

RINASCITA DI UNA NAZIONE
IL DOPOGUERRA

A CURA DI **CLAUDIO ZITO**



CINEFORUM DEL CIRCOLO
CIRCOLO FAMILIARE DI UNITÀ PROLETARIA

Centocinquantanni

DA GARIBALDI AL CAIMANO

Il cinema racconta la storia d'Italia

**RINASCITA DI UNA NAZIONE
IL DOPOGUERRA**

di Claudio Zito

settembre 2010 - giugno 2011

CIRCOLO FAMILIARE DI UNITÀ PROLETARIA

Viale Monza 140, Milano

www.cineforumdelcircolo.it

info@cineforumdelcircolo.it

.....INTRODUZIONE

”La storia del cinema si divide in due ere: una prima e una dopo *Roma città aperta*”. Non c’è nulla di meglio di questa dichiarazione di un importante regista straniero, Otto Preminger, per evidenziare l’importanza del cinema italiano prodotto nel periodo al centro di questo mini-ciclo. Libero dal rigido controllo di regime, smanioso di testimoniare la realtà desolante che il fascismo e la guerra hanno lasciato in eredità, il nostro cinema trova uno sguardo nuovo che viene apprezzato in tutto il mondo. Ed proprio su una situazione così nuova e drammatica (il capolavoro di Rossellini è uno spartiacque anche perché è realizzato in un anno spartiacque, il 1945) che si innesta un linguaggio così autentico, profondo e innovativo come quello adottato dagli autori neorealisti.

A favorire l’universalità della loro poetica interviene anche la situazione politica italiana del primo dopoguerra. L’epoca d’oro del neorealismo coincide infatti con i governi di solidarietà nazionale, che mettono al bando, quantomeno apparentemente, le divisioni ideologiche -o meglio le rimandano a data da destinarsi - e si concentrano su quei fondamenti comuni della vita civile sui cui viene fondata quella che diverrà la Repubblica italiana. Uno sguardo attento ai temi trattati dai capolavori nel nostro cinema non fa che confermare questa tesi.

Prendiamo ad esempio il tema del lavoro. Se spostiamo il nostro cursore in avanti, e andiamo agli anni settanta, o persino al cinema di oggi, ci accorgiamo che i film che trattano questo tema non fanno certo difetto. Al contrario, alla fine degli anni quaranta si opta per la descrizione di una miseria generica, della disoccupazione diffusa, in almeno un caso (*Umberto D*, uno dei risultati più alti dell’arte-cinema in assoluto) delle difficoltà dei pensionati, ma raramente si mostra lo sfruttamento bieco dell’operaio o del contadino, costretti allora a condizioni ben peggiori di quelle che vivranno i colleghi post-statuto dei lavoratori (per stare sull’esempio degli anni settanta) o della generazione successiva (quella odierna, che alla feroce controffensiva del capitale contrappone una storica debolezza e indifferenza). Il motivo? Verosimilmente, non offendere la popolazione moderata, cattolica, centrista. Le rare descrizioni dell’ambiente lavorativo (e se andiamo alle questioni prettamente partitiche i film che le affrontano sono ancor meno) le troviamo infatti nelle opere del cineasta più a sinistra tra i grandi del periodo, Peppe De Santis (noi proponiamo *Roma ore 11*), spesso e volentieri commiste a elementi derivati dal coevo cinema americano di genere (come nel celeberrimo *Riso amaro*). E siamo a un’altra caratteristica essenziale della nostra disamina. Nonostante la scarsa verosimiglianza riscontrata nei film americani da – per primo - Roberto Rossellini, Hollywood rimane comunque il riferimento imprescindibile, l’esempio di ciò che al botteghino funziona. Naturale dunque che anche a Cinecittà si cerchi di catturarne la formula vincente. Ecco dunque spiegato il proliferare di opere sulla micro (prettamente individuale) e macro (organizzata) criminalità, e la messe di film sul banditismo. La cui origine è senz’altro quella della miseria che spinge alla delinquenza spontanea o all’affiliazione a società preesistenti; ma la notevole mole di lavori sul tema, e il modo in cui molti di essi sono trattati (anche a suon di risate, nel momento in cui nasce la seconda grande scuola del cinema nostrano del dopoguerra: la commedia all’italiana) si spiega

soltanto con l'influenza di Hollywood.

Una buona fonte di soggetti è anche la tragedia – l'ultima di una serie di grandi tragedie collettive – appena conclusa, la Seconda guerra mondiale. Le opere riguardanti il conflitto stesso, la guerra di resistenza e la sua fine le abbiamo viste nello scorso mini-ciclo. Qui ci interessano le conseguenze: il problema dei confini, quello dei reduci ecc. Classica è la seguente impostazione: un soldato torna a casa a conflitto abbondantemente concluso e trova la moglie risposata, o il figlio divenuto criminale e così via. Gli spunti sono sterminati.

V'è poi il grande tema dell'emigrazione, caratterizzante il nostro paese come pochi altri, che riaffiora in maniera prepotente - nella storia, e di riflesso nel cinema - negli anni cinquanta. Gli espatriati si dirigono non più tanto (come a inizio secolo) oltreoceano; piuttosto in Europa centrale. Mentre le popolazioni dell'Italia meridionale spesso non varcano il confine ma si fermano a nord del Belpaese. È un tema sempre attuale, che segna soprattutto i cinquantenni e i sessantenni di oggi. E non è un caso, infatti, che abbiamo avuto l'opportunità di poter scegliere un film relativamente recente (*Così ridevano* di Gianni Amelio, 1998) per affrontarlo. L'esclusione del capo d'opera *Rocco e suoi fratelli* – sarebbe stata una scelta ancor più pregnante – è dovuta all'eccessiva durata del film di Visconti.

Ma il dopoguerra non è solo miseria (tema comune a moltissimi film del periodo), ma anche, ben presto, rapido sviluppo, una ricostruzione formidabile che avrà il proprio culmine nel quinquennio 1958-1962, rimasto alla storia come “boom economico” e darà origine a un'opulenta

società dei consumi (e, per quanto ci riguarda, sarà trattato nel prossimo mini-ciclo). C'è anche però chi è escluso dalla nuova ricchezza, o ai margini dell'industrializzazione. Mentre la crescita economica non si accompagna sempre a conquiste nell'ambito della società civile. Questioni prioritarie per un autore geniale e atipico come Pier Paolo Pasolini, ben presenti nel suo film d'esordio *Accattone*, che siamo lieti di presentare. La marginalità del cineasta friulano si evince anche dalla filmografia generale della nostra rassegna: i suoi film vi appaiono di rado e non sono quasi mai legati a tematiche stringenti, salvo poche eccezioni (il documentario *Comizi d'amore*, che va a indagare sulla sessualità degli italiani - altra questione cara al Nostro – è una di queste).

Giunti al termine della disamina, non resta che concludere con una precisazione. Non è stato facilissimo estrarre le diverse tematiche trattate e farne i titoli dei paragrafi in cui è suddivisa la filmografia che chiude il quaderno. Il motivo è la compresenza delle stesse all'interno delle medesime opere, dovuta anche all'influenza reciproca dei generi di riferimento. Le miserie del paese esplicitate nei lavori neorealisti si ritrovano talvolta anche nelle commedia all'italiana, rare volte vale anche l'esempio contrario, troviamo sequenze comiche in opere drammatiche. Il reducismo o la criminalità sono presenti anche in film che non li trattano in maniera diretta o centrale. Ed è proprio la compresenza di stili e contenuti, l'interscambio costante tra le varie scuole, a fare la ricchezza e la forza della migliore stagione del cinema italiano.

La suddivisione per temi non è dunque altro che un'astrazione schematica, ma ciononostante ci sembra una guida comunque utile per riassumere gli argomenti prioritari affrontati dai registi del periodo e da quelli che successivamente hanno avvertito l'urgenza di confrontarsi con un periodo fondamentale per la storia d'Italia come il dopoguerra.

.....CRONOLOGIA

1945 Il 19 giugno nasce il primo governo dell'Italia liberata, guidato da **Ferruccio Parri** e appoggiato da tutti i partiti antifascisti escluso il PRI, fermo nella sua pregiudiziale antimonarchica. Fallito il tentativo di Parri, considerato troppo di sinistra, il 10 dicembre è **Alcide De Gasperi** a formare il suo primo governo, più moderato del predecessore.

Inizia la guerriglia separatista in Sicilia che si conclude l'anno dopo con la concessione alla regione dello statuto speciale.

1946 Il 2 giugno si svolge il referendum per la forma istituzionale dello stato, che vede prevalere la Repubblica, che viene proclamata il 18. Precedentemente il re, troppo compromesso col fascismo, aveva abdicato a favore di suo figlio **Umberto II** (sarà ricordato come il “re di maggio”), per influenzare l'esito del referendum. Sconfitto, è costretto all'esilio. Le elezioni per la Costituente, abbinate al referendum, danno il 35,2% alla DC, il 20,7 % al PSIUP, il 18,9% al PCI.

Il 28 giugno **Enrico De Nicola** è eletto capo provvisorio dello Stato.

Il 13 luglio De Gasperi forma il suo secondo governo, sempre di unità nazionale, che punta alla progressiva esclusione delle sinistre.

Il 22 giugno **Togliatti**, nella sua veste di Guardasigilli, firma l'amnistia per i reati politici e militari.

Dopo l'accordo tra Italia e Austria sull'autonomia dell'Alto Adige, il 6 settembre è fondata la Südtiroler Volkspartei (SVP).

Il 26 dicembre un gruppo di fascisti ex repubblicani fonda il Movimento sociale italiano (MSI).

1947 I socialisti guidati da **Giuseppe Saragat**, contrari alla politica di unità d'azione col PCI, si staccano dal PSIUP (che riprende il nome di PSI) e fondano il Partito socialista dei lavoratori italiani (PSLI)

Nel gennaio De Gasperi si reca negli Stati Uniti per cercare finanziamenti. Al ritorno forma (2 febbraio) il suo terzo governo – quarto di unità nazionale – poi un quarto (31 maggio) senza i partiti di sinistra.



Alcide De Gasperi



In alto: il segretario del PCI Palmiro Togliatti
Sopra: il presidente della Repubblica Luigi Einaudi

Il 1° maggio in Sicilia, a **Portella della Ginestra**, la banda di **Salvatore Giuliano** spara contro le persone radunate per la Festa dei lavoratori: undici morti e una trentina di feriti.

Il 31 agosto l'assemblea costituente ratifica il Trattato di pace di Parigi, firmato il 10 febbraio, con il quale l'Italia cede parte della Venezia Giulia, l'Istria, Fiume e Zara alla Jugoslavia, Briga e Tenda alla Francia, accetta la divisione del territorio libero di Trieste in due amministrazioni, perde le isole del Dodecaneso a favore della Grecia e tutte le colonie africane.

Gli aderenti al Partito d'azione confluiscono in parte nel PSI in parte nel PRI

1948 Il 1° gennaio entra in vigore la **Costituzione repubblicana**. PCI e PSI decidono la creazione di un Fronte democratico popolare.

Alle elezioni del 18 aprile la DC, che ha incassato l'appoggio esplicito di papa Pio XII, ottiene il 48,5%, il Fronte popolare il 31%, Unità socialista il 7,1%, il Blocco nazionale il 3,8%, il Movimento sociale il 2%.

L'11 maggio **Luigi Einaudi** è eletto Presidente della Repubblica.

Il 23 maggio quinto governo De Gasperi che inaugura una formula quadripartitica (DC, PSLI, PRI, PLI) e "centrista" che durerà fino al 1953.

Nel giugno, L'Italia aderisce al Piano Marshall che prevede, per il primo anno, prestiti dagli USA per oltre 600 milioni di dollari.

Un attentato a Togliatti (14 luglio), compiuto da un giovane studente siciliano di destra, determina uno sciopero generale spontaneo che settori comunisti tentano di trasformare in insurrezione. L'intervento dello stesso

Togliatti e dei dirigenti del partito riescono a riportare la calma. La situazione però accelera la crisi all'interno della CGIL, nella quale le varie componenti rispecchiano i problemi politici generali (contrapposizione internazionale e interna). Con la connivenza di settori sindacali statunitensi, la scissione delle correnti cattolica e socialista porteranno nel 1950 alla nascita rispettivamente di CISL e UIL.

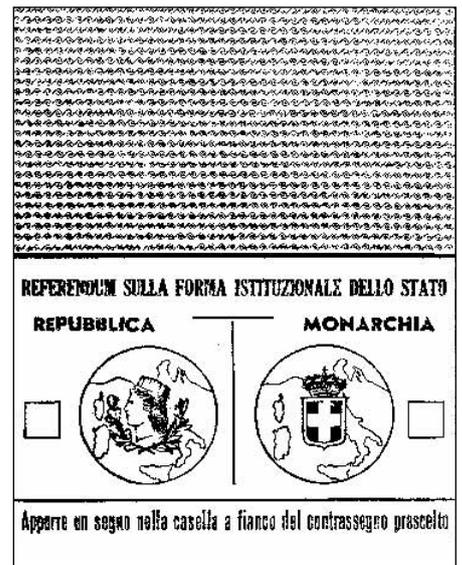
1949 L'Italia entra nella Nato e nel Consiglio d'Europa
Il Santo Uffizio scomunica i comunisti e chiunque simpatizzi per il PCI

Nell'estate iniziano agitazioni in tutta Italia per il lavoro che culminano con nell'autunno con manifestazioni e occupazione delle terre nel Mezzogiorno, represses duramente dalle forze dell'ordine.

1950 Durante il sesto governo De Gasperi continuano le agitazioni dei contadini, insoddisfatti della bozza di riforma agraria introdotta dalla legge-stralcio.

Nel luglio entra in funzione la Cassa per il Mezzogiorno, il cui obiettivo è lo sviluppo economico delle regioni meridionali.

- 1951** Le legge Vanoni introduce la denuncia dei redditi
 Nasce il PSDI, dalla fusione di PSLI e PSU
 Nel luglio De Gasperi forma il suo settimo governo, durante il quale si avvia un'inchiesta sulla miseria in Italia e si realizza il primo censimento della popolazione del dopoguerra.
 Scioperi contro la riduzione d'orario nelle maggiori città industriali
 Moti irredentisti a Trieste – nell'anno seguente si faranno più violenti – duramente repressi dagli alleati.
 Il parlamento approva una legge contro il neofascismo.
 A ottobre, il Parlamento propone la revisione della legge elettorale, chiamata dalle opposizioni “legge truffa”, che attribuisce il 65% dei seggi alla coalizione che ottenga la maggioranza assoluta dei voti.
- 1953** Approvata a gennaio la “legge truffa” tra le proteste popolari e parlamentari. Si rivela però del tutto inutile poiché alle elezioni politiche la coalizione formata da DC, PLI, PRI e PSDI ottiene il 49,8% di voti. Nel luglio De Gasperi forma il suo ottavo e ultimo governo, un “monocolore” DC che dura solo un mese, sostituito da un governo analogo guidato da Giuseppe Pella, appoggiato da alcune forze esterne.
 Nasce l'Ente nazionale idrocarburi (ENI) guidato da **Enrico Mattei**.
- 1954** Nel gennaio forma il suo primo governo **Amintore Fanfani** – che nel luglio diventerà segretario della DC -che però non ottiene la fiducia e viene sostituito dal feroce anticomunista **Mario Scelba**.
 Nasce il Partito monarchico popolare (PMP) guidato da Achille



In alto: fac simile di scheda elettorale per il referendum sulla forma istituzionale dello Stato (monarchia o repubblica).
 Sopra: Milano: Elezioni amministrative del 1947. Un carro carico di cittadini fermo davanti al seggio elettorale.- un uomo aiuta una anziana signora a scendere da un carro.

Foto Federico Patellani

Lauro.

Nel giugno il Parlamento abroga la legge maggioritaria.

L'Italia giunge a un accordo con la Jugoslavia per l'amministrazione di Trieste e aderisce all'Unione Europea Occidentale (UEO).

1955 L'Italia entra nell'ONU.

In segretario del PSI **Nenni** propone un'apertura nei confronti della DC.

Giovanni Gronchi è eletto Presidente della Repubblica con i voti determinanti delle sinistre

Nel luglio, Antonio Segni forma il suo primo governo, di centro.

1956 Istituita la Corte Costituzionale con De Nicola presidente.

Nasce il Partito radicale, generato da una scissione a sinistra del Partito liberale e da ex appartenenti al Partito d'azione e di unità popolare.

1957 Sull'onda lunga dei fatti d'Ungheria, il PSI decide di interrompere la collaborazione con il PCI, che subisce un'emorragia di iscritti.

Con i Trattati di Roma nasce la Comunità economica europea (CEE), che ha come obiettivo l'integrazione economica con la formazione di un mercato comune (MEC).

Nel maggio il democristiano Adone Zoli forma un nuovo debole governo monocolore, che dura un anno grazie ai voti della destra.

Centocinquantanni

I FILM DELLA RASSEGNA

UMBERTO D (Vittorio De Sica)

ROMA ORE 11 (Giuseppe De Santisi)

ACCATTONE (Pier Paolo Pasolini)

COSÌ RIDEVANO (Gianni Amelio)

UMBERTO D

Regia di Vittorio De Sica

Con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio,
Lina Gennari, Ilena Simova, Elena Rea,
Memmo Carotenuto, Lamberto Maggiorani,
Alberto Albani Barbieri.

Italia, 1952.



Umberto Domenico Ferrari, un mite, silenzioso pensionato, ridotto a non essere più (economicamente) in grado di sopravvivere, rifiuta le tentazioni dell'elemosina per dignità e del suicidio per non abbandonare il proprio cane.

LE OPINIONI



Dopo la pausa o, come l'autore stesso la definì, la "fantasia poetica" di *Miracolo a Milano*, *Umberto D* viene a completare quella specie di ideale trilogia dedicata da De Sica a coloro che sono e sono incompresi nella loro disperata solitudine, e di cui *Sciuscìà* e *Ladri di biciclette* rappresentano i due primi capitoli. *Sciuscìà* era il dramma dell'infanzia, *Ladri di biciclette* dei disoccupati, *Umberto D* dei pensionati, un dramma la cui portata va però molto al di là della storia individuale che il film racconta.

Il vecchio pensionato cupo, pensieroso, che non desta la simpatia di coloro che lo conoscono e credono di comprenderlo, assume senza enfasi, senza retorica, l'immediato valore di un simbolo. Umberto Domenico Ferrari, è tutta l'umanità sofferente, sola, che ha rinunciato a ogni cosa, ma non sa rinunciare al proprio orgoglio, a considerarsi, pur nella tragica miseria materiale, infinitamente superiore a chi lo disprezza e lo odia. In fondo, più che per lui, più che per la servetta abruzzese sciocca, buona e comprensiva (forse il personaggio più completo, umano del film), De Sica sente pena per la signora Belloni, l'equivoca proprietaria di una casa di appuntamenti, o per quel commendatore che sorprende Flick, il cane di Umberto, nell'atto di domandare l'elemosina con in bocca il cappello del padrone.

Che scopo hanno nella vita? La signora Belloni si sposa, preoccupata, preoccupata che il futuro marito si preoccupi di baciarla; il commendatore sale su un'anonima corriera, e chiede a Umberto se si sarà la guerra. È in questi atti che sta la miseria vera, non nella disperata domanda di Maria, che chiede a sé stessa chi sarà il padre del bambino che porta in grembo; o nell'affannarsi del vecchio pensionato per cercare di farsi tenere ancora qualche giorno all'ospedale. La signora Belloni, il commendatore, vivono così alla cieca. Maria, Umberto, hanno qualcosa che li tiene saldamente legati al mondo per cui sanno che vale la pena continuare a lottare e soffrire. De Sica non raggiunge qui la perfezione di *Sciuscìà* e di *Ladri di biciclette*; né dà al film quel tratto geniale caratteristico del *Miracolo a Milano*; ma, senza indulgenze sentimentali, senza compiacimenti letterari, riesce ad esprimere con accorata sincerità un mondo artistico, vasto e intelligente, che sente viva la necessità di estrinsecarsi.

Gianfranco Rossi, *Gazzetta Padana*, 4 aprile 1952



Umberto D. (1952) è un film ammirevole ma diseguale e per vari aspetti mancato, mi sembra superiore a molte opere formalmente più perfette, non fosse che a *Miracolo a Milano*, degli stessi autori. Vittorio De Sica è uno dei più grandi uomini viventi del cinema, ed esistono pochi soggettisti ai quali l'arte dello schermo debba tanto quanto a Cesare Zavattini.

È proprio tenendo conto di questa doppia preminenza che ho creduto necessario fare gravi riserve su *Miracolo a Milano*. Il primo quarto d'ora del film era di una tale bellezza, così profondamente degno di *Sciuscì* e *Ladri di biciclette*, che faceva risaltare la relativa non autenticità delle sequenze successive. Nulla di simile in

Umberto D., le cui debolezze e manchevolezze ci sembrano esse stesse esemplari, testimoniando la commovente onestà di un'ispirazione che non tenta di camuffare artificialmente le sue deficienze.

I nostri autori hanno qui rinunciato al neo-surrealismo di *Miracolo a Milano* per ritrovare il neo-realismo delle loro opere anteriori. Tuttavia, contrariamente a molti film italiani recenti, la sceneggiatura di *Umberto D.* sembra concentrata intorno a un soggetto la cui costruzione e il cui trattamento sono classici. Soggetto che si sarebbe tentati di criticare a causa del suo evidente carattere melodrammatico, se non ci si accorgesse che l'essenziale del film e il suo vero apporto sono altrove. Non nella storia di questo pensionato ridotto al suicidio dalla miseria, ma negli innumerevoli dettagli della sua vita e di quella degli esseri che ne fanno più o meno parte: in *Umberto D.* è il senza importanza che è importante. Una ragazza e un cane sostengono nell'azione, ma ai suoi margini, un ruolo importante quasi quanto quello di Umberto Domenico Ferrari, detto Umberto D. E se il vecchio ci commuove, è meno per la crisi decisiva che attraversa, tema apparente del film, che per i suoi atti e gesti familiari, ricominciati da anni. Insomma, il suo modo di vivere ci interessa di più del suo modo di morire. E analogamente apprezziamo di più il modo in cui la fanciulla, non ancora ben sveglia, prepara davanti a noi lentamente, distrattamente, minuziosamente, il caffè della mattina, che non i suoi crucci di ragazza-madre.

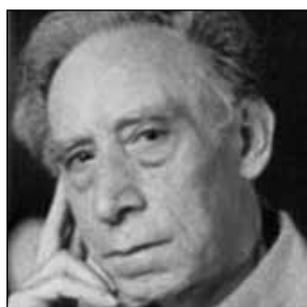
Non che non partecipiamo alle angosce di questo vecchio funzionario al quale la pensione non permette di vivere, o alla disperazione di questa ragazza abbandonata: ma questi sono soggetti facili, il cui potere sulla nostra sensibilità è naturalmente così grande che temiamo di cedervi; mentre l'amore di un vecchio solitario per il suo cane, la monotonia dei lavori casalinghi di ogni mattina nella vita di una giovane domestica sono soggetti nuovi, altrettanto sbalorditivi, per chi sa vedere, delle più tragiche avventure.

Noi sappiamo vedere soltanto perché Vittorio De Sica e Cesare Zavattini ci hanno aperto gli occhi. Il cinema, arte parzialmente e forse solo secondariamente spettacolare, ci rivela qui la sua eminente dignità, che è quella di obbligarci a notare ciò che era così evidente che ormai non lo vedevamo più: la vita quotidiana nostra e degli altri.

Ma non si tratta della nostra esistenza, per il momento e da tanto tempo sicura. Si tratta della vita di esseri che hanno fame, hanno freddo e sono soli. Ed è qui che Vittorio De Sica e Cesare Zavattini vincono definitivamente la partita. L'accumularsi di dettagli veri, che due poeti presentano in modo che appaiono nuovi, rende man mano autentica una storia che ci sembra sospetta per essere stata raccontata mille volte in modo sospetto, falsa perché era stata detta con voce falsa. Ciò che è banale non cessa pertanto di essere vero. È un fatto che un po' dappertutto i piccoli pensionati muoiono letteralmente di fame e che la disperazione sommerge l'innocenza tradita.

In *Umberto D.* si cancella il melodramma; resta il dramma.

Claude Maurial, *L'amour du cinéma*, 1957

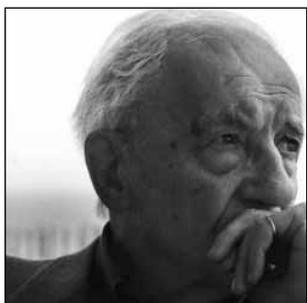


Eravamo molto curiosi di vedere come De Sica avesse conciliato le sue inclinazioni di delicato e penetrante artista crepuscolare con le dure esigenze di un'opera che si annunciava così ferrea e disadorna. Dobbiamo dire anzitutto che la persona di Carlo Battisti ha ingentilito alquanto il suo compito: merito dell'attore non attore e merito del regista che ha saputo plasmare il suo personaggio, il pensionato Umberto D., sui caratteri fisici e psicologici, vivi, delicati, talvolta quasi infantili del suo interprete. La poetica di De Sica esige sempre e tanto più in questo film che vuole essere quasi un'inchiesta su una sofferenza anonima e purtroppo estremamente diffusa – quella dei pensionati – che l'attore non reciti, ma viva e sia quel che è naturalmente.

Carlo Battisti fa questo, ma offre al regista il vantaggio di non essere un semplice oggetto e di esse-

re consapevole delle intenzioni generali dell'opera fino a dare in certi momenti l'impressione di dirigerla in un senso consapevolmente accettato. Per quanto il contrasto sia voluto, l'informe inespressività della servetta disturba al confronto. Meno male che l'attore improvvisato ha di queste virtù; altrimenti il film tutto sviluppato su di lui, sul suo volto, sulla sua persona e sul suo cane sarebbe riuscito insostenibile. Il confronto di elementi inferiori (visivi) o interiori (espressivi) è talmente povero e ridotto ad hoc che se il pensionato avesse dovuto avere l'inerzia della servetta, avesse dovuto spingere la sua retorica antidivistica fino a quel punto, che ne sarebbe uscito fuori? Con i suoi caratteri formali nitidi e esatti, con il stile sostenuto e sempre limpido, sempre dominato, il film risulta in certe parti opprimente lo stesso. Non essendovi movimento, De Sica è spinto a un'attenzione minuta, insistente di ogni più piccola circostanza della giornata di Umberto D.: si arriva a una descrizione che non elimina nulla, a una verosimiglianza da *trompr-l'oeil* di gusto quasi tedesco: si crea il clima, l'atmosfera e poi lì si schiaccia e disperde con l'insistenza eccessiva. Questo vale sopra tutto per la prima parte. La seconda ha momenti più drammatici che comportano passaggi psicologici più decisivi: e qui la parte dell'ospedale è ottima, visivamente sfogata e varia di umori, la scena del canile pubblico forte ma temperata dalla dolce mestizia dell'uomo. Nell'epilogo, nella tragedia sfumata in estrema malinconia ritroviamo la vena più sincera di De Sica. Di questo film desolato, di questa agonia senza sorriso vogliamo dire concludendo che è un'opera seria e intensa anche se per la intrinseca gravità e i limiti rigorosi del soggetto non consente a De Sica la piena espansione della sua personalità non complessa forse, ma certo varia e animata.

Mario Luzi, *Sperdute nel buio* – *La Nazione*, 1995



Uno dei capolavori del cinema neorealista, e il suo canto del cigno. Frutto maturo del sodalizio tra Zavattini e De Sica, sostenuto anche da ricerche, non tutte risolte, sul tempo e la durata (famosa la sequenza del risveglio della servetta), il film tocca una crudeltà lucida senza compromessi sentimentali, fuori dalla drammaturgia tradizionale. Non ha la "perfezione" di *Ladri di biciclette*, ma va al di là.

Morando Morandini, *Il Morandini- Dizionario dei film*



ROMA ORE 11

Regia di Giuseppe De Santis

Con Carla Del Poggio, Maria Grazia Francia, Lucia Bosé, Lea Padovani, Raf Vallone, Massimo Girotti, Delia Scala, Elena Varzi, Paolo Stoppa, Paola Borboni.

Italia, 1952



Una prostituta, la moglie di un disoccupato, l'amica ricca di un pittore squattrinato, una ragazza incinta, una servetta e altre venti donne, richiamate da un annuncio che promette un lavoro, s'affollano su una scala che crolla.

..... LE OPINIONI



A Roma, tempo fa, tutti ancora lo ricordano, crollarono alcune rampe di scale di un caseggiato di Via Savoia, mentre un centinaio di ragazze vi si affollava in cerca di lavoro. A quella sciagura si ispira il film di oggi, realizzato con l'intenzione evidente di far nascere dalla contemplazione del semplice fatto di cronaca anche delle precise prese di posizione polemiche. La vicenda, così, è prima del tutto quella delle varie ragazze che – letto sul giornale l'annuncio economico che fa balenar loro la speranza di un impiego – fanno ressa sulle scale dell'ufficio cui sono chiamate a presentarsi. Tutte, o quasi, ci sono dette vittime della società borghese, perfino una fanciulla del “bel mondo” che si vede costretta a cercar lavoro per poter sposare un pittore cui i suoi genitori la ricsano. Una di esse, per poter essere più sicuramente assunta, con un trucco cerca di passare per prima, ma quando le altre se ne accorgono nasce il parapiglia; è questo parapiglia che provoca il crollo delle scale, inadatte a sopportare tanto peso e tanto movimento. La cornice, allora, muta; siamo, adesso, all'ospedale dove le vicende delle ragazze, uscendo a poco a poco dal clima collettivo, cominciano ad assumere una fisionomia più individuale: chi tornerà al suo destino di ieri, chi, attraverso la sciagura, troverà la forza di compiere qualche gesto decisivo (la fanciulla borghese, ad esempio, lascia i genitori ricchi per il pittore proletario; la servetta, vittima degli esosi padroni, torna al suo paesello); altre trovano un fidanzato, altre un lavoro, la responsabile del litigio che ha provocato il crollo viene invece chiamata al commissariato. È inutile, però – ci viene precisato – che si tenti di prendersela con lei; i responsabili veri non sono quelli. Chi siano, secondo il regista, noi avremmo già dovuto capirlo fin dal principio, perché durante tutto il film, non si perdono molte occasioni per dimostrarci – con malizia sottile – tutte le colpe della società attuale. Il pubblico però non si è lasciato prendere nel gioco e, pur avvicinandosi con affettuoso rispetto alla dolente umanità di molti personaggi, non è sembrato accettarne tutti i significati polemici. La critica, tuttavia, dal canto suo, non può disconoscere al regista un impegno stilistico sovente saldo, rigoroso e sicuro, anche se non sorretto sempre da un racconto agile e preciso.

Il Tempo, 2 marzo 1952



Roma ore 11 è un'opera che ci conferma l'immagine di un De Santis "women's director". È un "film sulle donne", per ammissione dello stesso regista. Tra l'altro, la sostanza narrativa – avendo come protagoniste un centinaio di ragazze – si presta meglio di qualunque altra storia desantisiana a portare in primo piano il coro, offrendo al regista l'opportunità di presentarcene i suoi membri, uno ad uno, sino a formare qualcosa di simile ad un album nel quale si riuniscono tante storie parallele. Le tante storie parallele di queste ragazze convergono in un luogo e in un momento – nel palazzetto di Largo Circense alle fatali ore 11 – per poi divergere nuovamente. Questo centro gravitazionale fornisce alla storia una perfetta e limpi-

da organizzazione, dandoci modo di apprezzarne la densità, senza tuttavia venir sopraffatti da un senso di confusione. Anche in *Riso amaro* c'era un autentico esercito di donne, ma in quel caso il coro era *coro* e basta, parlava per bocca di un personaggio che lo rappresentava, quando agiva lo faceva coralmemente, con i suoi spostamenti nella risaia che erano vere e proprie danze, con la sua disposizione in file e in schieramenti coreografici, con il suo cantare in gruppo. In *Roma ore 11* il coro si frantuma continuamente: è un coro fatto di tante individualità e non un coro-massa. *Riso amaro* e *Roma ore 11* sono, quindi, opere completamente diverse. *Riso amaro* era una foto di gruppo, *Roma ore 11* è un album.

Il lavoro di sceneggiatura per *Roma ore 11*, in particolare, è molto più articolato. Dimostra una maggiore raffinatezza e una professionalità collaudata. Alla base di questo film c'è un certo metodo di lavorare intorno alla sceneggiatura, un metodo fondato sul collettivo e che è quello stesso di *Riso amaro*, ma – si badi bene – ha alle spalle ormai tanti successi ed è divenuto pratica ufficiale, perfettamente integrata e riconosciuta come modalità del lavoro cinematografico. "Questo collettivo – racconta De Santis – funzionava un po' come funziona un giornale: c'erano le riunioni redazionali in cui si discuteva l'impostazione generale, e poi ognuno si dedicava al pezzo da buttare giù che gli era stato assegnato. Dopodiché il regista, proprio come un direttore, rivedeva gli scritti e dava a tutto la sua impronta". *Roma ore 11* rappresentava forse uno dei più felici esempi di scrittura collettiva della sceneggiatura. Anche Zavattini vi mise mano, ma poi – ad un certo punto – fu costretto ad abbandonare l'assise perché pressato da altri impegni: in questo modo, non si acuireva una possibile spaccatura tra elementi desantisiani e elementi zavattiniani del racconto. Certi riconoscibilissimi tratti di racconto, certamente usciti dalla penna di Zavattini – come il clownesco personaggio del marinaio che corteggia Cornelia, esibendosi in un piccolo show alla fermata del bus – restano nel film come condimento di una pietanza più sostanziosa.

Naturalmente, per *Roma ore 11* De Santis aveva bisogno di un esercito di attrici. Lucia Bosé e Maria Grazia Francia, già protagoniste di *Non c'è pace tra gli ulivi* hanno qui due parti di rilievo. Insieme a loro, Carla Del Poggio – anch'ella interprete desantisiana – Lea Padovani, Elena Varzi, Delia Scala e Irene Galter, attrici diversissime l'una dall'altra per presenza, per potenzialità psicologiche e provenienza, ricostruivano sul set di *Roma ore 11*, come in un puzzle ben montato, il corpo della donna italiana, la sue pulsioni, i suoi desideri, i suoi complessi d'inferiorità, le sue aspirazioni, le sue qualità, i suoi problemi. È una tematica che De Santis approfondirà – seppur con forme e modi diversi – nel film successivo, *Un marito per Anna Zaccheo*. Con *Non c'è pace tra gli ulivi*, De Santis aveva messo da parte quel tipo di costruzione a strati del racconto che aveva contraddistinto la poliforma sostanza di *Caccia tragica* e *Riso amaro*. Con *Roma ore 11* egli, entro certi limiti, pare riguadagnare questa struttura. Perché entro certi limiti? Quel progetto desantisiano di scrittura cinematografica – così felicemente realizzato in *Caccia tragica* e *Riso amaro* – era, infatti, strettamente legato ad un periodo, ad una situazione storica, a certi equilibri sociali del primissimo dopoguerra, i quali, se nel '49, cioè all'epoca della realizzazione di *Non c'è pace tra gli ulivi*, possono interpretarsi come momentaneamente "sospesi", nel '50 invece, e tanto più nel '51, devono considerarsi definitivamente tramontati. Gli anni della conciliazione, della solidarietà nazionale, del C.L.N. Sono finiti. Ormai c'è stato il crollo del Fronte Popolare nelle elezioni del '48.

Tra il '48 e il '49 l'asse politico italiano si sposta decisamente a destra. Entrano così in crisi la fondatezza, la necessità storica, l'attualità di quell'epoca nazionale, contadina e popolare, che sta tanto a cuore a De Santis; entra in crisi pure quella scrittura desantisiana intesa come modello di integrazione di istanze e bisogni culturali diversi, integrazione legata alla volontà di riunire, di mettere insieme, di affratellare le parti sociali in vista del raggiungimento di obiettivi comuni. Questi obiettivi comuni. Questi obiettivi comuni non ci sono più. Eppure, nonostante la messa in crisi del modello e dei suoi fondamenti, De Santis pare ancora muoversi nella direzione di un cinema in cui si stratificano diverse istanze. Un livello di racconto elementare si risolve

nei tanti bozzetti attraverso i quali ci vengono presentate Simona, Luciana, Cornelia, Caterina, Clara, Angelina, Adriana e le altre ragazze di *Roma ore 11*. Questo livello è arricchito da un delicato intreccio di storie d'amore, che ora appaiono ora scompaiono. Forse *Roma ore 11* è il primo film d'amore di De Santis. (...) I diversi livelli di *Roma ore 11*. Un secondo livello, nel quale si situa solamente l'evento spettacolare del crollo, separa il primo da un terzo livello, al quale viene concesso un più ampio respiro. Su quest'ultimo De Santis situa lo sviluppo delle sue riflessioni sui mass-media. Questa volta è soprattutto il giornalismo ad attrarre il regista. *Roma ore 11* è un film pieno di allusioni al giornalismo, a cominciare dal titolo stesso del film che sembra citare l'inizio di un articolo di cronaca. Anche la colonna sonora che ascoltiamo mentre passano i titoli di testa, imperniata sul ticchettio di una macchina da scrivere, allude alla pratica giornalistica. Poi, il film prende l'avvio proprio dal dettaglio di un annuncio economico comparso su un quotidiano. C'è un'edicola che troneggia al centro di Largo Circense. Ci saranno i giornalisti accorsi a raccogliere notizie sulla tragica vicenda. Inoltre, in *Roma ore 11* compare anche il giornalismo radiofonico – è ormai un'autocitazione che De Santis fa di se stesso; basta pensare alle prime inquadrature di *Riso amaro* – attraverso un cronista che si introduce nella corsia dell'ospedale e passa in rassegna le ragazze coinvolte nel crollo. È una presenza invadente, che occupa una lunghissima sequenza del film. C'è, infine, il giornalismo cinematografico: un operatore della "Settimana Incom" raggiunge Largo Circense per effettuare delle riprese. Stampa, radio, cinema: la notizia, l'evento, filtra attraverso i media.

De Santis analizza il rapporto tra informazione e società. Muovendo dalla vicenda del crollo, egli descrive i differenti riflessi della trasmissione delle notizie su personaggi appartenenti a diversi strati della società italiana, dal sottoproletariato alla signora dell'alta borghesia, dal piccolo borghese al proletario. Ma non gli interessa solo una campionatura sociologica; vuole soprattutto comprendere le pulsioni provocate dal passaggio delle informazioni. Per esempio, dov'è la felicità? Nell'Italia del 1951, per la figlia diciassettenne di un impiegato statale in pensione, la felicità è cantare *Amado mio* alla radio.

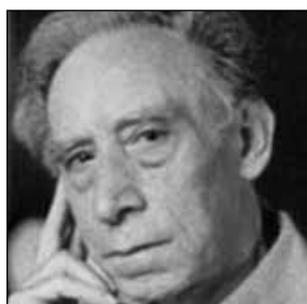
Stefano Masi, *De Santis*, Castoro cinema 1982



Mentre in Inghilterra ci si abbandona al surrealismo e all'espressionismo, in Italia il giovane Giuseppe De Santis ribadisce il realismo con il suo *Roma ore 11* che, senza fatica, può essere giudicato tra i nostri film migliori. Le esperienze di De Santis sono note. Il suo stile è progredito da *Caccia tragica* a *Riso amaro* da *Non c'è pace tra gli ulivi* a questo *Roma ore 11*, che interpreta un fatto di cronaca recentemente accaduto. (...) Indagine coraggiosa, osservazione attenta, rielaborazione della cronaca, intuizioni acute: le lodi per De Santis possono continuare perché il suo è davvero un eccellente film raccontato potentemente, con passaggi ricchi di suggestione. Eppure, qua e là, una nota suona falsa. Esattamente: la posizione del

regista nei confronti di un certo ambiente, di una certa classe, che è quella borghese. Il modo di ritrarre il datore di lavoro, il padrone di casa, gli inquilini di via Savoia; di rappresentarci un po' cinici e un po' sfrontati prima del crollo; vigliacchi, paurosi e irresponsabili dopo la tragedia, rivela un distacco polemico e politico. De Santis, a parte queste sfumature, ha confermato le sue forti qualità di regista; ha dimostrato di saper raccontare benissimo. E merita un elogio per la trovata musicale. La macchina per scrivere, motivo centrale del film e strumento di lavoro e di speranza, per tutte quelle infelici ragazze, è divenuta anche uno strumento musicale: suona.

A. Panicucci, *Epoca*, 15 marzo 1952



Giuseppe De Santis è un giovane regista, allevato al neorealismo più ortodosso e canonico, che ha fatto parlare di sé per la serietà quasi feroce del suo impegno, per certa sua abilità tecnica, per una quasi ostinata preparazione. Di risultati felici e persuasivi, dove sia possibile riconoscere che allo sforzo e alla volontà corrisponde la grazia di un talento ispirato e inventivo, forse non ne ha dati: ma la sua carriera non è ancora compromessa. Aspettavamo dunque con fiduciosa curiosità questa sua ultima fatica. Dopo la quale, dobbiamo dire, le cose rimangono al punto di prima: avuta una nuova conferma delle qualità e dei difetti del giovane regista, non resta che rimandare al prossimo turno l'attesa di un risultato d'arte, umanamente e stilisticamente accettabile. La convinzione neorealistica di De Santis arriva al punto da farlo cadere in un grosso equi-

voco: cioè che la ripresa grezza e inerte della realtà – di una realtà quanto più possibile misera, brutta e volgare – basti a dare la suggestione della tragedia di codesta realtà, su cui egli insiste con lo spirito di una seria protesta umana nonché politica. Ma codesta realtà frammentaria, scrupolosamente fedele ai suoi aspetti più crudi, non si condensa né si innalza a dar luogo ad alcuna immagine memorabile, intensa, veramente tragica. La sintesi e la trasformazione della materia che si hanno per effetto della fantasia e del sentimento mancano del tutto: e la rappresentazione della miseria economica e morale da tragica che avrebbe voluto essere si limita ad apparirci squallida e cenciosa. Codesta miseria che sa a memoria tutte le sue parole, le sue frasi di rio e non ne tace nessuna, che non lascia alcun margine all'intuizione dell'artista che vorrebbe penetrarla (non un lampo, non una nota, non un'illuminazione imprevista e rivelatrice) induce l'animo dello spettatore in un grigio, desolato fastidio, ma non strappa dal suo cuore neppure un grido. E non vale che De Santis metta più carne al fuoco che può, non ci risparmi nessuno spettacolo di miseria e di abiezione. Mancano il calore nel suo sguardo e l'animazione nella sua mano, la materia triste rimane fredda e scostante.

Mario Luzi, *Sperdute nel buio*, *La Nazione*, 1995



ACCATTONE

Regia di Pier Paolo Pasolini

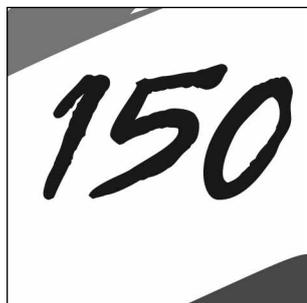
Con Franco Citti, Adriana Asti, Franca Pasut, Silvana Corsini, Paola Guidi, Adele Cambria, Mario Cipriani, Polidor, Elsa Morante

Italia, 1961



Cataldi Vittorio detto Accattone, un sottoproletario romano, vive alle spalle di una prostituta che finisce in galera. Ne trova un'altra, se ne innamora e cerca un lavoro. La sua vita difficile si concluderà tragicamente.

.....LE OPINIONI



Il film mi è piaciuto e mi interessa. Come regista principiante – anse se per la verità è un pezzo che bazzica nel cinema, e il tirocinio fatto accanto a Bolognini e a Rosi avrà contato pur qualcosa – non c'è dubbio che Pasolini mostra doti serie. A me non importa niente se qualche volta tira in lungo le carrellate o affastella il montaggio; se ci sono compiacimenti cerebrali e insistite crudesse. Mi basta se egli sia riuscito a concretare cinematograficamente sei personaggi e a mettere intorno a essi aria, evidenza e tempo. Basta come titolo di abilitazione il modo con cui ha impiantato ed è riuscito a condurre lungo tutto il film il tipo dell'accattone, Franco Citti, che se non sbaglio non è mai stato attore; e come ne rende il complesso torbido e disperato,

fatto di rivolta, di cinismo e isteria; e come ne padroneggia e modella la maschera. Soltanto spiriti inaciditi e settari possono negare a molte immagini di questo film un'intima carica di asprezza, di angoscia e di umana simpatia.

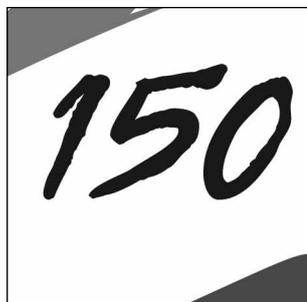
Credo che ormai sarebbe ingenuo venire a raccontare *Accattone* al lettore. È da un anno che periodicamente l'Italia è costretta ad occuparsene. Il nostro è un Paese buffo. In un altro Paese normale un film come questo sarebbe diventato un affare di Stato. Cos'è, dopo tutto, *Accattone*? Un racconto di bassifondi di periferia. Chi non ama queste cose avrebbe detto tutt'al più alla moglie: "Ecco, avevo ragione io di andare a vedere Marilyn". Gli altri spettatori, ormai abituati al genere, lo avrebbero pappato tranquillamente. Quanto ai bassifondi, bella novità, perfino Dante ha i suoi bassifondi, se vi ricordate Taide e l'umorista Barbariccia. E *La Moscheta*? Andate, se vi capita, a vedere *La Moscheta*: viene fuori che a paragone delle "borgate" padovane del Cinquecento non soltanto il Quarticciolo, ma Bronx e lo East End diventano quasi paraggi raccomandabili.

Come è potuto montarsi allora tutto questo chiasso? Ma perché si direbbe che, in Italia, precipuo oggetto dell'arte del governa sia dar la caccia ad ogni film in cui sia sospettato che possa esserci lo zampino di quel tipo pericolosissimo tipo che ha sostituito, nel repertorio delle questure, l'anarchico di una volta e che è detto intellettuale di sinistra. Appena si profila quel sospetto, immediatamente ministri, sottosegretari, dicasteri, polizia si muovono per fargli la vita dura. Guardate il caso di *Accattone*, sgradito quando ancora non se ne sapeva niente, sabotato in sede di progetto, contrastato perché non arrivasse a Venezia nemmeno alla sezione infor-

mativa, poi messo in quarantena in censura, infine licenziato sì, ma segnato a dito e con tutte quelle precauzioni di cui, uscendo di galera, è circondato il soggetto pericoloso. (...)

Curiosamente *Accattone* è stato sonorizzato con musiche di Bach. L'andante in re minore del *II Concerto Brandeburghese*, messo a fare da sfondo ai colloqui tra Stella e Vitto', tra un inquadratura dei magnaccia al baretto e un campo lungo delle passeggiatrici in attesa, ha l'aria di un ticchio da discomani snob. E invece, pare impossibile, è perfetto. Perché Bach è eterno, come il sole, la luna, il mare, il vento. Va bene con tutto.

Filippo Sacchi, *Epoca*, 10 dicembre 1961



Era naturale che la prima opera di Pasolini regista, tenuto presente il contributo che questo scrittore, già come sceneggiatore, aveva dato al più recente cinema italiano, fosse attesa con particolare interesse, tanto da una parte del mondo del cinema che considera come un suggello di nobiltà letteraria la scelta fatta dei mezzi filmici a opera di uno scrittore, quanto dal mondo della letteratura che sente di aver conquistato una bella posizione in quell'arte ancor nuova, ma non più plebea e anzi così ricca di rinnovato fascino, che è il cinema. Se a ciò aggiungiamo la tensione polemica creata da quanti in nome di un malinteso moralismo condannano a priori tutta l'opera di questo artista, sarà chiaro che l'atmosfera in cui il film di Pasolini venne

presentato a Venezia nel 1961 era indubbiamente la più sfavorevole per un giudizio veramente obbiettivo e spassionato. Va detto innanzi tutto che lo scrittore, alle prese con il nuovo mezzo espressivo, ha dimostrato un'eccezionale sicurezza tecnica nel raccontarci con notevole efficacia la sua favola, in modo tutto immediato, ottenendo da volti e materiale una vivacità d'espressione quale raramente i più consumati maestri dell'arte delle immagini sanno raggiungere. L'impressione quindi è di aver a che fare con un film realista, dove si rivela il dramma di quella particolare umanità sottoproletaria, ancora assolutamente pre-sociale, che popola le borgate cresciute alla periferia di Roma. È quello stesso mondo che Pasolini ha descritto nei suoi romanzi; e che qui ha ancor più limitato, concentrando la sua attenzione su quello che gli è parso l'essenziale, l'esemplare. Ma è anche un mondo che finisce col non avere rapporti con il resto della società, un mondo che non conosce la dialettica né dello spazio né del tempo. Più che una fetta della realtà romana finisce col sembrarci la meravigliosa, armoniosa costruzione della fantasia dello scrittore. *Accattone* è forse quello che voleva essere, senza riuscirci, *Miracolo a Milano*: una favola in immagini reali. Ma, come il film di De Sica-Zavattini, esso non riesce a stabilire il contatto, il confronto col mondo esterno; la sua polemica si esaurisce nel chiuso del ghetto che descrive, qualcosa che può profondamente scandalizzare le belle dame della buona società borghese, ma che questa stessa società borghese non fa tremare più di quanto la possano turbare le artificiose costruzioni di un Cocteau, di cui Pasolini supera di gran lunga, in immaginazione ed efficacia, la vena fantastica.

Forse l'unica apertura sul reale in tutto il film la si ha proprio là dove esso tratta l'irreale, e cioè nel sogno di *Accattone* che segue il proprio funerale e si trova nell'aldilà: quella terra bruciata del meridione che è l'immagine più autentica dell'opera. Ma che è anche l'immagine in cui è racchiusa l'accettazione della nostra società, in cui più forte si sente un certo spirito cattolico: che ci ha sorpreso e colpito in un film che è stato da varie parti acclamato come una violenta denuncia della nostra società attuale. Secondo noi, la polemica è assai meno corrosiva: la stessa figura di *Accattone* – tanto fascinosa nella sua incapacità di lavorare – esprime sì una denuncia della società che lo respinge senza misericordia, ma con la sua sensibilità così primordiale, con la sua fondamentale ingenuità e quasi innocenza pre-peccato originale, indica anche un'aspirazione alla bontà, alla moralità che implica una posizione tutt'altro che ribelle e rivoluzionaria. Al di là di queste perplessità sul mondo poetico e ideologico del regista, e al di sotto di certe asprezze di forma, certe immaturità di linguaggio, *Accattone* ci è parso un film assai piacevole, dai dialoghi affascinanti, dal racconto avvincente; un'opera quindi che rivela un nuovo regista e porta un positivo contributo al cinema italiano, anche se, lo ripetiamo ancora una volta, non ha una funzione di rottura.

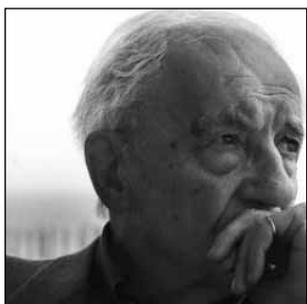
Paolo Gobetti, *Cinema Novo*, 1960



“Accattone” è un tale che campa sfruttando una prostituta. Il giorno in cui costei finisce in prigione, lui resta all’asciutto e mette subito gli occhi addosso ad un’altra ragazza da avviare al marciapiede: la trova, ma l’ingenuità di questa riesce a far breccia nel suo animo e dopo un po’ eccolo rinunciare alle sue intenzioni. Per vivere tenta di lavorare, ma, inadatto, rinuncia subito; così ruba, e, colto sul fatto, muore in un incidente mentre fugge a pazzia velocità su di una moto rubata. Il personaggio e le sue gesta sono di Pien Paolo Pasolini, che, parte inventandoli *ex novo*, parte desumendoli da taluni suoi romanzi, li ha portati sullo schermo con uno stile arido e disadorno di decisa derivazione neorealista. Ad esser sinceri, però, di tutto il film

la sola cosa che convince è proprio questo stile, avaro di compiacenze, stringato, particolarmente efficace nell’indicare l’evoluzione di un carattere o un passaggio narrativo con scarsissimi accenni, in modo breve e essenziale, in una cornice di strade e di case (le più periferiche borgate romane) disegnata con asprezza incisiva. Il resto, invece – il protagonista, cioè, nonostante il suo dibattersi fra il bene ed il male, e l’ambiente, il mondo miserando e sgradevole del lenocinio e della prostituzione organizzata – potrà essere tollerabile sulla pagina scritta, ma trasportato sullo schermo, con la diversa dimensione che subito gli conferisce il cinema, e ad opera di un autore che non sembra conoscere misure (anche quando fa del neorealismo), suscita solo irritazione e fastidio, e, oltre a provocare il dissenso del pubblico, non può non trovare in disaccordo anche la critica: nonostante i pregi narrativi cui prima si accennava. Gli interpreti, parlanti sempre una lingua che appena fuori di Roma nessuno arriverà a intendere, sono tutti non professionisti, e non vanno più in là del tipico e del caratteristico.

Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 23 novembre 1961



Il primo e, forse, il migliore dei film di Pasolini, che vi trasferisce la tensione etica e formale dei suoi romanzi sul sottoproletariato romano. È un dramma epico-religioso che tocca il mistero “scandaloso” della Grazia.

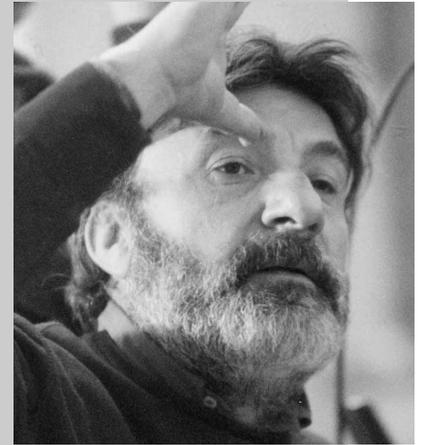
Morando Morandini, *Il Morandini- Dizionario dei film*



COSÌ RIDEVANO

Regia di Gianni Amelio

Con Enrico Lo Verso, Francesco Giuffrida,
Claudio Contartese, Vittorio Rondella, Irene Vistarini,
Paolo Sena.
Italia, 1998.



In sei giornate su un arco di sette anni, dal 1958 al 1964 il tormentato e appassionato rapporto tra due fratelli siciliani. Giovanni raggiunge a Torino il minore Pietro per aiutarlo e spronarlo a prendere l'agognato diploma di maestro. Pietro contraccambierà, a modo suo.

..... LE OPINIONI



Gianni Amelio ha fatto con *Così ridevano* un film molto bello per raccontare a Torino, negli anni 1958-1964 di quella grande migrazione da Sud a Nord che fu il primo vero incontro tra le due parti del Paese nella storia dell'Italia unita e che confuse identità e culture nel passaggio dalla civiltà contadina a quella industriale, una tragedia della famiglia, dei legami di sangue intesi come possesso. Il fratello maggiore Enrico Lo Verso è deciso, provvido, maternamente amoroso, pronto a ogni sacrificio per far studiare e progredire il fratello minore Francesco Giuffrida insieme con il quale è emigrato dalla Sicilia a Torino. Nell'impresa difficile il contadino povero si perde, diventa sfruttatore di altri siciliani poveri, poi un piccolo boss omicida,

poi un padroncino arricchito dal matrimonio con una settentrionale non amabile; si perde anche il fratello minore e minorene che ha tentato invano di salvaguardare se stesso e i propri desideri, di sottrarsi alle imposizioni del fratello maggiore, e che finirà in prigione al posto di lui. Come in *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti il pregiudizio e il viscerale amore della madre portavano a morte il figlio, qui l'amore fraterno appassionato, benintenzionato e sopraffattorio si trasforma in crimine e rovina: è in azione la terribile famiglia italiana, che pure oggi seguita a generare solidarietà e delitti. Il titolo *Così ridevano*, alludente a certe barzellette invecchiate pubblicate un tempo dalla *Domenica del Corriere*, equivale più o meno a «come eravamo». La ricostruzione fisica e psicologica di un'epoca cruciale per l'Italia e per Torino è perfetta, ammirevole e insieme straziante; il racconto strutturato in sei giornate di sei anni diversi è ellittico; il dialetto usato nel film è a volte incomprensibile e ci vorranno forse sottotitoli in italiano; Lo Verso è bravo ed è miracolosa la scelta di Francesco Giuffrida, finto piccoloborghese antipatico, mentre sono macchiettistici i professori all'esame o l'educatore interpretato da Fabrizio Gifuni. Sono molti i momenti di grande maestria cinematografica: la stupefacente lezione di danza impartita sulla musica della *Cucaracha* da un piccolo maestro con i baffetti, scattante e regolato; il vasto sciopero che sembra invadere da ogni lato il centro della città con le sue bandiere rosse; la mancata cena di compleanno; il vuoto tram notturno nel quale i due fratelli, unici viaggiatori, non si

vedono né si riconoscono; le folle meridionali coi fagotti alla stazione di Porta Nuova, le oscure soffitte o i bui seminterrati o i letti affittati a ore che furono le loro prime case torinesi.

Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 11 Settembre 1998



Il 1958 esercita una curiosa fascinazione sui nostri registi, a giudicare almeno dal fatto che ben due film - il Leone d'oro di Gianni Amelio e *Del perduto amore* di Michele Placido - cominciano proprio lì, nell'anno del secondo governo Fanfani, di papa Giovanni XXIII, di Krusciov capo del governo sovietico, del *pacemaker* e del *Gattopardo*. È sullo sfondo di un mattino d'inverno del 1958 alla stazione di Torino che comincia la cronaca familiare di *Così ridevano*. Gianni Amelio percorre la sua storia (quanto sia intrisa di autobiografia lo si può intuire dalle parole che il regista ha rivolto a suo fratello durante la cerimonia della premiazione veneziana, chiedendogli di perdonargli tutte le bugie che lui ha raccontato, proprio come il fratello minore del film) scandendola attraverso sei giorni qualsiasi dei sei anni successivi, e disegna il rapporto tra due fratelli emigrati nella Torino delle speranze e del boom. Le ambizioni del film di Amelio - come tutta la sua storia di autore - sono generose e «totali»: ma la scelta di mettere a fuoco, sullo sfondo di quei pochissimi formidabili anni, un rapporto tra fratelli che da una parte ricorda il viscontiano Rocco, dall'altra la *Cronaca familiare* di Zurlini, ma che soprattutto si propone come emblematico di un momento fondamentale della nostra storia sociale, si rivela in effetti un progetto riduttivo. Nonostante (e in parte per) la folla di personaggi e di presenze, nonostante la ricchezza della ricostruzione che fa sfilare macchine d'epoca e riveste Torino di una permanente bruma autunnale, il dramma dell'amore malinteso dei due fratelli si staglia su uno sfondo paradossalmente vuoto, che non lascia percepire granché dei grandi conflitti di quegli anni, della convivenza tra povertà e benessere, del boom annunciato, della battaglia sindacale in una città che era allora il laboratorio sociale dell'Italia in ascesa, per privilegiare piuttosto il dramma dell'incomunicabilità fraterna. Si dirà che si tratta di una legittima scelta dell'autore. Eppure la cornice - più simile all'Albania di *Lamerica* che alla Torino dell'immigrazione operaia - invade il quadro senza arricchirlo, e anche la bella fotografia di Luca Bigazzi non riesce a dare un sapore di verità a una ricostruzione che odora sempre di teatro. E sarà forse la struttura ad atti - le «giornate particolari», sull'arco di sei anni, in cui rivediamo i due fratelli - ma spesso, nei passaggi di una sceneggiatura confusa, spariscono dei nessi necessari (sono molto misteriose, tanto per dire, le ragioni del delitto di cui il fratello minore si addosserà la colpa). Mentre, su un altro fronte, la recitazione lenta, ansimante, sempre uguale di Lo Verso fa a gara con quella un po' sbalordita del giovane Giuffrida per lasciare lo spettatore fuori dal gioco delle emozioni. Ora che *Così ridevano* arriva nella sale saranno gli spettatori a stabilire chi avesse torto e ragione nella *querelle* che ha opposto a Venezia con insolita virulenza i diversi punti di vista della critica e inquinato i piaceri di un Leone d'oro. Vedremo cosa succederà. Ma bisogna aggiungere che anche chi, come il vostro critico, è rimasto deluso dal film, forse sbagliato ma certamente ambizioso, non può alla fine che tifare per Amelio e per la sua visione generosa e appassionata del cinema.

Irene Bignardi, *La Repubblica*, 10 aprile 1998



A dispetto del titolo (*Così ridevano*) c'era ben poco da stare allegri nella Torino a cavallo fra gli anni 50 e 60 raccontata dall'ultimo film di Gianni Amelio, Leone d'oro alla Mostra di Venezia. Una vita infame, sporca e cattiva, in scantinati senza luce, molto lavoro e soldi appena sufficienti per comprare da mangiare. (...) Ma è il dolore che prevale, sempre, assumendo volti diversi. C'è il disadattamento di Pietro, che in realtà a scuola non ci va quasi mai; c'è la rabbia impotente di Giovanni, unita alla volontà testarda di non guardare in faccia la realtà. E poi ci sono le condizioni terribili di lavoro, solo in parte mitigate dalla solidarietà residua fra compaesani. Il regista partecipa con passione ai drammi dei suoi personaggi, li "scava" con insistiti primi piani, li segue con insistenza nel loro cammino a ostacoli. Alla fine, però resta il disastro: una cultura si è sbriciolata, il benessere è forse raggiunto, ma a costi così pesanti da essere ben difficilmente accettabile. E infatti Pietro, che dei due è di gran lunga il più debole, è destinato a soccombere.

Luigi Pani, *Il Sole 24 Ore*, 18 Ottobre 1998

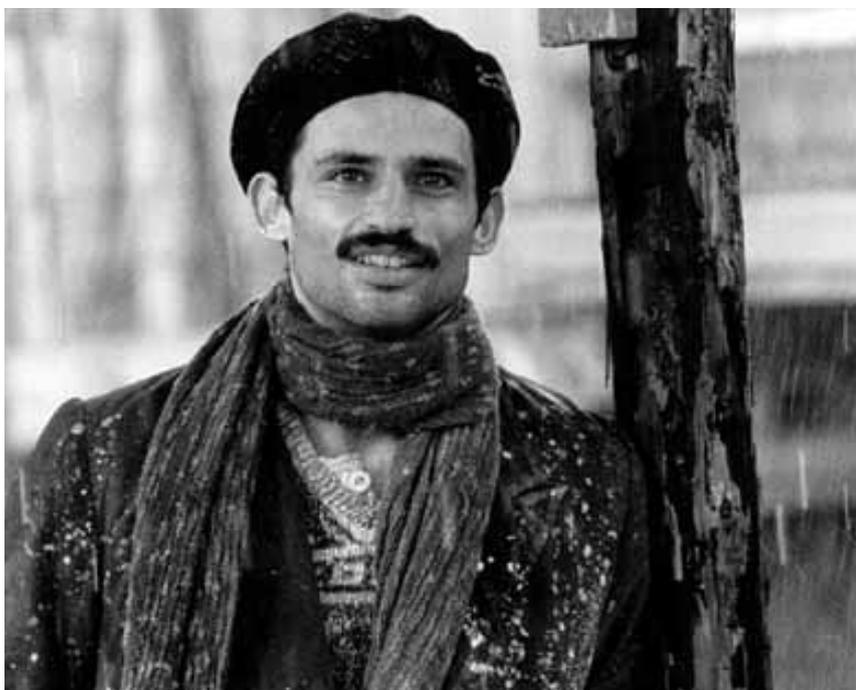


Un viaggio in Italia: questo, citando un grande film di Roberto Rossellini (*Viaggio in Italia*, 1953), è *Il ladro di bambini*. Scendendo da Milano fino in Sicilia, in quel suo film del '93 Gianni Amelio, profondo e serio, mostra la volgarità d'un Paese in cui la ricchezza materiale s'accompagna alla miseria sociale e morale, d'un Paese che rischia di non avere più radici, memoria, coscienza di sé, e che di tale pericolo non ha e forse neppure vuole avere consapevolezza. Di un altro viaggio in Italia, ora però da Sud a Nord, racconta le conseguenze dolorose *Così ridevano* (Italia, 1998): un viaggio che è l'antefatto di quello del film del '92. Forse, molta parte della volgarità incontrata sul loro cammino dai piccoli Rosetta e Luciano e da Antonio, il

carabiniere che li accompagna, viene dalla lacerazione dell'anima che segna la storia di Giovanni e Pietro. Forse, nell'epica personale e familiare dei due fratelli siciliani se ne manifesta anche un'altra, collettiva e nazionale. "Al centro del mio film c'è un sogno", dichiarava Amelio ancor prima di iniziarne le riprese. Il sogno, spiegava, è "una volontà, una spinta del fratello maggiore verso il fratello minore". Vedendo *Così ridevano*, quel sogno mostra una dimensione immediata: è un desiderio assoluto d'affrancamento sociale. Per Giovanni, Pietro non troverà salvezza che fuori della condizione in cui è nato, con un salto verso una classe sociale considerata superiore. Dovrà diventare maestro: così riscatterà la disperazione di generazioni, così ripagherà la fatica del fratello. C'è poi, oltre a questa, un'altra dimensione, più in ombra. Per nulla estranea al cinema di Amelio, è al contrario uno degli elementi portanti di due tra i suoi film migliori: quella dei rapporti tra i padri e i figli, con i sentimenti profondi e contraddittori che li legano e insieme li separano. Evidente è, tutto ciò, in *Colpire al cuore* (1982), in cui il terrorismo - insieme con lo smarrimento di un'epoca - è indagato attraverso le sofferenze e le gelosie che "legano e separano" un padre e un figlio. In modo più indiretto, ma anche più profondo, la paternità o meglio la sua mancanza guida poi tutto *Il ladro di bambini*. Da un lato c'è, appunto, una condizione di abbandono, di radicale orfanità (per usare una parola sgradevole e dura, quasi quanto il suo senso). Dall'altro c'è, nella figura di Antonio, il tentativo generoso e difficile di dar vita a una paternità surrogatoria.

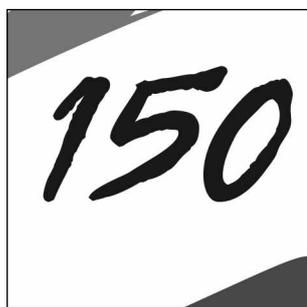
Orfani e abbandonati sono anche Giovanni e Pietro. La mancanza del padre vive nel loro rapporto, emergendovi come memoria. Giovanni ricorda (e dice a Pietro) che il padre amava di più il fratello.

D'altra parte, Giovanni ricorda (e dice a Pietro) d'aver sempre avuto per il fratello un'attenzione e un amore quasi paterni. C'è qui un nodo, un intrico emotivo complesso. Tra i due, per quanto solo impliciti, ci sono ragioni di conflitto fraterno, cui si sommano - ancor più nascoste, e per questo forse più decisive - quelle che lacerano e rendono talvolta crudeli i rapporti tra padre e figlio. In questo senso, è legittimo sospettare che il sogno, la volontà e la spinta di Giovanni solo apparentemente siano "verso Pietro". Per quanto senza avvedersene, è del proprio affrancamento dalla miseria e dalle radici, è del proprio salto di classe che Giovanni



riempie le sue giornate disperate in una Torino disperata. Se così è, diventa comprensibile la sua decisione - altrimenti inspiegabile - di lasciare che Pietro paghi per lui. Insomma, Pietro è così due volte orfano: prima del padre e poi del fratello/padre. Il quale, infatti, nell'ultima inquadratura (che ha, per altro, una pesante incongruenza di tempi narrativi) lo abbandona definitivamente. Da qui, da questa orfanità radicale, potrebbe prendere idealmente inizio *Il ladro di bambini*: con Rosetta e Luciano al posto di Pietro, e con Antonio che tenta di ricostruire quello che Giovanni ha distrutto, in primo luogo le radici. In questo senso, forse nell'epica personale e familiare di *Così ridevano* s'esprime un'epica collettiva e nazionale. E forse, ancora, la volgarità e la miseria morale mostrate dal viaggio in Italia del '92 hanno le loro cause profonde nella lacerazione psicologica e umana descritta in quello del '98. Perché forse? Non tanto perché Amelio non lo voglia. Piuttosto, perché non ci riesce come dovrebbe. I limiti di *Così ridevano* vengono dalla sua narrazione "svuotata" di fatti, ellittica. Una scelta coraggiosa e intelligente, ma che non s'è fatta del tutto film. Troppo spesso, in platea, dobbiamo surrogare l'autore, immaginandoci emozioni che le inquadrature non danno. Troppo spesso ci troviamo a cercare sfumature e contraddizioni sul volto d'un Enrico Lo Verso chiuso e monocorde. Tutto questo, certo, non toglie che Amelio resti il nostro autore di gran lunga più profondo e più serio.

Roberto Escobar, *Il Sole 24 Ore*, 18 Ottobre 1998



Come fanno a entrare quattro elefanti in una 600? è questa vecchia barzelletta a chiudere *Così ridevano*, e a giustificare il titolo che per altro è ripreso da una popolarissima rubrica della *Domenica del Corriere*. Il film non dà risposta allo scherzo, e quindi non la daremo neanche noi: la lasciamo alla vostra memoria, sperando che il gioco non finisca qui. Perché è appunto alla memoria di noi italiani - come individui, e come popolo - che si rivolge Gianni Amelio, cercando le radici della nostra confusa modernità. Ecco, dunque, il titolo al passato: che però non è nostalgico (tipo *Come eravamo*), ma ironico, beffardo, feroce. *Così ridevano*, e invece non c'era niente da ridere. Il film di Gianni Amelio, vincitore del Leone d'oro alla recente

Mostra di Venezia, arriva oggi nei cinema italiani. Da Roma in su, come è noto, esce con una ventina di minuti sottotitolati per aiutare la comprensione delle frasi in dialetto (catanese, pugliese, torinese) più stretto. Esce, anche, accompagnato da polemiche lievemente squallide: prima l'accusa di essere un «Leone ulivista», nato dal patto diabolicamente tra Scola e Veltroni; poi l'invenzione di un «caso Amelio», prendendo il regista calabrese come simbolo della cattiva salute del cinema italiano. L'unica speranza è che tutto ciò abbia provocato, se non altro, curiosità: *Così ridevano* è un ottimo film ma non è certo il massimo del commerciale, se ripettesse i buoni risultati del *Ladro di bambini* sarebbe una bella notizia per tutti. Detto questo, i film vivano di per sé, al di là delle polemiche contingenti, e *Così ridevano* è un'opera che «sposta» in modo significativo la riflessione..sul nostro passato. (...) Una storia apparentemente tutta privata, segnata dalla lontananza della politica; ma in cui la violenza entra da tutte le parti, dall'ascesa di Giovanni nei gradi del caporalato (un primo germe di infiltrazione mafiosa?) al modo ossessivo in cui il fratello maggiore (analfabeta) «costringe» il minore a studiare, a farsi una cultura e una posizione. Senza capire che in questo modo cancella le sue radici, il suo dialetto, la sua identità. In ultima analisi, *Così ridevano* è un tragico apologo sull'espropriazione culturale e politica di intere generazioni, di un mondo di emigranti che hanno fatto il Nord com'è adesso e rischiano oggi, nell'ennesima grottesca giravolta della storia, di venirne rifiutati. Amelio è davvero andato alle radici dell'Italia, dimostrandoci chiaramente perché quattro elefanti non possono entrare in una 600. Ovvero, nella macchina- simbolo di un mito che è stato un gigantesco inganno.

Alberto Crespi, *L'Unità*, 10 febbraio 1998



Così ridevano è un film lontanissimo da qualsiasi sospetto di agiografia, da facili citazioni neorealiste, da desideri di riconciliazioni storico-popolari. È un film che parte da dati noti dell'immaginario nazionale (lo stereotipo meridionale e quello, ostile, della città del nord), da volti, situazioni, luoghi che tutti crediamo di aver interiorizzato e digerito, per costringerci a ripensarli, nella cornice di un melodramma prosciugato e circolare. Come fanno migliaia di meridionali (scaricati dai treni provenienti dal sud) a entrare alla Fiat e a trovar posto negli scarsi, luridi alloggi che Torino offre? Scendendo sempre più in basso (giù, in dormitori senza luce che sembrano ricavati dalle fondamenta dei palazzi, anche quando diventano appartamenti-

ni kitsch) e, se hanno fortuna e determinazione, risalendo quel tanto che un istintivo cinismo consente. La forza che spinge il protagonista più vecchio, Giovanni (ossessionato da una malintesa mistica della cultura, del «pezzo di carta» che potrà emancipare il fratello Pietro), è una specie di «santità» lacerata, pronta a ogni sacrificio e a ogni inganno, a farsi carico della dannazione, a lasciarsi alle spalle parenti, compagni, donne, persino Pietro, l'icona del maestro ben vestito, sepolto di nuovo nel sud, senza più vita possibile. La forza che spinge questo film al di là di qualsiasi convenzione narrativa nostrana è l'amarrezza lucidissima rispetto a un passato e un presente irrecuperabili, la capacità di seguire, senza cedimenti a naturalismo e retorica, un teorema drammatico. Amelio ha fatto il film più «scorsesiano» (non nei modi ricalcati, ma nell'anima nera e implacabile) mai uscito dai nostro cinema.

Emanuela Martini, *Film TV*, 10 agosto 1998



Rispetto ai precedenti indimenticabili *Il ladro di bambini* e *Lamerica*, Gianni Amelio cambia «tattica di gioco» e si affida al contropiede. Una incandescente saga familiare di due fratelli (interpretati da un sofferto Enrico Lo Verso e da un necessariamente acerbo e volenteroso Francesco Giuffrida), il calvario per tappe annuali di incomprensioni-tradimenti-sangue-rimorsi-sacrifici ed espiazioni, viene raccontata in uno stile raggelato e asciutto (a dispetto della torbida umidità torinese in cui è ambientato), proprio per evitare qualsiasi ombra di didascalismo e ridondanza retorica. Come nei propositi della estetica realista (classica), vicende private e contesto generale si illuminano a vicenda. E lo stesso è per le motivazioni dell'autore,

in cui il ricordo autobiografico si allarga a comprendere un giudizio storico su una piaga ignobile della ricostruzione - l'immigrazione disordinata e lo sfruttamento della manodopera meridionale negli anni 60 - questione purtroppo oggi rimossa dalla memoria. Ed è soprattutto qui che, volendo, si può trovare un difetto: a furia di sottrarre, accennando alle questioni sociali e civili con brevi dialoghi (fulminanti) o con rapidi quadri d'insieme, c'è il rischio che i riferimenti vengano capiti solo dalle generazioni dai 55 anni in su. Per noi è facile cogliere l'ignobile melassa piccolo-borghese razzista del tempo in qualche battuta, è facile vedere l'alba del '68 in un ridicolo esame di stato, si comprende l'orrore dell'espansione della mafia come conseguenza naturale e magari inevitabile. Forse alle generazioni X, Y e Z la cosa avrebbe dovuto essere un po' più disegnata. Ma è un fatto opinabile all'interno di un'opera che toglie il fiato tanto è potente.

Massimo Lastrucci, *Ciak*, 29 ottobre 1998



Tutto nel film s'accorda a un sentimento fosco e fatale dell'amore, tutto esteticamente converge per raccontare ciò che non può essere raccontato altrimenti: quella Torino così straniera, quella recitazione sempre affannata, quei potenti salti narrativi che tagliano fuori ogni banalità psicologica, la musica che sembra ferma e le fronti perennemente sudate - ogni dettaglio si fonde in un tremore febbrile, da tragedia classica. La storia è semplice e misteriosa come ogni storia d'amore, ma ciò nonostante i giornali sono riusciti a distorcerla fino a trasformarla in una vicenda di società e mafia, lavoro nero e treni dal Sud, per poi condannarla in quanto debole nel rappresentare tutti questi aspetti. Ma è così evidente che qui si parla d'altro:

della follia dell'amore, di due fratelli legati nell'anima da una dipendenza reciproca così feroce da cancellare il mondo, le leggi, la morale. Ogni aspetto della vita esterna viene accecato da quel tizzone rovente.

Marco Lodoli, *Fuori dal cinema. Il diario di 100 film*, 1999



Non tutti i Leoni l'oro sono meritati. Quello vinto Da *Così ridevano* è un oltraggio all'intelligenza e un omaggio al nazionalismo filmico, che all'ultima Mostra di Venezia ha ragionato più o meno così: mancando capolavori stranieri, premiamo il «non capolavoro» di Amelio (in credito con la mostra per un film precedente). (...) invece scopriamo che il fratellino è in riformatorio, mentre il fratellone ha messo su famiglia e auto. Oltre alle incongruenze, stupisce il semplicismo col quale Amelio pretende di spiegare la cattiva strada imboccata da Lo Verso: un giorno gli è passato accanto un corteo del Pci e lui non gli si è accodato, perdendo l'occasione del riscatto. Roba che neanche Giuseppe De Santis farebbe più, se fosse vivo.

Maurizio Cabona, *Il Giornale*, 10 febbraio 1998

LA STORIA DEL CIRCOLO FAMILIARE DI UNITÀ PROLETARIA

I PARTE: 1945 - 1955

Inizia con questo numero dei Quaderni una breve storia del Circolo Familiare di Unità Proletaria che ospita da più di dieci anni il Cineforum del Circolo.

1945 - 1946

Subito dopo la Liberazione, i giovani componenti della **48° Brigata Matteotti**, proposero alle Sezioni locali del Partito Comunista Italiano e del Partito Socialista Italiano di impegnare il premio da loro ricevuto dal C.N.L. (per la cattura di un gerarca fascista in fuga) e il loro lavoro, per la immediata ricostruzione della sala da Ballo «el buschett», andata distrutta nel tragico bombardamento del 1944.

Le sezioni dei due partiti accolsero favorevolmente la proposta in quanto interessate alla ricostruzione di un circolo ricreativo popolare nel quartiere di Gorla, quartiere nel quale il fascismo aveva distrutto per ben due volte la Casa del Popolo, prima nella sede di Via Rovigno e poi in quella di Via Monte San Michele.

Dopo varie riunioni venne eletto un Comitato Promotore composto da rappresentanti del P.C.I., del P.S.I. e della 48° Brigata Matteotti. Compito del Comitato fu di provvedere alla riattivazione dei locali danneggiati di viale Monza 140, coordinando decine di volontari disponibili a organizzare la ripresa regolare delle attività.

Una commissione fu incaricata di esaminare la bozza dello Statuto da proporre all'atto della costituzione della società.

Stabilito l'importo di lire 100 quale quota associativa in breve tempo si raccolsero 73 adesioni e l'**8 Novembre 1945**, alla presenza di un notaio e di 18 soci tra i primi iscritti, fu costituito il **Circolo Familiare di Unità Proletaria**.

Dopo l'approvazione dello Statuto fu nominato un **Consiglio di Amministrazione** provvisorio e quale Presidente fu incaricato **Sante Francesco Poi**.

A conclusione del primo mandato il Consiglio firmò un importante accordo con la 48° Brigata Matteotti in seguito al quale il Circolo diveniva proprietario di tutto ciò che i partigiani e i volontari avevano costruito. L'accordo fu firmato dal Presidente del Circolo Poi e dal Comandante e dal Vice comandante della 48° Brigata Matteotti **Paolo Maggioni** e **Renato Rovelli**.

In questi anni nacquero e trovarono ospitalità gratuita presso il Circolo la sezione di Gorla della **Società di Mutuo Soccorso Ars et Labor**, promossa da gruppi di lavoratori delle fabbriche e dell'agricoltura della zona Gorla-Precotto e l'**A.N.P.I. - Sezione del Riccio**, che svolgeva un'intensa attività celebrativa per le commemorazioni dei martiri e dei caduti del quartiere, in particolare i "**piccoli martiri di Gorla**" - duecento scolari vittime del bombardamento del 20 ottobre 1944 - promuovendo iniziative oltre la cerchia della città e organizzando manifestazioni con associazioni partigiane di altre provincie.

1947 - 1949

Nel 1947 nacque, all'interno del Circolo, la **Società Baristi**, unico esempio nel movimento dei circoli cooperativi della Lombardia, composta da oltre cento volontari che prestavano gratuitamente e con entusiasmo i loro servizi.

Per soddisfare le esigenze dei soci più giovani si promosse la costituzione della **Biblioteca Popolare**, che organizzò letture collettive, dibattiti, conferenze su varie tematiche socio-culturali che suscitavano molto interesse. Il 24 luglio 1947, con presidente **Luigi Bolzoni**, il Circolo acquistò lo stabile dove tutt'ora ha sede, il terreno e le licenze. Per far fronte ai costi, decisamente onerosi, venne lanciata una sottoscrizione tra i soci in cambio di nuove azioni del valore di lire 1000 cadauna e corrispondendo ai sottoscrittori un interesse pari al 4%.

1950 - 1952

Il Circolo si ingrandisce. Nel 1950 l'allora presidente **Fiorentino Monzani** propone di costruire altri locali, fra cui la cantina. Dopo un periodo di studio e valutazione il progetto venne approvato. La nuova sede sociale venne inaugurata ufficialmente in occasione della festa dei lavoratori, il 1° maggio 1951. In questa occasione vennero premiati con diploma di benemerenza la **48° Brigata Matteotti**, **Giuseppe Manzini**, il socio che favorì il Circolo nell'acquisto del terreno e dello stabile, e la **Società Baristi** per il prezioso servizio gratuitamente prestato.

In questi anni le attività aumentano e si perfezionano, così come il **ballo**, principale fonte finanziaria del

Circolo, che verrà dotato di un servizio guardaroba e di cassieri, camerieri in sala e personale responsabile. Questi sono anche gli anni in cui la **Banda musicale** locale partecipa a molte delle manifestazioni che si tengono al Circolo, divenendone parte integrante.

1953 - 1955

Sotto la presidenza di **Giovanni Pirovano**, il 1° maggio 1953 viene organizzata una grandiosa festa alla presenza di numerose delegazioni di Circoli e Cooperative, dei soci e dei loro familiari, per l'inaugurazione della **Bandiera Sociale del Circolo**, con madrina dell'iniziativa **Emilia Pavesi**, che diede prova nel corso degli anni di grande attaccamento al Circolo.

Nell'aprile del 1954 torna alla Presidenza del Consiglio **Fiorentino Monzani**. Vengono migliorate le attrezzature e l'arredamento e viene approntata una sala televisiva con il consenso di tutti i soci.

In questo anno viene costituita l'**Associazione proletari escursionisti - Gruppo camosci**, allo scopo di permettere ai lavoratori di partecipare ad escursioni in montagna a prezzi contenuti.

Si costituisce la **Bocciofila Martesana**, la cui l'attività veniva svolta nei campi gioco della zona, non avendo il Circolo uno spazio adeguato.

Fu un periodo di numerose e interessanti iniziative: dalle feste per i più piccoli, alle manifestazioni sportive quali, ad esempio, incontri di boxe; ai concerti e spettacoli teatrali. Memorabile fu lo spettacolo di **Fausto Tommei**, cantante e attore comico teatrale, che fece registrare il tutto esaurito.

Nei primi mesi del 1954, in occasione del Congresso nazionale della Federazione dei Giovani Comunisti Italiani (FGCI), l'allora segretario **Enrico Berlinguer** fu ospite della sezione del PCI di Gorla, dove tenne un importante discorso. Al termine si congratulò con il circolo FGCI di Gorla per i suoi numerosi iscritti, uno dei più grossi di Milano. Per l'occasione il Circolo Familiare mise a disposizione il proprio salone per la manifestazione e i festeggiamenti

Nonostante le spese per la ristrutturazione e la costruzione della nuova sede sociale, il Circolo non mancò di devolvere considerevoli importi a Enti bisognosi quali il Fondo Nazionale pro-disoccupati e l'INCA per i bambini bisognosi di cure marine e montane. Vennero devoluti parte degli incassi del ballo alle sezioni del Partito comunista e del Partito socialista, per la loro propaganda elettorale. Vennero forniti aiuti concreti per il finanziamento delle attività dell'Unione Donne Italiane (circolo di Turro) e della Società di Mutuo Soccorso Ars et Labor.

In conclusione si può affermare, senza tema di sbagliare, che il rapido sviluppo del Circolo Familiare in questo primo decennio del dopoguerra, è stato possibile grazie all'attenta opera svolta dai vari Consigli direttivi e all'unità dei soci, al loro spirito di sacrificio e al loro grande slancio solidaristico.

.....FILMOGRAFIA

Riverberi di guerra

AMERICANO IN VACANZA, UN. Regia di Luigi Zampa.

Con Valentina Cortese, Leo Dale, Elli Parvo, Paolo Stoppa, Adolfo Celi, Andrea Checchi, Luciano Salce. Italia, 1946.

Ottenuta una settimana di licenza, due soldatini americani partono per Roma. Durante il viaggio conoscono una graziosa maestrina.

ARMATA RITORNA, L'. Regia di Luciano Tovoli.

Con Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Anouk Aimée, Sergio Castellitto, Daniele Dublino, Gérard Klein. Italia, 1983.

Negli anni '60 un generale italiano – incaricato di riesumare e portare in patria i resti di 3000 soldati morti nel 1939 e negli anni successivi durante l'occupazione militare fascista dell'Albania – trova in un cappellano, problematico compagno d'avventura e interlocutore, un rivale in amore per una vedova.

ATTO DI ACCUSA. Regia di Giacomo Gentilomo.

Con Lea Padovani, Andrea Checchi, Marcello Mastroianni. Italia, 1950.

Mentre Renato è prigioniero in Russia, Irene lo crede morto e sposa un anziano e ricco avvocato. Finita la guerra Renato torna e i due scoprono di amarsi ancora, ma l'avvocato riesce a farlo accusare di un delitto.

CITTA' DOLENTE, LA. Regia di Mario Bonnard.

Con Luigi Tosi, Barbara Costanova, Elio Steiner, Gianni Rizzo, Constance Dowling. Italia, 1949.

Nel 1947 l'antica città costiera istriana di Pola (oggi Pula), già colonia romana e poi veneziana, passata all'Austria nel 1797 e all'Italia nel 1918, fu assegnata alla Jugoslavia (Croazia), provocando l'esodo di migliaia di abitanti italiani. Attratto dall'idea di diventare padrone dell'officina dove lavora, l'operaio Berto decide di rimanere, ma i macchinari sono confiscati dal governo. Grazie a una funzionaria del partito comunista riesce a far partire per Trieste la moglie e il figlio che ha bisogno di cure. Diventato amante della commissaria, Berto è inviato in un campo di concentramento come dissidente. Evade, raggiunge la costa, rema verso l'Italia, muore, colpito da una raffica di mitragliatrice.

CRISTO PROIBITO. Regia di Curzio Malaparte.

Con Raf Vallone, Elena Varzi, Alain Cuny, Anna Maria Ferrero, Gino Cervi. Italia, 1951.

Dal romanzo di Curzio Malaparte. Un reduce di guerra vuole vendicare il fratello, fucilato dai tedeschi su denuncia di un compaesano, ma nessuno vuole fargli il nome del colpevole. Il sacrificio di un "santone" che si fa uccidere al posto del vero colpevole lo fa ravvedere.

DUE MOGLI SONO TROPPE. Regia di Mario Camerini.

Con Griffith Jones, Lea Padovani, Sally Ann Howes, Kieron Moore, Ada Dondini. Italia, 1950.

Ex sergente britannico arriva a Cassino in viaggio di nozze. L'accusano di aver già sposato una ragazza del posto che ha avuto un figlio.

NAPOLI MILIONARIA. Regia di Eduardo De Filippo.

Con Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Delia Scala, Totò, Leda Gloria, Carlo Ninchi, Mario Soldati, Carlo Giuffré, Aldo Giuffré. Italia, 1950.

Da una pièce (1945) di Eduardo: diario di vita napoletana attraverso la storia di una famiglia prima, durante e dopo la seconda guerra mondiale. Prima c'è la deportazione del capofamiglia, poi la borsa nera. Un incidente doloroso cambia le cose.

NATALE AL CAMPO 119. Regia di Pietro Francisci.

Con Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Peppino De Filippo, Massimo Girotti, Carlo Campanini, Adolfo Celi, Ave Ninchi, Carlo Mazzarella, Maria Mercader. Italia, 1947.

A guerra finita, nel campo 119 in California i prigionieri di guerra italiani attendono il giorno del ritorno. Intanto rievocano i ricordi della patria lontana

Miseria e ricostruzione

ABBASSO LA RICCHEZZA. Regia di Gennaro Righelli.

Con Anna Magnani, Vittorio De Sica, Virgilio Riento. Italia, 1946.

Con la borsa nera una fruttivendola fa un sacco di soldi, ma cade in balia di imbroglioni e falsi aristocratici che cercano di derubarla. Seguito, ma ribaltato, di Abbasso la miseria.

UMBERTO D. Regia di Vittorio De Sica

Con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Ilena Simova, Elena Rea, Memmo Carotenuto, Lamberto Maggiorani, Alberto Albani Barbieri.

Italia, 1952.

Umberto Domenico Ferrari, un mite, silenzioso pensionato, ridotto a non essere più (economicamente) in grado di sopravvivere, rifiuta le tentazioni dell'elemosina per dignità e del suicidio per non abbandonare il proprio cane.

DUE SOLDI DI SPERANZA. Regia di Renato Castellani.

Con Vincenzo Musolino, Maria Fiore, Gina Mascetti, Filomena Russo, Luigi Astarita, Carmela Cirillo. Italia, 1952.

Un disoccupato di Boscotrecase (NA) impara l'arte del sopravvivere, facendo molti mestieri, finché sposa una ragazza povera e vitale come lui.

EROE DEI NOSTRI TEMPI, UN. Regia di Mario Monicelli.

Con Alberto Sordi, Franca Valeri, Tina Pica, Giovanna Ralli, Leopoldo Trieste, Alberto Lattuada, Carlo Pedersoli. Italia, 1955.

Ritratto di un conformista che, a furia di non volersi compromettere, si fa incastrare. Sottrattosi al pericolo di dover sposare intraprendente vedovella, si arruola nella Celere per non aver più paura.

EROE DELLA STRADA, L'. Regia di Carlo Borghesio. Erminio Macario, Carlo Ninchi, Vera Carmi, Delia Scala, Folco Lulli, Arnoldo Foà.

Felice Manetti, poveraccio e sempre disoccupato, è accusato di aver rubato un organetto. Lo scagiona un amico che si spaccia per partigiano e mette soggezione. I guai continuano.

LADRI DI BICILETTE. Regia di Vittorio De Sica.

Con Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Vittorio Antonucci, Elena Altieri, Ida Bracci Dorati. Italia, 1948.

Derubato della bicicletta, indispensabile per il lavoro appena trovato, disoccupato va col figlioletto alla ricerca del ladro attraverso la Roma del dopoguerra, incontrando solidarietà, indifferenza, aperta ostilità.

MIRACOLO A MILANO. Regia di Vittorio De Sica.

Con Francesco Golisano, Brunella Bovo, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò, Arturo Bragaglia, Erminio Spalla. Italia, 1951.

Ispirato a Totò il buono (1940) di Cesare Zavattini, è una favola sociale sugli “angeli matti e poveri” delle baracche ai margini di Milano che, minacciati di sfratto da un avido industriale, organizzano un’azione di resistenza, animata dall’orfano Totò, che solo un miracolo fa trionfare.

MOLTI SOGNI PER LE STRADE. Regia di Mario Camerini.

Con Anna Magnani, Massimo Girotti, Checco Durante, Dante Maggio, Luigi Pavese. Italia, 1948.

Dopo un litigio con la moglie che gli rimprovera la sua lazzaronaggine, un disoccupato s’impadronisce di un’auto nel garage custodito di un amico per venderla. Glielo impedisce la moglie gelosa che lo pedina col figlio, sospettando un’avventura galante. Tutto s’accomoda.

MONELLO DELLA STRADA, IL. Regia di Carlo Borghesio.

Con Erminio Macario, Luisa Rossi, Saro Urzì. Italia, 1950.

Tornato dall’Argentina, Carletto si trova un figlio sulle spalle. Dapprima non lo vuole, poi si affeziona e ha inizio la sua fortuna.

ONOREVOLE ANGELINA , L’. Regia di Luigi Zampa.

Con Anna Magnani, Nando Bruno, Ave Ninchi, Ernesto Almirante, Armando Migliari, Marco Tulli, Maria Grazia Francia, Franco Zeffirelli. Italia, 1947.

Moglie di un vicebrigadiere (Bruno) e madre di cinque figli, Angelina (Magnani) guida le donne della borgata romana di Pietralata all’assalto dei magazzini di pasta di un borsanerista e, dopo l’alluvione, a occupare gli alloggi vuoti di uno speculatore edilizio. Diventata famosa, è tentata dalla politica, ma, ribellatasi alla forza pubblica, è arrestata. Esce dal carcere vittoriosa...

SCIUSCIA’. Regia di Vittorio De Sica.

Con Frank Wolff, Salvo Randone, Federico Zardi, Pietro Cammarata, Giuseppe Teti, Nando Cicero. Italia, 1946.

Due giovanissimi sciuscià (da “shoe-shine”, lustrare scarpe) napoletani sognano di comperare un cavallo bianco tutto per loro e, per averlo, s’invischiano in un “lavoretto” per adulti che li porta in un carcere minore.

TERESA LA LADRA. Regia di Carlo Di Palma.

Con Monica Vitti, Stefano Satta Flores, Michele Placido, Carlo Delle Piane, Anna Bonaiuto, Luciana Turina.. Italia, 1973.

Italia 1940. Odissea grottesca e patetica di Teresa Numa, nata ad Anzio da famiglia povera e numerosa, che cambia dieci mestieri in sette anni, rubacchia, fa un figlio, passa dal carcere al manicomio.

TOTO’ CERCA CASA. Regia di Steno e Mario Monicelli.

Con Totò, Alda Mangini, Aroldo Tieri, Lia Molfese, Luigi Pavese, Marisa Merlini, Folco Lulli, Mario Riva, Mario Castellani. Italia, 1949.

Rimasto senza casa per la guerra, impiegato statale vive in un’aula scolastica, spostandosi poi in un cimitero, nello studio di un pittore e al Colosseo.

VAJONT. Regia di Renzo Martinelli.

Con Michel Serrault, Daniel Auteuil, Laura Morante, Jorge Perugorria, Leo Gullotta, Philippe Leroy, Anita Caprioli, Nicola Di Pinto. Italia, 2001. **Personaggi storici e loro interpreti:** Tina Merlin (Laura Morante), Ing. Carlo Semenza (Michel Serrault), Giorgio Dal Piaz (Philippe Leroy), Nino Biadene (Daniel Auteuil).

Alle 22.39 del 9 ottobre 1963 dal monte Toc si staccano 260 milioni di metri cubi di roccia che, precipitando nel lago artificiale formato dalla diga del Vajont, provocano un’ondata che investe i paesi sottostanti (Longarone, Erto, Casso nel Bellunese). 1917 i morti. Non fu una tragica fatalità, come si volle far credere.

VAJONT ‘63 – IL CORAGGIO DI SOPRAVVIVERE. Regia di Andrea Prandstraller. Italia, 2008.

45 anni dopo si rievoca il disastroso straripamento del lago artificiale, formato dalla diga del Vajont, ai confini tra Friuli e Veneto, che la notte del 9 marzo 1963 fece 1917 morti di cui quasi 1500 a Longarone.

Politica e partiti

ANNO UNO. Regia di Roberto Rossellini.

Con Luigi Vannucchi, Dominique Darel, Valeria Sabel, Paolo Bonacelli, Camillo Milli, Omero Antonutti. Italia, 1974. **Personaggi storici e loro interpreti:** *Alcide De Gasperi* (Luigi Vannucchi), *Palmiro Togliatti* (Tino Bianchi), *Pietro Nenni* (Ennio Balbo), *Giorgio Amendola* Paolo Bonacelli, *Giuseppe Saragat* (Francesco Di Federico)

Il film, imperniato su incontri e dialoghi o discorsi di Alcide De Gasperi, si snoda nel periodo che va dal 1944 al 1954: da quando cioè a Roma si attendono con ansia gli Alleati a quando l'uomo politico, dopo il congresso Dc di Napoli da cui esce pressoché sconfitto, si ritira a Selva di Valsugana.

BAARIA. Regia di Giuseppe Tornatore.

Con Francesco Scianna, Margareth Madè, Nicole Grimaudo, Angela Molina, Lina Sastri. Italia, 2009.

Lla storia di una famiglia siciliana che prende le mosse dal ventennio fascista in cui Cicco, sin da bambino apertamente contestatore, è un pastore che ha la passione per la letteratura epica. Suo figlio Peppino, cresciuto durante la guerra, entrerà nelle file del Partito Comunista divenendone un esponente di spicco sul piano locale e riuscendo a sposare, nonostante la più assoluta opposizione della famiglia di lei, Mannina che diventerà madre dei loro numerosi figli che saranno comunque considerati da alcuni sempre e comunque 'figli del comunista'.

BIANCO E NERO. Regia di Paolo Pietrangeli, Paolo Gambescia.

Con Giorgio Almirante, Gino Birindelli, Valerio Borghese, Ciccio Franco, Pino Rauti, Mario Scelba. Italia, 1975.

Ovvero i colori della classe politica governativa in Italia dal 1945 in poi: il "bianco fiore" della DC e il "nero fascista" del MSI e dintorni.

DEL PERDUTO AMORE. Regia di Michele Placido.

Con Giovanna Mezzogiorno, Piero Pischetta, Fabrizio Bentivoglio, Rocco Papaleo, Lorenzo Gentile, Enrico Lo Verso, Sergio Rubini, Rino Cassano, Michele Placido. Italia, 1998. **Personaggi storici e loro interpreti:** *Liliana Rossi* (Giovanna Mezzogiorno).

Lucania, 1958. Gerardo, espulso dal collegio, è coinvolto da Liliana, giovane militante comunista, nell'apertura di una scuola per ragazze analfabete, iniziativa osteggiata dai galantuomini della DC alleata con il MSI e non gradita al PCI. Ispirata alla vera vicenda di Liliana Rossi, vissuta ad Ascoli Satriano (FG)

LETTERE DALL'AMERICA. Regia di Gianfranco Pannone. Italia, 1995.

1947, nella Napoli povera del dopoguerra un italo-americano, Nicola Rainone, torna a far visita ai familiari che non vede da più di vent'anni. Per i parenti napoletani zio Nicola diviene l'incarnazione del mito americano, anche grazie alle lettere, ai dollari e ai pacchi pieni di regali che continuano ad arrivare dopo il suo ritorno a Brooklyn. La facciata generosa di questi neoamericani che non hanno dimenticato il Paese d'origine, nasconde però un ricatto politico: «Lettere dall'America» è infatti il nome di un progetto del governo americano e della Chiesa cattolica d'oltreoceano mirato a influenzare il risultato delle elezioni del '48.

MA CHE STORIA... Regia di Gianfranco Pannone. Italia, 2010.

Il Risorgimento in un racconto lungo 150 anni: gioie e dolori di un paese grande e complicato. Il racconto di questa epopea a metà, si sviluppa tra i cinegiornali e i documentari, dell'archivio Luce, dagli anni dieci agli ottanta, che attraversano non senza retorica la storia nazionale

Emigrazione

CAMMINO DELLA SPERANZA, IL . Regia di Pietro Germi.

Con Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Mirella Ciotti. Italia, 1950.

L'odissea di un gruppo di siciliani che, dopo la chiusura della zolfatara, partono verso il nord finché, dopo varie peripezie, passano clandestinamente il confine con la Francia.

COME SCOPERSI L'AMERICA. Regia di Carlo Borghesio.

Con Erminio Macario, Carlo Ninchi, Delia Scala, Folco Lulli. Italia, 1949.

Ingenuo giovanotto disoccupato e gabbamondo, affamato come lui, emigrano clandestinamente nell'America del Sud. Dopo tragicomiche disavventure decidono che, tirate le somme, stavano meglio in Italia.

COSÌ RIDEVANO. Regia di Gianni Amelio.

Con Enrico Lo Verso, Francesco Giuffrida, Claudio Contartese, Vittorio Rondella, Irene Vistarini, Paolo Sena. Italia, 1998.

In sei giornate su un arco di sette anni, dal 1958 al 1964 il tormentato e appassionato rapporto tra due fratelli siciliani. Giovanni raggiunge a Torino il minore Pietro per aiutarlo e spronarlo a prendere l'agognato diploma di maestro. Pietro contraccambierà, a modo suo.

EMIGRANTES. Regia di Aldo Fabrizi.

Con Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Loredana, Nando Bruno, Giuseppe Rinaldi, Adolfo Celi, Saro Urzi. Italia, 1949

Finita la guerra, il romano Giuseppe emigra con la famiglia in Argentina. La figlia trova un marito, la moglie s'ammala di nostalgia. Per procurarsi i soldi necessari al viaggio di ritorno, si rompe un braccio sul lavoro, ma lo soccorre anche la solidarietà dei compagni e degli altri lavoratori argentini

FUGA IN FRANCIA. Regia di Mario Soldati.

Con Folco Lulli, Enrico Olivieri, Pietro Germi, Mario Vercellone, Giovanni Dufour, Rosina Mirafiore, Mario Soldati. Italia, 1948.

Dopo il 25 aprile 1945 un gerarca fascista (Lulli), ricercato per crimini di guerra, cerca col figlio (Olivieri) di espatriare in Francia, verso Grenoble, attraverso il confine alpino, unendosi a tre operai che vogliono emigrare clandestinamente.

GIA' VOLA IL FIORE MAGRO. Regia di Paul Meyer. Belgio, 1960

Il titolo viene da una poesia di Salvatore Quasimodo ("Già vola il fiore magro/dai rami. E io attendo/la pazienza del suo volo irrevocabile"). Le prime giornate di una famiglia di immigrati siciliani nel Borinage, regione carbonifera in declino, con le miniere alla vigilia della chiusura. Con loro si spegneranno la memoria collettiva e la cultura operaia.

NAPOLETANI A MILANO. Regia di Eduardo De Filippo.

Con Eduardo De Filippo, Anna Maria Ferrero, Frank Latimore, Vittorio Sanipoli, Laura Gore, Irma Capece Minutolo. Italia, 1953.

Salvatore, dopo aver messo insieme un gruppo di falsi parenti delle vittime del crollo di una catapecchia – di cui è moralmente responsabile una società milanese –, si reca a Milano a reclamare indennizzi. La ditta è d'accordo, ma offre lavoro.

ROCCO E I SUOI FRATELLI. Regia di Luchino Visconti.

Con Alain Delon, Renato Salvatori, Katina Paxinou, Annie Girardot, Paolo Stoppa, Claudia Cardinale, Corrado Pani, Spiros Focas, Roger Hanin, Nino Castelnuovo, Adriana Asti, Claudia Mori. Italia, 1960.

Ispirato ai racconti di Testori (Il ponte della Ghisolfia, 1958). Una famiglia di contadini lucani si trasferisce a Milano negli anni del boom economico e si disgrega, nonostante gli sforzi della vecchia madre per tenerla unita.

Criminalità, banditismo, mafie

A CIASCUNO IL SUO. Regia di Elio Petri.

Con Gian Maria Volonté, Irene Papas, Gabriele Ferzetti, Luigi Pistilli, Salvo Randone. Italia, 1967.

Onesto laureato di provincia, intellettuale di sinistra, scopre il mandante di un duplice delitto in Sicilia. Dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia.

AI MARGINI DELLA METROPOLI. Regia di Carlo Lizzani.

Con Massimo Girotti, Marina Berti, Giulietta Masina, Paola Borboni. Italia, 1953.

Un avvocato decide di occuparsi del caso di Mario Ilari, accusato di omicidio. Con l'aiuto di una copista e dell'amante del detenuto, e grazie alla solidarietà di alcuni abitanti del quartiere, riuscirà a dimostrarne l'innocenza.

BANDA CASAROLI, LA. Regia di Florestano Vancini.

Con Renato Salvatori, Jean-Claude Brialy, Tomas Milian, Gabriele Tinti, Mariella Zanetti, Marcella Rovena. Italia, 1962. **Personaggi storici e loro interpreti:** *Paolo Casaroli* (Renato Salvatori).

Nell'indagare su 4 rapine in banca compiute alla fine degli anni '50 da un trio di giovani, un poliziotto arriva a Bologna in casa di Paolo Casaroli che lo uccide e si dà alla fuga con il complice Corrado Minguzzi, seminando morte e terrore in città.

BANDITI A ORGOSOLO. Regia di Vittorio De Seta.

Con Michele Cossu, Peppeddu Coccu, Vittorina Pisano. Italia, 1961.

Un giovane pastore sardo, costretto a ospitare tre banditi, è braccato dalla polizia e non ha altra strada che quella del banditismo.

BANDITO, IL. Regia di Alberto Lattuada.

Con Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carla Del Poggio, Carlo Campanini. Italia, 1946

Reduce dalla prigionia in Germania, Ernesto arriva a Torino, uccide lo sfruttatore della sorella, diventa capo di una banda e muore in uno scontro con la polizia.

CACCIA TRAGICA. Regia di Giuseppe De Santis.

Con Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla Del Poggio, Vittorio Duse, Checco Rissone, Folco Lulli. Italia, 1947.

Finita la guerra nel '45, una banda di criminali, capeggiata da un reduce dalla prigionia e dalla sua donna, infesta la bassa padana. I componenti di una cooperativa agricola lo catturano e lo processano.

CONTRO LA LEGGE. Regia di Flavio Calzavara.

Con Marcello Mastroianni, Fulvia Mammi, Tino Buazzelli, Manlio Busoni, Paolo Panelli. Italia, 1950.

Giovane di buona famiglia trafficante, di nascosto, in valuta estera. Accusato di omicidio, indaga con la fidanzata per dimostrare la sua innocenza.

FUORILEGGE, I. Regia di Aldo Vergano. Con Vittorio Gassman, Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Umberto Spadaro, Tino Buazzelli. Italia, 1950.

Turi, tornato in Sicilia dall'estero, apprende che la sorella è l'amante di Cosimo, militante del movimento separatista siciliano, che, abbandonato da tutti, è diventato un bandito. Turi vorrebbe ucciderlo e ascolta i consigli di un losco e subdolo avvocato

IN NOME DELLA LEGGE. Regia di Pietro Germi.

Con Massimo Girotti, Charles Vanel, Jone Solinas, Camillo Mastrocinque, Saro Urzì. Italia, 1949.

Pretore settentrionale in Sicilia si trova in conflitto con un potente latifondista. Lo aiutano, vincendo l'omertà e la paura, la popolazione locale e persino un capomafia.

NOI CANNIBALI. Regia di Antonio Leonviola.

Con Silvana Pampanini, Vincenzo Musolino, Folco Lulli, Giuseppe Porelli, Milly Vitale. Italia, 1953.

Nella Civitavecchia portuale del dopoguerra Virginia, ballerina d'avanspettacolo, e Aldo, giovane disoccupato dedito al piccolo contrabbando, si mettono insieme, ma devono fare i conti con la violenza di un capocchia locale.

PLACIDO RIZZOTTO. Regia di Pasquale Scimeca.

Con Marcello Mazzarella, Vincenzo Albanese, Carmelo Di Mazzarelli, Gioia Spaziani, Arturo Todaro, Biagio Barone, Franco Catalano. Italia, 2000. **Personaggi storici e loro interpreti:** *Placido Rizzotto* (Marcello Mazzarella), *Luciano Liggio* (Vincenzo Albanese).

Come e perché Placido Rizzotto, segretario socialista della Camera del Lavoro di Corleone (PA), scomparve la sera del 10 marzo 1948, ultima tappa di una lunga serie di omicidi politici commessi in Sicilia dal 1944 in poi.

SALVATORE GIULIANO. Regia di Francesco Rosi.

Con Frank Wolff, Salvo Randone, Federico Zardi, Pietro Cammarata, Giuseppe Teti, Nando Cicero. Italia, 1962. **Personaggi storici e loro interpreti:** *Salvatore Giuliano* (Pietro Cammarata), *Gaspere Pisciotta* (Frank Wolff)

Più che sul bandito Giuliano (1922-50) è, come diceva il titolo di lavorazione, un film sulla Sicilia 1943-50. Messo ai margini il personaggio, parla dei rapporti tra mafia, banditismo, potere politico, potere economico. Comincia sul cadavere del bandito.

SEGRETI DI STATO. Regia di Paolo Benvenuti.

Con David Coco, Antonio Catania, Sergio Graziani, Aldo Puglisi, Francesco Guzzo, Vincenzo Failla, Paolo Fiorino. Italia, 2003. **Personaggi storici e loro interpreti:** *Gaspare Pisciotta* (David Coco)

Lezione maieutica di storia e di metodo sui retroscena della strage di Portella della Ginestra (1-5-1947). Dopo il processo del 1951 a Viterbo, l'avvocato di Gaspare Pisciotta conduce un'inchiesta sull'eccidio che – in base a testimonianze, sopralluoghi, documenti, perizie mediche e balistiche – smonta la versione ufficiale (poi accolta dalla maggioranza degli storici) e lo indica come il primo capitolo della strategia della tensione.

TOMBOLO, PARADISO NERO. Regia di Giorgio Ferroni.

Con Aldo Fabrizi, John Kitzmiller, Adriana Benetti, Nada Fiorelli, Luigi Tosi, Elio Steiner, Dante Maggio, Franca Marzi, Luigi Pavese, Saro Urzì. Italia, 1947.

Dopo aver perduto durante la guerra la moglie, il custode di un magazzino di merci USA nel porto di Livorno scopre che la figlia, data per dispersa, fa la prostituta nella pineta di Tombolo (PI), sfruttata da un malvivente in guanti gialli. Cerca di salvarla, aiutando la polizia a sgominare la banda criminale.

UOMO DA BRUCIARE, UN. Regia di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani.

Con Gian Maria Volonté, Didi Perego, Lydia Alfonsi, Spiros Focas, Turi Ferro, Marina Malfatti. Italia, 1962. *Salvatore, giovane contadino, dopo due anni di continente torna in Sicilia per riprendere la lotta contro la mafia, i privilegi, l'ingiustizia. Lo eliminano.*

VINTI, I. Regia di Michelangelo Antonioni.

Con Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau, Franco Interlenghi, Anna Maria Ferrero, Patrick Barr, Fay Compton. Italia, 1952.

Tre episodi: in Francia giovani studenti compiono un delitto gratuito; in Italia un ragazzo ricco e annoiato si unisce a un gruppo di contrabbandieri e rimane vittima di una retata; in Inghilterra un giovane paranoico commette un delitto perfetto perché senza movente.

VITA RICOMINCIA, LA. Regia di Mario Mattòli.

Con Alida Valli, Fosco Giachetti, Eduardo De Filippo, Aldo Silvani, Nando Bruno, Carlo Romano, Ughetto Bertucci. Italia, 1945.

Da poco rientrato a Roma dopo una lunga prigionia di guerra, il medico Paolo Marchini apprende che la moglie Patrizia è stata arrestata per omicidio. Tre anni prima, senza denaro per curare il figlioletto gravemente malato, aveva consentito a un appuntamento con un signore facoltoso sconosciuto che non aveva più rivisto. Costui s'era fatto vivo la sera prima, cercando di riagganciarla. Discussione, sparo. Patrizia viene processata.

Capitale e lavoro

ACCATTONE. Regia di Pier Paolo Pasolini.

Con Franco Citti, Adriana Asti, Franca Pasut, Silvana Corsini, Paola Guidi, Adele Cambria, Mario Cipriani, Polidor, Elsa Morante
Italia, 1961.

Cataldi Vittorio detto Accattone, un sottoproletario romano, vive alle spalle di una prostituta che finisce in galera. Ne trova un'altra, se ne innamora e cerca un lavoro. La sua vita difficile si concluderà tragicamente.

CAMILLA. Regia di Luciano Emmer.

Con Gabriele Ferzetti, Luciana Angiolillo, Franco Fabrizi. Italia, 1954.

Domestica di mezza età, campagnola semplice e buona, fa da spettatrice in una famiglia borghese gretta e in crisi.

IN FABBRICA. Regia di Francesca Comencini. Italia, 2007.

È una storia di volti, di facce operaie, un ritratto umano delle persone che hanno popolato e popolano le

fabbriche italiane. Da una fabbrica del primo dopoguerra inizia un viaggio attraverso la coscienza operaia del Novecento per comprendere e restituirne tutte le trasformazioni.

La narrazione è affidata alla voce degli operai, sono loro a raccontare il proprio lavoro, le aspirazioni, le sconfitte, le speranze.

NON C'E' PACE TRA GLI ULIVI. Regia di Giuseppe De Santis.

Con Raf Vallone, Lucia Bosé, Folco Lulli, Maria Grazia Francia, Dante Maggio, Michele Riccardini, Vincenzo Talarico. Italia, 1950.

Soldato smobilitato scopre di essere stato spossessato del suo gregge da un pastore che s'è arricchito con l'usura. Arrestato perché cerca di riprendersi il suo e condannato, evade per farsi giustizia

OPERAI, CONTADINI. Regia di Danièle Huillet, Jean-Marie Straub.

Con Angela Nugara, Giacinto Di Pascoli, Gianpaolo Cassarino, Enrico Achilli, Angela Durantini. Italia, 2001.

*Un lungo piano-sequenza apre il film, percorrendo circolarmente la radura di un bosco toscano – palcoscenico primigenio calato nel silenzio della natura – dove 12 non attori leggono brani da *Le donne di Messina* (1949) e da altri libri di Elio Vittorini. Sono operai e contadini che descrivono le dure condizioni di vita e di lavoro dopo la fine della Seconda guerra mondiale.*

RISO AMARO. Regia di Giuseppe De Santis.

Con Vittorio Gassman, Doris Dowling, Silvana Mangano, Raf Vallone, Checco Rissone, Nico Pepe. Italia, 1949.

Braccata dalla polizia, la complice di un ladro si unisce a un gruppo di mondine in partenza per le risaie del Vercellese dove viene raggiunta dall'amante che, aiutato da Silvana, una delle mondine, progetta di impossessarsi con alcuni amici del raccolto di riso. Epilogo sanguinoso.

Sessualità, famiglia, questione femminile

ADUA E LE COMPAGNE. Regia di Antonio Pietrangeli.

Con Simone Signoret, Sandra Milo, Emmanuelle Riva, Claudio Gora, Marcello Mastroianni, Gina Rovere, Ivo Garrani, Gianrico Tedeschi, Domenico Modugno. Italia, 1960

Dopo la chiusura delle case di tolleranza (Legge Merlin: 20-09-1958) 4 prostitute si associano per aprire una trattoria in campagna. Ma l'ex cliente borghese che le ha aiutate le ricatta, obbligandole a riprendere il vecchio mestiere.

COMIZI D'AMORE. Regia di Pier Paolo Pasolini.

Con Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Cesare Musatti, Graziella Chiarcossi, Giuseppe Ungaretti, Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Ignazio Buttitta, Adele Cambria, Peppino Di Capri. Italia, 1964.

Inchiesta su amore e sesso nell'Italia degli anni '60, composta da un prologo (P.P. Pasolini che discute con A. Moravia e C. Musatti), e quattro capitoli 1) Grande fritto misto all'italiana; 2) Schifo o pietà; 3) La vera Italia?; 4) Dal basso e dal profondo; e un epilogo di fiction con il matrimonio di due giovani.

ROMA ORE 11. Regia di Giuseppe De Santis.

Con Carla Del Poggio, Maria Grazia Francia, Lucia Bosé, Lea Padovani, Raf Vallone, Massimo Girotti, Delia Scala, Elena Varzi, Paolo Stoppa, Paola Borboni.

Italia, 1952.

Una prostituta, la moglie di un disoccupato, l'amica ricca di un pittore squattrinato, una ragazza incinta, una servetta e altre venti donne, richiamate da un annuncio che promette un lavoro, s'affollano su una scala che crolla.

STROMBOLI, TERRA DI DIO. Regia di Roberto Rossellini.

Con Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza.. Italia, 1950.

Per rimanere in Italia Karin, profuga lituana, sposa una guardia del campo d'internamento, pescatore di Stromboli (una delle Eolie), ma è dura la vita di straniera sull'isola. Disperata, durante un'eruzione del vulcano, cerca di andarsene. Si smarrisce, invoca Dio e ritorna, sconfitta e vittoriosa nello stesso tempo.

TEMPI NOSTRI. Regia di Alessandro Blasetti.

Con Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Lea Padovani, Marcello Mastroianni, Yves Montand, François Périer, Andrea Checchi, Alba Arnova, Michel Simon, Sylvie, Alberto Sordi, Enrico Viarisio, Eduardo De Filippo, Maria Fiore, Totò, Sophia Loren. Italia, 1952.

9 episodi – di cui 8 da altrettanti racconti italiani del Novecento e uno da un soggetto originale di Age & Scarpelli – collegati da scenette del Quartetto Cetra (al piano Gorni Kramer). 1) “Scena all’aperto” (da Marino Moretti): due anziane comparse ricordano il passato su un set; 2) “Il pupo” (da Alberto Moravia): una coppia con molti figli vorrebbe abbandonare l’ultimo; 3) “Mara” (da Vasco Pratolini): rassegnata a far la prostituta cambia vita per amore di un insegnante; 4) “Il bacio” (da Achille Campanile): i pensieri di due innamorati non coincidono con i loro volti; 5) “Gli innamorati” (da Ercole Patti): chi dei due ama di più? Litigio; 6) “Casa d’altri” (da Silvio D’Arzo): dopo aver confessato al parroco la sua voglia di suicidio, un’anziana gli salva la vita; 7) “Scusi, ma...” (da Anton Germano Rossi): scoperto dal marito, un amante cambia le carte in tavola; 8) “Don Corradino” (da Giuseppe Marotta): irriducibile casanova trova la donna che lo incastra; 9) “La macchina fotografica” (di Age & Scarpelli): mentre corteggia una bellona, un fotografo è derubato del suo apparecchio.

TETTO, IL. Regia di Vittorio De Sica.

Con Gabriella Pallotta, Giorgio Listuzzi, Gastone Renzelli, Angelo Bigioni. Italia, 1956.

Luisa e Natale, giovani e poveri, si sposano, ma non hanno una casa propria. Alla periferia di Roma escogitano un sistema per farsene una e avere così la possibilità di vivere senza promiscuità.

Arte, cultura, sport

BELLISSIMA. Regia di Luchino Visconti. Con Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Corrado Mantoni. Italia, 1951. **Personaggi storici e loro interpreti:** partecipa nella parte di se stesso: Alessandro Blasetti.

Il regista Alessandro Blasetti cerca una bambina per un suo film. Per fare in modo che la figlioletta sia scelta, un’infermiera proletaria fa tutti i sacrifici possibili finché si rende conto che non ne vale la pena.

CAFE’ CHANTANT. Regia di Camillo Mastrocinque.

Con Alberto Talegalli, Virgilio Riento, Anna Carena, Franco Coop. Italia, 1954.

Il Sor Clemente, con la complicità del maggiordomo, riesce a sottrarsi per una sera all’insopportabile moglie contessa e in compagnia dello zio Angelino si gode uno spettacolo di varietà, e non solo, finché la moglie lo raggiunge in teatro.

TOTO’ AL GIRO D’ITALIA. Regia di Mario Mattòli.

Con Totò, Giuditta Rissone, Isa Barzizza, Carlo Ninchi, Walter Chiari, Mario Castellani, Fulvia Franco, Mario Riva, Luigi Pavese. Italia, 1947. **Personaggi storici e loro interpreti:** partecipano nella parte di loro stessi: Fausto Coppi, Gino Bartali, Louis Bobet, Ferdy Kubler, Fiorenzo Magni, Tazio Nuvolari.

Per conquistare la sua bella, Totò, professore barbuto e innamorato, deve vincere il giro. Venduta distrattamente l’anima al diavolo, batte Bartali, Coppi e tutti gli altri.

INDICE

Introduzione	3
Cronologia	5
I film della rassegna	9
Umberto D.....	11
Roma ore 11.....	15
Accattone.....	19
Così ridevano.....	23
La storia del Circolo Familiare di	
Unità Proletaria - I parte 1945-1955	29
Filmografia	31
Riverberi di guerra.....	31
Misera e ricostruzione.....	32
Politica e partiti.....	33
Emigrazione.....	34
Criminalità, banditismo, mafie.....	35
Capitale e lavoro.....	37
Sessualità, famiglia, questione femminile.....	38
Arte, cultura, sport.....	39