

ROSARIO CASTELLI

*Scrittori-registi e film-inchiesta:
un esperimento di cinegiornale d'autore nell'Italia degli anni Cinquanta*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSARIO CASTELLI

*Scrittori-registi e film-inchiesta:
un esperimento di cinegiornale d'autore nell'Italia degli anni Cinquanta*

Negli anni Cinquanta, Documento mensile fu un progetto ambizioso e innovativo: un magazine in pellicola, equivalente della terza pagina di un quotidiano, composto da brevi cortometraggi d'autore che si differenziavano dalla Settimana Incom e dai tradizionali cinegiornali del tempo. Con cadenza mensile, si sarebbero realizzati numeri della lunghezza di 10-12 minuti, da inserire in testa ad un lungometraggio in programmazione nelle sale. Il periodico ambiva, in questo modo, ad essere qualcosa di analogo a ciò che, per la letteratura, erano state riviste come «La Voce» e «Lacerba», vale a dire una summa del nuovo cinema nato dopo la gloriosa stagione neorealista. Solo quattro sono i corti di cui abbiamo testimonianza: Ambienti e personaggi, di Vittorio De Sica; Appunti su un fatto di cronaca, di Luchino Visconti; Colpa del sole, di Alberto Moravia; La funivia del Faloria, di Michelangelo Antonioni. Documento Mensile non arrivò mai nelle sale a causa della censura che, dopo continui rinvii, non concesse i visti finali per la proiezione; a nuocerli, infatti, fu probabilmente il colore politico di qualcuna delle sue 'firme' o la carica innovativa. Se più innocui ed omologati erano, infatti, i cinegiornali del tempo, risultava più difficile sostenere un'iniziativa che combinava denunce sul degrado sociale ed etico della periferia romana – è il caso di Visconti – ad altri dal contenuto politico e polemico, come quello annunciato - ma non realizzato - di Curzio Malaparte su Alcide De Gasperi.

Documento Mensile è un nuovo 'genere' cinematografico. E esso, come una rivista di cultura, riunisce in ogni numero appunti di critica, documentazioni, racconti brevi, notazioni poetiche. Sono chiamati a collaborarvi i più noti registi, e insigni personalità della cultura italiana e straniera, che si esprimono col mezzo cinematografico in via del tutto eccezionale.

Nelle poche righe che gli spettatori cinematografici avrebbero letto sullo schermo, prima della programmazione ufficiale di sala, è racchiuso il programma di un esperimento documentaristico ambizioso e innovativo, ma pressoché dimenticato dalle storie del cinema che pure non ignorano quanto il cortometraggio sia stato per molti registi, il terreno di sperimentazione e formazione più importante, anche per eccezionalità creativa, nel panorama produttivo degli anni Cinquanta.¹ Persino alcuni degli artefici di *Documento mensile* avrebbero ommesso di riferire la propria partecipazione all'esperienza in oggetto; ci riferiamo a maestri come Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Federico Fellini, nonché a scrittori e artisti quali Cesare Zavattini, Umberto Saba, Salvatore Quasimodo, Carlo Levi, Alberto Moravia, Leonardo Sinisgalli, Curzio Malaparte, Renato Guttuso, per limitarci a qualche nome. I due artefici del progetto - Riccardo Ghione in veste di direttore editoriale, ma vero *deus ex machina*, e Marco Ferreri, nelle vesti di produttore esecutivo - raccolsero presto entusiastiche adesioni e attenzioni della stampa giacché l'elenco dei collaboratori pubblicato dai periodici del tempo non si fermava ai nomi citati, ma comprendeva collaboratori italiani quali Giuseppe De Santis, Salvatore Quasimodo, Alberto Lattuada, Luciano Emmer, Guido Aristarco, Anna Magnani e personalità straniere del calibro di Charles Chaplin, Vsevolod Pudovkin, Georg Wilhelm Pabst, Pablo Picasso, Jacques Prévert, René Clair, Orson Welles, Henry-Georges Clouzot, Claude Autant-Lara e Gustav Jung, stando a quanto annunciato su un numero della rivista 'Cinema' dell'agosto 1950.²

Ancor più sorprende perciò che neanche coloro che vi aderirono ci tenessero più di tanto a ricordarlo, tanto che nelle bio-filmografie dei vari autori coinvolti spesso non vengono menzionate

¹ Cfr. J. GILY, *L'école documentaire italienne. Autor des années cinquante*, 'Positif', luglio-agosto 2013, 38:40.

² Cfr. (s.f.), «Cinema», fascicolo 44, agosto 1950, 66:67; riportato in M. VANELLI, *Documento mensile n.1: De Sica, Moravia e (affettuosamente) tutti gli altri*, «Ciemme», 6 (2001), Venezia, Ed. Cinit-Cineforum Italiano, 136-137.

queste partecipazioni. È il caso, per esempio, di Moravia e Levi, ma anche dei loro biografi che omettono il riferimento a quell'esperienza.³

L'idea di fondo di *Documento mensile* era quella di un *magazine* filmato con la regolare periodicità di tre numeri al mese, portando nelle sale cinematografiche l'equivalente della 'terza pagina' di un quotidiano, un contenitore fatto di elzeviri atipici costruiti per immagini, affidati a cineasti e intellettuali del tempo. Ogni numero avrebbe avuto una lunghezza approssimativa di 10-12 minuti con due o tre 'pezzi', senza un preciso filo logico, ma nel rispetto del principio di un'assoluta libertà espressiva: «appunti di critica, documentazioni, racconti brevi, notazioni poetiche», appunto, come si sarebbe potuto leggere in testa ad ogni numero. Qualcosa di diverso, insomma, tanto dai Film Luce di epoca fascista che dalla Settimana Incom appena nata sotto l'egida democristiana, piuttosto assimilabile a ciò che, per la letteratura, erano state riviste come 'La Voce' e 'Lacerba', e cioè una *summa* del nuovo cinema scaturito dalla gloriosa stagione neorealista. Di quell'originale tentativo di documentarismo sociologico, ma senza il sociologismo dell'epoca, sopravvivono però, a tutt'oggi, solo quattro brevi film: *Ambienti e personaggi*, di Vittorio De Sica; *Appunti su un fatto di cronaca*, di Luchino Visconti; *Colpa del sole*, di Alberto Moravia e *Vertigine*, di Michelangelo Antonioni, accreditato nelle filmografie ufficiali col titolo *La funivia del Faloria*.

Non è chiara quale sarebbe stata la disposizione dei vari cortometraggi all'interno dei numeri, sono comunque da ritenersi ufficiali i titoli di testa delle copie conservate presso la Cineteca Italiana di Milano che anni fa ne curò il restauro, assieme all'Associazione 'Philip Morris-Progetto Cinema': nel sommario di *Documento Mensile n. 1* i corti di De Sica⁴ e Moravia, e in quello di *Documento Mensile n. 2* il breve film di Visconti e un pezzo di Levi. Spesso assenti nelle filmografie ufficiali e poco analizzati, meriterebbero invece attenzione, non tanto per l'intrinseco e relativo valore artistico, quanto per il tentativo estremamente originale che rappresentarono per il tempo in cui furono realizzati.

Nel caso di *Ambienti e personaggi* di De Sica assistiamo, per esempio, alla simulazione di un *making off* del capolavoro *Ladri di biciclette*, di due anni prima, un appunto di regia su una sequenza nota, quella in cui

padre e figlio si allontanano, sconfitti, dalla piazzetta dove avevano potuto ritrovare il 'loro' ladro: né le parole né i pugni sono serviti a vincere l'omertà del quartiere dei ladruncoli di Trastevere, che delle une e degli altri dispongono con più eloquenza del derubato e del bambino. I due se ne vanno, abbattuti: girato l'angolo della via il bimbo fa uno scatto. Afferra un ciottolo, fa per scagliarlo contro un gruppo che ride, poi la mano gli ricade.

Ma l'attenzione non è tanto per ciò che si vede quanto per il protagonista *in absentia*, per il convitato di pietra di quell'opera e cioè Cesare Zavattini, padre putativo del film, ma ancor più della corrente in quell'esperienza rivoluzionaria s'inquadra e di cui il padano di Luzzara poteva a buon diritto proclamarsi stemma e stigma.

Come afferma Marco Vanelli:

³ Cfr., a questo riguardo, E. OGGERO, 'L'ultimo fascista': una collaborazione Levi-Moravia, in *Storia e Politica*, Annali della Fondazione Ugo La Malfa, XXIV, 2009, 171:184.

⁴ Il cortometraggio di De Sica, tra i quattro recuperati, fu restaurato e proiettato nel 1999, alla Mostra del Cinema di Venezia, nell'ambito del convegno dal titolo *De Sica inesplorato*, promosso dal Cinit-Cineforum Italiano.

Vedendo il film si avverte quasi il senso di un'occasione perduta: quella di sperimentare, a fianco di De Sica, il neorealismo assoluto: un racconto iperrealista in cui abbattere anche l'ultimo baluardo di finzione cinematografica. La realtà che interessava a Zavattini non era soltanto davanti alla macchina da presa, ma anche dietro di essa: ecco così che con una torsione di 180° avremmo scoperto la persona umana oltre il personaggio e il dramma che si vive anche fuori dal set.⁵

E invece Zavattini non c'è nonostante siano proprio quelli gli anni della riflessione, soprattutto sua, su un tipo di cinema non narrativo che *Documento mensile* in un certo senso ricapitola, un cinema inteso come evoluzione di quello spirito *enquêtorial*, sotteso ai film neorealisti di qualche anno prima. Si trattava di una forma di esplorazione della realtà che voleva eludere la mera adattabilità degli scenari naturali alla finzione cinematografica per diventare essa stessa, al contrario, materia narrativa; questo presupposto avrebbe dovuto escludere tanto un approccio *naïf* alla realtà che l'idea di un'asettica cronaca giornalistica, basandosi sulla fiducia in una sorta di maieuticità del fatto e del luogo visitato dal cineasta.

Solo così il neorealismo si sarebbe potuto liberare delle scorie narrative dei film che Zavattini aveva contribuito a creare, insieme a De Sica, per approdare a una forma giornalistico-saggistica che, partendo dal contatto diretto con la realtà e col documento, aggirasse il momento della elaborazione fantastica affidata alla sceneggiatura, raccontando la vita sul piano dell'esistenza e non dell'intreccio. Siamo di fronte a un archetipo che lo stesso autore declina in vario modo e attraverso svariate formule («film-viaggio», film diaristico, «film delle confessioni», «film-lampo»), ma che in ogni caso avevano come obbiettivo lo scardinamento delle forme del documentarismo tradizionale e l'abbattimento del diaframma che separa la documentazione dalla finzione, in favore di una forma ibrida e polidimensionale che mettesse vissuto e filmato, fatto e interpretazione, stadio del soggetto e dell'oggetto in una relazione dialettica, coinvolti nella medesima esperienza gnoseologica, così come auspicato dalla rivisitazione fenomenologica teorizzata da Maurice Merleau-Ponty nel *Visibile e l'invisibile*.

È per questa via che «precorrendo le forme dell'inchiesta televisiva, del *cinéma-vérité* e del *direct cinema*, Zavattini aboliva il concetto di opera chiusa e promuoveva una ricerca collettiva sul campo, fondata sulla «flagranza» dei rapporti tra il regista e i suoi materiali».⁶

Colpa del sole rappresenta l'unica prova di Alberto Moravia da regista, esperienza su cui l'autore stenderà un ostinato velo di reticenza anche quando, nel 1979, intervistato da Mino Monicelli, negherà di aver mai diretto un film⁷ facendo risultare così quantomeno straniante la foto che corredata l'articolo, con la didascalia *Una rara immagine di Alberto Moravia 'regista' durante le riprese del cortometraggio Colpa del sole (1947), tratto dalla sua novella omonima*, e che ritrae lo scrittore proprio sul set del suo 'articolo cinematografico'. Non è da escludere perciò che proprio l'insoddisfazione per

⁵ M. VANELLI, *Ambienti e personaggi: gli scartafacci...*, 37.

⁶ Su questi e altri aspetti della teorizzazione di Zavattini si veda S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, 218-220.

⁷ Moravia motiverà all'intervistatore la resistenza a passare dietro la macchina da presa così: «Per la ragione che quando avrei potuto farlo, forse, non mi è stato offerto. Dopo avrei potuto farlo e, dico la verità, ero già troppo vecchio, avevo già quarant'anni suonati, troppo vecchio per acquisire perfettamente un'arte diversa dalla mia. O diventavo veramente regista o niente. Ma mi sentivo più scrittore che regista»; M. MONICELLI, *Alberto Moravia, Un'arte fra narrativa e pittura*, in *Cinema Italiano. Ma cos'è questa crisi?*, «I giornalibri», 1 (1979), Bari, Laterza, 107.

l'esito artistico gli suggerisse un'autocensura tutto sommata immotivata, dal momento che la pellicola ha qualche motivo d'interesse.

Girata nella primavera del 1950 a Villa Strohl-Fern, a Roma, la stessa che di lì a poco diventerà lo studio di Carlo Levi – è la riduzione cinematografica di un racconto che aveva già avuto due diverse redazioni: la prima, col titolo *La veranda*,⁸ era apparsa sulla rivista 'Tempo', nel febbraio del '43, a firma 'Pseudo', mentre la seconda redazione era uscita tre anni dopo, col nuovo titolo *Colpa del sole*⁹ e a nome 'Moravia', sull'edizione milanese del quotidiano 'Il Tempo', il 17 novembre 1946.

La trama è semplice quanto inquietante: due amici chiacchierano dopo colazione godendosi il sole che filtra nella veranda, quando si ritrovano involontariamente testimoni di un omicidio che si compie sul prato dinnanzi a loro. Anziché intervenire, rimangono impassibili, lasciando che siano gli altri a giungere in soccorso. Il tutto raccontato da una voce narrante: «[...] io ero rimasto fermo a guardare la donna che moriva e avevo invidiato la sua sorte. 'Colpa del sole' mi disse il mio amico quando gli confidai questa mia sensazione. Il benessere, come un cannocchiale capovolto, rende lontane e quasi piacevoli le sciagure altrui. E quanto più sono terribili tanto più forte si fa su di noi la presa del benessere che da questo contrasto riceve un sapore un significato nuovi».¹⁰

Le due redazioni presentano alcune varianti stilistiche e sintattiche di non grande importanza. Di ben altro valore sono invece gli interventi che ne modificano il punto di vista tematico. Un lavoro di varianti – come spiega Federica Ivaldi¹¹ – che mira a stabilire un gioco intertestuale con un preciso modello letterario: *Lo straniero* di Albert Camus. Come non pensare, infatti, all'apparentemente insensata difesa del protagonista omicida del romanzo:

Il presidente ha dato qualche colpo di tosse e a bassa voce mi ha chiesto se avevo qualcosa da aggiungere. Mi sono alzato, e siccome avevo voglia di parlare, ho detto, un po' a caso, che non avevo avuto l'intenzione di uccidere l'arabo. Il presidente ha risposto che quella era un'affermazione gratuita, che ancora lui non afferrava bene il mio sistema di difesa, e che sarebbe stato lieto, prima di sentire il mio avvocato, che io precisassi i motivi che avevano ispirato il mio gesto. Ho detto molto in fretta, rendendomi conto di quanto ero ridicolo, che era stato a causa del sole.¹²

Ben diversa è invece la trasposizione cinematografica, con rilevanti modifiche, sin dalla storia, che connotano, tra l'altro, la vicenda di una carica sessuale assente nel testo letterario. I due amici sono sostituiti da una coppia di amanti: la donna, interpretata dalla soubrette Strelsa Brown, è la tipica creatura carnale moraviana; l'uomo interpretato da Giancarlo Sbragia, uno studente di differente condizione sociale. La coppia ha appena litigato e ai tentativi di riavvicinamento da parte del giovane, la donna risponde scostandolo con freddezza. La macchina da presa indugia sui particolari del salotto, il lusso elegante e glaciale che si fa noia e incomunicabilità. È l'omicidio a scuotere dal torpore i due amanti; la scintilla che riaccende la passione e il desiderio nella donna, che ferma il

⁸ Pseudo, *La veranda*, «Tempo», n. 194, 11 febbraio 1943, pp. 30-37, poi in A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951*, Milano, Bompiani, 2002, 182-185.

⁹ A. MORAVIA, *Colpa del sole*, «Il Tempo», edizione di Milano, 17 novembre 1946, 3, poi in A. APRÀ, S. PARIGI (a cura di), *Moravia al/ nel cinema*, Roma, Associazione Fondo Alberto Moravia, 1993, 241.

¹⁰ Così si chiude il racconto di Moravia; cfr. MORAVIA, *Racconti dispersi*, cit., 185.

¹¹ «Ironicamente, se là [ne *Lo Straniero*] il sole faceva commettere a Merseault qualcosa di improbabile per la sua natura di inetto, qui [in *Colpa del sole*] il sole è l'improbabile giustificazione proprio della pigrizia e dell'inetitudine»; F. IVALDI, *Moravia che guarda: la prova registica di 'Colpa del sole'*, «Studi novecenteschi», 67-68, giugno-dicembre 2004, 183-185.

¹² A. CAMUS, *Lo straniero*, traduz. di A. Zevi, Milano, Bompiani, 1987, 73.

giovane amante quando questi vorrebbe alzarsi per chiamare i soccorsi, e lo bacia ardentemente mentre il suo sguardo insiste sul corpo esanime al di là della finestra. Ed è proprio qui che il corto si chiude, sull'eterno e ambiguo rapporto *eros-thanatos*.¹³

In pochi minuti, Moravia condensa il suo universo poetico:

...c'è l'ambientazione alto-borghese, dall'arredo pacchiano, di un lusso ostentato; la donna-mostro, evidentemente una signora, vistosa, sensuale e attraente anche in virtù del leggero strabismo; il giovane amante, probabilmente uno studente spiantato, tutto preso dal dissidio tra ragione e istinto, sensi e sentimenti; la noia, che qui *precede* il coito; l'incomunicabilità tra uomo e donna; l'attrazione-repulsione per il gesto immorale, trasgressivo e inatteso; il torpore della coscienza che interdice l'azione e spegne i sensi di colpa; l'eterno conflitto sesso-morte: tutto questo [espresso] con la pregnanza di immagini visive che ritagliano e amplificano uno spazio limitato [...], l'abilità nell'uso del tempo per alternare la dimensione esistenziale a quella fenomenologica e la discrezione nella scelta del sonoro, per cui la parola rimane in secondo piano mentre la musica e i rumori interagiscono narrativamente e tematicamente coi personaggi.¹⁴

Del secondo numero di 'Documento Mensile', così come testimoniano i titoli di testa ritrovati, facevano parte *Appunti su un fatto di cronaca* di Visconti e *Il prurito, ovvero la vita è mistero* del «pittore e scrittore»¹⁵ Carlo Levi. Il primo dei due corti, considerato perduto per molto tempo, è stato ritrovato quasi cinquant'anni dopo dalla sua realizzazione; il secondo rullo, contenente il corto di Levi, è invece disperso. Visconti si era lasciato alle spalle la faticosa e commercialmente infruttuosa prova de *La terra trema* e stava per intraprendere le riprese di *Bellissima*, dopo aver incontrato non poche difficoltà a realizzare nuovi progetti. Fallito, infatti, il tentativo di realizzare *Cronache di poveri amanti* e *La carrozza del Santissimo Sacramento*, poi realizzati con altre sceneggiature rispettivamente da Carlo Lizzani e Jean Renoir, la sua attività registica sarà esercitata a teatro attraverso il doppio versante del repertorio classico - Shakespeare e Alfieri - e di autori americani contemporanei inediti per la scena italiana come Tennessee Williams e Arthur Miller. Invitato da Ghione nel '51 a collaborare al progetto di *Documento mensile*, trasse ispirazione da un brutale fatto di cronaca nera: il rapimento, il tentativo di stupro e l'assassinio della piccola Annarella Bracci, avvenuto poche settimane prima nella borgata romana di Primavalle. Un evento criminoso avvenuto nel febbraio 1950 del quale venne imputato un giovane - Lionello Egidi - poi prosciolto per insufficienza di prove, a conclusione di un lungo processo che non porterà mai all'individuazione del colpevole. Qui non è tanto il tema dostoevskijano a interessare il regista, quanto la precisa volontà di trasfigurare quello spunto avvalendosi di un breve testo liriceggiante di Vasco Pratolini, ricco di ellissi, allusioni ed espressioni metaforiche (le borgate che «assediano con la loro inerzia e inedia l'oro della città»; il paese «col suo squallore nel sole»; «dieci lire di castagne per una fame di dodici anni»; «metteremo una volta di più l'animo in pace, noi tutti, con pochi fiori di campo e un'addolorata impressione nella voce?»), che funge da commento breve ed è esente da preoccupazioni cronachistiche o da giudizi politici sul sottosviluppo delle borgate romane. Il regista non ricostruisce giornalmisticamente il caso, non fornisce indizi né azzarda ipotesi, tanto che chi non sappia oggi di quel brutale episodio che sconvolse l'opinione pubblica italiana, con la visione del

¹³ Cfr. M. VANELLI, *Moravia regista: il piccolo grande esperimento di Colpa del sole*, in *Moravia e il Cinema*, a cura di N. Genovese, Messina, Daf Associazione Culturale, 2007,39; ma si veda anche A. DEBENEDETTI, *Moravia e Roma: inediti, quadri, immagini dell'uomo che guarda*, 'Corriere della Sera', 25 novembre 2003.

¹⁴ VANELLI, *L'uomo che guarda: Moravia dietro la mdp...*, 56.

¹⁵ Con questa duplice qualifica viene infatti presentato Carlo Levi nel sommario sui titoli di testa.

cortometraggio ne rimarrebbe ugualmente all'oscuro. Nella rarefazione delle informazioni fornite, c'è spazio solo per la pietà dello sguardo che si posa sugli spazi che conobbe la bambina vittima di violenza, e di cui si cerca di restituire una memoria lirica e sentimentale, anche attraverso il piano sonoro che intreccia la partitura musicale di Franco Mannino, costruita sulla linea monodica di un clarinetto basso cui non fa da contrappunto nessun altro strumento, quasi a suggerire l'idea di un lamento, con la pista fonica dei rumori ambientali della borgata – il vociò dei bambini, i suoni dei loro giochi, certi rumori naturali evocativi di un'atmosfera di tragedia – e il commento di Pratolini fortemente orientato verso un'espressività di tipo letterario.

Richiamandosi alla precedente esperienza documentaristica di *Giorni di gloria*, ma soprattutto al documentarismo dissimulato de *La terra trema*, ma senza i vezzi formalistici e le preoccupazioni ideologiche di quell'opera, Visconti ottiene un risultato piuttosto singolare per un temperamento come il suo, incline piuttosto alla contemplazione, al tono epico o melodrammatico, al dominio autorale della messa in scena che caratterizza tutti gli altri suoi film. C'è il tema a lui caro della vita votata alla morte, ma in questo caso, per l'unica volta nella sua filmografia, la morte di cui si parla è quella sconcia e ingiusta, precoce e irrimediabile di una bambina innocente, giustamente votata alla vita. Centrando la sua rappresentazione sull'ambiente, anziché sul personaggio, cercando di trarre da esso gli elementi indispensabili e significativi per dare alla figura dell'assassino e al *topos* socio-antropologico di appartenenza una connotazione precisa, Visconti realizza qui più che altrove l'esempio più alto e commovente di quel «cinema antropomorfo» da lui teorizzato e ottenuto attraverso la mediazione di un paesaggio fotografato e rappresentato nella sua dimensione troppo «umana». ¹⁶

Ricapitolando, appena tre contributi girati per *Documento Mensile* sono sopravvissuti all'oblio. Quattro, se consideriamo il corto di Antonioni che visse, comunque, di vita propria. Ma almeno altrettanti sono stati girati e non più ritrovati. Il riferimento è a *Il prurito Il prurito ovvero la vita è mistero* di Carlo Levi, incluso ufficialmente nel secondo numero del *magazine* cinematografico.

Qui assistiamo alla vicenda di un tipo bizzarro all'angolo di strada alle prese con un prurito sempre più fastidioso e violento, una specie di tic ossessivo che il regista-scrittore voleva fosse accompagnato solo dal suono del cri-cri di un grillo.¹⁷ I passanti cui l'autore conferisce una sorta di status simbolico, venendo essi a rappresentare valori e principi quali la Libertà, la Legge, la Solidarietà, la Scienza, notano l'uomo - interpretato da Silvio Bagolini, attore dal volto stralunato molto caro a Zavattini che lo impose a De Sica - e si fermano per capire cosa abbia causato quel fastidio, ma si ritrovano inconsapevolmente a ripetere i suoi gesti. In questo caso, è singolare l'*allure* metafisica e surrealista di matrice buñueliana, esempio di virata fantastica da parte di un autore che, negli stessi anni, stava percorrendo, anche attraverso l'attività pittorica, i sentieri di un'eversione dall'alveo neorealista nel cui grembo si era comodamente adagiato agli esordi. Ma nemmeno così improbabile o incoerente, se si considera che è destino comune alla gran parte dei nostri autori neorealisti, da Vittorini a Calvino, e non risparmia nemmeno i più attenti interpreti e teorizzatori del neorealismo come Zavattini che della Verità fece con tenace pervicacia il rovello della sua ricerca (*La verità* è il surreale e poetico grido di uno Zavattini ottantenne ed esordiente alla regia), la stessa verità che pensò di scovare «pedinando» la realtà con la cinepresa, strumento passivo di rilevazione delle imprevedibili epifanie che si celano sotto l'apparente uniformità del quotidiano.

¹⁶ Cfr. G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 1981, 272-273.

¹⁷ Cfr. *Moravia al/ nel cinema*, cit., pp. 240-245; cfr. altresì G. QUESTI, *Moravia regista e Carlo Levi alla moviola*, «L'Avanti!», 6 gennaio 1951, 7.

E ciò che appare straordinario è il fatto che dimensione e motivazione del narrare muovano, anche in lui, da un affollato teatro della memoria, dall'anarchia del caso, dal combinarsi delle occasioni, evidente nei disinvolti «salti di gomito» dello Zavattini diarista che trascorre con disinvoltura dalla scabra essenzialità di certe sue note alla labirintica proliferazione delle parentesi e degli incisi, ed evidenziando così la flagrante contraddizione tra le premesse neorealistiche da cui prese le mosse e il lirismo surreale di *Miracolo a Milano* cui approdò e con cui recupererà, dopo l'utopia del «pedinamento», tutto il peso della propria formazione letteraria.

Pur se già inquadrato a parte nel *corpus* delle opere di Antonioni, un accenno merita però il suo corto, presente nella filmografia del regista col titolo *La funivia del Faloria*, ma diffuso in una versione dimezzata, della lunghezza di quattro minuti rispetto agli otto originari, col titolo *Vertigine*.¹⁸ Prodotto da Marco Ferreri e girato nel 1949 con l'operatore e direttore della fotografia Goffredo Bellisario, non fu montato che alla fine del 1950, dopo la realizzazione di *Cronaca di un amore*, primo lungometraggio del cineasta. Si trattava di una forma di documentario 'turistico' che mostrava il tragitto della teleferica che, dal fondo della valle, conduce alla sommità del monte Faloria, a est di Cortina d'Ampezzo, in maniera poco rispondente ai canoni di un prevedibile descrittivismo. Per la raffinatezza visuale e narrativa, la movimentata dialettica dei punti di vista, il virtuosismo del montaggio e l'uso non convenzionale del commento sonoro affidato alle arcane sonorità di Teo Uselli, la versione ridotta si può considerare, a buon titolo, un «esercizio di stile»¹⁹ compiutamente rispondente tanto a una pratica già sperimentata l'anno prima con un documentario dal titolo *Sette canne un vestito* che all'interesse per la tecnica del racconto in soggettiva che diventerà una cifra stilistica del più maturo Antonioni. L'ascensione per mezzo della funivia dolomitica è resa senza alcuna indulgenza al contemplativismo oleografico del documentarismo tradizionale, piuttosto attraverso le sensazioni provate dal passeggero - ivi compreso il mal d'aria - nel susseguirsi di inquadrature soggettive, di picchiate in basso su strapiombi tanto belli quanto allarmanti, di riprese lungo il senso del cavo metallico di sostegno, interrotte solamente dalle piane inquadrature oggettive della partenza e dell'arrivo. Il soggettivismo della descrizione neutralizza così la retorica del commento parlato, non impedendo tuttavia di mettere in rilievo la bellezza turistica della zona, resa più suggestiva dalla libertà linguistica.²⁰

Non ci resta molto altro del progetto di *Documento mensile*, se non le testimonianze di chi lo ideò e commissionò gli altri numeri.²¹ Così si scopre che sarebbe esistito un corto di Leonardo Sinisgalli, della durata di due minuti, dal titolo *Vita silenziosa* e di cui Ghione assicura il pregio in un'intervista:

Lui era andato a Bra, in Piemonte, in un solaio di una vecchia casa, e aveva trovato una gran quantità di ricordi ottocenteschi piemontesi [...] Sinisgalli l'ha girato come un'elegia. Alternava,

¹⁸ Per circolare, i documentari dovevano superare l'esame di una commissione presieduta dall'allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri che ne decretava l'abbinamento a un film per la proiezione in sala e la conseguente assegnazione di una percentuale sull'incasso globale pari al 3%. Anche il cambiamento del titolo - da *Vertigine* al più didascalico *La funivia del Faloria* - rispondeva a ragioni commerciali in quanto più idoneo a far concorrere la pellicola per la concessione del premio governativo.

¹⁹ Il *découpage* del film è pubblicato, a cura di D. BRUNI, in *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, cit. 99-102; nello stesso volume, si vedano pure i contributi di G. TINAZZI sul tirocinio documentaristico di Antonioni (*Un esercizio di stile*, 95:97) e di C. DI CARLO (*L'ottavo documentario*, 103:105) su *Vertigine* e gli altri cortometraggi del regista.

²⁰ G. SANTARELLI, *Rassegna del cortometraggio*, in 'Rivista del Cinematografo', a. XXIV, n. 11, 1951, 27:28.

²¹ Del resto, in un'intervista rilasciata in Francia, ricordando i suoi inizi come produttore e accennando a *Documento mensile*, Ferreri parlerà di quattro numeri effettivamente realizzati; cfr. O. VOLTA, *Entretien avec Marco Ferreri*, «Positif», febbraio 1974, 36.

nelle riprese, sei metri e tre metri, sei metri e tre metri di pellicola... Era un tentativo di creare un 'verso' cinematografico, di trovare una corrispondenza con la metrica poetica.²²

L'esistenza del film è confermata, del resto, in questi termini dalle cronache del tempo:

...Sinisgalli s'è già arrampicato, per girare il suo *Vita silenziosa*, da un suo amico di Bra, la cui casa sta fra il ripostiglio d'un maniaco e il retrobottega d'un robivecchi. Perché questo signore raccoglie dove capita tutti gli oggetti che trova, possibilmente in pessimo stato, scarpe vecchie rottami scatolame ecc.: li compone poi in studiati o casuali accostamenti, e di qui assicura che nascano bellissimi quadri plastici, ossia nature morte.²³

Se Sinisgalli tentò di trovare una corrispondenza tra il verso poetico e la ripresa cinematografica, meno 'sperimentale' sembrerebbe l'esperimento di Renato Guttuso, almeno stando alle poche notizie reperite intorno al suo *Soluzioni del nudo* con cui, rimaneva nel campo che gli era proprio della pittura e nell'ambito della propria polemica estetico-progressista:

...dopo un nudo reale, e via via di Courbet, Matisse, Picasso, Arp, vedremo una tela dello stesso Guttuso, *La cucitrice*. Mentre dalla colonna sonora lo stesso autore spiegherà come ad un artista moderno, cioè a lui, non interessi nella donna la trascurabile parvenza del nudo, ma la sua dinamica di lavoratrice.²⁴

Esisterebbe anche un corto di Rossellini di cui Ghione dice:

Sì, certo, ma forse è scomparso. Lui allora viveva con la Bergman e a Rapallo, d'estate, su una terrazza d'albergo, fece questo episodio in cui, con una certa scioltezza, in scena, davanti alla cinepresa, parlava di Ingrid. Ma i negativi rimasero alla Tecnostampa perché io non potevo più pagare. Così non so se il materiale filmato è stato distrutto o finito in qualche cineteca all'estero.²⁵

Al ricordo del direttore editoriale, sfugge invece un film dal titolo *Le avventure di De Gasperi* firmato da Curzio Malaparte e che viene invece menzionato, all'epoca dell'ipotetica realizzazione, sulle pagine di 'Cinema':

Ormai non nuovo alla macchina da presa, Malaparte è tornato a una corda che è ben sua, l'irriverenza, prendendo a prestito dagli autori comici, da Plauto in poi, un espediente di sicuro effetto: quello dei menecmi. Cosa accadrebbe oggi a un sosia del Presidente del Consiglio? Malaparte, che aveva con sé l'uomo adatto, sostiene di saperlo benissimo: per esempio, e da ultimo, si imbatte nell'autentico De Gasperi, e persino i due protagonisti non potranno più giurare sulla propria identità. Tutto questo, intitolato appunto *Le avventure di De Gasperi*, accade al sommo della scalinata dell'Ara Coeli a un passo da Palazzo Venezia, nei cui pressi fino a qualche anno fa scherzi del genere erano severamente proibiti.²⁶

Esistono poi altre ipotesi di collaborazione al progetto. Tra i tanti nomi coinvolti meritano una citazione Umberto Saba e Luciano Emmer. Sempre secondo 'Cinema' il poeta si sarebbe occupato

²² *Intervista a Riccardo Ghione*, a cura di F. Pierotti, «Ciemme», n. 136-137, cit., 19.

²³ E.P., *Il cinema tascabile degli scrittori italiani*, «Cinema», a. III (n.s.), dicembre 1950, 368:369; poi ivi, 13.

²⁴ Ivi, 12.

²⁵ F. PIEROTTI, cit., 18.

²⁶ E.P., *Il cinema...*, 13.

«in margine d'una partita di calcio».²⁷ Ma lo stesso Saba, in un passaggio di una lettera a Carlo Cerne, scrive: «Fra le proposte che mi furono fatte, c'è anche quella di fare di *Uccelli* un piccolo film a corto metraggio. Ma (oltre che la cosa rimane per ora in alto mare) dovrei rimanere a Roma per chi sa quanto tempo».²⁸ Non è chiaro se il riferimento possa essere alla sua collaborazione a *Documento Mensile*, almeno quanto lo sia la diretta testimonianza di Emmer su un suo corto incentrato sui gatti di Roma:

Mi hanno chiesto notizie di un breve film che avrei girato tanti anni fa aderendo all'iniziativa di un programma inventato da Ghione e Ferreri.

Ho una memoria emozionale. Mi ricordo fino dal primo film che ho visto a Venezia all'età di due anni e mezzo, proiettato sul lenzuolo del mio letto, nell'anticamera della casa dove abitavo coi miei genitori. Con una macchina di proiezione per film muto installata sul pianerottolo fuori della porta di casa.

Non mi ricordo di avere girato questo breve film sui gatti — forse la mia caratteristica di orso solitario me lo ha impedito.

Ricordo però benissimo il tema e le idee che avevo in proposito [...] Torno a ripetere: non so se ho girato questo film sui gatti, ma so che certamente l'avrei girato così. Era una forma di parabola dell'eterna legge di questo mondo diviso fra i prepotenti di ieri e quelli di oggi (quelli che hanno sventolato la bandiera della globalizzazione), quelli che pretendono in pochissimi di possedere la quasi totalità delle risorse presenti sul nostro pianeta, ed i miserabili che devono accontentarsi della ipocrita generosità dei ricchi.²⁹

Sul fallimento produttivo del progetto, le ipotesi possono essere svariate e poco verificabili, dalle difficoltà produttive a quelle di garantire regolarità alla realizzazione dei brevi film, ma ce n'è una non del tutto peregrina che individuerrebbe nel 'colore' politico di qualcuna delle firme coinvolte una ragione non secondaria. Se certamente più innocui e omologati erano i cinegiornali del tempo, infatti, perché sostenere con interventi governativi un'iniziativa che integrava pezzi di denuncia, come quello di Visconti sul degrado sociale e morale della periferia romana, ad altri dal possibile contenuto politico, come quello annunciato di Malaparte su De Gasperi? Molto più comodo per la Commissione tecnica chiamata a valutare i film e approvarne l'accesso al contributo statale sarebbe stato temporeggiare e, una volta affievolitasi l'attenzione della stampa, esprimersi negativamente.

Nel tentativo disperato di assicurarne la sopravvivenza, forse fu presa in considerazione anche l'ipotesi di una circolazione al di fuori dei patri confini, ipotesi avvalorata dal fatto che su 'L'Avant scene Cinema' venne pubblicato, nel 1978,³⁰ il *découpage après montage définitif et dialogue in-extenso* di *Colpa del sole* (*C'est la faute au soleil*), e una nota al testo riporta un'uscita del film del gennaio del 1953 nelle sale francesi, assieme all'episodio di De Sica (citato col titolo *Autour du Voleur de bicyclette*) e quello di Visconti (col titolo *Note sur un fait divers*), in abbinamento alla pellicola *Der Verlorene* (*Un homme perdu*) di Peter Lorre.

Si trattò forse di un estremo tentativo di tenere in vita *Documento Mensile*, con un nuovo montaggio (al primo numero con Moravia e De Sica venne infatti aggiunto Visconti). Troppo poco per rivitalizzare un'idea artistica dalla resistenza oggettivamente problematica, anche se un

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Il passo della lettera scritta da Saba al commesso della sua libreria antiquaria il 16 dicembre 1950 e che fa parte dell'epistolario raccolto dalla figlia Linuccia e dal critico Aldo Marcovecchio, è riportato in VANELLI, *Documento mensile n. 1'...*, cit., 7. *Uccelli* è invece il titolo della raccolta di poesie che Saba aveva appena pubblicato.

²⁹ L. EMMER, *Gatti ricchi e gatti poveri...*, 14-15.

³⁰ *C'est la faute au soleil. Un film de Alberto Moravia*, in «L'Avant-Scène Cinéma», 205, aprile 1978, 55.

sondaggio nelle cineteche francesi o in quelle belghe, essendo stata conservata a lungo presso la Cinémathèque Royale di Bruxelles, prima del suo ritrovamento, una copia del corto di Visconti, potrebbe forse aggiungere qualche tassello a questa pagina poco nota del documentarismo italiano d'autore.