

## **1944: IL CINEMA DEL REALE**

Nel 1944 la Seconda Guerra Mondiale, che cambierà per sempre la società, trasformandola in quella che conosciamo oggi, sta volgendo al termine. E' un anno cruciale, in cui dopo la distruzione, dalle ceneri, bisognava ricostruire ciò che il potere aveva distrutto, dentro e fuori la vita delle popolazioni. Sarà il modo di pensare di uomini e donne del tempo che subirà la più grande rivoluzione, e in questo processo il cinema sarà uno degli strumenti più potenti.

### **1. BREVE INTRODUZIONE AL CINEMA DELLE ORIGINI**

Nel 1944 il cinema è un'arte ancora relativamente nuova, nata da meno di un cinquantennio, ma già stata attraversata al suo interno da piccole e grandi rivoluzioni. E' solo nel 1895, infatti, quando al Salon Indien del Grand Cafè di Parigi viene offerta la prima proiezione pubblica a pagamento a opera dei fratelli Lumière, evento che segna, canonicamente, l'inizio della storia del cinema. Va da sé che questo, più che un punto di partenza, risulta essere il punto di arrivo di altre invenzioni e brevetti che furono messi a punto dai diversi pionieri del cinema che erano sparsi qua e là in Europa e nel mondo, anche in Italia e anche a Napoli, come vedremo a breve. Fatto sta che l'avvento del cinematografo va necessariamente inteso come fenomeno internazionale e come un'esperienza molteplice, un'invenzione quindi il cui merito non è riferibile ad una singola persona né ad un singolo ambiente culturale o geografico : le origini del cinematografo sono da rintracciare in quei momenti di intrattenimento per il pubblico che lo hanno preceduto, quale il teatro delle ombre, lo spettacolo di magia, il circo, gli spettacoli esoterici etc. oltre ai rapporti sia con lo sviluppo delle tecniche fotografiche, sia con le correnti letterarie, artistiche, storiche; dinamiche di scambio destinate a crescere nel tempo.

Il processo di istituzionalizzazione del cinema è, in effetti, un percorso lungo e complesso per poter essere canonizzato in un unico evento: ancora oggi assistiamo all'evoluzione della storia del cinema, nella pluralità delle sue manifestazioni e nelle diverse modalità di rappresentazione e di fruizione di questo.

A Napoli le prime rappresentazioni del cinematografo Lumière vengono effettuate nei Cafè Concert, che esono dei locali di ristoro come quelli esistenti, al tempo, in Francia, tra questi il Salone Margherita dei fratelli Marino. La prima sala cinematografica, invece, è istituita da Mario Recanati, proveniente da Padova, che dopo aver studiato giurisprudenza e ad aver viaggiato negli Stati Uniti, viene a Napoli dove acquista alcuni locali della Galleria Umberto, adibiti alla vendita di grammofoni e dischi; qui, successivamente, proietta alcuni film fatti venire da Parigi insieme alla macchina Lumière per fare pubblicità ai suoi prodotti. Successivamente decide di aprire una vera sala cinematografica, la Sala Recanati (1898), che fa concorrenza al vicino Salone Margherita.

Recanati, a quanto pare, risulta essere anche il creatore della prima ditta italiana per la distribuzione e il commercio del film.

Successivamente nasce, nel 1901, una nuova sala, a opera di Menotti Cattaneo, la Sala Iride; egli tenta anche la prima sonorizzazione ingaggiando due attori di prosa che vengono posizionati ai lati del palco per recitare le didascalie dei film (che come sappiamo, fino alla fine degli anni Venti circa saranno muti). Da questo momento in poi pian piano nel napoletano sorgeranno diverse sale cinematografiche, tra queste, la sala Eglè, dove nel 1907 viene proiettato il primo film prodotto a Napoli: *Il delitto delle fontanelle*, dei fratelli Troncone.

Nel panorama cinematografico delle origini, a Napoli ma anche in Italia, centrale è la figura di Roberto Troncone, che dopo aver dedicato una prima fase della sua vita alla fotografia, si dedica alle sperimentazioni in ambito cinematografico. Egli ripercorre, infatti, un cammino simile a quello dei fratelli Lumière, che prima di scoprire il cinema si distinguono nella ricerca del colore in fotografia, ricorrendo alla ricetta della fecola di patate; anche lui intraprende lo stesso percorso, quindi, dalle immagini fisse a quelle in movimento. E dopo l'acquisto di una cinepresa, già nel 1898, appena laureato, gira il suo primo documentario. Famoso resta, del 1900, il corto *Ritorno delle carrozze da Montevergine*, passato alla critica come «divertentissimo»<sup>1</sup> e girato con l'aiuto dei due fratelli minori Vincenzo e Guglielmo. Così Roberto diventa il primo produttore e regista italiano. Grazie a lui Napoli segue a ruota Parigi come capitale del cinema fino ad arrivare al 1905, quando arriva il successo internazionale, con il documentario *L'eruzione del Vesuvio*.

---

<sup>1</sup> A. Bernardini, *I film "dal vero", 1895 – 1914. Il cinema muto italiano*, Cineteca del Friuli, Udine 2001, p. 77.

Roberto si reca sul monte con il fratello Vincenzo; il successo del documentario è tale che egli fonda, nel 1908, la *Partenope Film*, che sarà una delle più importanti case produttrici dell'epoca, in attività fino al 1926.

La produzione del cinema napoletano di questo periodo è imperniata sui soliti scenari naturali del golfo e del folklore e si distingue dal resto della produzione italiana per la sua vicinanza al contesto locale, tanto da avere, in seguito, problemi con il regime fascista: «I cineasti a furia di girare per i cortili di Napoli, incorsero nella censura fascista ma, trasferiti a Roma, vi portarono i germi del Neorealismo»<sup>2</sup>. Sono i napoletani i primi a considerare la realtà come qualcosa da registrare così com'è, da mostrare al grande pubblico senza gli artifici del montaggio o la presenza di grandi divi (chiaramente questo dato ha motivazioni che risiedono anche nella minore disponibilità economica dei produttori del meridione rispetto alle grandi case che andavano nascendo in Europa e all'estero).

Una delle più caratteristiche industrie cinematografiche napoletane di questi anni, infatti, è la Doria Film; al cui interno, Elvira Notari (la casa era della famiglia Notari) è il punto di forza: donna colta e decisa, ella volle rappresentare nei suoi film a tutti i costi la verità; «Il suo interesse principale verte sulle donne che cercano di sfuggire alla loro condizione di origine [...] nonostante le sue eroine siano tutte condannate ad una fine ignobile, le tratta con una tale ambiguità da lasciare intravedere segni di sorellanza [...] gli uomini non sono considerati essere autonomi, ma oscillano continuamente tra la madre e l'amante»<sup>3</sup>. Durante la Prima Guerra Mondiale la Dora Film produce film patriottici e documentari di successo come *Preparativi guerreschi a Napoli(1911)*, *Eroismo di un aviatore a Tripoli(1912)*, *Addio mia bella addio l'armata se ne va*; successivamente una serie di film ispirati a fatti realmente accaduti e alla tradizione letteraria e musicale, per esempio *Medea di Portamedina(1919)* dal romanzo omonimo di Francesco Mastriani, *A legge*, dalla canzone di E. A. Mario e Pacifico Vento e altri.

Proprio per questa loro ambientazione naturalistica i film della Doria riscuotono un notevole successo di pubblico in America dove gli emigranti fanno la fila per poter assistere agli spettacoli.

Naturalmente l'avvento del fascismo è stata la causa del fallimento della Dora Film, ma più in generale della cinematografia napoletana, in quei primi anni così fervente. Lo scenario

---

<sup>2</sup> E. Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano*, Roma 1989, p. 45.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 34 e 45.

sociale e culturale della Napoli di quegli anni e l'uso del dialetto sono elementi che non collimano con il disegno di rinascita nazionale del regime fascista, che nel 1928 vieta definitivamente la produzione dei film dialettali.

Inoltre, l'introduzione del sonoro ha contribuito non poco alla crisi del cinema che, iniziata con la guerra, ha provocato la chiusura di molti stabilimenti cinematografici, soprattutto napoletani.

## **2. DIVERSE MODALITA' DI RAPPRESENTAZIONE**

Naturalmente ciò che fin da subito è stata suscettibile di manipolazione e sperimentazione durante gli anni in cui il cinema, come arte autonoma, muove i suoi primi passi, è ciò che costituisce l'essenza del cinema stesso, ovvero ciò che il cinema permette - di raccontare qualcosa mostrandolo - vale a dire la modalità di rappresentazione. Noel Burch, critico cinematografico statunitense, per esempio, oppone un Modo di rappresentazione primitivo (MRP), in auge nei primi anni del cinematografo e non necessariamente legato a finalità narrative, a un Modo di rappresentazione istituzionale (MRI), che lavora invece sulla costruzione lineare del percorso narrativo, man mano che questo si viene ad imporre come obiettivo primario, organizzando la successione e la continuità di una visione costituita su più inquadrature e aprendo la strada ad una istituzionalizzazione della produzione cinematografica e del suo linguaggio<sup>4</sup>. Altri studi invece hanno introdotto diverse definizioni per descrivere le fasi di sviluppo del cinema: per esempio si fa riferimento ad una prima fase in cui la modalità di rappresentazione era principalmente concentrata sulle attrazioni mostrative, e una seconda, invece, in cui emerge una nuova spinta verso l'integrazione narrativa: è nel contesto della definizione del sistema mostrativo o attrazionale che viene sperimentato ogni linguaggio cinematografico sviluppatosi poi successivamente, ponendo le fondamenta di quelle che ne saranno le sue basi espressive che nel tempo subiranno modifiche che risponderanno alle diverse esigenze socio-culturali.

Per questo cinema, dunque, a contare sono soprattutto gli elementi di mostrazione, cioè dimostrare agli astanti le potenzialità non solo del filmabile ma soprattutto del

---

<sup>4</sup> Studio evocato all'interno del manuale di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, *Il Cinema, percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci Editore, Roma 2017, p. 19 tratto da Burch N., *La lucarne de l'infini*, Nathan, Paris 1991.

dispositivo stesso, come accade a fine Ottocento: esempio classico è il film “*The Kiss*” (il Bacio), prodotto dalla Edison nel 1896, che vede il piano ravvicinato del bacio scambiato tra i due attori di teatro Mary Irwin e John Rice, e il cui scopo è proprio quello di mostrare il corpo delle cose e il corpo del cinema; tanto è vero che quella scena risulta oscena al pubblico del tempo a causa del primo piano ravvicinato: è proprio questo, e quindi la modalità di rappresentazione, che scandalizza il pubblico del tempo. In questo caso la scena è un bacio, quindi un’azione che già di per sé provoca una reazione emozionale, di qualsiasi tipo, nell’animo di chi lo osserva, ma la stessa cosa capita anche con la rappresentazione di scene di vita quotidiana.

Dai giochi di magia alle avanguardie degli anni Venti, i registi hanno sperimentato il potenziale comunicativo e creativo della sola macchina da presa; anche quando, a metà degli anni Dieci, comincia a prendere piede la logica narrativa all’interno delle trame dei film, centrali saranno ancora le diverse modalità di rappresentazione della realtà. Basti pensare alle avanguardie degli anni Venti e a registi come, per citarne uno, Dziga Vertov, esponente dell’avanguardia cinematografica sovietica. Egli è autore di manifesti redatti in puro stile avanguardistico ed è l’esponente di primo piano di una delle più rilevanti declinazioni politiche del cinema, inteso rigorosamente in senso non finzionale. Vertov, infatti, esalta le potenzialità dello sguardo meccanico di cui è esclusivo detentore il cinema e teorizza l’uso della macchina da presa come un “cine-occhio”: uno strumento più performativo dell’occhio umano, ideale per esplorare il caos dei fenomeni visivi che caratterizzano la realtà; egli pensa a un cinema costruito tramite immagini che colgano la vita sul fatto, che rifiuti la spettacolarità e proponga la percezione del mondo in quanto tale, però a partire, in questo caso diversamente dallo scenario napoletano e da quello che poi saranno le correnti neorealiste del secondo dopoguerra, dal ruolo decisivo assunto dal montaggio. Quello che però queste correnti avanguardistiche hanno in comune con quello che sarà il cinema della modernità è l’assoluto rifiuto di tutto ciò che è artefatto e costruito dal parallelo mondo di Hollywood e dell’elemento spettacolare che caratterizza quei film. Un modo completamente diverso di intendere il cinema e il suo modo di raccontare.

### 3. L'AVVENTO DELLA MODERNITÀ: IL CINEMA DEL REALE

La Seconda Guerra Mondiale costituisce uno spartiacque tra il mondo come era stato concepito fino ad allora e l'avvento della modernità. Il moderno, nel cinema, assume tratti importanti per la società che andava formandosi: è proprio la folla, la massa della società moderna, a costituire un motivo ricorrente del rapporto tra cinema e modernità, diventando non soltanto il soggetto della nuova fruizione, ma allo stesso tempo l'oggetto stesso della rappresentazione cinematografica. L'aggettivo moderno, infatti, viene ad assumere il significato di caratteristica del nuovo linguaggio filmico. I tratti stilistici del moderno cinematografico sono stati individuati nell'improvvisazione, nel rifiuto della spettacolarità, nel predominio della regia sulla sceneggiatura e dell'inquadratura sul montaggio.

Diverse linee storiografiche interpretano la modernità come una serie di esperienze eterogenee che, dal secondo dopoguerra in poi, rivoluzionano il sistema stilistico e produttivo, in particolar modo in Europa.

In Italia vediamo in questi anni di cambiamento svilupparsi quella corrente artistica, il Neorealismo, che darà il via a tutta una serie di fenomeni diversi. In questo ampio panorama le esperienze delle nuove cinematografie internazionali – dalla *Nouvelle Vague* alla *Novà Vlna*, fino al *New American Cinema* – procedono parallele, fondandosi però in unico tratto comune: la totale rottura con il passato. La scena è posta davanti la cinepresa esattamente nel momento in cui avviene l'azione, senza alcuna mediazione. All'interno del Neorealismo infatti, soprattutto in quello delle prime ore - che viene fatto iniziare convenzionalmente con il film *Ossessione* di Visconti del 1943 - si distingue un realismo improntato sull'«immagine-fatto»<sup>5</sup>, nel quale lo sguardo morale verso ciò che accade di fronte la cinepresa permette la scoperta del mondo nel momento stesso in cui i fatti vengono raccontati. Il cinema neorealista, in sostanza, viene ad essere uno strumento di registrazione e riproduzione di una realtà autentica e non mediata. Italo Calvino scriveva, infatti, che il cinema neorealista cancella per sempre il cinema hollywoodiano della «distanza» per sostituirgli un cinema della «vicinanza»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Bazin A., *Qu' est-ce que le cinéma?, I: Ontologie et langage, Les éditions du cerf, Paris 1958, p. 299.*

<sup>6</sup> Definizione evocata da C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio Editori, Venezia 2011, p. 109, tratto da Calvino I., *Autobiografia di uno spettatore*, Einaudi, Torino 1974.

Se infatti consideriamo uno degli esempi più significativi degli esponenti del Neorealismo, vale a dire l'opera di Roberto Rossellini e la sua trilogia a tema bellico (*Roma città aperta* (1944), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948)) notiamo in questi una spinta comune, ossia quella dell'urgenza di raccontare e mostrare la Storia.

Nel 1944 ci troviamo nel secondo dopoguerra, solo pochi mesi prima i tedeschi hanno bombardato diverse città europee, compresa l'Italia e compresa Cinecittà, fondata nel 1937 da Benito Mussolino, il quale vede nel cinema uno strumento di propaganda fondamentale in quel processo di fascistizzazione dello Stato che caratterizza il ventennio. Ma non è solo la distruzione dei teatri di scena di Cinecittà ad aver modificato il modo di fare cinema di quegli anni: l'economia è completamente a terra, e non vi è alcuna possibilità di reperire attori o pellicole. Lo "stile" neorealista, se così lo possiamo chiamare, nella sua essenza, nasce allora come spinta rivoluzionaria, di rottura, ma anche come conseguenza dei danni provocati dalla guerra. L'uso di attori non professionisti, affiancati ad attori la cui fama è già mondiale (basti pensare alla diva Anna Magnani in *Roma città aperta*) nasce dall'esigenza di raccontare qualcosa di vero. Anche l'assenza di teatri di posa fa sì che i film neorealisti siano ambientati in mezzo alle rovine del dopoguerra. L'attraversamento dei luoghi e paesi differenti è un'altra costante che fa del Neorealismo un prodromo della modernità: lo sguardo di Rossellini per esempio sceglie una Roma non ancora liberata dagli Alleati in *Roma città aperta*, così come le macerie di una Berlino completamente distrutta dai bombardamenti in *Germania anno zero*, dando vita ad una geografia neorealista. La vocazione documentarista di questi film si riscontra proprio in questo dato: il cinema neorealista, nella sua rappresentazione non filtrata, ci dà la possibilità, a cento anni di distanza, di osservare l'Italia martoriata dalla guerra.

Come abbiamo detto, a Napoli, esistono già i germi di un'esperienza che si può definire pre-neorealista, con film che raccontano la vita della popolazione in modo categoricamente non finzionale, quasi a voler essere film di denuncia, a voler dare una voce ad una delle città più importanti del meridione; operazione che però viene censurata dal regime fascista fino a portare al declino di diverse case di produzione napoletane.

Succede però che un geniale cineasta, Roberto Amoroso, decide di far rinascere quei canoni ideativi che il regime ha censurato (perché definiti bassi, volgari, materia non degna di essere rappresentata): egli ripone al centro del soggetto filmografico la sconcertante tipologia della plebe partenopea – lo scugnizzo, il guappo, il camorrista, il disperato, la

prostituta – tutti personaggi che già hanno dato vita alle storiche ambientazioni del melodramma popolare del cinema muto. Secondo lui tutto ciò che tocca la realtà di Napoli va interpretata con l'ardore di un Masaniello.

Egli debutta come operatore cinematografico nella Lux Film e riprende, durante l'invasione nazista, scene crude della violenza che in quei mesi era all'ordine del giorno. Fotografa anche le famose "Quattro Giornate" ed è il documentarista di uno degli episodi di barbarie più agghiacciante: la fucilazione di un marinaio avvenuta sulle scale dell'università, documento che consegna alle autorità americane appena arrivate in città. Quella pellicola gli consente di poter disporre di pellicole vergini senza limite e in un momento come quello è come disporre di un tesoro: ha finalmente gli strumenti per poter diventare produttore cinematografico.

Nel giro di poco tempo, Amoroso realizza intensissime istantanee di vita quotidiana, dal profondo significato emotivo: è nel 1945, infatti, che realizza il suo primo film, Malaspina. Acquista i diritti di una vecchia canzone che in quel periodo era in voga e la mette in scena con quella tecnica che ha appreso presso il Salone Margherita: naturalmente Napoli è il teatro di scena, uno sfondo fatto di lutti e miserie, violenza disperata, di sfacelo, corruzione, ma anche lealtà e solidarietà umana. Le parti vengono affidate a due interpreti, dialettale l'uno, soubrette l'altra; il resto degli attori, in modo squisitamente neorealista, viene reclutato dalla strada, dai quartieri popolari che fanno da cornice al film. La sceneggiatura racconta una drammatica vicenda amorosa, come lo sono tutte quelle su cui, ai tempi, si innesta la ripresa diretta dell'ingresso dei carrarmati in città: ancora una volta vediamo come il cinema neorealista abbraccia la sua vocazione documentarista in una sorta di istantanea in movimento di quel momento storico. Il film viene presentato la prima volta a maggio del 1947 in quattro cinematografi napoletani; il talento dell'autore viene definito, per l'appunto, "neorealista" dalla critica del tempo, giudizio espresso successivamente anche da Cesare Zavattini, teorico del neorealista e sceneggiatore.

In generale, comunque, per quanto riguarda la presenza di Napoli come soggetto attivo nel campo delle attività cinematografiche o come soggetto descritto in film dell'epoca, occorre dire che questa risulta abbastanza limitata per tutta una serie di motivi; innanzitutto bisogna considerare il fatto che Napoli, come abbiamo detto e come tutto il Meridione versa, in questo periodo, in condizioni economiche e di sviluppo estremamente precarie e naturalmente l'industria cinematografica non è tra le priorità della ricostruzione.

Se a questo si aggiunge da un lato la saturazione, da parte del grande pubblico, di certi stereotipi quali quelli forniti tipicamente dalla tradizione partenopea, come pure la fortissima concorrenza a livello, tanto di distribuzione (le pellicole americane avevano un costo di due lire al metro) quanto di innovazione tematica, si può ben comprendere come la cinematografia napoletana di questi anni abbia prodotto, almeno nell'immediato secondo dopoguerra, ben poco o nulla.

Per concludere però, vale la pena parlare di un film, *La Pelle*, di Liliana Cavani, che racconta proprio la Napoli di quegli anni, storia ispirata al romanzo di Curzio Malaparte che la visse in prima persona.

Siamo nel 1944 e siamo a Napoli. Curzio Malaparte è il Capitano del Corpo di Liberazione Nazionale (quel che resta del Regio Esercito) e media tra gli Alleati e la popolazione di Napoli. La realtà di quegli anni viene raccontata dalla Cavani con estremo realismo, attraverso scene di violenza, ma anche di solidarietà, fino ad arrivare allo stupro di un'aviatrice statunitense ad opera di alcuni commilitoni, e alla terribile scena in cui un uomo romano, in festa, mentre i carri giungono a Roma da Napoli, viene travolto da uno di questi. Un incidente da niente per l'animo ormai congelato dei soldati, ma una tremenda sconfitta per il protagonista Curzio.

A fare da sfondo a queste vicende, scene di ordinaria follia bellica: i prigionieri tedeschi venduti a peso, carri armati smontati in pieno centro dagli scugnizzi, quartieri dichiarati *off limits* ai soldati alleati, bambini dati dalle loro madri indigenti ai soldati nordafricani per essere posseduti; la prostituzione, e, finalmente, la tragica eruzione del Vesuvio.

Il film, molto atteso, ebbe un esito alquanto contrastante, venendo prima descritto in termini negativi ma riscontrando un notevole successo al botteghino.

La regista, intervistata, disse di essere intenzionata a realizzare una rilettura "iperrealista" del romanzo e al tempo stesso di non voler lanciare, con la violenza e la crudezza delle sue immagini alcun messaggio antibellico o antimilitarista. Il film venne criticato sia per quanto riguarda le sue modalità realizzative, sia per quanto riguarda le sue finalità.

Sta di fatto che il film, con la sua atmosfera vagamente onirica, racconta con spietata concretezza quello che accadde quell'anno, rappresentando, seppur in un'epoca in cui si parla ormai di cinema cosiddetto post-moderno, una delle ultime opere di intento documentale e realista, realizzate nel Novecento, e di matrice napoletana.

## BIBLIOGRAFIA

G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, *Il Cinema, percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci Editore, Roma 2017.

A. Bernardini, *I film "dal vero", 1895 – 1914. Il cinema muto italiano*, Cineteca del Friuli, Udine 2001.

M.C. De Crescenzo, A. Lucadamo, C. Masiello, A. Muti (a cura di), *Napoli, una città nel cinema*, Biblioteca Universitaria, Napoli 1995.

C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio Editori, Venezia 2011.

P.A. Toma, *Napoli sotto il cielo (1920-1960)*, Compagnia dei Trovatori, Napoli 2006.

G. Alonge, *Il cinema. Tecnica e Linguaggio. Un'introduzione*, Kaplan, Torino 2017.