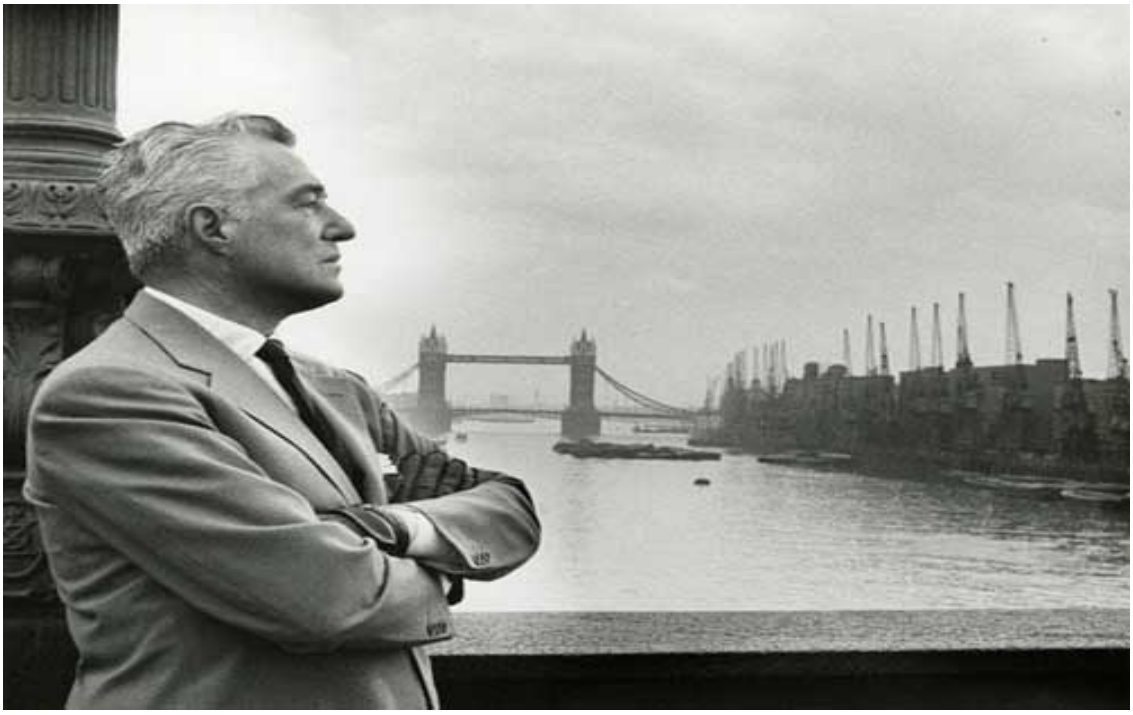
del regista e ne apre un altro; qui la condizione della distruzione della Germania è anche il simbolo di una condizione più generale, l'anno zero non solo dei tedeschi, ma di tutti gli uomini. E' un ricominciare da capo. La cinecamera segue i personaggi scoprendone a poco a poco la dimensione reale, che fa tutt'uno con l'ambiente, i luoghi, le cose.

La cinecamera è un mezzo di rivelazione della realtà. Vincitore al Festival di Locarno del 1948, "Germania anno zero" fu dedicato da Rossellini al figlio Romano, morto nell'agosto del 1946. Ancora una volta Rossellini punta l'attenzione sulla sofferenza umana e sui perdenti, sconfitti da una vita che li costringe a scontare colpe altrui; con un finale disperato ed una visione della vita tragica e priva di speranza. [4] [5]

2.2 Vittorio De Sica. Il caso " Ladri di Biciclette"

[4]
Roberto Rossellini. Roma città aperta
Autore Bruni David

[5] Mario Verdone, Il Cinema Neorealista, da Rossellini a Pasolini



Vittorio De Sica, nato a Sora il 7 luglio 1901, oltre a essere un acclamato attore, è considerato insieme a Visconti e Rossellini uno dei padri del neorealismo italiano. Nato in una famiglia della piccola borghesia meridionale, il padre faceva l'assicuratore, De Sica si trasferisce a Napoli, dove comincia giovanissimo ad esibirsi come attore teatrale. Ben presto è scritturato per alcune particine nella nascente industria cinematografica italiana, ma preferisce comunque il teatro. Dalla gavetta, nel 1930 raggiunge il ruolo di primo attore nella compagnia di Mario Mattoli. Acquisita ormai una fama di livello nazionale fonda una propria compagnia nel 1933, insieme a Sergio Tofano e Giuditta Rissone. In questi anni non trascura di lavorare per la radio, con divertenti sketch comici, oltre che per il cinema. Il regista Mario Camerini, uno dei più importanti autori della cinematografia di quegli anni, ne fa il suo attore-simbolo. Per Camerini, De Sica interpreta numerosissime commedie brillanti nelle quali dimostra le sue eccezionali

doti di humour e recitazione. Con “Ladri di biciclette” (1948), sceneggiato da Zavattini e interpretato da attori non professionisti, il linguaggio del neorealismo giunge a una piena maturazione. La storia dell’attacchino Antonio, derubato della sua bicicletta, che vagabonda per Roma insieme al figlioletto cercando di recuperarla, resta una pietra miliare nella cinematografia di tutti i tempi. Ancora una volta è il successo internazionale a salvare De Sica che aveva investito tutti i suoi risparmi nel film, dalla bancarotta. Nonostante le critiche del giovane Giulio Andreotti, che dichiara che “i panni sporchi” della povertà italiana vanno lavati in famiglia, il film è accolto trionfalmente in Francia e negli USA dove vince un altro premio Oscar.[6]

“Ladri di biciclette “

[6] Vittorio de Sica ,vitalità passione e talento in un’Italia dolceamara. Di I. Moscati

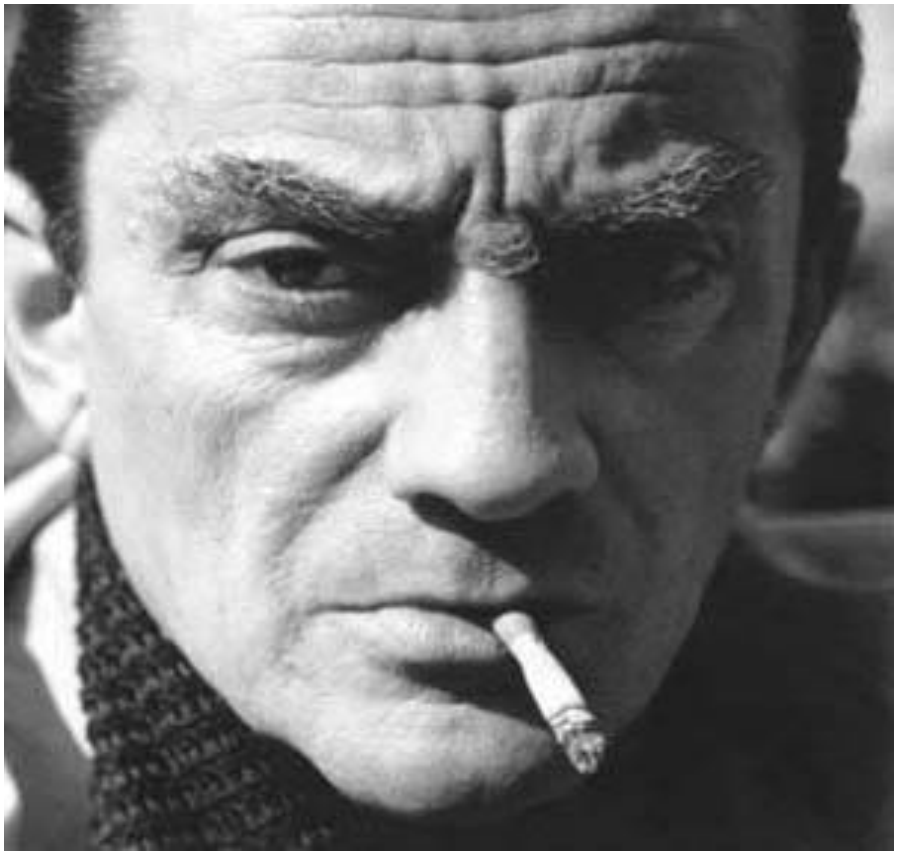
Considerato il capolavoro assoluto di De Sica e tratto dal libro omonimo di Luigi Bartolini, il film fu sceneggiato da Cesare Zavattini. La Roma del 1948, non mero sfondo della vicenda bensì protagonista insieme ai personaggi principali, è una città devastata dalla guerra che ha iniziato appena il lento cammino verso la ricostruzione. Siamo a Val Melaina, estrema periferia, dove i nuovi fabbricati ospitano famiglie povere, sulle quali la ferita sociale della guerra si ripercuote in modo più forte. Antonio Ricci, operaio, padre di famiglia, dopo un lungo periodo di disoccupazione, ottiene finalmente un lavoro come attacchino municipale. Il lavoro richiede però l'uso della bicicletta che Antonio ha impegnato al Monte di pietà. Riscattata la bicicletta a prezzo delle lenzuola di casa, dalle quali la moglie Maria si separa sperando nello stipendio futuro del marito, Antonio fa appena in tempo ad attaccare il manifesto cinematografico di Rita Hayworth allorché due balordi gli rubano la bicicletta. Inizia così un mesto pellegrinaggio per Roma, in compagnia del figlioletto Bruno. Antonio s' imbatte nell'indifferenza generale, dapprima al commissariato dove gli agenti hanno tutt' altri problemi che ritrovare la bicicletta di un poveraccio, poi a Piazza Vittorio e a Porta Portese, mercati della povera gente, dove ognuno fa quel che può per arrangiarsi. A Porta Portese ad Antonio pare di vedere il ladro che parla con un mendicante, ma il giovane si dilegua mentre piove. Allora Antonio affronta il mendicante per farsi dire chi è il giovane, ma il mendicante, che visibilmente mente, gli dice di non conoscerlo e per questo lo insegue in chiesa, per la messa dei poveri, nella speranza di avere informazioni sulla sua bicicletta. Il mendicante riesce a dileguarsi..Il girovagare sommesso diventa disperato. Si reca

persino dalla Santona, una donna che inganna il popolino con le sue previsioni. “O la trovi subito o non la trovi più”, gli dice appena esce dalla Santona s’imbatte subito nel ladro e allora comincia ad urlare che rivuole la bicicletta e che gli è stata rubata. Accorre anche una guardia, chiamata da Bruno (il figlio) ma l’omertà della gente di quella strada è enorme, tanto da sopraffare Antonio. Arrivato, poi, fuori dallo stadio, decide di rubare una bicicletta, ma viene inseguito e catturato dalla folla. Solo le lacrime di Bruno, che ha assistito all’inseguimento del padre da parte della folla, gli evitano il carcere. Antonio e Bruno si avviano verso la strada della disperazione, la città si fa buia e ostile.[7]

.

2.3 Luchino Visconti il caso” Ossessione”

[7] Vittorio De Sica, Ladri di biciclette. Di Alonge Giaime



Luchino Visconti nasce a Milano nel 1906. Da bambino frequenta il palco della Scala di cui i suoi avi sono stati soci fondatori e dai genitori eredita la passione per la musica, il teatro e la letteratura. Da ragazzo legge assiduamente i classici del romanzo europeo e studia il violoncello. Nel 1926 si arruola come soldato semplice e negli anni successivi viaggia spesso. A Parigi conosce Kurt Weill, Jean Cocteau, Coco Chanel, è assistente e costumista di Jean Renoir nel filmUne Partie de campagne. A contatto con gli ambienti francesi vicini al Fronte Popolare e al Partito comunista Visconti compie delle scelte ideologiche fondamentali. Dopo la morte della madre, avvenuta nel 1939, abbandona Milano e si trasferisce a Roma. Comincia a frequentare i giovani artisti della capitale, che si raccolgono intorno alla rivista Cinema, la quale nel 1941 pubblica il suo primo celebre articolo intitolato "Cadaveri". Collabora alla realizzazione di diversi prodotti

cinematografici e finalmente, tra il 1942 e il 1943 gira Ossessione, uno dei primissimi esempi del nascente neorealismo tratto dal racconto di James Mallahan Cain "Il postino suona sempre due volte". Partecipa attivamente alla resistenza nei gruppi comunisti e per questo sarà arrestato e torturato. Dopo la liberazione di Roma, costretto ad archiviare per ragioni economiche alcuni progetti cinematografici si dedica alla regia teatrale, rinnovando completamente la scelta dei repertori e i criteri di regìa. Sono diverse le rappresentazioni teatrali da lui dirette in questo periodo. Partecipa attivamente alla resistenza nei gruppi comunisti e per questo sarà arrestato e torturato. Dopo la liberazione di Roma, costretto ad archiviare per ragioni economiche alcuni progetti cinematografici si dedica alla regia teatrale, rinnovando completamente la scelta dei repertori e i criteri di regìa. Sono diverse le rappresentazioni teatrali da lui dirette in questo periodo. Ho scelto di parlare del film" Ossessione perchè è il film che apre le danze al vero Neorealismo.[8]

" Ossessione"

[8] Luchino Visconti, un profilo critico. Di Micicche Lino (2004)

Un disoccupato, Gino Costa, si ferma in una casolare lungo il Po. Qui l'anziano Bragana gestisce uno spaccio con la giovane moglie Giovanna. La donna s'innamora del vagabondo e quando questi si rimette in viaggio, con un pretesto lo fa richiamare. Gino a sua volta fa allontanare con un trucco il Bragana, e diviene l'amante di Giovanna. Il marito non sospetta di nulla ed anzi offre a Gino una sistemazione. Gino non sopporta la situazione ed invita Giovanna a fuggire con lui; al suo rifiuto parte da solo per Ancona. Durante il viaggio fa amicizia con un girovago detto lo Spagnolo, che gli propone di unirsi a lui. Un giorno, il Bragana arriva ad Ancona con la moglie per esibirsi in un concorso come baritono dilettante, incontra Gino e lo invita a tornare con loro. Gino e Giovanna decidono di simulare un incidente stradale per liberarsi di lui. Il piano riesce ma, insospettisce la polizia. I rapporti tra Gino e Giovanna diventano tesi dopo il delitto. I due amanti si recano a Ferrara: qui

Giovanna intasca l'assicurazione sulla vita del marito.Gino, credendosi strumentalizzato per interesse, lascia Giovanna per una ballerina, Anita. Quando Giovanna gli rivela d'essere incinta, i due si riconciliano e tentano la fuga. Ma la loro macchina finisce fuori strada: Giovanna muore nell'incidente, e Gino è raggiunto dalla polizia. Il riferimento alla letteratura Americana possiede in quegli anni un significato di contestazione verso la cultura dominante: si pensi al mito americano di Pavese e Vittorini. Tuttavia il suo influsso resta superficiale in «Ossessione».Il romanzo di Cain funge più che altro da canovaccio per Visconti e i suoi collaboratori. Pur seguendone grosso modo la struttura e i dialoghi, essi ne modificano il senso. Trascurano la trama poliziesca e accentuano invece le notazioni naturalistiche,il cupo romanticismo e il senso del fato. Più che il romanzo nero, il punto di riferimento è il cinema francese. Visconti ha visto a Parigi il primo adattamento del romanzo «Le dernier tournant» di Chenal (1939) e, soprattutto, ha portato con sé l'influenza di Renoir. Realizzato in un periodo di crisi del fascismo, segna la rottura con i due generi tipici del cinema di regime: l'irrealtà patinata dei «telefoni bianchi » e la retorica trionfalistica del film storico. La descrizione dei rapporti sociali e familiari appare inedita e scandalosa, così come la stessa fisionomia dei personaggi e degli ambienti, che rifuggono dai fondali lussuosi e dai sorrisi smaglianti. I collaboratori di Visconti hanno presto la sensazione di partecipare ad un film innovatore. Il montatore Mario Serandrei sente il bisogno di coniare un nuovo aggettivo per definirlo, scrive al regista: «Non so come potrei definire questo tipo di cinema se non con l'appellativo «neo-realistico»

«Ossessione» è un film politico. Nelle intenzioni degli autori Gino doveva essere il simbolo stesso della libertà. Attraverso la descrizione

realistica della vita di provincia, emerge il ritratto di quello squallido modello di esistenza piccolo-borghese rappresentato dal fascismo. Nel film non si allude mai al regime, né alcun indizio ci informa che la guerra è in atto. Tuttavia una serie di meschini personaggi minori (il prete, il controllore, i funzionari di polizia) rispecchiano una mentalità che è, in senso lato, fascismo. Lo stesso Bragana ne è il simbolo: non di autorità ma di mediocrità. È quel che si dice un «brav'uomo»: il suo atteggiamento verso Gino è improntato a cordialità e simpatia. Ma ciò nulla toglie a quei tratti ripugnanti che «giustificano» la sua uccisione: l'egoismo, il maschilismo, il paternalismo, il razzismo. Cioè le caratteristiche tipiche dell'uomo medio, che sono state il fondamento e l'eredità del ventennio. L'antifascismo di «Ossessione» riguarda soprattutto la qualità della vita.L'arrivo del vagabondo dà a Giovanna la sensazione di poter uscire dal suo stato di vessazione. Ma il loro sogno di «fuga» individuale e di ricomposizione del nucleo familiare con la nascita di un bambino, si risolve, come sempre avverrà in Visconti, in un fallimento. Toccava al personaggio dello Spagnolo il compito di aprire a Gino una diversa prospettiva di vita, sostituire la passione personale a quella politica. In realtà i suoi sforzi per distogliere Gino da Giovanna hanno più il sapore della gelosia, della relazione omosessuale, cui, quindi, Visconti attribuisce un significato contestatore, assimilandola inconsciamente al personaggio che vuole essere il portatore di valori positivi.Ugualmente portatrice di valori positivi, oltre che alternativa al triangolo familiare, sarà la ballerina-prostituta Anita.

Visconti compone in lei un delicato ritratto femminile, risolvendo con

molta misura i toni patetici e da melodramma.L'influsso del melodramma spinge Visconti ad anteporre l'intensità delle situazioni alla progressione dell'intreccio, le atmosfere agli avvenimenti. Il risultato però non è quello squilibrio enfatico che spesso si assimila al termine melodramma.Il film procede per ellissi, trascurando di mostrare i fatti per indagarne invece premesse e conseguenze: lo conferma la sua stessa struttura divisa in due parti perfettamente simmetriche, che fanno perno su un delitto che non si vede.[9]

3.0 Umberto D e la fine del neorealismo

Nel 1952, sale cinematografiche semideserte e autorevoli stroncature politiche decretarono l'insuccesso di "*Umberto D*",il film che Vittorio De Sica e Cesare Zavattini avevano voluto realizzare a ogni costo e che consideravano il loro capolavoro. Fu la fine del "neorealismo" e del grande cinema d'arte diretto da Vittorio De Sica.La scommessa di alcuni grandi registi (Rossellini, Visconti, De Sica) di poter rappresentare la dura e triste realtà italiana del dopoguerra nella sua verità e umanità, senza infingimenti o abbellimenti, era definitivamente persa; al grande pubblico non piaceva questo tipo di film, in cui si trattava delle difficoltà materiali e sentimentali della povera gente senza ricorrere al comico, al romanzesco e all'avventuroso, semplicemente con la verità e la nudità dell'immagine. A niente era valso il clamoroso successo internazionale di questo tipo di cinema. Da allora in poi i grandi produttori e lo Stato avrebbero dato i soldi prevalentemente a film di intrattenimento con

[9] Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima Micciché Lino, Marsilio, 1998

attori famosi.

Eppure De Sica e Zavattini ci avevano creduto fermamente nel cinema come forma d'arte e mezzo per migliorare l'animo umano; dopo il ventennio fascista non ne potevano più di retorica, cattivo gusto e scemenze. Il loro obiettivo era quello di raccontare "la verità, la pura verità, il coraggio di dire la verità" e avevano intrapreso il lavoro nel cinema come una specie di missione etica. Con De Sica dietro la cinepresa e Zavattini a scrivere la sceneggiatura si formava un duo molto affiatato e solidale.Nel 1950 De Sica volle fare un regalo al suo amico/collaboratore portando sullo schermo, con "*Miracolo a Milano*", un racconto di Zavattini; quest'ultimo si sentì quindi in dovere di ricambiare l'amico. Prendendo spunto dalle vicende del padre di De Sica creò una storia incentrata sulla figura di un modesto pensionato statale, oppresso dalla povertà e dalla solitudine, mettendoci però tutto il suo desiderio di nobilitare i deboli e gli emarginati della società. Così come aveva fatto con i bambini ("*Sciuscià*"), i disoccupati ("*Ladri di biciclette*) ed i barboni ("*Miracolo a Milano*"), Zavattini fa di un anziano pensionato un portatore di sentimenti e valori profondi e universali, un piccolo eroe del vivere quotidiano.

La storia è semplice ma molto toccante. Umberto Domenico Ferrari (Umberto era anche il nome del padre di De Sica) è un anziano ex impiegato statale che deve arrangiarsi con 18.000 Lire di pensione, pagandone 10.000 per l'affitto di una semplice stanza. Oberato di debiti, riceve anche lo sfratto. Solo e senza famiglia è costretto a svendere inutilmente le poche cose che possiede.Alcuni timidi approcci con ex colleghi per chiedere denaro finiscono nell'indifferenza e nel fastidio malcelato. Pensa addirittura di chiedere l'elemosina, ma la sua dignità e

l'orgoglio gli impediscono di fare pure questo. Sembra quasi che per lui non ci sia scampo. Umberto riceve un po' di solidarietà solo da una semplice servetta di nome Maria, ma anche lei ha le sue gatte da pelare, essendo incinta di un militare. In un mondo freddo, egoista e indifferente l'unico essere che gli dà affetto è un cagnolino di nome Flike. Sarà proprio Flike a salvare la vita a Umberto e a dare un senso alla sua esistenza.

Il personaggio di Umberto ci viene presentato come un borghese ormai decaduto che tiene molto ancora alla sua dignità e eleganza esteriore. Ha un carattere un po' brusco ma tutto sommato debole e rinunciatario, sconfitto dalla povertà e dalla solitudine. La padrona di casa sembra uscita da un film fascista dei "telefoni bianchi", con la sua eleganza spocchiosa e i suoi futili passatempi. Il film ci rivela la vera faccia di questo ceto sociale, fatta di egoismo, durezza e avidità. Anche gli ex colleghi di Umberto, appartenenti al ceto impiegatizio, non fanno bella

figura con il loro rifiuto ad "abbassarsi" per aiutare gli altri. Non ne esce bene nemmeno la carità dei religiosi. Nell'episodio dell'ospedale si fa capire quanto opportunistica sia la loro opera. Lo Stato poi manda addirittura le camionette della Polizia a disperdere dei poveri vecchi che protestano. Le cose vanno male anche alla povera Maria che, nonostante la sua vivacità e il buon cuore, ha la sua dose di delusioni e il tremendo fardello di una gravidanza indesiderata da affrontare da sola.

Anche se deboli e perdenti, Umberto e Maria diventano "eroi" grazie alla macchina da presa che ci fa entrare nel loro animo e ci fa vivere i loro sentimenti e le loro sofferenze; questo effetto è raggiunto in maniera semplice e diretta, mostrando i nudi fatti, anche nel loro banale svolgersi quotidiano.Ad esempio l'occhio della cinepresa si sofferma sulla stanza di Umberto, sulla sua difficoltà a prendere sonno; ce lo mostra quindi impietosa mentre cerca di elemosinare davanti al colonnato del Pantheon ed al suo rientro, quando trova la stanza sventrata e le sue cose ammassate.Con l'incedere del film si infittiscono i primi piani. S'inquadra all'improvviso la faccia angosciata di Umberto come quando cerca di ritrovare Flike al canile, oppure la sua faccia segnata e scoraggiata quando ormai ha perso ogni speranza. Fa tutto la macchina da presa, dalla bocca del personaggio non esce alcuna parola che esprima ciò che sente dentro. La scena più famosa del film è però il risveglio di Maria. Qui l'arte sottile sta nel mostrare come proprio con i più banali gesti o ambienti della vita quotidiana (alzarsi, togliere le formiche dal muro, macinare il caffè, chiudere la porta con il piede, asciugarsi le lacrime) si riesca a conoscere e a capire nella sua verità l'animo e la personalità di un essere umano.Questo metodo verrà ripreso dalla

"nouvelle vague", soprattutto da Truffault nel suo I 400 colpi (la cucina disadorna, le uova al tegamino).

Una gran parte dell'effetto "verità" è dato dalla recitazione spontanea e disadorna che può venire solo da attori non professionisti.De Sica fu inflessibile nel cercare e ricercare la faccia giusta in mezzo alla gente comune. Alla fine scovò un professore universitario, un famoso glottologo, Carlo Battisti. Questa fu la prima e l'ultima sua recitazione al cinema.Ovviamente era adattissimo alla parte di Umberto D come pure non sarebbe stato in grado di recitare altro. Maria è Maria Pia Casilio che all'epoca era una semplice ragazza di L'Aquila che non avrebbe mai pensato di fare l'attrice.

Strabiliante è l'interpretazione del cagnetto Flike; ci si domanda come abbia fatto De Sica a fargli eseguire a dovere tutte le scene in cui appare, nelle quali non ha certamente una parte secondaria. Soprattutto nella scena finale, una delle scene più belle e commoventi del cinema italiano, la sua recitazione (se così si può chiamare) diventa determinante. Con il suo comportamento è come se volesse rimproverare al padrone di voler buttar via l'unico incommesurabile bene che possediamo, cioè la vita. E' lui che insegna al suo padrone che la vita non ha bisogno di ragioni per essere vissuta. E' bella perché è vita. Questo piccolo raggio di luce finale non poteva però far dimenticare il triste e buio quadro della società italiana che veniva fuori da questo film.

All'epoca la Democrazia Cristiana, appena giunta al potere, cercava di far passare in tutti i modi l'immagine di un'Italia ottimista e senza più problemi di indigenza.Fu così che un giovane politico ambizioso e rampante, Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla cultura, scese

direttamente in campo e fece pubblicare su diversi giornali una dura presa di posizione contro il film. L'accusa era quella di pessimismo forzato e disfattismo: "se nel mondo si sarà indotti - erroneamente - a ritenere che quella di Umberto D è l'Italia della metà del XX secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria". Oltre a ciò si fece in modo che ai vari festival non venisse conferito alcun premio al film e che venisse boicottato dai maggiori distributori. A rivederlo oggi non si può che dare ragione a De Sica: lo spirito sociale che anima l'Italia di "*Umberto D*" è tremendamente rassomigliante a quello dell'Italia del XXI secolo.[10]

[11]

4.0 LA NOUVELLE VAGUE

[10] **http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-deLCinema)/**

[11] Cent'anni di cinema italiano. Vol.II
Dal 1945 ai giorni nostri

La *Nouvelle Vague* è un movimento cinematografico francese nato sul finire degli anni 50. Alla fine degli anni cinquanta la Francia vive una profonda crisi politica, contraddistinta dai sussulti della guerra fredda e dai contrasti della guerra d'Algeria; il cinema francese tradizionale del tempo assunse una connotazione quasi documentaristica nel testimoniare questa crisi interna, i film diventarono mezzi attraverso i quali rifondare una sorta di morale nazionale, i cui dialoghi e personaggi erano spesso frutto di idealizzazione.

Proprio la tendenza idealistica e moralizzante facevano di questo cinema qualcosa di totalmente distaccato dalla realtà quotidiana delle strade francesi. Fuori dalle finestre c'era una nuova generazione che stava cambiando, che parlava, amava, lavorava, faceva politica in modo

diverso ed inconsueto. Una nuova generazione che esigeva un cinema in grado di rispecchiare fedelmente questo nuovo modo di vivere. Così una nuova gioventù, designata dai giornali come “Nouvelle Vague” si ritrova in sincronia con una nuova idea di cinema denominata a sua volta Nouvelle Vague.La Nouvelle Vague è il primo movimento cinematografico a testimoniare in tempo reale l’immediatezza del divenire, la realtà in cui esso stesso prende vita. I film che ne fanno parte sono girati con mezzi di fortuna, nelle strade, in appartamenti, ma proprio per la loro singolarità, hanno la sincerità di un diario intimo di una generazione nuova, disinvolta, inquieta. Una sincerità nata dal fatto che gli stessi registi che si sono riconosciuti in questo movimento, tutti poco più che ventenni, fanno anche loro parte di quella nuova generazione, di quel nuovo modo di pensare, di leggere, di vivere il cinema che fu chiamato Nouvelle Vague. Lo scopo cinematografico della Nouvelle Vague era catturare "lo splendore del vero. A tale scopo nella realizzazione delle pellicole veniva eliminato ogni sorta di artificio che potesse compromettere la realtà: niente proiettori, niente costose attrezzature, niente complesse scenografie; i film vengono girati alla luce naturale del giorno, per strada o negli appartamenti degli stessi registi, con attori poco noti, se non addirittura amici del regista, e le riprese vengono effettuate con una camera a mano, accompagnata da una troupe tecnica essenziale costituita per lo più da conoscenti. In questo avvicinarsi sempre maggiormente alla realtà, i giovani registi furono avvantaggiati anche dai progressi tecnologici: in particolare dall'avvento del Nagra, un registratore portatile, quello della cinepresa 16mm, leggera e silenziosa.

Questa rottura tra riprese in studio e riprese in esterni è illustrata

soprattutto in Effetto note di François Truffaut : in una doppia finzione cinematografica, il film ci mostra la realizzazione di un altro film, evidenziando le finzioni tecniche tipiche del cinema classico (scene invernali girate in piena estate, o scene notturne girate, con il famoso "effetto notte" appunto, in pieno giorno); Ferrand, il regista (interpretato dallo stesso Truffaut), ammette che questo film sarà senza dubbio l'ultimo girato in questo modo: una sorta di testamento del "vecchio" cinema e manifesto della *Nouvelle Vague*. Inoltre i registi seguaci del movimento rompono alcune convenzioni, ed in particolare quelle di continuità. È così che in *Fino all'ultimo respiro*, Godard taglia i silenzi da un dialogo, o ancora in *la Jetée* (cortometraggio che ispirerà *L'esercito delle 12 scimmie* di Terry Gilliam), Chris Marker presenta una sorta di diaporama: una successione d'immagini statiche, con un narratore unico e un lieve sottofondo sonoro. Non si tratta solamente di rompere con la tradizione per provocazione, ma piuttosto di trasmettere allo spettatore qualcosa di nuovo, o ancora di rappresentare un aspetto della realtà: i ricordi che ognuno di noi ha dei vari momenti della propria vita sono parziali, tronchi, e quando si guarda un album fotografico i ricordi riaffiorano in modo disordinato e confuso, con dei salti temporali.

Il costo di queste pellicole era molto basso, per cui ogni regista era capace di auto-finanziare la sua opera, invece di affidarsi alle grandi società di distribuzione, sempre restie nel dare fiducia ad autori che non avevano affrontato un lungo periodo di apprendistato come assistenti sui set di registi internazionalmente noti. [12][13]

[12]La Nouvelle vague . Di Marie Michel. (2004)

- [13] Georges Sadoul, Histoire du Cinema Mondial, des Origines à nos Jours, ottava edizione, rivista e ampliata, Parigi, Flammarion,

4.1 François Truffaut il caso“Jules e Jim”

Jules e Jim è la storia di un triangolo amoroso che, all'epoca, suscitò un considerevole scandalo tanto che venne proibito ai minori di 18 anni. In Italia rischiò di non essere distribuito, uscì nelle sale solo grazie ai buoni uffici di Roberto Rossellini e. Dino de Laurentiis. Protagonista è una Jeanne Moreau al suo meglio, nei panni di una donna ironicamente sensuale e passionale che persegue l'amore nella sua forma più anarchica e liberatoria.

Essendo appassionatissima di cinema, mesi fa ho deciso di aprire un blog

in modo da recensire I film che mi avevano colpito di più, Jules e jim e uno di questi. Ci tengo a condividere con voi la mia recensione.

Abituata alle visioni pacifiche, era attratta da quelle drammatiche. Non amava il mare se non per le sue tempeste e il verde solo se cresceva tra le rovine. Bisognava che dalle cose potesse trarre qualche vantaggio personale, rifiutava tutto quanto non contribuisse all'ardore immediato del suo cuore, più sentimentale che artista com'era di temperamento, in cerca di emozioni e non di paesaggi.

Inizio questa recensione menzionando una delle mie citazione preferite, che a mio parere riassume in modo egoistico ciò che Catherine rappresenta per me. Catherine è l'essenza della femme fatale, un essere appartenente ad un universo inaccessibile; donna enigmatica, è insieme forza produttrice e distruttrice. Jules e Jim, forse uno dei ménage a trois più famosi della storia del cinema, un film che a quanto pare a distanza di tanti anni riesce ancora ad essere emozionante e senza tempo, come d'altronde solo l'Amore può essere. Jules e Jim sono due amici, un tedesco e un francese, la cui esistenza è sconvolta dall'arrivo di Catherine. Il loro rapporto è l'emblema dell'Amore, passionale e gioioso ma travolgente e drammatico, i due amici si lasciano avvolgere da questa passione, coscienti di essere due marionette ma consapevoli del fatto di non poterne più fare a meno. Ciò che Truffaud cerca di imporre è la figura della donna incapace di appartenere ad un solo uomo, decisa ad inventare la propria esistenza istante per istante. La gelosia tra Jules e *Jim* sembra non esitere affatto, appare soltanto in pochi episodi,

in cui però ne è sottolineata la negatività, quasi fosse un sentimento innaturale. Truffaud nonostante abbia sfiorato un argomento così anticonformista non è caduto nel ridicolo. Jules e Jim è un film delicato , lascia sensazioni difficili da spiegare, felicità e disperazione, io lo vedo come un amore vissuto a pieno, ma che vive e muore di se stesso.[14]

5. IL cinema Spagnolo

La Spagna offre un illuminante esempio dell'influenza del Neorealismo italiano. A prima vista nessun Paese avrebbe potuto sembrare meno ricettivo agli impulsi del movimento: nel 1939 Franco aveva vinto la guerra civile e instaurato una dittatura fascista. Dopo la seconda guerra mondiale la Spagna rientrò gradualmente nella comunità mondiale, ma rimase una Nazione a regime autoritario fino a metà degli anni '70.

[14] Blog Personale http://themoviebuffblog.wordpress.com

L'industria cinematografica era controllata da un ministero statale che censurava sceneggiature prima delle riprese, imponeva il doppiaggio di tutti i film nella lingua "ufficiale" castigliana e aveva creato un monopolio statale su cinegiornali e documentati. Il regime esigeva film devoti e sciovinisti, e il risultato fu una serie di drammi sulla guerra civile (cine cruzada), saghe storiche, film religiosi e adattamenti letterarifra cui un "*Don Quixote de la Mancha*" che paragonava l'eroe idealista di Cervantes a Franco. A un livello meno prestigioso, l'industria sfornava musical popolari, commedie e film sulle corride. La cinematografia interna disponeva anche di strutture per ospitare coproduzioni o produzioni straniere. Nei primi anni '50, però, le difficoltà cominciarono a essere palesi. La CIFESA, la maggiore casa di produzione del precedente decennio, investì troppo denaro in produzioni ambiziose e fallì: la reazione al fallimento delle superproduzioni fu l'apparizione di film a basso costo — ad esempio "*Surcos*" (Solchi, di José Antonio Nieves Conde, 1951) — che affrontavano problemi sociali, spesso servendosi alla maniera neorealista di riprese in luoghi reali e di attori non professionisti. Alla scuola di cinema IIEC (fondata nel 1947) gli studenti avevano la possibilità di vedere film stranieri proibiti al grande pubblico: nel 1951, in una settimana dedicata al cinema italiano. alcuni diplomati della scuola fondarono una rivista, «Objectivo», dedicata alla discussione delle idee neorealiste.

L'impatto immediato del neorealismo è evidente in particolar modo nell'opera dei due registi spagnoli più noti degli anni '50, Luis Garcia e Berlanga e Bardem . Noti come "B & B", i due facevano parte della prima classe laureata all'IIEC e nei primi anni del decennio collaborono a diversi progetti. "*Benvenuto Mr.Marshall!*" (Bienvenido, Mr. Marshall, 1951), scritto da Bardem e diretto da Berlanga, è una favola comica - che

ricorda il "*Miracolo a Milano*" di De Sica - in cui una piccola città si trasforma in un pittoresco stereotipo per beneficiare del Piano Marshall. Bardem preferiva un'analisi psicologica più cupa, che doveva molto agli sviluppi italiani degli anni Cinquanta: "*Calle Mayor*", feroce accusa alla ristrettezza e all'egotismo maschile di provincia, ricorda "*I vitelloni*", ma è privo dell'umorismo indulgente di Fellini.

Mentre le opere di Berlanga, di Bardem e altri si guadagnavano l'attenzione internazionale, in Spagna cominciava a muovere i primi stentati passi una cultura cinematografica alternativa. Il diffondersi dei cineclub nelle università portò nel 1955 a una conferenza a Salamanca dove cineasti, critici e studenti avviarono una discussione sul futuro del cinema nazionale e Bardem denunciò il cinema spagnolo come «politicamente inutile, socialmente falso, intellettualmente inferiore, esteticamente inesistente e industrialmente malato». La presa di posizione gli costò l'arresto sul set di "*Calle Mayor*": il regista fu liberato solo dopo le proteste internazionali.

Gli incontri di Salamanca non influenzarono l'industria ma incoraggiarono i cineasti a sfidare i limiti della politica statale.Questa resistenza fu favorita dalla casa di produzione UNINCI, fondata nel 1951. Nel 1957, Bardem si unì al gruppo di registi dell'UNINCI e vinse la Palma d'Oro al Festival di Cannes, ma poi alcuni alti prelati lo dichiararono blasfemo e il governo spagnolo proibì quello che era il più celebre film nazionale del dopoguerra.L'UNINCI si sciolse. La ribellione dei giovani registi e critici era andata troppo oltre e gli esperimenti di neorealismo spagnolo erano finiti.[15]

[15] http://www.cinemadelsilenzio.it

6. Il cinema Britannico,il fenomeno del Free cinema

La presentazione pubblica del free cinema inglese avviene con un manifesto compilato da Lindsay Anderson e Karel Reisz in occasione di una rassegna londinese a loro dedicata, nel 1956. I due registi intendevano porre al centro del dibattito la necessità che il cinema fosse parte attiva di una società diversa. Rispetto alla quasi contemporanea nouvelle vague francese, l'attenzione è rivolta più alla contestazione e alla rabbia dei contenuti che non alla contemporanea evoluzione formale: anzi, molto spesso le opere del free cinema sono ben costruite spettacolarmente, fotografate con correttezza e risentono di

un'impostazione teatrale mutuata dai contemporanei 'young angry men' (Osborne e gli altri). E' evidente che un minimo comune denominatore unisce free cinema e 'young angry men': la crisi che proprio in quel periodo è conosciuta dall'impero inglese, la fine del mito di grande potenza che aveva accompagnato per secoli la Gran Bretagna.

All'inizio, il free cinema dedica tutta la sua attenzione al documentario, ma presto anche la finzione suscita l'interesse della nuova leva di registi e di attori. Mancando, però, di confini precisi e di discriminanti (anche politiche) delimitate, il free cinema resta una specie di contenitore all'interno del quale operano i registi più differenti, dimostrando per lo più ottime capacità spettacolari come si vedrà nella loro futura carriera commerciale. I documentari tra cui O' Dreamland (Terra di sogno, 1953) di Lindsay Anderson, Momma Don't Allow (Mamma non vuole, 1955) di Karel Reisz e Tony Richardson, sono concepiti come film-inchiesta su determinati momenti e luoghi della vita sociale. Il successo internazionale della nuova corrente è però garantito da alcuni film di finzione di ottima fattura e venati dall'amarezza e dalla denuncia sociale: Look Back in Anger (I giovani arrabbiati, 1959), A Taste of Honey (Sapore di miele, 1961),- The Loneliness of the Long-Distance Runner (Gioventù, amore e rabbia, 1962) tutti diretti da Tony Richardson. Film tutti ben costruiti, attenti alla possibilità di essere capiti anche dal grande pubblico, portano un attacco diretto ad alcune convenzioni borghesi. Appare evidente come un cinema così variegato e poco saldo culturalmente e ideologicamente presupponesse carriere molto diverse da regista a regista. Richardson perde progressivamente mordente e capacità spettacolari: dopo The Charge of the Light Brigade (I seicento di Balaklava, 1968) non riesce più a ritrovare il successo: anche

Anderson rimane fermo al suo film sessantottesco, If.É,(Se..., 1969), violentemente critico contro l'establishment scolastico. Reisz e Schlesinger si recano in America: il primo realizzando alcuni film d'azione nei quali dimostra di non avere perso l'atteggiamento provocatorio e stimolante maturato in Gran Bretagna. Dopo il 1965, comunque, la spinta comune si può considerare esaurita e il movimento del free cinema sciolto.

Ai margini del free cinema si sono poste alcune personalità tra cui Jack Clayton e Richard Lester. Il secondo in particolare, con uno stile scanzonato, derivato dalle tecniche pubblicitarie, ha reso graffiante anche formalmente l'anticonformismo del free cinema; e sicuramente le sue opere erano ben presenti a Reisz quando ha girato Morgan, a Suitable Case for Treatment (Morgan matto da legare, 1966), parabola di un rivoluzionario individualista narrata nello stile della 'swinging London'. Il free cinema ha poi influenzato molto del cinema impegnato inglese anche contemporaneo.Elementi formali del free cinema - quale l'estrema professionalità della messa in scena sono rintracciabili nel nuovo cinema australiano, particolarmente in Peter Weir e nel suo Picnic at Hanging Rock (Picnic a Hanging Rock, 1975).

7. Le influenze del Neorealismo, il caso Martin Scorsese “Il mio viaggio in Italia”

Scorsese ha portato a Cannes la versione aggiornata del suo personale percorso attraverso il cinema italiano, prologo ad un documentario che alla fine dovvrebbe raggiungere la durata di circa dieci ore. Tante infatti ne ha preannunciate durante il festival francese la fedele produttrice Barbara De Fina, giunta a rappresentare il regista ialoamericano impegnato in America nel non facile montaggio di Gangs of New York.

Una dichiarazione che non desta sorpresa se vista alla luce di A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, l'emozionante storia del cinema americano che si dipanava per oltre sei ore tra generi classici e grandi film.

Quattro ore di immagini toccanti, un titolo che nel frattempo è diventato Il mio viaggio in Italia omaggio al cineasta più amato da Scorsese, Roberto Rossellini -, il documentario non ha dunque per il momento una forma definitiva, ma sufficiente a farci capire la sua strana natura di oggetto difficilmente classificabile. Perché non è propriamente una storia del cinema italiano, ma molto si comprende della nostra cinematografia attraverso le sue immagini; non è un saggio critico, pur offrendo ad ogni fotogramma occasioni di ripensamento e analisi; non è un documentario che parla direttamente del cinema di Scorsese, ma più di ogni altra opera apre squarci illuminanti sulla genesi dei suoi film e molto dice delle motivazione che lo hanno fatto avvicinare alla regia.

"La mia vita è stata irrimediabilmente segnata dai film del neorealismo" racconta Scorsese - in piedi di fronte alla macchina da presa che lo ferma in uno straordinario bianco e nero - con il tono risoluto e definitivo che lo contraddistingue. Un'affermazione che è una dichiarazione d'amore e di intenti, oltre che, inevitabilmente, l'inizio di un viaggio nella memoria personale oltre che cinematografica. E infatti viene evocata la famiglia di origini siciliane, chiamata a raccolta intorno all'unico televisore posseduto dal padre del regista: tutti insieme a piangere di fronte alle immagini di Sciuscià o Paisà trasmessi appositamente una volta la settimana per gli italiani di Little Italy.
Il regista va però più a fondo nel dividere con lo spettatore i propri ricordi, e mostra un sorpredente film di famiglia girato da uno zio appasionato di cinema. Sono pochi

minuti senza sonoro, che testimoniano il benessere di una famiglia che in America ha trovato lavoro e tranquillità: gli zii e i genitori in occasione di alcune riunioni familiari, la nonna al mercatino di quartiere. Un frammento dell'Italia costretta a varcare l'oceano indissolubilmente legata all'altra Italia, quella che popola i film visti sul televisore di casa Scorsese che segneranno per sempre il piccolo Martin.

Le immagini di riferimento impresse nella memoria del regista sono le più toccanti e significative della nostra cinematografia: il partigiano ucciso dai tedeschi e lasciato andare alla deriva sulle acque del Po in Paisà; i bambini di Sciuscià, condannati dalla povertà e destinati a finire in prigione se non addirittura a morire; il piccolo Bruno di Ladri di biciclette, costretto a diventare adulto prima del tempo. Film che Scorsese racconta di aver visto e rivisto, arrivando persino a mostrarci sequenze tratte dalle differenti versioni da lui visionate: di Paisà è mostrata prima una scena scura e dall'audio incomprensibile frutto di una copia d'epoca circolante in America, e successivamente la stessa scena tratta dall'edizione recentemente restaurata. Una passione per certi ossessiva, che ha portato Scorsese a inserire in Il mio viaggio in Italia soltanto sequenze tratte rigorosamente da copie restaurate o preservate, messe a sua disposizione dalla Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale.

Sarebbe tuttavia riduttivo pensare che il cuore di Scorsese bambino palpiti esclusivamente per il neorealismo. Il suo amore per il cinema si alimenta anche dei kolossal di Blasetti, ricordato attraverso Fabiola e La corona di ferro. Sono anzi proprio i protagonisti di questi film gli eroi da lui preferiti, tanto che ispirandosi ad essi Scorsese, all'età di dieci-dodici anni, elaborava degli elementari story board di pepla che sognava di dirigere. I disegni, mostrati per la prima volta, sono un ulteriore tassello per comprendere

l'universo di un regista pieno di luci e ombre, così come l[1]intero documentario offre spunti di riflessione sulla sua intera opera. La scelta di Stromboli e Europa 51 raccontano molto del rapporto che il cineasta italoamericano intrattiene con la religione, con una visione mistica dell'esistenza. Sciuscià, La terra trema, Umberto D. rivelano un'adesione alla realtà che il regista non ha mai tradito, pur riletta e adeguata a una diversa cultura.
Il signor Max e Gli uomini che mascalzoni fanno trapelare una passione per la commedia che non sempre ha trovato la via delle immagini, sebbene gli eroi di Scorsese posseggano spesso un lato comico-grottesco.

7.1 Il caso "Il mio viaggio in Italia "

Dai ricordi personali all'excursus nel mondo poetico di Rossellini, Visconti,De Sica, Fellini, Antonioni. Un piacere per gli occhi e un rimpianto per un cinema che fu. Forse un po' dilatato e didascalico ma un "testo" importante per chi vuole studiare il nostro cinema
«questa non è una storia del cinema. Ma È la mia storia» dice il Regista.
È la storia di un ragazzino, figlio di emigranti, che cresceva a Little Italy e che, con i fratelli e i genitori (che si erano sposati pur appartenendo a due palazzi diversi di Elizabeth Street, infrangendo così le tacite regole di "famiglia" e "villaggio" che si erano portati dietro dalla Sicilia), scopriva la propria cultura d'origine guardando film in televisione o nelle sale del quartiere. Martin Scorsese ha sempre parlato della sua infanzia e adolescenza di divoratore di cinema: la fascinazione dello spettacolo che ha assorbito da Michael Powell, il senso del set e della "macchina" che ha appreso dai B movies. Questa volta racconta come ha imparato il senso della Storia (personale e collettiva), e a trasferire la realtà in immagini e a

trasmettere emozioni e una lezione morale: attraverso il cinema italiano di quegli anni (i '40 e '50), l'impatto di "Paisà" e "Roma città aperta", la commozione quotidiana di "Ladri di biciclette" e "Umberto D", la coerenza ritmica di "Senso". Scorsese parla e mostra immagini, prima foto e ritratti di famiglia, poi gli spezzoni dei film che hanno segnato la sua formazione.
I capolavori di susseguono ai capolavori, secondo una scansione prevalentemente autoriale. Infatti, "Il mio viaggio in Italia" è soprattutto un excursus sul mondo poetico di Rossellini, De Sica e Visconti nella prima parte, e di Fellini e Antonioni nella seconda. Un piacere per gli occhi e molto rimpianto per il cinema italiano che fu; ma l'operazione, nella sua forma definitiva, lascia qualche perplessità. Avevo visto "il mio viaggio in Italia" tre anni fa, nel premontaggio che Scorsese presentò a Venezia, quando, pur coprendo l'identico periodo storico, durava due ore invece di quattro. Per una volta, la versione "ridotta" era molto più efficace di quella completa, più secca, intuitiva, emozionante. Gli spezzoni di film come questi hanno un'immediata forza espressiva, la velocità con cui si incastravano l'uno nell'altro riusciva davvero a costruire l'affresco di una cultura, di una situazione sociale, dell'urgenza espressiva e del rigore teorico con cui il cinema andava di pari passo con la vita. La dilatazione dello spazio concesso ai singoli film, la divisione in capitoli, accentuano il sapore didattico dell'operazione, che finisce per sembrare un lavoro di introduzione al cinema italiano per gli studenti delle scuole di cinema americane. Solo raramente Scorsese si abbandona a considerazioni veramente personali, quando parla della sua famiglia o quando lascia emergere il fascino "di regia" che su di lui esercita "Senso".E in quei momenti fa rimpiangere la lezione di cinema "da artista" che avrebbe potuto costruire.[16]

[16] http://www.cinemadelsilenzio.it

8. Ciak si gira il Non-Neorealismo

Si è detto spesso che «a società sbandata, cultura sbandata».Che non vuole dire cultura morta, e che in certi periodi – quando però l'epoca era di speranza e allo sbandamento si sapeva reagire – ha significato la presenza di una cultura viva e diversificata in una società sbandata. Non

tutte le crisi si equivalgono, e quella attuale è molto diversa da quella portata tanto tempo fa dalla guerra. La voglia di ricominciare, scoprire e inventare era allora grandissima, con la convinzione di potere contribuire a una rinascita collettiva con i mezzi della cultura e del cinema come sua forma più popolare. Fino ai primi anni Settanta il nostro cinema ha continuato a nutrirsi, bene o male ma intensamente, degli umori della società.

La crisi di oggi arriva dopo un trentennio di conformismo, benessere diffuso, uominimassa che si sono creduti individui in quanto consumatori, con le derive narcisistiche dell'apparire e dell'arrampicare. Ne siamo usciti frastornati e impotenti anche se c'è chi lotta per restare a galla conservando i privilegi raggiunti e cercando i modi per riciclarsi. È appena dall'agosto dell'anno scorso che l'esplosione della crisi ha dimostrato a tutti la fragilità di un sistema che si credeva duraturo.E tuttavia si direbbe che nel nostro cinema poco per ora sia cambiato. Almeno ancora la crisi non vi incide drasticamente (comincia adesso) e i problemi sembrano gli stessi che durano da anni e sono, come si dice, strutturali.

Saldamente ancorato a Roma (tecnici, strutture, banche, «salotti») anche se pronto a mungere le film commission regionali, e legato a doppio filo alla tv e ai suoi diktat economici e formali (molto simili tra loro quelli della Rai e di Mediaset), il nostro cinema ha visto cambiare poco le sue norme scritte e non scritte; se negli ultimi lustri del Novecento lo Stato interveniva finanziando con l'articolo 28 il «cinema d'autore» sulla base di progetti cartacei in cui i produttori contavano poco o niente rispetto agli «autori», oggi i produttori tornano a contare, pochi (Tozzi,

De Laurentiis, Procacci…), ma questo non è di per sé una garanzia di invenzione e di coraggio, perché essi tendono a uniformare i prodotti e a condizionare gli autori, mentre ieri erano gli autori a venire finanziati e a cercarsi un produttore-organizzatore di gradimento. È ovvio che una maggiore dialettica produttore-autore, sullo sfondo dei tagli dei finanziamenti pubblici, avrebbe un suo interesse, mentre non si può sperare in nuove leggi razionalizzanti, perché nella crisi ci sarà, come in altri campi, un «si salvi chi può» che accentuerà l'anima del clan più di quella corporativa, e vedrà tutti in guerra contro tutti. Un sistema che funziona deve tener conto del pubblico, degli esercenti, dei finanziatori, degli organizzatori, degli autori, della scuola e delle scuole (il Centro sperimentale prepara per la tv, i Dams forniscono precari o disoccupati solo saccenti), del locale e del nazionale, della varietà delle forme (film a soggetto, ibridazioni tra finzione e documentario, disegno animato, documentario sociale e altro), di festival e rassegne… Un mondo composito e caotico nel quale è sempre più difficile districarsi e che sembra collettivamente preoccupato solo dei red carpet, perché è difficile capire bene qual è il posto del cinema nella società veniente, che, dopo l'ubriacatura degli anni passati, si annuncia come una società di scarsità e di un'obbligatoria austerità. Uno scenario per niente rassicurante. Arte ormai secondaria, il cinema ha poco pubblico e lo accontenta dandogli surrogati della tv(fiction poliziesche, sentimentali, storiche e «politiche») oppure superspettacoli con supereroi con gli artifizi tecnologici più avanzati (americani). Gli «autori» più o meno degni di questo nome sono pochi nel mondo e pochissimi in Italia, e della vecchia guardia restano sfiancati in piedi solo Ermanno Olmi e i fratelli Taviani, Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci, e dopo di loro Nanni Moretti. Meglio Garrone, il cui Reality è a mio parere altrettanto importante

di Gomorra, narrando un Pinocchio che sogna di entrare nel paese di Bengodi (il Grande fratello). E Daniele Ciprì con È stato il figlio. Garrone racconta il genocidio denunciato da Pier Paolo Pasolini, la morte del popolo italiano e della sua autonomia culturale: solo che qui il tramite è la tv (l'automobile in Ciprì). Né mancano altri giovani autori significativi (Munzi, Marcello, Frammartino, Rohrwacher, Di Costanzo, Marazzi, Gaglianone, A. Segre, D'Angelo…), che portano spesso nelle loro storie il vigore del documentario, e si danno il compito di ri-scoprire l'Italia e farla riscoprire agli italiani non obnubilati dalla gran chiacchiera mediatica. Proprio come facevano i neorealisti, ma con la differenza che l'Italia di oggi crede poco nel futuro e il pubblico è stato anestetizzato e brutalizzato da 30 anni di vacche grasse e menzogne condivise.

Si esce dal film di Garrone (il premio di Cannes è stato forse strappato dal presidente della giuria, ma almeno così un po' di italiani vorranno vederlo e ne ragioneranno) con la voglia di rovesciare il cavallo di viale Mazzini o di affrontare Maria De Filippi (e non solo lei, è chiaro, perché l'elenco dei corresponsabili di tanta decadenza collettiva sono tanti e le complicità infinite, e a scagliare le prime pietre sono spesso gli stessi che ne hanno goduto).

Ci si rende conto che il problema del cinema è di essere stato per sette od otto decenni l'artefice di un dialogo spesso entusiasmante con un pubblico popolare di massa e mondiale, e di non esserlo più, di non potere esserlo mai più, perché The times they are changingper quasi tutti, e non cambiano per il meglio. Gli autori bravi o potenzialmente tali ci sarebbero, benché soffocati da una massa di aspiranti autori ancora convinti di farcela, da una critica inesistente o servile, da un sistema legale e

finanziario scoppiato, e soprattutto da un pubblico che di tornare a saper guardare e a capire non vuole ancora saperne.[17]

Crisi o non crisi del cinema Italiano ?

Spesso si mette in evidenza come il Cinema italiano (ma il discorso, a ben vedere, può essere esteso a vari segmenti della cinematografia estera più recente) sia diventato oggi un prodotto più consono alla programmazione televisiva e apprezzato più che altro da un pubblico casalingo che conosce poco le suggestioni della sala; un Cinema d'evasione, per lo più, che rifugge l'impegno e i grandi temi (che pure, ad un esame attento della realtà in cui viviamo non mancherebbero e anzi potrebbero fornire spunti narrativi in abbondanza) e che adotta modalità espressive e descrittive

[17] (Blog Personale) http://themoviebuffblog.wordpress.com

del tutto nuove nonché soluzioni registiche e sceneggiature forse tecnicamente ineccepibili ma stereotipate e poco originali.
Un Cinema che almeno in parte appare, come dire, privo di mordente, un po' anonimo e del tutto slegato (ma intendiamoci: quest'ultima caratteristica, non sarebbe, se considerata a sé, biasimevole) dalla tradizione del grande Cinema italiano d'autore che a partire dal secondo dopoguerra si affermò in tutto il mondo influenzando e ispirando le opere dei maggiori cineasti.

Il problema della crisi della cinematografia italiana può essere esaminato sotto due differenti prospettive: quella artistica e quella economico-commerciale. Sotto il primo dei due profili: oggi molti dei protagonisti (attori, registi, sceneggiatori) della lontana fortunata stagione del Cinema italiano sono scomparsi; si pone perciò, da un lato, il problema di riportare per quanto possibile agli antichi fasti, per qualità artistica e livello culturale, la cinematografia italiana nel suo complesso.

Una tale operazione di 'riallineamento' consentirebbe ad un tempo di migliorare il Cinema dei nostri giorni e di creare la giusta continuità rispetto all'enorme patrimonio visivo che la tradizione del Cinema del nostro Paese ha saputo esprimere fino, grossomodo, alla fine degli anni Settanta.

Occorrerebbe nel contempo dare alla nostra cinematografia una impronta identitaria più marcata e quel tocco di maggiore 'riconoscibilità', rispetto ad altri modi di fare cinema, di cui essa avrebbe bisogno per riaffermarsi a livello internazionale.

È evidente che le maggiori responsabilità in ordine al raggiungimento di questo 'guadagno qualitativo' che si vorrebbe far conseguire al nostro Cinema ricadono in gran parte sui produttori cinematografici, sui registi e sugli autori delle sceneggiature. Va peraltro rilevato che il Cinema italiano più recente ha saputo esprimere anche nomi e titoli di tutto rispetto. Tra i registi che hanno raggiunto la notorietà con prodotti cinematografici di gran pregio devono essere citati, oltre ai 'mostri sacri' Pupi Avati, Roberto Benigni, Nanni Moretti e Massimo Troisi, almeno Amelio, Archibugi, Calopresti, Comencini (Francesca e Cristina, figlie di Luigi), D'Alatri, Di Majo, Di Robilant, Giordana, Martone, Mazzacurati, Piccioni, Risi (Marco, figlio di un altro dei più grandi maestri della commedia all'italiana, Dino), Salvatores, Soldini, Tornatore, Virzì.

Pare opportuno, a questo punto, chiarire che nonostante anche negli ultimissimi anni l'alta qualità artistica contraddistingua una certa parte della nostra produzione cinematografica, il Cinema da noi continua a rimanere al palo; le difficoltà che pesano sulla situazione della nostra Cinematografia sono, cioè, anche di ordine economico e finanziario. A poco sembra però valere l'intervento finanziario dello Stato a copertura dei costi sostenuti per la realizzazione di quei film che vengono giudicati di rilevante interesse culturale poiché su questo tema le uniche certezze che si hanno riguardano la circostanza che le sale di proiezione rimangono sempre e comunque scarsamente frequentate. Il controsenso (e lo spreco delle risorse pubbliche) è evidente: lo Stato eroga somme rilevanti per consentire la produzione di ottimi film che non solo nessuno va a vedere al cinema ma che, altresì, difficilmente riescono a ottenere un passaggio in televisione.

Esiste una spiegazione a tutto ciò? Se ne potrebbero dare diverse; mi limito qui ad osservare, riportando impressioni del tutto personali, che la parte migliore della nostra cinematografia sta diventando ormai, se già non lo è diventata, un 'prodotto di nicchia' solo per affezionati (un po' come il Cinema danese o certa filmografia asiatica) e stenta a raggiungere il successo meritato e il grande pubblico, fosse anche solo quello delle sale italiane.

Sembra però che il Cinema (quello che si dovrebbe andare a vedere nelle sale) sia in crisi un po' dappertutto a causa di fattori peraltro ben noti (TV e rete Internet, essenzialmente) che incidono fortemente sulle modalità di fruizione da parte dei 'consumatori' di questa forma di espressione artistica; mi convinco inoltre sempre di più che al botteghino riesce a vincere la sfida (e qui è il cinema americano che la fa, indiscutibilmente, da padrone) il cinema che si rinnova, quello effettistico e sensazionalistico, quello che sa far 'divertire' lo spettatore per almeno un paio d'ore. Se le cose stanno così è inutile indignarsi, scandalizzarsi e poco costruttivamente scagliarsi *a priori* contro i prodotti del nostro Cinema: è il potenziale frequentatore della sala cinematografica che va rieducato all'arte e in qualche modo adeguatamente incentivato a non disertare le sale di proiezione.

[18] (Blog Personale) http://themoviebuffblog.wordpress.com

10. CONCLUSIONE

[18] (Blog Personale) http://themoviebuffblog.wordpress.com

il cinema italiano si è arenato là dove i grandi del secolo scorso l'hanno portato e lì vi è rimasto senza più evolversi. Riprendiamo le sorti del nostro cinema,investiamo su giovani talenti e riprendiamo le sorti del cinema di genere. Vivere sul ricordo che cinquanta anni fa Roma era il massimo del cinema europeo è un po' come gongolare sul fatto che i romani, duemila anni fa, erano i più potenti del mondo. Non è un po' troppo, come dire, stupido? L'Italia produce oggi film per teen-agers o film con personaggi comici che erano di moda venti anni fa oppure ricicla cabarettisti televisivi e gli fa fare le medesime cose che hanno fatto in televisione sino a poche ore prima. Risultato al cinema? Cinque mila biglietti staccati. Una tristezza infinita. Ma i produttori continuano

imperterriti a produrre il circolo vizioso di un cinema che non tende mai a decollare ove, questi ultimi, hanno sempre la sicurezza di poter affondare le già loro ricche mani nei fondi del governo giustificandosi dicendo che con il mercato dell'home video si rifaranno. Dati alla mano anche nel mercato del noleggio i film più amati sono quelli statunitensi o, badate bene, asiatici.Credo in questo paese, e nella sua cultura e spero che prima o poi la situazione cinematografica si risollevi. Il problema è che il pubblico forse ahime non è più quello di una volta.[19]

Bibliografia, webgrafia e filmografia

WEBGRAFIA

- http://themoviebuffblog.wordpress.com (Blog Personale)
- http://www.cinemadelsilenzio.it/?id=555&mod=history
- http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-deLCinema)/

[19](Blog Personale) http://themoviebuffblog.wordpress.com

BIBLIOGRAFIA

- Gian Piero Brunetta, Storia del cinema italiano, Vol. III (Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959), Roma, Editori Riuniti, 1993.

- Carlo Lizzani, Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta, Roma, Editori Riuniti, II edizione 1982,

- Lino Micciché, «Neorealismo», Enciclopedia del cinema, vol. IV, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani

- Georges Sadoul, Histoire du Cinema Mondial, des Origines à nos Jours, ottava edizione, rivista e ampliata, Parigi, Flammarion,

- Mario Verdone, Il Cinema Neorealista, da Rossellini a Pasolini

FILMOGRAFIA :

- Roma città aperta (Rossellini)
- Ladri di bicilclette (De Sica)
- Ossessione (Visconti)
- Paisa (Rossellini)
- Germania anno zero (Rossellini)
- Jules e Jim (truffaut)
- Il mio viaggio in Italia (Scorsese)

SECCIÓN ESPAÑOLA

El cine Neorrealista

Introduccion

El NEORREALISMO ITALIANO

Introducción

He decidido tratar el tema del Neorrealismo porque en mi opinión representa uno de los movimientos culturales italiano de mayor éxito a nivel mundial.

El Neorrealismo fue un movimiento cultural que se difundió en Italia entre los principios de los años cuarenta y la primera mitad de los años cincuenta. Los dos campos donde más se ha centrado han sido el cine y la literatura.

El marco de este nuevo movimiento cultural y literario es la Segunda Guerra Mundial, la consecuente lucha antifascista y la situación italiana en la posguerra, símbolo de un compromiso real. Fue la necesidad de un compromiso en la realidad política y social italiana, en la segunda posguerra, que produjo el complejo movimiento neorrealista. Un compromiso que viene de una nueva clase de intelectuales que, según la definición del político, filósofo, periodista, lingüista y crítico literario italiano Antonio Gramsci, no son solo el viejo orador y literato, sino también y sobre todo los “intelectuales técnicos”, constructores, organizadores, persuasores. Durante la decadencia del régimen fascista, en la literatura y en el cine, surgió un impulso realista que llevó a algunos autores a crear un nuevo cine.

Después de la liberación, que ocurrió en la primavera de 1945, todas las clases sociales ansiaban romper con el pasado y los directores estaban preparados para dar testimonio a la llamada "primavera italiana"¿De dónde nacía el realismo de éstas películas?Los estudios de televisión de Cinecittà[20], sufrieron muchos daños durante la guerra, por eso los cineastas se trasladaron a las calles y a los campos. Las películas neorrealistas proponían temáticas actuales y modernas como la inflación y el paro.

Nunca había existido un manifiesto o programa sobre el Neorrealismo, solo llamamientos a un mayor realismo y a un énfasis sobre personas contemporáneas y sobre la vida de la clase obrera.

Una corriente veía en el Neorrealismo una información comprometida, que pedía reformas en nombre de la unidad política; en cambio, otra corriente ponía un acento especial sobre la moralidad de las películas.

Según algunos expertos, el típico cine neorrealista se rodaba en el exterior, con actores no profesionales y encuadres pobres, improvisados, pero, en realidad, las películas con estas características son muy pocas: la mayor parte de las escenas internas se rodaban en platós reconstruidos en estudios e iluminados con atención, y el diálogo casi siempre se dobla. Aunque haya muchos actores no profesionales, se trata de una mezcla entre estos y actores famosos.

En conjunto, el Neorrealismo recurre a estrategias al igual que

[20] Cinecittá es un complejo de estudios de cine y televisión en la parte oriental de Roma.

muchos otros estilos cinematográficos.

La mayoría de innovaciones de este fenómeno se encuentran sobre todo en la articulación del relato: un tema recurrente, por ejemplo, es la coincidencia, que reniega los enlaces de los eventos (típicos del cine clásico), reflejando la casualidad de los encuentros en la vida cotidiana. A esta tendencia se le asocia el uso intenso de elipsis, finales con intención no resueltos y hechos cotidianos (que te agarran desprevenido).

En una trama que se basa en hechos carentes de nexo casual recíproco, el espectador no sabe distinguir entre "escenas principales" y escenas de transición: de hecho, el relato neorrealista tiende a "equiparar" todos los eventos al mismo nivel, disminuyendo las escenas más intensas y dando mayor importancia a situaciones y comportamientos comunes.

Entonces, podemos decir que el Neorrealismo intenta describir la vida normal en todos sus matices.

Las soluciones narrativas y estilísticas tuvieron una gran influencia sobre el cine moderno internacional que surgiría al poco tiempo.

1.1 El término

Con el término "Neorrealismo" se indica una tendencia de la cultura italiana entre finales de los años treinta y la mitad de los años cincuenta que tuvo su principal expresión en la literatura y en el cine. El término se usó por primera vez en 1931 en referencia a la novela del escritor italiano Moravia, *Gli indifferenti*[21], aunque otras obras de esos años

- [21] Carlo Lizzani, Il cinema italiano.Roma, Editori Riuniti, II

mostraban la tendencia a un descubrimiento de la realidad cotidiana y a un estilo que la hiciese más creíble. Pero la Segunda Guerra Mundial, la Resistencia y las condiciones en Italia en la segunda posguerra dieron un mayor impulso al desarrollo del Neorrealismo, que recoge personalidades y obras que, aunque son muy diferentes entre ellas, comparten algunas características generales: la idea de que la literatura tenga que dejar espacio a la representación que se acerca a la crónica de la realidad, con la convicción de que sean los mismos hechos a encargarse del sentido ético y estético. Esta concepción se relaciona con la de la literatura como "compromiso" cultural y social, también en el marco de la reconstrucción moral y material del país después del Fascismo y de la Guerra y el gran espacio reservado a los testimonios directos y a las experiencias autobiográficas, como por ejemplo la de la guerra y de la reclusión; escogiendo una lingüística y estilística lo más cercana posible al "habla", con una atención a las distintas características regionales, que tienen como meta dar autenticidad a la narración.

Los Temas

Como he dicho anteriormente, el periodo de la posguerra ha marcado los diferentes tipos de cultura, a nivel artístico, literario pero sobre todo cinematográfico. Los temas principales que inspiraron estos movimientos son:

1) Representación de la vida cotidiana, documentando y expresando

lo que representa la realidad de ese periodo.

2) La burguesía durante el fascismo, investigando sobre los problemas internos de la clase burguesa en vez de sacar a la luz las contradicciones ocasionadas por el conflicto con la clase obrera y campesina.

3) Desde 1861, muchísimos políticos, históricos (como por ejemplo Francesco Nitti y Antonio Gramsci) y literarios importantes (como Giovanni Verga y Luigi Pirandello en su primera etapa) empezaron a buscar una solución al problema del Sur Italia; pero dicha política italiana no consiguió encontrar ninguna solución adecuada al problema del sur Italia y por eso el fascismo, además de no resolver los problemas de los campesinos del sur, los deterioró gracias a una política que favoreció a la clase gobernante.

4) La pobreza durante el fascismo, la guerra y la posguerra en las mejores obras de los movimientos italianos dieciochescos del Verismo y del Naturalismo, tanto la filmografía como la literatura del Neorrealismo han desarrollado en muchas obras el problema de la pobreza y de las difíciles condiciones de las clases necesitadas; se puede decir que la mayoría de las películas y de las obras literarias, cualquiera que fuese su temática, han tocado el problema de la pobreza material y espiritual de la población italiana en los difíciles años del fascismo, de la guerra y de la posguerra. Ha habido películas y obras literarias con la temática concentrada en este problema y del que surge con fuerza y con

extraordinaria eficacia artística la denuncia de las situaciones monstruosas en las que se encontraba la población italiana y europea.

5) El problema relativo al compromiso político ha sido uno de los problemas más discutidos e importantes de la historia del Neorrealismo porque implica a todos los intelectuales del tiempo ya sea en la producción literaria, en el ensayo o en la publicidad política. El desarrollo del Neorrealismo tuvo dos fases importantes: - la primera, caracterizada por una creatividad espontánea, que llega hasta el 1947/48;

   - una segunda más condicionada por la presencia del Partido Comunista Italiano (PCI), tanto por la afiliación al Partido, como por una actitud de polémica y de diálogo con este.

6) La resistencia ha sido el último y más dramático acto de la lucha contra el Fascismo y los otros totalitarismos en Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Hubo un fuerte deseo unánime de explicar, cuando acabó la dictadura fascista, las experiencias vividas durante la guerra y la experiencia *partigiana*, luego se profundizó más el tema de los valores humanos y sociales que fueron la base de la resistencia, y por fin hubo una mayor conciencia política que llevó a muchos intelectuales a afiliarse al

Partido Comunista Italiano (PCI) que había tenido un papel fundamental en la lucha por la liberación. También la filmografía del Neorrealismo ha afrontado el problema de la resistencia con obras de gran valor artístico, de las cuales algunas originales, como *Roma città aperta* y *Paisà* de Rossellini, y otras obras literarias, como *L'Agnese va a morire* de Montaldo, extraída de la homónima novela de Renata Viganò, *Uomini e no* de Orsini, extraída de la novela de Vittorini.[22]

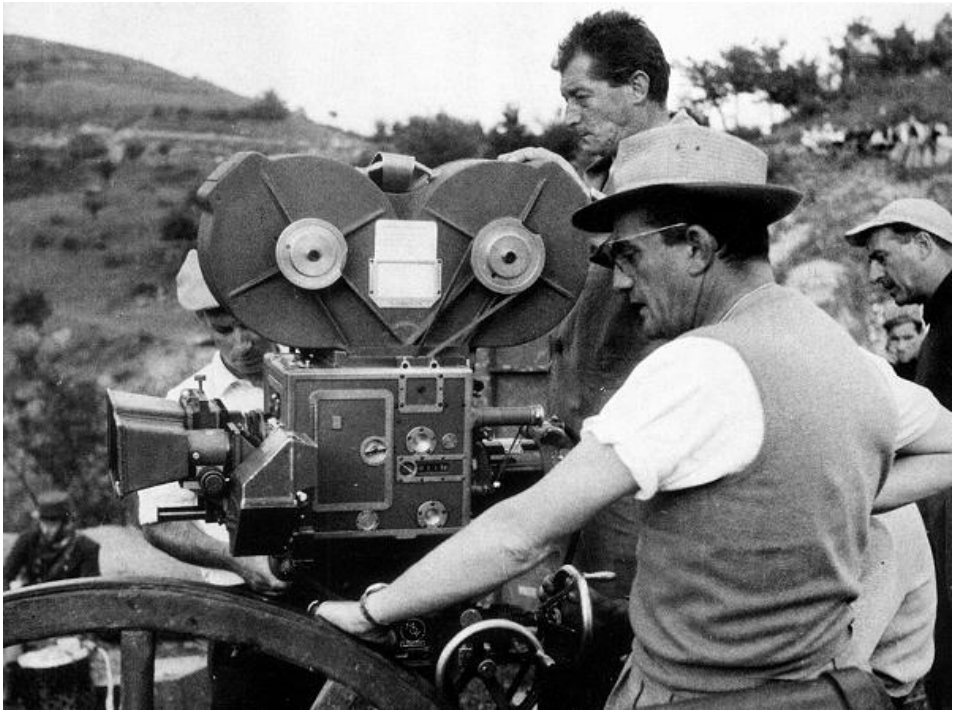
2.1 El origen

Es interesante recorrer de manera breve la historia de la palabra "Neorrealismo", porque nos permite entender dos aspectos fundamentales de la naturaleza de este movimiento: el vínculo estrecho que este tiene con el cine, y por el que trae origen el título y el carácter del presente trabajo, es el problema que ha acompañado hasta hoy este movimiento cultural. De hecho, aunque el término "Neorrealismo" se empezó a utilizar a finales de los años veinte se refiere a las tendencias artísticas del tiempo y a la palabra alemana *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad). El primero que lo usó de nueva forma en 1942 fue el montador cinematográfico para la película *Ossessione* de Visconti, y esto causó su rápida difusión en el ámbito cinematográfico. Después de 1943 el término se extendió en el ámbito literario con diversas interpretaciones y con la superposición de otros términos:

[22] "Il cinema Neorealista Italiano, di Giampiero Brunetta

realismo en general, realismo social, realismo socialista. Como se ha dicho anteriormente, la historia del término nos señala el estrecho vínculo que hubo entre el ámbito cinematográfico y el literario, y lo confirman al menos las tres expresiones más importantes del Neorrealismo en la literatura: un "realismo nuevo" anticipador que se puede colocar al final de los años 20 con Moravia (*Gli indifferenti,*1929); Alvaro (*Gente in Aspromonto,* 1930); Silone (*Fontamara,* 1930); un Neorrealismo espontáneo, siguiente al 1943 y un Neorrealismo con una clara conciencia político-ideológica que se refleja después del año 1947/48.[23]
Se sostiene que los fundamentos del Neorrealismo han sido creados por tres registros, empezaré nombrando el que puede ser el manifiesto del Neorrealismo, es decir *Roma città aperta* producido por Roberto Rossellini.

[23] *Neorealismo, il movimento che ha cambiato la storia del cinema*. Di Antonio Medici 2008



2.1 Roberto Rossellini

Roberto Rossellini, el maestro del cine Neorrealista, fue sin duda, el primero que intentó divulgar este tipo de historia. Hay alguien que afirma que él fue sobre todo “un gran documentalista que con esfuerzo consiguió entrar en el cine como sujeto, llevando consigo, con gran orgullo, sus inmensos conocimientos que había desarrollado para perseguir su vocación”. Esta pasión se concreta al final de su carrera, en los años sesenta y setenta, cuando descubre la televisión y empieza a trabajar para la televisión italiana y la francesa. Siendo un experimentador, él encuentra en el documental una forma de expresión que lo atrae y que le permite divulgar temas culturales a través del público de masas, creando su idea original, de “televisión didáctica”. Rossellini quería “que el cine sirviera como medio de conocimiento, que

tuviese un valor cultural, que fuese una apertura de la conciencia" y este fue el objetivo de toda su carrera.
También en las últimas etapas de su producción cinematográfica el director se mostró frecuentemente interesado en temas de historia. Rossellini no selecciona los argumentos sino que en estos documentales se concentra en tantos puntos narrativos y de reflexión, trabajando un tipo de *collage* que incluye piezas de documental y de actuación.

2.2 Vittorio De Sica

Vittorio De Sica, nacido en Sora el 7 de julio de 1901, además de ser un actor famoso, está considerado junto a Visconti e Rossellini uno de los padres del Neorrealismo italiano. Nacido en una familia de la pequeña burguesía del sur, el padre era asegurador. De Sica se trasladó a Nápoles, donde empezó muy joven a exhibirse como actor de teatro.

Muy pronto fue contratado para hacer algunos papeles en la industria cinematográfica italiana, pero de todas formas, prefirió el teatro. Empezando desde cero, en el año 1930 obtuvo el papel de actor principal en la compañía del director de cine Mario Mattoli. Adquirió entonces una fama de nivel nacional creando su propia compañía en el año 1933, junto a Sergio Tofano y Giuditta Rissone. En estos años no deja de trabajar en la radio, con divertidas historietas cómicas, además del cine. Se convierte en el actor símbolo del director Mario Camerini, uno de los más importantes autores de la cinematografía de aquellos años. Para Camerini, De Sica interpreta numerosas comedias brillantes donde demuestra sus excepcionales dotes de humor y recitación. Con "*Ladrón de bicicletas"* (1948), rodado por Zavattini e interpretado por actores no profesionales, el lenguaje del Neorrealismo llega a su plena maduración.

La historia del cartelero Antonio, a quien le han robado su bicicleta, que deambula por Roma junto a su hijo intentando recuperarla, resulta un pilar fundamental en la cinematografía de todos los tiempos. Incluso fue el éxito internacional que salvó a De Sica, que había invertido todos sus ahorros en la película, de la ruina. Sin embargo las críticas del joven Giulio Andreotti, que declara que "los trapos sucios" de la pobreza italiana se lavan en casa, la película fue aceptada con gran éxito en Francia y en EEUU donde ganó otro Óscar.[24]

2.3 Luchino Visconti

Luchino Visconti nació en Milán en 1906. De niño asistía al palco de La Scala, importante teatro de Milán, donde sus antepasados fueron socios fundadores y heredó la pasión por la música, el teatro y la literatura de sus padres. En su adolescencia leía con frecuencia clásicos europeos y estudiaba el violonchelo. En el año 1926 se alistó como un simple soldado y en los siguientes años viajó con frecuencia. En París conoce a Kurt Weill, Jean Cocteau, Coco Chanel, asistente y diseñadora de Jean Renoir en la película *Une partie de campagne*. Al mantener contacto con los ambientes franceses cercanos a los partidos italianos del *Fronte Popolare* y del *Partito Comunista*, Visconti realizó una elección de ideologías fundamentales. Después de la muerte de su madre, fallecida en el año 1930, abandonó Milán y se trasladó a Roma. Empezó a verse con los jóvenes artistas de la capital, que se reunían en los alrededores de la sede de la revista llamada *Cinema*, que en el año 1941 publicó su primer célebre artículo titulado *Cadaveri*. Colaboró en la realización de diferentes productos cinematográficos hasta que, entre 1942 y 1943 rodó

[24] Vittorio de Sica, *Vitalità passione e talento in un'Italia dolceamara*. Di I. Moscati

Ossessione, uno de los primeros ejemplos de la creación del Neorrealismo, sacado del relato de James Mallahan Cain *El cartero siempre llama dos veces*. Participó de forma activa en la resistencia de los grupos comunistas y por eso fue arrestado y torturado. Después de la liberación de Roma, obligado a archivar por razones económicas algunos proyectos cinematográficos, se dedicó a la dirección teatral, renovando completamente la elección del repertorio y de los criterios de dirección. Son muchas las representaciones teatrales transmitidas por él en este periodo.

Umberto D. y el final del Neorrealismo

En el año 1952, salas cinematográficas semidesiertas y órdenes de censura política ocasionaron el fracaso de *Umberto D.,* la película que Vittorio De Sica y Cesare Zavattini querían realizar a toda costa y que consideraban su obra maestra. Fue el final del Neorrealismo y del gran cine de arte transmitido por Vittorio De Sica. El desafío de algunos grandes directores (Rossellini, Visconti, De Sica) de poder representar la triste y dura realidad italiana de la posguerra en su verdad y humanidad, sin simulaciones o adornos, fue definitivamente perdido; al gran público no le gustaba este tipo de películas, donde se trataban las dificultades materiales y sentimentales de la pobre gente sin recurrir a la comedia, a la novela y a la aventura, simplemente con la verdad y la desnudez de la imagen. Para nada había servido el gran éxito internacional de este tipo de cine. Desde entonces los grandes productores y el Estado invertirían más y más dinero previamente en películas de entretenimiento con actores famosos.

Sin embargo De Sica y Zavattini habían creído firmemente en el cine como forma de arte y medio para mejorar el ánimo humano; después de veinte años de dictadura fascista no podían más con la retórica, el mal gusto y las necedades. Su objetivo era explicar "la verdad, la pura verdad, el coraje de decir la verdad" y habían empezado el trabajo del cine como una misión ética. Con De Sica detrás de las cámaras y Zavattini escribiendo el guión se formaba un dúo muy compenetrado y solidario. En 1950 De Sica quiso hacer un regalo a su amigo/colaborador llevando al cine *Milagro en Milán,* un relato de Zavattini; este último se sintió en deuda con su amigo. Tomando como ejemplo las aventuras del padre de De Sica, creó una historia centrada en la figura de un modesto pensionista estatal, sometido a la pobreza y a la soledad, poniendo todo su deseo en ennoblecer a los débiles y a los marginados de la sociedad. Así como había hecho con los niños (*El limpiabotas*), los parados (*Ladrón de bicicletas*) y los vagabundos (*Milagro en Milán*), Zavattini hace de un anciano pensionista, un portador de sentimientos y valores profundos y universales, un pequeño héroe de la vida cotidiana.

La historia es simple pero muy profunda. Umberto Domenico Ferrari (Umberto era también el nombre del padre de De Sica) es un anciano ex empleado estatal que tiene que apañarse con 18.000 Liras de pensión, pagando 10.000 para el alquiler de una simple habitación. Cargado de deudas, es desahuciado igualmente. Solo y sin familia está obligado a mal vender las pocas cosas que posee. Algunas pequeñas propuestas de ex compañeros suyos para pedir dinero acaban en la indiferencia y en la rabia no disimulada. Piensa incluso en pedir limosna, pero su dignidad y su orgullo le impiden hacerlo. Parece que para él no haya salida.

Umberto recibe un poco de solidaridad por parte de una simple criada llamada María, pero ella también tiene sus problemas, estando embarazada de un militar. En un mundo frío, egoísta e indiferente el único ser que le da afecto es un cachorro llamado Flike. Será Flike el que salvará la vida a Umberto y que le dará un sentido a su existencia. El personaje de Umberto se presenta como un burgués ahora decaído aunque todavía no quiere renunciar a su dignidad y elegancia exterior. Tiene un carácter un poco agrio pero considerándolo bien débil y descuidado, derrotado por la pobreza y la soledad. La dueña de la casa parece salida de una película fascista de "teléfonos blancos*",* con su creída elegancia y sus insignificantes pasatiempos. La película nos revela la verdadera cara de esta clase social, hecha de egoísmo, dureza y codicia. También los ex compañeros de Umberto, pertenecientes a la clase de los empleados, no quedan bien con su rechazo al "rebajarse" para ayudar a los demás. No se portan bien ni siquiera los religiosos.

Se consigue conocer y entender de verdad el ánimo y la personalidad de un ser humano. Este método será retomado por la "nouvelle vague", sobre todo por Truffault en *Los 400 golpes* (la cocina sin adornos, los huevos fritos).

Una gran parte del efecto "verdad" viene dado por la actuación espontánea y sin adornos que puede venir solo por actores no profesionales. De Sica fue inflexible en la búsqueda de la cara adecuada en medio de la gente común. Al final encontró a un profesor universitario, un famoso lingüista, Carlo Battisti. Esta fue la primera y última actuación en el cine. Evidentemente era idóneo para el papel de Umberto D. y no habría sido capaz de hacer otro. María es María Pia Casilio que en la época era una simple chica de la ciudad italiana

L'Aquila que nunca se habría imaginado en ser una actriz.

En la época del partido italiano de la *Democrazia Cristiana*, recién subido al poder, intentaba dar una imagen de una Italia optimista y sin problemas de miseria. Fue entonces cuando un joven político, ambicioso y vividor, Giulio Andreotti, entonces subsecretario de cultura, se puso manos a la obra e hizo publicar en diversos periódicos una postura intransigente en contra de la película. La acusación era de pesimismo forzado y derrotismo: "si en el mundo se empujará –erróneamente– a retener que la Italia de Umberto D. es la Italia de la mitad del siglo XX, De Sica habrá rendido un pésimo servicio a su patria". Además de eso él hizo de tal modo que en los diferentes festivales no se le diera ningún premio a la película y que fuese boicoteada por los grandes distribuidores. Visto con ojos de hoy se le debe dar la razón a De Sica: el espíritu social que anima a la Italia de *Umberto D.* es muy parecido al de la Italia del siglo XXI.[25]

La *Nouvelle Vague*

Es un movimiento cinematográfico francés nacido a finales de los años 50, cuando Francia vivía una profunda crisis política, caracterizada por los bombardeos de la Guerra Fría y de los contrastes de la Guerra de Argelia; el cine francés tradicional del tiempo toma una connotación casi

25 **http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-deLCinema)/**

documentalística para hacer testimonio de esta crisis interna, las películas se convirtieron en medios para refundar un tipo de moral nacional, donde los diálogos y personajes eran a menudo fruto de la idealización.

Fue la tendencia idealista y moralizadora que hizo de este cine algo totalmente indiferente a la realidad cotidiana de las calles francesas. Fuera de las ventanas había una nueva generación que estaba cambiando, que hablaba, amaba, trabajaba, hacía política de forma diferente e insólita. Una nueva generación que exigía un cine capaz de reflejar fielmente esta nueva forma de vivir. Así una nueva juventud, nombrada por los periódicos como "Nouvelle Vague" se encuentra en sincronía con una nueva idea de cine denominada a su vez Nouvelle Vague. La Nouvelle Vague es el primer movimiento que dio testimonio en tiempo real a la inmediatez del devenir, a la realidad donde esa misma toma vida. Las películas que forman parte de ese movimiento están rodadas con medios del destino, en las calles, en apartamentos, pero por su singularidad apropiada, tienen la sinceridad de un diario íntimo de una nueva generación, desenvuelta, inquieta. Una sinceridad nacida por el hecho de que los mismos directores reconocidos en este movimiento, todos con poco más de veinte años, forman parte de esta nueva generación, de esta nueva forma de pensar, de leer, de vivir el cine llamado Nouvelle Vague. El objetivo cinematográfico de la Nouvelle Vague era capturar "el esplendor de la verdad". Con este objetivo en la realización de las películas se eliminaba cada clase de artificio que pudiese comprometer la realidad: ni proyectores, ni equipos costosos, ni complejas escenografías; las películas se ruedan con luz natural del día, por la calle o en los apartamentos de los directores, con actores poco

conocidos, o incluso amigos del director, y las tomas se efectúan con una cámara en la mano, acompañada de un equipo técnico constituido sobre todo por conocidos. Con esas técnicas que les permitían acercarse cada vez más a la realidad, los jóvenes directores estaban aventajados también por los progresos tecnológicos: en especial por la llegada del Nagra, un registrador portátil, el de la cámara cinematográfica de 16mm, ligera y silenciosa.

Esta ruptura entre tomas en el estudio y tomas en el exterior está ilustrada sobre todo en *La noche americana* de François Truffaut: en una doble función cinematográfica, la película muestra la realización de otra película, demostrando las simulaciones técnicas típicas del cine clásico (escenas invernales rodadas en pleno verano, o escenas nocturnas rodadas, con el famoso "efecto noche", en pleno día); Ferrand, el director (interpretado por el mismo Truffaut), admite que esta película será sin duda la última rodada de esta forma: un tipo de testamento del "viejo" cine y el manifiesto de la Nouvelle Vague. Además los directores seguidores del movimiento rompen algunas convenciones, y en particular la de continuidad. Así pues en *Al final de la escapada,* Godard corta el silencio de un diálogo, y aún en *La Jetée* (cortometraje que inspirará *12 monos*de Terry Gilliam), Chris Marker presenta un tipo de diaporama: una sucesión de imágenes estáticas, con un único narrador y una leve banda sonora. No se trata solo de romper con la tradición por provocación, sino de transmitir al espectador algo nuevo, o de representar un aspecto de la realidad: los recuerdos que cada uno de nosotros tiene de diferentes momentos de su propia vida son parciales, incompletos, y cuando se mira un álbum fotográfico los recuerdos evocan de forma desordenada y confusa, con saltos temporales.

El coste de estas películas era muy bajo, por eso cada director era capaz de autofinanciar su obra, en vez de confiar en las grandes sociedades de distribución, siempre reacias en dar confianza a los autores que no habían afrontado un largo periodo de aprendizaje sobre los platós de directores internacionales conocidos. [2627]

5. El cine Español

España ofrece un gran ejemplo de la influencia del Neorrealismo italiano. A primera vista ningún país habría podido parecer menos receptivo a los impulsos del movimiento: en el año 1939 Franco había ganado la Guerra Civil e instauró una dictadura fascista. Después de la Segunda Guerra Mundial España volvió de forma gradual a la comunidad mundial, pero se quedó una Nación bajo el régimen autoritario hasta la mitad del los años 70.

La industria cinematográfica estaba controlada por el ministerio estatal que censuraba escenas antes de las tomas, imponía el doblaje de todas las películas en la lengua "oficial" castellana y había creado un monopolio estatal sobre cine, periódicos y documentales. El régimen exigía películas devotas y patriotas, y el resultado era una serie de dramas sobre la Guerra Civil (cine cruzada), sagas históricas, películas religiosas y adaptaciones literarias entre ellas un "Don Quijote de la Mancha" que equiparaba el héroe idealista de Cervantes a Franco. En un

---

[26] La Nouvelle vague . Di Marie Michel. (2004)

- [27] Georges Sadoul, Histoire du Cinema Mondial, desOrigines à nos Jours, ottava edizione, rivista e ampliata, Parigi, Flammarion,

nivel menos prestigioso, la industria producía musicales populares, comedias y películas sobre las corridas. La cinematografía interna disponía también de estructuras para hospedar coproducciones o producciones extranjeras. A principios de los años 50, las dificultades empezaron a manifestarse. La CIFESA, la mayor casa de producción de la anterior década, invirtió mucho dinero en producciones ambiciosas de películas a bajo costo –por ejemplo "*Surcos"* (Solchi, de José Antonio Nieves Conde, 1951)– que afrontaban los problemas sociales, a menudo sirviéndose en la forma Neorrealista de tomas en lugares reales y de autores no profesionales. En la escuela de cine IIEC (fundada en el año 1947) los estudiantes tenían la posibilidad de ver películas extranjeras prohibidas a la mayoría del público: en el año 1951, en una semana dedicada al cine italiano, algunos diplomados de la escuela fundaron una revista, "Objetivo", dedicada a las discusiones de las ideas Neorrealistas. El impacto inmediato del Neorrealismo es evidente en la obra de dos directores españoles más conocidos en los años 50, Luís García y Berlanga y Bardem. Conocidos como "B&B", los dos formaban parte de la primera clase graduada en el IIEC y en los primeros años de la década colaboraron en diferentes proyectos *¡Bienvenido MR. Marshall!* (1951), escrito por Bardem y dirigido por Berlanga, es una historia cómica –que recuerda el *Milagro en Milán* de De Sica– donde una pequeña ciudad se transforma en un pintoresco estereotipo para beneficiarse del Plan Marshall. Bardem prefería un análisis psicológico más profundo, que debía mucho a los avances italianos de los años 50: "*Calle Mayor"*, cruel acusa a la escasez y al egoísmo masculino de provincia, recuerda *Los inútiles*, pero carente del humor indulgente del director italiano Fellini.

Mientras las obras de Berlanga, Bardem y de otros se ganaban la

atención internacional, en España se empezaban a mover los primeros duros pasos en la cultura cinematográfica alternativa. La difusión de los club de cine en las universidades llevó en 1955 a una conferencia en Salamanca donde cineastas, críticos y estudiantes tuvieron una discusión sobre el futuro del cine nacional y Bardem denunció el cine español como políticamente inútil, socialmente falso, intelectualmente inferior, estéticamente inexistente e industrialmente enfermo**.** Su postura le costó la detención en el plató de "*Calle Mayor"*: el director fue liberado gracias a las protestas internacionales.

Los encuentros en Salamanca no influenciaron a la industria pero animaron a los cineastas a desafiar los límites de la política estatal. Esta resistencia fue favorecida por la casa de producción UNINCI, fundada en el 1951. En el 1957, Bardem se unió al grupo de directores del UNINCI y ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes, pero después algunos altos obispos lo declararon blasfemo y el gobierno español prohibió la más célebre película nacional de la posguerra. El UNINCI se disolvió. La rebelión de los jóvenes directores y críticos había ido más allá y los experimentos del Neorrealismo español se acabaron ahí.[28]

FREE CINEMA

La presentación pública del *Free Cinema* inglés llega con un manifiesto rellenado por Lindsay Anderson y Karel Reisz en ocasión de una revista londinense dedicada a ellos, en 1956. Los dos directores querían poner en el centro del debate la necesidad de que el cine formase parte activa

28 http://www.cinemadelsilenzio.it

en una sociedad diferente. Respecto a la casi contemporánea *Nouvelle Vague* francesa, la atención está dirigida más a la contestación y a la rabia de los contenidos que a la contemporánea evolución formal, más bien, muy a menudo las obras del *free cinema* están bien construidas, de manera espectacular, fotografiadas con precisión y se caracterizan por una estructura teatral que tomaba como modelo a los contemporáneos Jóvenes Iracundos (Osborne y los otros). Es evidente que un mínimo común denominador une el *Free Cinema* y Jóvenes Iracundos: la crisis que justo en aquel periodo ha vivido el imperio inglés, el final del mito de gran potencia que había acompañado durante siglos a Gran Bretaña.

Al principio, el *Free Cinema* dedicaba toda su atención al documental, pero pronto también la simulación provocó el interés de la nueva generación de directores y de actores. Puesto que faltaban unos límites precisos y unas circunstancias atenuantes (también políticas) delimitadas, el *Free Cinema* resulta una especie de contenedor interior en el que trabajan los directores más diferentes, donde demostran sus óptimas capacidades espectaculares (como se verá en su futura carrera comercial). Los documentales entre ellos *O'Dreamland* (1953) de Lindsay Anderson, *Momma Don't Allow* (1955) de Karel Reisz y Tony Richardson, son conceptos como películas-investigación sobre determinados momentos y lugares de la vida social. El éxito internacional de la nueva corriente está garantizado por algunas películas de simulación de excelente elaboración y lleno de amargura y de denuncia social: *Look Back in Anger* (Mirando hacia atrás con ira, 1959), *A Taste of Honey* (Un sabor a miel, 1961), *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (La soledad del corredor de fondo, 1962) todas dirigidas por Tony Richardson. Películas bien construidas, alertas a la

posibilidad de ser captadas también por la mayoría del público, llevan la crítica directa a algunas convenciones burguesas. Resulta evidente como un cine, tan variado y poco estable a un nivel cultural e ideológico, supone profesiones muy diferentes de un director a otro. Richardson pierde de manera progresiva su tenacidad y sus capacidades espectaculares: después *The charge of the Light Brigade* (La última carga, 1968), non consigue ningún éxito: también Anderson permanece parado en su película de 1968, *If* (1969),muy crítica contra la institución educativa. Reisz y Schlesinger viajan hacia Estados Unidos, el primero realizando películas de acción en las que demuestra no haber perdido la compostura provocadora y estimulante madurada en Gran Bretaña. De todas formas, después de 1965, el empujón común se puede considerar agotado y el movimiento del *Free Cinema* disuelto. Al margen del cine se han puesto algunas personalidades entre las cuales Jack Clayton y Richard Lester. En especial el segundo, con un estilo despreocupado, surgido de las técnicas publicitarias, ha producido también películas caracterizadas por un anticonformismo formalmente mordaz; y seguramente sus obras estaban conocidas por Reisz cuando ha rodado *Morgan*, *a Suitable Case for Treatment* (Morgan: un caso clínico, 1966), aventuras de un revolucionario individualista narradas con estilo de la "swinging London". Además, el *Free Cinema* ha influenciado al cine inglés comprometido y contemporáneo. Elementos formales de este movimiento –como por ejemplo su extrema profesionalidad en la puesta de escena– se pueden encontrar en el nuevo cine australiano, especialmente en Peter Weir y en su *Picnic at Hanging Rock* (1975).

CRISIS DEL CINE ITALIANO

Muchísimas veces se pone en evidencia como el Cine Italiano se ha convertido hoy en un producto coherente de la programación televisiva y apreciado por un público de amas de casa que conoce poco la fascinación de la sala (pero el discurso se puede extender a varios segmentos de la cinematografía extranjera más reciente); un cine de evasión, que huye de los compromisos y de los grandes temas (que también, analizando más detenidamente la realidad donde vivimos no nos faltarían y más bien podrían dar ideas narrativas en abundancia) y que adopta modalidades expresivas y descriptivas del todo nuevas y además soluciones de dirección y escenas quizás técnicamente impecables pero estereotipadas y poco originales .
Un cine que al menos en parte resulta, podría decirse, carente de tenacidad, un poco anónimo y del todo incoherente (pero debemos entender: esta última característica, no sería, si se considerara a sí misma, reprobable) de la tradición del gran cine italiano de autor que a partir de la segunda posguerra se afirmó en todo el mundo influenciando e inspirando las obras de los grandes cineastas.

El problema de la crisis de la cinematografía italiana puede ser examinado bajo dos diferencias perspectivas: la artística y la económica-comercial. Bajo el primero de los dos perfiles: hoy en día muchos de los protagonistas (actores, directores, guionistas) de la lejana y afortunada temporada del Cine italiano han desaparecido; se pone por eso, de un lado, el problema de reproducir, en cuanto sea posible, los antiguos lujos, por calidad artística y nivel cultural, la cinematografía italiana en su conjunto.

Una operación de "reajuste" consentiría en mejorar el futuro del cine de nuestros días y crear la justa continuidad respecto al enorme patrimonio visual que la tradición del cine italiano supo expresar hasta, aproximadamente, finales de los años setenta.

Se necesitaría al mismo tiempo dar a la cinematografía italiana una huella de identidad más marcada y que diese mayor "reconocimiento", respecto a otras formas de hacer cine, donde ella tendría necesidad, para reafirmarse a nivel internacional.

Es evidente que la mayoría de responsabilidades por lo que respecta a esta "ganancia cualitativa", que se querría conseguir en el cine italiano recae en gran parte sobre los productos cinematográficos, sobre los directores y sobre los guionistas. Por el otro lado, cabe realzar que el cine italiano más reciente ha sabido expresar también nombres y títulos importantes. Entre los directores que han alcanzado la fama con productos cinematográficos de gran calidad podemos nombrar, además a los así llamados *mostri sacri,* es decir leyendas*,* como Pupi Avati, Roberto Benigni, Nanni Moretti y Massimo Troisi, almenos Amelio, Archibugi, Calopresti, Comencini (Francesca y Cristina, hijas de Luigi), D'Alatri, Di Majo, Di Robilant, Giordana, Martone, Mazzacurati, Piccioni, Risi (Marco, hijo de otro gran maestro de la comedia italiana, Dino), Salvatores, Soldini, Tornatore, Virzì.

Además, a estas alturas, parece oportuno aclarar que en los últimos años la alta calidad artística distingue una cierta parte de la producción cinematográfica italiana, este cine continúa a quedarse en el punto de partida; las dificultades que pesan en la situación de la cinematografía

italiana son, es decir, también de orden económico y financiero. Parece que cuenta la intervención financiera del Estado para cubrir los costes sostenidos por la realización de las películas que se consideran de gran interés cultural, porque sobre este tema las única certeza que se tiene, con respecto a la circunstancia, es que las salas de cine quedan casi siempre vacías. La contradicción (y el derroche de los recursos públicos) es evidente: el estado distribuye sumas relevantes para consentir la producción de excelentes películas que además de que ninguno las vea, es difícil que puedan obtener un pase en televisión.

¿Hay una explicación para todo esto? Se podrían dar varias; me limito aquí a observar, citando impresiones del todo personales, que la mejor parte de la cinematografía italiana se está convirtiendo, si ya no lo es, en un "producto de segmento" solo para aficionados (un poco como el cine danés o cierta filmografía asiática) y cuesta alcanzar el éxito merecido y el gran público, aunque fuese solo en las salas italianas.

Parece que el cine (aquello que se debería ir a ver a las salas) está en crisis un poco por todos lados a causa de los factores bien conocidos (sobre todo TV e internet) que inciden fuertemente en la modalidad de goce por parte de los "consumidores" de esta forma de expresión artística; además, estoy cada vez más convencida de que en la taquilla gana la suerte (el cine americano que lo hace, es sin duda, el que manda), el cine que se renueva, aquél efectista y sensacionalista, aquél que hace divertir al espectador al menos durante dos horas. Si las cosas están así es inútil indignarse, escandalizarse y poco constructivamente quejarse *a priori* contra los productos de este cine: es el potencial frecuentador de la sala cinematográfica que debe ser reeducado al arte y de cualquier modo

adecuadamente incentivado a no abandonar las salas.

7.1 El caso “Il mio viaggio in Italia” (Mi viaje a Italia)

De mis recuerdos personales al *excursus* en el mundo poético de Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni. Un placer para los ojos y una nostalgia del cine que fue. Quizás un poco dilatado y educativo pero un “texto” importante para quien quiere estudiar este cine «esta no es una historia del cine. Pero es mi historia» dice el director.
Es la historia de un chico, hijo de emigrantes, que crecía en Little Italy y que, con sus hermanos y sus padres (que se casaron aunque pertenecían a dos edificios diferentes de Elizabeth Street, infringiendo de esta forma las ocultas leyes de “familia” y del “pueblo” que se respetan muchísimo en Sicilia), descubría su propia cultura, sus orígenes mirando una película en televisión o en las salas del barrio. Martin Scorsese ha hablado siempre de su infancia y adolescencia como un devorador del cine: la fascinación del espectáculo que ha absorbido de Michael Powell, el sentido del plató y de la “máquina” que ha aprendido de los *B–movies*. Esta vez relata cómo ha aprendido el sentido de la historia (personal y colectiva), y a trasladar la realidad en imágenes y a transmitir emociones y una lección moral: a través del cine italiano de aquellos años (los años 40 y 50), el impacto de *Paisà* y *Roma, ciudad abierta*, la conmoción cotidiana de *Ladrón de bicicletas* y de *Umberto D.,* la coherencia rítmica de “sentido”. Scorsese habla y enseña imágenes, antes en fotos y retratos de familia, después en los fragmentos de las películas que han marcado su formación.
Las obras maestras se suceden a las obras maestras, según etapas bien definidas predominantemente relevantes. De hecho, *Il mio viaggio in*

Italia es sobre todo un *excursus* del mundo poético de Rossellini, De Sica y Visconti en la primera parte, y de Fellini y Antonioni en la segunda. Un placer para los ojos y una añoranza del cine italiano que fue; pero la operación, en su forma definitiva, deja cualquier perplejidad. *Il mio viaggio in Italia* hace tres años, en el premontaje que Scorsese presentó en Venecia, cuando, aunque cubriendo el idéntico periodo histórico, duraba dos horas en vez de cuatro. Por una vez, la versión "reducida" era mucho más eficaz que la completa**,** más seca, intuitiva y emocionante. Las partes de la película como éstas tienen una inmediata fuerza expresiva, la velocidad en que se encajaban el uno con el otro lograba de verdad construir la descripción de una cultura, de una situación social, de la urgencia expresiva y del rigor teórico en que el cine iba al empate con la vida. La dilatación del espacio concedido a las películas individuales, la división por capítulos, acentúan el sabor didáctico de la operación, que acaba por parecer un trabajo de introducción al cine italiano para los estudiantes de las escuelas de cine estadounidense. Pocas veces Scorsese se abandona a consideraciones personales, cuando habla de su familia o cuando muestra el encanto de dirección que sobre él ejerce *Senso*. Y en esos momentos nos hace añorar la lección de cine "como artista" que habría podido construir.[29]

10. CONCLUSIÓN

El cine italiano se ha parado allí donde los grandes del siglo pasado lo han llevado y allí lo han dejado sin evolucionar. Reanudemos el destino del cine italiano, invirtamos en los jóvenes talentos y retomemos el destino del cine de género. Vivir del recuerdo que hace cincuenta años

29

Roma era lo más del cine europeo es un poco como regodearse sobre el hecho de que los romanos, hace dos mil años, eran los más potentes del mundo. ¿No es demasiado, como decir, estúpido? Italia produce hoy en día películas para adolescentes o películas con personajes cómicos que estaban de moda hace veinte años o también recicla humoristas televisivos y les hace hacer la mismas cosas que han hecho en televisión hace unas horas. ¿Resultado del cine? Cinco mil entradas despegadas. Una tristeza enorme. Pero los productores continúan inmutables a producir el círculo vicioso de un cine que no tiende nunca a despegar donde, en estos últimos años, tienen siempre la seguridad de poder hundir sus ricas manos en el fondo del gobierno justificándose diciendo que con el mercado del "home video" se repararán. Datos estadísticos muestran que las películas más amadas son las estadounidenses o, atención, las asiáticas. Creo en Italia, en su cultura y espero que antes o después su situación cinematográfica se resuelva. El problema es que el público, desafortunadamente, ya no es el de

Bibliografía.

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David: *El sello de Spielberg.* Ed. Visionnet. 2004. CARO, Pio: *El neorrealismo cinematográfico italiano,* Editorial Alameda. 1955.

CASTELLO, Giulio C.: *El cine neorrealista italiano,* Bs. As., Eudeba, 1965.

ESPAÑA, Claudio y VOLTA, Luigi (comps.): *La realidad obstinada. Apuntes sobre el cine italiano,* Bs. As., Corregidor, 1992.

FERRARA, Giuseppe: *Il nuovo cinema italiano,* Firenze, Felice Le Monnier, 1957.

GARCÍA, Marta: *Historia del cine,* España, SARPE, 1988.

GROMO, Mario: *Cine italiano,* Bs. As., Ediciones Losange, 1955. HOVALD, Patrice G.: *El neorrealismo y sus creadores,* Madrid, Ediciones Rialp, 1962.

RIPALDA,

Marcos: Neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini de Eiunsa.

Ediciones Internacionales Universitarias, S.A. 2005

VERDONE, Mario: *El neorrealismo,* México, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 1979.

Webgrafía.

http://www.italica.rai.it/esp/cinema/neorrealismo/index.htm

http://themoviebuffblog.wordpress.com

ENGLISH SECTION

Italian Neorealism

I've decided to talk about Neorealism, because according to me it represents the apex of our success worldwide. Neorealism was a cultural movement that spread in Italy at the beginning of the 1940s until the first half of the 1950s. The main areas where Neorealism was mostly involved were literature and cinema.

This cultural and literary movement's background is WWII, the anti-fascist struggle, and the Italian post-war situation, symbol of commitment in the reality.

And the need of a commitment in the politic and social reality gave birth to the Neorealist movement in the second postwar period. This commitment begins with a group of new intellectuals who, according to Gramsci, are not only the old speaker and the literate, but also and above all the "technical writers ".

During the end of the fascist regime, a realistic pulse arose in literature and cinema and it led some authors to conceive a new cinema.

After the liberation, in the spring of 1945, people of every social class became anxious to break with the past, and the directors were ready to lead this period, called " Italian spring".

Where did the realism of these film born?

Cinecittà studios had undergone strong damages during the war, so the filmmakers went across the street and in rural areas.

Neorealist films suggested contemporary histories inflation and unemployment. Manifestos or programs about Neorealism never existed, but just the desire to have a major realism and emphasis in the representation of reality through films. The typical neorealist film was shoot outdoor, with non-professionals actors, and row improvised shoots, but in reality, films with these characteristics are only a few: most of the interior scenes are shot in rebuilt sets, and the dialogues are

almost always dubbed. And if there are some non- professionals actors, there is however a mix with professional ones.

The most important innovations of this phenomenon reside especially in the story's sequence: a recurring motif, for example, is the coincidence , which denies the logical concatenation of the events (typical of classic cinema) reflecting the randomness of meetings in the daily life . We can find also the use of ellipses, Finals and events deliberately unresolved .

In front of a plot without casual links, the viewer cannot distinguish between main and irrelevant scenes: the neorealist tale tends to flatten all events at the same level attenuating the most intense scenes and privileging situations and ordinary behaviors. As a result we can say that Neorealism wants to describe the common life in all its nuances.

Narrative and stylistic solutions had a great influence on modern international cinema that would soon be born.

The term

The term "Neorealism" indicates a propensity of Italian culture between the end of 1930s and mid-1950s influencing literature and cinema. This term was used for the first time in 1931 in Moravia's novel called " Gli indifferenti", but in the same period other novels as well showed this tendency through a rediscovery of daily life and a style that could describe it in the best way .

But WW II and, the resistance and the Italian situation in the second postwar period in particular allowed the development of Neorealism, that shares some general characteristics : The idea that literature might leave space to the representation of reality, in the belief that the facts have an ethical and aesthetic meaning. This conception is also linked to the concept of literature as cultural and social commitment, during the

country's moral and material reconstruction after the Fascist period, and ample space reserved for direct depositions and autobiographical experiences, like for example the war and imprisonment experience, choosing a linguistic and a style as closest as possible to the "language spoken", paying attention also to the different regional characteristics, giving authenticity to the narrative.

The Themes

As I have expressed previously the postwar period marked all different types of culture, on artistic, literary and especially cinematographic level. The main themes that inspired all these movements were:

1) Representation of daily life, documenting and expressing what really was the reality of that period.
2) The bourgeoisie during the fascist period, investigating the internal problems of the bourgeois class, instead of bringing out the contradictions caused by the conflict with the peasantry and the working class;
3) The Southern Italy problem, faced by politicians and historians, like Nitti, Gramsci. Even important writers like Verga and Pirandello, born with the very foundation of the unitary state and, until the end of WWI, political life couldn't find a solution whereas fascism, not only didn't resolve the difficulties of

peasantry in the south but aggravated it due to politics that favoured the ruling classes;

4) During the Naturalist period in the nineteenth century, both filmography and literature faced the problem of poverty and difficult conditions of disadvantaged classes; we can say that the majority of films and literary works faced this theme.

The origins

It is interesting to briefly review the history of the word "neorealism" because it allows us to understand two main aspects of the nature of this movement: the close link with the cinema, (creator of the term) and the problems of the cultural movement. In fact, although the term " Neorealism" was used at the end of 1920s, with reference to artistic leaning of the period and to the German word "Neue Sachlichkeit" (new objectivity) the director of the film " Ossessione", Luca Visconti used this term in a new way in 1942, and this caused a rapid diffusion of the term in the cinematographic context. After 1943 the term spread also in the literary context with different interpretations and overlaps with others terms: realism in general, social realism, socialist Realism.

The three most important expressions of Neorealism in literature were: A" new realism" that anticipated the movement at the end of 1920s, spontaneous neorealism, after 1943, and a Neorelism that expressed a clear political-ideological awareness after 1947/48.

We can affirm that the Neorealism basis were created by three important directors. I would begin by mentioning the manifesto of the Neorealism period that is “Rome open City” by Roberto Rossellini.

Roberto Rossellini

One of the founders of Italian Neorealism, Roberto Rossellini brought to filmmaking a documentary like authenticity and a philosophical stringency. After making films under Mussolini’s fascist regime early in his career, Rossellini broke out with “Rome Open City”, a shattering and vivid chronicle of the Nazi occupation of Italy’s capital, followed by “Paisan” and “Germany Year Zero”, which round out his “war trilogy.” Rossellini’s adulterous affair with Ingrid Bergman led to the biggest controversy of his career. Rossellini wanted cinema to be like a means of knowledge, having a cultural value, and to become a consciousness opening, and this was his main goal during his long career.

Also in his last cinematographic production, the director showed an interest in historical themes. Rossellini didn’t do a topics selection, but he wanted just to represent the reality of life. In an interview he said “that in order to really create the character that one has in mind, it is necessary for the director to engage a battle with his actor which usually ends with submitting to the actor's wish. Since I do not have the desire to waste my energy in a battle like this, I only use professional actors occasionally". One of the reasons for success is supposed to be Rossellini's rewriting of the scripts according to the non-professional

actors' feelings and histories. Regional accent, dialect and costumes were shown in the film how they were in real life.

Vittorio De Sica

Vittorio De Sica was born in Sora in 1901, in addition to being an acclaimed actor, he is considered, with Visconti and Rossellini, as one of the fathers of Italian neorealism . He was born in a southern middle class family and his father was an insurer. Then De Sica moved to Naples, where he began performing as a young actor .

Soon he is hired for a few bit parts in the nascent Italian film industry , but he still prefers working in theater. After his ranks in 1930, he reached the role of leading man in the company of Mario Mattioli . Due to his national wide reputation, he decided to found his own company in 1933 , with Sergio Tofano and Judith Rissone . During these years, he didn't stop working for the radio, with funny comic sketches, as well as for the cinema. The director Mario Camerini, one of the most important authors of the period makes him his favourite actor. For Camerini, De Sica performed numerous comedies in which he demonstrates his exceptional qualities of humor and drama . With " The Bicycle Thief " (1948) , scripted by Zavattini and played by non-professional actors , the language of neo-realism reaches full maturity. Antonio's story , robbed of his bicycle, who wanders in Rome with his son trying to retrieve it , remains a milestone in world cinematography. Once again it is the international success which saves De Sica, who invested all his savings in the film, from bankruptcy. Despite of the criticism of the young Giulio

Andreotti , who declares that the " dirty laundry " of poverty should be washed from Italian familes, the film is triumphantly welcomed in France and in the USA where it won another Oscar .

Luchino Visconti

He was born in Milan in 1906. When he was a child he attended the stage of La Scala, from his parents he inherited the passion for music, theater and literature. When he was an adolescent he assiduously read classic European novels and he played cello. In 1926 he was enlisted and in subsequent years he travelled a lot. In Paris he met Kurt Weill, Jean Cocteau and Coco Chanel, he became costumer and assistant of Jean Renoir in the film “Une partie de campagne”. Frequenting French circles in favor of the Communist Party, Visconti made fundamental ideological choices. After his mother’s death in 1939 he left Milan and moved to Rome. He began working in the Cinema Magazine, in which he published his most important article entitled ” Corpses”. He cooperated in the realization of different cinematographic products, and between 1942 and 1943 he finally shot “Ossessione”, one of the first examples of nascent Neorealism adapted from the novel of James Mallahan Cain “The Postman Always Rings Twice”. He participated actively in communist party resistance, and then he would be arrested and tortured. After the Liberation of Rome

The end of Neorealism.

In 1952, “Umberto D”, the movie that Vittorio De Sica and Cesare Zavattini wished to realize by any means and that they considered as their masterpiece, was a flop considering the almost empty theatres and the distinguished political slating.

This was the end of “Neorealism” and the great artistic cinema directed by Vittorio De Sica.

Some important directors’ gamble (Rossellini, Visconti, De Sica) to show the arduous and sad Italian situation during postwar period, representing its truth and humanity, without fiction nor improvement, was definitively lost. The public did not like this kind of movie, which narrated the material and sentimental difficulties of poor people without resorting to comic, fictional and adventurous elements but simply through the reality of image and nudity.

Even the great worldwide success of this kind of cinema wasn’t helpful.

Thenceforth, the main producers and the State would have economically supported principally the entertainment movies with famous actors.

Nevertheless, De Sica and Zavattini strongly believed into cinema as a form of art and as means to improve human consciences, after Italy’s fascist era, they have had it with rhetoric, cheapness and foolishness.

Their goal was to narrate “the truth, pure truth and the courage to tell the truth” and they started working in cinema industry as it was an ethical mission.

De Sica, who used to be behind the camera, and Zavattini, who wrote the scripts, used to be a very close and supportive duo.

In 1950 De Sica wished to reward his friend/partner by bringing to the big screen, with “Miracolo a Milano” (Miracle in Milan), a story written by Zavattini who felt obliged to reciprocate the gift. Inspired by the events happened to De Sica’s father, he created a story focused on a humble retired civil servant, overwhelmed by poverty and loneliness, showing his strong desire to dignify neglected people and marginalized by society.

As he did with children (“Sciuscià”), the unemployed (“Ladri di biciclette”) and the homeless people (“Miracolo a Milano”), Zavattini transforms an aged pensioner into a bearer of deep and universal feelings and values, into a small hero of everyday life.

The story is simple but touching. Umberto Domenico Ferrari (Umberto was De Sica’s father’s name as well) is an aged government worker who has to sort out with a pension of 18.000 Lire, paying 10.000 Lire to rent a simple room. Overburdened with debts, he is faced with eviction. Alone and without family he is forced to uselessly undersell the few things he has. With a working friend turning a deaf ear to his veiled plea for a loan, and unable to bring himself to beg from strangers on the street, he seems to have no escape.

Umberto's only friend is Maria, a simple servant girl, but she has many problems as well, as she is pregnant by a soldier. In a detached, selfish and indifferent society, only his dog Flike gives him affection and will save Umberto’s life.

Umberto’s character is depicted as a declined bourgeois who still cares about his dignity and external elegance. He has a quite rude but humble personality, defeated by poverty and loneliness. The landlady, with her

arrogant elegance and her useless hobbies, seems to come out from a fascist “telefoni bianchi” (white phones) style movie. The film reveals the real aspect of this social class, made of egoism, harshness and avidity. Umbertos’ former white-collar colleagues, who refuse to help someone else as well as the religious charity do not make a good impression.

It is possible to truly know and understand the conscience and personality of human being. This method will be evoked by “Nouvelle Vague”, in particular by Truffaut in his movie “The 400 Blows” (the austere kitchen, the fried eggs).

The aspect of reality is mainly represented by a spontaneous and plain acting, possible thanks to non-professional actors. De Sica looked for the right character among the common people and he finally discovered Carlo Battisti, a university professor and a famous linguist. This was his first and last acting in a movie. He was obviously perfect to perform Umberto D but he could not be able to perform something else. Maria is performed by Maria Pia Casilio who, at that time, was a simple girl coming from L’Aquila who never imagined to become an actress.

At that time, the Christian Democratic Party, just arrived to power in Italy, tried to give a picture of an optimistic and without poverty problems country. For this reason a young ambitious politician, Giulio Andreotti, who was undersecretary of culture, took the field and many papers published a harsh stance on the movie, which was accused of forced pessimism and defeatism: “if people throughout the world start thinking that Italy in the middle of the twentieth century is the same as in Umberto D., De Sica would do a wretched service to his fatherland”. Moreover, the movie was not rewarded at any festival and was boycotted

by the main distributors. If we watch it today, we can only agree with De Sica: the Italian social mind that livens up the country in “Umberto D” is dramatically similar to the XXI century one.

Nouvelle Vague

It is a French film movement arisen at the end of the 1950s.
At the end of the 1950s France lives a deep political crisis, characterized by the Cold War and the conflicts in Algeria, the French traditional cinema turned to be documentary showing the internal crisis, the movies, in which the dialogs and characters were often idealized, became the means to re-establish a sort of national morality.

Due to its idealistic and moralizing feature, this kind of movies was detached from the daily life in French cities. There was a new generation who was changing, speaking, loving, working and was involved in politics in a new and different way and who required movies able to accurately reproduce the new lifestyle.

These new young people, called "Nouvelle Vague" by papers, are in synchronization with a new cinema idea called "Nouvelle vague" as well.

Nouvelle Vague is the first film movement proving the becoming spontaneity and the reality where it arises. The movies are shot with makeshift, in the streets, in apartments but thanks to their singularity, they are genuine as a diary of a new, worried and self-confident generation.

The movies' authenticity is due to the fact that the filmmakers themselves, who were about twenty years old, belong to this generation, to this way of thinking, reading, experiencing cinema called Nouvelle Vague.

The cinematographic purpose of Nouvelle Vague was to "catch the splendour of truth". For this reason, making the movie, they used to eliminate any sort of artifice able to compromise the reality: no projectors, no expensive equipment nor complex scenic design. The movies are shot during daylight, in the streets or in the directors' apartments with a hand-held camera and using the directors' friends as the cast and crew. The young directors were helped by technological progress, in particular the Nagra, a portable audio recorder, and the 16 mm camera, light and silent.

François Truffaut's film "Day for Night" describes the break between studio and outdoor shots. In a double cinematic fiction, the film shows

another film's production, highlighting the typical classic movie's technical fictions (winter scenes shot in summer or nocturnal scenes shot in daylight thanks to the cinematographic techniques called day for night). Ferrand, the director interpreted by Truffaut himself, declares that this film will be the last one shot with this technique: a sort of testament of "old" cinema and manifesto of Nouvelle Vague.

Moreover, the filmmakers belonging to this movement overturn some conventions, in particular the continuity editing: in "Breathless", Godard calls out some dialogues and in "la Jetée" (a short film which will inspire Terry Gilliam's movie "12 Monkeys") Chris marker presents a sort of slideshow: a sequence of photographs, with an unique narrator and a soft background music.

It is not only a matter of overturn the tradition to provoke, but rather to get something new across the spectator or to show one aspect of life: everyone's life memories are partial, incomplete and when we look at a photo album they re-emerge in a disorderly and confused way with time jumps.

The cost of these films was very cheap, therefore each director was able to support it by himself instead of resort to big distribution societies, which always were reluctant to encourage authors who did not achieve a long apprenticeship as assistants with internationally best-known directors.

Spanish cinema

Spain offers a great example of the influence of Italian Neorealism.

At first sight, any other country could be less receptive to the movement's stimulus: in 1939 Franco won the civil war and established a fascist dictatorship.

After the Second World War, Spain gradually entered the international community again but the country remained under an authoritarian regime until mid-1970s.

The film industry was controlled by a State department that censured the scripts before shootings, imposed dubbing in the Castilian “official” language and created a monopoly on newsreels and documentaries. The regime required committed and chauvinist films resulting in drama movies about the civil war (cine cruzada), historical sagas, religious films and literary adaptations such as a version of "Don Quixote de la Mancha" which compared Cervantes’s idealist hero to Franco.

At a less prestigious level, the industry churned out popular musicals, comedies and films about bullfighting.

The internal film industry also had structures aimed to host co-productions or foreign productions.

However, in the early 1950s, the difficulties started to appear obvious. CIFESA, the main film production studio during the previous decade, invested too much money in ambitious productions and went bankrupt: as a reaction to huge productions failure, low cost movies were released, for instance “Surcos” (Furrows, by José Antonio Nieves Conde, 1951), which narrated social problems, with the realist method, shooting in real places with non-professional actors.

In the film school IIEC (established in 1947) students had the chance to watch foreign films forbidden to general public: in 1951, during one-week session dedicated to Italian cinema, some graduates made a magazine, “Objectivo”, dedicated to the discussion of neorealist ideas.

The immediate impact of Neorealism is particularly evident in the works of the two best-know Spanish directors in the 1950s, Luis Garcia Berlanga and Bardem. Well-known as “B&B” they belonged to the first

graduated class at IIEC and in the early decade they cooperated in many projects. “Welcome Mr. Marshall!” (Bienvenido, Mr. Marshall, 1951), written and directed by Berlanga, is a comedy film, which reminds De Sica’s “Miracle in Milan”, telling the story of a small town that transforms itself in a picturesque stereotype in the hopes of benefitting under the Marshall Plan.

Bardem preferred a more somber psychological analysis, similar to 1950s Italian productions: “Calle Mayor”, a harsh accusation to provincial men’s narrow-mindedness and egotism, reminds “I Vitelloni” but it lacks in Fellini’s indulgent sense of humour.

While Berlanga’s, Bardem’s and other directors’ works earned international attention, in Spain an alternative cinematic culture had slowly started to take the first steps.

The diffusion of film clubs in the universities in 1955 led to a conference in Salamanca where filmmakers, critics and students began discussing about the future of national cinema and Bardem denounced Spanish cinema as “politically ineffectual, socially false, intellectually poverty-stricken, aesthetically void and industrially stunted.” Due to his declaration he was arrested while filming “Calle Mayor” and released only after many international protests.

Salamanca’s meetings did not influence the industry but pushed the directors to challenge the limits of State politics. The film production studio UNINCI, created in 1951, supported this opposition.

In 1957, Bardem joined the group of UNINCI’s filmmakers and won the Golden Palm at Cannes Film Festival, but then some high priests

declared him blaspheme and the Spanish government banned the most known national post-war movie. This was the end of UNINCI. The rebellion operated by the young directors and critics went too far and the experiments of Spanish Neorealism were over.

Free Cinema

The public presentation of English free cinema happens with a manifesto drawn up by Lindsay Anderson and Karel Reisz during a festival dedicated to them in London, in 1956.

The two directors wished to focus the debate on the fact that the cinema had to be an active part of a different society. As opposed to the almost contemporary French Nouvelle Vague, the focus is placed more on the protest and the anger of subjects rather than the formal contemporary evolution, indeed most often the free cinema's plays are spectacularly well constructed, correctly portrayed and are affected by a theatre setting borrowed from contemporary "young angry men" (Osborne and the others).

It is clear that there is a least common denominator which connects free cinema and "young angry men": the crisis which at that time is experienced by the English empire, the end of the myth of great power which had been accompanying Great Britain for centuries.

At the beginning, free cinema completely focuses on documentaries, but in a little while the fiction as well interests the new class of filmmakers and actors. However, due to the lack of defined bonds and discriminating factors (even political ones), free cinema remains a sort of container where different directors work, revealing high show skills that we will perceive during their future commercial career.

The documentaries, such as "O' Dreamland" (1953) by Lindsay Anderson, "Momma Don't Allow" (1955) by Karel Reisz and Tony Richardson, are conceived as investigative films about particular moments and places of social life. The international success of the new trend is guaranteed by some excellent fiction films tinged with disappointment and social condemnation: Look Back in Anger (1959), A Taste of Honey (1961), The Loneliness of the Long-Distance Runner (1962) directed by Tony Richardson. All the films, well constructed, careful to be understood by general public, directly attack some bourgeois norms. It is clear that such a various and not very stable

cinema from a cultural and ideological point of view involves very different careers from one filmmaker to another. Richardson progressively loses his pungency and spectacular skills: after The Charge of the Light Brigade (1968) he cannot find success anymore: Andersons as well sticks at his revolutionary film (If..., 1969), harshly disapproving the school establishment. Reisz and Schlesinger go to the U.S.: the first one shooting some action movies in which he proves that he has not lost the provocative and stimulating attitude reached in Great Britain. Anyway, after 1965, the common motivation runs out and the free cinema movement is over.

On the margins of free cinema we can find some personalities such as Jack Clayton and Richard Lester who, in particular, with an easy-going style, originating from advertisement techniques, made the free cinema's nonconformism biting. His plays were certainly evident to Reisz when he shot Morgan, a Suitable Case for Treatment (1966), which is a parable of an individualist revolutionary in "swinging London" style.

Free cinema also influenced English committed contemporary cinematography. The formal elements of free cinema, namely the great professionalism of staging are appreciable in new Australian cinematography, particularly in Peter Weir and in his Picnic at Hanging Rock (1975).

Crisis of Italian Cinematography.

Nowadays the Italian Cinema, although we can include also different segments of foreign current cinematography, has become a product more appropriate to TV broadcasting and mostly appreciated by audiences at home who know little about theatres grandeur. It can be considered as an escaping cinema which shrinks from the commitment and the great themes, although the current society offers many of them, and implements new expressive and descriptive methods as well as technically excellent directing solutions and scripts but stereotypical and little original.

It is a cinema which seems, at least partially, devoid of biting, a little bit anonymous and completely released (the last feature, if separately taken into account, would not be reproachful) from the tradition of the Great

Author Cinema of Italy which has proved itself since the Second post-war period influencing and inspiring the highest filmmakers' plays.

The problem of the Italian cinematography crisis can be examined from two points of view: the artistic one and the economic-commercial one. Regarding the first point of view, nowadays many of the protagonists (actors, directors, set designers) of the old glorious period of Italian cinema have disappeared. Therefore the problem is to bring back, as far as possible, the whole Italian cinematography to the ancient splendour.

Such operation of realignment would allow improving today's cinema and to create the appropriate continuity compared to the huge visual patrimony that the tradition of our country's cinema was able to express until about the end of 1970s.

At the same time, it would be necessary to provide our cinematography with a stronger identifying mark and a better "recognisability", compared to other methods of filmmaking, needed to re-affirm it at an international level.

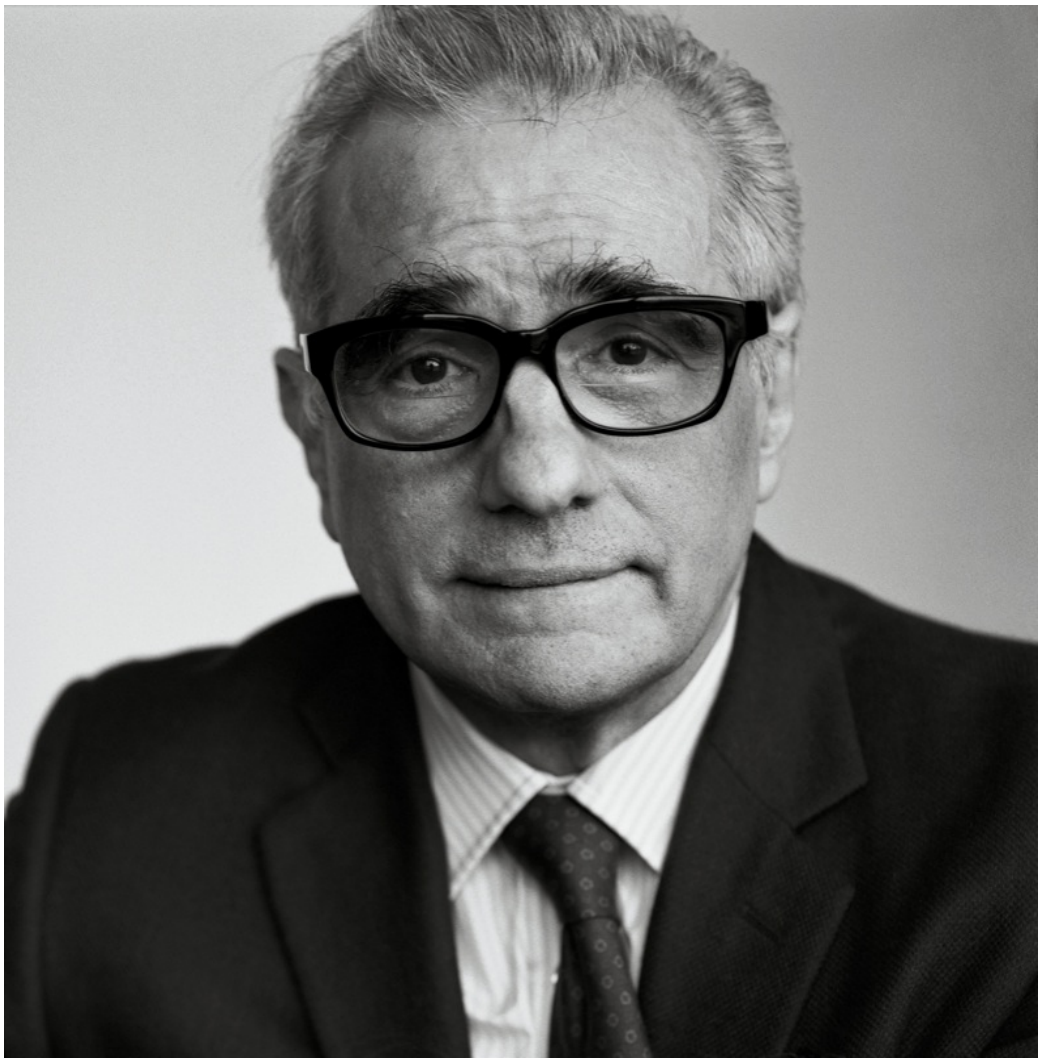
It is clear that the main responsibilities to reach this "qualitative benefit" fall on the film producers, the directors and scriptwriters. Moreover, we must say that the most recent Italian cinema is able to express remarkable name and titles. Among the filmmakers who have reached celebrity with high quality films, we must mention, apart from the "legends" Pupi Avati, Roberto Benigni, Nanni Moretti and Massimo Troisi, at least Amelio, Archibugi, Calopresti, Comencini (Francesca e Cristina, Luigi's daughters), D'Alatri, Di Majo, Di Robilant, Giordana, Martone, Mazzacurati, Piccioni, Risi (Marco, the son of one of the greater directors of Italian comedy, Dino), Salvatores, Soldini, Tornatore, Virzì.

We must clarify that although, in the last years, the high artistic quality characterizes a part of our film production, our cinematography is stuck: the difficulties that weigh on it are economic and financial. Nevertheless, the State handouts are not sufficient to cover the costs borne to make those films which are evaluated as culturally interesting because the only certainty concerns the occurrence that the theatres are, in any case, always quite empty. The contradiction (and the wastefulness of State resources) is obvious: the State allocates large amounts to allow the production of excellent films that not only nobody will watch, but also which will not be broadcasted on TV.

Are there any explanations? Many of them are possible, I will only observe, according to my personal impressions, that the best segment of our cinematography is becoming, if it already is, a niche product for an attached public (likewise Danish cinema or some Asian films) and it hardly reaches the deserved success and the general public, at least in Italian theatres.

However it seems that cinema (that we should go to watch) is in crisis everywhere due to well-known causes (TV, Internet overall), which deeply influence the ways of consumption of this form of art. I am convinced that the successful films are those that renovate themselves, which are sensational, which entertain the audience for a couple of hours. If this is the situation, it is worthless to be shocked, indignant and to argue *a priori* against our films, we rather have to re-educate the potential moviegoer to the art and properly motivate him not to abandon the theatres.

The example of “Il mio viaggio in Italia” (My Voyage to Italy) By Martin Scorsese



From personal memories to the digression to the poetical world of Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni. A pleasure for the eyes and a regret for the cinema of the past. Although a little diluted and didactic, it is an important “text” for those who wish to study our

cinema. “this is not a story about cinema. This is my story” declares the director.

It is the story of a child, whose parents are emigrants, who was growing up in Little Italy and who, together with his brothers and parents (who married although belonging to two different buildings in Elizabeth Street and thus breaking the tacit rules of “family” and “village” that they had brought with them from Sicily) he was discovering his original culture watching films on TV or in the local theatres. Martin Scorsese has always talked about his childhood and youth as a fan of films: the fascination with the show acquired by Michael Powell, the sense of film set and the movie camera learnt by B movies.

This time, he narrates how he learnt the sense of History (personal and collective) and to transfer reality into images and convey emotions and a moral lesson: through 1940s and 1950s Italian cinema, the influence of “Paisà” and “Roma città aperta”, the daily emotion of “Ladri di biciclette” and “Umberto D”, the rhythmic coherence of “Senso”. Scorsese speaks and shows images, first of all pictures and family portraits then movie clips that influenced his formation.

The masterpieces come in succession, according to an authorial interpretation. Indeed, “My Voyage to Italy” is principally a digression to poetical world of Rossellini, De Sica and Visconti in the first part and of Fellini and Antonioni in the second one. A pleasure for the eyes and a regret for the cinema of the past. However the play, in its definitive form, is unsatisfactory. I watched “My Voyage to Italy” three years ago, during the pre-editing that Scorsese showed in Venice, when, although covering the same historical period, it lasted two hours instead of four. For once, the “reduced “ version was more incisive than the complete one, curter, more intuitive and more touching.

The movie clips of films like this one have an immediate expressing force, the quick sequence really succeeded in creating the canvas of a culture, a social situation, of the expressive urgency and the theoretical accuracy with which cinematography was going at the same pace with the life.

The expansion of space permitted to single films and the division into chapters emphasize the educational aspect of the film that ends up appearing an introductory work to Italian Cinema for American cinema schools' students. Rarely, Scorsese lapses into personal considerations, when he talks about his family or when he lets the fascination for the "direction" originating from "Senso" emerge. In those moments he makes us regret the lessons of cinema that he could have done as an artist.

CONCLUSION

Italian Cinematography has beached, without evolving, where the great last-century directors brought it. Let's take control of cinema and let's invest in young talents. Living in the memory that fifty years ago Rome was on the top of European cinema is like to gloat over that fact that the Romans, two thousand years ago, were the most powerful in the world. Isn't it too silly? Nowadays Italian cinematography produces films for tee-agers or film with comical characters that was popular twenty years ago or recovers TV comedians who perform the same things that they have just performed on TV. What are the results in cinema theatres? Five thousand sold tickets, what a pity. However, the producers keep producing the vicious circle of a cinema that tends not to get off the ground since they are aware that they can draw heavily on State funds explaining that they will obtain better results with home video.

According to the figures, in the movie rentals market the most appreciated films are American or, even, Asian.

I trust in this country and in its culture and I hope that, sooner or later, the cinematographic situation will improve. The problem is probably that the audience is no longer what it once was.