

Dopo trent'anni di pubblico disprezzo e di citazioni ingiuriose, i film di Raffaello Matarazzo, con in testa la gloriosa trilogia **Tormento - Catene - Figli di nessuno**, portabandiera del cinema fotoromanzante, vengono inopinatamente riscoperti da giovani critici agguerriti, che dedicano loro rassegne e cicli monografici nei circuiti d'essai. E' solo lo scoppio di una moda un po' off, o l'inizio di un nuovo bilancio, che superando il criterio del film «bello» e da salvare, getta le basi per una storia del cinema italiano da riscrivere quasi da capo? E' ancora troppo presto per dare risposte definitive.

Qui ci si limita ad abbozzare un approccio attorno al problema del «neorealismo d'appendice», con due interventi che salgono lungo versanti opposti. Da una parte un'analisi in negativo della funzione per così dire sociale svolta dal cinema «alla Matarazzo» negli anni quaranta-cinquanta, non senza uno stretto rapporto con la fiorente industria del fotoromanzo a fumetti. Dall'altra una lettura più interna dei singoli pezzi, sorretta da una irrispettosa ipotesi di fondo: che insomma, in definitiva, Matarazzo e Visconti, Gallone e De Sica, furono sempre, nella loro diversità, compagni di strada, impegnati nello stesso mestiere.

76-0106-9

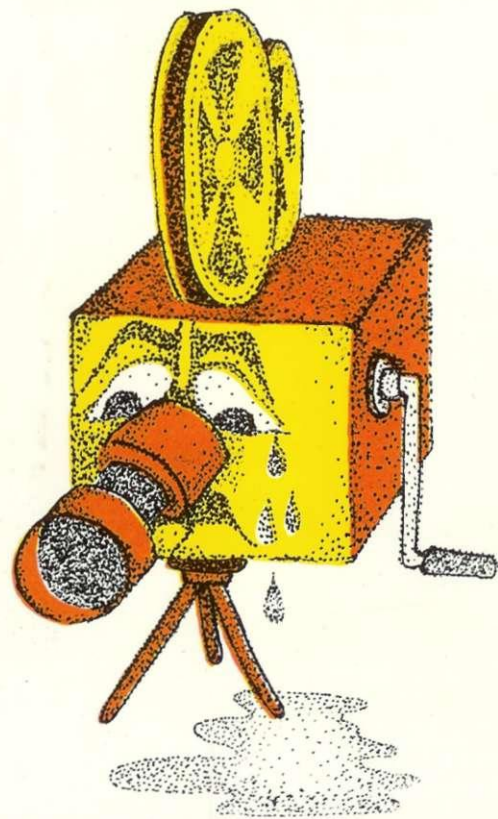
Aprà-Carabba/Neorealismo d'appendice/Quaderni Guaraldi

QUADERNI GUARALDI

# Neorealismo d'appendice

PER UN DIBATTITO SUL CINEMA POPOLARE:  
IL CASO MATARAZZO

DI ADRIANO APRA' E CLAUDIO CARABBA



Quaderni Guaraldi

3

GUARALDI ARCHIVE

*Adriano Apra  
Claudio Carabba*

Neorealismo d'appendice

PER UN DIBATTITO SUL CINE-  
MA POPOLARE: IL CASO MA-  
TARAZZO

*Guaraldi Editore*

## Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>Capolavori di massa</i> di Adriano Apra	9
<i>Brutti e cattivi</i> di Claudio Carabba	37
<i>Appendice. Materiali e documenti</i>	59

*Quando morì, nel mese di maggio nel 1966, Raffaello Matarazzo era già da un pezzo circondato dall'oblio, le occasioni di lavoro per lui negli ultimi dieci anni erano state poche e poco entusiasmanti. Il nome l'aveva per sempre accostato al clamoroso successo della trionfale trilogia patetica-fotoromanzante (Catene - Tormento - Figli di nessuno), i grandi «fumettoni» assai amati dal pubblico emozionato ma vituperati con interrotta costanza per vent'anni continuati dalla critica italiana, ha fama di Matarazzo restò così legata a quel momento particolare, all'apogeo della coppia Nazzari-Sanson, non contò più quello che aveva fatto prima e quello che aveva fatto dopo.*

*Dopo vent'anni di pubblico disprezzo e di citazioni ingiuriose, proprio quei film, simbolo e portabandiera del cinema melodrammatico e ultrapopolare, vengono improvvisamente riscoperti da un bellicoso manipolo di critici dell'ultima generazione, del tutto sciolti dal «giuramento» neorealista.*

*Una rassegna monografica, organizzata a Savona, segna la consacrazione pubblica del rilancio di Raffaello Matarazzo. In un convegno che si svolge parallelamente alle proiezioni vengono sparate bordate furibonde contro la «politica della sinistra italiana che ha delle posizioni arretrate sul cinema come mezzo di comunicazione di massa». E l'ignoranza dell'opera di Matarazzo ne sarebbe un chiaro esempio. Le risposte degli «accusati» sono dure: la rassegna di Savona, dicono, è il frutto di una vana moda futilmente «off», l'esempio di uno snobismo critico da combattere.*

*Oltre la polemica del momento, questo libro cerca appunto di affrontare il «caso Matarazzo» seguendo due prospettive diverse, non per alimentare una inutile battaglia retrospettiva, ma come contributo al riaccesso dibattito sui rapporti fra «cinema d'autore» e «cinema di massa». Nel suo intervento, Adriano Apra, che non per niente fu uno dei piti attivi protagonisti della rassegna di Savona, rilegge e rivaluta i singoli pezzi del regista, il suo lessico e i ritmi dei suoi melodrammi, avanzando, in fondo, una ipotesi di una storia del cinema da riscrivere quasi da capo, non più secondo l'ottica dei «Capi d'opera» da venerare, ma come esame unitario di un'industria che vede accumulati, non solo nell'esercizio professionale, Raffaello Matarazzo e Luchino Visconti.*

*Esattamente opposto il versante lungo cui sale Claudio Carabba nel secondo intervento, «Brutti e cattivi». Il problema qui non è tanto la valutazione dei vari frammenti, ma il giudizio sulla loro funzione per così dire sociale, in stretta connessione con altre fiorentissime industrie, come quella del fotoromanzo stampato, non trascurabile specchio dei peccati capitali e degli ostinati pregiudizi dell'Italia democristiana. Allora in questa ottica lo schieramento della critica militante a sinistra negli anni cinquanta, in difesa delle «denunce» neorealiste perseguitate dalle varie censure e contro il falso cinema «nazional-popolare del consenso», trionfante nelle classifiche degli incassi, non fu un ottuso abbaglio ma una scelta di campo giusta e corretta.*

1.

Capolavori di massa  
di Adriano Apra

Mi pare un fatto ormai assodato l'ipoteca che il neorealismo ha posto, come «modello» tanto produttivo (industriale e artistico) quanto critico, non solo sulle interpretazioni del fenomeno stesso ma addirittura sulla revisione del cinema nazionale. È un peso ideologico e metodologico del quale è necessario prendere coscienza. Va detto infatti che la fondazione di una politica culturale cinematografica - che ha caratterizzato il neorealismo (1945-1954) sui due fronti della produzione di film e della elaborazione di un metodo critico - ha molto spesso viziato ciò che realmente si stava facendo proiettandovi le aspirazioni di una élite che si qualificava di sinistra, ma che si portava dietro la eredità di una cultura genericamente progressista e umanitaria. La «battaglia culturale» è stata frontale, mossa com'era da un'utopia tutta ideale che si concretava in una ipotesi di cinema artistico-impegnato in contrapposizione e opposizione a un cinema commerciale e di evasione. Si guardò al cinema, insomma, nella misura in cui era possibile realizzare «capolavori» che fossero ancorati alla realtà sociale. Ma il neorealismo come «progetto di cinema» non sembrò volersi interrogare su ciò che aveva in comune con l'«altro» cinema: il fatto cioè di essere un'industria e un mezzo di comunicazione di massa. L'utopia cinematografica neorealista (una «coscienza» che si sovrappose alle opere e agli autori), ritagliando un cinema d'arte entro i confini dell'industria del cinema italiano, si trovò così sconfitta dai fatti. Il neorealismo (ma bisognerebbe distinguere il discorso neorealistico dai film neorealisti), opponen-

dosi elitariamente all'industria e al pubblico, al cinema fenomeno «volgare», si trovò di fronte a un'impasse.

Scrivendo nel 1956 Renzo Renzi, avviando sulle pagine di «Cinema Nuovo» un dibattito sulla impopolarità del neorealismo: «Antidivistico, antiepico, critico, documentario, antimelodrammatico, [il neorealismo] ha sempre cercato la ragione del suo discorso in un confronto diretto con la realtà; si può dire che esso giocasse le sue carte sopra un terreno che il pubblico non conosceva nemmeno e che fatica tuttora a riconoscere. C'è, poi, un altro carattere del neorealismo che ha una destinazione abbastanza impopolare: la sua pretesa antiliberatoria. Perché il pubblico va al cinema? Quando va al cinema? Esso cerca, generalmente, nello spettacolo uno sfogo, un riposo, un 'qualcosa d'altro' rispetto al suo lavoro quotidiano, La catarsi, del resto, è un motore fondamentale dell'arte». E Callisto Cosulich, poco dopo, interveniva sullo stesso argomento concludendo così un'analisi degli incassi dei film italiani: «La chiave di volta del nostro cinema, mi sembra la si possa trovare in un esame accurato non tanto dei dieci o quindici film di Visconti, De Sica e Rossellini che ormai conosciamo a memoria, quanto dei film popolari, dai napoletani ai veneziani, da quelli di Matarazzo a quelli di Brignone e di Mario Costa». Insomma, nel periodo neorealista il cinema italiano ha espresso una sorta di super-Io che, nel momento in cui magnificava alla luce del sole una serie di virtù (sguardo critico e «sveglia», rifiuto della convenzione, elevazione del gusto), faceva in pari tempo opera di rimozione nei confronti di elementi, propri del cinema in quanto mezzo di comunicazione di massa, che riguardavano l'ambito industriale, commerciale, spettacolare: come se col neorealismo il cinema italiano si volesse liberare dalle proprie origini plebee, volesse far dimenticare la fiera in nome del museo. Nel fare questo, si è però trovato a compiere un passo indietro, fra tanti passi avanti; recuperando l'arte ha anche recuperato un'ideologia ottocentesca (umanitaria, progressista, populista) e ha frenato lo sviluppo tecnologico del mezzo. Soprattutto, si è censurato tutto ciò che di industriale, commerciale c'era anche dietro al cinema che pretendeva di essersi liberato da simili pastoie. Ci troviamo così oggi a sapere poco sulle strutture industriali del cinema italiano, sul modo in cui

esse si sono sviluppate, su ciò che caratterizza i nostri produttori, i nostri sceneggiatori, i nostri operatori, su ciò che lega lo sviluppo dei mezzi tecnici alla produzione di senso. Non è facile capire che i «grandi» film di Visconti, De Sica, Rossellini, Antonioni o Fellini sono stati «fabbricati» in maniera non tanto dissimile da quelli di Matarazzo o Gallone.

Proprio il dato mediologico dovrebbe caratterizzare una riscoperta del cinema popolare italiano, poiché la storia dei mezzi di comunicazione di massa è strettamente legata alla storia del cinema. E l'impatto sociologico dei mezzi di massa condiziona anche una sociologia del cinema. Naturalmente, nel caso di un paese dallo sviluppo industriale limitato come l'Italia, il cinema è anche strettamente legato a forme di spettacolo popolare, non necessariamente «di massa» (almeno in senso moderno), che sono pre-tecnologiche, e di cui bisogna tenere conto senza vergogna, poiché sono esse, anche, la nostra eredità culturale. D'altra parte, la storia del cinema popolare italiano scorre parallelamente allo sviluppo industriale del cinema italiano nel suo complesso, caratterizzando anche tutte quelle opere che «popolari» non si definiscono, anche se lo sono. La società italiana quale si manifesta nella forma dello spettacolo, nella «scena», trova nel cinema popolare un medium privilegiato, se non altro per la sua diffusione. Il suo livello di sviluppo tecnologico, alto o basso che sia, definisce il tipo di «presa» che il cinema ha, nei diversi momenti storici, sulla società del tempo. Il cinema popolare, poi, non è soltanto il trionfo della quantità e della statistica; le strutture «chiuse» che in genere lo caratterizzano funzionano, per chi le vuole e le sa far funzionare, come canali di organizzazione della sua materia. Nel periodo 1945-1954, il prevalere indiscusso nel discorso critico del cinema di qualità neorealistico ha mascherato l'esistenza contemporanea di un cinema che funziona secondo stereotipi, generi, «fabbriche», caratteristi, ecc., che sono il risultato di una pianificazione industriale di cui anche il cinema d'arte usufruisce.

È questo il periodo in cui il cinema popolare, proprio per la sua ghettizzazione culturale, si è meglio dato una facciata. Negli anni '30, ad esempio, sembra già difficile distinguere un cinema di autori da un cinema di generi; e

negli anni '60 il cinema popolare, dopo aver infranto ai livelli medi la linea di confine col cinema di qualità (con la commedia all'italiana e, poi, col cinema poliziesco-politico), sembra acquisire ai livelli più «bassi» una coscienza parodica di se stesso (cinema mitologico, western, cinema dell'orrore, fino ad arrivare ai film di Franchi e Ingrassia). Allo stato attuale delle «revisioni», è difficile dire in che misura la consistenza strutturale e commerciale del cinema popolare degli anni '50 sia l'ultima manifestazione di un cinema nazionale, se non addirittura regionale, un'ultima resistenza di tipo conservatore di fronte a un'industria che invece tende ad internazionalizzarsi. Questo cinema si manifesta spesso come un cinema «meridionale» e da terze visioni; ma è anche vero che esso conserva una sorta di nostalgia per il classicismo, appoggiandosi a un genere, a una codificazione, a una tradizione formatasi negli anni, che gli garantisce in alcuni casi (Totò, Matarazzo) un'ampiezza e una durata del discorso che ne consentono oggi una proficua rilettura.

Se partiamo dal discorso sul genere (una forma di «specializzazione» dell'industria), possiamo distinguere il film d'avventure e in costume (che va distinto a sua volta dal film romanzesco-storico) e quello operistico da una parte, e dall'altra (per l'ambientazione moderna) il film di canzoni, il melodramma, il film comico. Probabilmente ognuno di questi generi, dai confini non sempre ben definiti, si porta dietro l'eco di un settore particolare di pubblico da soddisfare e di precedenti forme dello spettacolo da difendere a livello di massa (tipico il caso del film operistico, il cui strepitoso successo presso il pubblico popolare è certamente da ricondurre a motivi extracinematografici). Ma l'esistenza dei generi, documentabile a partire almeno dagli anni '30, ne ha consentito uno sviluppo che a volte è specificamente cinematografico e che si manifesta, p. e., nel livello di formalizzazione raggiunto: così i melodrammi di Matarazzo (o, in anni successivi, i western di Sergio Leone). L'indagine sull'esistenza di generi dotati di una codificazione «forte» nel cinema italiano accompagna quella sul cinema popolare; e dei generi non andrebbe studiata solo la struttura formale ma anche la configurazione che in essi vi si manifesta di archetipi (personali, familiari, sociali nonché dell'immaginario collettivo). Un cinema di generi è un cinema

che lavora al livello sintetico più che a quello analitico, che riproduce piuttosto le strutture dell'inconscio che quelle della realtà, e dove le pulsioni della violenza, della morte e del desiderio che il super-io del cinema realistico-documentario tende a censurare trovano sfogo, o perlomeno trovano la via «mascherata» per manifestarsi. L'irrealismo e l'astrattezza del genere, che il neorealismo ha rigettato, hanno del resto fornito a questo stesso cinema una serie di materiali che andrebbero fatti riemergere: penso al tema del padre e della (sacra) famiglia che si manifesta nei film di avventure di Blasetti, o a quello dell'opposizione fra mondo dei ricchi e mondo dei poveri che caratterizza le commedie di Camerini.

Livelli alti e livelli bassi, cinema di genere e cinema d'arte in Italia si mescolano. Basta scorrere un po' di filmografie per accorgersi degli sceneggiatori che lavorano ad entrambi i livelli (da Zavattini a De Concini), per non parlare della perfetta mobilità di operatori, scenografi e montatori. È un moralismo tutto italiano quello che spacca l'attività di certi produttori in due, separando il grano dal miglio, e che non vuol capire che se il produttore di *Francesco giullare di Dio* e *Umberto D* (Peppino Amato) è lo stesso di *Domani è troppo tardi* e di *Don Camillo* un qualche rapporto fra le due operazioni ci deve pure essere. Si consideri se non altro come l'iconografia del cinema popolare, e in particolare di quello melodrammatico, si estenda dal cinema di serie B a quello di serie A: e non soltanto in quei film che, come *L'amorosa menzogna* e *La signora senza camelie* di Antonioni, hanno direttamente come oggetto il fotoromanzo o il cinema di consumo. Cineasti come Germi (*In nome della legge*, *Il cammino della speranza*), Lattuada (*Senza pietà*, *La lupa*), De Santis (*Riso amaro*, *Non c'è pace tra gli ulivi*) hanno ricavato senza troppa «distanza» il lato popolare del loro cinema proprio dal fumetto. La presenza di Yvonne Sanson nel *Cappotto* o quella di Nazzari in *Il brigante di Tacca del Lupo* o *Un marito per Anna Zaccheo* non sono certo senza rapporto con l'uso che di questi attori faceva negli stessi anni il deprecato Matarazzo. Ma anche registi tradizionalmente più «liberi» non sono alieni dal rifarsi al melodramma popolare: penso al Rossellini di *Europa 51* e *Viaggio in Italia* (la «sciattezza» del suo cinema non corrisponde anche a un gusto icono-

grafico «basso»?), al De Sica di certi brani dell'*Oro di Napoli* - l'episodio con la Mangano - e perfino di *Umberto D* - le scene con la padrona della pensione -. Diverso è invece il caso di Visconti, che pur facendo negli stessi anni film melodrammatici come *Bellissima* e *Senso* si rifa a una tradizione «alta», a un gusto raffinato e aristocratico che nulla ha a che vedere con il «povero» Matarazzo. (Non esiste invece analogo «scambio» nel caso del cinema comico: l'episodio di *Dov'è la libertà...*) di Rossellini isolato). Ciò che invece il cinema di serie A ha sempre rifiutato rispetto al cinema popolare è il suo grado di stilizzazione, e da ciò lo allontanava proprio lo statuto realistico, l'imperativo della credibilità, la paura nei confronti delle codificazioni rigorose del genere. Specialmente negli anni '60, un abisso separa le astrazioni del film mitologico o del western (che ne è un diretto derivato), dove trionfa il gioco, depurato da ogni «referente» realistico, rispetto alle trasformazioni che il neorealismo aveva nel frattempo subito, colmando il divario col pubblico nei film di Risi, Comencini, Rosi o Petri (un gusto per la stilizzazione lo ritrovo in Lina Wertmüller, dovuto forse alla sua anonima esperienza in campo western: ma la sua è una personalità ancora tutta da scoprire). Tutto sommato, neppure melodrammi di alto livello come *Incompreso* o *Cronaca familiare* si rifanno alla tradizione povera e insieme decantata che aveva caratterizzato gli anni '50.

Forse è giusto dire che in Italia ha prevalso, negli anni, la tendenza realistica, che ha finito per inglobare tutte le altre, come un metagenere, o forse è più giusto dire che ha prevalso lo sguardo «naturalistico» al cinema, che non vuole più essere fonte di sorprese. Le acrobazie gratuite dei giocolieri sono parodiche come quelle dei personaggi dei disegni animati (da Trinità agli eroi del kung-fu), mentre la tendenza documentaristica prevale. Lo schermo oggi vuol essere sempre meno risplendente, più simile a un teleschermo che diffonde notizie o informazioni. Uno studio dei generi e dei cineasti che in un cinema di genere, di convenzione e di confezione, hanno trovato il loro terreno d'azione - come Matarazzo - può sembrare un passo indietro, in quanto corrisponde a uno sviluppo «artigianale» dei mezzi di massa; ma corrisponde anche a una maggiore coscienza delle caratteristiche del cinema, delle sue funzioni profon-

de (nel profondo dell'inconscio). Se il cinema popolare ci ripropone il gioco antico delle maschere, che coinvolge Cristo e Pulcinella, Goldoni e Pirandello, esso è la nostra tradizione, di cui non serve a niente fingere l'assenza, specialmente da parte di chi pretende di criticarla.

(Una prima sistemazione a carattere descrittivo del fenomeno del cinema popolare italiano degli anni '50 la si può trovare nell'utilissimo libro di Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1954*, Bompiani 1974; la personalità più interessante assieme a Matarazzo, cioè Totò, è stata studiata nel volumetto curato da Goffredo Fofi, *Totò*, Saponà & Savelli, 1972; su Matarazzo si vedano inoltre i due quaderni di documentazione curati da Adriano Apra, Carlo Freccerò. Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Patrizia Pistagnesi e Tatti Sanguineti, editi dal Movie Club di Torino in occasione della retrospettiva organizzata dal 16 al 22 gennaio 1976 a Savona, e intitolati *Raffaello Matarazzo. Materiali*).

Raffaello Matarazzo è nato a Roma il 17 agosto 1909, da famiglia di origine napoletana (in alcune biografie il 17, numero che secondo la tradizione napoletana porta male, è sostituito dal 19). Orfano di padre, morto in guerra, vive con la madre e due fratelli, fa il liceo classico e si mantiene agli studi lavorando come fattorino. Giovanissimo, comincia a interessarsi di cinema come giornalista. Si dice addirittura che avesse fondato e stampato il primo numero di un quotidiano di cinema intitolato «La gazzetta del cinema» (la pubblicazione imminente di un quotidiano con questo titolo è annunciata sulla rivista di Blasetti «Lo spettacolo d'Italia» n. 1, 1927; se fosse vero, la precocità di Matarazzo sarebbe davvero sorprendente). Comunque, nel 1929 entra come redattore nel quotidiano romano «Il Tevere», uno dei più importanti e battaglieri fra quelli nati col fascismo, molto aperto agli apporti culturali (specialmente la pagina periodica «Tutto nulla e qualche cosa», a cui collaborano Cardarelli, Zavattini, Corrado Pavolini, Alberto Cocchi, oltre al critico cinematografico Dino Terra). Matarazzo fa riprendere al giornale la pubblicazione di una

pagina settimanale sul cinema (che aveva già visto la luce negli anni precedenti, ma che era stata interrotta). La pagina si intitola «Dal teatro di posa allo schermo», un titolo che già indica la volontà di entrare dentro al fenomeno cinematografico e non limitarsi alla sua esteriorità. La pagina inizia il 18 marzo 1929 e si protrarrà fino al '31, coprendo gli anni della «rinascita» del cinema italiano, promossa dal gruppo di Blasetti (che fin dal 1926 si raccoglieva attorno alle riviste «Il mondo a lo schermo», «Lo schermo», «Lo spettacolo d'Italia» e soprattutto «Cinematografo», oltre che cominciare già a manifestarsi nella produzione); il gruppo farà del resto della pagina, complice Matarazzo, una delle sue appendici di più ampia diffusione.

Il discorso sul cinema che vi si fa rompe con quelli fatui correnti in quegli anni; anche il fenomeno del divismo, che occupa ampio spazio sia su riviste che su quotidiani, è qui analizzato in termini produttivi e industriali, più che salottieri. Ma soprattutto si introduce un discorso sul cinema come industria, come apparato tecnico, come professione artistica abbastanza originale anche in un contesto europeo. Si guarda molto ai modelli stranieri con una visione complessiva, estetica industriale e tecnica, che prelude alla programmazione di un piano di rinascita del cinema italiano, morente per le crisi economiche e traumatizzato dall'avvento del sonoro. Matarazzo si trova così al centro dell'unico discorso, molto articolato e convincente, che si faceva in quegli anni sul cinema in Italia. Attorno agli stessi anni è capo ufficio stampa del Dopolavoro dell'Urbe: un'esperienza impiegatizia che autorizza a vedere il suo primo film, *Treno popolare*, come una forma di evasione fantastica nei limiti di una chiusura entro un universo burocratico: il sogno di uno dalle mezze maniche, insomma. Nel 1931 Matarazzo entra nel cinema, nell'ufficio revisione soggetti della nuova Cines di Roma, che Pittaluga aveva riattivato rispondendo da produttore, dopo molti attacchi, alle pressioni per la «rinascita» che il gruppo blasettiano aveva attivato. Blasetti e il suo gruppo, dissolta nel successo critico e nel disastro economico l'esperienza avanguardistica della «Augustus» (che aveva prodotto per sottoscrizione di azioni *Sole* nel 1928-29), entra in blocco alla Cines collaborando con il criticatissimo Pittaluga alla or-

ganizzazione di una casa di produzione che, con varie vicissitudini, avrebbe costituito una svolta importante nella storia del cinema italiano. Pittaluga muore il 5 aprile 1931, all'inizio di questa nuova esperienza. Matarazzo, nella sua qualità di «revisore», apporta un contributo di sceneggiatore ad alcune commedie (un'attività, questa, che proseguirà regolarmente nel periodo anteguerra), dopo aver fatto dell'apprendistato come segretario di edizione e autoregista (con Camerini per *Figaro e la sua gran giornata*).

Il suo primo film come regista, *Treno popolare* (1933), è preceduto da alcuni documenti, *Littoria, Sabaudia, Mussolinia di Sardegna*, i cui titoli da soli non bastano a documentare un Matarazzo in camicia nera. Il carattere del personaggio, poi, timido e riservato fino alla paranoia, lo esclude. *Treno popolare* ha tutta l'aria di essere un film «a basso costo» come si direbbe oggi, prodotto da Peppino Amato (un produttore-sceneggiatore-regista responsabile di alcuni dei film più rappresentativi degli anni '30 e del dopoguerra) appoggiandosi dall'esterno alla Cines, che stava finendo di vivere i 18 mesi di «sperimentalismo» controllato sotto la presidenza di Emilio Cecchi (e che fruttò *Gli uomini che mascalzoni*, *1860*, *Acciaio*, *T'amerò sempre*, *La tavola dei poveri*). Il film, che si è potuto rivedere solo di recente, appare come un progetto insolito e marginale rispetto alle produzioni Cines anche di qualità. È un film «fuori genere», anche se da un punto di vista cinematografico rispetta dei modelli, Ciak e più Camerini, che devono aver spinto Matarazzo ad elaborare un materiale, tramandato come «preneorealistico» (per via degli ambienti reali, di certi attori non professionisti, e per un clima spontaneo che anticipa le commedie del dopoguerra sul tema del week-end, dell'idillio in «vacanza»), secondo moduli musicali, ritmici (qui, e altrove, la collaborazione con l'esordiente Nino Rota è fondamentale). Una canzone scandisce il ritmo del film, e ne precisa i contorni. Per quanto «libero» sia l'esodo dei romani nella campestre Orvieto, tutti i personaggi (tracciati come macchiette ai limiti della maschera) si muovono entro confini ben chiari, anche se dati come non repressivi, con un'ironia non-violenta che ha fatto sospettare il film di latente antifascismo. Il film non è certo fatto con queste intenzioni; per quanto naif, Matarazzo non doveva esserlo tanto da ignorare il funzionamento della

politica fascista anche in aspetti marginali, come l'istituzione del «treno popolare». Ma probabilmente Matarazzo non «prende sul serio» l'argomento, e vi vedeva piuttosto un meccanismo narrativo, se non addirittura il pretesto per una messa in scena: il treno, in fondo, segna l'inizio del cinema e ne accompagna la storia, fino al punto da divenirne una sorta di metafora; e poi il treno delle terze classi, che è quello che il film ritrae, somiglia troppo ai cinema di terza visione che dovranno fare la fortuna di questo Matarazzo ancora giovane e fantasioso.

Il film, però, non ebbe alcun successo commerciale, e questo fatto dovette deludere molto un regista che in fondo si illudeva di operare «dentro» il cinema (e per cui l'intensissima attività di apprendistato degli anni precedenti doveva risultare preziosa). Invece *Treno popolare* ebbe un'eco, anche se modesta, come film fuori della norma. Matarazzo rimase scottato dall'esperienza e accettò senza riserve di rientrare nelle regole del cinema di genere (in situazione identica si trovò Carlo Ludovico Bragaglia dopo il suo «surrealistico» *O la borsa o la vita*, 1932; fra l'altro proprio nel '34 Matarazzo e Bragaglia collaborano alla sceneggiatura di *Frutto acerbo*, una commedia diretta dal secondo). A questo punto è difficile fare un discorso corretto sul cinema di Matarazzo, poiché la maggior parte dei film realizzati negli anni '30 sono o perduti o invisibili. Sfolgiando però una filmografia e leggendo i soggetti e i nomi dei collaboratori si può ricavare qualche impressione. Si tratta, innanzitutto, di commedie, rientranti più o meno nelle caratteristiche di «genere» dell'epoca, un'operazione dunque tutta dentro il sistema e nel rispetto delle sue regole medie, senza neppure le ambizioni di un cinema «d'autore». Ecco tuttavia un pregiudizio che si affaccia, secondo cui l'interesse critico nei confronti di un regista cessa nel momento in cui egli si confonde con la regola e il genere: e questo specialmente nel cinema italiano molto attento ad individuare scarti e impennate rispetto alla norma industriale.

In questo periodo Matarazzo dirige alcuni dei migliori attori (Nino Besozzi, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Sergio Tofano, Antonio Gandusio), ha un incontro particolarmente ricco con i De Filippo, mediatore probabilmente Amato che li aveva portati al cinema col *Cappello a tre pun-*

*te* di Camerini (particolarmente interessante dovrebbe essere *Sono stato io*, 1937, che riunisce i tre fratelli su un testo che loro stessi avevano portato a teatro, e che sembra ricalcare *Uomo e galantuomo* di Eduardo). Gli sceneggiatori sono i consueti del periodo: Edoardo Anton, Guglielmo Giannini, Alessandro De Stefani, Aldo De Benedetti (che avrà poi un ruolo fondamentale nei melodrammi). Una certa importanza avrà la collaborazione con Riccardo Freda, che lo «controllerà» in senso favorevole per la realizzazione di uno dei suoi migliori film, *L'avventuriera del piano di sopra*, con De Sica e la Calamai (1941), e con Cesare Zavattini, che firma assieme ad altri il fantasioso *Il birichino di papà* (1943). Quest'ultimo film, assieme al precedente *Giorno di nozze* (1942), è l'unica commedia del periodo di cui oggi esistano copie visionabili. I due film meritano molta considerazione. È difficile dire in che misura siano analoghi ad altre commedie di Matarazzo e di altri registi (la produzione comune, Lux, può garantire solo un più alto livello produttivo, quindi una maggiore accuratezza formale, che c'è); ed è un peccato, perché la loro riuscita in senso assoluto rende molto curiosi nei confronti di un genere finora ritenuto «minore», quello cosiddetto dei telefoni bianchi. Le due commedie non sono propriamente di questo tipo, ma certo esse si permettono sufficienti libertà nei confronti di un ipotetico referente sociale da poter essere definite «astratte». Ma in questo senso il punto di riferimento non è una «realtà» ma, semmai, la realtà del cinema, in questo caso di un cinema assente dagli schermi, quello americano, che veniva rifatto da noi. I modelli, di alto livello, sono Lubitsch e ancor di più Leo McCarey. La commedia non si fonda sull'intreccio e neppure sui personaggi ma sull'improvvisazione, sulle variazioni, sulle situazioni, in una parola sull'attore e sul dialogo. Ciò che colpisce oggi è la rapidità ritmica, la padronanza del genere tale da consentire uno svolgimento irregolare dell'intreccio, da produrre un cinema molto inventivo (anche se sempre nell'ambito di una variazione sul tema imposto dal genere). Insomma, un cinema asimmetrico, in qualche modo aperto e «moderno», anche se in ambito strettamente convenzionale. Non so se questa libertà di condotta cinematografica caratterizza solo le ultime commedie (nulla si sa dei due film successivamente girati in Spagna; quanto ai

due film con cui si inaugura il suo dopoguerra, a leggerne la trama sembrano confermare un gusto per l'irregolarità spinta fino a una certa anarchia). Certo è che nel 1935, aggiungendo alla sua già cospicua attività cinematografica quella di autore di testi teatrali, Matarazzo firma una «farsa all'italiana» dal titolo *Simmetrie* che, anche nella fattura (il testo si può leggere in una sua raccolta di commedie pubblicata nel 1961 col titolo *Una famiglia immorale*), sembra smentire questa caratteristica e anzi anticipare il periodo del dopoguerra. Ma siamo nel campo delle pure ipotesi, per quanto suggestive. Resta comunque il fatto, che prima del periodo melodrammatico che lo consacrerà, il cinema di Matarazzo si presenta come l'esatto, simmetrico opposto: commedia con punte di comicità pura (si veda la recitazione vertiginosa di Gandusio in *Giorno di nozze*), improvvisazione (l'uso della presa diretta del suono, abituale negli anni '30, rende la recitazione in genere più ricca di vivacità), costruzione del film per blocchi in sé risolti, a volte, come nel *Birichino di papà*, autonomi fra di loro (qui scene cantate si alternano a scene comiche e addirittura patetiche: unica traccia di mèlo, ma qui cantato, come in una scena assai bella, e anche molto osée nella sua realtà puramente schermica, fra le due sorelle che si consolano a vicenda). Con questi presupposti, che vedono un Matarazzo completamente inserito nei problemi della «rinascita» del cinema italiano e poi altrettanto inserito con statuto professionale «medio» in un genere canonico come la commedia, nessuno si aspetterebbe la trasformazione avvenuta nel dopoguerra con *Catene*. Saltare la questione facendo di Matarazzo un artigiano che lavora su commissione non è possibile, e già per l'eco che questi film ebbero quando uscirono; il fatto poi di aver rispolverato ciò che Matarazzo fece negli anni precedenti, 14 anni e 15 film, ci permette di farlo uscire dall'anonimato e di tracciare il ritratto di un cineasta, un uomo di cinema, la cui «carriera» illumina anche, di un taglio diagonale, la storia spesso appena abbozzata del cinema italiano, e ci consente di fare qualche utile considerazione in proposito.

Verso la fine del '43 Matarazzo va in Spagna per girare un film in coproduzione (fra gli attori, la diva del muto Francesca Bertini) la cui versione italiana non verrà mai distribuita: *Dora o le spie*. Il ritorno in Italia è reso diffi-

cile dalla guerra, e Matarazzo preferisce restare in Spagna, dove gira un altro film, *Empezò en boda*, di cui non si sa nulla, e riduce per il teatro *L'avventuriera del piano di sopra*. Rientra in Italia agli inizi del '46 e trova un paese profondamente diverso da come lo ha lasciato. Timido com'è, con pochi rapporti nell'ambiente del cinema nonostante il suo statuto professionale, fa difficoltà ad orientarsi. Non conosco i due primi film che ha girato in Italia. Il primo, che ha degli estimatori in Francia, si avvale di una sceneggiatura a cui collaborano Fellini, Pinelli, Monicelli e Margadonna: *La fumeria d'oppio* ovvero *Ritorna Za-la-Mort*. A leggerne la trama, sembra una serie complicatissima d'avventure nelle quali dev'essere presente il modello del famoso serial muto (il protagonista è Emilio Ghione jr., figlio del più famoso Ghione). L'anno dopo, 1948, gira una commedia su sceneggiatura di Steno e Monicelli, *Lo sciopero dei milioni*, con Taranto, Besozzi e Chiaretta Gelli, l'attrice che Matarazzo aveva rivelato con *Il birichino di papà*. Nel '49 gira per la Lux *Paolo e Francesca*, film in costume su un soggetto a cui aveva lavorato negli anni '40 Blasetti. Si tratta di un film di buona fattura ma di budget modesto, che contrappone una storia d'amore a degli intrighi politici, e che vede gli amanti soccombere. In questi primi film Matarazzo esita fra un genere e l'altro, finché il vecchio Gustavo Lombardo, il fondatore della Titanus, gli offre l'occasione di girare un melodramma, *Catene*. Lombardo non era nuovo al genere: nel periodo muto è a lui che si deve la serie «napoletana», film come *Lucia Luci* di Ubaldo Maria Del Colle (1921) e *O schiaffo* di Emanuele Rotondo (1921), che sono vere e proprie «sceneggiate». (Del Colle, del resto, verrà chiamato come consulente per *I figli di nessuno*). Nel dopoguerra, poi, indirizzò la sua produzione ancora sul melodramma, col proposito di recuperare il pubblico popolare di fronte allo strapotere sul nostro mercato del cinema americano. È del '46 *Malia*, dove torna come regista e co-produttore Peppino Amato, sempre attento a quanto succede nel cinema italiano.

Nel '49, pare su suggerimento di Freda e Monicelli, Lombardo imposta la produzione di *Catene*, che verrà diretta dal figlio Goffredo. Si tratta di un film a basso costo che incassò al di là di ogni speranza, e fece la fortuna della Titanus. L'incasso complessivo fu di 735 milioni (di allora), e il film

si classificò primo nella graduatoria degli incassi di quell'anno, con più di 200 milioni di differenza dal secondo classificato, *Totò cerca casa* di Steno e Monicelli. Il soggetto è in buona parte derivato da una famosa canzone, «Lacreme napoletane», che viene cantata in un momento chiave del film da Roberto Mutolo. Ecco la trama:

A Napoli, Guglielmo (Amedeo Nazzari) è sposato da alcuni anni con Rosa (Yvonne Sanson) da cui ha avuto due figli, Tonino e Angela. Con loro vive la madre di Guglielmo, Anna (Teresa Franchini). Guglielmo ha una piccola officina di meccanico. Un giorno si presenta Emilio (Aldo Nicodemi) per una riparazione, e riconosce in Rosa la sua ex-fidanzata. Emilio vorrebbe riallacciare la vecchia relazione, ma Rosa non ne vuol sapere. Per continuare a vederla, Emilio stringe amicizia con Guglielmo, a cui promette un finanziamento per ampliare l'officina. Ma Emilio, che è coinvolto in un losco giro, deve lasciare la città e vuol portare con sé Rosa. Minacciandola di rivelare tutto a Guglielmo, la convince a venire nel suo albergo. Rosa, spaventata, accetta, ma solo per dirgli di desistere. Il figlio Tonino ha intuito quello che sta succedendo, e avverte il padre, che scopre la moglie e durante una colluttazione uccide involontariamente Emilio. Guglielmo è costretto a fuggire ed emigra in America; prima di partire costringe la madre a giurare di non far più entrare in casa «quella signora», ai suoi occhi ormai disonorata. Passa il tempo. Guglielmo viene rintracciato e costretto a rientrare in Italia. Durante il processo Rosa, su consiglio dell'avvocato difensore, afferma di essere stata effettivamente l'amante di Emilio, sicché Guglielmo viene assolto per «delitto d'onore». Sconvolta per il risultato della sua falsa testimonianza, che ha salvato Guglielmo ma in pari tempo glielo ha fatto perdere per sempre, Rosa tenta il suicidio: ma viene salvata all'ultimo momento da Guglielmo, a cui nel frattempo l'avvocato ha rivelato la verità.

Può forse sorprendere sapere che il ccc (Centro Cattolico Cinematografico) giudicò molto severamente il film, classificandolo E (escluso) con la seguente motivazione: «La impostazione della vicenda è moralmente errata, giacché si fa apparire lecita l'iniziativa del difensore, che spinge una donna onesta, moglie e madre, ad asserire il falso, dichiarandosi pubblicamente adultera. Si nota ancora nel film, che comprende scene deplorabili, una certa tendenza al fatalismo. Il lavoro risulta moralmente negativo; la visione è esclusa per tutti». (Altri film di Matarazzo vennero bollati con la E; fra questi *Sono stato io* e *La nave delle donne maledette*). Un giudizio del genere da parte del ccc comportava l'esclusione dal vasto circuito delle sale parrocchiali, che fanno parte di quel mercato «in profondità» di terze

visioni in cui soprattutto film del genere devono i loro alti incassi. Ma a parte questa considerazione, il giudizio del ccc serve anche a far capire quanto poco il «conformismo» di cui venne accusato Matarazzo debba a una morale catechistica. È più vero dire, qui e altrove, che Matarazzo si appoggia sempre a situazioni canoniche, ricalcate sulla tradizione, ma per svilupparle secondo una rigorosa logica interna che non deve nulla a una morale ad esse esterna. Nell'universo degli umiliati e degli offesi c'è forse un «destino» tragico, ma non una presenza redentrice metafisica. L'unico vero dio che interessi un perfetto «metteur en scène» come lui è un deus ex machina. La sceneggiatura del film era di Aldo De Benedetti e Nicola Manzari. De Benedetti era stato negli anni '30 commediografo e sceneggiatore di grande successo. Con questo film inizia una più stretta collaborazione con Matarazzo: il suo nome compare nei titoli di testa di quasi tutti i suoi melodrammi.

Il genere melodrammatico soffre di un curioso pregiudizio da parte della critica, che sembra amare i film che si tengono a mezza strada piuttosto che quelli che spingono in una determinata direzione fino alle estreme conseguenze. Non conosco certi melodrammi anteguerra, come la serie di Mattoli dei «film che parlano al cuore» o *Una storia d'amore* di Camerini; ma mi basta pensare al pregiudizio che circonda film come *Cronaca familiare* o *La prima notte di quiete* di Zurlini o *Incompreso* di Comencini. Come tutte le operazioni-limite, anche *Catene* deve la sua perfezione a un rispetto assoluto di determinate regole, che sono in parte quelle del genere e in parte quelle dettate dalla logica stessa del film. Il film melodrammatico non disperde le proprie energie ma le concentra su pochi elementi, che vengono sviluppati appunto fino alle estreme conseguenze: è proprio questo estremismo a produrre il pianto, che funziona davvero come una sorta di compensazione, o di catarsi. Oltre un certo limite, il film esplode, e il rapporto che si stabilisce col pubblico è il pianto, un effetto fisico violento, da mettere in rapporto con la risata che caratterizza un altro genere-limite, il film comico. D'altra parte, si sa che lo stesso melodramma soffre di ridicolo. Ma bisogna tenere presente che la reazione per cui si definisce ridicolo un film larmoyant è determinata da una forma di difesa la cui spiegazione è psicoanalitica più che estetica.

Si ride, o si piange, di fronte all'eccesso, insomma. Il melodramma è sempre eccessivo, poiché mette in scena dei materiali per così dire a nudo. Nel caso di Matarazzo, questi materiali sono quelli derivati dai drammi e dalle contraddizioni familiari; ciò che egli mette in scena è la famiglia, in quanto famiglia che fa difficoltà a comporsi o a ricomporsi. Vi è una netta divisione fra lo spazio familiare e quello sociale, fra il fuori e il dentro. Ciò che il neorealismo aveva cercato di distruggere, cioè la separazione fra spazio individuale e spazio sociale, in Matarazzo ritorna: questo è il suo aspetto conservatore. Ma bisogna aggiungere che egli punta il dito sulla permanenza, almeno al livello del profondo, di questa separazione. Se il neorealismo si era posto il compito progressista di far vedere come l'individuo dovesse uscire dal chiuso dei suoi problemi per fare corpo con la società, e in ultima analisi prospettare una unione degli umili, Matarazzo si limita a riconoscere la realtà di una condizione assai meno avanzata, che egli prospetta è vero senza alternative ma che analizza senza reticenze.

Nei melodrammi di Matarazzo non bisogna cercare la verità di dettaglio, quel realismo dello spazio visibile che è una forma di allontanamento dalla realtà del profondo; ciò che egli mette in scena sono conflitti che prendono realtà nelle pulsioni affettive, nell'inconscio. I suoi personaggi agiscono in un teatro della psiche. Ciò che li caratterizza non sono gli elementi di differenza, le particolarità psicologiche, ciò che insomma rende credibili altri personaggi perché li individualizza. La verità di Matarazzo non sta nella unicità di ciò che si vede, si situa agli antipodi del documentario. Protagonisti del suo cinema sono il Padre, la Madre, il Figlio, più vicini a una mitologia archetipa che alla realtà di tutti i giorni. E così i meccanismi drammatici messi in scena ricalcano un dramma «eterno» perché sono lontani dalla cronaca ma vicini alla non-storia della nostra psiche. La validità dell'operazione di Matarazzo va individuata nel lavoro al quale egli ha sottoposto un materiale forse abusato ma di tradizione antica. *Catene* è un film dal ritmo eccezionalmente rapido; ogni scena dura sullo schermo il minimo di tempo necessario, proprio perché è il risultato di un lavoro di concentrazione. Nulla viene disperso, non c'è spazio per lo psicologismo e per il realismo di dettaglio.

Parafrasando il titolo, si può dire che lo spettatore resta «incatenato» alla poltrona, che le «catene» sono quelle del senso, che ogni sequenza si incatena alla successiva secondo un processo di prosciugamento che fa pensare a Fritz Lang. In questo modo, il melodramma, le lacrime, non hanno nulla di molliccio: non c'è spreco di energie. Domina un rigore che è distanza, controllo, riduzione all'essenziale, alla verità «profonda» di un materiale molto elaborato, derivato dalle regole del genere, «convenzionale». Protagonista del film è la «scena familiare» ridotta ai suoi elementi essenziali. Il padre ha la figura autorevole di Amedeo Nazzari: lavoratore, padrone, marito, maschio. Figura senza equivoci. La madre è Yvonne Sanson: qui c'è più ambiguità. Se è vero che l'attrice viene descritta da chi la conosce come donna timida e riservata, non c'è dubbio che la sua figura schermica rimandi piuttosto alle maggiorate fisiche del tempo. Ma qui essa è mostrata innanzitutto come madre felice. Ma ecco, dietro l'apparenza c'è il passato che «torna» («Torna» è il titolo della canzone napoletana che commenta il rapido flash-back del suo passato amoroso con Emilio). Questo passato torna sotto le apparenze dell'erotismo, che è l'elemento rimosso della scena familiare. Questo erotismo latente, mai presente come tale fra moglie e marito (l'unico bacio di tutto il film ci sarà solo alla fine, quando i nodi, le catene, saranno tutte sciolte, ma per essere subito sostituito da un abbraccio fra madre e figlia, fra donne), è la molla segreta del film. L'eros è il rimosso del film, messo in scena proprio come rimosso. L'altro elemento rimosso è lo sguardo dei figli. Fondamentale è il personaggio di Tonino, che viene presentato all'inizio come «maschietto», un piccolo Nazzari, vestito come il padre da meccanico, destinato a prenderne il posto, contrapposto alla bambina, Angela, caratterizzata come «femminuccia». Ma dietro la convenzione sbucca una latente nevrosi, che si manifesta nello sguardo inquieto con cui Tonino controlla i gesti della madre, di cui percepisce il turbamento di natura erotica, senza poterlo controllare. Questo gioco di sguardi vergognosi, di spiate dall'angolo di una porta, esplodono in una scena di crisi isterica, «femminile», che fa vivere a Tonino un conflitto di fondo poiché lo oppone sia al padre, che lo rimprovera con violenza, sia alla madre, che è costretta a ignorarne lo sgomento. La sce-

na familiare, insomma, da teatrino convenzionale diventa scena psicoanalitica della nevrosi. La famiglia si frantuma; da nucleo compatto e chiuso in se stesso, destinato a produrre felicità, si manifesta in varie direzioni per rivelare il dolore e l'ingiustizia. Fondamentali in questo senso sono le scene di Nazzari in America, la visione desolata del baraccone che ospita i lavoratori italiani emigrati, desolazione che viene chiarita, nei modi della canzone, attraverso «La crème napoletane», che, come dicevo, racchiude nelle parole la trama stessa del film. La canzone costituisce una sorta di ampliamento a una dimensione sociale del dramma privato. Nella stessa direzione è la scena del processo, dove appare chiaro come la giustizia non sia eguale per tutti, come la verità e la menzogna non siano entità assolute ma relative, dove, in ultima analisi, è il bisogno a regolare l'andamento delle cose. È davvero molto interessante che il ccc si sia indignato per lo, stravolgimento che il film opera nei confronti della tradizione, che vuole il trionfo della giustizia e della verità: mentre qui l'ingiustizia del potere viene trasformata in giustizia per gli umili attraverso la menzogna. È da vedere in questi elementi un'influenza del neorealismo, anche se essi sono sviluppati in modi antineorealisti, cioè con colpi di scena (la canzone, la falsa testimonianza).

Molto diverso è il successivo *Tormento* (1951), anche se visivamente ha caratteristiche analoghe a *Catene*. Il film è diverso soprattutto al livello del ritmo e della costruzione drammatica. Mentre *Catene* seguiva un filo logico che determinava una struttura chiusa, geometrica, e in qualche modo prevedibile, *Tormento* sembra invece seguire una direzione costantemente imprevedibile, i personaggi sono sospinti verso sempre nuove avventure o sciagure, il dramma sempre spostato in avanti, tanto che la conclusione ha gli accenti del miracolo, ma non diversamente da ciò che avviene in altri film «miracolosi» come *Viaggio in Italia*, *Pickpocket* o *The Wrong Man*. Ecco la trama:

Anna (Yvonne Sanson) vive in casa col padre (Annibale Betrone) e la matrigna (Tina Lattanzi), subendo le angherie di quest'ultima. Una sera, mentre i due sono fuori casa, telefona dalla stazione il fidanzato Enrico (Amedeo Nazzari), che si trova di passaggio in città. I due escono insieme e poi Enrico riaccompagna Anna a casa; ma i genitori sono rientrati prima e la matrigna insulta Anna trattandola come una

puttana. Enrico, indignato, decide di portare Anna via con sé. Ma quando tutto è pronto per le nozze, Enrico viene ingiustamente accusato d'omicidio e condannato. Anna, che intanto è rimasta incinta, sposa Enrico in carcere. La vita di Anna e della bambina è faticosa e piena di stenti. Il padre, a cui chiede aiuto, non può fare nulla perché la matrigna gli fa sparire le lettere della figlia. In un locale notturno in cui Anna lavora come sguattera, ritrova un suo vecchio amico (Roberto Murolo) che si offre di aiutarla, ma Anna discretamente rifiuta perché capisce che l'uomo è segretamente innamorato di lei. Intanto il padre, venuto a sapere che la matrigna gli ha nascosto la verità, muore di crepacuore. La matrigna decide allora di accettare la richiesta di aiuto di Anna, e prende presso di sé la bambina purché Anna si tenga lontana. Anna subisce il ricatto e si rinchioda in una casa di correzione retta da religiose. Ma una notte, sollecitata dall'amico che è venuto a conoscenza dei soprusi e aiutata dalla vecchia governante Rosina (Teresa Franchini) che si è ribellata alla padrona, Anna decide di fuggire dalla casa di correzione per rivedere la figlia; ma non riesce a raggiungere il luogo dell'appuntamento perché, nel corso di un temporale, si sente male e sviene. Quando si risveglia, trova davanti a sé la figlia ed Enrico, che nel frattempo è uscito di carcere perché riconosciuto innocente.

La struttura del film non ha, dicevo, il carattere circolare di *Catene* ma quello ad itinerario della passione. Il film è una successione di sofferenze e di cadute che la protagonista femminile subisce e a cui non può opporre nulla. Anche la solidarietà che incontra non le serve a nulla, perché ciò che essa paga pur essendo innocente è, in un certo senso, il prezzo della condizione femminile. Ciò che caratterizza qui la donna è un'istintiva aspirazione alla giustizia e alla libertà, un'energia sentimentale, direi addirittura passionale in senso erotico (l'altra faccia del senso cristiano), che si scontra con l'universo della repressione, che qui si manifesta con la tripla faccia della casa borghese, del carcere e della casa di correzione-convento. Sono le istituzioni, in altre parole, a regolare la repressione: sullo schermo questa si manifesta con porte che si chiudono e sbarre che si frappongono, interruzioni della possibilità di comunicazione libera. Il «tormento» del titolo è quello della passione repressa. Esemplare è la sequenza in cui Murolo canta una serie di splendide canzoni napoletane mentre Anna è chiusa in cucina a lavare i piatti: una sintetica immagine della passione come sofferenza ed eros represso. Il discorso sulla distribuzione della famiglia è qui ancora più spinto che nel film precedente. Se alla fine essa si ricompone è davvero solo per «miracolo», cioè forzando le regole drammatiche del

film. Un po' come alla fine dell'*Ultimo uomo* di Murnau, il risveglio ha dissolto tutte le nebbie; ma, a saper leggere, ci si rende conto di quanto il risveglio di Anna sia un risveglio nell'universo del sogno, dopo la morte a cui era stata condannata da viva. Un finale assurdo, insomma, ma che è anche il segno dell'esplosione del desiderio: l'abbraccio «impossibile» di Anna, Enrico e la bambina, che infrange d'un colpo tutte le sbarre che vi si opponevano. Ciò che viene fuori da questi film di Matarazzo è la violenza della repressione, tanto più forte e insostenibile a mio avviso proprio perché mostrata all'interno di un'ideologia «conservatrice», che esclude ogni illusoria soluzione nell'ambito della realtà, di un referente credibile, neorealistico. L'implacabilità di questo itinerario della passione è quella stessa della convenzione del genere, rispettata fino alle estreme conseguenze. Da questo rispetto si produce la forza del film. Naturalmente il punto di vista di Matarazzo è senza prospettive: sottomettendosi alle leggi del genere egli si sottomette anche a quelle della realtà, subita, patita. Sarebbe interessante paragonare il cinema di Matarazzo a quello di Rossellini, che negli stessi anni si accosta al melodramma, al genere lacrimevole e «femminile», ma con un'ottica moderna, cioè con una rottura della convenzione che però non gli impedisce di riferirsi costantemente ad essa. Film come *Europa 51* (che fa pensare a *Tormento*) o *Viaggio in Italia* (che fa pensare a *Catene*) sfiorano costantemente situazioni e iconografia del melodramma popolare e del fotoromanzo: le accuse che all'epoca questi film ebbero in tale direzione sono significative. Solo che Rossellini infrange le leggi chiuse del genere aprendole alla realtà storica del momento, identificando con più precisione gli elementi della repressione, le istituzioni totali che condannano la donna, dando insomma un «respiro» all'itinerario della passione che manca nell'universo circoscritto di Matarazzo. Rossellini ha lo sguardo volto al futuro, e in lui non c'è la disperazione che, nonostante gli happy endings, caratterizza sempre il «conservatore» Matarazzo.

Il film successivo, *I figli di nessuno* (1951), va considerato assieme alla continuazione che egli ne fece quattro anni dopo, *L'angelo bianco*: i due film costituiscono un vero e proprio dittico, anche se stilisticamente sono l'uno l'opposto dell'altro. Ecco le trame:

Il conte Guido Carani (Amedeo Nazzari), proprietario assieme alla madre (Francoise Rosay) di una cava di marmo, ha una relazione con Luisa (Yvonne Sanson), figlia di un suo dipendente. Con la complicità di Anselmo (Folco Lulli), amministratore della cava, la madre vuole ostacolare la relazione del figlio, e a tal fine lo convince a fare un viaggio di lavoro all'estero; nel frattempo fa intercettare le lettere dirette a Luisa la quale, credendosi abbandonata perché non ha notizie e infastidita dai tentativi di seduzione di Anselmo, fugge durante una notte di tempesta. Tutti credono che sia morta in un incidente, in realtà Luisa ha trovato rifugio presso una vecchia (Teresa Franchini) nel cui casolare partorisce un figlio. Anselmo è venuto a sapere che Luisa è viva, e in un momento in cui essa è assente rapisce il bimbo e dà fuoco alla casa. Luisa, disperata perché crede che il figlio sia morto, si chiude in convento facendosi monaca (col nome di suor Addolorata). Il bambino è stato rinchiuso in collegio da Anselmo, e solo lui e la madre di Guido conoscono la verità. Intanto Guido si è sposato con Elena (Enrica Dyrell), da cui ha una figlia. Sul letto di morte, la madre di Guido viene inutilmente sollecitata da un prete al pentimento: Elena, che ha ascoltato non vista, viene così a conoscenza della verità, ma decide di tacere perché ha paura di perdere Guido. Intanto il ragazzo è esasperato per le beffe che gli fanno i compagni di collegio a causa delle sue oscure origini, e decide di fuggire per raggiungere il suo misterioso benefattore. Incontra così Anselmo che, per non complicare le cose, lo mette a lavorare nella cava senza rivelargli la verità. Un giorno il bambino si trova ad avere un alterco con Guido, che lo rimprovera aspramente. Di fronte all'assurdità della situazione, Elena non resiste e rivela la verità: il ragazzo fugge disperato e si ferisce gravemente per un'esplosione nella cava. Avvertita, Luisa fa appena in tempo a vedere il figlio prima che muoia.

*L'angelo bianco* inizia con una breve sintesi del film precedente. Guido ha deciso di separarsi da Elena, ma vuole tenere la figlia con sé. Disperata, Elena decide di fuggire con la bambina in motoscafo, ma una tempesta le travolge. Sconvolto da questa seconda tragedia, Guido cade in uno stato di cupa depressione. Durante un viaggio in treno, gli accade di vedere una donna che somiglia stranamente a Luisa. Si tratta di una ballerina, Lina (anch'essa interpretata da Yvonne Sanson). Guido è insieme attratto e respinto dalla volgarità della donna, ma non può fare a meno di seguirla e di stabilire una relazione con essa. Lina non sa nulla dei motivi che spingono Guido al suo strano comportamento. Coinvolta in una losca storia di contrabbando dal suo ex-amante (Philippe Hersent), Lina viene arrestata e chiusa in carcere. Alcune compagne, guidate da Flora (Flora Lillo), hanno deciso di evadere; credendo che Lina abbia fatto la spia la picchiano. Lina, che è incinta, viene ricoverata in infermeria. Il medico che la cura trova una strana somiglianza fra lei e una sua assistente, suor Addolorata. Fa incontrare le due donne, e così entrambe conoscono la verità. Lina prega suor Addolorata di avvertire Guido, che decide di sposare la donna in carcere. Durante la cerimonia, Flora e le compagne mettono in atto il loro piano di fuga minacciando, se impedito, di uccidere il figlio di Lina di cui si sono impossessate. Per salvare

il bambino, Lina muore tra le fiamme di un incendio che nel frattempo è scoppiato. Suor Addolorata riesce a farsi consegnare dalle detenute il bambino e lo dà a Guido.

Gli elementi drammatici di questi due film sono, come si vede, gli stessi di *Catene* e *Tormento* ma spinti, se possibile, ancor più al limite. Qui tutto ciò che viene taciuto e tenuto segreto esplose. Incendi e temporali, fuoco e acqua danno ai drammi individuali una dimensione per così dire cosmica. Facendo uscire il dramma dal chiuso defila casa, infrangendo le barriere del carcere, del convento e del collegio, ampliando la dimensione spaziale, geografica, della tragedia, Matarazzo giunge ai limiti dell'irreale, a raccontare quasi una storia di fantasmi. In *L'angelo bianco* siamo in pieno clima «fantastico». La doppia parte interpretata da Yvonne Sanson non può non ricordare uno dei capolavori del cinema fantastico, e cioè *Vertigo* di Alfred Hitchcock (cineasta con cui Matarazzo ha più di un punto in comune, se non altro per la capacità di ridurre a puro lessico gli elementi canonici del genere). L'illusione iniziale di *Catene*, quella della felicità dentro la famiglia, è ormai molto lontana: la famiglia altro non è che un groviglio di vipere dominato dall'ipocrisia. I «puri» sono destinati alla sconfitta; e se il lieto fine di *Tormento* già era chiaramente marcato dall'irrealismo, quello dell'*Angelo bianco* è addirittura surreale. Dal neorealismo siamo giunti all'espressionismo, dalla logica al delirio. Se nei *Figli di nessuno* Matarazzo tenta di dare alla tragedia una giustificazione sociale (la cava, il lavoro, il comportamento intollerante di Anselmo nei confronti degli operai), ampliamento che ne scopre una certa ingenuità, la seconda parte del dittico riporta le cose alla loro giusta dimensione, in un territorio, quello appunto del genere e delle sue convenzioni, che Matarazzo è capace di dominare pienamente. L'aspetto sociale del film, un tentativo non riuscito per inquadrare il melodramma nell'ambito del cinema d'impegno di marca neorealista, trova la sua giustificazione proprio nel rientro nelle regole antirealistiche del genere. Tutto è dominato dall'eccesso, anche se questo eccesso è regalato dalla costante capacità di Matarazzo di raccontare la tormentosa vicenda con un'esemplare economia di mezzi e un'assoluta perfezione ritmica. Segreti taciuti e rivelati, lettere intercettate, prigionie, rivolte, incendi, tempeste, fughe non sono altro, infatti, che elemen-

ti di un lessico abilmente circoscritto. Il codice domina sovrano in questo cinema: niente esiste al di fuori di esso, tutto è sottoposto alle sue regole. Quella che Matarazzo mette in scena è una grammatica del melodramma, ed in questa lucida coscienza linguistica io vedo il suo lato «moderno». Naturalmente questa economia espressiva è anche collegata a una povertà industriale che Matarazzo ha sempre rispettato, anche in questi film per i quali forse disponeva di più mezzi. È, se si vuole, il segno «italiano» che caratterizza il suo cinema, nonché la traccia del suo rifiuto di riconoscersi nell'evoluzione «europea» che nel frattempo lo stesso cinema italiano stava subendo per opera di registi «maggiori» come Visconti e Fellini. Matarazzo non si preoccupa mai di parlare ad una élite: si rivolge da povero ai poveri raccontando storie di poveri (tutto sommato, il fatto che il Guido del dittico sia un conte e un proprietario non ne fa né un ricco né un padrone, almeno nel senso che non lo protegge dalle stesse tragedie che toccavano il meccanico di *Catene* o il piccolo borghese di *Tormento*; o forse è più esatto dire che la «povertà» di cui si occupa Matarazzo non è quella economica - nel suo cinema hanno poco peso i problemi del denaro - ma quella dello «spirito», una sorta di innocenza e di purezza ideali, una aspirazione all'assoluto regolarmente sconfitta dai conflitti e dagli ostacoli posti dal principio di realtà, dai compromessi che impone una società che quegli ideali respinge).

Il pudore di Matarazzo, se non gli impedisce di rivelare sotto forma simbolica i conflitti metastorici dell'inconscio, non lo protegge però dalla realtà del cinema italiano, che infatti lo emargina gradualmente fino a fare di lui uno sconfitto. Alla fine degli anni '50, i melodrammi che ne avevano fatto agli inizi il campione del box-office, e ai quali egli era rimasto fedele anche al di là del successo di pubblico (un film di notevole valore come *L'ultima violenza*, 1957, non raccoglierà che 133 milioni di incasso), sono passati di moda. Dopo due commedie di scarso successo, con le quali Matarazzo tenta a suo modo di inserirsi nel filone vincente dei primi anni sessanta, la commedia all'italiana (si tratta di *Adultero lui adultera lei* e *I terribili sette*), la sua carriera si conclude con *Amore mio* (1964), un film al quale egli tiene molto, al punto di considerarlo il suo film più «personale» assieme a *Treno popolare*. Si tratta di un

film alla cui produzione partecipa egli stesso, ma che per quanto distribuito dalla Titanus (che tanto gli doveva) non trova modo di uscire a Roma, e che oggi sembra invisibile. Matarazzo muore nel 1966, dimenticato da tutti, dopo qualche tentativo di rifare una carriera a teatro e una serie di progetti (commedie soprattutto) che nessun produttore gli vuol far realizzare. Il nuovo corso del cinema italiano non sa che farsene di un regista che, ai suoi occhi, è rimasto «indietro», fedele a un'idea di cinema come finzione e illusione «assoluta», fortemente legato alle regole dei generi «classici» e incapace di adattarsi allo scambio, che la televisione sollecita anche nel campo del cinema commerciale, fra finzione e informazione, genere e realismo. Dal chiuso delle sue lucide operazioni sui codici, Matarazzo non ha nulla da dire sulla realtà cronachistica, come un Risi o un Comencini. La sua è una morte per esaurimento della funzione. Quasi il suicidio di un uomo che «non serve più».

Ma torniamo ad altri tre o quattro film sui quali vale la pena di dire qualche parola. In *L'ultima violenza* Matarazzo affronta di nuovo il discorso sulla famiglia nel chiuso della casa. Ma stavolta accanto al dramma dei genitori c'è quello dei figli. Si potrebbe anzi dividere la serie dei suoi melodrammi in due parti: nella prima dominano i genitori, fedeli a principi morali e a imperativi sociali che impongono loro di mantenere certi segreti, di nascondere infrazioni e colpe, di reprimere un inconscio che tuttavia finisce sempre per rivelarsi ed esplodere; ma nella seconda sono cresciuti i loro figli, che non vivono più secondo quei principi e quegli imperativi, ed è qui che Matarazzo mostra di essere sensibile ai «tempi nuovi», ai mutamenti di costume intervenuti nella realtà italiana. I figli non tollerano i segreti e li infrangono, liberando così anche i loro genitori dalle «catene» che li legavano ad un ordine ormai chiaramente individuato come repressivo. Ancora una volta, naturalmente, la ribellione avviene in nome dei diritti dell'individuo, non è fatta in nome di un superiore compito sociale di liberazione. Siamo ancora dentro le regole del genere, che tiene sempre le vicende chiuse rispetto allo spazio extracinematografico della realtà. L'«ultima violenza» di cui parla questo melodramma poco noto, e che vede ancora una volta protagonista Yvonne Sanson (ma stavolta senza Nazzari), è l'ultimo anello della catena di segreti che avevano sempre funzionato

come molle repressive nei confronti della donna. Stavolta il segreto è quello di una maternità inconfessabile (perché risultato di una violenza subita durante la guerra: la stessa violenza, si potrebbe dire, subita dal cinema di Matarazzo nel momento in cui si presenta con le armi degli anni '30 di fronte a un neorealismo scaltrito e ironico verso certe «ingenuità»). La donna subisce anche altre forme di violenza «maschile»: quella del padre che, sia pure in buona fede, la costringe a non rivelare il segreto (la figlia viene fatta passare per sua sorella); e quella del fratello, che invece la ricatta perché la rivelazione del segreto gli permetterebbe di entrare in possesso di parte dell'eredità. Ciò che è particolarmente interessante in questo film è proprio il ruolo di questo fratello (Riccardo Garrone) il quale, per quanto «cattivo», è l'unico che riesca a violentare la situazione e ad infrangere un segreto assurdo, e ci riesce ribellandosi contro il padre che, come novello Abramo, giunge fino a sparare contro il suo Isacco, senza che la mano di Dio lo arresti. La parabola è chiara: perché la strada si apra ai giovani (perché la figlia possa sposarsi), è necessario che il patriarca si riveli per ciò che è, l'uccisore dei propri figli, il tiranno mascherato da buon vecchio. Per quanto Matarazzo si sforzi di perdonare tutti, il meccanismo da lui messo in scena è chiarissimo: la famiglia si regge sempre su un segreto, la cui origine è in ultima analisi sessuale, il cui garante è il maschio e la cui vittima è la donna; questo meccanismo è destinato ad essere infranto dai giovani, insoffereni nei confronti di questo meccanismo artificioso di segreti, silenzi e repressioni, un meccanismo, si può aggiungere, che è quello stesso su cui si fonda il cinema di Matarazzo, il meccanismo del codice e del genere appunto, verso il quale altri giovani (cineasti) si dimostrano insoffereni. Per quanto si sforzi di capire i problemi dei giovani e di metterli in scena, Matarazzo è irrimediabilmente «superato». La sua nostalgia verso il classicismo, che gli fa rispettare le regole del genere e della morale che lo sostiene, non gli permette di affrontare direttamente i problemi delle nuove generazioni. Dei figli, egli ignora il futuro. Ma, come molti altri «vecchi» cresciuti nel cinema classico, anche Matarazzo sente i limiti del discorso regolato e ordinato. Una spia del disagio di cui soffre la si può intravedere nelle commedie girate nei primi anni '60, che mettono in

scena, nei modi della farsa, l'adulterio (mostrato in *Adultero lui adultera lei* quasi come una necessità imposta alla donna da un maschio che vorrebbe costantemente sotto-metterla) o la fuga di casa di alcuni bambini (nei *Terribili sette*, che realizza in forma di gioco le fantasie avventurose che la civiltà dei consumi stimola). Si tratta di film modesti, ma che mettono in chiaro la delusione di Matarazzo, e perfino un certo cinismo verso gli ideali di purezza che lo avevano caratterizzato nei melodrammi. D'altra parte il discorso non è nuovo; l'infrazione della morale tradizionale, dell'ordine familiare, l'emergere anarchico del gioco fine a se stesso lo si poteva individuare, anche nelle commedie d'anteguerra: in *Giorno di nozze* dominava l'anarchia dei padri, mentre nel *Birichino di papà* (complice la scatenata Chiaretta Gelli) era la volta dei figli.

Ohe la rivolta anarchica sia l'altra faccia dell'ordine, che dietro il segreto si celino le pulsioni del desiderio, della violenza e della morte è chiarito da un film anomalo ma rivelatore nella filmografia di Matarazzo, *La nave delle donne maledette* (1954). Si tratta di un melodramma erotico a colori che fin dalla sua uscita raccolse gli entusiastici consensi del gruppo «surrealista» della rivista francese «Positif» e che poi ha contribuito a dare il via ad una «riscoperta» di Matarazzo. Si può dire che qui l'eroticismo prende il posto di quella calda passionalità che negli altri melodrammi si manifestava in forma di lacrima. Il film è stato definito in maniera alquanto suggestiva un «porno-Potëmkin»: lo si può infatti vedere come un cosciente rifacimento del classico sovietico dove la rivolta sulla nave viene fatta in nome di imperativi «femministi» invece che politici, ma con analoga spinta rivoluzionaria. Anche stavolta il dramma gira attorno a un «figlio della colpa» della cui uccisione viene accusata un'innocente (May Britt), imbarcata su una nave che deve portarla in colonia a scontare la pena.

Il film è in costume, e questo permette a Matarazzo di muoversi con disinvoltura ancora maggiore rispetto ai suoi melodrammi «contemporanei»: il centro del dramma si sposta così dal meccanismo a suspense dei segreti e delle rivelazioni allo scatenamento delle forze irrazionali, della violenza e del desiderio, che quei segreti nascondevano. Sulla nave scoppia una rivolta in cui le donne, gui-

date da una mulatta (Kerima), si rivoltano contro i loro aguzzini che le avevano sottoposte ad angherie intollerabili. E quando esse si impossessano della nave, chiamano dalla loro parte a marinai che, proprio come nel *Potëmkin*, al momento dell'esecuzione esitano e abbassano i fucili, convinti a questo gesto dalle sollecitazioni erotiche delle donne. Scoppia così sulla nave un'orgia senza limiti (salvo quelli imposti dalla censura del tempo: ma risulta che per la edizione inglese fossero state aggiunte delle scene), fermata solo da una tempesta che affonda la nave. Il film deve subire una conclusione riduttiva, una pacificazione e un ritorno all'ordine: ma come sempre in questi casi, si tratta di un lieto fine convenzionale che non riesce a far dimenticare gli eccessi che lo precedono. Ciò che questo singolare film dice in più rispetto agli altri melodrammi dipende probabilmente dal fatto che il segreto, altrove mantenuto entro i limiti della famiglia, diventa qui patrimonio di un gruppo sociale compatto, quello delle prigioniere, che da esso prendono lo spunto per una vendetta più generale: le «catene» che così si sciogliono si rivelano essere tanto le catene della schiavitù e dello sfruttamento quanto quelle del desiderio e delle pulsioni represses. La passione si manifesta ancora una volta sotto il doppio segno della sofferenza e dell'erotismo: le donne di questa nave non sono altro che le sorelle di Yvonne Sanson, rinchiusa fra le quattro pareti di una casa, di un carcere o di un convento (e si pensi allo sdoppiamento del personaggio femminile nell'*Angelo bianco*).

Un altro film abbastanza rivelatore per Matarazzo è *Guai ai vinti* (1955) che ha come tema l'aborto sullo sfondo della prima guerra mondiale. La guerra è trattata da Matarazzo come cornice, e perciò senza difficoltà ridotta a «cartolina illustrata»: la guerra è «messa in scena» come sintesi di violenza e brutalità «maschile» le cui vittime sono delle donne. Il risultato della grande paura, del trauma, sono dei figli non voluti, nei cui confronti le due protagoniste, Lea Padovani e Anna Maria Ferrerò, si comportano in maniera diversa. La prima abortisce, la seconda accetta il figlio. Lo svolgimento drammatico del film è tale da farne quasi un film a tesi, dove le due donne nonostante il diverso comportamento risultano entrambe vittime di pregiudizi «maschili». C'è chiaramente da parte di Matarazzo

una accalorata partecipazione nei confronti delle vittime femminili, un tentativo per capirne la condizione e l'illusoria invocazione di riscatto che si concreta in un ambiguo finale. Torna ancora in mente Rossellini e il suo spostamento della condizione di Cristo dall'uomo alla donna. *Guai ai vinti* è dal punto di vista ideologico un tentativo solo in parte riuscito, ma estremamente generoso, da parte di Matarazzo di superare i limiti di una cultura fondamentalmente idealistica, crociana.

Vorrei terminare questa panoramica dei film di Matarazzo con *Giuseppe Verdi* (1953), che è per certi versi il suo capolavoro, anche se si tratta di un progetto non suo, un film che gli venne commissionato all'ultimo momento ma che forse proprio per questo gli ha permesso un «distacco» formale, un punto di vista oggettivo sul materiale messo in scena. Il film può essere letto come una doppia biografia, di Verdi e di Matarazzo. Questa cavalcata lungo le vicende del melodramma cantato, sullo sfondo di quelle risorgimentali, è anche una storia «metaforica» del cinema italiano e del rapporto che si stabilisce fra autore, opera d'arte e condizioni materiali di fabbricazione del prodotto artistico. I conflitti tra «ispirazione» dell'artista, esigenze dell'impresario, condizionamenti da parte dei cantanti, interventi della censura sono mostrati con molta chiarezza. In questo senso si può leggere il film come il testamento «teorico» di Matarazzo, la sua presa di posizione sulle possibilità e il senso dell'arte. «Io sono uno che viene dal popolo, un contadino che fa della musica», dice a un certo momento Verdi; e dietro queste parole non si ha difficoltà a individuare una confessione dello stesso regista, che per tutta la vita si è sforzato di capire come fosse possibile fare in Italia del cinema per «trentasette milioni di spettatori» mettendosi al loro livello, cioè utilizzando i loro codici, per quanto «bassi» essi venissero ufficialmente considerati. Con Matarazzo, la tradizione popolare così come essa ha potuto manifestarsi attraverso la mediazione di una borghesia egemone trova in cinema la sua forma conclusiva, raggiunge una perfezione classica che resta senza eredi ma che può insegnarci molto su ciò che storicamente eravamo, e forse siamo nelle pieghe di un inconscio culturale inconfessabile.

2.

## Brutti e cattivi di Claudio Carabba

Quando nelle ultimissime sequenze del doppio film, cresciuto a dismisura nelle mani del regista durante la lavorazione, il volto della bella Kyra, ombreggiato da segreta malinconia, occupa lo schermo con la sua mesta dolcezza da innamorata travata e delusa ormai prossima alla fatale espiazione, quasi tutti gli spettatori dimenticano definitivamente lo sfondo truce della Russia insanguinata dai rivoluzionari cattivi. Partito dal ciclo romanzesco di Ayn Rand con decisi intenti propagandistici, Goffredo Alessandrini ha mutato direzione durante il tragitto e con inconsapevoli slittamenti progressivi il suo kolossal storico-romantico in due atti (appunto *Noi vivi* e *Addio Kyra* entrambi datati 1942) assume i toni inconfondibili del racconto fotoromanzante. Persino le invettive di sapore politico risentono dell'atmosfera sentimentale. E il buon Giovanni Grasso, infilato nei panni del capitano Tishenko, sovietico truce ma disilluso nei suoi rossi ideali, paragona la rivoluzione a una «donna pura e tanto amata che si rivela una baldracca».

Imboccato il sentiero della lacrima e del cuore, Alessandrini non ha paura di incongruenze che rischiano di rovesciare il senso ideologico del «messaggio»: così il giovane Leo, aristocratico anticomunista fine ed elegante (Rossano Brazzi) si rivelerà alla lunga un lestofante, pronto a farsi corrompere da burocrati avidi e sostanzialmente antirivoluzionari. Mentre il protagonista dirimpetto, l'intrepido Andrej, alto ufficiale dell'Armata Rossa (Fosco Giachetti) dietro quella sua scorza da duro non flessibile inserito in uno schema spietato e intollerante («Togliete ai vivi anche il diritto di vivere» grida una delle vittime bianche), è in