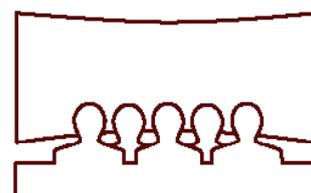


I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

A CURA DI
MORENA LA BARBA E MATTIA LENTO

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI
NUMERO 12
luglio
dicembre 2023



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



UN CINEMA «FUORUSCITO». ESULI ITALIANI IN FRANCIA E RICEZIONE DEL NEOREALISMO (1945-1950)

Enrico Gheller (Università degli Studi di Udine)

According to an established historiography, post World War II Italian cinema owes much of its international success to the French intellectual milieu. In this process of reception, the work carried out by exiled Italian intellectuals, who were responsible for promoting neo-realism on the other side of the Alps for diplomatic purposes but without neglecting questions of an aesthetic nature, deserves attention. By relating certain aspects of the socio-historical context with the analysis of some critical texts, this article aims to reconstruct some trajectories of reception of neorealist cinema in the Italian-French press between 1945 and 1950.

KEYWORDS

Neorealism; Reception; Postwar; Cold war; Italians in France

DOI

10.54103/2532-2486/18656

I. INTRODUZIONE

Se durante il regime mussoliniano gli intellettuali antifascisti italiani trovano in Francia una patria di elezione, dopo la Seconda guerra mondiale alcuni di essi scelgono di rimanere su suolo francese per diffondere la cultura del Paese d'origine. Come è stato notato, essi non sono semplici ripetitori della cultura italiana, quanto piuttosto mediatori che «distillano elementi di conoscenza che hanno essi stessi già analizzato e interpretato attraverso proprie griglie di lettura»¹. I canali d'espressione di cui dispongono sono le pubblicazioni settimanali e mensili, che svolgono un'importante azione comunicativa trans-nazionale: spesso bilingui, tali testate si rivolgono agli italiani emigrati come strumento di contatto con la madrepatria, attestandosi allo stesso tempo come piattaforme di raccordo con una comunità intellettuale francese che fa spesso riferimento agli esuli per costruire la propria lettura dei fatti italiani².

¹ Forlin, 2006: 17. Sullo stesso argomento, si veda anche Forlin, 2019. Qui e nelle successive citazioni la traduzione è nostra.

² Si vedano, a tal proposito, Forlin, 2006: 102-110 e Bechelloni, 1995. Sul ruolo della stampa si rimanda a Van Dooren, 1990.

Per gli italiani in Francia, se da un lato vi è la necessità di comunicare con gli autoctoni, dall'altro si avverte il bisogno di ricostruire un'identità nazionale rinnegata o rimossa durante gli anni del fascismo³: per vie diverse a seconda del loro orientamento politico, questi intellettuali perseguono l'obiettivo prioritario di «strappare quest'orrido velo [del fascismo] dal volto della patria di Dante e farla risorgere a nuove glorie civili»⁴, nonché di stabilire una nozione univoca di italianità, condannando come innaturale l'alleanza che ha legato Roma a Berlino e avvalorando, invece, l'esistenza di un terreno culturale italo-francese da coltivare nel segno della comune latinità.

Come si vuole dimostrare in quest'articolo, la comunità intellettuale italiana che si esprime su tali testate gioca un ruolo importante nella diffusione del cinema italiano oltralpe, inserendo tale produzione in uno spazio simbolico determinante⁵. Dopo una sezione introduttiva, si applicherà un metodo comparativo riferendosi alternativamente a tre testate⁶, due di tendenza progressista e un'altra di area centrista, selezionate in ragione dell'ampio risalto che tutte accordano al neorealismo. Declinandosi in funzione di una delicata situazione internazionale, il discorso sul cinema italiano promosso da queste pubblicazioni offre un contributo variabile alla riabilitazione della cultura italiana nel contesto europeo⁷: dapprima il neorealismo è chiamato a dissociare l'immagine degli italiani dal fascismo, in seguito viene preso a modello di un nuovo paradigma realista, finché – a contatto con la Guerra fredda – il suo successo presso gli intellettuali esuli conosce un significativo ridimensionamento.

II. LA STAMPA ITALIANA PREANNUNCIA IL NEOREALISMO

Nei mesi precedenti al Festival di Cannes del 1946, la critica francese dimostra una conoscenza alquanto parziale del cinema italiano, delineando uno scenario produttivo catastrofico in cui «non si può davvero dire che si tenti di uscire dai sentieri già battuti»⁸. Il riferimento è alla produzione precedente la guerra: i film in costume ambientati nell'antichità classica, le opere di propaganda mussoliniana e le commedie sofisticate sono additati come modelli da evitare. A fronte di tale sfiducia, molto diverso appare l'atteggiamento della stampa franco-italiana. Un rinnovamento è per esempio evocato nei «Cahiers France-Italie»⁹, che adottano toni positivi seppur privi di riferimenti a particolari no-

³ Milza, 2004: 568-577. Sulla ridefinizione dell'identità italiana nel dopoguerra, si veda anche Patriarca, 2010: 207-238, dove si sostiene che dopo il conflitto gli italiani hanno «forse ancor più motivi rispetto al passato di riflettere su sé stessi come popolo e di fare un serio esame di coscienza».

⁴ Associazione degli intellettuali residenti in Francia, 1945: 56.

⁵ Come nota Mariagrazia Fanchi, il frame di ricezione come spazio simbolico è «l'intricata rete dei discorsi che avvolgono e che predispongono lo spettatore all'incontro col film» (Fanchi, 2005: 18).

⁶ Si tratta di «Avanti di Francia», «L'Operaio italiano» e «La Voce d'Italia».

⁷ Su questo tema si veda anche Costa, 1996.

⁸ Favier-Ledoux, 1946: 11.

⁹ Pubblicati dal 1945 dalle Éditions des écrivains et artistes italiens de France, i «Cahiers France-Italie» sono concepiti come «un centro di raccolta e una palestra spirituale franco-italiana, dove i nuovi problemi della battaglia antifascista siano trattati e studiati dal punto di vista culturale e artistico, e in un'atmosfera di fraterna amicizia» ([s.n.], 1945a: 64).

vità artistiche: «L'attività cinematografica italiana segna una netta ripresa [...]. Nonostante le gravi difficoltà, l'ossatura dell'industria cinematografica italiana è stata interamente salvata»¹⁰. In generale, si vuole offrire l'immagine di un cinema antifascista e vittima delle circostanze: si includono nel novero dei registi "anti-mussoliniani" anche autori compromessi col regime (come Goffredo Alessandrini), ma si bada soprattutto a celebrare la liberazione di Cinecittà dall'occupante, che «oppose sistematicamente il suo veto ai migliori film italiani e particolarmente a quelli, molto numerosi, di spirito germanofobo o francofilo»¹¹. Va ribadito, tuttavia, che questi contributi non rilevano la presenza di novità estetiche radicali: tra i film segnalati nel primo articolo si trovano ad esempio *La freccia nel fianco* (1945) di Alberto Lattuada e Mario Costa e *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati, mentre il secondo articolo, pur menzionando *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, elogia soprattutto opere come *Malombra* (1942) di Mario Soldati, *Sissignora* (1942) di Ferdinando Maria Poggioli, *Giacomo l'idealista* (1943) di Alberto Lattuada e *Un colpo di pistola* (1942) di Renato Castellani. Malgrado questa visione ancora parziale, si tenta di stabilire un nuovo modello cinematografico nazionale rispondente a esigenze d'ordine diplomatico: i film buoni sono quelli che esprimono una comunità di spirito con la Francia e che si oppongono ai «film meno importanti», e cioè «i cosiddetti film storici, o le commedie sentimentali e i film musicali»¹².

La proposta di un nuovo paradigma si accorda dunque all'esigenza di definire un terreno culturale internazionale, da coltivare nel segno della lotta al nazi-fascismo. Tale proposito appare più evidente in un contributo del giugno 1946 che annuncia l'imminente arrivo di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, nel quale le linee interpretative sono le stesse che ritroveremo poi sulla stampa francese: il valore del film emerge dalla devalorizzazione del cinema precedente, costituito da «insipide storie di uomini in abito di gala, drammi in costume, *mélos* che non avevano alcun rapporto con l'esistenza della grande maggioranza del popolo italiano»¹³, mentre l'esigenza di valorizzare la funzione diplomatica del film di Rossellini inibisce l'apprezzamento della novità estetica dell'opera. Per elogiare o condannare riferimenti estetici contrastanti, si preferisce fare riferimento a modelli che in Francia sono già consolidati: «Nella prima parte del film, Rossellini ha il colpo d'occhio del Renoir truculento, ma più superficiale nelle suggestioni visive, mentre nella seconda lascia pesare un'atmosfera sadica alla von Stroheim»¹⁴.

Poche settimane più tardi, a Cannes (agosto-settembre 1946), *Roma città aperta*, *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada e *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti suscitano l'entusiasmo di gran parte della critica francese e aprono la via europea a una nuova immagine dell'Italia.

¹⁰ [s.n.], 1945b: 53.

¹¹ St[ragliati], 1945: 54.

¹² St[ragliati], 1945: 55.

¹³ Lemmi, 1946: 61.

¹⁴ Lemmi, 1946: 61.

III. IL NUOVO VOLTO DELL'ITALIA

Come ha rilevato Ruth Ben-Ghiat, la ricostruzione della realtà operata dal neorealismo «spesso non ha tanto a che fare con i fatti, quanto con l'espressione di percezioni e sentimenti riguardanti le conseguenze del passato e [...] la necessità di superarle»¹⁵. Tale cinema è dunque il risultato di una strategia di comunicazione internazionale secondo cui, in sintesi, si intende dissociare l'immagine degli italiani dall'icona di Mussolini. Come si è visto, sono da leggersi in quest'ottica le prime critiche che i giornali italiani in Francia dedicano al cinema del Paese d'origine, le quali denotano la presenza di una comunità interpretativa costruita su una solida piattaforma di valori morali e identitari. Il nuovo cinema italiano si inserisce in un insieme di iniziative culturali che vuole andare «incontro ai bisogni di socializzazione degli immigrati», suscitando allo stesso tempo «un sentimento di identità nazionale ostile al fascismo»¹⁶. Assieme ai reportage e alla letteratura, i film si affermano come strumenti di risoluzione delle controversie internazionali, trasmettendo un'immagine degli italiani come popolo "umano", oppresso suo malgrado dal giogo fascista e sostanzialmente estraneo agli ideali mussoliniani, un popolo povero ma degno, che affronta problemi comuni ad altre nazioni d'Europa¹⁷.

Sullo schermo di Cannes, tale cinema permette alla critica francese di parlare di «rivelazione»¹⁸ e suggerisce agli intellettuali esuli l'opportunità di organizzare proiezioni di film italiani in versione originale con sottotitoli francesi. A tal proposito, molto attivo è il cineclub del giornale socialista «Avanti di Francia» che, insieme al Comitato democratico Francia-Italia, diffonde opere che coniugano il realismo con i generi più amati dal pubblico¹⁹. Sul fronte della stampa conservatrice, dal 1948 il più fervente diffusore del cinema italiano è il filo-democristiano «La Voce d'Italia», la cui politica di promozione cinematografica si esercita capillarmente sul territorio: sono esemplari le proiezioni itineranti che il settimanale organizza nelle regioni minerarie del Nordest, con la volontà di portare «assieme alla confortante voce della patria lontana, un po' di svago e di ricreazione dove è più difficile che ve ne siano»²⁰. Nella capitale, l'evento più rilevante promosso da «La Voce d'Italia» è la prima europea di *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, frutto di una proficua collaborazione tra Mario Verdone e vari esponenti della critica francese²¹.

Tali strategie di diffusione scommettono sulla presenza di un terreno culturale comune ai due Paesi e concorrono a suscitare le reazioni della critica francese come di quella italiana, che si compiace del successo di film che «hanno attirato l'attenzione dei Francesi che hanno infine potuto ascoltare questa voce sincera, nuova, di un'Italia che ha sofferto, patito e molto imparato»²².

¹⁵ Ben-Ghiat, 2008: 1220.

¹⁶ Rapone, 1986: 436.

¹⁷ A questo proposito si vedano Pitassio, 2007 e Parigi, 2014: 49-58.

¹⁸ Sadoul, 1946: 17.

¹⁹ I film presentati sono *Due lettere anonime* (1945) di Mario Camerini, *Il bandito, Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Un giorno nella vita, La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli, *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946) di Carmine Gallone, *Il testimone* (1946) di Pietro Germi, *Le miserie del signor Travet* (1945) di Mario Soldati, *Mio figlio professore* (1946) di Renato Castellani, *Roma città libera* (1946) di Marcello Pagliero.

²⁰ [s.n.], 1950a: 1. Il film proiettato è *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica.

²¹ Va ricordato, in particolare, il caporedattore de «La Revue du Cinéma» Jean George Auriol, instancabile mediatore cinematografico tra Francia e Italia.

²² Brandon-Albini, 1948: 3.

IV. NON SOLO ROSSELLINI

Il contributo che il cinema offre alla ripresa dei rapporti franco-italiani determina col tempo l'esigenza di ricomporre un paradigma estetico connesso a un'idea di nazione: come ha notato Francesco Pitassio, la principale qualità attribuita al neorealismo consiste nell'incarnare «l'eredità culturale europea proseguendo sulla strada del realismo, uno stile che ha segnato l'apice della cultura europea tra Ottocento e Novecento»²³. In ossequio a tale priorità, gli esuli italiani notano come *Roma città aperta* lasci credere che «l'arte cinematografica italiana stia riconquistando un posto di primo piano nella produzione mondiale»²⁴, in virtù di caratteristiche che saranno evidenziate anche dalla critica francese: «verismo, naturalezza, semplicità, realismo spinto sino all'audacia, senza falsi pudori e senza rispetto delle convenzioni»²⁵. Tuttavia, per confermare la credibilità e la sostanziale innocenza del cinema italiano, a Rossellini è necessario affiancare altre figure: a tal proposito va segnalata la presentazione parigina di *Un giorno nella vita*, organizzata proprio da esuli italiani, che conferma «questa tendenza al [...] realismo "populiste" conforme alla nostra sensibilità e che sinora era stato scartato»²⁶. Il recupero di un cineasta già compromesso col regime mira alla riabilitazione del cinema italiano nel suo insieme ed è sorretto dal valore provvidenzialmente espresso da *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti, che esce in Francia con quattro anni di ritardo: «È giusto che dopo i nomi di Rossellini e De Sica, anche quello di Blasetti diventi popolare a Parigi. Ed è tanto più giusto che si è cercato stupidamente di creare attorno al nome di Blasetti un certo discredito»²⁷. Quasi contemporaneamente, un giovane Luigi Comencini può annunciare su «Avanti di Francia» che «il cinema italiano è a una svolta decisiva»²⁸, portando ad esempio i più recenti titoli di Rossellini, De Sica, Aldo Vergano, ma anche l'opera di Mario Soldati. Motivo d'orgoglio per la comunità intellettuale esule, il nuovo cinema italiano sollecita la pubblicazione di interventi sempre volti a connettere le nuove manifestazioni cinematografiche con un supposto spirito nazionale, per quanto consapevoli della precarietà della situazione: «Anche nel caso deprecabile e quasi impossibile che tutto si arrestasse a questo punto, il breve periodo produttivo dell'immediato dopoguerra italiano formerà sempre il contenuto di una paginetta sicura e in certo modo gloriosa della storia del cinema»²⁹.

Il rilancio del cinema italiano nel suo complesso passa anche dalla ricostituzione di un pantheon di star italiane, sempre connotate come incarnazioni del presunto spirito nazionale. A tal proposito, va citata un'intervista ad Anna Magnani in visita a Parigi: «Ho sempre qualcosa da dire ai giornali italiani all'estero. Ogni volta che sento una voce italiana il cuore mi batte più forte»³⁰. Sulla stampa di sinistra, un'attenzione particolare è invece riservata a Isa Miranda, ritratta nel segno della militanza politica: dapprima, si pubblicano alcuni estratti dal suo diario («Tocca a noi vivi ora continuare l'opera dei caduti per questa libertà»³¹); più tardi,

²³ Pitassio, 2019: 105.

²⁴ Buozzi-Raffaelli, 1946: 3.

²⁵ Buozzi-Raffaelli, 1946: 3.

²⁶ [s.n.], 1946a: 3.

²⁷ [s.n.], 1947a: 3.

²⁸ Comencini, 1946: 3.

²⁹ Bandini, 1947: 3.

³⁰ [s.n.], 1946b: 3.

³¹ Miranda, 1947: 3.

l'attrice partecipa a una «Grande Gala franco-italiana» organizzata dal giornale socialista³², esprimendo, alla vigilia delle elezioni del 1948, una vera e propria indicazione di voto: «lo spero nella vittoria del Fronte con una trepidazione che non riesco a nascondere»³³. Sulle pagine de «La Voce d'Italia», invece, le star più amate sono Carla Del Poggio, Valentina Cortese, Andrea Checchi e, soprattutto, i comici Macario e Aldo Fabrizi: se i francesi apprezzano il primo, è «forse perché lo hanno conosciuto per la prima volta nel film pacifista dei *Sept ans*³⁴, con quell'aria così poco 'pugnolata alla schiena'»³⁵, mentre ad Aldo Fabrizi è addirittura dedicato un articolo-intervista di prima pagina:

È giunto da Roma il popolare interprete di *Roma città aperta*. E legittimo ci apparse il desiderio di avvicinarlo, per esprimergli a viva voce l'affettuosa riconoscenza di tutti gli italiani all'estero che nel suo lavoro di questi ultimi anni hanno trovato motivo di giusto compiacimento e spesso di intenso conforto alle molte amarezze di un triste dopoguerra. Noi [...] volevamo dirgli quanto sia stato utile il lavoro da lui svolto e quanto bene abbia fatto al nostro paese.³⁶

V. LA GUERRA FREDDA AL CINEMA

Se il clima post-resistenziale consente la convergenza tra varie tendenze critiche, a partire dal 1948 il contesto inizia a risentire della polarizzazione internazionale, riverberandosi anche sui processi che stiamo analizzando. In Italia, il consolidarsi dell'egemonia democristiana getta le basi per una politica di restaurazione che coinvolge anche il cinema, in una dinamica che si ripercuote presto sulla stampa esule. Si constata una differenza sempre più marcata con alcune riviste specializzate francesi, le quali iniziano a fornire una lettura del neorealismo più libera da costrizioni ideologiche, anche facendo appello a critici italiani: si pensi ad esempio a «La Revue du Cinéma», testata sulla quale Antonio Pietrangeli non teme di dimostrare la continuità del neorealismo con il cinema di epoca fascista³⁷. I giornali italiani in Francia, invece, si gettano nella contesa politica, facendosi teatro di attacchi reciproci tra le forze democristiane e i rappresentanti delle sinistre: «Avanti di Francia» non perde occasione per attaccare «la censura che il Minculpop democristiano intende esercitare da parecchi mesi nei confronti dei film prodotti in Italia»³⁸, mentre «La Voce d'Italia» sottrae il neorealismo alle letture politicizzate ricordando che «tutti i film politici, quindi di propaganda, cinematograficamente parlando, sono cattivi»³⁹.

³² [s.n.], 1947b: 3.

³³ Vecchietti, 1948: 2.

³⁴ Si fa riferimento a *Sept ans de malheur*, titolo francese di *Come persi la guerra* (1947) di Carlo Borghesio.

³⁵ Bocchi, 1949: 3. Il riferimento è all'attacco dell'Italia fascista alla Francia (10 giugno 1940).

³⁶ Matarazzo, 1949: 1. Fabrizi è anche protagonista di un servizio fotografico pubblicato sul n. 97 (21 novembre 1950), dedicato a un suo incontro con Fausto Coppi avvenuto proprio nella sede de «La Voce d'Italia». Sulla ricezione del divismo italiano tra la comunità italiana in Francia si veda Coladonato, 2018.

³⁷ Pietrangeli, 1948.

³⁸ Panicucci, 1948: 3.

³⁹ Gentili, 1949: 5.

Se la fiducia accordata a Rossellini entra in crisi con l'arrivo di *L'amore* (1948)⁴⁰, a seguito della citata anteprima di *Ladri di biciclette* (marzo 1949) la stampa conservatrice assume Vittorio De Sica a portabandiera del cinema italiano⁴¹. Allo stesso tempo, sulla stampa di sinistra, il *débat sur le réalisme* che ha luogo in Francia è praticamente eluso, poiché è ancora prioritario esaltare il messaggio politico delle opere: significativo è il recupero de *Il bandito* e di *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, promossi più di un anno dopo la loro prima uscita in quanto atti d'accusa nei confronti di un'Italia «che conserva l'uniforme e l'organizzazione tecnica dell'epoca fascista»⁴². Su una pubblicazione come «L'Operaio italiano» aumentano i reportage dai festival organizzati nel blocco sovietico, mentre i riferimenti al cinema italiano si fanno sempre più sporadici, poiché «i tanto celebrati film italiani hanno dimostrato che il loro bel realismo [...] ha dovuto cedere alle pressioni di qualche prelato»⁴³. In un clima così surriscaldato, la distribuzione tardiva de *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano diviene l'occasione per condannare la censura, che si accanirebbe su un film nel quale si «riflette il vero volto dell'Italia, quello dei lavoratori, quello del popolo italiano [...] che oggi lotta contro il governo De Gasperi, servo dell'imperialismo americano»⁴⁴.

L'ostinato ritorno alle esperienze dell'immediato dopoguerra dimostra quanto l'idea di un neorealismo «sociale» sia ormai superata dagli eventi, come si evince anche dal tiepido resoconto della prima di *Ladri di biciclette*, in cui si nota che «dato il carattere mondano della serata, *Ladri di biciclette*, film di operai, ha finito con l'essere sottoposto al giudizio di un pubblico nel quale gli operai si contavano sulle dita di una mano...»⁴⁵. Nel 1950, sulla stampa di sinistra gli articoli dedicati al cinema italiano si fanno ancora più rari, fino a scomparire quasi completamente; tra le ultime eccezioni vi sono alcune recensioni dedicate a *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, la cui esclusione dal «Premio mondiale per la pace» è definita un «ignobile gesto contro la cultura italiana» dovuto a «pressioni di carattere politico [...] contro qualsiasi opera d'arte che abbia un contenuto sociale in contrasto con i principi di una politica bellicista»⁴⁶. Sempre più, la visione ideologica inibisce una lettura adeguata di opere meritevoli di maggior obiettività: è il caso di *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini, accusato di affrontare in maniera inadeguata il tema delle comunicazioni tra i popoli, che «riescono inverosimili quando le si dipinge senza tener conto degli [...] interessi comuni che esistono, al di là delle frontiere naturali tra classe e classe»⁴⁷.

⁴⁰ Cfr. Venier, 1948: 3.

⁴¹ Cfr. Matarazzo, 1948: 3.

⁴² Vianino, 1948: 3.

⁴³ [s.n.], 1950b: 3.

⁴⁴ [s.n.], 1949a: 3.

⁴⁵ D.M., 1949: 3.

⁴⁶ [s.n.], 1950c: 4.

⁴⁷ Micheli, 1950: 3.

VI. CRISI (E FINE?) DEL NEOREALISMO

L'allontanamento del neorealismo dalla sensibilità marxista si verifica in concomitanza con la diffusione, in Francia, di letture più legate a un umanesimo di matrice spiritualista, che tuttavia non riescono a imporsi nell'ambito dei giornali italo-francesi. A questo proposito conviene concentrarsi su «La Voce d'Italia», che alla sua prima uscita dichiara di voler «elevare le collettività di lavoratori italiani [...] senza distinzione di tendenze, di partito, di opinione politica»⁴⁸; in virtù di tale pretesa neutralità, sulle sue pagine si assiste ad una progressiva «normalizzazione» del neorealismo. De Sica occupa a lungo il centro della scena, anche grazie alla pubblicazione di una dettagliata dichiarazione di metodo⁴⁹, ma non si trascurano altri registi: *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa esce in anteprima con il patrocinio del giornale ed è elogiato come valida alternativa a *La terra trema*, in quanto esempio di un cinema «non-conformista» ed equidistante dalle ideologie di destra e sinistra⁵⁰. Nella stessa ottica, si attacca *Riso amaro* (1949), in cui Giuseppe De Santis è «riuscito a trasformare le mondine in comparse da teatro lirico, a farne un elemento erotico di cattivissimo gusto»⁵¹, anche se poi si attua una rimediazione-appropriazione trasponendo il film in cineromanzo⁵². Tuttavia, secondo «La Voce d'Italia», la crisi del neorealismo sarebbe stata dietro l'angolo, in quanto «non era possibile sfruttare ancora a lungo la pittoresca povertà degli italiani, le latrine delle case popolari, le cadenze trasteverine»⁵³. Il rifiuto degli aspetti più sovversivi del cinema italiano serve, con tutta evidenza, a stabilizzare e normalizzare l'immagine nazionale all'estero. Tale proposito traspare in modo particolare dalla diffidenza nei confronti dell'impiego di interpreti non professionisti, poiché «gli attori recitano bene le parti fittizie, mentre i non attori provano molte difficoltà a ripetere i gesti e le parole che fanno e pronunciano nella loro esistenza»⁵⁴.

Film come *Il testimone* (1946) e *In nome della legge* (1949) di Pietro Germi, *Tombolo, paradiso nero* (1947) di Giorgio Ferroni, *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada sono esempi di un cinema che «si muove tra un opposto e l'altro»⁵⁵ ed è perciò giudicato contraddittorio. A rispondere di tale immagine deteriorata sono chiamati produttori e distributori che «dietro i buoni film, hanno inviato subito i cattivi ed anche i pessimi, dimenticando che facilmente un entusiasmo si trasforma in disprezzo»⁵⁶.

⁴⁸ [s.n.] 1948: 1.

⁴⁹ De Sica, 1950: 3.

⁵⁰ A.S., 1949: 3.

⁵¹ Gentili, 1949: 5.

⁵² Joseph-Marie Lo Duca è l'autore del cineromanzo pubblicato tra il 13 dicembre 1949 e il 21 febbraio 1950. A stretto giro, il settimanale proporrà ai suoi lettori anche i cineromanzi di *È primavera...* (1950) di Renato Castellani (pubblicato dal 21 marzo 1950) e di *Il lupo della Sila* (1949) di Duilio Coletti (pubblicato dal 18 luglio 1950).

⁵³ B[ernacconi], 1949: 4.

⁵⁴ [s.n.], 1950d: 3.

⁵⁵ Nilo, 1949: 3.

⁵⁶ Gentili, 1950a: 5.

Se si vuole evitare che il nostro cinema, dopo aver conosciuto in Francia un successo senza precedenti, ricada al livello che aveva prima e durante la guerra, occorre impedire che i film cattivi caccino quelli buoni. Altrimenti tutto il lavoro di penetrazione fin qui svolto sarebbe stato inutile e la collaborazione italo-francese sia sul piano tecnico che su quello artistico, naufragherebbe miseramente.⁵⁷

Tra i pochi film apprezzati troviamo *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, che «La Voce d'Italia» presenta in anteprima alla presenza dei vertici della Direzione generale dello Spettacolo⁵⁸, ed *È primavera...* (1950) di Renato Castellani, protagonista di un'altra serata di gala: due opere che, per la testata, confermano la presenza di film di alto livello in un cinema «miserando nella media della produzione»⁵⁹. Ben accolto è anche *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, film al quale si riconosce il merito di risollevare temporaneamente le sorti del cinema italiano⁶⁰.

Alla luce di questa situazione, un riesame critico della «scuola italiana» è affidato al francese Lo Duca, che relativizza la novità del neorealismo inquadrandolo in una prospettiva storica come «frutto di un lungo lavoro di preparazione, di tentativi, di creazione e di produzione»⁶¹. Il florilegio di capolavori coi quali l'Italia ha conquistato persino i prestigiosi Champs Élysées⁶² è sottoposto a un processo di istituzionalizzazione ratificato dalla pubblicazione di un'intervista a Giulio Andreotti e dal suo elogio alla legge sul cinema del 1949, che «ha contribuito, da una parte a sprigionare la genialità dei registi, e, dall'altra, ad assicurare all'industria nostrana i mezzi indispensabili alla sua attività»⁶³. Tale visione è suggellata da un intervento di Pietro Bianchi, che ribadisce l'apoliticità del cinema italiano del dopoguerra: «Oggi i "contenuti" del nostro cinema sono miserabili perché l'Italia di ieri era miserabile e quella d'oggi non ha ancora cessato di esserlo. Domani potrà essere lieto, prosperoso, grasso come un canonico se la maggioranza del popolo italiano sarà tale»⁶⁴.

VII. CONCLUSIONI

Lo studio condotto sembra dunque confermare il ruolo contraddittorio giocato dalla comunità italiana nella ricezione francese del neorealismo, evidenziando la volontà di comporre un mosaico variegato di stili e autori, ma soprattutto le ragioni politiche che influenzano questo processo. Proprio tali logiche politiche stringenti, inizialmente funzionali alla ripresa del dialogo internazionale, in seguito impediscono un'autentica riflessione estetica, oltre a determinare la progressiva chiusura dei canali comunicativi con la critica francese e la rapida crisi

⁵⁷ Romani, 1949: 5.

⁵⁸ [s.n.], 1949b: 1.

⁵⁹ B[ernacconi], 1950: 5.

⁶⁰ Cfr. Gentili, 1950b: 4.

⁶¹ Lo Duca, 1949a: 3.

⁶² Lo Duca, 1949b: 5.

⁶³ [s.n.], 1950e: 3.

⁶⁴ Bianchi, 1950: 3.

del modello neorealista. A sinistra si abbandona il neorealismo come terreno di lotta, mentre sui giornali di area governativa si preferisce offrire un'immagine meno scomoda del cinema italiano, inteso come rappresentazione di un'identità nazionale. Se agli esuli italiani spetta dunque il merito di aver dato i primi impulsi alla ricezione del neorealismo in Francia, per una lettura davvero innovativa di tale cinema sarà necessario attendere i primi anni del decennio successivo e il contributo della giovane critica francese.

Riferimenti bibliografici

A.S.

1949, *I registi tengono comizio*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 12, 1 marzo.

Associazione degli intellettuali residenti in Francia

1945, [senza titolo], «Rencontres: revue mensuelle. Cahiers France-Italie», n. 3, agosto.

Bandini, Baldo

1947, *Rinascita e condizioni del cinema italiano*, «Avanti di Francia», a. II, n. 50, 12 giugno.

Bechelloni, Antonio

1995, *De l'exil antifasciste aux temps longs de l'immigration italienne en France*, in Antonio Bechelloni, Michel Dreyfus, Pierre Milza (éds.), *L'intégration italienne en France. Un siècle de présence italienne dans trois régions françaises (1880-1990)*, Complexe, Bruxelles 1995.

Ben-Ghiat, Ruth

2008, *Un cinéma d'après-guerre: le néoréalisme italien et la transition démocratique*, «Annales. Histoire, Sciences sociales», vol. 63, n. 6, Novembre-Décembre.

B[ernacconi], A[ldo]

1949, *La crisi del realismo*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 45, 8 novembre.

1950, *È primavera*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 61, 28 febbraio.

Bianchi, Pietro

1950, *Cinema italiano di ieri e di oggi*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 64, 21 marzo.

Bocchi, Lorenzo

1949, *Grands Boulevards-Macario* «Macaroni», «La Voce d'Italia», a. II, n. 38, 20 settembre.

Brandon-Albini, Maria

1948, *Cultura italiana in Francia*, «L'Operaio italiano», a. I, n. 2, 24 giugno.

Buozzi-Raffaelli, Ornella

1946, *Rinascita della cinematografia italiana*, «Avanti di Francia», a. D, n. 26, 21 novembre.

Coladonato, Valerio

2018, *Rituali e star. L'immigrazione italiana in Francia e il divismo cinematografico*, «Cinema e Storia», a. VII, n. 1.

Comencini, Luigi

1946, *Il cinema italiano*,
«Avanti di Francia», a. L, n. 24,
7 novembre.

Costa, Antonio

1996, *Aimons l'Amérique... aimons l'Italie! Il cinema italiano e una «certa tendenza» della critica francese, 1945-1965*,
in Gian Piero Brunetta (a cura di),
Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

D.M.

1949, *Ladri di biciclette*, «L'Operaio italiano», a. II, n. 6, 16 marzo 1949.

De Sica, Vittorio

1950, *Così faccio i miei film*, «La Voce d'Italia», a. III, n. 56, 24 gennaio.

Fanchi, Mariagrazia

2005, *Spettatore*, Il Castoro, Milano.

Favier-Ledoux, Michel

1946, *Où va le cinéma italien?*, «L'Écran français», n. 60, 21 Août.

Forlin, Olivier

2006, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955. Médiation culturelle, engagements et représentations*, L'Harmattan, Parigi.
2019, *Les intellectuels communistes français et la culture néoréaliste italienne de 1945 aux années 1950: un transfert culturel ou une instrumentalisation?*, «Cahiers d'études italiennes», n. 28.

Gentili, Agostino

1949, *Riso amaro*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 43, 25 ottobre.

1950a, *Riflessioni su "In nome della legge"*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 68, 18 aprile.

1950b, *Domenica d'agosto*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 90, 3 ottobre.

Lemmi, Dandolo Angelo

1946, *Cinéma - Rome ville ouverte*, «Rencontres - Cahiers France-Italie», a. II, n. 6, Juin.

Lo Duca, Joseph-Marie

1949a, *La scuola italiana*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 41, 11 ottobre.

1949b, *Cinema italiano sui campi elisi...*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 49, 6 dicembre.

Matarazzo, Bruno

1948, *Trionfali accoglienze del pubblico a "Ladri di biciclette" e al suo regista*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 14, 15 marzo.

1949, *A colloquio con l'interprete di «Roma città aperta»*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 9, 8 febbraio.

Micheli, Nino

1950, *Due film italiani*, «L'Operaio italiano», a. III, n. 20, 1 novembre.

Milza, Pierre

2004, *Voyage en Ritalie*, Éditions Payot et Rivages, Parigi.

Miranda, Isa

1947, *Pagine del diario*, «Avanti di Francia», a. D, n. 41, 10 aprile.

- Nilo**
1949, *Il testimone*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 34, 9 agosto.
- Panicucci, Alfredo**
1948, *Intolleranza clericale contro il cinema*, «Avanti di Francia», a. LII, n. 54, 1 gennaio.
- Parigi, Stefania**
2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia.
- Patriarca, Silvana**
2010, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma/Bari.
- Pietrangeli, Antonio**
1948, *Panoramique sur le cinéma italien*, «La Revue du Cinéma», n. 13, Mai.
- Pitassio, Francesco**
2007, *Making the Nation comes Real. Neorealism/nation. A Suitable Case for Treatment*, «Annali Online di Ferrara - Lettere», n. 2.
2019, *Neorealist Film Culture 1945-1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Rapone, Leonardo**
1986, *I fuorusciti antifascisti, la Seconda Guerra Mondiale e la Francia*, in Pierre Milza (éd.), *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, École Française de Rome, Roma 1986.
- Romani, Bruno**
1949, *Quali sono i film che vengono bene accolti*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 26, 14 giugno.
- [s.n.]
1945a, *Avvertimenti editoriali*, «Rencontres - Cahiers France-Italie», a. II.
1945b, *Nouvelles de l'Italie libérée*, «Neo-Risorgimento - Cahiers France-Italie», a. II.
1946a, *Un giorno nella vita*, «Avanti di Francia», a. D, n. 28, 5 dicembre.
1946b, *Anna Magnani a Parigi*, «Avanti di Francia», a. D, n. 25, 14 novembre.
1947a, *Quattro passi nelle nuvole*, «Avanti di Francia», a. D, n. 41, 10 aprile.
1947b, *Grande Gala franco-italiana*, «Avanti di Francia», a. D, n. 42, 17 aprile.
1948, *Al lettore*, «La Voce d'Italia», a. I, n. 1, 14 dicembre.
1949a, *Il sole sorge ancora*, «L'Operaio italiano», a. II, n. 1, 15 gennaio.
1949b, *Cielo sulla palude presentato da «La Voce d'Italia»*, «La Voce d'Italia», a. II, n. 41, 11 ottobre.
1950a, *Al cinema con i nostri minatori*, «La Voce d'Italia - La Domenica», a. III, n. 92, 17 ottobre.
1950b, *A Biarritz, passando per Venezia*, «L'Operaio italiano», a. II, n. 18, 16 settembre.
1950c, *Ignobile gesto contro la cultura italiana*, «L'Operaio italiano», a. III, n. 17, 1 settembre.
1950d, *"In nome della legge" al Ciné-club Canudo*, «La Voce d'Italia», a. III, n. 56, 24 gennaio.
1950e, *Il promettente avvenire del cinema italiano*, «La Voce d'Italia», a. III, n. 54, 10 gennaio.

Sadoul, Georges

1946, *Un grand réalisateur italien*.
Rossellini, «L'Écran français», n. 72,
12 novembre.

St[ragliati], R[oland]

1945, *Le film italien sous la botte
allemande*, «Neo-Risorgimento -
Cahiers France-Italie», n. 1.

Van Dooren, Bruno

1990, *Écrire l'histoire du fuoriuscitismo*,
in AA. VV. (éds.), *Presse et mémoire*.
*France des étrangers, France des
libertés*, Éditions de l'Atelier, Parigi.

Vecchiotti, Alberto

1948, *Isa Miranda teme le classi
medie e le donne*, «Avanti di Francia»,
a. LII, n. 83, 11 marzo.

Venier, M.A.

1948, *Amore*, «L'Operaio italiano»,
a. I, n. 10, 2 settembre.

Vianino, Cesare

1948, *Due film italiani. "Il bandito" –
"Vivere in pace"*, «L'Operaio italiano»,
a. I, n. 4, 8 luglio.