

# LA TERRA TREMA



Una scena tratta dal film di Luchino Visconti del 1948 *La terra trema*, tratto dal romanzo di Giovanni Verga *I Malavoglia*.

Luchino Visconti (1903-76) è stato uno dei più grandi e riconosciuti registi del cinema italiano, fin dalla sua partecipazione da protagonista alla grande stagione del Neorealismo, che in qualche misura inaugura con  *Ossessione* (1943). Nel 1963 ha ottenuto la Palma d'oro al Festival del cinema di Cannes per *Il Gattopardo*, uno dei suoi capolavori di soggetto letterario, e nel 1965 il Leone d'oro a Venezia per *Vaghe stelle dell'Orsa*. Tra i suoi numerosissimi film sono da ricordare anche *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *La caduta degli dei* (1969), *Morte a Venezia* (1973), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974). Nel 1948 aveva portato alla mostra del cinema di Venezia *La terra trema*, una sorta di trasposizione nell'Italia contemporanea dei *Malavoglia* verghiani (che diventano, nel film, i Valastro). Pur nella fitta trama dei richiami al testo verghiano, il film declinava la vicenda in direzione diversa, verso una presa di coscienza del proletariato, teso a liberarsi dallo sfruttamento. Il film, d'altra parte, nasce in origine come un documentario elettorale per il Partito Comunista.

## VERGA, «PADRINO» DEL NEOREALISMO



Fotogramma dal film *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, 1948.

Lo storico e critico del cinema Gian Piero Brunetta ha osservato come Verga debba essere considerato il «padre e padrino ideale del neorealismo ideale e virtuale». «Nel cinema, come in letteratura, viene accolta, si è sempre detto, sul finire degli anni trenta, la parola d'ordine del ritorno a Verga e il verismo verrà assunto come parola magica per accostarsi, opportunamente attrezzati, alla realtà» (G. P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004).

# VERGA E IL CINEMA



Vizzini, quartiere "Cucco", 1892. Tre popolane in costume per le scene di *Cavalleria rusticana*. Foto di Giovanni Verga.

Ancora lo studioso Brunetta, a proposito del controverso rapporto tra Verga e il cinema, scrive: «Verga si può considerare il più significativo esempio di letterato con la sindrome di Fantomas e questa duplicità di atteggiamento (lo schermo gli appare come una trappola infida, ma anche come un miraggio che fa balenare le luci di facili guadagni) ne fa l'archetipo di un comportamento destinato a durare a lungo. Per anni ha voluto in pratica rimanere al di fuori del contatto con la sala e lo schermo come un catecumeno: il battesimo cinematografico vero e proprio non c'è mai stato, sebbene abbia continuato ad aggirarsi nei paraggi [...]. Eppure è anche grazie a questo atteggiamento che le sue opere, con sistemi di contrabbando, hanno raggiunto lo schermo e cominciato a porsi come punto di riferimento fondamentale per un tipo di accostamento alla realtà siciliana» (G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema* cit.).

# LA LUPA



L'attrice Virginia Reiter, che avrebbe dovuto interpretare *La lupa* per un progetto cinematografico mai realizzato.

La novella *La lupa*, per il quale esisteva negli anni '10 un progetto cinematografico mai realizzato, è stata poi oggetto di due trasposizioni cinematografiche: nel 1953 per la regia di Alberto Lattuada, che si ispirava liberamente alla novella verghiana; nel 1996, per la regia di Gabriele Lavia, con musiche di Ennio Morricone, in una trasposizione più fedele al testo della novella.

## D'ANNUNZIO E CABIRIA



Del tutto diverso rispetto a quello di Verga fu il rapporto con il cinema di Gabriele d'Annunzio. Nel momento stesso in cui accetta di collaborare con Giovanni Pastrone al film *Cabiria*, per il quale scrive le didascalie, d'Annunzio «con una sola mossa si assume la piena paternità di un'opera non sua» (come dimostrano i manifesti del film, in cui il suo nome compare in posizione tale da far pensare che egli ne sia l'autore), e «si offre, diremmo oggi, come *testimonial* della qualità del prodotto e gli conferisce un marchio di legittimità artistica e culturale che modifica in modo decisivo l'equilibrio dei rapporti fra cinema e letteratura» (G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit.)

Manifesto del film *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914, Itala Film, Torino), disegnato da Leopoldo Metlicovitz (Torino, Museo Nazionale del Cinema).

# FRANCESCA BERTINI



Francesca Bertini (1892-1985), nome d'arte di Elena Vitiello, è stata la più nota diva del cinema muto italiano, negli anni '10 del Novecento e nell'immediato dopoguerra. La Bertini incarnò, meglio di ogni altra attrice del tempo, il «mito della femminilità torbida e tentatrice, coniugando con inedita complessità fantasmi dannunziani e verace naturalismo» (Melania G. Mazzucco, voce «Francesca Bertini», in *Enciclopedia del cinema*, 5 voll., *Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 2002-2004).

L'attrice Francesca Bertini in una foto dal film *Assunta Spina*, 1915.

# MARY PICKFORD



Foto dell'attrice Mary Pickford, 1916.

Mary Pickford, nome d'arte dell'attrice americana Gladys Smith (1893-1979), è stata una delle figure più eminenti del cinema muto, prima di vincere l'Oscar, per il primo film sonoro a cui prese parte, *Coquette*. Nel 1919, intanto, con altri tre grandi attori e registi hollywoodiani, tra cui Charlie Chaplin, aveva fondato la compagnia di produzione United Artists. Un Oscar alla carriera le è stato assegnato nel 1976.

# PASOLINI, IL CINEMA, LA REALTÀ



Pier Paolo Pasolini insieme a Laura Betti sul set del film *La ricotta* nella campagna romana.

«La lingua scritta», ha scritto Pasolini «è una convenzione che fissa tale lingua orale, e sostituisce il canale bocca-occhio, col canale riproduzione grafica-occhio. Ebbene, anche il “cinema” può pretendere a una simile dicotomia, stranamente, e forse qualcuno penserà follemente – analoga a questa. [...] In realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale e biologico.

Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori, un gigantesco happening, se vogliamo» (P.P. Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972).

## IL “REALISMO” DI PASOLINI



Pasolini sul set di *Accattone* in via Fanfulla da Lodi, sulla Prenestina.

Come i grandi registi del Neorealismo, Pasolini lavora, nella maggior parte dei suoi film, prevalentemente con attori non professionisti, “presi dalla strada” e che in alcuni casi, soprattutto nei film della prima fase come *Accattone* (1960), interpretano se stessi. Certamente, questa scelta corrisponde alla visione pasoliniana (peraltro maturata in modo compiuto solo più avanti) del cinema come linguaggio in cui il reale è rappresentato attraverso la realtà stessa; da un altro lato, però, si tratta anche di una ricerca di ingenuità, di autenticità, come lo stesso Pasolini ha avuto modo di spiegare. Una autenticità che solo nei non-attori, o nei grandissimi attori (tra i professionisti che lavorarono per Pasolini spiccano i nomi di Totò e di Anna Magnani), gli era possibile trovare.