



DUESSE MEDIA NETWORK  
WE ARE PUBLISHERS

# LA GRANDE LUCE

Storie e miti del cinema italiano

di Antonello Sarno



in collaborazione con



# LA GRANDE LUCE

Storie e miti del cinema italiano

di Antonello Sarno



DUESSE MEDIA NETWORK  
WE ARE PUBLISHERS

in collaborazione con



**LA GRANDE LUCE**  
**Storie e miti del cinema italiano**

di Antonello Sarno

In copertina: Sophia Loren (© Getty Images)

2025 © Duesse Media Network  
Prima edizione settembre 2025

I nostri siti internet sono [www.boxofficebiz.it](http://www.boxofficebiz.it)  
e [www.duessemedianetwork.it](http://www.duessemedianetwork.it)

Copyright: Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta, archiviata o trasmessa in alcuna forma, né mediante strumenti elettronici, meccanici, fotocopie, registrazioni o altri sistemi, senza previa autorizzazione scritta dell'editore.

Tutte le immagini contenute nel volume provengono da Getty Images.

**Direttore responsabile** Vito Sinopoli  
**Responsabile di redazione** Paolo Sinopoli  
**Redazione** Valentina Tortaschi  
**Grafica e fotolito** Emmegi Group Milano

I.R. Riservato ai lettori di *Box Office*

Registrazione Tribunale di Milano n. 238 del 7/5/94 -  
Iscrizione Registro Nazionale della Stampa  
n. 9380 del 11/4/2001 - ROC n. 6794

**Stampa** Graphicscalve spa  
Località Ponte Formello 1/3/4 - 24020 Vilminore di Scalve (BG)



# INDICE

<i>Prefazione</i> .....	05
<i>Introduzione</i> .....	07
<i>Avvertenza dell'autore</i> .....	09
Neorealismo, il Grande Vecchio del cinema italiano .....	11
Cinema italiano, una storia di grandi premi .....	15
Lollo: cinema, amore e fantasia .....	19
Hollywood in Mostra. La prima volta a Venezia .....	23
Quando le star non erano intoccabili .....	27
La grande eredità del cinema di genere .....	31
Ricrescita di genere. L'horror-thriller all'italiana .....	35
Cronaca di un amore: Cannes e il cinema italiano .....	39
Venezia anno zero .....	43
I meravigliosi anni della Hollywood sul Tevere .....	47
Il legame speciale tra l'Italia e Berlino .....	51
Leoni, polemiche e rancori .....	55



## Prefazione

Sono molto contento che *Box Office* dedichi un'attenzione particolare ad Antonello Sarno, raccogliendo in un volume alcuni interessanti articoli da lui scritti e pubblicati su *Italian Cinema*. Antonello è conosciuto e apprezzato da tutti noi che ci occupiamo di cinema, non solo per la sua attenta e precisa attività giornalistica – che ha spaziato dai telegiornali alle rubriche sulle reti Mediaset – ma anche come compagno di viaggio prezioso, capace di raccontare l'attualità cinematografica con competenza, professionalità ed elegante ironia, dedicando un'attenzione speciale al cinema italiano e ai suoi protagonisti. Nel corso della sua carriera ha scritto numerosi saggi e ha curato la regia di sedici film documentari, molti dei quali realizzati con Medusa, che testimoniano il suo grande amore per il cinema. I testi raccolti in questo volume, che attraversano diverse epoche della Storia del cinema, testimoniano la vasta e completa conoscenza di Antonello. Coinvolgono il lettore con racconti che spaziano dai grandi autori e i più celebri protagonisti dell'arte cinematografica, ai retroscena dei grandi festival, con tante piccole e gustose curiosità di cui Antonello è stato – e continua a essere – un attento testimone.

**Giampaolo Letta**

*Vicepresidente e amministratore  
delegato di Medusa Film*



## Introduzione

Chi lo conosce, sa bene che Antonello Sarno è una sorta di dizionario vivente del cinema. In lui sembra condensarsi tutto il sapere della nostra storica cinematografia, dagli albori del Novecento fino ai giorni nostri. Una conoscenza che dispensa con disinvoltura, quasi fosse la cosa più naturale di questo mondo, citando date, nomi e luoghi con una precisione quasi maniacale, e sempre con un tocco personale che rende ogni racconto vivido e credibile. Molti episodi che narra li ha vissuti in prima persona, altri gli sono stati raccontati dai diretti protagonisti del nostro cinema, altri ancora li ha letti, studiati e archiviati nella sua prodigiosa memoria, pronti a essere evocati al momento giusto tra curiosità e retroscena. Ma al di là della quantità di informazioni, è la passione viscerale di Antonello Sarno per la settima arte a emergere, riga dopo riga, negli articoli pubblicati negli ultimi cinque anni su *Italian Cinema* – l’allegato bilingue (inglese/italiano) della rivista *B2B Box Office* (leader in Italia da quasi 30 anni e punto di riferimento per il mercato cinematografico italiano e internazionale) – che intende promuovere all’estero il nostro sistema audiovisivo, raccontando il meglio della nostra industria, valorizzando fondi, servizi, iniziative nazionali, regionali e di film commission, incentivando gli investimenti internazionali sul nostro territorio. In questo contesto, gli articoli di Sarno hanno avuto un ruolo prezioso: con il suo stile inconfondibile ha saputo tracciare ritratti appassionati e competenti di star intramontabili, ha ripercorso con lucidità e affetto gli anni d’oro del nostro cinema, ha ricordato il valore dei nostri film di genere – dal western all’horror – che tanto hanno influenzato il gusto e l’immaginario di spettatori di tutto il mondo. Ha raccontato anche la centralità dei nostri festival e il modo in cui, tra red carpet e retrovie, continuano a tenere vivo un dialogo tra cultura e industria. Questa raccolta non è solo un viaggio nella memoria, ma anche una bussola per leggere il presente e immaginare il futuro del nostro cinema attraverso gli occhi di chi lo conosce davvero, dentro e fuori lo schermo.

**Paolo Sinopoli**  
*Responsabile di Box Office  
e Italian Cinema*



## **Avvertenza dell'autore**

Nel suo processo di trasformazione economica e industriale, il cinema italiano ha segnato molti traguardi fondamentali per l'intera Storia del cinema mondiale. Giusto ricordarli, sia pur brevemente; ancor più necessario tenerli presente in una realtà che cambia velocemente ricordando quanto siamo stati bravi in questa Arte meravigliosa per immaginare e capire quanto ancora potremmo esserlo. Questa sintetica "guida turistica" incentrata sui luoghi del cinema, dai festival agli studios, riguarda proprio gli exploit davvero clamorosi del cinema Italiano dal punto di vista della sua internazionalità. Da Venezia agli Oscar, da Cannes a Berlino, passando per la Roma del cinema e, oggi, della sua Festa che, insieme ad Hollywood, è e resterà la capitale di miti, leggende e aneddoti sempre vicini, palpitanti, sorridenti. Una breve iniezione di autostima di cui mai come oggi avvertiamo il bisogno.

**Antonello Sarno**  
*Roma, agosto 2025*

*Ingrid Bergman e Roberto  
Rossellini sul set di Stromboli  
(1949)*



# Neorealismo, il Grande Vecchio del cinema italiano

Il cinema italiano ha insegnato moltissimo a tutti già dall'inizio della cinematografia commerciale, con l'exploit di Torino "capitale del cinema italiano" fin dagli anni '10 del secolo scorso con il cinema epico-mitologico: dal celebre *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni (1913) all'ancor più famoso *Cabiria* di Giovanni Pastrone, uscito l'anno dopo nelle già tante sale italiane e in special modo piemontesi. All'epoca, però, la settima arte era troppo giovane per trovare già i suoi maestri, in quegli anni confusi con i meri exploiters alla Mack Sennett, il re delle comiche, quando Hollywood stessa quasi non esisteva ancora. Ecco perché la vera *lectio magistralis* al cinema mondiale l'Italia potè offrirla davvero soltanto nel secondo Dopoguerra, quando cioè, per reagire alle limitazioni del cinema fascista – che pure aveva dato alla nostra industria una prima struttura di riferimenti istituzionali tuttora in piena attività (da Cinecittà al Centro Sperimentale di Cinematografia, fino alla stessa Biennale Cinema di Venezia) – e ritrovare la propria libertà espressiva, sia per tornare alla narrazione delle storie legate al reale e al quotidiano (anche terribile, come il periodo della guerra civile) rispetto alla patinata astrattezza dei film precedenti, molti tra i giovani autori attivi in quel periodo corsero verso l'ispirazione Neorealista, così definita rispetto al primo "realismo" o "verismo" letterario di maestri dell'800 come Giovanni Verga, le cui caratteristiche furono infatti al centro del Neorealismo stesso. «Oggetto del film neorealista è il mondo, non la storia, il racconto», diceva il maestro Roberto Rossellini. Tradizionalmente, il film in cui gli stilemi dell'ormai decadente cinema fascista "si toccano" con alcuni spunti della nuova tendenza realista è considerato *Quattro passi tra le nuvole* (il cui più noto remake è *Il profumo del mosto selvatico* di Alfonso Arau, del 1995) girato nel 1942 da Alessandro Blasetti, uno dei migliori registi del Ventennio nonché fondatore nel 1935 del citato Centro Sperimentale di Cinematografia. In realtà, tuttavia, il titolo che segna il debutto ufficiale del Neorealismo come cinema dirompente rispetto al vecchio è certamente lo strepitoso, già all'epoca, *Ossessione*

di Luchino Visconti (1943), girato nella Ancona minacciata dai bombardamenti alleati, tratto dal celebre romanzo americano – e all’epoca proibito dal regime – di James M. Cain *Il postino suona sempre due volte* (altro clamoroso remake del 1981 di Bob Rafelson con Jack Nicholson e Jessica Lange) e interpretato da due attori già attivi nel cinema precedente come Massimo Girotti e Clara Calamai, “il primo seno nudo del cinema italiano” nella *Cena delle beffe*, realizzato sempre da Blasetti nel 1941. Se aggiungiamo che, oltre al 37enne Visconti già vicino al PCI, gli altri due “padrini” del Neorealismo furono due autori da sempre “moderati” come Roberto Rossellini con il suo capolavoro *Roma città aperta* del 1945 (cui seguirono *Paisà*, *Germania Anno Zero*, e altri tra i suoi capolavori di quegli anni) e Vittorio De Sica – già attore e cantante attivissimo nell’era fascista – e che proprio con *Sciuscià* conquistò il primo dei suoi 4 premi Oscar, capiamo come il Neorealismo non sia stato un movimento con un manifesto politico di base, bensì una fortissima ondata di rinnovamento di contenuti, stili e forme che diede un impulso al cinema italiano così grande da consentirgli di diventare, nei primi anni Sessanta, la seconda cinematografia al mondo dopo quella americana. Dal Neorealismo inteso come “matrice”, infatti, discendono tutti quei generi che sono stati per almeno trent’anni la spina dorsale artistica ed economica della cinematografia italiana: il cosiddetto Neorealismo rosa, il Neorealismo comico (da Totò a Dino Risi) che si trasformò a metà/fine anni Cinquanta nella leggendaria “commedia all’italiana”, il Neorealismo tratto dalla cronaca nera (da Lizzani a Germi) e via dicendo, passando per i film d’impegno civile (da Petri a Rosi) e, finalmente, a quel cinema d’autore che ancor oggi è alla base dell’ispirazione dei cineasti di mezzo mondo, da Antonioni a Fellini. A indicare l’ossessività comicamente esasperata del dibattito culturale sul Neorealismo, sia in Italia che in Europa, basti pensare che ne *La dolce vita* lo stesso Fellini si divertì, ed era appena il 1960, a far chiedere dai giornalisti alla diva Usa Sylvia/Anita Ekberg se “il Neorealismo fosse vivo o morto” ricevendone in cambio solo un disarmante sorriso. Ma parlavamo anche dell’economia del nostro cinema in ascesa vertiginosa dalle rovine della Guerra allo splendore delle 12.500 sale del 1955, che nei numeri è l’anno “picco” dei biglietti venduti con ben 819 milioni di ingressi in sala (basti pensare che nel 2019, ultimo anno pre-pandemia, ne sono stati venduti 97 milioni) per vedere i film campioni d’incasso di Raffaello Matarazzo (segnatamente gli esempi più fulgidi del Neorealismo melodrammatico *Torna!* e *L’angelo bianco*, con Amedeo Nazzari ed Yvonne Sanson). Economia cui dette un impulso fondamentale la legge firmata dall’allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con Delega per lo Spettacolo Giulio Andreotti, il quale nel 1949 impose il balzello alle grandi ma-

jors americane che invadevano le sale nazionali con quel fiume di film (da *Via col vento* in poi) che, per otto anni, non aveva potuto sbarcare in Italia a causa dell'autarchia fascista. Insomma, i primi dazi al cinema li introdusse l'Italia per gli Usa, sostenendo così il nostro rinascente cinema con i dollari che le majors di Hollywood dovevano versare a favore della produzione nazionale: una cifra per ogni film Usa che veniva importato oltreoceano e doppiato in italiano (la c.d. tassa sul doppiaggio, per altri versi già presente durante il regime fascista). Da quel momento, il cinema italiano cominciò la sua folle corsa verso una febbre da successo che durò per oltre trent'anni, sbaragliando la concorrenza sui mercati di tutto il mondo. Una storia che sembra oggi una favola incantata da raccontare ai nipotini, ma che tuttora è il film più bello mai realizzato dal nostro cinema.

*Julie Andrews consegna l'Oscar  
per il Miglior film in lingua straniera  
al regista italiano Federico Fellini  
per 8 1/2*



## Cinema italiano, una storia di grandi premi

Domanda da un miliardo di dollari (magari d'incassi): a cosa servono davvero i premi del cinema? Un ironico ma consapevole Michelangelo Antonioni, che vinse il Leone d'Argento a Venezia per il suo *Le amiche* (1955), forse l'aveva già capito: in precario equilibrio tra il pontile dell'Hotel Excelsior e il motoscafo che l'attendeva, il grande regista ferrarese rispose all'intervistatore che gli chiedeva se fosse contento del risultato, che è «molto diverso vincere il Leone d'argento rispetto a quello d'oro». Aggiungendo con un sorriso: «Glielo assicuro!». Riprendendo l'ermetismo, ma stavolta chiarissimo, del grande Michelangelo (all'epoca ignaro che avrebbe vinto anche il Leone d'oro, nove anni dopo, con *Deserto rosso*), possiamo allora rispondere che i premi, tanto più se così qualificati come quelli della Mostra di Venezia, servono a promuovere il cinema, offrendo ai titoli vincitori il necessario sostegno nel confronto con il pubblico, in modo da creare e migliorare la reputazione dei film premiati, dei loro autori, delle star protagoniste. Risposta sintetica, ma forse per Antonioni – uomo di poche parole – potrebbe andare bene. Se però guardiamo i riconoscimenti andati al cinema italiano dal secondo dopoguerra in poi, allora possiamo ben affermare che tra gli Oscar, le Palme d'oro e in special modo i Leoni di San Marco, il massimo riconoscimento della Mostra del Cinema di Venezia ai capolavori della Settima Arte, gli innumerevoli e importantissimi premi conquistati dal nostro cinema hanno aiutato il cinema italiano in fasi storiche distinte. Il primo, sostanziosissimo aiuto riguarda la rinascita del nostro cinema, con l'immensa soddisfazione di sentirci nuovamente amati tramite i nostri film come Paese e come popolo dopo aver provocato una guerra odiosa su basi ideologiche (bastino la dittatura e le leggi razziali) ancor peggiori. In questa direzione comincia, già nel 1947, Anna Magnani (ex attrice del cinema anteguerra e futuro premio Oscar) che vince a Venezia la Coppa Volpi come migliore attrice per *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa (titolo di particolare attualità in quanto di ispirazione per il bell'esordio alla regia di Paola Cortellesi con *C'è ancora*

*domani*); poi nel '48 il Leone d'Argento va a *La terra trema* di Visconti; mentre a Cannes nel '46 il Grand Prix (in seguito Palma d'oro) va a *Roma città aperta* di Rossellini; e infine agli Oscar '47 e '49, il cinema italiano trionfa a Hollywood con Vittorio De Sica, prima con *Sciuscià* e poi con *Ladri di biciclette*.

Da questa fase, sia pur semplificando più giornalisticamente che storiograficamente, nasce un altro, lungo periodo che ha visto ondate di premi andati a film nati grazie al ricostituito sistema industriale del cinema italiano (contribuendo allo sviluppo commerciale a livello internazionale), fattosi più solido sia in termini di mercato interno e sia nella promozione di un export nazionale che comprendeva tutto il made in Italy, dal turismo alle rinate industrie (ad esempio, quella automobilistica). Dai primi anni Sessanta, e quindi ancor più nei decenni successivi, i premi ai film italiani hanno spesso teso a sottolineare la resistenza e la supremazia artistica degli autori del grande schermo nei confronti della concorrenza della Tv in generale e, infine, la scoperta e successivamente la difesa del talento dei nostri autori. Meriti che possiamo definire eccezionali e che hanno contribuito in modo determinante alla promozione del cinema nazionale come un prodotto di grande qualità, di pari passo con il design o la moda, e provocandone quindi la grande richiesta sui mercati mondiali. In poche parole, e osando una schematizzazione, all'inizio si premiava il nostro cinema (e i grandi nomi che ne facevano parte), poi si sono premiati alcuni film e, in seguito, fin quasi a oggi, si sono premiati gli autori.

In tutto questo lungo tempo in cui l'industria dell'audiovisivo ha vissuto i cambiamenti che ben conosciamo a livello internazionale, la funzione della Mostra di Venezia si è confermata come lungimirante, saggia, coraggiosa con la scelta dei propri riconoscimenti al cinema. Diciamo tranquillamente che se un marziano volesse conoscere "lo stato dell'arte" del cinema italiano, una curiosata allo scaffale dei Leoni d'oro e d'argento veneziani (ma anche di poche esclusioni eccellenti e altrettanto clamorose...) darebbe la risposta più esauriente. Tranquillizzo il lettore: non c'è l'intenzione di passare in rassegna i titoli vincitori dal 1946 a oggi, ma solo di indicare qualcuna di quelle "punte di diamante" scoperte da Venezia e che poi si sono rivelate nel mondo come esponenti di ampie zone della nostra cultura, interessanti anche per il pubblico internazionale. Discorso che, detto con quel certo orgoglio già mostrato in apertura, vale in parte anche per gli Oscar e le Palme d'oro; ma a Venezia giochiamo in casa da 93 anni, ormai, e la scelta comprende una responsabilità.

Insomma, Venezia come trampolino di grandi talenti? Diciamo la verità, nel dopoguerra, fase di nascita di tutti i grandi talenti del cinema recente, in special modo di quelli italiani dopo il ventennio fascista, era più facile premiare un reg-

ista e promuovere quasi inavvertitamente il sorgere di un'intera, nuova area culturale di riferimento. Come ad esempio con il Leone d'argento a Federico Fellini, dall'accoglienza commerciale incerta per il suo terzo film da regista: *I Vitelloni*, con Alberto Sordi che ricorderà in seguito l'atmosfera quasi glaciale della premiazione per quel film non capito dal pubblico della Sala Grande (quella un tempo affollata dal "contessume", cioè i nobili della città, come li chiamava un altro direttore, Luigi Chiarini). Film ben compreso invece dalla Giuria, che ne aveva colto la critica di costume e culturale, e il talento registico di un genio poi esploso in tutto il mondo che due anni dopo lo premierà col primo Oscar. E ancora, il trionfo del 1959, quando il Leone d'oro viene assegnato ex-aequo a due film italiani, capolavori assoluti come *Il generale della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli, per il quale il produttore De Laurentiis fece realizzare due Leoni d'oro per darne uno ciascuno ai due protagonisti Vittorio Gassman e Alberto Sordi. Se *Il generale della Rovere* consolidava, per così dire, il legame tra letteratura e cinema (era infatti tratto da un libro di Indro Montanelli), al contrario *La grande guerra*, grazie al premio veneziano, ridefiniva il concetto stesso di eroismo, patria, lealtà in quel Mito intoccabile che era per l'Italia, fino a quel momento, l'esercito vittorioso nella Prima guerra mondiale.

Ecco, sarà evidente che potremmo continuare per pagine intere, visto che già nel 1963 il fischiatissimo (in sala Grande; ricordare il "contessume"...) Leone d'oro a Francesco Rosi per il suo capolavoro *Le mani sulla città* apriva la strada, si può dire, nel mondo intero al film d'inchiesta e di attualità. E così via fino al Leone d'argento ricevuto da Paolo Sorrentino per il suo bellissimo *È stata la mano di Dio*, che ha accarezzato l'Oscar stavolta senza coglierlo. Già, Venezia e gli Oscar: sulla leggenda che passare a Venezia per i film americani significhi la quasi certa nomination se non la vittoria finale (da *Black Swan* in poi è impressionante la lista dei film Usa che hanno aperto Venezia, o comunque sono stati premiati al Lido, poi rivelatisi trionfatori nella notte delle statuette a Hollywood) ci sarebbe da scrivere un saggio sulla vera regola che governa i premi nel cinema di tutto il mondo. Una regola che ha tanti nomi; quello italiano è *scaramanzia*.

Gina Lollobrigida  
(1960)



# Lollo: cinema, amore e fantasia

Quando si parla di Gina Lollobrigida, si parla del mondo. Di cinema, certo, ma sempre del mondo. In una lunga intervista del 2014 o 2015, Gina mi aprì i saloni della sua celebre villa sull'Appia Antica, mi parlò della propria vita, del matrimonio controverso “con lo Spagnolo” – diceva – che ancora oggi domina i giornali di gossip, lasciando trapelare dalle sue parole quell'idea di aver “sposato il mondo” che ha caratterizzato la fama della nostra Diva. Rientrato a casa, la mattina dopo la trasmissione di quell'intervista, fui svegliato all'alba da un grande giornale britannico: avevano visto tutto e mi chiedevano consigli su come ottenere un'analogia intervista tutta per loro (se non sbaglio finì che gli vendemmo la nostra realizzata per il settimanale *Supercinema* di Canale 5).

Per questo oggi penso che sarebbe stato bello, anzi bellissimo, se il Festival di Cannes avesse scelto come locandina ufficiale della propria edizione 2023 – l'anno della scomparsa di Gina, *nda* – la foto, così tanto evocativa dello star system “dal vivo” tipico dei grandi festival, in cui una 23enne Gina Lollobrigida viene quasi sollevata da un turbina di fan entusiasti che sommergono i poliziotti della scorta. In quell'assalto dei tanti ammiratori, era il 1952 e fino ad allora la Lollo non aveva mai lavorato fuori dai confini italiani, la folla in delirio arrivò perfino a toglierle una scarpa (chissà oggi in quale segreta teca sarà custodita da un ignoto collezionista). Ma Gina riuscì a non zoppiare sul tacco mancante per fare il suo ingresso nel vecchio Palais du Cinéma, dov'era attesa per l'anteprima di *Fanfan la Tulipe*, il film di Christian-Jaque che dettò le regole per il moderno genere di “cappa e spada” e che la lanciò nel firmamento mondiale accanto al suo partner d'eccezione, il rubacuori francese *par excellence* Gérard Philipe. In realtà, al Festival di Cannes la Lollobrigida è legata da molte partecipazioni, sempre entusiastiche, e lei stessa ha ammesso in più interviste di essere grata a quella serata speciale che la presentò al mondo del cinema internazionale con la sua carica emotiva e passionale, oltre al suo décolleté già celebre in Italia.

Quando, nel 2022, il Festival celebrò i propri 75 anni, tra le altre iniziative, le foto più *unofficial* del Festival riunite in mostra ritraevano Gina sulla Croisette mentre, in tailleur,

giocava a bocce sulla spiaggia. A riprova di una storia d'amore tra la star prima con Cannes e, subito dopo, con Hollywood, che in Italia è parsa da subito più accidentata con l'arrivo dell'altra nostra star più famosa nel mondo, Sophia Loren, che proprio a Gina dette, per così dire, il cambio "sul posto" sostituendola nel ruolo di protagonista femminile nel terzo film della saga *Pane, amore*, diretto da Dino Risi invece che dall'ideatore Luigi Comencini. In realtà, la "sostituzione" avvenne per gli impegni all'estero di Gina stessa, i medesimi per i quali anche la Loren avrebbe poi inaugurato una straordinaria carriera internazionale di cui, però, all'epoca la Lollobrigida fu la pioniera perfetta e assoluta. Perfetta perché, uscendo dai suoi primi film neorealisti, tra la fine degli anni 40 e il 1952 (i migliori dei quali sono probabilmente *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani e *La città si difende* di Piero Germi), Gina esprimeva quella gamma di emozioni che ben rappresentavano agli occhi americani l'Italia appena entrata nella loro sfera d'influenza: l'ottimismo, la passione, la prospera bellezza incorniciata da paesaggi rigogliosi. Una spontaneità che in Gina presto divenne anche mestiere, e che la portò per ben 23 film a lavorare con i più grandi registi americani e internazionali diventando partner, a tutt'oggi esente da gossip sentimentali, delle maggiori star dell'epoca. È giusto fare dei nomi, visto che il suo esordio hollywoodiano avvenne – dopo il dimenticato *Vendetta nel sole* di Leslie Arliss – nel 1953 con *Il tesoro dell'Africa*, accanto a Jennifer Jones e Humphrey Bogart, con John Huston dietro la macchina da presa. Un livello stratosferico che, da allora e per vent'anni, non si è mai abbassato. Con registi come Vincent Sherman, Carol Reed, King Vidor, Melvin Frank, Robert Z. Leonard, Jean Delannoy, Jules Dassin, Robert Siodmak, Renè Clair, e affiancata da partner del calibro di Rock Hudson e Tony Curtis (con i quali restò in grande amicizia), e ancora Yul Brynner, Anthony Quinn, Sean Connery – il quale ripeté a chi scrive di "non aver mai capito perché un'attrice così straordinaria avesse smesso di fare film a poco più di quarant'anni" – Burt Lancaster, Errol Flynn e David Niven. Ma l'elenco potrebbe continuare.

Per almeno un decennio, Gina fu la regina di Hollywood "in quota europea", per così dire. Terza a Miss Italia nel 1947, e poi attrice cardine del nostro neorealismo, di cui interpretò anche i capisaldi dei generi neo-rosa e neo-noir, nel 1950 Gina accettò l'invito a Hollywood del proprietario della RKO, il miliardario Howard Hughes, rifiutando però i contratti infiniti che l'avrebbero legata alla major incatenando il suo talento e la voglia di emergere in altrettante sfide. Questo, probabilmente, indebolì alla lunga l'attenzione dell'industria hollywoodiana nei confronti dell'attrice, che comunque corrispose, da subito, alla ricerca intrapresa da Hollywood per scovare nuovi talenti cinematografici nel nostro Paese, una "caccia" promossa dal successo mondiale del pugliese Rodolfo Valentino, morto appena nel 1925, e che accese in modo permanente un riflettore sui divi d'importazione italiana (al punto che, nel 1927, la Fox indisse un concorso mondiale per sostituire Valentino; gara

vinta dal nostro Alberto Rabagliati, che restò a Hollywood ben 4 anni, salvo poi sfondare in Italia come grande cantante e showman).

La statura di Gina a livello internazionale si definisce ancor meglio usando qualche paragona. Nell'immediato Dopoguerra era giunta a Los Angeles una grande attrice italiana come Valentina Cortese, forse troppo sofisticata per le attese del mercato Usa, ma che fu comunque trattata benissimo da Hollywood, dove ebbe ruoli significativi. Ma con Gina le cose cambiarono completamente. La forza dei suoi personaggi conquistò il pubblico e i critici americani, consentendole di vivere a Hollywood riconosciuta come un membro di quella stessa comunità che dominava il mercato cinematografico mondiale. Il tutto, beninteso, continuando a lavorare in Italia con autori del calibro di De Sica, Blasetti, Sodati, Germi, Lattuada, e molti altri ancora. Una vita nel e per il cinema, che aprì definitivamente le porte ai tanti talenti che premevano ai confini italiani, costretti in un territorio ancora cinematograficamente troppo piccolo per la loro bravura. Prima fra tutti Anna Magnani che, nel 1956, con *La rosa tatuata*, vince l'Oscar come migliore attrice protagonista: è la prima volta nella storia che va a un'attrice di lingua non inglese.

Subito dopo, nel 1962, è la volta della Loren, che vince con l'ormai leggendario *La ciociara* di De Sica, prima attrice a vincerlo in un ruolo non in lingua inglese. In mezzo, per così dire, c'è Gina, che lavora più di tutte, in tutto il mondo, assumendo l'allure della grande star ammirata, desiderata, talvolta osannata ma che non vince grandi riconoscimenti. I suoi film sì, vedi il caso proprio di *Fanfan La Tulipe*, Premio alla regia e Orso d'argento a Berlino 1952, ma niente per lei, che richiamava il pubblico nelle sale. Un mare di candidature, un Nastro d'argento e un David o due in Italia, fino alla Walk of Fame del 2018, e l'agognato Leone alla carriera di Venezia che pure non è mai arrivato. Nemmeno alla memoria. Ogni attrice ha la sua storia, e se pensiamo che due poli dal talento opposto come Marlene Dietrich e Marilyn Monroe non hanno mai vinto nulla di rilevante, non stupisce che in mezzo a questo eccezionale bouquet ci sia anche la nostra Gina, certamente non aiutata da un carattere che, fuori dal set, continuava a essere a tratti rigido, professionale, distante. Quasi prevenuto verso la stampa, che al contrario aiutava con il suo potere, all'epoca straordinario, le carriere di altrettante star. Un limite alla sua empatia, forse. In una delle ultime nostre chiacchierate, riguardo al grande stilista italiano, ma di fama mondiale, Emilio Schuberth, titolare negli anni 50 e 60 del leggendario *atelier della Dolce Vita* in via Condotti, mi rispose che "i vestiti di Schuberth ce li ho ancora tutti e mi stanno sempre perfettamente". Malgrado, aggiungo io, Gina avesse già più di 80 anni. Io risposi che, essendo lui lo stilista anche della Loren, nel documentario che stavo girando su di lui, avrei intervistato anche Donna Sophia, naturalmente. Gina alzò le spalle e mi disse "Vabbè. Vuoi un caffè?".

*Penélope Cruz sul red carpet del Festival di Venezia*



## Hollywood in Mostra. La prima volta a Venezia

«Sono stato alla Mostra di Venezia molte volte, ma ricordo in modo particolare l'invito di Carlo Lizzani alla sua prima edizione come Direttore, nel 1979. Stavo finendo *Toro scatenato* e venni con mia moglie, che all'epoca era Isabella Rossellini, che mi fece da interprete per le tante interviste che mi avevano chiesto. Un ricordo tenero, affettuoso, divertente e familiare, come lo sono il Lido, le sue sale, le emozioni per i suoi bellissimi film». Così Martin Scorsese apriva nel 2012 il mio documentario, presentato proprio in laguna, dal titolo *La prima volta a Venezia*, che racchiude 100 interviste ai massimi attori e registi internazionali e italiani chiamati a ricordare, appunto, la loro "prima volta" al Lido, alla Mostra del cinema. Emozioni, sensazioni, luci, colori, suoni... tutto. L'idea – devo precisarlo per amore di correttezza – non era originale: nel 1982, in occasione dei primi 50 anni della Mostra, un bravissimo Maestro di cinema come Nedo Ivaldi, giornalista, critico, saggista, straordinario curatore di rassegne cinematografiche per le reti pubbliche, aveva scritto un libro con lo stesso titolo e, più o meno, il medesimo contenuto, ma con i racconti dei protagonisti del passato. Come i film, anche i libri invecchiano se manca loro la parte più recente del loro racconto, e così raccolsi quel bellissimo *format* creato da Nedo per aggiornarlo con le mie interviste ad altri 100 grandi nomi del cinema mondiale raccolte tra il 1990 e il 2010. Nessuno, dico nessuno, si sognò di tirarsi indietro, anzi: Scorsese, che stavo intervistando per *Shutter Island*, mi disse che non poteva, per ragioni di tempo, rispondermi su Venezia, ma che avrebbe mandato un'intervista su nastro autoprodotta pur di esserci. Lì per lì, masticaì amaro e non gli credetti, salvo poi trovare nella posta un pacchettino con una dichiarazione fluviale d'amore per Venezia, tempio del cinema e della sua conservazione, pallino fisso di Scorsese e di Spielberg. Proseguendo con il folto gruppo di Premi Oscar presenti nel film, commosso anche il ricordo della prima volta di Robert De Niro: «Gillo Pontecorvo (direttore in quell'anno, il 1993, ndr) voleva mettere in concorso il mio primo film da regista

*Bronx*, che io – sottolinea De Niro nel documentario – desideravo naturalmente far vedere, ma il Lido mi intimidiva e rifiutai il concorso». Poi De Niro abbassa lo sguardo e aggiunge: «E poi c'è Venezia, e su Venezia che posso dire, è la città più bella del mondo, ti resta nel cuore». In realtà è stupefacente capire dalle varie risposte quanto la Mostra e la città siano sempre tra i massimi traguardi, anche dopo 90 anni, per i grandi del cinema internazionale: «Ho avuto una *connection* molto stretta con l'Italia fin dal 1962, quando venni per il primo film con Sergio Leone – ricorda Clint Eastwood nel 2000, quando sbarcò al Lido per il Leone d'oro alla carriera – ed ora che sono tornato per questo importante *life achievement* è come se si chiudesse un cerchio, nella mia vita. Se poi aggiungete che il premio si chiama leone, proprio come Sergio...», ride, con un mix di allegria e nostalgia che solo Venezia sa provocare, come una piccola crepa nella sicurezza delle grandi star. Scegliendo sempre il top dei nomi internazionali presenti nel documentario, un maestoso Al Pacino rammenta, con orgoglio, il suo Leone d'oro alla carriera nel 1994 ma, rispetto alle tante volte in cui è stato al Lido, preferisce ricordare la prima in cui ha girato un film in città, *Il mercante di Venezia* (di Michael Radford, 2004): «Abbiamo girato d'inverno, ed è stata un'esperienza profonda, diversa da tutte le altre volte in cui ero stato alla Mostra, ma ugualmente meravigliosa». Mentre Johnny Depp ammette: «Ogni volta che arrivo alla Mostra rimpiango di non poter venire molto più spesso e passare più tempo in questi luoghi straordinari fatti di cinema e della sua storia». Dolcissime le parole di Penélope Cruz, gli occhi lucidi per il ricordo: «Sono stata al Lido la prima volta con *Prosciutto prosciutto* di Bigas Luna, con tutto il cast, da Stefania Sandrelli a Jordi Molla, e abbiamo visto Jack Lemmon nella sala Grande e io ricordo di aver quasi gridato ai miei colleghi “Guarda Jack Lemmon! Quell'uomo ha lavorato con Marilyn Monroe”». Quentin Tarantino all'inizio tentenna sulla prima volta esatta, poi batte le mani come se desse un ciak alla troupe e parte col suo racconto: «Sono venuto nel 1994. Avevo vinto la Palma d'oro a Cannes per *Pulp Fiction* (consegnatagli da Clint Eastwood, presidente della Giuria: il cinema è fatto di cerchi concentrici, appunto, *ndr*) e dovevo iniziare il tour europeo per l'uscita del film dal Festival di San Sebastian, in Spagna, ma prima c'era la Mostra del Cinema dove Uma Thurman era giurata. La raggiunsi, e stetti qualche giorno quasi in incognito, senza nessuna ufficialità: fantastico! Ma quando poi, nel 2010, sono tornato per la rassegna dei B-Movie italiani, bè, allora posso dire che sono stato letteralmente in Paradiso».

Più disimpegnato George Clooney, grande frequentatore della Mostra e “cool” come solo lui sa essere: «La mia prima volta a Venezia è stata per *Out of Sight* con Jennifer Lopez, nel 1998. Non avevo idea di quanto fosse popolare in Italia

E.R. e arrivai col sospetto che al Lido nessuno sapesse nemmeno chi fossi. Fui invece molto sorpreso per l'accoglienza ricevuta, il film non era niente male in effetti, e poi sono tornato ogni volta che ho potuto perché adoro mangiare e bere "veneziano" (ride)». Tom Cruise, invece, emozionatissimo nel 1999 per *Eyes Wide Shut*, per l'ultima volta assieme a Nicole Kidman in un festival internazionale, riuscì a stento a dire «per me è veramente incredibile essere qui», poco più di un sussurro, lo sguardo entusiasta e triste allo stesso tempo, mentre la Kidman rivelò tutta la sua «ammirazione per Bernardo Bertolucci, che è arrivato al Lido proprio per parlare di quest'ultimo film di Stanley Kubrick. Un fatto molto emozionante per noi due». Diversa l'atmosfera per la coppia, anch'essa oggi non più tale, Antonio Banderas-Melanie Griffith, protagonisti di un clamoroso bacio in passerella davanti ai fotografi: «Dopo 17 anni che faccio l'attore sono qui come regista per la prima volta (per il film *Pazzi in Alabama*, 1999, ndr): un'esperienza pazzesca»; mentre lei, più sognante, confessa che le piacerebbe «vivere a Venezia ma nel Rinascimento, per vedere questi luoghi senza elettricità, auto né antenne. Sarebbe bellissimo». Commosa davanti alla nostra domanda anche Monica Bellucci, che nel 1999 arrivò al Lido, incantandolo, per presentare l'inizio delle riprese di *Malèna*, assieme al regista Giuseppe Tornatore, dopo un lungo periodo di lavoro in Francia: «Tornare nel proprio Paese, in un luogo come la Mostra del cinema, essere applaudita, scoprire l'amore dei tuoi concittadini, è una soddisfazione che non ha eguali», confidò alla vigilia del suo film che la consacrò come una nuova star italiana in tutto il mondo, come Sophia Loren, che ricordò come la sua prima volta alla Mostra di Venezia «avvenne nell'inquietudine di essere arrestata per bigamia a causa del mio rapporto con Carlo Ponti, che era già sposato».

Chiudiamo questo piccolo ma significativo ritratto della Mostra del Cinema, dipinto con affetto e passione dalle grandi star del cinema mondiale, con le parole dell'attrice con più Oscar e nomination tra le viventi: Meryl Streep (3 Oscar e 31 candidature), prima volta a Venezia nel 1999 per *Music From the Heart*. «La mia prima volta è oggi, e devo dire che qui c'è il percorso più bello del mondo tra l'aeroporto e la Mostra. Dico: le valigie dall'aereo direttamente nella barca, Dio, ma non sembra un film?».

*Mel Ferrer e la moglie  
Audrey Hepburn  
all'aeroporto di Ciampino*



# Quando le star non erano intoccabili

La scena de *La Dolce Vita* è in bianco e nero, ma la folgorante luminosità scelta da Federico Fellini e dal fondamentale direttore della fotografia Otello Martelli la lascia imprimere nella memoria quasi fosse stata girata negli sgargianti colori di un mattino della primavera romana. Siamo parlando dell'arrivo all'aeroporto di Fiumicino della diva americana Sylvia/Anita Ekberg, con lo sfondo del cielo, e davanti i flash abbaglianti di dozzine di paparazzi romani. Una sequenza in cui c'è tutto il film: il produttore (l'attore Carlo Di Maggio, con baffetti, pipa e cappello...) che corre sulla pista con una pizza appena fatta per la foto con la star, Mastroianni/Marcello Rubini che chiede al collega della radio com'è Sylvia e un trasportatore che urla "Io quella non la voglio manco vedere, sennò stasera torno a casa e ammazzo mia moglie!".

Quella scena, scritta con Flaiano, Pinelli e Brunello Rondi, è in realtà un colossale spot girato sapientemente in un modo deliberatamente pubblicitario per raccontare il fenomeno che, per buona parte, aveva ispirato la cornice iconografica in cui era nato *La dolce vita*. E cioè il fenomeno della Hollywood sul Tevere, di cui parleremo, e che ha trasformato la scena citata in uno dei momenti topici del film di cui è, appunto, il simbolo, una sorta di trailer mentale di quella Roma che in quel momento era la capitale di quasi tutto (ma già sul punto di cedere lo scettro a Londra). Una scena significativa di ciò che Roma rappresentava per il mondo intero soprattutto nel suo luogo più iconico, l'aeroporto di Fiumicino. E poco importa se Roma è distante 40 chilometri. Anonimo come tutti gli altri scali del mondo, tra l'inizio degli anni 50, e via via scemando per almeno un ventennio, l'aeroporto Leonardo da Vinci di Roma è stato il clou mondiale del glamour hollywoodiano, luogo d'arrivo e partenza di centinaia di star internazionali chiamate a lavorare a Cinecittà grazie ai costi molto convenienti di studios e maestranze italiane scoperte nella capitale dai grandi mogul di Hollywood. In sostanza, via Veneto cominciava già sulle piste di Fiumicino.

Secondo la convenzione più largamente condivisa, si stabilisce che l'inizio del fenomeno della Hollywood sul Tevere coincida con la partenza della lavorazione di *Vacanze romane* di William Wyler, il film/favola di concezione hollywoodiana con Gregory Peck e

Audrey Hepburn, uscito nel 1952, girato interamente a Roma l'anno prima e solo dopo la riscrittura completa della sceneggiatura da parte del solido duo Ennio Flaiano-Suso Cecchi d'Amico. Furono i due mostri sacri della sceneggiatura italiana, ricchissimi di talento, fantasia e geniale creatività, a risistemare la prima stesura dello script di cui, proprio nelle parti che riguardavano la capitale, Wyler (futuro regista di *Ben-Hur*, con cui la Hollywood sul Tevere registrò il suo picco insieme a *Cleopatra*, del '63, firmato da Joseph L. Mankiewicz con la coppia Burton-Taylor) non era soddisfatto.

Da quel momento, raggiungendo le punte massime appena accennate, cui aggiungiamo *Il tormento e l'estasi*, biopic su Michelangelo di Carol Reed con Charlton Heston e Rex Harrison nel ruolo di papa Giulio II, gli studios romani sono occupati dalle produzioni Usa in trasferta. I cui protagonisti, di sera, venivano inevitabilmente dirottati nei locali e nei salotti più alla moda, inseguiti dai fotografi e osannati (o talvolta stroncati, a seconda delle loro reazioni, davanti ai flash improvvisi) sui giornali e soprattutto sui periodici di gossip le cui redazioni, proprio come quella del protagonista della *La dolce vita*, pullulano ai margini di via Veneto e dintorni.

Il fenomeno della sterminata pubblicistica mondano-pubblicitaria contribuì in modo fondamentale alla crescita del nostro cinema che per produzioni, export, riconoscimenti internazionali e l'inarrivabile qualità di moltissimi autori, interpreti e contenuti, è il secondo al mondo, sostenuto da un Paese in pieno sviluppo economico, il cosiddetto "boom" (cui Vittorio De Sica dedicò nel '65 l'omonimo film con Sordi, rivelando con un sorriso amaro che per molti italiani il boom altro non era che un mucchio di cambiali in attesa di scadenza). Un'esplosione di interesse verso il nostro Paese che trasforma i nostri scali internazionali in passerelle glamour. Da Fiumicino, talvolta da Ciampino o da Termini, i grandi divi in arrivo devono forzatamente passare, dando ai paparazzi la possibilità di effettuare lo scatto da prima pagina al momento della discesa dalla scaletta dell'aereo, perché le piste, all'epoca, erano ancora aperte a tutti, così come la splendida terrazza panoramica di Fiumicino. Piste e terrazze furono chiuse poi a inizio anni '70 dopo un sanguinoso attentato terroristico dell'organizzazione palestinese Settembre nero che costò la vita a un finanziere, proprio sulle piste di Fiumicino.

Testimoni diretti di questa splendida "migrazione" di extralusso, foriera non solo di valuta pregiata ma anche di cultura, apertura mentale e un filo di dissolutezza in un Paese che usciva distrutto dalla guerra e dalla guerra civile, furono non solo i fotografi, già immortalati da Fellini nel suo magnifico film (per l'appunto *immortale*), ma i cinegiornali. Cioè quella sorta di attuali telegiornali che, almeno fino all'avvento del Tg 1, in realtà all'epoca unico proprio come il primo canale Rai, con le Olimpiadi del 1960 assolvevano all'informazione giornalistica non già in Tv ma al cinema, nelle

sale. Cinema che era il mezzo di comunicazione più frequentato dell'epoca, se si pensa che nel solo 1955 i biglietti venduti furono 819 milioni contro i 97 milioni del 2019. A Roma, in quel periodo, i cinegiornali erano ovunque, con le loro maestranze espertissime dopo la lunga ma formativa esperienza nell'Istituto Luce mussoliniano, primi fra tutti la *Settimana Incom*, diretta da Sandro Pallavicini, e *Ieri oggi e domani*, edito da Angelo Rizzoli (il produttore de *La dolce vita*, con Peppino Amato; tutto torna) e diretto dal chiacchieratissimo Gualtiero Jacopetti, regista dei documentari-verità da *Mondo cane*, del 1962, in poi. La loro proiezione avveniva nei cinema tra uno spettacolo e l'altro e, a volte, secondo gli accordi con le concessionarie di pubblicità, anche tra il primo e il secondo tempo. Le star in arrivo erano spesso il servizio di apertura, filmate proprio come la Ekberg ne *La dolce vita*, con operatori che salivano senza ritegno anche sulla scaletta stessa per girare anche il controcampo (abitudine imparata alle dipendenze del Duce, spesso filmato di spalle mentre era sul celebre balcone di Palazzo Venezia). E qui arriva il fenomeno nel fenomeno, su cui basai nel 2011 il mio documentario prodotto da Alitalia e in onda per molti anni sui velivoli della compagnia *Jet-set: quando l'aeroporto sembrava via Veneto*, presentato alla Festa di Roma di quell'anno. Sì, perché per "svecchiare" i testi, in special modo proprio dei pezzi sullo star-system, generalmente scritti in modo adorante, Jacopetti inventa uno stile graffiante, e perfino dei versi in rima (!) mirabilmente scritti, per smitizzare, lacerare, sghignazzare alle spalle di divi e divine in transito dall'aeroporto con lo scopo di trascinare il pubblico dalla sua parte. Il risultato, nell'insieme, cioè tra il '60 e il '63, periodo d'oro, è davvero esilarante: dall'inquadratura in primissimo piano del premio Oscar Ernest Borgnine (mostrando che gli manca un dente); all'arrivo di Jack Palance, definito anello di congiunzione tra uomo e la scimmia per i lineamenti non proprio regolari del viso; a Gina Lollobrigida e a suo marito Milko Skofic, definito "il medico condotto" in quanto davvero medico ma condannato a seguire in eterno la moglie e quindi "condotto"; alla Loren e le battute sulla bigamia con Carlo Ponti; a John Wayne, James Stewart, Alain Delon e le battute sulla sua amicizia con Visconti all'indomani de *Il Gattopardo*. Non si salva nessuno, con battute talora così grevi da risultare oggi più che impensabili in qualsiasi dei nostri tg e anticipando, con le dovute differenze spazio-temporali, lo stile di siti come *Dagospia*. Quando, a causa del pericolo di attentati, le piste dell'aeroporto di Roma si chiusero al pubblico, i più felici furono certamente i divi del cinema. E non molto dopo le piste, cominciarono a chiudere anche le sale.

*Clint Eastwood ne  
Il buono, il brutto, il cattivo  
di Sergio Leone*



# La grande eredità del cinema di genere

Roma è stata una delle grandi capitali mondiali del cinema universalmente riconosciute, a cominciare proprio dai grandi maestri di Hollywood. A nostro avviso è quindi interessante capire come lo è diventata, mentre per capire in che modo ha smesso di esserlo bastano poche parole: liberalizzazione dei film in tutte le tv “libere” (1976), home video, VHS, poi Dvd, e infine piattaforme sul web, insieme all’esplosione dei contributi statali per la produzione cinematografica. Fattori che, insieme, hanno colpito gravemente sia l’esercizio sia la produzione stessa. Ma torniamo alla conquista del mondo, che è molto più affascinante: le parole chiave per spiegarla sono due, affascinanti quanto una formula magica: qualità e mercato. Poi ne esiste una terza, che caratterizza le prime due, ed è: originalità. Ed una quarta che le racchiude e le rappresenta tutte: generi. Seguiamo la Storia (del cinema, s’intende). Nel 1932 nasce la Mostra del Cinema di Venezia. Ebbene, il cartellone del primo festival cinematografico del mondo, un esperimento per l’epoca “ai limiti dell’utopia”, secondo il celebre critico Tullio Kezich, che riuscì, come ormai sappiamo, ad attrarre pubblico e curiosità da tutto il mondo fin dagli esordi e oltre ogni aspettativa. Qui tocchiamo il primo punto del nostro excursus sui generi cinematografici. Sì, perché fin dai primi film nel programma veneziano del 1932, emergeva già la predominanza dei film di genere, ad Hollywood, come in Italia o in Francia. Dal *Frankenstein* che lanciò Boris Karloff, al *Dottor Jekyll* con Friedrich March e all’italiano *Gli uomini che mascalzoni!* con un giovanissimo e smagliante Vittorio De Sica, i film della prima Mostra di Venezia erano tutti di puro intrattenimento, con forti connotazioni artistiche concrete e giustificate da registi che artisti lo erano davvero, non che ambivano semplicemente esserlo: l’inglese James Whale (*Frankenstein*), Rouben Mamoulian (*Dr. Jekyll*), che dopo si esibì con uno dei primissimi, magnifici film d’avventura romantica in Technicolor come *Sangue e arena* (1941), il lancio di Tyrone Power e Rita Hayworth, ed il nostro Mario Camerini (autore proprio de *Gli uomini che mascalzoni!*, poi regista di tanti altri titoli anche oltre il secondo dopoguerra). Da notare appena come i film Usa siano di matrice europea per derivazione dai rispettivi romanzi di Mary Shelley e Robert L. Stevenson, mentre *Gli uomini*

*che mascalzoni!* è una commedia che già nei primi anni 30 caratterizza il cinema italiano nella direzione creativa brillante/sentimentale che poi la trasformerà nella seconda potenza del cinema mondiale. Passioni, azione, avventura, horror, commedia: un panel di generi d'apertura simile sarebbe inimmaginabile nella Venezia, Cannes o Berlino di oggi, dove la firma dell'Autore è molto spesso più importante del plauso del pubblico pagante, dalle sale alle piattaforme. Insomma: film d'autore, insindacabili e talvolta – per non dire spesso – esclusivamente inarrivabili, o film di genere dedicati al pubblico delle masse? Lasciando da parte Hollywood e dintorni, in Italia furono percorse entrambe le strade con un accorgimento semplice e ottimale, simile peraltro a quello americano cui abbiamo solo accennato. E cioè procurarsi grandi incassi con film diretti alla pancia del pubblico più vasto e trasversale, e cioè i generi che ora rievocheremo in una breve carrellata, per poter produrre anche i film d'autore con cui dare lustro alla qualità della quantità produttiva. Un sistema di scelte industriali da cui esula davvero forse solo *Il Gattopardo* (1963), diretto da Visconti e prodotto da Goffredo Lombardo con la sua eroica Titanus, che non resse alle difficoltà economiche derivanti dai problemi per la lunghezza del film sui mercati stranieri, e che ricondussero lo stesso Lombardo alla produzione di film a basso-medio costo; titoli sempre scelti con grande attenzione lasciando così intatta la gloria del blasone Titanus. Dicevamo: film di grande richiamo commerciale che finanziano film d'autore, insomma, e finché le strade hanno proceduto in modo parallelo tutto bene, anzi, benissimo. Basta ricordare la celebre frase del produttore Monroe Stahr (Robert De Niro) ispirato al vero Irving Thalberg, il geniale produttore della MGM scomparso giovanissimo nel 1936 cui è intitolato ancor oggi l'Oscar alla carriera. Ne *Gli ultimi fuochi* (Elia Kazan, 1977) Stahr va contro il consiglio d'amministrazione della Major Company che dirige sostenendo che “ogni tanto, ci sono film che devono essere prodotti, anche se si sa già che saranno in perdita, pur di mantenere alto il prestigio artistico del cinema”.

Bene, ma *ogni tanto* però. E gli altri film che finanziano la perdita causata dai film con più quarti di nobiltà autoriale? Da soli i kolossal non basterebbero, e poi sono troppo rischiosi finanziariamente. Ecco che, allora, i film che reggono il peso di tutti gli altri sono proprio le pellicole di genere che dalla fine degli anni 50 fino a metà degli anni 80 hanno tenuto in piedi il nome del cinema italiano in tutto il mondo, dal Brasile all'Indocina, permettendo al mercato domestico italiano di sopravvivere contro la Tv, la liberalizzazione dell'etere, l'arrivo dell'home video, prima, e del Dvd poi, diventando per trenta o quarant'anni il volano economico/finanziario di un'industria che è stata tale grazie, tanto per cominciare, alla commedia all'italiana. Un genere di cui sono maestri Risi e Monicelli, che parte dal neorealismo rosa (*Il ferroviere*, Pietro Germi, 1956), o *Peccato che sia una canaglia* (Blasetti, due anni prima), sfocia nei *I soliti ignoti* (Monicelli, 1958) e si consolida con *La grande guerra* (Monicelli 1959) e con *Il*

*sorpasso* (Risi, 1962), immalinconendosi e approfondendosi con *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli (1965) e trovando il proprio maturo culmine in *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola del 1974. Titoli coperti con un fiume di riconoscimenti nazionali e stranieri, quelli della commedia all'italiana, tra i generi più redditizi e copiati nel mondo. Una maestra bonaria, che dispensa consigli artistici preziosissimi a chi sa ascoltarli. Al punto che come piccola, acuta vendetta verso i film d'autore che vincevano di più ma che vedevano quasi solo i critici, Risi ne *Il sorpasso* fa dire a Vittorio Gassman: "Ammazza bravo Antonioni, grande regista! Ho visto *L'eclisse*, gran film, bella pennichella". I generi cinematografici italiani sono stati un veicolo finanziario e culturale copiato e riciclato ovunque: si pensi al western "all'italiana", dai capolavori di Sergio Leone, e al *Django* di Sergio Corbucci e al *Ringo* di Giuliano Gemma, ispiratori di Quentin Tarantino, o al giallo "all'italiana" (definizione ai tempi necessaria per garantire la qualità come la scritta D.O.C. sugli alimenti) nato con Dario Argento nel 1970 con *L'uccello dalle piume di cristallo* e tuttora acclamato al punto da meritare al nostro Maestro l'Orso d'oro alla carriera del Festival di Berlino. Aggiungendo poi lo sterminato genere poliziesco/poliziottesco, iniziato da Steno, papà dei fratelli Vanzina, con *La polizia ringrazia*, del 1972, per poi esplodere letteralmente con *Roma violenta* del 1976 (diretto da Franco Martinelli, alias Marino Girolami) che trasformò Maurizio Merli da semi-sconosciuto nel "Commissario di ferro" per eccellenza e divo internazionale, grazie anche allo sceneggiato su Garibaldi realizzato per la Rai, incassando, quasi 50 anni fa, ben un miliardo e settecento milioni di lire nel solo primo giorno di programmazione. Aggiungiamoci anche il genere erotico-soft, con la generazione di attrici tuttora sulla cresta dell'onda del ricordo, da Edwige Fenech a Gloria Guida, Barbara Bouchet ed ai loro partner, sempre presenti in tv. Nelle repliche dei loro film o protagonisti di famose fiction: un esempio per tutti, Lino Banfi. Ma c'è di più. Per reggere la concorrenza dei nuovi media che stavano diffondendosi, e di cui abbiamo già fatto cenno, a tamponare l'esaurirsi della "prima ondata" fondativa, i generi italiani si sono focalizzati sui singoli talenti. Attori che, dalla metà degli anni 70 in poi, sono stati protagonisti di autentici, vendutissimi filoni di exploitation elaborati sulla base dei generi originali. E così per il western arrivarono Terence Hill e Bud Spencer, per la commedia Pozzetto e Celentano, e poi i "nuovi comici" (espressione detestata da tutti gli interessati), ovvero Massimo Troisi, Carlo Verdone, Boldi e De Sica con i cinepanettoni, Francesco Nuti... La storia dei generi del cinema Italiano è davvero quella de *La storia infinita*. Almeno finché, purtroppo, non è finita sul serio, trasferendosi sulle piattaforme televisive assieme a intere generazioni di spettatori.



Gli orrori del castello di  
Norimberga di Mario Bava

## Ricrescita di genere. L'horror-thriller all'italiana

Si è molto parlato in queste pagine dell'importanza economica e creativa dei generi nel nostro cinema. Accanto al mito del *western all'italiana* creato fin dai primi anni 60 da Sergio Leone, con l'imposizione sul mercato mondiale dell'icona Clint Eastwood, e alla *commedia all'italiana*, coi talenti di Risi, Monicelli, Germi, il terzo genere all'italiana di maggior successo nella storia del nostro export cinematografico a livello mondiale è stato certamente *l'horror-thriller all'italiana*. Già, perché nei quindici anni circa (1960-1975) in cui il cinema italiano è stato il secondo sistema artistico e qualitativo del mondo dopo quello statunitense – e comunque tra le prime tre o quattro industrie audiovisive internazionali, esercizio cinematografico compreso con oltre 12.000 schermi – la produzione dei film horror, con varie sfumature che vanno dal gotico allo splatter, è stata nel nostro Paese di primissimo ordine, con personalità che vanno dal progenitore Mario Bava (1914-1980) fino al grande innovatore di entrambi i generi Dario Argento, già critico cinematografico per il diffusissimo quotidiano *Paese Sera* e, quindi, soggettista e sceneggiatore proprio per Leone nel capolavoro *C'era una volta il West* assieme a Bernardo Bertolucci. E a riportare continuamente in auge quell'autentica vena aurea dell'horror e del thriller che fa capo al “Re del brivido” Argento (che Hitchcock volle incontrare, restandone ammaliato, dopo il secondo film della serie “animalier” del regista romano *Il gatto a nove code*, del 1971) è la vera e propria raffica di premi internazionali e remake dovuti alla qualità dei suoi lavori. Dallo Special Gala al Festival di Berlino in onore di Dario Argento, ormai chiamato internazionalmente Master of horror, al meraviglioso remake di *Suspiria* girato da Argento tra Berlino, Friburgo e la Foresta Nera nel 1977, e riportato a nuova vita con l'omonimo film di Luca Guadagnino presentato a Venezia 2018, fino agli ultimi due prestigiosissimi riconoscimenti del David Speciale alla carriera (2019) e del Lifetime Achievement Award ottenuto a Locarno nel 2021. Una messe di riconoscimenti dovuti al talento di un grande autore che finalmente si è sentito tale, dopo decenni di sufficienza riservatagli dalla critica di

cui lui stesso era parte, come Argento stesso ha rivelato con una punta di amarezza in più di una giustificatissima occasione.

Tra i tifosi internazionali, anzi tra gli autentici e più spontanei fan del cinema del genere in quegli anni di cui Argento era il protagonista assoluto, il premio Oscar Quentin Tarantino, che parla abitualmente di come e quanto, nei lunghi anni di praticantato come commesso in un noleggiato di titoli home video a Los Angeles, ha mandato a memoria i film dello stesso Argento, e di tanti altri maestri del genere action/thriller cimentatisi anche con l'horror fantasy. La cifra del valore internazionale dei nostri maestri sta proprio nell'impronta lasciata negli autori più importanti di oggi che – sia pure su piani diversi – con Tarantino, Osgood Perkins e Blumhouse Productions, specializzata in horror a basso costo e alta resa come *Paranormal Activity* (e anche con le prime satire dei Manetti Bros. come *Zora la Vampira*, lancio assoluto dell'esordiente Micaela Ramazzotti nel ruolo del titolo, uscito nel 2000), testimoniano e valorizzano i talenti del genere di ieri come ispirazione per quelli di oggi. Un risultato che porta l'horror internazionale tra le nicchie di mercato, e talvolta vere e proprie aree creative produttive, fonte tra le più sicure di tanti investimenti ad hoc che però non sempre sono scontati: si vedano al riguardo i mancati tentativi di resuscitare sul grande schermo lo stesso western, che invece va molto meglio nelle serie per piattaforme reinventate dal genio di Taylor Sheridan.

E fin qui, il valore dei talenti italiani di ieri riflessi nelle migliori produzioni di oggi. Ma come sempre il contesto storico è fondamentale per capire come registi italiani abbiano condizionato (e continuano a farlo, con film che hanno sorpassato il mezzo secolo) tanti autori attuali ma soprattutto anticonvenzionali, eppure legati ai film dei nonni o degli zii. Come si ricordava, con il neorealismo dominante con le sue tematiche sociali e morali, i generi faticarono a nascere nel nostro cinema, ma, dalla metà degli anni 50, con la commedia all'italiana e il sottogenere del neorealismo rosa – rappresentato specialmente dai film di Raffaello Matarazzo con la coppia Amedeo Nazzari-Yvonne Sanson – subentrati in testa alle classifiche di incassi e tendenza del nostro cinema a livello internazionale, la creatività degli autori (coi due rivali Fellini e Visconti in testa) formò un nuovo, ampio spazio creativo, specie per i tempi ancora vergini dalle contaminazioni televisive. Il primo film horror made in Italy, a tutt'oggi un classico internazionale considerato dagli storici del cinema il punto di partenza del fenomeno artistico di cui stiamo parlando, frutto di quel nuovo clima autoriale è *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda, cineasta di genere *par excellence*, coautore e socio professionale dello stesso Mario Bava che firma la fotografia del film a forti tinte espressioniste. A conferma della forza che questi titoli tornavano a esprimere incarnando, se si vuole, il dark side delle luci altrettanto espressioniste del boom

economico con cui l'Italia e l'Europa si risollevarono dopo il conflitto mondiale, c'è il grande exploit che il film ebbe all'estero, con molti remake, più che in Italia, ancora restia a vedere oltre il dualismo neorealismo/neorealismo rosa (come nei primi tempi veniva prudentemente chiamata la nascente commedia all'italiana). Più che un *Dracula*, *I vampiri* era un horror poliziesco con elementi fantasy, uscito nello stesso anno in cui l'horror classico riprendeva i personaggi del Conte Dracula, di Frankenstein, dell'Uomo Lupo e della Mummia Him-Ho-Tep che, tra il 1931 e il '42, l'hollywoodiana Universal aveva lanciato come genere commerciale negli Usa, rinnovato appunto in Europa anche con la londinese Hammer Film, che aveva organizzato il più famoso remake del romanzo di Stoker lanciando proprio nel '57 Christopher Lee, per un quarto italiano, al secolo Cristoforo Carandini Lee, nonché cugino del creatore di 007 Ian Fleming che di sequel ne fece un'infinità, *Mummia* compresa.

Ecco, la trasversalità tutta europea della rinascita di due generi oggi presenti in ogni listino e importantissimi per il mercato (senza la serie B non esisterebbe nemmeno la serie A) testimonia quanto il cinema italiano di quel periodo fosse assolutamente all'altezza delle sfide creative che lo attendevano. Vinte quasi tutte, tra l'altro.

Un'ultima notazione che riguarda Mario Bava, genio spiritosissimo e spesso persino impaurito dai suoi stessi film. Avendo già in mano il solido mestiere di direttore della fotografia, destino tecnico assai più certo di quello artistico, ma aleatorio, del regista: pressappoco 25 regie contro 50 direzioni delle luci. Come si capisce, non si prendeva sul serio, eppure Bava ha sfiorato il capolavoro evento in più di un'occasione, ad esempio con *Terrore nello Spazio*, il numero zero di *Alien*, come riconobbe lo stesso Ridley Scott, e ancora *La ragazza che sapeva troppo* (1963), *Operazione paura* e *I tre volti del terrore*, con l'attore simbolo dell'horror internazionale Boris Karloff. Ma non basta. Bava promosse la realizzazione di un film tratto dal primo romanzo del genio del fantasy americano Richard Matheson *Io sono leggenda*, e fece di più: chiamò Vincent Price che, incantato dalla storia, venne a girarlo a Roma, in una Eur appena costruita, semideserta, spettrale, perfetta per il film, salvo lasciarlo firmare al suo operatore alla macchina Ubaldo Ragona (1966). Con Price il film andò bene anche all'estero. Anni dopo Bava, già malato, nell'anno della sua scomparsa, riuscì a realizzare le imponenti scenografie e le insinuanti o maestose luci di uno degli ultimi grandi film di Dario Argento, *Inferno* del 1980. Per i tantissimi altri titoli del genere, il cinema italiano contiene tutti gli altri titoli spesso amatissimi da legioni di fans in tutto il mondo ma puntualmente martellati (inutile negarlo: spesso con ragione) da una critica che però risente di una mancata connessione con i veloci cambiamenti dei gusti del pubblico, causati anche dall'evoluzione tecnologica. Volete vedere un buon thriller/horror? Nel cinema italiano troverete molti dei migliori titoli dei 130 anni della storia del cinema.

*L'iconico bacio tra  
Marcello Mastroianni e  
Anifa Ekberg ne La Dolce  
Vita (1960)*



## Cronaca di un amore: Cannes e il cinema italiano

Il Festival di Cannes fu concepito dal Governo della sinistra radicale presieduto da Edouard Daladier (dal 1938 al 1940) come l'antitesi cine-democratica occidentale nei confronti della Mostra di Venezia, dove ormai si presentavano quasi solo titoli di Paesi vicini al tri-asse Roma-Berlino-Tokyo, cui si aggiungevano Mosca e i suoi satelliti (in forza del patto di non aggressione con l'URSS firmato dai ministri Ribbentrop e Molotov). Varie, avventurose e perfino romantiche vicissitudini storiche dovute al conflitto mondiale non permisero a Cannes di svolgersi nel 1939, come previsto, e così la vera prima edizione è considerata quella del 1946. Presidente un arcigno, ma già immenso, Jean Cocteau. E già in quel primissimo dopoguerra la forza del cinema come mezzo di comunicazione e riunificazione di popoli che si erano dati feroce battaglia appena pochi anni prima, come gli italiani e i francesi, ottenne il suo massimo risultato con 6 film italiani in concorso, con autori come Soldati e Blasetti, ma soprattutto con *Roma città aperta*, realizzato nel 1944-45 con i tedeschi appena fuori dalla città, ovvero il tempio del neorealismo da cui è rinato il cinema italiano. Anche quello di oggi, che infatti al Neorealismo stesso a volte torna e vorrebbe tendere, come ad esempio il bel lavoro di Paola Cortellesi *C'è ancora domani*, di cui si è già parlato. Il Premio collettivo della Giuria 1946, prototipo della Palma d'oro, in una Cannes sfiorata dall'invasione italiana del 1940 sulla Costa Azzurra, e successivamente sotto il giogo nazista, andò grazie a una raffinatezza inclusiva e lungimirante (la guerra era finita da pochi mesi) proprio all'italianissimo regista del film, Roberto Rossellini. Scoperta, lancio, consolidamento dei grandi autori cinematografici italiani: questo affascinante ruolo svolto da Cannes negli oltre 75 anni di attività del suo Festival si è rivelato fondamentale e determinante per molti autori, per altrettanti film e per gli attori e le attrici che qui hanno ricevuto una vetrina che non ha prezzo. 12 film premiati con la Palma d'oro, uno stuolo di registi e interpreti, hanno spesso trovato a Cannes quel riconoscimento che in patria era mancato o sembrava addirittura insperabile, vista l'incomprensione – sovente anche

ideologica – riservata a certi film importantissimi o a determinati registi. Titoli e nomi che soltanto i condizionamenti dell'ideologia più cieca potevano impedire di premiare in Italia.

Sono 12, dicevamo, i film italiani che hanno ottenuto il massimo riconoscimento al Festival di Cannes (senza contare i numerosissimi Grand Prix du Jurie, equivalente francese del nostro Leone d'argento di Venezia, o le Palme per le Migliori interpretazioni), premio che manca all'Italia da 23 anni quando fu assegnato a un regista letteralmente adorato sulla Croisette come Nanni Moretti, nel 2001 premiato per *La stanza del figlio* e successivamente chiamato anche all'onore di Presidente della Giuria. Ecco nel consueta sintetica (ma significativo) excursus gli altri film con uno sguardo agli attori e ai registi vincitori dei relativi premi. Un cocktail sopraffino di straordinario cinema.

Nel 1949 la Palma arriva con un film ambientato nella Genova più povera, in un film francese con un Jean Gabin in ripresa stellare dopo la pausa bellica, vince come migliore attrice Isa Miranda nelle *Mura di Malapaga*. Legata al passato cinema fascista, la Miranda, bravissima, incanta i francesi e fa sì che la giuria trovi il coraggio di guardare al film e solo al film. Una fortuna che, ad esempio, non ebbe in patria, dove malgrado le tante partecipazioni, la Miranda non riuscì più a emergere. Ma la lista dei nostri cineasti spesso imposti dall'avanguardia festivaliera francese continua con una sorta di mini-elenco telefonico del cinema italiano: prendiamo Fellini e Visconti con i loro rispettivi film-manifesto, ovvero *La dolce vita* (1960) e *Il Gattopardo* (1963). Il regista riminese, malgrado i due premi Oscar già all'attivo, è contestato duramente alle due anteprime del suo film. A Roma una signora, scandalizzata dallo striptease finale di Nadia Gray, lo schiaffeggia in piena sala, qualcuno prova a sputargli addosso, mentre a Milano, il regista riceve la dura reprimenda del Cardinale della città. A Cannes, invece, è un trionfo assoluto che sa di riscatto. Così vicini, a volte così lontani, i cinefili francesi hanno ancora oggi un qualcosa in più che, come si dice, “fa Cassazione”, spesso cancellando i pregiudizi antecedenti e promuovendo i film al rango internazionale. Così avviene che non solo *La dolce vita* trionfi con la Palma d'oro per il miglior film, ma che il Presidente della Giuria Georges Simenon insista per consegnarla di persona nelle mani del nostro regista col quale nascerà una lunga amicizia. Stessa cosa per Visconti, discusso in patria per la scelta di un romanzo (*Il Gattopardo*, appunto, di Tomasi di Lampedusa) non in linea con le prerogative culturali del PCI cui Visconti appartiene, critiche svanite con la vittoria a Cannes che purtroppo non salverà il film dal tracollo economico per il suo coraggioso e leggendario produttore Goffredo Lombardo a causa dei già citati problemi con la distribuzione americana. Lo spazio stringe, e così saltiamo in

avanti di dieci anni, quando Cannes riconosce di fatto all'Italia lo status di Palma d'oro del cinema mondiale. Prima, nel 1966, l'ennesima avvisaglia con la Palma d'oro ex aequo ai due volti del film sull'amore, divisa tra la feroce satira dell'amore pettegolo e provinciale di Pietro Germi in *Signore e Signori* e quello, romantico e moderno, di Claude Lelouche in *Un uomo e una donna*. Quindi, nel 1971, il premio come miglior attore protagonista a Riccardo Cucciolla per il film *Sacco e Vanzetti*, immediatamente diventato il portabandiera della contestazione contro i "processi di Stato" in tutto il mondo grazie anche a "Nicola and Bart", il leit motiv del film firmato da Joan Baez e fischiettato dal pubblico sulla Croisette. Infine, nel 1972, il clamoroso trionfo che ancor oggi emoziona. A dividersi (caso rarissimo) la Palma d'oro per il miglior film sono due pellicole italiane che in patria hanno arroventato il dibattito politico e sociale: *Il caso Mattei* di Francesco Rosi e *La classe operaia va in Paradiso* di Elio Petri. Un inno, in realtà, alla maestria di Gian Maria Volontè, protagonista assoluto di entrambi i film anche se, forse proprio per questo, non destinatario di alcun riconoscimento personale. I due film diventano campioni di export di un cinema, come il nostro, che era fortissimo nei generi e che, molti anni dopo Fellini, Visconti e Antonioni – che a Cannes ottenne il Grand Prix de la Jurie con *L'eclisse*, nel 1962 – riportò fuori dai nostri confini il film d'autore come genere vendibile e richiestissimo. Dedichiamo la conclusione al prodigioso recupero di *Nuovo Cinema Paradiso*, tagliato di un'ora e passa dal produttore Franco Cristaldi, rimontato, uscito in sala dove non ottenne i risultati sperati e, prima di subire un nuovo e forse devastante rimontaggio portato a Cannes dove, nel 1989, Tornatore inizia la sua vera carriera che proprio per quel film lo porterà all'Oscar nell'anno successivo, dopo una assai prematura sentenza di fallimento artistico per quello che è e resterà un grande capolavoro del cinema italiano e, grazie a Cannes, del cinema mondiale. E ancora, l'immagine dell'orgoglioso sorriso di Elio Germano, Palma d'oro come miglior attore ne *La nostra vita*, film del 2010 firmato da Daniele Luchetti. Il pensiero finale, commosso, va alle lacrime, quasi ingenui, di un'immensa Virna Lisi, l'implacabile Caterina de' Medici de *La Regina Margot* di Patrice Chéreau. Vittoriosa trent'anni prima per il citato *Signore e signori*, di cui era l'interprete principale, nel 1994 la nostra Virna riceve il meritatissimo premio come migliore attrice non protagonista e, nel ringraziare, scoppia in lacrime per la commozione di essere premiata fuori dal suo Paese per un film prodotto e girato fuori dal suo Paese. Un ringraziamento al Festival di Cannes cui non possiamo che associarci senza dimenticare le tante battaglie che lo hanno opposto a Venezia e al cinema italiano. Neanche fossimo ancora alla Disfida di Barletta in 35 mm.



*Alcuni fotografi pronti a scattare su una barca durante il Festival di Venezia*

## Venezia anno zero

Un gondoliere solitario che rema disperatamente controvento, nel mezzo di una piazza San Marco deserta e invasa dall'acqua altissima dell'alluvione 1966. Un'immagine reale, potente ed evocativa, di quanto siano fragili l'arte e la cultura nella città unica al mondo. L'alluvione del '66 travolse soprattutto l'altra città d'arte per eccellenza, Firenze, ma poi si fermò lì. A Venezia, invece, dopo due anni, la tempesta replicò, più violenta e infinitamente più lunga e dannosa della prima. E nell'immagine-icona, se esistesse, al posto del gondoliere in lotta contro gli elementi, stavolta ci sarebbe la Biennale Cinema.

Parliamo del 1968. La piena che rischiò di sommergere per sempre la Biennale Cinema si chiamava Contestazione, che dal principio sembrava solo un rigagnolo della sorgente che l'aveva generato: il movimento studentesco francese, iniziato a Parigi nel "maggio parigino" che non poteva non contagiare il sensibilissimo Festival di Cannes. A metà kermesse, infatti, era accaduto che davanti al pubblico in smoking, il presidente della giuria François Truffaut salisse sul palco affermando che «non era possibile restare indifferenti alla battaglia di libertà degli studenti che si stava svolgendo a Parigi, restando tranquilli in poltrona a guardare dei film vestiti come tanti pinguini» e presentando le dimissioni immediate insieme ad altri tre giurati (Louis Malle, Roman Polanski e la nostra Monica Vitti) provocando così l'interruzione istantanea di quell'edizione.

«Il fatto è che noi volevamo solo dimostrare al mondo che il lavoro degli intellettuali, come ad esempio sono i cineasti, non poteva isolarsi da quello degli studenti che combattevano per una liberalizzazione e il rinnovamento delle istituzioni statali, fingendo quasi che quella lotta che dominava le pagine dei giornali di tutto il mondo, solo a Cannes non esistesse. Per questo l'edizione 68 del Festival non si tenne – ribadì Malle – ma ciò che non capimmo mai sono le ragioni per le quali, al contrario, in Italia la Mostra del Cinema 1968 (la 29<sup>a</sup> edizione, *nda*) si svolse in modo pressoché regolare, salvo poi chiudere la Mostra del cinema per 10 anni. Dieci anni, assurdo!».

L'analisi di Malle, uno dei principali registi del 900 francese, nonché amico intimo di Truffaut (il capo morale dei contestatori sulla Croisette nel '68 del maggio francese) sono sferzanti anche se con qualche inesattezza. In realtà, persino per Liliana Cavani, presente al concorso di Venezia 68 con il suo film su Galileo, prodotto dalla Rai, avvertiva anche un altro motivo per il quale quella contestazione politica appariva così lontana, provinciale, avulsa dalle grandi realtà europee. Come, ad esempio, l'invasione sovietica di Praga e della Cecoslovacchia "ribelle". Dal momento che il 68 praghese stava cominciando in quei giorni a registrare morti torture e devastazioni, i due o tre critici praghese presenti al Lido letteralmente *non capivano* – sottolineò in una nostra chiacchierata Tullio Kezich, all'epoca assistente del Direttore della Mostra Luigi Chiarini, studioso eminente di ispirazione socialista – il motivo per cui si scaldassero così tanto gli animi in un festival dove non c'era censura, né soldati e neppure carri armati.

Dall'anno successivo, il 1969, la Mostra viene sostanzialmente depotenziata con la sospensione del concorso ufficiale e dell'assegnazione dei Leoni d'oro, proprio mentre Cannes amplia il suo Marché. Per quel volano di rapporti e partecipazioni internazionali che era la Mostra di Venezia, si profila invece una lunga serie di "anni zero". Lo statuto d'origine fascista va cambiato con l'accordo politico Pci-Dc che si sviluppa in tempi lunghissimi e, nel frattempo, il Festival si svilisce e muore, spesso deportato al di fuori del Lido, o in date tardo ottobrini, con relativo calo verticale dei presenti. I direttori che si susseguono (su cui spicca Gian Luigi Rondi, che per un biennio prova a rinverdire fasti ormai dimenticati) devono barcamenarsi col peggio della politica che viene fuori quando l'oggetto della trattativa non è così interessante da prestargli la dovuta attenzione qual era evidentemente il cinema di allora per la politica (anche oggi quanti a questo non scherziamo di certo...). Da qui derivano le nomine dei direttori fatte all'ultimo momento, l'azzeramento dei criteri di programmazione e di scelta, dell'organizzazione che perdurarono per anni. A livello internazionale, ricorda un vecchio cinegiornale Luce del 1970 "a Venezia siamo all'Anno Zero", tanto per cambiare. Per di più, la frase viene montata a commento delle immagini in cui sulla spiaggia del Lido appare, con l'immane sigaro tra le labbra, nientemeno che Orson Welles. Che sembra passare di lì per caso, se non fosse che quella sera riceve il premio veneziano alla carriera. Stessa atmosfera surreale per John Ford, come per Dennis Hopper o Charlie Chaplin, giunti in quegli anni al Lido per il Leone alla carriera che, però, non può essere più consegnato (ma c'è "l'omaggio alla carriera", appena inventato da Rondi) e un premio a Venezia faceva breccia anche se arrivava da una Mostra demolita mattone per mattone. Ed ecco, perciò, allargare

ai primi anche i nomi di Buñuel, Carnè, Billy Wilder e Ingmar Bergman, anche se per due anni, nel 73 e nel 77, la Mostra non si tiene affatto, cedendo alla concorrenza di chiaro stampo politico delle Giornate del cinema italiano, che però non assomigliano alla Mostra del cinema se non quanto una sagra di paese.

Quando arriva Carlo Lizzani, regista organico al Pci, come nuovo direttore nel 1979, lo statuto era stato finalmente cambiato nel 1974, dopo una serie di scioperi del personale della Biennale che avevano ricondotto alla pace le varie tribù locali e politiche che si davano battaglia senza più, apparentemente, neppure ricordare l'esistenza del solo vero ostacolo verso una Mostra nuova e nel pieno delle sue funzioni: il rinnovo dello Statuto della Biennale che risaliva al periodo fascista. Le esportazioni cinematografiche, che all'epoca andavano piuttosto forte dal nostro verso gli altri Paesi, avevano subito un duro colpo dalla mancanza improvvisa della vetrina veneziana, così come tutto l'indotto della filiera. Lizzani faticò non poco a risanare la Mostra, anche se un effettivo rilancio su Cannes, a nostro avviso, si ha con le direzioni-fiume rispettivamente di Marco Müller e Alberto Barbera, che hanno dimostrato di aver ben chiaro cosa serve alla Mostra per recuperare su Cannes (al momento della nomina entrambi venivano da festival molto impegnativi come Locarno, Pesaro e Torino). Complice anche un briciolo di fortuna da quando il film di Darren Aronofsky *Black Swan*, molto ammirato al Lido, ha conquistato l'Oscar come Miglior film, seguito da un'altra serie di film di apertura che hanno trionfato. Affidiamo la conclusione a un grande attore italiano come Alberto Sordi che, alla sua ultima rentrée al Lido nel 2002, un anno prima di morire, con amarezza ci disse queste parole: «A Venezia, per venire, c'era la lista d'attesa. Io mettevo lo smoking perché a un certo momento quando vai a una festa metti il meglio che hai, no? E invece coloro che hanno distrutto Venezia, anche con la scusa che lo smoking era un abito classista, oggi a Cannes se lo devono mettere per forza altrimenti non li fanno entrare».

Elizabeth Taylor in  
Cleopatra (1963)



# I meravigliosi anni della Hollywood sul Tevere

Dal 1944 in poi, cioè dalla Liberazione della capitale dal nazifascismo, gli americani, da Roma, non se ne andarono più. Per questo, in omaggio all'esercito di star italiane (praticamente tutte) e specialmente internazionali che, nei quasi vent'anni dalla sua fondazione, la Festa di Roma ha portato sul red carpet dell'Auditorium, vogliamo ricordare quel periodo celebre, glorioso ed eroico – per il nostro cinema rinato sulle proprie ceneri nel secondo dopoguerra – in cui Roma e Cinecittà diventarono le “capitali morali” (di certo qualitativamente ed in buona parte anche economicamente) del cinema mondiale. Un fenomeno meglio conosciuto come la “Hollywood sul Tevere”, cui abbiamo già fatto cenno nelle veloci pagine di questo libretto. Una ventina d'anni, tra il 1950 ed il 1970, in cui molte tra le produzioni americane più impegnative e finanziariamente ambiziose – la prima delle quali, proprio del '50, è *Quo Vadis* di Mervyn LeRoy con Robert Taylor e Deborah Kerr – si trasferirono a Cinecittà per le riprese e la postproduzione, attratte dal minor costo del lavoro e dalla superba raffinatezza delle maestranze italiane. Un piccolo passo indietro, o meglio un “ripasso” indietro: fondata nel 1937 col motto profetico “Il Cinema è l'arma più forte!” (ideato in realtà da Nikolaj Lenin nei primi anni venti della Rivoluzione Russa... e poi abilmente riciclato da Mussolini), Cinecittà era stata concepita proprio per fornire alle produzioni nazionali ed estere un servizio che copriva l'intera filiera di lavorazione del film, dal primo giro di manovella fino alla stampa del negativo, in competizione con gli studios hollywoodiani che funzionavano, però, già dai primi anni del '900. Occupata dai tedeschi nel 1943, saccheggiata dei preziosi materiali, parte dei quali trasferiti a Venezia nell'inutile impresa del Cinevillaggio, Cinecittà era stata praticamente rifondata a partire dal 1946, rilanciata dalla grande epopea del cinema neorealista di De Sica, Visconti e Rossellini copertisi di gloria in Italia e all'estero. Grazie a questo rilancio epocale, che si accompagnava all'uscita in massa nelle nostre sale delle pellicole americane trattenute in patria dall'autarchia fascista e poi dalla

Guerra (e spesso doppiate da italoamericani a bordo delle navi che trasportavano le copie in Italia, come ad esempio accadde a *Via col Vento*), a Hollywood nacque l'idea di cominciare a produrre direttamente a Cinecittà, grazie ai costi nettamente più bassi, fondando in Italia proprie filiali centralizzate dagli Studios di Los Angeles e non più affidate ad agenti indipendenti italiani.

Ebbene, in quei vent'anni – dal 1950 al 1969 – Cinecittà visse una stagione straordinaria, che era per molti il sogno proibito, internazionalizzando l'immagine dell'Italia, trasformata in mecca della mondanità e del turismo d'élite grazie alle star in arrivo dalle scalette delle compagnie aeree di tutto il mondo, appassionando e sconvolgendo Roma che divenne il centro propulsore del cinema mondiale, subordinando quasi la stessa Hollywood rispetto alla professionalità delle maestranze portate di Cinecittà che, come momenti di massimo fulgore, splendorono in *Ben-Hur* (1959), leggenda del cinema diretto da William Wyler (che a Roma nel '52 aveva già girato il "mito" di *Vacanze romane*) e in *Cleopatra* (1963) di Joseph L. Mankiewicz, celebre per aver rischiato di far fallire la Fox ma soprattutto per la rovente storia d'amore nata sul set tra Richard Burton e Liz Taylor. È questo il punto di saldatura irripetibile, se non episodicamente, delle Hollywood sul Tevere: di giorno sul set, la notte nei locali notturni o seduti ai caffè di via Veneto, nei cui spazi si combinò il matrimonio tra le star dei grandi film, Roma, e le sue notti che finivano all'alba, con le scazzottate tra divi e divine e i fotografi che li attendevano all'uscita dei locali o all'ingresso dei loro alberghi: vere risse un po' sceneggiate (gli attori erano spesso complici per aiutare il lancio dei propri film), tra le quali le fotograficamente più famose furono quelle di Walter Chiari, sorpreso all'entrata dell'Excelsior di Roma con Ava Gardner, e quella con Anthony Steel "beccato" durante una lite con sua moglie Anita Ekberg dopo abbondanti bevute, e sempre all'entrata del celebre albergo.

Anni che, ormai chi legge l'ha capito, si tramandano grazie anche al film italiano più famoso del nostro cinema, quella *La Dolce Vita* con cui, nel 1960, Federico Fellini raccontò la Roma del boom economico "fotografando l'atmosfera pubblicitaria" (parole di Fellini in un'intervista dell'epoca) che si respirava nelle strade del Centro, un film cui Hollywood rispose con un altro titolo mirabile come *Due settimane in un'altra città* (cioè Roma, ma vista da un regista hollywoodiano) con Kirk Douglas e Edward G. Robinson, diretto da Vincente Minnelli.

Fu quello anche il periodo in cui il cinema italiano fece scuola nel mondo. Infatti, se pensiamo alle massime dive del cinema mondiale dell'epoca, queste furono tutte italiane: Gina Lollobrigida, Silvana Mangano e Sophia Loren. Nasce tutto da quei meravigliosi diciannove anni, comprese le varie exploitation dei film-capos-

tipite da cui derivarono poi i generi cinematografici che furono l'ossatura del nostro mercato interno (ma soprattutto del nostro export a livello mondiale) e con la cui scomparsa il nostro cinema entrò in una fase di declino in cui si dibatte ancora, nel ricordo di un momento che non esiste più non solo in Italia ma, purtroppo, in nessun altro luogo. Raccontare i contenuti con la leggerezza garantita da un mercato interno ed estero in piena salute. Un ricordo da non dimenticare, un obiettivo al quale tornare a puntare, un metro di paragone con cui misurarsi ogni volta, per ogni film, per tornare a crescere.



## Il legame speciale tra l'Italia e Berlino

Non parleremo di certo del famigerato asse tra le due capitali volute da Mussolini e Hitler, bensì di un altro legame, assai più forte e splendente, che infatti è il protagonista di queste pagine: quello cioè tra il nostro cinema e il Festival di Berlino che, a febbraio, rappresenta ancor oggi il primo grande appuntamento cinematografico dell'anno.

Nato nel 1951 in un contesto quasi insostenibile per la Germania postbellica, ridotta in briciole e occupata da quattro potenze straniere, il Festival Internazionale del Cinema di Berlino (da subito un successo per un Paese, come vedremo, che tanto aveva contribuito allo sviluppo del cinema fin dai suoi albori) indicò chiaramente come la scelta del cinema sia stata per i tedeschi un'intuizione formidabile per comunicare al mondo intero la propria rinascita nazionale, attraverso un omaggio annuale all'arte più seguita e amata di quell'epoca quale era il cinema stesso. L'Italia precedette l'ex alleato nella propria ricostruzione culturale, e già nei primissimi anni del dopoguerra trionfava in tutto il mondo prima con il neorealismo e quindi con la commedia all'italiana. Erano anni in cui dove c'era il cinema c'era l'Italia, e Berlino lo conferma subito: nel 1956 il Festival è già una realtà prestigiosa. Il miglior attore è Burt Lancaster per *Trapezio* (dove c'era la nostra Lollobrigida, tradizionalmente non fortunatissima con i riconoscimenti) e migliore attrice con l'Orso d'argento viene proclamata Elsa Martinelli per una commediola garbata come *Donatella*, diretta da Mario Monicelli. Per l'attrice, già fotomodella e mannequin finita sulle più ambite copertine americane, è il trionfo. A nostro avviso, ricordandone – anche con affetto personale – i lineamenti angolosi e androgini, l'innamoramento della giuria fu dovuto anche alla particolare suggestione che avvicinava Martinelli a Marlene Dietrich, la diva immensa che la Germania aveva perduto per sempre dai tempi di Hitler, anch'essa eternamente a digiuno di riconoscimenti cinematografici importanti. L'anno dopo, nel

'57, l'Italia conferma il suo speciale legame col festival ancora grazie a Monicelli premiato per *Padri e Figli*, con la coppia De Sica-Mastroianni. Da quel momento, l'interscambio culturale tra il nostro Paese e il cinema tedesco diverrà via via una costante che porterà all'Italia in questi 75 anni di rilucente vita del Festival di Berlino ben 10 Orsi d'oro (il nostro Paese è quarto in graduatoria tra i cinema più premiati a Berlino dopo Usa, Francia e Germania) e altri 69 riconoscimenti nelle varie (molte) sezioni del Festival che include un importantissimo Market e che dal 1956 è riconosciuto dalla FIAPF, la Federazione dei Festival cinematografici. Il primo Orso lo ricevette Michelangelo Antonioni nel 1961 per *La notte*, il pilastro del cinema sull'incomunicabilità con Monica Vitti, Jeanne Moreau e Marcello Mastroianni. Anche qui si conferma la "linea editoriale" della Berlinale nel riconoscere con assoluta indipendenza, accanto alla speciale cifra autoriale, film vicini al modo di sentire tedesco che, nel caso de *La Notte*, accanto al boom vedeva un progressivo abbandono delle tradizioni, sindrome che anche in Germania sfociava sovente in fenomeni di solitudine e di spaesamento del singolo. Tra gli Orsi più celebri, la straordinaria accoppiata Vittorio De Sica-Pier Paolo Pasolini dei primi anni 70: il primo vince nel '71 con la tragica epopea del *Giardino dei Finzi Contini*, e in sala il pubblico si commosse davanti al film sulle persecuzioni razziali perpetrate dai nazisti, raccontate con la voluta e vieppiù straziante leggerezza del racconto giovanile di Giorgio Bassani. L'anno successivo, invece, la Berlinale si entusiasma al film forte, scandaloso e aspramente erotico *I racconti di Canterbury* di Pier Paolo Pasolini (una sorta di preparazione a quel pugno allo stomaco che sarà due anni dopo *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) dando prova di assoluta autonomia e coraggio nelle scelte. Come nei più recenti anni Dieci, con l'entusiasmante Orso ai Fratelli Taviani per il loro sperimentale *Cesare deve morire* (2012), docu-drama sulla messa in scena del Giulio Cesare di Shakespeare animato dalla straordinaria recitazione dei detenuti del Reparto Alta Sicurezza del carcere romano di Rebibbia, seguito nel 2016 dalla sorpresa di un altro docu-film come *Fuocammare* di Gianfranco Rosi, incentrato sugli sbarchi dei migranti a Lampedusa. Diventa evidentissimo ora ciò che si accennava prima, ovvero la cifra di Berlino nel premiare opere che osino una narrazione nuova, soprattutto diversa, avendo sott'occhio la realtà, anche scomodissima, degli eventi palpitanti spesso ignorati dal cinema mainstream.

In conclusione, riprendiamo l'accenno storico a proposito del gigantesco contributo del cinema tedesco nello sviluppo della Settima Arte, fin dagli anni immediatamente precedenti al Primo Conflitto Mondiale, con il movimento Espressionista: un patrimonio artistico, pittorico e iconografico tuttora attualissimo e in continua

riscoperta. Sì, perché il cinema tedesco degli anni tra il 1910 e il 1930 aveva incantato il mondo e in special modo l'ideatore del Festival, l'ufficiale americano di origini tedesche Oscar Martay, di stanza a Berlino. Martay convinse gli Alleati a cofinanziare la nascita della manifestazione, appoggiandosi – 75 anni fa! – all'unica sala ancora pulsante di vita tra le rovine della città, il Titania Palast, il luogo di culto dove nacque anche fisicamente il Festival di Berlino. Un cammino luminoso nel cinema che festeggia oggi meritatamente il suo Terzo Giubileo all'insegna dell'originalità e dell'imprevedibilità delle proprie scelte nel segno zodiacale del cinema internazionale.



## Leoni, polemiche e rancori

In un grande film di Alessandro Blasetti che riuniva il meglio del meglio degli autori e dei protagonisti del cinema italiano quale fu ed è *Io, io, io...e gli altri* del 1966 (film-inchiesta sull'egoismo contemporaneo che non sente minimamente l'età, malgrado sfiori i sessant'anni) una delle protagoniste, ovvero Silvana Mangano "as herself", scende trionfale dalla scalinata del Palazzo del Cinema di Venezia con il Leone d'oro ben saldo nella mano destra. L'intervistatore le chiede se è stata dura domare il grande felino del cinema, e lei risponde sorridendo: "Nessuno sforzo, tranne quello del produttore s'intende". Risa dei presenti, ma nella realtà è davvero così.

Già perché i grandi premi del Lido, la cui fama è da circa un quindicennio tornata a brillare grazie alla straordinaria sovrapposizione dei Leoni agli Oscar di sei mesi dopo (diciamo almeno da *Il cigno nero* in poi), sono solitamente il frutto di due tipi di battaglie, per così dire: la prima di stampo aziendale, tra le varie produzioni e distribuzioni; la seconda legata invece ai nomi dei registi e degli attori. Eppure, la Mostra continua a mantenere – per molti addetti ai lavori in modo anche eccessivo – la propria indipendenza di giudizio, quasi che le giurie che si susseguono da più di 90 anni fossero collegate da un patto segreto e inconoscibile. Una bella favola da raccontare ai nipotini, magari è vero, ma l'apparenza somiglia alla leggenda e, come dice il giornalista James Stewart al pistolero John Wayne che gli ha salvato la vita in *L'uomo che uccise Liberty Valance* (tra gli ultimi capolavori di John Ford, del 1962) "Tra la verità e la leggenda, io stampo la leggenda".

Seguiamo l'esempio di tanto celebre collega, allora, e lotta per il Leone sia, nell'atmosfera a volte rarefatta dell'Arte cinematografica, talora invece caratterizzata dal tifo da stadio dei fan a bordo passerella, ieri come oggi ma con le inevitabili proporzioni. Nella piccola selezione di episodi e aneddoti, inevitabilmente ridottissima al confronto della sterminata casistica del Festival veneziano, è sportivo

partire con uno dei più famosi ex-aequo della storia del cinema, e del cinema italiano in particolare. Parliamo del Leone d'oro per il miglior film 1959 andato a due titoli fortissimi come *Il Generale della Rovere* (Rossellini, Montanelli, De Sica, Sandra Milo e Giovanna Ralli) e *La Grande Guerra*, firmato Monicelli, con Sordi, Gassman e la Mangano. Posizionati entrambi "in concorso" da un uomo di forte coraggio come il Direttore della Mostra Luigi Chiarini (magari, ad avere anche oggi due film così potenti, qualsiasi direttore farebbe lo stesso) i due film vincono il massimo premio alla pari. Sul palco della Sala Grande salgono insieme i registi e i produttori, che, come agli Oscar, sono giuridicamente i titolari del film, ma nel caso dei giganteschi Sordi e Gassman della Grande Guerra traspare un po' di malumore verso il patron Dino De Laurentiis. Il cinegiornale della Settimana Incom, il più diffuso nelle sale cinematografiche, li intervista insieme e i due dicono in coro: "Premio fantastico, grazie, ma a noi...niente???". Fino ad allora gli attori italiani erano stati sempre delle acque chete, ma quella volta i mugugni arrivarono fino al grande DDL. Molti anni dopo, Alberto Sordi racconterà a chi scrive che al ritorno a Roma sia lui che Gassman si ritrovarono a casa una copia del Leone ricevuto da De Laurentiis ciascuno col proprio nome sulla targhetta del vincitore.

Altra classe, altri tempi. E arriviamo alla contemporaneità per raccontare una polemica davvero, come si dice, "al calor bianco", di cui siamo stati testimoni giornalmisticamente oculari. È il 2003. A Venezia, Marco Bellocchio – storicamente legato al '68 e alla sinistra italiana – si rinnova totalmente e si riscopre grande autore dopo un periodo artisticamente più complesso, con uno dei suoi capolavori: *Buongiorno, notte*, incentrato sul tragico sequestro di Aldo Moro del 1978, fa il pieno di consensi critici e, cosa rarissima in Festival d'arte, anche tra il pubblico. Il presidente della giuria è, in piena continuità con l'episodio appena narrato, Mario Monicelli, all'epoca 88enne, ma con la memoria di ferro. Il grande vecchio (per così dire, da sempre legato al PCI) non dimentica di aver ricevuto durante la Contestazione sessantottina feroci critiche dall'estrema sinistra cui apparteneva proprio Bellocchio. Nel pomeriggio dell'ultimo giorno della Mostra, a un paio d'ore dalla premiazione ufficiale, questo cronista ritirò un premio dell'Agis per un video celebrativo dei sessant'anni della Mostra, riconoscimento assegnato come Miglior Film allo stesso Bellocchio che, probabilmente al corrente di quanto stava per accadere, si lasciò sfuggire qualche frase sconsolata. Parole puntualmente confermate due ore dopo quando, tra la costernazione generale aumentata dalla presenza in giuria di un altro italiano come Stefano Accorsi, il Leone d'oro andò a *Il ritorno*, un film russo di Andrej Zvjagincev (la cui popolarità rimandiamo direttamente alla memoria del nostro lettore...). Insomma, giusto il tempo dell'annun-

cio e al Lido si scatenò la caccia ai due giurati italiani, che chi scrive ebbe in sorte di trovare placidamente seduti sulla balconata dell'Hotel Des Bains. Non c'erano motivazioni per l'ingiustizia commessa, anche perché – per tutelare eventuali soprusi – a parità di voti è previsto che il giudizio del Presidente valga doppio! Salvo che il fattaccio avvenga in casa.

Monicelli, quasi inutile dirlo, non rispose né a noi né agli altri colleghi nella abituale conferenza stampa della domenica mattina. Semplicemente, non riteneva di farlo, e a quasi novant'anni nessuno gli avrebbe fatto cambiare idea. Nello specifico, la sera in cui lo sorprendemmo con Accorsi, ci annunciò seraficamente che, se non fossimo andati via, avrebbe chiamato i vigili.

A Venezia, come a Cannes, va spesso in questo modo: più è importante il festival, più lo è il premio, che lo si vinca o, ancor più, se si viene sconfitti. Per questo anche le vittorie al Lido non sono mai scontate. Alla giuria va l'ardua sentenza che spesso lascia lunghi strascichi, in special modo se si appartiene a una fazione o all'altra, almeno finché le fazioni stesse esistevano in un cinema così bello e grande quale il nostro. In testa alle tifoserie nazionali lo scontro (alimentato dai due stessi protagonisti) fu legato rispettivamente a Fellini e Visconti. I quali, molto probabilmente, se fossero stati due talenti stranieri di valore uguale a quanto lo erano da italiani, avrebbero vinto molti Leoni. E invece no. Nel 1953, quando presidente della giuria fu il futuro Nobel per la letteratura Eugenio Montale, il Leone d'oro non viene assegnato ma *I vitelloni* di Fellini ottiene uno svogliato Leone d'argento ex-aequo con altri titoli. L'anno dopo, nel '54, tra i due grandi autori esplose infine la bagarre: *Senso*, firmato Luchino, colorato e ridondante, non vinse nulla, mentre *La strada*, che pochi mesi dopo vinse l'Oscar come miglior film straniero, ottenne un secondo Leone d'argento, grazie alla sua scabrezza narrativa e a un toccante bianco e nero. I due registi non si parlarono per più di dieci anni, tipico caso in cui un Festival esonda fin nelle vite private dei vincitori o degli sconfitti. Basti dire che un giorno, a Roma, il grande cronista Rai Lello Bersani chiese a Fellini, che stava salendo in auto, come mai la chiudesse accuratamente a chiave ogni sera, dal momento che tutta Roma sapeva che quella Jaguar fuoriserie era sua. Risposta di Fellini: «La chiudo perché anche Visconti sa che è mia. E se passa e la trova aperta, mi ci sputa dentro». Il grande regista milanese ebbe una seconda delusione alla Mostra nel 1960, quando il Leone d'oro per *Rocco e i suoi fratelli* gli fu sottratto al rush finale dal *Passaggio del Reno* di André Cayatte. Il Leone d'Oro arriverà finalmente nel 1964 per *Vaghe stelle dell'orsa*, il meno brillante dei film viscontiani in concorso alla Mostra.

Altre polemiche, questa volta più legate al gossip: 1964, Antonioni vince il suo

annunciatissimo Leone d'oro per *Deserto rosso*, con la compagna Monica Vitti, e il Presidente della giuria Mario Soldati – in Eurovisione – annuncia la vittoria del regista ferrarese gridando «E il Leone d'oro per il miglior film va a ... Michelangelo!». Così, senza neppure il cognome, facendo gridare alla combine, neppure Antonioni fosse quel Michelangelo autore non di un film ma della Cappella Sistina. Lo spazio a nostra disposizione finisce qui ma gli episodi legati alle premiazioni veneziane continuano, per i curiosi, sì al passato che, ne siamo certi, per il futuro. Molti ancora non se ne sono accorti ma il cinema – nel suo piccolo – è lo sport più competitivo del mondo. Roba da polverizzare sia Alcaraz che Sinner, perché nel cinema la contesa è su ogni premio, mentre nel tennis il grosso si gioca nei soli quattro Slam annuali. Fellini e Visconti sono lì che sorridono, ricordandocelo.



Un viaggio appassionato nella memoria e nell'identità del cinema italiano, firmato da una delle penne più competenti e curiose del nostro panorama. In questa raccolta di articoli pubblicati su *Italian Cinema* (allegato della rivista B2B *Box Office*, da quasi 30 anni punto di riferimento per il mercato cinematografico), Antonello Sarno rievoca episodi, personaggi e retroscena che hanno fatto grande il nostro cinema, intrecciando ricordi personali, aneddoti inediti e una conoscenza enciclopedica coltivata con passione autentica. Dalle star più celebri alla centralità dei nostri festival, dai maestri del passato ai generi che hanno conquistato il mondo: una lettura che restituisce il fascino di un patrimonio culturale vivo e vibrante.

**Antonello Sarno**, giornalista cinematografico, è consulente cinema per Mediaset-RTI. Per la stessa azienda, dal 1990 al 2023, ha realizzato migliaia di servizi e interviste sul cinema per iTG e, dal 2012 al 2020, per le 360 puntate del settimanale Supercinema su Canale 5, il più longevo programma di cinema sotto testata giornalistica dal Dopoguerra ad oggi. Molti dei suoi 39 docufilm su cinema, moda e star system hanno ottenuto i maggiori premi del cinema nazionale ed internazionale. Questo omaggio agli anni d'oro del nostro cinema è la sua ventesima pubblicazione.