Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 62 (1993)
Heft: 3

Artikel: Verso le origini del Realismo cinematografico italiano : una chiacchierata

Autor: Kromer, Reto

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-48138

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

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

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

Download PDF: 20.07.2025

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

RETO KROMER

Verso le origini del Realismo cinematografico italiano: una chiacchierata

Il giornalista cinematografico Reto Kromer individua l'origine del Realismo cinematografico italiano in un ristretto numero di film del cinema muto che, se non proprio tratti dal «vero», assecondavano il gusto del pubblico «per gli avvenimenti reali e per una verità di ambienti e personaggi». Si tratta dei seguenti film: «Sperduti nel buio» (tratto dal dramma omonimo di Roberto Bracco), difficile da giudicare in quanto andato perduto nell'ultima guerra, di Nino Martoglio; «Assunta Spina» (dall'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo), considerato uno dei capolavori del cinema muto italiano, di Gustavo Serena; «Cainà», bellissimo, dimenticato e ritenuto perso fino a due anni or sono, di Gennaro Righelli. In particolare le opere dalla chiara impronta meridionalistica del salernitano Righelli e del napoletano Serena costituiscono gli antecedenti del Neorealismo, a torto o a ragione considerato una stagione felice della cinematografia in generale.

Si dice che il Neorealismo cinematografico italiano[1] sia il maggior movimento cinematografico della vicina Penisola e, spesse volte, si pretende perfino che sia l'unica linea di forza del cinema italiano. È ovvio che questo giudizio, tramandato in eredità da una generazione all'altra attraverso gli anni, mi rende sospettoso.[2] Più volte mi sono occupato del corpus di film abitualmente raggruppati sotto l'etichetta del Neorealismo cinematografico italiano; e a mano a mano che il lavoro procedeva i dubbi e le incertezze aumentavano, portandomi grosso modo alla conclusione di non sapere cosa sia questo mitico movimento, questa mitica «stagione».

Comincerò la mia chiacchierata con una osservazione etimologica banale: il prefisso di origine greca *neo-* significa «nuovo», «recente», «moderno». Il termine neorealismo implicherebbe dunque che ci troviamo in presenza di un realismo nuovo, ma nuovo rispetto a quale realismo del passato? E qui iniziano, appunto, i problemi.

Certo, c'è chi ha cercato di capire storicamente da dove nasca la tendenza realistica

---

1 Parlo consapevolmente di «Neorealismo cinematografico italiano», siccome ritengo vada considerato distintamente dal «Neorealismo letterario italiano», che secondo me è altra cosa.

2 Più volte ho, peraltro, difeso il cinema popolare italiano, tra l'altro su questa rivista: «In difesa del cinema anti-realista», vol. LXI n. 2 (1992), pp. 119-125.

del cinema italiano,[3] dalla quale poi sarebbe scaturito il Neorealismo cinematografico italiano. Non manca occasione di citare *1860* (del 1934) di Alessandro Blasetti; oppure di andare a favoleggiare attorno a *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio e Roberto Danesi, film letteralmente sperduto nel buio, perché distrutto durante la Seconda guerra mondiale,[4] permettendo a presunti storici di sbizzarrirsi in congetture fantasiose, più o meno campate in aria, nella credenza che nessuno potrà mai né verificare, né tanto meno contraddire quanto hanno affermato. (Ma ogni tanto l'ironia della sorte vuole che un film dato per disperso venga ritrovato e, spesse volte, l'opera ritrovata permetterà di dividere la storia dalla leggenda e gli storici da coloro che storici non sono.) Ora, questa tradizione, questi giudizi tramandati attraverso gli anni mi lasciano perplesso.

* * *

Nel quadro del rafforzamento del cinema in Italia, avviato nel 1909, si è inserito lo sforzo di rinnovamento e di moltiplicazione dei «generi». L'accento maggiore è stato posto sul film «storico» o «in costume», che ha rilanciato tutta la produzione italiana. Le maggiori case produttrici hanno largamente attinto dal repertorio di personaggi e vicende di carattere greco-romano rinascimentale napoleonico o risorgimentale, saccheggiando la storia e ricorrendo alla mediazione di testi teatrali e romanzi classici o d'appendice, italiani e stranieri.

Più interessante, dal punto di vista della mia chiacchierata risultano però, nel cinema italiano dell'epoca, gli sviluppi di un altro genere: quello del film documentaristico «di attualità» o «dal vero», che assecondava il gusto del pubblico italiano per le riprese di avvenimenti reali e per una verità di ambienti e personaggi. Questa evoluzione lascerà infatti alcune tracce anche nel film a soggetto, in opere veristiche fondamentali, come *Sperduti nel buio* e *Assunta Spina*.[5]

A scanso di ogni equivoco, sia precisato che non è possibile rintracciare un legame diretto, nella produzione verista, tra realtà e rappresentazione. La categoria del realismo va quindi applicata con molta cautela: il cinema non ci riflette l'immagine dell'italiano dei primi del Novecento né quando rappresenta drammi e commedie, né quando indossa le vesti del documentario.

* * *

Nel 1936 Umberto Barbaro, che proponeva un cinema più attento alla realtà, ha

---

3 Cfr., ad esempio, il paragrafo «Le mitiche fonti della tradizione realista» di Gian Piero Brunetta: *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 71-75; e il paragrafo 9 del capitolo «Nascita e sviluppo del racconto» di Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema italiano*, vol. I («1895-1945»), Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 160-168.

4 G.P. Brunetta: *Cent'anni*, cit., p. 74.

5 Aldo Bernardini: *Cinema muto italiano*, vol. III («Arte, divismo e mercato 1910-1914»), Editori Laterza, Roma-Bari 1982, paragrafo «Il rinnovamento dei generi», pp. 62-77.

riesumato il film *Sperduti nel buio*.[6] Da allora, la critica che si era impegnata nella battaglia culturale per il rinnovamento realistico della cinematografia italiana, aveva costantemente fatto riferimento a questo film, formando il mito di una tradizione cinematografica a cui collegarsi; lo aveva assunto come testo fondamentale e modello. E la critica del Secondo dopoguerra ha continuato ad occuparsi di questo film, andato perso nel 1943, riconoscendogli sempre un ruolo centrale e fondatore. Barbaro voleva invece inserire *Sperduti nel buio* nella scia di una tradizione realistica tipicamente italiana, che ha le sue origini nella pittura del Sei e Settecento (Caravaggio) e nella tradizione verista dell'Ottocento.

Mi domando tuttavia cosa possiamo dire noi oggi di un film andato perso mezzo secolo fa – come, appunto, è avvenuto con *Sperduti nel buio*[7] – senza sacrificare il rigore scientifico e l'onestà intellettuale; e penso che, anche in questo caso, dobbiamo anzitutto consultare gli scritti d'epoca. Il nostro film è stato menzionato, ad esempio, nel seguente paragrafo, tratto da un interessante bilancio dei punti deboli dell'industria cinematografica italiana, tracciato mentre in Europa già infuriava la Prima guerra mondiale.

«E qui ci piace notare il programma artistico della Morgana, che, sotto la direzione sagace ed intelligente di Nino Martoglio, ha saputo realizzare ciò che sino a poco tempo fa si credeva un sogno: un ciclo di films improntate da un vero senso d'arte e giuocate in modo meraviglioso da artisti che si chiamano Giacinta Pezzana (oh meravigliosa maschera tragica di Teresa Raquin fissata sullo schermo per il giuoco di un miracolo!), Giovanni Grasso, Maria Carmi, Virginia Balistrieri, Dillo Lombardi. Le films Capitan Blanco, Sperduti nel buio *e* Teresa Raquin *rappresentano il raggiungimento di una vera perfezione artistica se, in arte, perfezione vi può essere.»*[8]

Un film valido, dunque. Questa conclusione va messa al confronto con il fatto che il film non ha ottenuto alcun successo di pubblico e ha raccolto violente stroncature già all'indomani della prima. «*Sperduti nel buio* avrà moltissime repliche, ma resterà un lavoro mediocre» e «Un nuovo fiasco della Morgana che con caparbietà degna della miglior causa insisté nel voler imporre al pubblico le nevrotiche interpretazioni di Giovanni Grasso che è la negazione dell'artista cinematografico» hanno, ad esempio, scritto i corrispondenti da Napoli e da Palermo della *Vita cinematografica*.[9]

Si potrebbe inoltre consultare il materiale pubblicitario e le recensioni d'epoca, tenendo però presente che, in generale, non è facile dividere gli elementi pubblicitari

---

6 Cfr. Umberto Barbaro: «Un film italiano di un quarto di secolo fa», *Scenario*, vol. V (novembre 1936). Il saggio è stato riprodotto più volte; ho usato Massimo Mida & Lorenzo Quaglietti: *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1980, pp. 134-139.

7 *Sperduti nel buio* (Morgana Films, 1914) di Nino Martoglio e Roberto Danesi. La lunghezza d'origine era 1800 metri.
Cfr. *Archivio del cinema italiano*, vol. I («Il cinema muto 1905-1931»), a cura di Aldo Bernardini, Edizioni ANICA, Roma 1991, p. 608; e U. Barbaro: cit.

8 Keraban: «Cifre rosse, cifre nere... L'arte e l'industria cinematografica nel 1914», *La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica e delle varie manifestazioni artistico-industriali* (Napoli), n. 297 (30 dicembre 1914), pp. 26-27. Cito da A. Bernardini: *Cinema*, cit., pp. 252-255 (p. 254).

9 G.P. Brunetta: *Cent'anni*, cit., p. 74.

dalla critica vera. Si potrebbe anche considerare i ricordi delle persone che hanno patecipato alla realizzazione del film o che l'hanno visto all'epoca, tenendo presente che le autocelebrazioni a posteriori sono spesso ingenue e patetiche. Senza dimenticare infine che nel caso di *Sperduti nel buio* disponiamo di un'altra fonte utile e facilmente accessibile: nel 1987 è stata pubblicata nella *Biblioteca di Bianco e Nero*, a cura di Alfredo Barbina, la sceneggiatura originale del film e una ricca documentazione fotografica.

* * *

I teorici del Centro Sperimentale di Cinematografia, riuniti attorno a Luigi Chiarini (militante e funzionario del fascismo) e a Umberto Barbaro (marxista), avevano voluto vedere la prova della tradizione realista del cinema italiano non soltanto in *Sperduti nel buio*, ma anche in *Assunta Spina*[10] di Gustavo Serena e Francesca Bertini. Mi domando comunque come mai vari altri critici e storici del cinema non si siano accorti della stupenda bellezza di *Assunta Spina*, che, secondo me, è una delle opere più intense di tutto il cinema muto italiano ancora visibile! Il film mi sembra degno di attenzione particolare per almeno due motivi: la recitazione di Francesca Bertini e l'uso delle didascalie.

Il personaggio di Assunta consente a Francesca Bertini di mettere in luce tutta la gamma delle sue capacità espressive: non c'è più separazione tra l'esterno e l'interno del personaggio. Da un certo punto in poi il repertorio teatrale a cui fa ricorso salta per aria e la Bertini libera la sua potenza usando semplicemente il corpo, che si piega e si contorce, accumulando il massimo di disperazione e dolore; il suo dramma è così forte nelle scene finali da far vibrare persino gli oggetti della povera stanza.[11] *Assunta Spina* è ancora oggi un testo capitale della recitazione e della poetica naturalista.

L'influenza della cinematografia danese e nordica mi sembra evidente: la Bertini non ha dimenticato gli insegnamenti dell'interpretazione di Asta Nielsen.

Le didascalie in occasione di dialoghi vengono omesse in alcuni casi, cioè quando il testo è ben conosciuto dal pubblico d'epoca. I dialoghi di *Assunta Spina* sono esemplari in questo senso, siccome presuppongono, da parte dello spettatore, un'ottima conoscenza del testo teatrale oppure la capacità di leggere il senso delle battute dal movimento delle labbra dell'interprete, come un sordo. Nella scena del pranzo a casa di Assunta, invece, i gesti dei personaggi, nella loro immediata quotidianità, rendono perfettamente inutili le didascalie. In questo secondo caso, la didascalia – e sarà così ancora per anni – spezza la continuità dell'azione e cerca di ordinare il racconto, ma non riesce ad avere una funzione integrata nella struttura ritmica del film.[12]

---

10 *Assunta Spina* (Caesar Film, 1915) di Gustavo Serena e, non accreditata, Francesca Bertini.
Cfr. Vittorio Martinelli: «Il cinema muto italiano. 1915», *Bianco e Nero* (Roma), vol. LII n. 1-2 (1991), pp. 51-56.
Il film è appena stato restaurato egregiamente, nella versione completa e a colori, dall'attivissima Cineteca del Comune di Bologna.

11 G.P. Brunetta: *Cent'anni*, cit., p. 102.

12 G.P. Brunetta: *Storia*, cit., p. 166.

* * *

Il film *Cainà*[13] di Gennaro Righelli era ritenuto andato perso ed è completamente sconosciuto: assente da tantissime storie del cinema e da ogni ricerca approfondita. L'opera è però stata ritrovata due anni fa dalla cineteca di Praga e poi presentata alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone nel 1991[14], nella sezione «Italia sconosciuta», dove l'ho visionata. E, secondo me, anche questo film è un bell'esempio di realismo cinematografico; mostra che, dopo aver raggiunta l'oasi comprendente *Sperduti nel buio* e *Assunta Spina*, il cammino non si è bloccato completamente.

Cainà è una giovane sarda, interpretata da Maria Jacobini, il cui apprezzamento di interprete, nella critica d'epoca, può definirsi corale (la Jacobini era una vera attrice, nel panorama quasi esclusivamente costellato da dive, del cinema muto italiano). Cainà ha deciso quale sarà il suo uomo e, contrariamente alle consuetudini e soprattutto alla cultura della sua terra, decide di conquistare il suo amore. Lui è il capitano di una nave; lei s'introduce furtivamente nella stiva e una volta in alto mare viene scoperta; una tempesta che coglie la nave è determinante per unire i due in una intesa d'amore.

Ritornati in terra sarda, il film è uno spaccato realista di quella civiltà. Osserviamo, ad esempio, la presenza delle prefiche al funerale del padre di Cainà, un'usanza primordiale quasi scomparsa: i lamenti e le lacrime sono affidati a delle professioniste, permettendo a chi subisce la perdita di richiudersi nel proprio dolore. Un elemento interessante, che rende concreto il lato realistico della rappresentazione della terra sarda fatta da Gennaro Righelli, è il peso insignificante dato alla religione (devo precisare che nel cinema italiano d'epoca era consuetudine condire i fatti paesani con sovrastrutture religiose; non intendo negare il peso che queste hanno nel comportamento ufficiale o plateale della popolazione, ma *Cainà* ci mostra un paese – una Sardegna – chiuso nella sua civiltà assai più antica del cristianesimo).

La drammatica e sanguinosa vicenda di *Cainà* ha incontrato alla sua uscita sugli schermi un largo consenso da parte del pubblico e della critica, con qualche riserva sul soggetto, ritenuto piuttosto vieto, compensata però dagli apprezzamenti sullo sfondo isolano, ripreso con squarci stupendi.

Non penso sia cosa inutile ricordare che sia Serena, sia Righelli, sia Martoglio sono meridionali; il primo è napoletano, il secondo salernitano e il terzo siciliano. La compiutezza e il valore dei tre film *Assunta Spina*, *Cainà* e, presumibilmente, *Sperduti nel buio*

---

13 *Cainà* (Fert Film, 1922) di Gennaro Righelli. Il film è conosciuto anche come *L'isola e il continente*.
Cfr. Vittorio Martinelli: «Il cinema muto italiano. 1921-1922», *Bianco e Nero* (Roma), vol. XLII n. 1-3 (1981), pp. 372-374.
La copia in 35 mm presentata a Pordenone, proveniente dalla cineteca di Praga, con didascalie in cecoslovacco, dura 50 min (20 immagini/sec). All'origine, il film misurava 1294 m = 56 min; la copia ritrovata a Praga può dunque essere considerata completa – o quasi.

14 Ho già presentato, su questa rivista, le Giornate del Cinema Muto di Pordenone e in particolare l'edizione svoltasi dal 12 al 19 ottobre 1991: «All'ascolto del cinema muto», vol. LXI n. 1 (1992), pp. 32-37.

potrebbe indicare che l'aver radici in una determinata regione non è soltanto un fatto anagrafico.

* * *

Sappiamo che la scelta realistica del cinema italiano non è l'opera di una sola persona, ma l'apporto di più autori, talvolta con singole opere, come ad esempio i nomi qui evocati. Il filone naturalista o verista non sembra però essere andato molto al di là di questi esempi: forse perché si è coscienti di forzare il sistema e di muoversi in direzione contraria alla marcia voluta dallo stato maggiore dell'industria cinematografica. Ma anche in direzione contraria all'andamento generale dei movimenti artistici e letterari, che fanno del verismo il loro bersaglio polemico privilegiato. L'azione di queste opere e di questi autori si eserciterà dopo un'incubazione durata circa trent'anni.[15]

Il Neorealismo cinematografico italiano, ha notato con sagacia Umberto Barbaro, non è spuntato «come un fungo, dopo la pioggia benefica della Liberazione»: non è stato un fenomeno arcano e spontaneo, ma il prodotto del lungo e tenace cammino fatto dai critici, saggisti e collaboratori delle riviste *Cinema* e *Bianco e Nero* e dagli intellettuali che vi gravitavano intorno. E, come se non bastasse, il percorso che vi ha portato è pure stato totalmente ingarbugliato – astrazione fatta dell'apporto di Barbaro, chiaramente orientato su precisi obiettivi ideologici e teorici, il quale aveva un progetto capace di agire in profondità e a lunga scadenza. Ma questo è il tema di un'altra chiacchierata.

---

15 G.P. Brunetta: *Cent'anni*, cit., pp. 74-75.