



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

Giuseppe Marotta
critico cinematografico sull'«Europeo»
(1958-1963)

Relatore: Prof. Andrea Aveto

Correlatore: Prof. Luca Malavasi

Candidato: Barbara Morello

Anno Accademico 2020/2021

Indice

<i>Introduzione</i>	3
<i>1. Giuseppe Marotta operatore culturale</i>	6
1.1 L'infanzia	6
1.2 L'attività giornalistica e narrativa	7
1.3 L'attività cinematografica e teatrale.....	21
<i>2. Il cinema e la critica cinematografica negli anni del boom economico</i>	27
2.1 Il cinema italiano negli anni del boom economico.....	27
2.2 Generi, stili e tendenze	32
2.3 I registi.....	37
2.4 La critica cinematografica.....	53
<i>3. La collaborazione di Giuseppe Marotta con «L'Europeo»</i>	65
3.1 La rubrica cinematografica.....	65
3.2 Le modalità di recensione.....	69
3.3 I maestri del cinema	82
3.3.1 Pier Paolo Pasolini	83
3.3.2. Roberto Rossellini.....	91
3.3.3 Federico Fellini	94
3.3.4 Michelangelo Antonioni	98
3.3.5 Luchino Visconti.....	102
3.3.6 Francesco Rosi.....	104
3.3.7 Vittorio De Sica	107
3.4 Le bellissime: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Sofia Loren.....	112
<i>Bibliografia</i>	122

Introduzione

Il presente studio è il frutto, prima di ogni altra cosa, della curiosità. Una curiosità scaturita dall'imbattersi, per la prima volta, in un autore sconosciuto e dal capire, nel confronto con altri studenti e colleghi, che probabilmente quel nome non era noto alla maggior parte di loro. Neanche il web, che sempre più sembra essere in grado di dare a ciascuno le risposte alle più svariate domande, è stato di grande aiuto.

Giuseppe Marotta è, a conti fatti, un autore poco studiato, si potrebbe dire quasi dimenticato; eppure pubblicò diversi volumi, poté vantare la collaborazione con le più rinomate testate dell'epoca, lavorò per il cinema, per il teatro, scrisse canzoni, poesie. Non si tratta di pubblicazioni sporadiche, o di collaborazioni occasionali: si parla di circa trent'anni di intensa attività in svariati ambiti artistici. Ma nonostante questo Marotta rimane nell'ombra. Da dove partire quindi per poter soddisfare questa curiosità? L'attività di critico cinematografico è sembrata essere la risposta giusta.

La collaborazione di Giuseppe Marotta con «L'Europeo» in qualità di critico cinematografico, infatti, occupò quasi dieci anni della sua vita (dal 1954 al 1963) e abbracciò le sue più grandi passioni: *in primis* l'amore per la scrittura e per il cinema, ma anche la sua vocazione da intrattenitore, che gli permise, allo stesso tempo, di essere il portavoce di un'epoca.

Gli anni in cui Marotta fece parte della redazione dell'«Europeo» racchiusero al loro interno un periodo storico significativo per l'Italia, sia dal punto di vista economico e sociale ma anche (e di conseguenza) sul piano cinematografico, così si è deciso di circoscrivere questo studio agli anni del *boom* economico (1958-1963).

Il primo passo è stato inevitabilmente un lavoro di raccolta del materiale: ricercare e studiare la presenza settimanale di Marotta sulla testata, così da poterne rintracciare lo stile e le costanti, ma anche poter trovare informazioni sull'autore difficili da reperire altrove.

Questo lavoro è suddiviso in tre capitoli. Nel primo capitolo si cerca di indagare la figura di Giuseppe Marotta come operatore culturale. Viene messa a fuoco la sua infanzia e vengono rintracciate quelle dinamiche familiari che influirono sicuramente nella sua

attività di scrittore, e che non mancò mai di ribadire nei suoi testi, primo tra tutti il trasferimento da Napoli a Milano, da un Sud che ben poco aveva da offrire ad un giovane che volesse farsi strada nel mondo dell'editoria a un Nord fiorentino, terra di opportunità per chiunque avesse avuto il coraggio di andare a coglierle.

Il lavoro di Giuseppe Marotta viene quindi presentato distinguendo l'attività giornalistica e narrativa da quella cinematografica e teatrale, e non perché i vari ambiti interessarono momenti differenti della sua vita, ma proprio perché fu contemporaneamente e costantemente attivo su più fronti: solo in questo modo si è ritenuto possibile presentare il suo lavoro in maniera ordinata e quanto più esauriente.

Nel secondo capitolo, cercando di entrare più nel dettaglio e di rivolgere lo sguardo all'oggetto di questo lavoro, l'attenzione si concentra sul cinema italiano e sulla critica cinematografica negli anni del *boom* economico. Per poter indagare meglio il ruolo assunto da Marotta come critico cinematografico si è ritenuto opportuno presentare, per prima cosa, una panoramica del cinema italiano, per studiarne stili e tendenze ma soprattutto per capire chi ne fossero i protagonisti in questi anni di profonde innovazioni e come questi abbiano segnato la storia del cinema italiano. Partendo dalla storia del cinema si è arrivati così a parlare di critica cinematografica e di cosa si intenda con questo termine, ma soprattutto come è nata e come si è sviluppata questa disciplina che negli anni ha assunto forme differenti, arricchendosi dei contributi essenziali degli addetti ai lavori, che ne hanno allargato i confini attraverso la propria attività e la propria creatività.

Il terzo capitolo, invece, si focalizza sulla collaborazione di Giuseppe Marotta con «L'Europeo» e per prima cosa vengono forniti i dettagli relativi a questa collaborazione, e alla rubrica cinematografica di Marotta, che solo dopo alcuni anni venne battezzata *Marotta ciak*: tutte informazioni che non è stato possibile dedurre dall'attuale bibliografia sull'autore e per le quali è stata necessaria una verifica diretta.

Si è così passati allo studio delle varie recensioni, cercando di rintracciarne delle costanti, di studiarne la struttura, di leggerne, spesso, tra le righe, informazioni utili anche a ricostruire la vita privata del critico e i suoi rapporti con il mondo del cinema e con i suoi protagonisti, i suoi umori e, non per ultimo, un quadro della società italiana negli anni del miracolo economico. Dagli aspetti che potremmo definire tecnici e formali si è poi passati al contenuto dei singoli articoli, volgendo lo sguardo sui maestri del cinema italiano, osservati attraverso gli occhi e le parole di Marotta. Mentre nel secondo capitolo

i registi italiani vengono presentati e contestualizzati storicamente, nel terzo capitolo si è cercato di ripresentare quegli stessi protagonisti, ma in questo caso attraverso il lavoro di Giuseppe Marotta, il suo rapporto con essi, la sua visione e, soprattutto, il suo immancabile giudizio. Ne emergono così sfaccettature nuove, dettagli che spesso sfuggono alla storia, amicizie e inimicizie che, come il critico sottolineò spesso, non influenzarono la sua capacità di giudizio e la sua professionalità.

Si è poi giunti alla conclusione del lavoro presentando, attraverso Marotta, le tre dive del cinema: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Sofia Loren, le tre attrici nei confronti delle quali il critico spese i giudizi più accalorati.

Una sintesi efficace dell'attività svolta da Giuseppe Marotta sull'«Europeo» e dell'obiettivo da lui raggiunto la si può rintracciare nelle parole di Goffredo Fofi, noto critico cinematografico:

Si torna, leggendo, contemporanei del testo, irritati e divertiti e provocati dentro il piccolo miracolo di un rapporto ritrovato, partecipe e arioso, disinvolto e allegro, curioso e affascinato con il “cinema” (il film, gli attori, il luogo, il contesto) e irritati e divertiti e provocati dall'eterno, spregiudicato adolescente Marotta che ci sa reintrodurre così simpateticamente nei misteri del cinema nel mentre che, film per film, egli recita e rappresenta per noi lettori di oggi il suo particolare “corpo a corpo”, la sua particolare avventura amorosa o cattiva nei confronti di autori e opere che hanno saputo essere parte della storia di tutti¹.

¹ Goffredo Fofi, *Postfazione*, in Giuseppe Marotta, *Al cinema non fa freddo*, a cura di Gianni Amelio, Avagliano, Cava de' Tirreni 1997, pp. 241-245 (245).

1. Giuseppe Marotta operatore culturale

1.1 L'infanzia

Giuseppe Marotta nacque a Napoli il 5 aprile 1902. La madre, Concetta Avolio, era una sarta e il padre, Giuseppe, un anziano avvocato che apparteneva ad un'agiata famiglia di Avellino. L'avvocato Marotta sposò la madre di Giuseppe in seconde nozze e morì quando il figlio aveva solo nove anni, lasciando la famiglia in una difficile situazione economica. Marotta aveva anche due sorelle: Maria e Ada².

La maggior parte delle informazioni che abbiamo su Marotta ci sono state fornite da lui stesso, attraverso i suoi scritti, che anche quando non nascono come opere autobiografiche, danno spesso dei cenni relativi alla sua vita privata e professionale, permettendoci di ricostruirla in maniera quanto più accurata possibile.

Dal momento in cui il padre di Marotta morì, la famiglia, che si era appena trasferita a Napoli, da Avellino, visse nella miseria, conducendo una vita fatta di ristrettezze e rinunce, che costrinsero il giovane Marotta ad abbandonare gli studi. Frequentò, infatti, la scuola media Flavio Gioia, a Napoli, e in seguito iniziò a lavorare per aiutare la famiglia³.

Il primo lavoro da lui svolto fu quello di letturista del gas⁴, ma ebbe fin da subito una vocazione letteraria che gli permise di evadere dalla realtà nella quale viveva.

Non avendo potuto studiare, si avvicinò alla letteratura come autodidatta. Lui stesso scrisse su «L'Europeo»:

Io sono ciò che viene comunemente gettato e premuto alla rinfusa nel termine "autodidatta". Frequentai la scuola media Flavio Gioia, a Napoli; e basta; come dice Amleto, il resto è silenzio. Non ci separammo, ovviamente, i libri e io. Un quindicenne che già lavora ha tuttavia, per sé, le notti; ed io le usai meglio che seppi⁵.

² Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 265-266 (265).

³ Giuseppe Marotta, *Valzer postale* (rubrica *Fuori Programma*), «L'Europeo», XV, 48, 29 novembre 1959, p. 59.

⁴ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, Emeroteca-Biblioteca Tucci, Napoli 2004, p. 9.

⁵ Giuseppe Marotta, *Valzer postale* [29 novembre 1959], cit., p. 59.

Il giovane Marotta si ispirò principalmente agli autori della tradizione meridionale (soprattutto napoletana) attivi tra Ottocento e Novecento, come ad esempio Matilde Serao (guardando principalmente alla sua attività di giornalista) e, per quanto riguarda il teatro, osservò con curiosità ed interesse Vincenzo De Filippo ed Edoardo Scarpetta. Da questi autori attinse sicuramente il gusto per la descrizione accurata, di stampo verista e una sensibilità malinconica che Marotta seppe sempre arricchire con quell'ironia che gli era propria fin dalle prime esercitazioni letterarie⁶.

Fil rouge di tutta la sua produzione culturale sarà, inoltre, una napoletanità che non mancherà mai di sottolineare in ogni campo della propria attività, facendo largo uso di fonti autoctone del folclore napoletano⁷.

1.2 L'attività giornalistica e narrativa

Affrontare un discorso sul percorso giornalistico e letterario di Marotta, separando i due filoni, è un'operazione complicata, se non addirittura impossibile, dato che, come vedremo in seguito, necessità pratiche spinsero lo scrittore ad unire questi due percorsi. I giornali, infatti, divennero spesso il veicolo della sua produzione letteraria, nonché sua principale fonte di sostentamento.

L'attività giornalistica di Marotta ebbe inizio quando, insieme ad alcuni amici e grazie al finanziamento iniziale del commerciante Ubaldo Gaetana Maestri, decise di fondare un giornale. Fu così che nel 1921 uscì il primo numero di «Il Roseto», frutto del lavoro di una decina di ragazzi, tra i quali un giovane Marotta, che sognava di vedere il suo nome comparire tra le pagine di un giornale.

«Il Roseto», redatto tra i tavolini del Caffè Uccello di Via Duomo, a Napoli, usciva ogni quindici giorni e Marotta vi pubblicava le sue poesie. Il giornale ebbe, però, vita breve, dato che una volta che i ragazzi terminarono i soldi, non riuscirono a trovare nessun altro finanziatore. Composto da quattro pagine di colore rosa, nell'ultima pagina, in cui erano contenute delle poesie, prendeva il nome di «'o ruseto»⁸.

⁶ *, *Giuseppe Marotta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 70, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2008, pp. 675-678 (676).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., foto n. 19.

Il «Roseto» fu poi seguito da «Amore illustrato» e «Farfalla d'amore». In seguito, alcuni suoi racconti vennero pubblicati su «Tutto», un settimanale edito a Roma, e su «Noi e il mondo», supplemento illustrato della «Tribuna»⁹.

Per dedicarsi totalmente alla scrittura e «vivere di penna», espressione spesso da lui utilizzata, Marotta si trasferì a Milano nel 1925, spinto dal fervore dell'industria culturale. Nel giro di poco tempo venne assunto da Arnoldo Mondadori presso la redazione di alcuni suoi periodici. Nello specifico le sue mansioni furono quelle di: archivist, segretario e correttore di bozze¹⁰.

Presso la Mondadori conobbe Umberto Fracchia e Giovanni Battista Angioletti, che lo aiutarono nel suo lavoro e che divennero poi suoi grandi amici, poiché, come disse Marotta, furono probabilmente inteneriti dalla sua ignoranza e dalla sua buona volontà¹¹.

Nel 1927 la Mondadori vendette i suoi periodici alla Rizzoli, e fu così che Marotta venne assunto dal nuovo editore e promosso redattore. Nello stesso anno lo scrittore sposò Pia Montecucco, dalla quale ebbe due figli: Giuseppe e Luigi.

Per diversi anni si dedicò ad articoli di varietà o che narravano storie d'amore, tutti ben accolti dal pubblico femminile¹². Fu proprio nella redazione della Rizzoli che conobbe Cesare Zavattini, con il quale strinse un rapporto di amicizia¹³.

Nel 1928 la Rizzoli gli affidò la rivista «Cinema illustrazione», il primo settimanale dedicato al cinema, che ebbe discreta fortuna.

Marotta, riferendosi alla rivista, sottolineò come questa avesse una formula popolare e le attribuì il merito di aver inaugurato la critica cinematografica italiana. Infatti, su «Cinema illustrazione» per ogni film compariva un giudizio¹⁴.

A partire dal 1929 collaborò con «Novella» e con la «Gazzetta del Popolo» e dal 1930 con «Mani di fata»¹⁵.

In questi anni Marotta iniziò la sua ascesa letteraria. Dal 1931 al 1932 pubblicava tre o quattro articoli al mese su «Il giornale di Genova». Si trattava di racconti umoristici, che nel 1932 raccolse nel volume *Tutte a me*, edito da Ceschina¹⁶. Nel 1934 venne, inoltre,

⁹ *, Giuseppe Marotta, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 677.

¹⁰ Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., p. 265.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Nino Nutrizio, *Antologia di Marotta*, «L'Europeo», XIX, 44, 3 novembre 1963, p. 55.

¹⁵ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 161.

¹⁶ Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., pp. 265-266.

pubblicato il romanzo umoristico dal titolo *Divorziamo per piacere?*, altra opera tratta dalla raccolta di alcuni suoi articoli¹⁷.

Come si è accennato all'inizio di questo paragrafo, infatti, l'attività letteraria e quella giornalistica dell'autore sono spesso inscindibili. A questo proposito sono interessanti le parole dello stesso Marotta in merito alla dinamica delle sue pubblicazioni:

Purtroppo la storia di tutti i miei libri è sempre la stessa: e tutti i miei racconti, prima di essere raccolti in volume, sono costretto a pubblicarli come elzeviri di quotidiani. Questa è una cosa che vorrei mettere bene in chiaro, per le influenze che ha sul nostro costume letterario. Lo scrittore, cioè, per poter vivere, è costretto a lavorare per i giornali. Chi può stare due anni attorno ad un libro, chi può stare, cioè, due anni senza guadagnare? Lo scrittore, oggi, nella maggior parte dei casi, può mettere insieme un libro solo dopo averlo pubblicato, qua e là, in elzeviri: è triste, ma è sintomatico dell'epoca¹⁸.

Nel 1934, una volta licenziato da Rizzoli, collaborò con varie riviste e quotidiani come *free lance*. Scrisse sul «Guerin Meschino» e sul «Bertoldo», noti settimanali umoristici¹⁹.

Nel 1938, Marotta pubblicò a puntate su «Illustrazione italiana» il romanzo umoristico *Mezzo miliardo*, che in seguito Garzanti stampò in volume e di cui si susseguirono sei edizioni. Nel 1940 venne pubblicato *Questa volta mi sposo*.

In seguito, nel 1941 pubblicò il secondo romanzo umoristico: *La scure d'argento*, edito da Ceschina, e che ebbe un discreto successo di vendita, ma venne quasi totalmente ignorato dalla critica. Gli unici elogi pubblici che l'autore ricevette furono pubblicati sul «Resto del Carlino» da Eugenio Ferdinando Palmieri²⁰. A questi romanzi seguiranno *Il leone sgombera* (1944) e *Nulla sul serio* (1946)²¹.

Nel frattempo, già a partire dal 1940, trasferitosi da Milano a Roma, aveva iniziato la collaborazione con «Film», settimanale fondato a Roma nel 1938 e diretto da Mino Doletti. Questa collaborazione rappresentò una tappa fondamentale per lo scrittore, dato che lo avvicinò concretamente al mondo del cinema. Su «Film» iniziò con una rubrica di corrispondenza con i lettori dal titolo «Strettamente confidenziale», punto di forza del periodico, in cui Marotta si firmava l'Innominato²².

¹⁷ *, Giuseppe Marotta, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 677.

¹⁸ Pasquale Festa Campanile, *Che cosa fanno gli scrittori italiani. Posillipo sarà per Marotta la Spoon River Napoletana*, «La Fiera Letteraria», VII, 46, 16 novembre 1952, pp. 1-2.

¹⁹ *, Giuseppe Marotta, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 677.

²⁰ Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., p. 266.

²¹ *, Giuseppe Marotta, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 677.

²² Vittorio Paliotti, *La tessera di Marotta*, in Giuseppe Marotta, *Di riffe o di raffè*, Bompiani, Milano 1965, pp. 5-10 (6).

Si trattava di una vera e propria rubrica di costume, che diede a Marotta la possibilità di esprimere i suoi giudizi in merito alla produzione cinematografica. Pur se con una vesta leggera, l'autore si cimentava già in vere e proprie critiche cinematografiche.

Divenne in breve tempo una delle firme più importanti di «Film», e iniziò a crearsi un cospicuo numero di lettori, che attendeva impaziente i suoi scritti. Pieno di idee e di interessanti iniziative, Marotta contribuì attivamente al successo del periodico.

Come ci racconta Vittorio Paliotti:

un apporto eccezionale di cui ancora negli ambienti cinematografici si serba memoria, Giuseppe Marotta lo diede alle edizioni quotidiane pubblicate da «Film» in occasione dei Festival cinematografici di Venezia. Durante il periodo della guerra, com'è noto, dai Festival di Venezia (più italianamente ribattezzati "Mostre") vennero esclusi i film prodotti dagli stati che erano in guerra con l'Asse; ebbene, Giuseppe Marotta ebbe l'idea di istituire, su supplemento quotidiano di «Film», una rubrica intitolata *Mostra apocrifa di Venezia*. In ciascun numero del giornale, insomma, Giuseppe Marotta fingeva, con un'aria di grande serietà, che il giorno precedente al Lido si fosse proiettato un film francese, americano, russo o inglese; si inventava tutto, lui: il titolo del film, trama, nomi dei registi, nomi degli attori, e arrivava a imbastire una critica che sembrava corrispondente ai più seri canoni dell'estetica. Questa rubrica ebbe un successo davvero straordinario, e andò a finire che molti lettori si accostavano più volentieri alle false critiche marottiane dei film mai proiettati, piuttosto che alle vere recensioni dei film italiani, tedeschi e degli altri paesi aderenti all'Asse, realmente programmati al Lido²³.

Per Marotta, questi furono anni di intensa attività. Nel 1941 iniziò, grazie ad Alfredo Signoretti, una collaborazione fissa con «La Stampa», scrivendo sulla terza pagina²⁴; ma «Film» rappresentò per Marotta una sorta di trampolino di lancio, poiché tra i più fedeli lettori del settimanale vi era Aldo Borelli, all'epoca direttore del «Corriere della Sera».

Borelli intuì le capacità di Marotta e gli diede la possibilità di collaborare, a partire dal 1942, con il più importante quotidiano italiano dell'epoca, che fece conoscere Marotta ad un pubblico sempre più vasto²⁵.

Napoli, la sua città natale, divenne il tema principale degli articoli che scrisse sul «Corriere della Sera» e i racconti che vi pubblicò confluirono poi nei suoi volumi. Infatti, una volta pubblicato un cospicuo numero di racconti, Bompiani li accettò e pubblicò, nel 1947, *L'oro di Napoli* che, come disse Marotta, «finalmente mi dette credito presso i letterati»²⁶.

²³ *Ivi*, pp. 6-7.

²⁴ Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., p. 266.

²⁵ Vittorio Paliotti, *La tessera di Marotta*, cit., p. 7.

²⁶ Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., p. 266.

Tra l'inizio della collaborazione con il «Corriere della Sera» e la pubblicazione di *L'oro di Napoli*, intercorsero però anni difficili.

Nel 1944, infatti, temendo rappresaglie nazi-fasciste, allontanò la famiglia da Roma e la mandò a Gavi, in Piemonte, paese di cui la moglie, Pia Montecucco, era originaria²⁷. Marotta aveva timore perché, in un articolo pubblicato su «Film» immediatamente dopo il 25 luglio del 1943, aveva salutato il ritorno alla libertà e pensava che sarebbe stato arrestato per questo. La punizione per Marotta, invece, fu un'altra. La polizia politica ritenne sufficiente radiarlo dall'Albo dei giornalisti, cosa che comportò il licenziamento immediato²⁸.

Scrisse Marotta a riguardo:

Durante la guerra i miei guai furono quelli di tutti i civili. Vennero il venticinque luglio e l'otto settembre. Fu rinvenuto un mio applauso alla libertà. Con la qualifica di "indegno di esercitare la professione giornalistica" mi privarono di ogni possibilità di guadagno. Che tempi. Un soccorrevole editore mi assunse segretamente, gli mettevo insieme certi fascicoli di novelle, tutto andò bene finché una dattilografa, amica senza che lo sapessimo di un gerarca fascista, ci denunciò entrambi a costui. Feci in tempo a svignarmela²⁹.

Rimase nascosto fino alla Liberazione, quando, riunitosi alla famiglia, tornò a Milano.

Durante gli anni della guerra, tra le altre attività svolte da Marotta, vi fu anche quella di capo dell'ufficio stampa della Germania film, ente che si occupava di distribuire in Italia film tedeschi e degli stati dell'Asse, ovvero i soli film stranieri che potevano essere visti in Italia durante la guerra³⁰.

Terminata la guerra e rientrato a Milano, riprese a lavorare, sia come vicedirettore di «Bis», settimanale cinematografico che fallì nel giro di breve tempo, che sul «Corriere della Sera»³¹.

Come ho già precedentemente accennato, nel 1947 venne pubblicato da Bompiani *L'oro di Napoli*, che venne apprezzato sia dal pubblico che dalla critica.

Lo scrittore ha sottolineato, infatti, che il testo ottenne vari apprezzamenti, tra i quali quelli di Corrado Alvaro e di Vincenzo Caldarrelli. Inoltre, Bo, Quasimodo, Carrieri e Vigorelli gli assegnarono il Premio Paraggi ex-equo con Tommaso Landolfi³².

²⁷ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 55.

²⁸ *Ivi*, pp. 55-58

²⁹ *Ivi*, p. 57.

³⁰ *, *Giuseppe Marotta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 678.

³¹ *Ibidem*.

³² Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., p. 266.

L'oro di Napoli proponeva, così come già accaduto con altri volumi pubblicati da Marotta, la realtà di Napoli e il degrado in essa presente e che si era sicuramente intensificato dopo la caduta del Regno. Un testo che traeva ispirazione dai suoi ricordi giovanili. Come disse lo stesso Marotta, fu un po' come se quel territorio, a lui così ben noto, e dal quale ormai si era allontanato vent'anni prima, lo stesse di nuovo richiamando a sé³³.

La scrittura del Marotta de *L'oro di Napoli*, come sottolineato da Nigro, che ha scritto l'introduzione al testo, trae ispirazione dal teatro napoletano, dalla commedia dell'arte. Marotta ha sicuramente in mente Eduardo Scarpetta, ma anche altri autori partenopei, come Matilde Serao, Raffaele Viviani e Salvatore di Giacomo. Un realismo ottocentesco che allo stesso tempo, però, propone la possibilità di un riscatto sociale e morale. Raffaele Nigro afferma che:

L'oro di Napoli è sì il poema eroicomico di una città che non può abbandonarsi al piacere di esistere, ma è anche il luogo dove il popolo sa ingegnarsi per superare le difficoltà quotidiane, povertà, disoccupazione, disperazione, con pazienza e astuzia³⁴.

I racconti presenti nel volume, partendo da spunti autobiografici ci mostrano un affresco della realtà dei vicoli e dei bassi napoletani, dando così chiara espressione di una città e di un popolo.

L'oro di Napoli nacque dall'esigenza di reagire ad un'attività giornalistica che si soffermava solo sulla superficie delle cose, senza scavare veramente nelle problematiche sociali e antropologiche³⁵. È un testo che risponde alla necessità, tipica in Marotta, di mettere insieme umorismo e malinconia. Questa fusione viene resa efficacemente attraverso uno stile che fa largo uso di analogie e metafore, volte a rendere anche in italiano la ricchezza e le sfumature del dialetto napoletano. Dialetto che Marotta, volutamente, non utilizza mai nella narrativa³⁶.

Nonostante il successo ottenuto con *L'oro di Napoli*, però, non mancarono le critiche. Infatti Marotta, facendo riferimento ai suoi complicati rapporti con la critica, ha detto:

³³ Raffaele Nigro, *Introduzione*, in Giuseppe Marotta, *L'oro di Napoli*, BUR, Milano 2017, pp. 2-10 (4).

³⁴ *Ivi*, p. 5.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *, *Giuseppe Marotta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 678.

«La critica? In generale mi tiene il broncio come se io l'avessi in qualche indimenticabile modo, offesa»³⁷.

Marotta, inoltre, come aveva specificato ad una lettrice, rispondendo ad una sua lettera su «L'Europeo», non aveva smesso di sentirsi napoletano, ma dopo tanti anni a Milano, si sentiva al tempo stesso anche un po' milanese, poiché riteneva che l'autentico luogo di nascita di un uomo fosse quello che gli dava il lavoro, il pane e la dignità³⁸.

Sulla scia dell'*Oro di Napoli*, nel 1948 venne pubblicato *San Gennaro non dice mai di no*, edito da Bompiani. *San Gennaro non dice mai di no* fu una sorta di resoconto del viaggio a Napoli che Marotta fece in quegli anni, esattamente vent'anni dopo aver lasciato la sua terra. Anche in questo caso, il volume fu il risultato di una raccolta di articoli scritti per «il Corriere della Sera».

Come scrisse Goffredo Bellonci, in un articolo apparso su «La Fiera Letteraria» nel 1954:

San Gennaro non dice mai di no ci descrive la città quale gli apparve ritornandovi nel 1947 dopo lunghi anni di assenza: con il distacco dell'artista, e con la prosa che nella sua sintassi aveva i moti e concitazione del dialetto. Il Marotta trasferiva nella lingua la sintassi del dialetto, così spericolato nel trapasso di toni e di immagini come nei giochi di prestigio con le parole. E i napoletani gli si mostrarono pazienti delle sventure e delle miserie, non invidiosi della ricchezza «se presentata bene», tenaci lavoratori, bravissimi artigiani ma soprattutto naturalmente attori. Recitavano anche il proprio autentico dolore: si recitavano; e dovevano dunque essere rappresentati con una prosa dove la parola avesse i valori scenici di quei discorsi³⁹.

Un testo che è quindi un ritratto affettuoso e ironico della sua città natale, ma attraverso il quale Marotta cerca di rimanere fuori dai dibattiti culturali dell'epoca. Infatti, nonostante le sue prime opere di successo (*L'oro di Napoli*, 1947; *San Gennaro non dice mai di no*, 1948; *A Milano non fa freddo*, 1949) siano state pubblicate in pieno clima neorealista, lo scrittore non si è mai definito e mai dichiarato neorealista. Marotta, infatti, si è spesso mostrato polemico nei confronti di questo movimento letterario. Riteneva che l'ondata di realismo che stava attraversando la letteratura fosse un fatto inutile e illusorio e che desse modo, tra l'altro, anche a scrittori non particolarmente dotati, di mettersi in

³⁷ Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, cit., p. 266.

³⁸ Giuseppe Marotta, *Valzer postale* (rubrica *Fuori Programma*), «L'Europeo», XVI, 25, 19 giugno 1960, p. 85.

³⁹ Goffredo Bellonci, *Come la vita della sua città*, «La Fiera Letteraria», IX, 50, 12 dicembre 1954, p. 3.

luce con la “scusa” della letteratura documentaria. Lui, invece, all’esposizione dei fatti preferiva di gran lunga l’interpretazione degli stessi⁴⁰.

Distaccandoci dal piano della narrativa, e continuando a seguire cronologicamente l’attività di Marotta, è importante sottolineare che nel 1948 riprese la collaborazione - interrotta nel 1945 - con «Film». Su «Film» tenne una rubrica dal titolo *Poltrona scomoda*, caratterizzata da un articolo di critica cinematografica e dalla presenza di un riquadro intitolato *Dieci domande a...*. Come sottolinea Vittorio Paliotti, «*Poltrona scomoda* parlava di cinema e non parlava di cinema»⁴¹, dato che Marotta prendeva spesso spunto dal cinema per trattare poi svariati argomenti⁴².

Come ho già accennato, *San Gennaro non dice mai di no* fu seguito, nel 1949, da *A Milano non fa freddo*, edito da Bompiani. In questo caso è Milano ad essere scenografia dei racconti, inaugurando un altro filone della sua narrativa, ossia quello incentrato sulla sua seconda patria, che ormai lo accoglieva (esclusa la parentesi romana) da una ventina d’anni. Milano, come già era accaduto per Napoli, viene così presentata in chiave descrittiva e autobiografica⁴³.

Nel 1950, sempre da Bompiani, venne pubblicato *Pietre e nuvole*. Proprio in riferimento a quest’opera, Carlo Bo, sulla «Fiera Letteraria», ha parlato di un «nuovo» Marotta, di «un altro» Marotta, sottolineando la superiorità di quest’opera rispetto a *L’Oro di Napoli* e *A Milano non fa freddo*⁴⁴. *Pietre e nuvole* propone una serie di racconti in cui viene accentuato il carattere surreale e paradossale dello stile di Marotta⁴⁵.

All’inizio degli anni Cinquanta, Marotta decise di tornare definitivamente a Napoli e dopo aver acquistato inizialmente una casa al Vomero, la rivendette per comprare un appartamento più grande e panoramico in via Monte di Dio, la stessa via in cui la madre, dopo la morte dell’avvocato Marotta, lavorava come governante presso il Conte M.⁴⁶

Il rientro a Napoli era comunque intervallato da brevi soggiorni sia a Milano che a Roma, città alle quali rimase professionalmente legato fino alla sua morte.

⁴⁰ Marianovella Verderame, *Rassegna di studi critici su Giuseppe Marotta*, «Critica Letteraria», VI, 18, 1978, pp. 155-192 (160).

⁴¹ Raffaele Nigro, *Introduzione*, in Giuseppe Marotta, *L’oro di Napoli*, cit., p. 8.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *, *Giuseppe Marotta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 678.

⁴⁴ Carlo Bo, *Pietre e Nuvole di Giuseppe Marotta*, «La Fiera Letteraria», V, 47, 26 novembre 1950, pp. 1-2.

⁴⁵ *, *Giuseppe Marotta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, cit., p. 678.

⁴⁶ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 69.

Nel 1951 la casa editrice Elmo, di Milano, gli pubblicò *I dialoghi*, una vera e propria raccolta di dialoghi che Marotta intratteneva con i suoi lettori sulle pagine del «Corriere d'informazione», l'edizione pomeridiana del «Corriere della Sera». Infatti, succeduto ad Idro Montanelli nella guida della rubrica *I dialoghi*, decise poi di raccogliere queste conversazioni in volume⁴⁷.

Marotta fu un autore estremamente fecondo: come si potrà notare, infatti, quasi ogni anno diede alla stampa una nuova pubblicazione.

Nel 1952 Bompiani pubblicò *Gli alunni del sole*, testo che presenta una fusione tra la mitologia classica, cara alla cultura e alla sensibilità napoletana, e i personaggi e gli umori che realmente sono propri della vita dei vicoli e dei bassi della città partenopea. Vengono mostrati vizi e virtù dei napoletani, in continuo parallelismo con le vicende e le azioni di dei e semidei, ai quali i napoletani finiscono per sentirsi imparentati⁴⁸.

La struttura dell'opera è molto semplice e parlare di romanzo sarebbe inappropriato. Anche in questo caso si tratta di racconti precedentemente pubblicati sul «Corriere della Sera». Negli *Alunni del sole* non vi sono protagonisti autonomi, ma quello che conta è la collettività⁴⁹.

Sempre nel 1952 venne pubblicato anche *Le madri*. Così parla di quest'opera Marotta a Pasquale Festa Campanile, in un'intervista pubblicata su «La Fiera Letteraria» un mese prima dell'uscita del libro:

è un libretto molto piccolo che raccoglie alcuni tipi di madri, alcune mie cose che avevano una madre come personaggio. Questa è una corda della mia sensibilità, un motivo sempre ricorrente nella mia letteratura. [...] Questo mio libretto sarà volutamente breve perché ho cercato di tenerlo su un tono e una misura che non fossero retorici o troppo patetici. Nella prefazione dirò, senza che ciò abbia valore di una ninna nanna che tutti abbiamo ricevuto delle favole. Io faccio conto di offrirle ai lettori perché trovino un motivo, una possibilità, di restituirne qualcuna alle loro madri. [...] Penso che piacerà per le sue qualità cordiali e per il suo calore umano. Io l'ho trattato con rigore di propositi e molto pudore⁵⁰.

Le madri si presenta, quindi, come una raccolta di storie che hanno come elemento in comune la rappresentazione dell'amore materno, tema già caro a Marotta dai tempi

⁴⁷ *Ivi*, p. 126.

⁴⁸ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1969, pp. 443-461 (454-455).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Pasquale Festa Campanile, *Che cosa fanno gli scrittori italiani*, cit., p. 2.

dell'*Oro di Napoli*, in cui, nella prefazione, aveva dedicato un lungo pensiero alla madre e al loro legame. Una galleria di ritratti che riesce a raggiungere un intento celebrativo pur lasciando parlare unicamente i fatti⁵¹.

Nel 1954 venne poi pubblicato *Coraggio, guardiamo*, che si aggiudicò il Premio Bagutta, uno dei pochi premi letterari mai ottenuti da Marotta. Siamo di fronte ad una nuova raccolta dove Marotta mette insieme luoghi, fatti e persone, e il cui titolo trae ispirazione da un verso di Vincenzo Caldarelli⁵². Lo scrittore, in questo testo, propone immagini delle città a lui più care (Napoli e Milano), ma mostra anche la malinconia che ha caratterizzato l'abbandono prima di una e poi dell'altra.

Recensendo il testo sulla «Fiera Letteraria», Pasquale Festa Campanile sottolineò come la prosa di Marotta fosse limpida e quanto lo scrittore fosse «un prosatore eccezionalmente dotato»⁵³.

Nel 1954, Ceschina gli pubblicò *Mi voglio divertire*, una raccolta di racconti in cui trova spazio, alla maniera di Marotta, un umorismo malinconico, utile a far emergere un'amara polemica sociale. Il testo pare essere strettamente collegato ad opere comparse quasi vent'anni prima: *Divorziamo per piacere?* (1934) e *Questa volta mi sposo* (1936), poiché tutte nascono da articoli scritti sul «Bertoldo» e sul «Guerin Meschino»⁵⁴.

Proseguendo cronologicamente nel percorso giornalistico e letterario di Marotta, a questo punto è importante inserire un evento fondamentale ai fini di questo lavoro. A partire dal 1954⁵⁵, infatti, Marotta iniziò la sua collaborazione con «L'Europeo», occupandosi di critica cinematografica. Da questa collaborazione avranno origine i volumi: *Questo buffo cinema* (1956), *Marotta ciak* (1958), *Visti e perduti* (1960), *Facce dispari* (1963) e, pubblicato postumo, *Di riffe e di raffe* (1965), tutti editi da Bompiani⁵⁶.

Nel 1955 è sempre Bompiani a pubblicare una nuova raccolta di racconti dal titolo *Salute a noi*: una simpatica commedia in cui la protagonista principale è la morte. Quest'ultima non assume l'immagine di una presenza terrificante ma viene quasi intesa,

⁵¹ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, cit., p. 453.

⁵² Pasquale Festa Campanile, *L'ultimo libro di Marotta. Coraggio, guardiamo*, «La Fiera Letteraria», IX, 8, 21 febbraio 1954, pp. 1-2 (1).

⁵³ *Ivi*, p. 2.

⁵⁴ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, cit., p. 453.

⁵⁵ Giuseppe Marotta, *Il marenmano Folco Lulli belva dal cuore tenero*, «L'Europeo», X, 22, 30 maggio 1954, p. 35.

⁵⁶ Di questo argomento si tratterà nello specifico nel terzo capitolo, qui ci si limita a segnalare la collaborazione e a collocarla cronologicamente all'interno dell'attività giornalistica e letteraria di Marotta.

dal popolo napoletano, come presenza familiare. Vi è una sorta di bonaria convivenza con la morte, che viene spesso espressa attraverso situazioni comiche e paradossali. Tra l'altro, il tema della morte è stato spesso utilizzato da Marotta nei suoi racconti e, al tempo stesso, pare che fosse anche un tema ricorrente nelle conversazioni dello scrittore. In *Salute a noi*, come sottolinea Vincenzo Paladino:

si dimostra, fra l'altro, che se è purtroppo vero che la morte ha, in definitiva, ragione degli uomini, pur tuttavia i napoletani hanno ragione di essa: da vivi addomesticandola e naturalizzandola, oltre che convenientemente esorcizzandola, da morti furbescamente raggirandola⁵⁷.

Sempre nel 1955 venne pubblicato *Cavallucci di carta*, dall'editore Elmo. Si tratta di una raccolta di scritti che trattano di svariati argomenti, dove a primeggiare sono la divagazione, lo scherzo, la fantasia e il divertimento⁵⁸. Marotta, anche in questo testo, non manca di dare spazio ad elementi autobiografici, caricandoli di forti tinte umoristiche e ironiche. Crea personaggi al limite della caricatura, in grado di colpire l'attenzione del lettore.

Nel 1958 venne pubblicato, presso Bompiani, *Mal di Galleria*, dove emerge l'immagine del Marotta immigrato. L'umorismo e il suo grande amore per la vita si fanno spazio costantemente anche in quest'opera. Milano viene presentata nel costante richiamo a Napoli, e a volte anche un semplice incontro con altra gente del sud funge da pretesto per lo scrittore per far riemergere memorie della sua terra, alla quale per lunghi anni era stato lontano. Come sottolinea Vincenzo Paladino, Marotta è tollerante e scettico allo stesso tempo, e bonariamente non si pone troppi problemi, evitando di giudicare e condannare. Accetta la realtà cittadina per quella che è, ironizzando spesso, ma evitando di sottolineare negativamente le difficoltà incontrate, appunto, da giovane scrittore in cerca di un futuro. Non si serve di recriminazioni polemiche, ma registra accuratamente le sue osservazioni. Mostra umanità e indulgenza nei confronti dei difetti degli uomini e degli inganni della vita. Guarda con stupore tutto ciò che lo circonda: strade, piazze, paesaggi urbani, ma anche le donne, che lui vede così diverse dalle donne del sud⁵⁹.

⁵⁷ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, cit., p. 455.

⁵⁸ *Ivi*, p. 452.

⁵⁹ *Ibidem*.

Attraverso *Mal di Galleria* riesce a trasmettere un'immagine chiara della vita a Milano negli anni '50. L'opera ottenne un grande successo di pubblico, e come ci dice lo stesso Marotta vinse il Premio Bancarella:

Non mi illusi neanche per un attimo che *Mal di Galleria* potesse acciuffare il Premio Bancarella. Nei panni di ogni elettore avrei coscientemente votato per i bellissimi *Racconti* di Italo Calvino. Ma i giudici preferirono, a grande maggioranza, un libro di fuorvia⁶⁰.

In questi anni di intensa attività letteraria, A *Mal di Galleria* seguì *Gli alunni del tempo*, edito nel 1960 da Bompiani.

Gli alunni del tempo, sua scia dell'*Oro di Napoli* (1947) e degli *Alunni del sole* (1952), è testimonianza di un percorso narrativo intrapreso da Marotta ormai da anni, dove ancora una volta è la sua napoletanità ad emergere. In quest'opera, che potremmo definire come una sorta di continuazione naturale degli *Alunni del sole*, la realtà cittadina viene presentata in costante collegamento con fatti di cronaca e viene data massima espressione ai cambiamenti indotti dalla modernità. Tra i protagonisti vi è Don Vito Cacace, che di mestiere fa la guardia notturna e commenta insieme ad alcuni vicini le notizie del giorno apparse sul giornale, che lui è l'unico a leggere. Questo pretesto offre così a Marotta degli spunti per interessanti divagazioni.

C'è chi, come Vittorio Paliotti, ha rivisto in Don Vito lo stesso Marotta, abituato da sempre a commentare le notizie del giorno, appena lette sui giornali, con amici e colleghi, ma a volte anche con gli stessi lettori⁶¹.

A Roma, nel 1961 la casa editrice Canesi pubblicò *Il vento in gabbia*, opera che non ebbe grande successo, stando a quanto dichiarò lo stesso Marotta parlandone con i lettori nelle pagine dell'«Europeo». Infatti, ad una signora che chiedeva informazioni sul suo ultimo libro, lo scrittore rispose: «Il titolo del mio ultimo libro è *Il vento in gabbia*: ma se ne tenga, come tutti, lontana!»⁶².

Il vento in gabbia è una raccolta di racconti, caratterizzati, come spesso accade nelle opere di Marotta, da brillante umorismo e dalla presentazione di eventi paradossali.

⁶⁰ Giuseppe Marotta, *Valzer postale* (rubrica *Fuori Programma*), «L'Europeo», XV, 38, 20 settembre 1959, p. 53.

⁶¹ Toni Iermano, *Il malinconico riso di Giuseppe Marotta*, «Esperienze Letterarie», XXVI, 3, luglio-settembre 2001, pp. 29-42 (39).

⁶² Giuseppe Marotta, *Valzer postale* (rubrica *Fuori Programma*), «L'Europeo», XVII, 44, 29 ottobre 1961, p. 87.

Nel 1962 venne pubblicato, nuovamente da Bompiani, *Le Milanesi*. Si tratta dell'ultima opera di Marotta dedicata al capoluogo lombardo, dopo *A Milano non fa freddo* (1949) e *Mal di Galleria* (1958). In quest'opera, una raccolta di racconti già pubblicati sul «Corriere della Sera», sono presenti ritratti di donne, che nuovamente ci mostrano un'immagine di Milano attraverso gli occhi del Marotta esule.

È interessante, però, notare come queste opere dedicate a Milano siano state scritte, in realtà, proprio quando ormai Marotta si era trasferito nuovamente a Napoli; abbiamo la possibilità di assistere alla rappresentazione di una città a lui ben nota, ma che ora può osservare da lontano, anche se, come ha voluto sottolineare lo stesso Marotta, un distacco vero e proprio da quella città non c'è mai stato per lui. Scrive Marotta ad una lettrice nel 1959: «Sto a Napoli, adesso, ma con la giacca impigliata nei battenti di Milano. Ho la tristezza remota, nuvolosa, dei meticci. Non so mai, quando riapro gli occhi la mattina, se vedrò dalla finestra una guglia del Duomo o una gobba del Vesuvio»⁶³.

Come già sottolineato, Marotta ebbe rapporti abbastanza complicati con la critica, nonostante la sua ricca produzione letteraria e non perse mai occasione per ribadirlo. Intervistato da Pasquale Festa Campanile ha avuto modo di precisare che, a suo parere, la critica gli fosse ostile a causa delle sue irregolari origini letterarie, non accademiche, evidenziando con la sua solita franchezza un'aspra polemica nei confronti di questo «accademismo» che tanto gli era avverso⁶⁴.

Marianovella Verderame ha parlato a tal proposito di un vero e proprio «caso» Marotta, infatti, mentre lo scrittore riteneva che ad essere responsabile dei tardivi riconoscimenti da parte della critica fosse l'accademismo imperante all'epoca, altri critici ritenevano che le cause andassero ricercate nella personalità dello scrittore. C'è stato, inoltre, chi proprio negli anni di maggior diffusione del neorealismo ha voluto sottolineare come Marotta non aderisse pienamente ai canoni del movimento, o ancora chi riteneva che Marotta, in quanto «immigrato» e «irregolare» avesse la necessità di integrarsi economicamente prima ancora che culturalmente, e a questo fosse collegato prevalentemente il suo temperamento⁶⁵.

Dino Buzzati, ad esempio, notando le grandi capacità di Marotta volle sottolineare le contraddizioni in cui era caduta la critica e affermò:

⁶³ Giuseppe Marotta, *Valzer postale* [20 settembre 1959], cit., p. 53.

⁶⁴ Pasquale Festa Campanile, *Che cosa fanno gli scrittori italiani*, cit., pp. 1-2.

⁶⁵ Marianovella Verderame, *Rassegna di studi critici su Giuseppe Marotta*, cit., pp. 158-159.

Marotta ha avuto un bello scrivere, un bel pubblicare, un bel farsi leggere: la critica ufficiale manco faceva una piega, come se lui non fosse mai esistito. Poi le cose cambiarono; gli fu riconosciuto non solo il diritto di cittadinanza nella repubblica delle lettere, ma gli venne assegnato, per decisione unanime, un posto di prim'ordine e nessuno dei Soloni manifestò il minimo imbarazzo nel fare gli elogi di ciò che per anni ebbe un ostinato ostracismo⁶⁶.

Ma Verderame evidenzia come probabilmente l'origine del «caso» Marotta vada ricercata nel disimpegno della critica ufficiale, poiché raramente questa ha cercato di uscire dai confini della recensione che nasceva in occasione della pubblicazione di un nuovo libro. Si è insistito maggiormente, infatti, su alcune tematiche spesso presenti nelle opere di Marotta senza soffermarsi però sulle motivazioni interne alle singole opere o senza fare riferimento all'attività letteraria dello scrittore nel suo complesso⁶⁷.

Marotta fu, inoltre, autore di testi di canzoni, scritte quasi tutte in dialetto. Nel 1962 la Libreria Scientifica Editrice gli pubblicò *Le canzoni*, un volumetto che racchiudeva alcune poesie che poi vennero musicate. Alcune delle canzoni scritte da Marotta parteciparono anche al Festival di Sanremo, riscuotendo ampio successo⁶⁸.

Per concludere il percorso narrativo di Marotta, facciamo riferimento ad un altro testo, questa volta pubblicato postumo. Si tratta del *Teatrino del Pallonetto*, edito nel 1964 da Bompiani, un anno dopo la morte dello scrittore.

L'opera segue il percorso partenopeo già intrapreso dall'*Oro di Napoli* (1947) e in seguito dagli *Alunni del sole* (1952) e dagli *Alunni del tempo* (1960). Come evidenzia Vincenzo Paladino, molto probabilmente Marotta aveva in mente di proseguire sulla linea degli *Alunni del sole* e degli *Alunni del tempo*, realizzando un ciclo di opere strettamente collegate tra di loro. La serie di racconti legati al Pallonetto di Santa Lucia, noto quartiere di Napoli, tendeva a napoletanizzare la cronaca del tempo. Vincenzo Paladino afferma che:

la trovata, l'ideazione, la messinscena, l'impostazione organica delle suddette opere sono perfettamente identiche a quelle riscontrate ne *Gli alunni del sole*. Con questa differenza che ci sembra sostanziale: e cioè che, mentre in questo primo libro del ciclo la componente fantastica dell'anima napoletana trovava, per naturali corrispondenze e assonanze, un'ideale amplificazione nel mondo favoloso dei miti, nelle altre due opere la napoletanità veniva, deliberatamente e

⁶⁶ *Ivi*, p. 159.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., pp. 20 e 157.

frettolosamente, ridotta a categoria, schema e misura del mondo. Senza, però, che l'autore avesse la minima intenzione di inasprire il conflitto, direi di civiltà, fino al punto di rottura⁶⁹.

Con questa opera si conclude l'attività narrativa di Giuseppe Marotta che, come avremo modo di vedere in seguito, non fu solo scrittore e giornalista, ma fu un poligrafo appassionato che si destreggiava abilmente tra diversi settori dell'arte.

1.3 L'attività cinematografica e teatrale

Un ruolo fondamentale nella vita professionale di Marotta è stato ricoperto anche dal cinema e dal teatro, che lo videro coinvolto nel ruolo di autore e sceneggiatore.

Come si è già avuto modo di sottolineare, Marotta si trasferì da Milano a Roma tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta proprio per collaborare con l'industria cinematografica.

Nel 1942 uscì *Soltanto un bacio*, con la regia di Giorgio Candido Simonelli, al quale Marotta lavorò come soggetto e come collaboratore alla sceneggiatura. La vicenda è incentrata su una ricchissima ragazza appena diventata maggiorenne che, a capo di un consiglio di amministrazione, si ritrova a dover scegliere un marito. Lei però si è invaghita di uno sconosciuto, di cui finirà per sposare un amico fraterno. Il film è stato giudicato positivamente dalla critica. Un film in cui «si respira una grande aria di simpatia», in cui «c'è insomma tanta gente cordiale e gioviale, c'è una vicenda sentimentale e garbata. E nessuno può affermare alla fine dei conti che il film non lo abbia divertito»⁷⁰.

Quarta pagina, invece, uscì nel 1943 con la regia di Nicola Manzari: nuovamente Marotta si occupò del soggetto e collaborò alla sceneggiatura. Il soggetto è incentrato sulla scomparsa di un giovane impiegato di banca e l'avvocato che si occupa del caso riuscirà a risolvere il complicatissimo caso solo grazie a degli indizi legati a delle inserzioni comparse sulla quarta pagina di un giornale. La critica ha giudicato positivamente gli interpreti e la linearità della sceneggiatura⁷¹.

⁶⁹ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, cit., pp. 455-457.

⁷⁰ Roberto Chiti-Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano: dal 1939 al 1944*, Gremese, Roma 2005, p. 343.

⁷¹ *Ivi*, p. 287.

Abbiamo ancora Marotta in qualità di autore, insieme ad Augusto Borselli, e di sceneggiatore insieme ad Augusto Borselli, Mario Brancacci, Vittorio Veltroni e Franco Riganti in *Amor non ho... però però*, diretto da Giorgio Bianchi⁷². Un film che, secondo la critica, risalta rispetto al crescente numero di pellicole di basso livello, e risulta dotato di freschezza e di libertà di movimenti⁷³.

Nel 1952 esce nelle sale *Un ladro in paradiso*, con la regia di Domenico Paolella, con soggetto di Marotta, Augusto Borselli e Isa Mogherini e con sceneggiatura di Marotta, Eduardo De Filippo e Vincenzo Amato⁷⁴. Il soggetto del film si ispira ad una cantata di Edoardo De Filippo, e nuovamente vediamo Marotta alle prese con una storia tutta napoletana, dove la trama è incentrata sulla povera gente e sui compromessi ai quali questa è costretta a cedere pur di sbarcare il lunario. Anche la generosità, la superstizione e la morte, temi che abbiamo incontrato anche nell'attività letteraria di Marotta si fanno strada tra i fotogrammi del film.

La napoletanità di Marotta è ancora una volta presente in *Tarantella napoletana*, film del 1953, diretto da Camillo Mastrocinque e sceneggiato da Marotta e Armando Curcio⁷⁵. Il film nasce come trasposizione cinematografica dello spettacolo teatrale di Armando Curcio dal titolo *Rivista Omonima* e mette in scena Napoli e i suoi aspetti più caratteristici e folcloristici. La critica ha definito discrete le riprese, la fotografia, la registrazione sonora e il colore⁷⁶.

Nel 1953 uscì *Cento anni d'amore*, con la regia di Lionello De Felice e in cui Marotta ha collaborato alla sceneggiatura. È un film composto da sei episodi che narrano storie d'amore passando attraverso cento anni di storia. La critica lo ha definito «un film corretto e a tratti piacevole ma anonimo sotto il punto di vista stilistico», e ha ritenuto buono il materiale narrativo ma non sufficientemente sfruttato dal regista⁷⁷.

In seguito, Marotta collaborò alla sceneggiatura di *Carosello napoletano* (1953), insieme a Ettore Giannini, regista del film, e Remigio del Grosso. Napoli torna ad essere

⁷² Scipione Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 159.

⁷³ Si veda la scheda del film *Amore non ho, però però...* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/amor-non-ho-per-per-3996/>), ultima consultazione 12 marzo 2022).

⁷⁴ Scipione Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 159.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Si veda la scheda del film *Tarantella napoletana* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/tarantella-napoletana/5803/>), ultima consultazione 12 marzo 2022).

⁷⁷ Roberto Chiti-Roberto Poppi- Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano: dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991, p. 92.

sfondo delle vicende narrate e attraverso la vita di un cantastorie napoletano e della sua famiglia, si coglie l'occasione per far scoprire le origini di alcune famose canzoni napoletane. Abbiamo quindi, in questo film, due temi molto cari a Marotta: Napoli e il suo popolo e la canzonetta napoletana, attraverso la quale vengono narrate le miserie e le gioie di Napoli e della sua gente⁷⁸. Gianni Rondolino lo ha definito:

Uno dei primi e più validi esempi di "film-rivista" italiano. Il panorama che esso offre della multiforme società napoletana, dei tipi, dei caratteri, degli usi e dei costumi è vario e colorito e, nell'ambito di uno spettacolo coreografico e rivistaiolo, abbastanza approfondito. Ci sono numeri e scenette, episodi e balletti di classe, una recitazione sciolta e brillante⁷⁹.

Nel 1954 uscì nelle sale *Tempi nostri*, con la regia di Alessandro Blasetti. Si tratta di un film composto da sei episodi. Marotta ha collaborato come autore e sceneggiatore per l'episodio dal titolo *Don Corradino*, che narra le vicende di un autista che dopo diverse avventure galanti si innamora e decide di sposare la sua vicina di casa, di cui non si era mai accorto fino a quel momento. La critica ha segnalato l'eccellente interpretazione di alcuni personaggi (come, ad esempio, Vittorio De Sica) e la capacità di alcuni episodi di presentare in maniera chiara atmosfere ed esperienze umane⁸⁰.

Dello stesso anno abbiamo anche *L'Oro di Napoli*, diretto da Vittorio De Sica. Il film è tratto da cinque racconti di Marotta, raccolti nell'opera omonima e riuscì a rendere ancora più grande la notorietà delle immagini e dei personaggi ideati da Marotta nel 1947. Ritroviamo nuovamente il guappo, la pizzaiola, il venditore di saggezza e il giocatore d'azzardo. Marotta, in questo film, risulta essere per il regista un vero e proprio strumento di contatto con la città e con i suoi abitanti, ben noti allo scrittore. Diventa così una sorta di guida per il regista, che attraverso lo sceneggiatore riesce ad addentrarsi maggiormente nel testo dal quale il film ha origine, evitando così eventuali accuse di tradimento o travisamento dell'opera madre.

La critica ha apprezzato l'interpretazione degli attori, tra cui figurano Sofia Loren, Totò e Vittorio De Sica e ha osservato che:

⁷⁸ *Ivi*, pp. 84-85.

⁷⁹ *Ivi*, p. 84.

⁸⁰ Si veda la scheda del film *Tempi nostri* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/tempi-nostri/12230/>, ultima consultazione 13 marzo 2022).

Il film pur nella sua divisione in episodi, non tutti ugualmente felici, conserva una continuità espressiva ed una linea che lo rendono superiore alla media commerciale e gli conferiscono uno stile ben individuabile. L'accuratezza cui è improntata si rivela anche nella vivace interpretazione e nell'ottima fotografia⁸¹.

Marotta aveva riposto proprio su questo film, quella che lui aveva definito la sua «ultima speranza cinematografica» e proprio a proposito di cinema e del suo lavoro come autore e sceneggiatore è interessante riportare quanto lo scrittore disse a Pasquale Festa Campanile durante un'intervista di quest'ultimo del 1952, pubblicata su «La Fiera Letteraria». Le parole di Marotta mostrano come al solito la sua estrema concretezza e franchezza, nonché un'ampia conoscenza del mondo del cinema e di tutto ciò che ad esso ruota attorno. Dice Marotta a Festa Campanile, prima ancora che lui gli faccia una domanda inerente al cinema, quasi come se si stesse intervistando da solo (cosa che lo stesso interlocutore gli fa notare):

col cinema ci si può comprare l'automobile, ma non si può fare altro. Non solo ho avuto dal cinema delle profonde disillusioni, ma io stesso credo di aver deluso gli altri: e non vedo cosa possa spingermi verso il cinema se non motivi di carattere pratico e utilitaristico. Tranne rarissime eccezioni è un mondo di mediocri: si parla una lingua diversa, è come avere a che fare con una scimmia. D'altra parte, penso che il cinema potrebbe ricevere un contributo dagli scrittori solo qualora gli scrittori si trasformassero in registi: il loro apporto, come soggettisti e sceneggiatori, è altrimenti insignificante. Il soggetto, l'argomento, il tema, la tesi, il contenuto sono irrilevanti ai fini dell'opera d'arte. Dostoevskij ha lavorato su una materia da romanzo giallo: ed egli è eterno in quanto è Dostoevskij e non per merito precipuo della materia che a uno scrittore mediocre avrebbe ispirato un'opera mediocre. Nel cinema, poi, il soggetto ha un valore ancora più accentuato di semplice pretesto. Chi si esprime è solamente il regista, perché detiene il mezzo espressivo. Lo prova il fatto che due diversi registi, girando il medesimo soggetto, hanno creato due pellicole assolutamente diverse. Il fatto è – e mi sembra ovvio – che il soggetto si legge, e il film invece si vede. Il film si esprime, cioè, con un proprio linguaggio, che è costituito dall'immagine; il racconto, descritto con le parole del soggetto, attende la sua realizzazione visiva, e in queste immagini si coagula la poesia, l'emozione, il ritmo del film. Un'inquadratura piuttosto che un'altra, un'ombra in più, un'angolazione diversa, possono cambiare il significato di un gesto, o il senso di un oggetto. Non può essere, quindi, né il soggetto né la sceneggiatura, a dare forma alla materia del film. Il vero e unico autore del film è quindi chi ha la possibilità di usare il linguaggio delle immagini: il regista⁸².

La posizione di Marotta a riguardo è ancor più importante se si considera il fatto che egli ha lavorato nel cinema sempre e solo in qualità di sceneggiatore e soggettista, e che

⁸¹ Si veda la scheda del film *L'oro di Napoli* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/loro-di-napoli/9642/>, ultima consultazione 13 marzo 2022).

⁸² Pasquale Festa Campanile, *Posillipo sarà per Marotta la Spoon River napoletana*, cit., p. 2.

molto probabilmente fosse arrivato a questa conclusione a seguito degli esiti delle opere precedentemente realizzate. È possibile che, nonostante queste avessero avuto dei discreti giudizi da parte della critica, non avessero invece soddisfatto pienamente Marotta che, infatti, nello stesso anno dell'*Oro di Napoli*, si dedicherà al suo ultimo film in veste di sceneggiatore.

Nel 1954 uscì, infatti, *Questi fantasmi*, diretto da Eduardo De Filippo e sceneggiato da Marotta, Eduardo De Filippo e Mario Soldati. Il film è tratto da una commedia omonima di Edoardo De Filippo, rispetto alla quale la critica lo ha definito inferiore, nonostante si consideri in parte buona l'interpretazione degli attori⁸³.

Dopo questa intensa attività nel settore cinematografico, come soggettista e sceneggiatore, continuerà ad occuparsi di cinema ma solo in qualità di critico.

Discorso a parte merita, invece, il teatro, al quale Marotta si dedicò seguendo la scia della tradizione popolare napoletana e meridionale (ad esempio Vincenzo De Filippo, Edoardo Scarpetta, Salvatore Di Giacomo). Collaborò con Belisario Randone e traspose i suoi racconti in commedie, sottolineando ulteriormente la teatralità dei personaggi presenti nei suoi testi⁸⁴.

Il malato per tutti debuttò al Teatro Olimpico di Milano il 29 novembre 1955, messo in scena dalla compagnia del Teatro delle Novità di Manuel Landi. Di quest'opera si susseguirono 109 rappresentazioni ed ebbe parecchio successo. Lo stesso Marotta, infatti, parlandone con i suoi lettori nella rubrica *Fuori programma* sull'«Europeo», ci informa che essa vinse Il Torneo delle quindici novità, precedendo in classifica altri noti autori teatrali⁸⁵.

Il Califfo Esposito, messo in scena 115 volte, debuttò a Napoli, al Teatro Mediterraneo, il 2 gennaio 1956, grazie alla compagnia di Nino Taranto.

La prima di *Bello di papà* si ebbe a Milano, al Teatro Manzoni, il 22 ottobre 1957, nuovamente interpretata dalla compagnia di Nino Taranto e fu seguita da 115 rappresentazioni.

Veronica e gli ospiti debuttò a Napoli al Teatro Mediterraneo l'8 aprile 1959, con la compagnia Pagnani-Masiero-Lionello, e venne messa in scena 125 volte.

⁸³ Si veda la scheda del film *Questi fantasmi* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/-questi-fantasmi/9290/>, ultima consultazione 13 marzo 2022).

⁸⁴ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, cit., p. 456.

⁸⁵ Giuseppe Marotta, *Valzer postale* (rubrica *Fuori Programma*), «L'Europeo», XVII, 12, 19 marzo 1961, p. 69.

Il debutto di *Vado per vedove* avvenne nel 1961, con la compagnia di Nino Taranto e si susseguirono 116 rappresentazioni.

La commedia dal titolo *Il Generale dei Teddy-Boys*, invece, doveva essere messa in scena dalla compagnia di Gino Cervi, ma rimase inedita.

L'ultima opera teatrale alla quale lavorò Marotta si intitola *Il Terrore di Roma* e si tratta di un atto unico che venne pubblicato su *Sipario*, rivista mensile di teatro, ma che non venne mai rappresentato poiché l'attrice protagonista vi rinunciò⁸⁶.

Una volta terminata la presentazione del percorso professionale di Marotta, come ha voluto sottolineare Vincenzo Paladino, ci si rende conto di come Marotta sia uno scrittore difficilmente classificabile in maniera univoca. La sua vasta produzione e i diversi settori artistici ai quali si è dedicato, ci mettono di fronte ad un vero e proprio operatore culturale. Per questo suo attaccamento alla realtà di Napoli, ben presente sia nel giornalismo che nella narrativa, ma anche nella canzone, nel cinema e nel teatro, si è parlato di «scrittore regionalista», sulla scia di un «realismo populista e folclorico»; in riferimento alla sua volontà di narrare spesso le realtà sociali dei bassi e dei vicoli è stata utilizzata l'espressione «socialismo di tipo umanitario», pur con la consapevolezza che Marotta si sia sempre tenuto lontano da classificazioni di tipo politico. C'è stato, inoltre, chi lo ha definito un «romantico», in riferimento alla sua fiducia nei confronti della vita, seppur con un onnipresente scetticismo, ma anche per la generosità che emerge dai suoi personaggi e per la mitizzazione che viene fatta di Napoli. Oppure ancora è stato definito un «crepuscolare», per il tono malinconico che spesso assumono le sue opere, o «surrealista», per la sua sconfinata immaginazione, e ancora «scrittore colorista», per questa sua capacità di dipingere con le parole dei veri e propri affreschi di ambienti e persone⁸⁷. Al di là di quelle che possono essere delle classificazioni più o meno corrette, quello che emerge è la sua capacità di dedicarsi con passione e costanza a qualunque settore nel quale potesse mettere all'opera le sue capacità di «uomo di penna», rendendo facilmente riconoscibile la sua firma.

⁸⁶ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 158.

⁸⁷ Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, cit., pp. 457-458.

2. Il cinema e la critica cinematografica negli anni del *boom* economico

2.1 Il cinema italiano negli anni del boom economico

Dopo aver percorso la vita professionale di Giuseppe Marotta e prima di concentrare l'attenzione sulla sua attività di critico cinematografico sull'«Europeo», è importante soffermarsi sul cinema e sulla critica cinematografica, facendo riferimento ad un preciso periodo storico. Il periodo sul quale si focalizzerà l'attenzione in questo capitolo è quello del *boom* economico, precisamente gli anni dal 1958 al 1963.

Una volta terminata la Seconda guerra mondiale, l'Italia fu impegnata in un lungo e faticoso processo di ricostruzione. Fu necessario ricostruire un intero paese: strade, ferrovie, ponti. Inoltre, bisognava restituire ai cittadini i servizi essenziali, rimettere in piedi l'amministrazione pubblica, riavviare la produzione industriale e il sistema finanziario e creditizio. Tra il 1958 e il 1963 l'Italia visse un periodo di profondi cambiamenti, legati ad una totale trasformazione del tessuto economico e produttivo. In questi cinque anni ci si trovò di fronte ad un vero e proprio "boom" economico, ossia una crescita di eccezionale rapidità, un "miracolo" che rinnovò il paese sotto ogni aspetto, *in primis* economico, ma di conseguenza ebbe effetti anche sulla società, sulla mentalità e sugli usi e costumi degli italiani. Ci si trovò di fronte ad una nuova rivoluzione industriale, che comportò un'ingente impennata delle produzioni. L'Italia, da paese prevalentemente agricolo, divenne uno dei territori più industrializzati d'Europa, con industrie concentrate prevalentemente nel Nord del paese, tanto da comportare ingenti flussi migratori dalle regioni meridionali. L'Italia visse un momento di particolare entusiasmo: automobili, elettrodomestici e nuovi mezzi di comunicazione cambiarono radicalmente le abitudini degli italiani. La scolarizzazione subì una notevole evoluzione e anche l'editoria, con l'avvento delle edizioni tascabili, consentì un più facile accesso ai libri, comportando un aumento del numero dei lettori. Tra gli interessi degli italiani si fecero spazio anche la

moda e una maggiore attenzione nei confronti dell'eleganza e del confort. La disoccupazione, inoltre, diminuì notevolmente.

Si trattò di un miracolo che rinnovò il paese e le case dei cittadini. La televisione, che aveva fatto la sua comparsa in Italia a partire dal 1954, divenne il nuovo focolare attorno al quale si raccolsero gli italiani (gli abbonati nel 1963 ammontarono a 4.284.889), intrattenuti da un nuovo tipo di spettacolo e di cultura popolare, e si pose in netta contrapposizione con il cinema, contribuendo a cambiare anche il linguaggio degli italiani, divenuto più sboccato e volgare. Il cinema avvertì e riprodusse questi cambiamenti, cercando di non oltrepassare i limiti imposti dalla censura, che con occhio vigile frenava gli entusiasmi dell'innovazione. A tal proposito è interessante ricordare che Pio XII nel 1955 pronunciò un discorso rivolto ai cineasti, nel quale oltre a elogiare la ventata di freschezza portata dal cinema e l'importanza di questa nuova arte, sottolineò anche la capacità del cinema di suscitare istinti ai quali fosse necessario porre un freno e proprio per questo ne richiese una maggiore vigilanza e anche la censura, sia per le opere già realizzate che per quelle da realizzare⁸⁸.

In questi anni il benessere arrivò pian piano anche nelle province, e così sia l'automobile che altri prodotti industriali entrarono nel cinema, non più intesi come oggetti nelle mani di un gruppo ristretto di abitanti, come *status symbol*, ma come oggetti di uso comune. Il cinema, però, nel portare sulla scena il miracolo economico, mostrava anche l'altro aspetto di questo fenomeno, i risvolti negativi del sistema: il consumismo, la creazione di bisogni artificiali che spingeva i cittadini ad acquistare cose non necessarie e che conseguentemente induceva ad un appiattimento dell'individualità, riducendo così le capacità critiche degli italiani.

Il cinema, nonostante le novità che lo travolsero, lasciò ancora spazio al neorealismo, proponendo una rappresentazione della società tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

Il benessere economico produsse anche un altro effetto: il cinema divenne lo spettacolo popolare per eccellenza. L'accessibilità del prezzo del biglietto e il numero sempre crescente di sale cinematografiche lo resero maggiormente accessibile a tutta la popolazione, dalle grandi città ai piccoli paesi⁸⁹.

⁸⁸ S.S. Pio XII, *Discorsi sul film ideale. Primo discorso, 21 giugno 1955*, «Rivista del cinematografo», XXVI, 7, luglio 1955, p. 7.

⁸⁹ Lino Aulenti, *Storia del cinema italiano*, Libreria Universitaria, Padova 2011, p. 61.

Già a partire dal 1945 erano giunte in Italia grandi quantità di film americani che fecero sognare la popolazione italiana, ma gli italiani, con il tempo e come conseguenza delle grandi trasformazioni economiche giunte nel paese, iniziarono a concentrarsi invece sulla propria realtà e sulle proprie radici. Inoltre, l'ingente aumento di pubblico portò alla rinascita dell'industria cinematografica italiana. Come sottolinea Sandro Bernardi:

Se i ragazzi pasoliniani delle borgate vanno al cinema, se i ragazzi delle parrocchie aspettano con ansia il sabato pomeriggio per la stessa ragione, se le famiglie modeste con appartamento in periferia, o i fidanzati, i compagni di scuola in gruppo escono insieme la domenica, è per cercare nell'orizzonte dei generi cinematografici modelli di comportamento e di interpretazione del mondo che confermino le loro attese⁹⁰.

Il numero di spettatori tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta fu altissimo, si stimano ottocento milioni di spettatori all'anno tra il 1954 e il 1959, numeri mai visti in precedenza. Naturalmente questo fenomeno ebbe delle conseguenze, perché indusse a maggiori investimenti nel mondo del cinema, con l'obiettivo di rivolgere lo sguardo del pubblico italiano verso un cinema autoctono. Così, accanto alle case di produzione tradizionali, come la Titanus di Goffredo Lombardo e la Lux di Renato Gualino, e a nomi che poi si fecero largo nella storia del cinema (ad esempio Carlo Ponti, Dino De Laurentiis, Franco Cristaldi), comparvero piccole case di produzione, che sfruttarono il momento propizio per poi scomparire anche dopo solo un paio di film⁹¹.

Il cinema, per poter ottenere i favori del pubblico, non si limitò ad attingere al neorealismo ma guardò anche alla tradizione teatrale con l'intento di indagare gli interessi di questo nuovo pubblico che metteva insieme realtà sociali ben distinte⁹².

A partire dalla metà degli anni Cinquanta, assistiamo così ad un rinnovamento del cinema narrativo tradizionale, che accoglie nuovi temi e nuovi ambienti attingendo dall'attualità ma che allo stesso tempo conserva la sua spinta neorealista.

Autori e sceneggiatori si fecero interpreti di questi cambiamenti, sperimentando nuove idee e cercando di creare una fusione tra vari generi di consumo, come ad esempio la commedia, e la cultura letteraria propria degli artisti che si inserirono nell'industria

⁹⁰ Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in *Storia del cinema italiano. 1954-1959*, vol. IX, Marsilio, Venezia 2004, pp. 3-34 (14-15).

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, pp. 16-17.

cinematografica. Si intensificò, quindi, la collaborazione tra il mondo cinematografico e letterario⁹³.

In questi anni, di fronte ad un pubblico ben più vasto di quello che occupava le sale nei decenni precedenti, venne proposto un cinema che non si mostrava indifferente nei confronti della passata esperienza ma che allo stesso tempo guardava alle novità, creando una perfetta mistione di vecchio e nuovo. Interessante è, ad esempio, la mescolanza tra melodramma, film storico e film d'autore, messa in luce da *Estate violenta* (1959), diretto da Valerio Zurlini, o quella tra neorealismo, commedia e melodramma messa in scena in *Nata di marzo* (1958), di Antonio Pietrangeli.

Si mostrò, allo stesso tempo, un atteggiamento di sufficienza di fronte al cinema popolare e, spesso, anche gli intellettuali che lavoravano per il cinema ci tenevano a distinguere la loro attività nel mondo del cinema da quella letteraria, che ritenevano di gran lunga superiore.

Il cinema si rivelò essere il linguaggio espressivo che più di ogni altro incoraggiò questo clima di cambiamento. Lo fece sia attraverso i temi e i personaggi messi in scena, sia attraverso la rappresentazione del contesto culturale e storico-artistico del periodo, ma soprattutto attraverso lo sperimentalismo stilistico. Infatti, la trasformazione che aveva investito il paese penetrò profondamente nel cinema, e si fece strada attraverso il rinnovamento dei generi e dei modelli narrativi. Neorealismo, tradizione teatrale italiana e modelli ricavati dal cinema americano portarono a nuovi ed interessanti risultati, ottenuti attingendo anche a culture differenti. La commedia italiana, ad esempio, si rinnovò traendo ispirazione dalla commedia americana⁹⁴.

Molti registi trovarono nella contaminazione dei generi il proprio modo di fare cinema. Esempi di questa tendenza li troviamo, ad esempio, con *La sfida* (1958), di Francesco Rosi, che mette insieme cinema d'autore e cinema di genere.

Anche la cultura mitologica, particolarmente a cuore alla tradizione meridionale, si inserì nel cinema dando origine a film come *Le fatiche di Ercole* (1958) e *Ercole e la regina di Lidia* (1959), diretti da Pietro Francisci e *La rivolta dei gladiatori* (1958), di Vittorio Cottafavi, che mostrano la volontà di portare dei cambiamenti e delle innovazioni

⁹³ Guido Fink-Marco Pistoia-Bruno Roberti, *Cinematografia*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/italia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 23 marzo 2022).

⁹⁴ *Ibidem*.

anche nei costumi sociali. Questi furono anche gli anni in cui comparvero capolavori di cinema inteso come arte popolare, dove la bravura del regista si rivelò attraverso la sua capacità di scomparire lasciando spazio solo alla realtà messa in scena, cosa che ad esempio accade nell'*Oro di Napoli* (1954), diretto da Vittorio De Sica, e nei *Soliti ignoti* (1958), di Mario Monicelli. Spesso in questi film rivediamo la trasposizione cinematografica delle maschere care alla tradizione napoletana, che seguono la scia della Commedia dell'arte.

L'Oro di Napoli (1954), come sottolinea Sandro Bernardi, rappresentò un punto d'incontro tra letteratura popolare, autori di cinema e tradizione popolare.

Spesso si è parlato della fine degli anni Cinquanta come di anni caratterizzati da una sorta di «medioevo del cinema italiano»⁹⁵, in cui riemersero tendenze e tradizioni, ma quello che è importante sottolineare è che all'interno di questa ripresa del passato si fece strada, invece, un cinema vivo e ricco di suggestioni.

Nel passaggio tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta si avverte come il cinema italiano riuscì a raggiungere l'eccellenza, sotto ogni aspetto: tecnico, tematico, linguistico e come si trasformò in un luogo di riflessione culturale. Un cinema che guardò al suo pubblico e che riuscì a conquistare anche spettatori internazionali⁹⁶. Gli anni Sessanta, infatti, rappresentarono per il cinema italiano il decennio più vivace, quello che è stato definito dai critici dell'epoca come «età aurea»⁹⁷.

In questi anni, l'industria cinematografica italiana si contraddistinse come la più fiorente, seconda solo a quella degli Stati Uniti. Furono anni di grandi premi e di grandi vittorie: nel 1959, al Festival di Venezia, vinsero *La grande guerra* di Mario Monicelli e *Il generale della Rovere* di Roberto Rossellini; all'inizio degli anni Sessanta furono premiati *La dolce vita* di Federico Fellini, *L'avventura* di Michelangelo Antonioni e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti; al Festival di Cannes venne premiata nuovamente *La dolce vita* nel 1960 e *Il Gattopardo* nel 1963; Sophia Loren, ottenuto il

⁹⁵ Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, cit., p. 33.

⁹⁶ Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, vol. X, Marsilio, Venezia 2001, pp. 3-27 (26).

⁹⁷ Guido Fink-Marco Pistoia-Bruno Roberti, *Cinematografia*, cit.

premio come miglior attrice a Cannes nel 1961, vinse nello stesso anno l'Oscar; nel 1963 venne incoronato ad Hollywood anche $8\frac{1}{2}$ di Federico Fellini⁹⁸.

L'inizio degli anni Sessanta fu dunque un periodo molto fertile, caratterizzato anche da un discreto numero di registi debuttanti che, come ha voluto sottolineare Lino Micciché, furono meno di quanti ne segnarono le statistiche, soprattutto se si considera che nel novero dei debutti rientrò anche un discreto numero di "registi per caso", ossia di registi occasionali, che sparirono, spesso, anche dopo un'unica apparizione⁹⁹.

In conclusione, dopo aver tracciato questa panoramica, non resta che sottolineare come il graduale abbattimento delle barriere censorie, il positivo gruppo di registi che aveva preceduto gli anni del boom e la nuova ventata politica portata dal centrosinistra, furono tutti elementi che contribuirono alla freschezza di questi anni. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, inoltre, fu efficace per il mondo cinematografico la presenza di debuttanti e, allo stesso tempo, degli esponenti della generazione precedente, che non mostrarono alcuna polemica nei confronti della nuova generazione. I nuovi registi e "i padri" del cinema rivalutarono il ruolo degli sceneggiatori, che assunsero una maggiore rilevanza nell'architettura del film. Le due generazioni a confronto, per quanto fossero differenti sotto molti aspetti, condivisero lo scetticismo nei confronti del mondo che li circondava, e la necessità di utopia.

2.2 Generi, stili e tendenze

Il genere che meglio rappresenta il cinema degli anni ai quali facciamo riferimento è la commedia all'italiana. Il termine indica un genere di cinema comico-satirico di matrice neorealista, presente sugli schermi già dagli anni Trenta, ma che divenne genere solo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta¹⁰⁰. Questo genere portò sulla

⁹⁸ Si tornerà sulla maggior parte dei film e dei registi menzionati nel paragrafo successivo. In questa sede l'elenco presentato ha la sola funzione di documentare il successo del cinema italiano negli anni di nostro interesse.

⁹⁹ Lino Micciché, *La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici*, in *Storia del cinema italiano 1960-1964*, cit., pp. 136-159 (145).

¹⁰⁰ Masolino D'Amico, *Commedia all'italiana*, in *Enciclopedia del Cinema* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione 19 marzo 2022).

scena film che potremmo definire popolari, attraverso i quali è possibile notare una sorta di specularità tra film e pubblico. Sono propri di questi anni film come *I soliti ignoti* (1958), *La grande guerra* (1959), *Tutti a casa* (1960), *Il sorpasso* (1962), che presentano un'immagine della società senza mediazioni formali. Come afferma Giorgio De Vincenti:

Quei titoli individuano pratiche cinematografiche in cui il ruolo decisivo è svolto dal lavoro di sceneggiatura (cui normalmente partecipa anche il regista) e in cui c'è, programmaticamente, una condizione di equilibrio tra le diverse componenti del processo realizzativo, tutte caratterizzate da un alto livello artigianale e professionale: soggetto e sceneggiatura, regia, arte dell'attore, fotografia e insieme delle tecniche. Questa condizione di equilibrio sembra rispecchiare il rifiuto di quegli indici stilistici che nel cinema del periodo hanno abitualmente la funzione di esplicitare la messa in gioco del linguaggio, l'interrogativo portato sul mezzo cinematografico. Non è il cinema che viene messo in gioco nella "commedia all'italiana", ma piuttosto, attraverso la trasparenza del racconto cinematografico, quella che viene messa in gioco è la società¹⁰¹.

Ciò che viene mostrato agli spettatori, attraverso la commedia all'italiana, sono le vicende eroicomiche di personaggi che vivono la frustrazione del doversi adattare all'interno di una società travolta dal benessere materiale. Fondamentalmente, la commedia all'italiana, nel presentarci gli ambienti e i costumi della società contemporanea, sottolineò il prezzo che gli individui furono costretti a pagare per sentirsi pienamente parte di quella società. Un cinema che divenne, quindi, una finestra spalancata sulla società e in cui divenne essenziale il ruolo dell'attore e la sua capacità di esprimere l'animo e il carattere degli italiani. Furono parecchi, infatti, gli attori che ebbero grandissimo successo in questi anni, o quelli che, già comparsi sulla scena anni prima, confermarono le proprie capacità: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi e Totò ne sono un chiaro esempio.

Ci si trova di fronte ad un cinema fatto prevalentemente da uomini, ma dove allo stesso tempo riuscirono ad emergere, seppur in minoranza, figure femminili come ad esempio le attrici Claudia Cardinale, Stefania Sandrelli, Franca Valeri e Sophia Loren¹⁰².

La commedia all'italiana, però, presentò anche dei limiti, perché nel mostrare criticamente la società, non propose un modello culturale innovativo, non diede al pubblico suggerimenti su altri comportamenti da adottare, su altri modi di vivere ma seguì

¹⁰¹ Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, cit., pp. 12-14.

¹⁰² *Ivi*, p. 14.

vecchi modelli, come ad esempio quando viene fatto riferimento al rapporto tra uomo e donna e alla condizione femminile.

Inoltre, quando si parla di commedia, si fa in realtà riferimento ad opere che possono essere anche molto diverse tra loro, come se all'interno di questa ampia categoria possano essere racchiuse più tendenze, che conducono a risultati che possiedono argomenti e forme differenti. L'attenzione degli autori si concentra sulla classe media, dando così l'impressione che proprio a questo genere sia stato dato il compito di rappresentare i nuovi ceti. Vengono messi in scena i comportamenti dell'uomo, dovuti ai cambiamenti della società, e allo stesso tempo, all'interno di questa comicità si inserisce l'elemento drammatico. Vengono inoltre presentati modelli e stereotipi¹⁰³. Tra i temi privilegiati dalla commedia, troviamo sicuramente l'eros e il viaggio, dove quest'ultimo esprime il desiderio di novità e di cambiamento. La commedia all'italiana ha l'intento di descrivere lo scontro tra vecchio e nuovo, e sulla scia del boom economico, che comporta per la società cambiamenti totali e repentini, ne segnala il carattere effimero.

Gli italiani si resero conto di apprezzare questo tipo di cinema, che sottolineava i difetti degli individui e metteva in mostra le falle del sistema sociale nel quale essi vivevano. L'importante era riuscire a ridere di tutto questo. Così, l'inizio degli anni Sessanta rappresentò il periodo d'oro della commedia all'italiana, che raggiunse l'apice del successo nel 1963¹⁰⁴.

Proseguendo sull'esempio di un cinema che potremmo definire trasparente, in cui ci si affida ad un racconto che parli da sé, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta, si assistette ad una vasta produzione di pellicole che riproducevano eventi della storia dell'Italia, con ampio riferimento al Risorgimento, al fascismo e ai due conflitti mondiali, e che venne definito anche cinema di ricostruzione, proprio perché vennero ricostruiti fatti della storia o della cronaca. Tra i film che seguirono questa linea possiamo ricordare *Viva l'Italia* (1961), *Il Gattopardo* (1963), *La lunga notte del '43* (1960), *Kapò* (1960), *Era notte a Roma* (1960), *La ciociara* (1960), *Il gobbo* (1960), *Un giorno da leoni* (1962) e *Le quattro giornate di Napoli* (1962). Molto probabilmente il successo del genere fu legato sia alla volontà degli italiani di lasciarsi alle spalle una realtà che pareva finalmente superata, ma anche al grande successo

¹⁰³ Giorgio Tinazzi, *Autorialità e modernizzazione*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 31-44 (39).

¹⁰⁴ Masolino D'Amico, *Commedia all'italiana*, cit.

riscosso dal *Generale della Rovere* e dalla *Grande Guerra* alla Mostra di Venezia del 1959¹⁰⁵.

Come già si è sottolineato, un'altra tendenza del periodo fu quella di rielaborare i presupposti del neorealismo, cosa che ad esempio accadde con *Il tempo si è fermato* di Ermanno Olmi (1960), *Accattone* di Pier Paolo Pasolini (1961), o *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta (1961). In queste occasioni, il neorealismo venne accolto e rielaborato dai vari autori in base alla propria sensibilità e ai cambiamenti che investirono la nuova stagione cinematografica. Caratterizzò questa tendenza, inoltre, la presenza di attori non professionisti. Tralasciando *Accattone*, sul quale si tornerà in seguito, *Banditi ad Orgosolo*, che racconta la storia di un pastore sardo divenuto bandito, si presenta non tanto come un'opera di denuncia, ma piuttosto come una sorta di documento etnografico¹⁰⁶.

Inoltre, una tendenza che, come la precedente, investì prevalentemente il mondo dei debuttanti è quella che Vincenzo Buccheri ha definito «giovanile», ossia sui giovani o presentata dai giovani, in cui rientrano film come *Chi lavora è perduto* di Tinto Brass (1963), *La commare secca* di Bernardo Bertolucci (1962), *La bella di Lodi* di Mario Missiroli (1963). Questi film presentano uno stile definito lirico-soggettivo, caratterizzato ad esempio dall'uso di immagini riprese da lontano e da primi piani molto ravvicinati, da passaggi repentini da un volto ad un altro e da flashback. È possibile così notare una volontà di interiorizzare il racconto, di sottolineare una sorta di virtuosismo e di ironia dissacrante. Viene, inoltre, fatto largo uso della voce fuori campo.

Un'altra tendenza di questi anni vede protagonista il cinema di profondità, basato su un immaginario cruento, che potrebbe essere quasi definito crudele, come accade con *La maschera del demonio* di Mario Bava (1960), e con *Il colosso di Rodi* di Sergio Leone (1961), dove a dominare sono la spettacolarità e lo scandalo¹⁰⁷.

Il panorama cinematografico di questi anni fu segnato, inoltre, da film il cui intento fu quello di denunciare la corruzione del potere politico, ma questo filone venne approfondito maggiormente nella seconda metà degli anni Sessanta. Sono riferibili a questo genere e contraddistinti da uno stile che richiama molto quello del reportage

¹⁰⁵ Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, cit., p. 17.

¹⁰⁶ Vincenzo Buccheri, *Mappe per un debutto: profili e tendenze nel cinema degli esordienti*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp.160-170 (164).

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 165-167.

giornalistico i due film diretti da Francesco Rosi: *Salvatore Giuliano* (1962) e *Le mani sulla città* (1963). Spesso i film riconducibili a questo filone sono tratti da opere letterarie e tra i narratori che ispirarono maggiormente il cinema italiano si possono ricordare: Giuseppe Berto, Vasco Pratolini, Giovanni Testori, Giuseppe Tomasi di Lampedusa ed Eduardo De Filippo, che rappresentano solo una piccola percentuale degli autori ai quali si devono le trame di molti film che caratterizzarono questi anni. Bisogna inoltre considerare che a questi autori si sommarono alcuni classici, anche internazionali, come William Shakespeare, Stendhal, Alessandro Manzoni, Italo Svevo e Luigi Pirandello. Alberto Moravia fu tra gli scrittori che maggiormente mise la propria arte al servizio del cinema, visto che dal 1960 al 1964 venne realizzata la versione cinematografica di undici delle sue opere, tra le quali non si può non menzionare *La ciociara* (1960)¹⁰⁸.

Indagando il rapporto tra cinema e letteratura, un discorso a parte merita Pier Paolo Pasolini, esempio di scrittore e poeta diventato cineasta. Lo scrittore non aveva, infatti, una vera e propria esperienza tecnica in campo cinematografico, ma nonostante questo si appassionò al mondo del cinema. Attraverso il suo lavoro si nota un nuovo rapporto tra letteratura e neorealismo cinematografico che ci permette di parlare di «cinema di poesia», dove la poesia scaturisce dal linguaggio e non ha niente a che fare con la trama o con i personaggi. Pasolini si fece portavoce di un cinema caratterizzato dalla sperimentazione e dal rinnovamento linguistico¹⁰⁹.

Ci si trova, così, di fronte ad un cinema che può essere definito moderno perché, dubitando di se stesso e del mondo, è profondamente partecipe della condizione di dubbio esistenziale propria dell'uomo moderno¹¹⁰.

Nel periodo preso in considerazione si inserirono nel mondo del cinema anche i documentari, spesso di carattere politico. Il cinema moderno ridefinì gli orizzonti della cinematografia e oltrepassò i limiti segnati dai generi classici, proponendo una varietà fuori dagli schemi¹¹¹.

¹⁰⁸ Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, cit., p. 18.

¹⁰⁹ Masolino d'Amico, *Commedia all'italiana*, cit.

¹¹⁰ Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, cit., p. 24.

¹¹¹ *Ibidem*.

2.3 I registi

Dopo aver indicato le rotte seguite dal cinema italiano negli anni di nostro interesse, è importante fare riferimento alle principali figure che segnarono la storia del cinema italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta. Comprendere il ruolo assunto da questi cineasti e le dinamiche della loro attività cinematografica sarà utile per poter affrontare con maggiori strumenti il discorso sull'attività di critico cinematografico di Giuseppe Marotta.

Tra i registi che in questi anni di pieno vitalismo mostrarono grande entusiasmo e diedero prova delle proprie capacità si menzionano, seppur in maniera sintetica, i più rilevanti¹¹².

Alberto Lattuada (1914-2005) girò sei film tra il 1958 e il 1963 (*La tempesta*, 1958; *I dolci inganni*, 1960; *Lettere di una novizia*, 1960; *L'imprevisto*, 1961; *Mafioso*, 1962; *La steppa*, 1963), mostrando grande interesse sia per film ispirati a fatti di attualità, sia per temi di derivazione letteraria.

Antonio Pierangeli (1919-1968) realizzò tra il 1958 e il 1963 *Nata di marzo* (1958), *Adua e le compagne* (1960), *La visita* (1963) e *La parmigiana* (1963). Questa produzione mise in luce l'attenzione del regista nei confronti delle donne e della loro condizione all'interno della società contemporanea.

Elio Petri (1929-1982), dopo aver lavorato per altri registi in qualità di assistente e sceneggiatore, mise in scena *L'assassino* (1961), *I giorni contati* (1962) e *Il maestro di Vigevano* (1963), passando dal genere poliziesco alla commedia all'italiana.

Valerio Zurlini (1926-1982) viene definito da Morando Morandini «uno dei rari poeti d'amore del cinema italiano»¹¹³, affermazione di cui sono prova *Estate violenta* (1959), *La ragazza con la valigia* (1961) e *Cronaca familiare* (1962) che, ispirato dal romanzo di Vasco Pratolini, vinse nello stesso anno il Leone d'oro a Venezia. Zurlini si concentrò su un cinema di carattere intimistico, elemento che lo accomuna ad un altro regista attivo in questi anni: Franco Rossi (1919-2000). Il regista fiorentino, dopo un'esperienza in radio, si dedicò al cinema, dedicando ampio spazio al tema del viaggio, che per lui

¹¹² Si specifica che in questa sede ci si concentrerà esclusivamente sulla produzione realizzata dai registi menzionati durante il periodo di nostro interesse (1958-1963).

¹¹³ Morando Morandini, *Autorialità e alto artigianato*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 45-55 (49).

rappresentò la fuga da se stesso e dall'ambiente circostante. Negli anni presi in considerazione realizzò: *Amore a prima vista* (1958); *Calypso* (1958); *Morte di un amico* (1960); *Odissea nuda* (1961) e *Smog* (1962)¹¹⁴.

Francesco Maselli (1930) diresse *I delfini* (1960) e uno degli episodi di *Le italiane e l'amore* (1961). Collaborò con Michelangelo Antonioni e fu discepolo di Luchino Visconti e Cesare Zavattini.

Florestano Vancini (1925-2008) esordì con *La lunga notte del '43* (1960) e si concentrò prevalentemente su un cinema che prese spunto dalla cronaca e dalla letteratura. Diresse, inoltre, nel 1962 *La banda Casaroli*.

Damiano Damiani (1922-2013) diresse il suo primo film, un poliziesco dal titolo *Il rossetto*, nel 1960. In questo film il regista esordiente mise in scena la sua attenzione nei confronti dei dettagli psicologici e la sua precisione nella riproduzione degli ambienti. L'anno successivo diresse *Il sicario*, ispirato ad un fatto di cronaca, attraverso il quale venne delineato un quadro abbastanza nitido della società dell'epoca.

Damiani lavorò in seguito alla trasposizione cinematografica del noto romanzo di Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1960) e a quella della *Noia* (1960), romanzo di Alberto Moravia. I film omonimi vennero messi in scena rispettivamente nel 1962 e nel 1963. Nel 1963, inoltre, diresse *La rimpatriata*, dove a dominare è uno sguardo rivolto al passato e ai temi della trasgressione e della ribellione¹¹⁵.

Giuseppe De Santis (1917-1997), nel 1958, mise in scena *La strada lunga un anno*, che ebbe i caratteri di un affresco populista. In seguito, diresse *La garçonniere* (1960), considerato, come ha affermato Morando Morandini, uno dei suoi peggiori film. *La garçonniere* presenta un'analisi della società durante gli anni del boom economico e si concentra prevalentemente sul tema della famiglia e dell'adulterio¹¹⁶.

Altro regista particolarmente attivo in questi anni è Carlo Lizzani (1922-2013), il quale si concentrò parecchio sul periodo fascista, dedicando a questo argomento diversi film, realizzati anche al di fuori del periodo che in questo lavoro si prende in considerazione. Si concentrano su questo tema *Il gobbo* (1960), *L'oro di Roma* (1961) e *Il processo di Verona* (1963), realizzati in collaborazione con produttori francesi. La ricostruzione

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 53.

¹¹⁶ Bruno Roberti, *Giuseppe De Santis*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/-giuseppe-de-santis_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 30 marzo 2022).

storica fatta attraverso questi film è molto chiara e attendibile. Al di fuori di questo tema diresse, nel 1958, *La muraglia cinese*, un reportage di viaggio¹¹⁷.

Vittorio Cottafavi (1913-1998) diresse film di ambientazione storico mitologica come *La rivolta dei gladiatori* (1958), *La vendetta di Ercole* (1960) e *Ercole alla conquista di Atlantide* (1961), ma in seguito si occupò prevalentemente di regia televisiva¹¹⁸.

Luciano Emmer (1918-2009), in fine, abbandonò il cinema dirigendo come ultimo film *La ragazza in vetrina* (1961), che non ebbe alcuna risonanza e il cui esito commerciale amareggiò il regista¹¹⁹.

Una volta tracciato, brevemente, il percorso seguito dai registi menzionati, adesso è arrivato il momento di parlare di coloro che vengono definiti i «grandi maestri» del cinema italiano e che ne segnarono profondamente la storia di questi anni.

Primo tra tutti si menziona Roberto Rossellini (1906-1977), regista e sceneggiatore cinematografico, la cui attività professionale nel mondo del cinema ebbe inizio a partire dal 1938¹²⁰. Si fece conoscere dal grande pubblico principalmente grazie a *Roma città aperta* (1945), che viene considerato il film che aprì le porte al Neorealismo.

Per quanto riguarda gli anni di nostro interesse, nel 1959, Rossellini diresse *Il Generale Della Rovere*, film che vinse nello stesso anno a Venezia, ex equo con *La Grande Guerra* di Monicelli. Questo lavoro rappresentò per Rossellini, insieme a *Era notte a Roma* (1960), una ripresa dei temi che avevano caratterizzato la sua attività cinematografica nel dopoguerra (oltre a *Roma città aperta*, del 1945, si ricorda *Paisà*, del 1946). L'intento di Rossellini, tornando su temi già trattati nel decennio precedente, fu quello di attuare una sorta di rilettura degli stessi, alla luce della nuova situazione sociale e culturale del paese, e non di effettuare un vero e proprio ritorno al passato¹²¹. Infatti, in questi film si può notare una tendenza tipica dei primi anni Sessanta, caratterizzata da un ritorno sul tema della guerra. Furono anni in cui il regista si concentrò prevalentemente sul comprendere la connessione esistente tra la storia e l'evoluzione del pensiero e della tecnica, cercando

¹¹⁷ Francesco Bolzoni, *Carlo Lizzani*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/-carlo-lizzani_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 30 marzo 2022).

¹¹⁸ Stefano Francia Di Celle, *Vincenzo Cottafavi*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-cottafavi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 30 marzo 2022).

¹¹⁹ Morando Morandini, *Autorialità e alto artigianato*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 45-55.

¹²⁰ Edoardo Bruno, *Roberto Rossellini*, in *Enciclopedia del cinema*, ([https://www.treccani.it/enciclopedia/-roberto-rossellini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/-roberto-rossellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/)) ultima consultazione 20 marzo 2022).

¹²¹ Adriano Aprà, *Rossellini: bilanci, prove tecniche, progetti*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 56-68 (56).

di ottenere una visione chiara della società e dei suoi mutamenti. Espressione di questa ricerca furono film come *Viva l'Italia!* (1961), *Vanina Vanini* (1962), *Anima nera* (1963) e *Illibatezza*, episodio presente in RO.GO.PA.G (1963), film nato dalla collaborazione di più registi¹²².

Viva l'Italia (1961), film che Rossellini considerò tra i suoi preferiti, presenta un carattere sperimentale e, al di là di un realismo cronachistico spesso abbozzato, mostrò un intento didascalico. *Vanina Vanini* (1962), in cui venne evidenziata l'ipocrisia della società aristocratica, invece, è caratterizzato da un'emotività romanzesca, ed è incentrato sul tema del tradimento. *Anima nera* e *Illibatezza* rappresentano, invece, le ultime opere cinematografiche di Rossellini, in cui il regista ritorna al bianco e nero. Attraverso *Anima Nera*, Rossellini commenta gli anni del boom economico e allo stesso tempo anche la commedia all'italiana, e il film mostra un maggiore realismo rispetto alla commedia di cui ne è un adattamento e suggerisce spesso una lettura autobiografica; *Illibatezza*, invece, si presenta come una sorta di saggio attraverso il quale il regista critica il carattere illusorio del cinema e il suo protagonista è un uomo privo di ideali e vittima dell'incantesimo della donna e del cinema, che viene paragonato al grembo materno¹²³.

Luchino Visconti, altro grande protagonista del cinema italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, mostrò una spiccata attenzione nei confronti della società e delle sue dinamiche, annettendo in queste anche i cambiamenti avvenuti negli usi e costumi degli italiani.

Rocco e i suoi fratelli (1960) è tra i film che meglio rappresentò l'epoca presa in considerazione. Mise in luce uno dei fenomeni meglio rappresentativi degli anni del *boom* economico: la migrazione di molte famiglie italiane dal Sud al Nord del paese, alla ricerca di un futuro migliore. Questo fenomeno fu strettamente collegato alla profonda trasformazione che investì il paese e che lo vide via via trasformarsi da paese rurale a paese industrializzato. La cronaca rappresentò per Visconti il punto di partenza attraverso il quale il regista arrivò a costruire una storia tragica che assunse le tinte del romanzo cinematografico. L'opera si ispirò alla letteratura, prendendo dichiaratamente spunto da alcuni racconti di Giovanni Testori, e rimandando anche, velatamente, ad autori nazionali

¹²² Edoardo Bruno, *Roberto Rossellini*, cit.

¹²³ Adriano Aprà, *Rossellini: bilanci, prove tecniche, progetti*, cit., pp. 65-66.

ed internazionali quali Giovanni Verga, Thomas Mann, Fëdor Dostoevskij e Artur Miller¹²⁴.

Visconti raccontò le avventure e disavventure di una famiglia contadina del Sud Italia che si ritrovò a cambiare vita spinta dalle ambizioni della madre, la quale sperava per i suoi figli in una vita migliore. Così, attraverso questo film, si notano gli elementi di un cinema di ispirazione civile, e Visconti rese chiara la sua volontà di riprendere le modalità di rappresentazione del realismo. La narrazione del film è suddivisa in cinque capitoli, attraverso i quali si nota come i protagonisti vengano inghiottiti dai meccanismi della città industrializzata, integrandosi o perdendo se stessi. Come afferma Luciano De Giusti, Visconti, attraverso la combinazione di più elementi, quali luci, musiche, dialoghi, arriva alla realizzazione di quello che può essere visto come un «grande melodramma realista»¹²⁵, dove nel contrasto tra il carattere distruttivo delle passioni e la volontà di andare incontro ad un futuro migliore, a quest'ultima opzione viene lasciato pochissimo spazio. Visconti, infatti, tende prevalentemente a porre l'accento sulla sconfitta e sulla perdita.

Un film che dimostrò come, attraverso una solida struttura, fosse possibile rappresentare una realtà sociale complicata, catturando l'attenzione di spettatori anche internazionali, che tornarono così ad avvicinarsi al cinema italiano dopo la stagione neorealista¹²⁶.

Visconti si occupò, inoltre, della regia di uno degli episodi del film *Boccaccio '70*, film nato dalla collaborazione con Vittorio De Sica, Mario Monicelli e Federico Fellini. L'episodio in questione, dal titolo *Il lavoro* (1962), racconta la storia di una donna che, nell'intento di vendicarsi del marito fedifrago, si ritrovò a vendere le proprie prestazioni coniugali, assegnando ad esse un prezzo. Anche questo si presenta come il sintomo di un'epoca in cui tutto diventa merce, e in Visconti domina la condanna nei confronti della modernità, del denaro e del calcolo. *Il lavoro*, per quanto si presenti come un singolo episodio inserito all'interno di un progetto più ampio, rappresentò la fase intermedia dell'attività di Visconti. Attraverso il suo lavoro, il regista ci permette di osservare un itinerario in cui la classe sociale protagonista cambia, passando dal proletariato

¹²⁴ Lino Micciché, *Luchino Visconti*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/luchino-visconti_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 30 marzo 2022).

¹²⁵ Luciano De Giusti, *La transizione di Visconti*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 69-81 (72).

¹²⁶ *Ivi*, p. 73.

all'aristocrazia. Si arriva, così, al *Gattopardo* (1963) che segnò una nuova fase per Visconti, in cui lo sguardo del regista si volge al passato. Il film trasse ispirazione dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e raccontò il declino della nobiltà a vantaggio della borghesia in ascesa. Visconti utilizzò abilmente i mezzi a sua disposizione, tanto da ricostruire accuratamente il mondo evocato dal romanzo, e con questo film raggiunse quello che potremmo definire un punto di non ritorno, che porterà alla scomparsa dei personaggi positivi nelle sue opere, in cui ad emergere sarà sempre più il distacco, la sconfitta e la perdita¹²⁷.

Federico Fellini fu tra i registi maggiormente riconosciuti a livello internazionale e segnò in maniera decisiva la storia del cinema di questi anni, soprattutto grazie al suo capolavoro, con il quale venne consacrato: *La dolce vita* (1960)¹²⁸. Il periodo di lavorazione del film fu lungo e complesso, anche a causa degli elevati costi di produzione e dei timori per la censura, tutti elementi che comportarono un passaggio di consegne da De Laurentiis, precedentemente ansioso di occuparsi della produzione, ad Angelo Rizzoli.

L'iconico film, caratterizzato da un insieme di episodi incorniciati da un prologo e da un epilogo, si presentò come la più famosa celebrazione della mondanità e della modernità che segnarono il periodo, in cui si inserì anche un rinnovamento di carattere linguistico e narrativo. Nel film vi è un'atmosfera che – come ha sottolineato Vito Zagarrìo – è allo stesso tempo moderna e postmoderna. Roma venne presentata in maniera del tutto nuova rispetto al passato. Cuore della mondanità è Via Vittorio Veneto, adesso popolata da automobili, paparazzi e da innumerevoli simboli del benessere, nonostante i quali l'uomo contemporaneo è costantemente insoddisfatto e continuamente alla ricerca di una felicità perduta¹²⁹.

Il film riflette sulla modernità mostrandone i suoi meccanismi e i suoi simboli e Fellini divenne così il simbolo del cinema che, a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, si fece portavoce dei cambiamenti dell'epoca. Fellini, attraverso questo film, mostrò la sua capacità di parlare attraverso le immagini, di dire moltissimo senza servirsi, spesso, di alcun dialogo e di rappresentare allo stesso modo anche la psicologia dei

¹²⁷ *Ivi*, pp. 75-80.

¹²⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini*, in *Enciclopedia del Cinema* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/-federico-fellini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/-federico-fellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/)), ultima consultazione 30 marzo 2022).

¹²⁹ Vito Zagarrìo, *Fellini dal moderno al postmoderno*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 82-96 (82-83).

personaggi. *La dolce vita* mise in scena la vita di Marcello (interpretato da Marcello Mastroianni), giornalista di cronaca nonché scrittore mancato, che vive Roma tra feste, donne, nightclub e incontri provvidenziali. Come affermò Vito Zagarrìo:

La dolce vita, oggi, si può leggere come un moderno e atipico *road movie ante litteram*; un percorso apparentemente casuale e senza senso dentro i labirinti di una città metaforica, percorso che risponde però a un filo logico, narrativo e psichico molto preciso: ci sono un prologo, un primo “atto” basato su Sylvia, un secondo atto che inizia con Steiner, ha il proprio baricentro nel lungo episodio del “miracolo” e si conclude con la visita a Steiner, un terzo atto che inizia con Paola e finisce con il party notturno, e infine l’epilogo.

Come tutti i viaggi, diventa simbolo di un viaggio interiore, di tipo psicanalitico (nei meandri dell’inconscio) o esistenziale (nei roveli della coscienza), ma dunque anche “politico”, in quanto indagine del proprio Io in relazione a un determinato contesto storico¹³⁰.

La dolce vita, come già sottolineato, ottenne un successo internazionale.

Fellini, in seguito, lavorò a *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), episodio presente all’interno del film collettivo *Boccaccio '70*, attraverso il quale il regista cercò di vendicarsi degli attacchi subiti in seguito all’uscita della *Dolce vita*, soprattutto da parte della destra fascista e clericale¹³¹. L’episodio si presentò come una sorta di pamphlet, nel quale venne criticato il perbenismo piccolo borghese, ma allo stesso tempo poté essere inteso, per il regista, come un esercizio di stile, in cui è presente una punta di surrealismo ispirata da un viaggio onirico che portò il regista definitivamente lontano dal neorealismo.

Il realismo venne totalmente abbandonato soprattutto con *8½* (1963), film che rappresentò un vero e proprio viaggio nella fantasia e che fu di ispirazione anche per molti autori internazionali. Attraverso questo film, Fellini mise in scena le difficoltà creative attraverso le quali passano i registi nel mettere in piedi i propri film e mescolò il piano della realtà con quello della finzione. Si può notare, in questo caso, un esempio di cinema che parla di se stesso, e che per Fellini divenne uno strumento di introspezione che in un certo qual modo lanciò un segnale di speranza. Il regista, durante un’intervista aveva specificato come mai secondo lui il cinema avesse messo da parte il neorealismo e queste sono state le parole da lui utilizzate:

Subito dopo la guerra ciascuno di noi vedeva il mondo con gli occhi di un bambino. Tutto era così nuovo, così avventuroso [...]. Dove ti voltavi, trovavi qualcosa da raccontare. Non c’era bisogno di inventare niente [...]. A un certo punto, come tutte le cose, anche il dopoguerra è finito [...]. I

¹³⁰ *Ivi*, p. 84.

¹³¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini*, cit.

motivi per i quali il cinema italiano ha perso parte del suo slancio sono tanti, ma quello determinante mi sembra proprio questo: non ha più potuto essere lo specchio di una realtà eccezionale. Di fronte a questa realtà appiattita, normalizzata, bisogna essere poeti. Bisogna inventare qualcosa e avere qualcosa da dire. Il documento non basta più¹³².

Per questo motivo, soprattutto *8½* può essere considerato un vero e proprio film d'autore, dove ciò che maggiormente diventa riconoscibile è l'impronta, il talento e lo stile dell'autore.

Secondo Vito Zagarrìo si tratta di un film che può essere considerato allo stesso tempo moderno e postmoderno, in cui ciò che emerge è la volontà dell'autore di mettere insieme presente e passato, conservazione e innovazione, in cui è presente un vero e proprio *pastiche*¹³³. È così che il passaggio agli anni Sessanta rappresentò per Fellini la definizione di un proprio stile, e la consapevolezza di una raggiunta maturità artistica, attraverso la quale il regista divenne espressione di una società e di un cinema in costante mutamento.

Altro grande protagonista del cinema italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta è Michelangelo Antonioni, rappresentante di uno stile del tutto nuovo, attraverso il quale cercò di creare la perfetta simbiosi tra temi e modalità di rappresentazione. Antonioni mise in scena la trasformazione dell'ambiente, lo stile di vita degli italiani e le dinamiche dei rapporti umani. Secondo Sandro Bernardi:

Antonioni scardina le forme del discorso filmico e della visione, smonta e rimonta il concetto di personaggio, demolisce e ricostruisce gli orizzonti di attesa dello spettatore, per spingere gli spettatori a riflettere su se stessi, sulle cose che stanno guardando, sul loro stesso guardare. Alla tradizionale esperienza del *vedere* un film, che consiste nel comprendere la storia e il significato narrativo, seguire una strada dall'inizio fino al punto di arrivo tradizionale, *l'happy ending*, indifferenti al costruito simbolico che la racconta, Antonioni sostituisce quella che potremmo definire l'esperienza del *guardare*, che è fondata sulla consapevolezza, sulla coscienza vigile e interrogativa dello spettatore¹³⁴.

Lo stile di Antonioni è, quindi, profondamente legato non solo all'uomo e ai suoi mutamenti, ma anche agli stessi cambiamenti intervenuti nel cinema, soprattutto in riferimento ai materiali e agli strumenti dei quali questo si può servire.

¹³² Tullio Kezich, *La dolce vita di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1959, pp. 29-30.

¹³³ Vito Zagarrìo, *Fellini dal moderno al postmoderno*, cit., p. 95.

¹³⁴ Sandro Bernardi, *Antonioni: immagini di pensiero*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 97-110 (97).

Antonioni non ragiona apertamente sul film, non si serve di un metalinguaggio dichiarato, tipico tra i suoi colleghi della *Nouvelle Vague* francese, ma fa in modo che sia lo spettatore a ragionare sulle dinamiche del film andando al di là della storia rappresentata. Inoltre, nel rapporto tra personaggio e spazio, lo spazio prende il sopravvento sul personaggio e lo osserva, a volte intromettendosi nei rapporti tra gli stessi personaggi. Lo spettatore è spesso disorientato dall'arte del regista, tanto che finisce sovente per trovarsi in punti diversi rispetto a quelli in cui le diverse inquadrature precedenti gli avessero fatto credere di trovarsi.

Antonioni vorrebbe spesso sintetizzare l'intera storia all'interno di un'unica immagine, dando dei cenni, creando delle allusioni, e facendo in modo che il punto di forza della sua tecnica cinematografica sia una generata incertezza che travolge ogni cosa¹³⁵.

Il regista ferrarese, a differenza delle avanguardie, non distrugge l'intero sistema narrativo ma crea dei vuoti tra le varie inquadrature, spiazzando e provocando lo spettatore.

Dopo aver ottenuto riconoscimenti internazionali con *Il Grido* (1957), Antonioni varcò la soglia degli anni Sessanta con *L'avventura* (1960), primo prodotto di una tetralogia composta anche da: *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964).

L'avventura ha una trama molto esile ma, nonostante questo, riesce ad irretire lo spettatore, lasciandolo prima smarrire e poi facendogli ritrovare se stesso. Sandro Bernardi parla di «destrutturazione del montaggio classico», attuato in maniera delicata ma tale da trasmettere allo spettatore una sensazione di disagio. Il paesaggio diventa componente essenziale nel film e il regista se ne serve spesso anche per le sue deviazioni dall'ordinario, soprattutto dal punto di vista tecnico. È esplicativo delle modalità registiche di Antonioni, quanto ha sottolineato Sandro Bernardi:

a poco a poco il punto di vista del narratore viene smembrato, come se ci fossero nell'isola non uno ma molti occhi, capaci di guardare contemporaneamente in più direzioni. Lo spazio fra i personaggi è sempre più incerto, non abbiamo mai l'idea precisa di dove siano e dove guardino; e, anche se tutti sono intenti a guardare, a cercare, mancano i punti di riferimento, le correlazioni. A volte quello che manca è l'oggetto di uno sguardo, guardare senza vedere, altre volte quello che manca è il soggetto, qualcuno si sente guardato, ma non sa da chi. L'osservatore si scopre a sua volta osservato. Gli spazi del racconto si sconnettono ed emergono il luogo, l'arcipelago, l'isola di Lisca Bianca, la terra, il mare, il vento con tutto il suo mistero: il mistero del mondo, di un

¹³⁵ *Ivi*, p. 98.

kosmos che da un momento all'altro può tornare ad essere *kaos*. Questo sguardo che non vede è il punto più avanzato cui possa giungere lo sguardo nel suo tentativo di uscire da se stesso¹³⁶.

Antonioni riuscì a riassumere nell'*Avventura* le sue riflessioni sull'uomo e sul mondo, spesso servendosi di immagini simboliche.

La notte, secondo film della tetralogia, uscito nelle sale nel 1961 mostrò già dalle prime immagini un'associazione tra l'immagine della morte, della città industrializzata e di una storia d'amore che volge al termine. Il film trasse ispirazione dal racconto *I morti*, di James Joyce e si presenta non solo come un film malinconico, ma anche come un film attraverso il quale si racconta la rinascita di una donna finalmente libera dal legame, ormai consumato, che la opprimeva. Anche nella *Notte* si può notare come l'atto dell'osservare, per Antonioni, non sia mai un atto passivo, ma come si tratti sempre di attentissima osservazione in grado di produrre nuovi incantesimi e nuove magie¹³⁷.

L'eclisse (1962) pone nuovamente al centro la solitudine di una donna inghiottita dalla frenesia della metropoli industrializzata. Antonioni trasformò l'osservazione in un vero e proprio atto analitico, attraverso il quale lo sguardo coglie tutto ciò che nel mondo visibile è implicito, tra cui speranze e desideri degli individui. Questo film, carico di immagini simboliche, potrebbe essere inteso come una sorta di rielaborazione del genere horror, partendo dal quale Antonioni attuò un riadattamento, cercando un accostamento alla vita quotidiana. Le scene proposte mostrano il loro carattere sconvolgente proprio grazie alla modalità di rappresentazione di cui si serve il regista e attraverso la quale si intuisce come il termine eclisse, utilizzato nel titolo, rimandi principalmente alla sparizione dell'uomo dal mondo¹³⁸.

Il deserto rosso (1964) è il film con il quale Antonioni riuscì maggiormente a presentare una sorta di demolizione delle forme tradizionali del narrare. Il regista mise di fronte allo spettatore la condizione dell'uomo moderno, che si trova spiazzato e spaesato davanti alla trasformazione del mondo industrializzato. Il mondo è cambiato e l'industrializzazione ha sostituito quasi totalmente il paesaggio naturale con quello industriale, ma Antonioni non assume una posizione, non elogia la natura che piano piano scompare a vantaggio delle macchine, e mostra il fascino dell'industrializzazione: «anche

¹³⁶ *Ivi*, p. 101.

¹³⁷ Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Lampi di Stampa, Milano 2000, p. 202.

¹³⁸ Sandro Bernardi, *Antonioni: immagini di pensiero*, cit., pp. 106-107.

le fabbriche possono essere belle», come ha evidenziato lo stesso regista. I colori che prima trionfavano nella natura adesso li si può osservare all'interno delle fabbriche: tubature rosse, gialle, arancioni; bombole blu e verdi; macchinari viola. Colori che soffocano e opprimono gli individui, mentre la bellezza della natura è un ricordo ormai lontano, che può essere raccontato ai bambini come se si trattasse di una favola¹³⁹. Questo film, nonostante sia uscito nel 1964, è strettamente collegato alle opere che abbiamo precedentemente citato, e chiude l'attività di Antonioni negli anni di nostro interesse.

Nel precedente paragrafo si è già accennato a Pier Paolo Pasolini, menzionandolo in riferimento alla sua esperienza di letterato divenuto cineasta. In questa sede, invece, si approfondirà ulteriormente il discorso facendo riferimento al suo stile e a come questo abbia caratterizzato gli anni presi in considerazione in questo lavoro.

Pier Paolo Pasolini, che fu poeta, narratore, intellettuale impegnato, filosofo e regista, ebbe quella che lui stesso definì una «fulgorazione figurativa» frequentando presso l'Università di Bologna i corsi di Roberto Longhi su Masaccio e Masolino, che si rivelarono poi fondamentali per la sua attività cinematografica.

A partire dal 1954 lo scrittore si era dedicato alla realizzazione di sceneggiature su commissione ma, già all'inizio degli anni Sessanta, decise di dedicarsi alla regia per poter dare forma personalmente alle proprie sceneggiature. Esordì come regista con *Accattone* (1961) e fu proprio in questa occasione che la mancanza di esperienza tecnica si tradusse per lui in massima espressione di creatività. Attese al proprio materiale letterario e alle precedenti sceneggiature realizzate per mettere in scena la realtà quotidiana del sottoproletariato romano, la sua fisicità e vitalità, che gli fornì anche l'occasione per quella che potremmo intendere come un'indagine antropologica. Durante la prima fase della sua attività cinematografica (da *Accattone*, 1961 a *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) si può notare il suo attaccamento agli anni Cinquanta e alla loro rappresentazione¹⁴⁰.

Con *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), Pasolini portò sullo schermo la sua poesia e la sua prosa e diede agli spettatori la possibilità di osservare le periferie degradate di Roma. *Accattone* (1961) può essere considerato la trasposizione cinematografica di *Ragazzi di vita* (1955), in cui vi è una rappresentazione realistica della vita di borgata e allo stesso tempo vi è una sorta di consacrazione di alcuni dei personaggi proposti: ladri,

¹³⁹ *Ivi*, p. 109.

¹⁴⁰ Stefania Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 111-125 (111).

prostitute e assassini, tutti elementi che contribuirono a “scandalizzare” l’opinione pubblica¹⁴¹.

In *Mamma Roma* (1962), che può essere facilmente accostato a *Una vita violenta* (1959), noto romanzo di Pasolini, emerge il contrasto tra il nuovo benessere e l’atavica miseria presente nelle borgate romane e proprio questa contrapposizione divenne un motivo strutturale del film, mentre *Accattone* mostrò una realtà in qualche modo ancora incontaminata, non toccata dall’evoluzione della storia.

Accattone, inoltre, è caratterizzato dalla costante presenza della morte, a cui spesso viene fatto riferimento, con o senza l’uso di metafore.

Nella resa filmica di entrambe le opere, inoltre, emergono i contrasti chiaroscurali di derivazione pittorica, che sottolineano così il ruolo comunicativo assunto dalle immagini. Come ha spesso voluto sottolineare il regista, le influenze pittoriche (Giotto e Masaccio *in primis*) furono per lui sicuramente maggiori rispetto a quelle cinematografiche, anche se per la fotografia di *Accattone* Pasolini subì certamente l’influenza del film *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928) di Dreyen.

Nel cinema, così come in letteratura, Pasolini utilizzò uno stile che potremmo definire impuro, caratterizzato dalla mescolanza di umile e sublime, di sacro e profano. Tale fusione, nel cinema di Pasolini, venne espressa attraverso la rappresentazione delle borgate romane che ottengono in qualche modo un riscatto sia grazie alle influenze pittoriche di cui si serve il regista per ritrarle, sia grazie all’uso della musica di Bach che rafforza la sacralità del mondo quotidiano¹⁴².

La ricotta è un’altra opera che racconta il sottoproletariato romano, nonché uno degli episodi presenti in *Ro.Go.Pa.G.* (1963), film che vede la collaborazione di quattro registi: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti e lo stesso Pasolini. Questo episodio, che si presenta come un’autoriflessione dell’artista, ne mostra ancora una volta l’inquietudine. Inoltre, lo stile accentua la sua doppia natura, servendosi nuovamente di immagini che appaiono come “quadri viventi”, facilmente associabili ad opere di Rosso Fiorentino e Pontormo. Attraverso questi elementi Pasolini esalta quello che lui stesso ha definito manierismo. Anche nella *Ricotta*, il regista mette in luce uno degli aspetti più

¹⁴¹ Sandro Bernardi, *Pier Paolo Pasolini*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 31 marzo 2022).

¹⁴² Stefania Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, cit., pp. 115-116.

innovativi della sua arte, caratterizzata dalla capacità non solo di creare delle storie ma di scuotere lo spettatore, di indurlo alla riflessione.

Scherzando, ma allo stesso tempo con la massima serietà, lo scrittore-cineasta sottolinea come il travestimento e il rifacimento siano alla base del proprio stile¹⁴³.

Anche *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) segue la scia delle opere già citate. Stefania Parigi ha affermato che il film «sembra costruito con le schegge di un'esplosione»¹⁴⁴, frase che esalta l'asimmetria e l'eccesso che caratterizzano l'opera. Si passa da un estremo all'altro senza attraversare fasi intermedie, soprattutto dal punto di vista tecnico: dai campi lunghi ai primi piani e da una visione oggettiva ad una soggettiva, per esempio. Nel film tornano le citazioni pittoriche che ben si inseriscono nelle scene oniriche e visionarie di cui il film si serve, dove la rappresentazione del Cristo sembra ricalcare le opere di El Greco, così come tornano le citazioni cinematografiche, si pensi ad esempio a Sergej Ejzenstejn. Nel *Vangelo secondo Matteo*, rispetto ai film precedenti, sembra che le scene, invece di essere rigorosamente premeditate siano per lo più dettate dalla casualità e da un'accentuata libertà. Nel film, lontano ormai dalle ideologie e dagli ideali del dopoguerra, Pasolini contrappose il mito alla storia, e Cristo impersonò la sua ribellione al presente. *Il Vangelo secondo Matteo* vinse il premio speciale della giuria alla Mostra del cinema di Venezia ed evidenziò quanto Pasolini traesse spunto dalla religione. È interessante l'affermazione di Stefania Parigi in riferimento a quest'opera:

Il *Vangelo* sembra essere finalmente il film in cui tutto è permesso; una grande libertà presiede alla sovrapposizione dei toni, dal basso all'alto, dall'esaltazione della materia all'esaltazione della forma, dal realismo alla stilizzazione, dall'autenticità al manierismo. Libertà che certo proviene dalla coscienza, sempre più radicale, della fine definitiva di un'epoca della propria poesia, quella legata alle ideologie e agli ideali del dopoguerra. Un violento terremoto stilistico accompagna, nel cinema come nei versi e nelle prose di questo periodo, la rovina delle certezze esistenziali, artistiche, antropologiche e politiche del passato¹⁴⁵.

Nel 1963 Pasolini realizzò altre tre opere, in questo caso di carattere documentaristico: *La rabbia*, *Comizi d'amore* e *Sopraluoghi in Palestina per il film "Il Vangelo secondo Matteo"*, esempi di sperimentalismo pasoliniano, in cui si intrecciano cronaca e poesia, saggio e diario, permettendo all'autore di entrare direttamente in scena. *Sopraluoghi*,

¹⁴³ Guido Fink-Marco Pistoia-Bruno Roberti, *Cinematografia*, cit.

¹⁴⁴ Stefania Parigi, *Le forme impure di Pasolini*, cit., p. 118.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 120.

infatti, può essere considerato un film di Pasolini ma allo stesso tempo anche un film su Pasolini, in cui il regista svolge contemporaneamente il ruolo di protagonista e testimone, così come accade anche in *Comizi d'amore*, un'interessante inchiesta sulla sessualità. Seguendo la scia del documentarismo moderno, Pasolini passò dal tono giornalistico a quello poetico, dal documento alla finzione e la stessa cosa accadde con *La rabbia* (1963), in riferimento al quale è stato sottolineato come, nella storia del cinema, si presenti come qualcosa di assolutamente nuovo, dal regista definito «saggio documentato dal cinema»¹⁴⁶. In questo film, Pasolini attinse alla storia degli ultimi dieci anni, senza seguire un filo logico o cronologico, ma più che altro politico e poetico, tramite il quale viene sottolineato l'imbruttimento della società dell'epoca¹⁴⁷.

Anche Francesco Rosi viene annoverato tra i registi che segnarono gli anni del boom economico. Nel suo cinema prevalse una forte attenzione al contesto sociale ma anche l'importanza assegnata al documento storico. Rosi si affidò ad un metodo caratterizzato dalla combinazione tra il documentario e il giornalismo di denuncia, ma ovviamente non si trattò mai solo di documentario o solo di denuncia giornalistica, dato che cercò sempre di inserire nei suoi film personaggi che potessero avere anche un forte impatto narrativo¹⁴⁸.

Nel 1958 diresse *La sfida* (1958), in cui vennero narrate le vicende di un giovane guappo napoletano, utili a tracciare una sorta di cronaca sociale, e nel 1959 diresse *I magliari*, attraverso il quale narrò un fenomeno tipicamente italiano e rappresentativo di quegli stessi anni: l'emigrazione in Germania. Entrambi le opere ottennero un discreto successo e, anche in seguito, Rosi continuò a porre l'attenzione sulle regioni meridionali e sulle dinamiche sociali osservabili sul territorio.

Quello che si può notare in Rosi è un profondo lavoro di ricerca, ravvisabile soprattutto in *Salvatore Giuliano* (1962), in cui il regista napoletano rimase dentro la storia e dentro la cronaca, raccontando le vicende del noto bandito siciliano che assunse il carattere di leggenda popolare. Per la realizzazione del film fu necessaria un'accurata documentazione che permise al regista, subendo l'esperienza del cinema neorealista, di raccontare fatti ricalcando la cronaca, ma allo stesso tempo il regista riuscì a mostrare

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 123.

¹⁴⁷ Sandro Bernardi, *Pier Paolo Pasolini*, cit.

¹⁴⁸ Francesco Bolzoni, *Francesco Rosi*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 1° aprile 2022).

uno stile assolutamente personale. Il cinema di Rosi non volle essere rassicurante e consolatorio e neanche un cinema di denuncia, ma si pose l'obiettivo di coinvolgere lo spettatore e di renderlo parte attiva, e fu proprio questo rapporto con il pubblico ad essere rivoluzionario. All'interno del film non venne fatto uso di stereotipi e di luoghi comuni e gli attori furono per lo più improvvisati, alla maniera del neorealismo¹⁴⁹. Si parla di potere politico e di potere mafioso, utilizzando come sfondo la Sicilia del dopoguerra, tanto che una vicenda legata al passato divenne spunto di riflessione per la storia e la politica attuale. *Salvatore Giuliano* ottenne nel 1962, a Berlino, l'Orso d'argento e il Nastro d'argento per la migliore regia.

Le mani sulla città (1963) uscì pochissimo tempo dopo *Salvatore Giuliano* (1962) e dedicò ampio spazio all'aspetto politico. Rosi fece chiaro riferimento a partiti e gruppi consiliari e affrontò il tema della speculazione edilizia con specifico riferimento a fatti e protagonisti della storia. Fu così che il film, ponendo in primo piano la politica, mostrò un cambiamento dei tempi: un allentamento delle maglie della censura e, non meno rilevante, la nascita del centro sinistra. Le polemiche contro l'*imprinting* ideologico del film non si fecero attendere.

Concludendo questa analisi del cinema e dei protagonisti del cinema italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, non si può non parlare di Vittorio De Sica. Noto come grande autore del cinema italiano, fu anche tra i più apprezzati attori dell'epoca, famoso per la sua forte presenza scenica e per la sua spiccata personalità. Ricoprì il suo primo ruolo in veste di attore all'età di sedici anni e in seguito continuò a dedicarsi, contemporaneamente, al cinema e al teatro, rivestendo ruoli sempre più importanti. Il suo esordio nel mondo della regia cinematografica avvenne nel 1940, grazie alla trasposizione cinematografica del suo successo teatrale intitolato *Due dozzine di rose scarlatte* (1936), da cui fu tratto il film dal titolo *Rose scarlatte* (1940).

L'interesse di De Sica per il mondo della regia non lo allontanò mai dalle scene, dal momento che continuò a lavorare anche come attore fino ad età matura. Le conoscenze acquisite in veste di attore, inoltre, furono per lui fondamentali dal momento in cui iniziò

¹⁴⁹ Mino Argentieri, *Il cinema di Rosi*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 126-135 (131-132).

ad occuparsi della regia. Seppe, infatti, dedicarsi al ruolo degli attori in maniera accurata ed incisiva, ottenendo spesso da questi eccellenti risultati¹⁵⁰.

L'attività di De Sica come regista è spesso associata alla figura di Cesare Zavattini, scrittore e sceneggiatore, con il quale l'attore-regista collaborò assiduamente fino al 1974, anno in cui De Sica girò il suo ultimo film.

Nei primi film di De Sica troviamo storie d'amore e commedie e con il tempo notiamo anche una forte attenzione nei confronti del mondo dell'adolescenza e dell'infanzia (ad esempio in *Teresa Venerdì*, 1941, e nei *Bambini ci guardano*, 1944). Si affermò come regista nel 1946 con *Sciuscià*, capolavoro del Neorealismo, che vinse l'Oscar come miglior film straniero nel 1948, così come accadde a *Ladri di biciclette* nel 1950. Entrambi i film mostrarono un quadro toccante della società italiana del dopoguerra, portando sulla scena attori non professionisti¹⁵¹.

Sebbene De Sica raggiunse la sua massima maturità artistica negli anni Quaranta, contribuendo in maniera sostanziale alla nascita del Neorealismo cinematografico, si può notare come la sua presenza fosse costante anche nel periodo da noi preso in considerazione, rendendolo una delle figure spesso presenti tra le pagine della critica cinematografica, di cui si parlerà in seguito.

Negli anni di nostro interesse, De Sica diresse *La ciociara* (1960), tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia, in cui si racconta il dolore di una madre umiliata dalla brutalità della guerra. Sophia Loren, protagonista del film, vinse l'Oscar per questa interpretazione.

Nel 1961 De Sica diresse e interpretò *Il giudizio universale*, ambientato a Napoli, in cui il regista fece mostra della sua migliore capacità descrittiva, oscillando tra neorealismo e surrealismo. L'anno successivo diresse *I sequestrati di Altona*, tratto dall'omonimo dramma di Jean-Paul Sartre (*Lés séquestrés d'Altona*, 1959), dove tornò prepotente il tema della guerra e della ricostruzione postbellica.

Sempre nel 1962 diresse *La ruffa*, episodio del film corale *Boccaccio '70*, a cui si è già fatto riferimento. *La ruffa*, come affermò Sisto Sallusti, mise in evidenza come De Sica si sentisse in qualche modo rassicurato dal fatto che la realtà circostante potesse essere

¹⁵⁰ Bruno Roberti-Nicoletta Ballati, *Vittorio De Sica*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 1° aprile 2022).

¹⁵¹ Sisto Sallusti, *Vittorio De Sica*, in *Dizionario Biografico degli italiani* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_(Dizionario-Biografico))), ultima consultazione 2 aprile 2022).

osservata spesso con lacrime liberatorie e come lui stesso potesse dire le sue verità commuovendo e divertendo allo stesso tempo.

Il 1963 fu l'anno in cui De Sica diresse *Il boom*, uno dei film più rappresentativi dell'epoca presa in considerazione e che rientra negli schemi della satira sociale. Attraverso questo film, ambientato negli anni del *boom* economico, a cui si ispirò il titolo, De Sica mostrò la società dell'epoca, sottolineando come spesso, dietro il lusso e la ricchezza ostentata si celino invece realtà ben diverse. Inoltre, il film evidenziò come, nell'era dell'industrializzazione, a tutto venisse dato un prezzo, e come tutto, persino le parti del proprio corpo, potesse diventare merce di scambio.

Questi anni particolarmente fertili per De Sica si conclusero con *Ieri, oggi, domani* (1963), film che vinse l'Oscar come miglior film straniero nel 1965, e che consacrò la collaborazione di De Sica con Sophia Loren e Marcello Mastroianni. In *Ieri, oggi, domani* tornò la satira sociale e la rappresentazione di una società in cui ad emergere è l'arte di arrangiarsi e allo stesso tempo è presente anche un'aspra critica nei confronti della società borghese¹⁵².

La panoramica fin qui illustrata ha lo scopo di mettere in luce non solo le caratteristiche del periodo di nostro interesse, ma soprattutto come queste abbiano influito sul cinema a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Come si è sottolineato all'inizio di questo capitolo, si è trattato di un periodo particolarmente florido per il cinema italiano, reso tale non solo dai cambiamenti che hanno attraversato il tessuto sociale del paese, ma anche dai grandi maestri del cinema di questi anni, che hanno abilmente impresso il proprio stile su uno dei periodi più fertili della storia del cinema italiano.

2.4 La critica cinematografica

Prima di presentare un quadro della critica cinematografica tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, al cui interno inquadrare l'attività di Giuseppe Marotta, si ritiene utile, ai fini di questo lavoro, chiarire che cosa si intenda per critica cinematografica.

¹⁵² *Ibidem.*

Quando si parla di critica cinematografica, come sottolineato da Claudio Bioni, si può fare riferimento a «un articolo di giornale, un tipo di discorso giornalistico, un mestiere, un'istituzione culturale»¹⁵³, e di conseguenza ci si trova di fronte ad un termine generico di non semplice catalogazione. Inoltre, il ruolo, la funzione e lo stesso significato del termine hanno subito nel corso degli anni diversi mutamenti.

La critica cinematografica è un fenomeno recente, nato all'inizio del XX secolo, a una distanza di circa vent'anni dalla nascita del cinema¹⁵⁴ e il termine non indica una disciplina ben precisa, poiché essa non possiede nozioni o regole che ne delimitino i confini. Come afferma Bioni la critica cinematografica «è composta da conoscenze imperfette, da prestiti e tradimenti di nozioni ereditate da campi di sapere più definiti e certi (teoria del cinema, teoria della letteratura, critica d'arte, critica letteraria ecc.)»¹⁵⁵. La critica subisce l'influenza di diverse forme di sapere, anche attraverso il riutilizzo di informazioni. Si potrebbe asserire che il campo della critica cinematografica manchi di specificità, o che questa non sia ben chiara e, infatti, non esiste un percorso curricolare specifico che permetta di svolgere il mestiere di critico cinematografico. Anche dal punto di vista del linguaggio, in riferimento alla critica cinematografica, la specificità è molto ridotta, difficilmente si parla di linguaggio settoriale o di linguaggio esclusivo; mentre le scienze e le altre discipline tendono all'autonomia, lo stesso non accade con la critica cinematografica, dove il professionista – il critico, appunto – si forma sul campo e le conoscenze a lui richieste sono facilmente accessibili, tant'è che spesso il critico cinematografico svolge anche altre professioni. Andando al di là di questa apparente mancanza di regole, però, per avere maggiormente chiaro il ruolo del critico, bisogna sottolineare che il frutto del suo lavoro, sia esso un articolo, un saggio o un intervento orale possiede «una materialità e una fisionomia descrivibili»¹⁵⁶.

In questo settore, la critica può essere suddivisa in due grandi blocchi: la critica specializzata, attiva prevalentemente su riviste di settore che presenta un approccio analitico, e la critica giornalistica, che opera prevalentemente sui periodici, in televisione e sul web, svolgendo una funzione divulgativa e di orientamento al consumo.

¹⁵³ Claudio Bioni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipolibri, Bologna 2013, p. 75.

¹⁵⁴ Si ricorda che la nascita del cinema si fa risalire ufficialmente al 28 dicembre 1895, quando i fratelli Lumière organizzarono la prima proiezione della storia di fronte ad un pubblico pagante nel Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines, a Parigi.

¹⁵⁵ Claudio Bioni, *La critica cinematografica*, cit., pp. 76-77.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 82.

La tipologia di discorso critico più diffusa è la recensione. Il termine recensione indica «un tipo di discorso di tradizione giornalistica costituito da una breve analisi, da un giudizio, da un commento, accompagnati da una sinossi di un film»¹⁵⁷. Fondamentalmente, la recensione fornisce informazioni sul contenuto e sulla qualità del film preso in considerazione e ha lo scopo di fornire ai possibili spettatori degli strumenti adeguati a capire se guardare o meno un film. Solitamente, all'interno di una recensione è possibile individuare elementi informativi (trama del film, interpreti, ecc.), interpretativi (analisi delle tematiche trattate), e valutativi (giudizi sui vari elementi del film e valutazione del film nel suo complesso).

Una volta fatta questa breve introduzione al tema è possibile osservare l'evoluzione del fenomeno nel corso degli anni, tenendo presente che non si possa parlare della critica cinematografica negli anni di nostro interesse (1958-1963) senza presentarne un quadro storico più ampio. Soffermarsi esclusivamente su questi sei anni, infatti, potrebbe essere limitante e poco esaustivo.

Come già sottolineato in precedenza, in Italia, come già era accaduto in Francia, la critica cinematografica sorse anni dopo la nascita del cinema. All'inizio del Novecento, la produzione che aveva come argomento il cinema, si occupava principalmente di promuovere le trame dei film o di pubblicizzare novità tecniche, esulando quindi da commenti critici sul cinema. Infatti, le prime riviste cinematografiche, come ad esempio «La rivista fono-cinematografica», «La lanterna» e «Cafè Chantant», si diffusero a partire dal 1907 e si focalizzarono prevalentemente sugli aspetti tecnici, mentre le prime recensioni cinematografiche comparvero negli anni seguenti, anche se in un primo momento si concentrarono principalmente sulle trame dei film, offrendo poco di più oltre queste. Nel 1910 uscì «La vita cinematografica», fondata e diretta da Alberto Cavallaro, che a partire dal 1911 iniziò a pubblicare le prime note critiche. Soltanto a partire dal 1913 diversi quotidiani come la «Gazzetta del Popolo», «Il Giorno», «La Tribuna», «Il Giornale d'Italia» e «Il momento» dedicarono una rubrica settimanale alle più importanti rappresentazioni cinematografiche. Prevalentemente si trattava di testi di carattere

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 84.

encomiastico, al servizio delle case di produzione¹⁵⁸. Spesso su questi giornali ci si poneva domande sul cinematografo e su quale sarebbe stato il suo futuro.

Durante il corso degli anni Venti, mentre con l'avvento del fascismo si assistette al declino della cinematografia italiana, si iniziò a notare un maggiore interesse nei confronti del cinema da parte di giornalisti e intellettuali. Il «Corriere della Sera», «Solaria» e «La Fiera Letteraria» furono le prime testate ad ospitare testi di critica cinematografica, in cui emerse la firma di autori quali: Orio Vergani, Giansiro Ferrata, Giacomo Di Benedetti, Piero Gadda Conti.

Si ritiene che la critica cinematografica subì la sua svolta decisiva nel 1929, quando tra le pagine del «Corriere della Sera», diretto da Aldo Borelli, venne affidata a Filippo Sacchi la rubrica dal titolo *Rassegne cinematografiche*. Sacchi, con le sue recensioni, fu il più seguito e apprezzato esponente della cosiddetta critica di gusto, accanto a Mario Gromo, sulla «Stampa» e a Pietro Bianchi, che iniziò a scrivere le sue recensioni cinematografiche sulla «Gazzetta di Parma». Questi autori riuscirono a trasformare la critica cinematografica in una vera e propria professione, distinguendosi per la pacatezza del giudizio e per l'affidabilità della scrittura. Fu così che la critica cinematografica iniziò ad espandersi tra le pagine di riviste e quotidiani facendo emergere lo stile e le capacità di vari autori attenti alle novità del cinema italiano e internazionale.

Nacquero, inoltre, nel corso degli anni diverse riviste specializzate, tra le quali si ricordano: «Cinematografo» (1927-1931), «Cinema illustrazione» (1936-1939), «Cinema» (1936-1956), «Bianco e Nero» (1937), «La Rivista del cinematografo» (1928) e «Film» (1938-45)¹⁵⁹.

«Cinema» nacque con un indirizzo prevalentemente tecnico e assunse nuovo spessore quando iniziò a dirigerla Vittorio Mussolini. Tra le pagine di questa rivista, la critica cinematografica iniziò a rendere evidente il proprio desiderio di comprendere il cinema per poterlo poi modificare indicando nuove strade da percorrere, elemento che poi contraddistinse la critica soprattutto a partire dal secondo dopoguerra. In questa rivista scrissero molti giovani critici che poi ebbero successo anche in campo registico, come Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis e Luchino Visconti. La prima serie di

¹⁵⁸ Daniele Dottorini-Morando Morandini-Bruno Roberti, *La critica cinematografica*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/critica-cinematografica_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 5 aprile 2022).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

«Cinema» ebbe vita breve, infatti nel 1943 cessò le pubblicazioni, per poi ricomparire nel 1948, diretta da Adriano Baracco, ma caratterizzata prevalentemente dalla presenza di Guido Aristarco, grazie al quale emerse un'estetica marxista e un forte appoggio alle opere del Neorealismo. Nel 1952 Aristarco lasciò la redazione di «Cinema» e fondò «Cinema Nuovo», seguito da altri critici che, come lui, avevano già lavorato per «Cinema».

A partire dal secondo dopoguerra la difesa del cinema italiano risultò essere una priorità culturale e il numero di riviste cinematografiche attive subì un incremento significativo, sottolineando il fervore e gli entusiasmi che accompagnarono il fenomeno. Sui quotidiani, inoltre, la figura del critico cinematografico assunse un ruolo sempre più importante, tanto che, ad esempio, ognuna delle quattro edizioni dell'«Unità» aveva un proprio critico.

Si stima che in questi anni nacquero una trentina di nuove riviste cinematografiche e che furono pubblicate diverse monografie. Tra gli intellettuali che in questi anni espressero le loro opinioni su questioni cinematografiche o che tennero rubriche di cinema ricordiamo, oltre a Giuseppe Marotta, Elio Vittorini, Franco Fortini, Alberto Moravia, Giuseppe Berto ed Ennio Flaiano, tutte figure che coniugarono la propria passione per la scrittura alla passione per il grande schermo¹⁶⁰.

Una delle figure più significative nel campo della critica cinematografica, nel periodo postbellico, fu Luigi Chiarini, che insieme a Guido Aristarco portò avanti un dibattito divenuto poi celebre che ebbe come tema l'eredità del neorealismo negli anni Cinquanta.

Il dibattito si sviluppò intorno a *Senso* (1954), il film di Luchino Visconti, che secondo Chiarini tradì la causa neorealista, dato che egli non tollerava gli elementi spettacolari del cinema, mentre Aristarco difendeva il film sottolineando come questo non rappresentasse un tradimento del neorealismo ma un'evoluzione, un passaggio da neorealismo a realismo.

All'inizio degli anni Cinquanta, in Italia si stampavano ogni giorno 111 testate di quotidiani di informazione, e cinema e cronaca furono costantemente in contatto, e si offrirono quotidianamente nuove suggestioni. Fu proprio attraverso questi canali che si poté osservare lo spessore del cinema e del costume degli anni Cinquanta e il rapporto tra

¹⁶⁰ Claudio Bisoni, *La critica cinematografica*, cit., p. 43.

il pubblico e la critica. Tra le nuove leve della critica cinematografica di questi anni si segnalano: Renzo Renzi, Tullio Kezich, Callisto Cosulich e Oreste del Buono.

Nel 1950 ripresero le pubblicazioni di «Bianco e Nero» (interrotte nel 1945) e nacque «Filmcritica» (tutt'oggi attiva), diretta da Edoardo Bruno, il quale accolse critici con ideali politici molto differenti tra loro, tra i quali si ricordano: Pietro Bianchi, Luigi Chiarini e Gian Luigi Rondi. Nel 1952, invece, nacque la «Rassegna del film», rivista fondata da Fernaldo Di Giammatteo, che cerco di seguire l'evoluzione dell'industria cinematografica nazionale, dedicandosi anche al cinema popolare.

Si avvertì, in questi anni, anche un allargamento della frattura tra critici e autori e anche tra la critica specializzata e la critica presente sui quotidiani¹⁶¹.

Il «Corriere della Sera», diretto negli anni Cinquanta da Mario Missiroli, dedicò alle scene la rubrica *Corriere degli Spettacoli*, e al cinema venne dedicata la rubrica *Rassegna cinematografica*, di cui si occupò Arturo Lanocita. Il critico, per quanto amasse il cinema e guardasse con interesse ogni genere, aveva come bersaglio principale Totò. Mostrò, inoltre, grande interesse per il neorealismo e per i suoi eredi. Riteneva che ci dovesse essere maggior rigore nell'esportazione di alcuni film, sottolineando una netta condanna nei confronti delle farse popolari.

Anche «La Stampa», diretta all'epoca da Giulio De Benedetti, dedicò grande attenzione al cinema. Ad occuparsi della rubrica cinematografica sul quotidiano torinese fu Mario Gromo, che vi lavorava già a partire dal 1931, e nella sua rubrica *Dietro lo schermo* inseriva notizie, commenti e curiosità da tutto il mondo, interessandosi al cinema e ai costumi stranieri. Come osservato da Federico Pierotti, Giovanni Maria Rossi e Federico Vitella:

il confronto con il cinema acquista pertanto con Gromo il valore della scoperta intellettuale di un fenomeno complesso, polivalente, che va ben oltre la ricezione delle immagini filmiche; e di conseguenza multiforme è l'interesse stimolato nel lettore non più confinato unicamente ad approvare o rigettare il giudizio critico del recensore¹⁶².

Nonostante a Roma il fermento cinematografico fosse vivo e costante, i quotidiani locali dedicarono poco spazio al cinema. «Il Messaggero», diretto da Alessandro Perrone,

¹⁶¹ *Ivi*, p. 46.

¹⁶² Federico Pierotti-Giovanni Maria Rossi-Federico Vitella, *Il cinema nei quotidiani*, in *Storia del cinema italiano. 1954-1959*, cit., pp. 531-544 (532).

si occupò prevalentemente di teatro, tralasciando il cinema fino al 1956, quando Guglielmo Biraghi iniziò ad occuparsene passando dalla cronacamondana alla cronaca cinematografica. I suoi testi erano caratterizzati dall'esposizione delle trame seguite da brevi giudizi, a volte molto severi se riferiti ad alcuni generi e autori. Sul «Tempo», Gian Luigi Rondi scrisse in terza pagina delle brevi schede, in cui si notò il suo giudizio severo e di stampo cristiano. Rondi si differenziò da altri critici perché spostò l'attenzione sul pubblico, registrandone gli interessi, le vibrazioni e spesso anche la noia¹⁶³.

Anche l'«Avanti», «l'Unità» e «Il Popolo», le testate ufficiali dei partiti italiani del tempo (Partito socialista, Partito comunista e Democrazia cristiana) dedicarono spazio al cinema, con lo scopo di indirizzare le scelte cinematografiche dei propri lettori.

Sull'«Avanti», a partire dalla metà degli anni Cinquanta, il critico cinematografico principale fu Corrado Terzi, con il quale collaborano saltuariamente anche Laura Griffo, Alfredo Grimaldi, Luigi Chiarini, Mario Galli e Lino Micciché, il quale assunse la direzione della rubrica di cinema all'inizio degli anni Sessanta.

Corrado Terzi fu giornalista, critico cinematografico e storico del cinema e concluse la sua esperienza sull'«Avanti» nel 1966.

«Il Popolo», negli anni '50 e '60, ebbe diverse edizioni regionali, ma le principali furono quelle di Roma e di Milano. Il primo critico cinematografico del «Popolo» fu Paolo Valmarana, spesso affiancato da Vittorio Sala, Paolo Cavallina e Alberto Bertolini. Valmarana fu, inoltre, collaboratore del settore Cinema e Televisione della Biennale di Venezia.

Negli anni '50, come già precedentemente sottolineato, «L'Unità» aveva un critico cinematografico per ciascuna delle edizioni regionali: a Torino vi era Paolo Gobetti, a Milano Ugo Casiraghi, a Roma Tommaso Chiaretti, a Genova Kino Marzullo. L'attenzione di questi critici si concentrò sul realismo, sulla censura, sulla politica cinematografica adottata dal governo e anche sulla situazione economica del cinema italiano. Inoltre, venne dato al cinema ulteriore spazio in occasione dei vari eventi cinematografici, soprattutto il Festival di Venezia e di Cannes¹⁶⁴.

Con il passaggio agli anni Sessanta si notò sui quotidiani e sui periodici una sorta di cambio della guardia tra vecchie e giovani leve. Filippo Sacchi iniziò a curare una rubrica

¹⁶³ Claudio Bisoni, *La critica cinematografica*, cit., p. 44.

¹⁶⁴ Federico Pierotti-Giovanni Maria Rossi-Federico Vitella, *Il cinema nei quotidiani*, cit., pp. 536-538.

settimanale sull'«Epoca»; Arturo Lanocita rimase al «Corriere della Sera» fino al 1961, quando venne sostituito da Giovanni Grazzini, che si appassionò talmente all'argomento da ricoprire in seguito importanti cariche pubbliche ed editoriali in ambito cinematografico; Pietro Bianchi andò al «Giorno», mentre Leo Pestelli già dal 1955 aveva preso il posto di Gromo sulla «Stampa». La generazione emersa nel dopoguerra iniziò a farsi spazio su quotidiani e settimanali. Ugo Casiraghi proseguì la sua collaborazione con «l'Unità», Lino Micciché quella con l'«Avanti» e Alberto Moravia teneva la sua rubrica sull'«Espresso». Claudio Fava si occupò di critica cinematografica sul «Corriere mercantile», Tullio Kezich su «Panorama», Callisto Cosulich su «Paese Sera», Morando Morandini sulla «Notte»¹⁶⁵, oltre ovviamente a Giuseppe Marotta che, come abbiamo già sottolineato e come ripeteremo nel terzo capitolo, tenne la sua rubrica cinematografica sull'«Europeo» dal 1954 fino alla sua morte, avvenuta nel 1963.

Si avvertirono in questi anni concreti cambiamenti e il consumo di critica divenne sempre più ampio. I quotidiani aumentarono gli spazi dedicati alla critica cinematografica e i critici riuscirono a trasformare le recensioni ritenute più significative in piccoli saggi. La critica, come ha sottolineato Lorenzo Pellizzari, iniziò un processo di sprovincializzazione, iniziando ad osservare con maggiore attenzione la stampa francese. Alcune riviste popolari di settore, come «Novelle Film» (1947-1958) e anche alcune riviste illustrate cessarono le pubblicazioni, mentre iniziarono a diffondersi con successo le riviste specializzate mensili o bimestrali. Queste riviste, di tirature modeste, avevano però grande rilevanza, e godevano di un vasto numero di abbonati. Inoltre, la lettura multipla consentiva la diffusione delle varie copie tra più lettori, incentivandone così i commenti critici. Lorenzo Pellizzari afferma che:

quella della critica, anche in senso lato, è una *élite* alla quale si accede, dopo attento vaglio, per cooptazione: si potrebbe definirla una piccola comunità (un centinaio di persone tra quotidiani e riviste) i cui componenti pubblicamente spesso si rispettano, anche se sulla pagina scritta si attaccano in modo feroce; o, se vogliamo, una corporazione dove comunque, a parte pochi casi, i redditi non sono eccelsi, le occasioni di profitto [...] sono ancora rare e addirittura (nel caso delle riviste “militanti”) il volontariato, con spese a carico dello scrivente, domina¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Claudio Bisoni, *La critica cinematografica*, cit., pp. 46-57.

¹⁶⁶ Lorenzo Pellizzari, *Le nuove forme tra critica e ideologia*, in *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, cit., pp. 551-567 (551-552).

Un clima caratterizzato, dunque, da contatti formali tra i vari critici, che per lo più si riunivano in piccoli gruppi composti da persone con le quali condividevano affinità di pensiero. Inoltre, vi erano spesso casi di vero e proprio antagonismo, ma allo stesso tempo difficilmente ciascun critico perdeva i testi scritti dagli altri colleghi.

Nei primissimi anni Sessanta, come si è accennato, nacquero molte nuove riviste, di cui si ricordano: «Film Selezione» (1960-1963), sotto la direzione di Giuseppe Ferrara e Carlo Di Carlo; «Cinema 60» (1960-2017), che vantava nella propria redazione Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento, Lorenzo Quaglietti e Giovanni Vento; «Cineforum» (nata nel 1961 e tutt'ora attiva); «Cinema Domani» (1962-1964), diretta da Rolando Jotti e Franco Valobra. Nell'ambito dei cineclub nacquero inoltre i «Quaderni del Cucmi» (1960-1967) e «Cinestudio» (1960-1967).

Tra quelle citate, le due riviste più longeve, ebbero sicuramente un ruolo decisivo nel dibattito critico, sebbene fossero molto differenti tra loro. «Cineforum» venne fondata a Venezia nel 1961 da Vincenzo Gagliardi, Camillo Bassotto (direttore editoriale) e Francesco Dorigo (caporedattore). Fu il periodico mensile della Federazione italiana cineforum (FIC), e la sua presenza venne giustificata da Dorigo stesso con le seguenti parole:

uscire, per le forze cattoliche che la rivista vuole rappresentare, dall'«isolamento», vincere la tiepida acquiescenza a una situazione stagnante, riprendere in mano l'iniziativa: perché è evidente l'indirizzo attuale della critica: un indirizzo per lo più basato su alcune idee definibili di tipo socialistoide deamicisiano, con quel sottofondo romantico ancora palese nella cultura italiana, in quella porzione della cultura, cioè, legata agli schemi dell'arte "impegnata" e quindi capace di formare una cinematografia "della crisi", i cui conati espressivi e linguistici hanno ricevuto gli osanna e le decantate critiche di chi rimane ancora chiuso in definibili e schematiche ideologie laiciste o marxiste. E se noi abbiamo alzato la voce per avvertire che i film proposti come autentici capolavori ben poco avevano in comune con il concetto fondamentale per cui un'opera è valida sul piano dell'espressione artistica, allora veniamo tacciati di essere retrivi e codini o incapaci di intendere e capire il nuovo linguaggio¹⁶⁷.

Tra i vari collaboratori di «Cineforum» si fece notare Sandro Zambetti, che nel 1971 ne divenne direttore. La rivista, una volta trasferitasi a Bergamo, assunse un altro registro. «Cineforum» si concentrò molto anche sull'attualità, andando alla ricerca di prodotti che potessero in un certo qual modo fungere da esempio.

¹⁶⁷ Francesco Dorigo, *Motivi di una presenza*, «Cineforum», I, 2, marzo-aprile 1961, pp. 7-8.

«Cinema 60», ribattezzato in seguito «Cinemasessanta», vantò nella sua redazione collaboratori dichiaratamente comunisti. La rivista era esteticamente anonima, priva di fotografie, e presentava un tono saggistico e polemico, concentrandosi molto sui problemi inerenti alla censura e alla politica cinematografica. Dal punto di vista critico, la rivista non seguì una linea ben definita e i suoi collaboratori ebbero grande libertà nei giudizi. Furono interessanti, inoltre, i dossier da essa ospitati.

Come sottolinea Pellizzari, le riviste sorte in questi anni furono tutte accumulate dalla speranza di un nuovo cinema. Come la già citata «Filmcritica», nata nel 1950, queste riviste svilupparono un nuovo modo di fare critica, mostrando maggiore attenzione ai problemi del linguaggio, sui quali continuò ad interrogarsi la critica italiana dei primi anni Sessanta¹⁶⁸.

«Cinema Nuovo», la rivista fondata nel 1952 da Guido Aristarco, già precedentemente menzionata, nel nuovo decennio continuò a proporsi nella sua nuova formula bimestrale, mantenendo intatto l'atteggiamento critico, caratterizzato da «scelte di campo ben precise, rigore giacobino, preclusioni programmate»¹⁶⁹. Ad emergere è sempre la figura del direttore, Guido Aristarco, mentre il resto della redazione restò in secondo piano, sebbene fosse costituita da vecchie e nuove firme, tra cui si ricordano Renzo Renzi, Paolo Gobetti, Vittorio Spinazzola, Adelio Ferrero, Guido Fink e Lorenzo Pellizzari. La volontà della rivista, però, fu sempre quella di presentarsi come uno specchio dei tempi e in essa collaborarono spesso anche esperti di altri settori, nonché scrittori e registi. All'interno della rivista era presente una sezione (*Il mestiere del critico*), in cui si trovavano le valutazioni dei film, contrassegnate anche dalle stellettole di valutazione.

«Bianco e Nero», altra autorevole rivista già menzionata, in questi anni continuò la sua attività, dando un importante contributo alla critica cinematografica. Diretta nei primi anni Sessanta da Floris Ammannati, poté vantare anche la collaborazione di Fernaldo Di Giammatteo, il quale commentò il ruolo del critico cinematografico, sottolineando come spesso il lavoro del critico si automatizzi, poiché nella rapidità necessaria allo svolgimento del proprio lavoro, questo risulta spesso condizionato da fattori esterni. Il parere espresso da Di Giammatteo si riferiva alla critica francese, tanto da parlare di

¹⁶⁸ Lorenzo Pellizzari, *Le nuove forme tra critica e ideologia*, cit., pp. 555-556.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 557.

«chiacchiere senza capo né coda»¹⁷⁰, ma sembrava avesse l'intento di colpire anche quella italiana.

«Schermi» fu un'altra rivista attiva negli anni di nostro interesse. Venne fondata a Milano nel 1958 da Morando Morandini, con il quale collaborarono in un primo momento Valentino De Carlo e Guido Gerosa e in seguito Ettore Capriolo, Gian Piero Dell'Acqua e Corrado Terzi. Venne specificato tra le pagine della rivista che fosse indirizzata non ad un pubblico di specialisti ma a tutti coloro che nutrivano un interesse nei confronti del cinema e che potevano così intendere la rivista come un luogo in cui si riunivano opinioni e indagini. «Schermi» vantò un'origine giornalistica e si soffermò anche sull'attualità, mostrando particolare interesse per le inquietudini e le insofferenze della cinematografia italiana, spesso considerata in ritardo rispetto alla produzione degli altri paesi. La rivista cessò le pubblicazioni nel 1961¹⁷¹.

È necessario menzionare anche «La Fiera del Cinema» (1959-1963), rivista diretta da Enrico Rossetti e finanziata per alcuni anni dal produttore Goffredo Lombardo. La rivista sottolineò l'euforia nei confronti del cinema italiano, ma non si occupò solo dei film prodotti dalla Titanus. Anche Dino De Laurentiis, altro noto produttore, realizzò un suo periodico, «Dino De Laurentiis Film», diretto da Enzo De Bernard.

Nel settore della critica cinematografica, inoltre, non mancarono le accuse di corruzione. Come ricorda Pellizzari, Tommaso Chiaretti, ad esempio, denunciò il fenomeno con queste parole:

C'è il critico che viene pagato in denaro dal produttore perché dica bene del suo film. Il caso estremo è meno solitario di quanto non si creda o non si voglia credere. Vi sono tante altre forme, meno palesi, di corruzione: vi è la "lettura della sceneggiatura", lavoro compensato con correttissime cifre. Vi è la presentazione da scrivere per l'opuscolo pubblicitario. Vi è l'invito al gradevole viaggio per visitare la troupe lontana. Vi è il regalo di fine d'anno e, andando più in basso, l'invito a cena, il biglietto gratuito, la medaglietta d'oro con l'effigie della diva¹⁷².

«Il Nuovo Spettatore Cinematografico», rivista nata nel 1959, ebbe vita breve e cessò le pubblicazioni nel 1964. Fu diretta da Paolo Gobetti e in un primo momento si presentò

¹⁷⁰ Fernaldo Di Giammatteo, *Perché la critica no, se tutto è in crisi?*, «Bianco e Nero», XXIII, 1, gennaio 1962, p. 41.

¹⁷¹ Mino Argentieri, «Schermi», in *Storia del cinema italiano. 1954-1959*, cit., pp. 538-539.

¹⁷² Tommaso Chiaretti, *I vizi del critico*, «Film Selezione», XVIII, 4, luglio-agosto 1963, pp. 47-48.

come un'antologia di recensioni comparse su vari giornali, che riuscì comunque ad orientare i lettori attraverso i giudizi espressi dai redattori.

Si menziona, inoltre, la rivista «Centrofilm». Nata nel 1959 fu la rivista ufficiale del Centro Universitario Cinematografico di Torino (CUC). Gianni Rondolino, presidente del CUC, decise di dare alla rivista, pubblicata mensilmente, un taglio monografico dedicando alcune pagine all'attualità. I collaboratori furono scelti tra gli studenti e tra i critici affermati, come Tullio Kezich, Mario Verdone e altri. «Centrofilm» cessò la prima fase delle pubblicazioni nel 1962 a causa di contrasti interni di carattere ideologico e riprese le pubblicazioni nel 1963 per concluderle definitivamente nel 1966.¹⁷³

Rientrano, inoltre, nell'ambito della critica cinematografica anche due manifestazioni sorte in questi anni: la Mostra del Cinema Libero di Porretta (dal 1960) e la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (dal 1965), che divennero luoghi di elaborazione teorica e di confronto tra critici, autori e operatori culturali.

Il periodo preso in considerazione, come già detto più volte, fu ricco di cambiamenti e di novità, e gli stessi si avvertirono anche nella critica cinematografica, attraverso la quale si mostrò evidente il passaggio da un misto di ammirazione e di diffidenza nei confronti della materia, della quale sembra che ancora si dubitasse, a quella che Pellizzari definisce «pratica cinefiliaca, ora intesa sul versante del contenuto da difendere strenuamente [...], ora su quello della forma da tradurre in analisi strutturale»¹⁷⁴.

Nel corso degli anni, così come era accaduto fin dal suo esordio, la critica seguì gli sviluppi e gli umori del cinema, avvertendo e registrando i cambiamenti della società e adattandosi a questi.

¹⁷³ Silvio Alovio, *Dalla documentazione all'impegno: l'esperienza di «Centrofilm»*, in *Storia del cinema italiano. 1954-1959*, cit., pp. 534-535.

¹⁷⁴ Lorenzo Pellizzari, *Le nuove forme tra critica e ideologia*, cit., p. 565.

3. La collaborazione di Giuseppe Marotta con «L'Europeo»

3.1 La rubrica cinematografica

Come già evidenziato nel primo capitolo di questo lavoro, Giuseppe Marotta iniziò ad occuparsi concretamente di critica cinematografica nel 1940, lavorando per «Film», il settimanale diretto da Mino Doletti. La sua fama di critico cinematografico, però, è prevalentemente legata alla sua collaborazione con «L'Europeo», settimanale di attualità politica e culturale fondato nel 1945, a Milano, da Arrigo Benedetti.

Marotta iniziò a collaborare con la testata il 30 maggio 1954, inaugurando il suo ingresso all'interno della redazione con un articolo dal titolo *Il maremmano Folco Lulli belva dal cuore tenero*, in cui si commentava il film *Riscatto* di Marino Girolami (1953). Il critico venne accolto con queste parole:

Da questo numero la rubrica della critica cinematografica viene assunta da Giuseppe Marotta. Non occorre certo presentare ai nostri lettori l'autore dell'*Oro di Napoli*, di *A Milano non fa freddo* e di altri libri originali che hanno anche il merito (non a torto) di essere divertenti. È superfluo aggiungere che Marotta ha una larga e singolare esperienza di cinematografo¹⁷⁵.

Come ha sottolineato anche Vittorio Paliotti, Marotta mostrò attraverso le sue recensioni sull'«Europeo» come la critica avesse subito dei mutamenti, presentandosi in modo del tutto originale ed inedito rispetto al passato. Una critica cinematografica che probabilmente poteva lasciare i lettori perplessi o che poteva, magari, indispettirli, ma che dimostrò come fosse in grado di ottenere «autonomia artistica» e «dignità letteraria». Tra le pagine dell'«Europeo», la critica – come si potrà notare osservando le recensioni di Marotta – non vive più solo in funzione del film di cui tratta, ma mostra la sua vitalità e la sua concretezza anche andando al di là di questo¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Giuseppe Marotta, *Il maremmano Folco Lulli belva dal cuore tenero*, «L'Europeo», X, 22, 30 maggio 1954, p. 35.

¹⁷⁶ Vittorio Paliotti, *La tessera di Marotta*, cit., p. 6.

L'attività di Marotta sull'«Europeo» si protrasse per quasi un decennio, concludendosi nel 1963 con la morte del critico. L'ultima recensione pubblicata, *L'ira paziente che oggi accomuna giovani e vecchi*, comparve il 20 ottobre 1963, ad una settimana dalla sua scomparsa, accompagnata da alcune righe di commiato:

È con commozione che pubblichiamo l'ultima rubrica di Marotta, l'ultimo suo appuntamento con i lettori dell'Europeo. Il giorno prima della sua scomparsa, Giuseppe Marotta era venuto a trovarci in redazione e ci aveva consegnato, come ogni settimana, i suoi nitidi fogli dattiloscritti. Pubblichiamo la sua rubrica nella veste tipografica di sempre, con il carattere che ha avuto per anni, come se Giuseppe Marotta fosse ancora vivo qui tra noi¹⁷⁷.

In questo lavoro l'attenzione si focalizzerà sulle recensioni apparse sul settimanale negli anni del boom economico (1958-1963).

La prima osservazione che è possibile fare riguarda lo spazio dedicato a Marotta sul settimanale e come questo sia variato nel corso degli anni presi in considerazione. Dall'inizio della collaborazione gli articoli di Marotta, inseriti nella rubrica *Cinema*, occupavano un'unica pagina, ma a partire dal 14 dicembre 1958, lo spazio riservato a Marotta si arricchì di un ulteriore elemento: una rubrica collaterale intitolata *Fuori programma*, che in un primo momento incluse *Dieci domande a...*, in cui il critico formulava domande pungenti e ironiche rivolte ai vari personaggi del momento; *Valzer postale*, uno spazio in cui intratteneva dialoghi con i lettori rispondendo alle lettere ricevute durante la settimana e riflessioni su argomenti di attualità¹⁷⁸. Dal 28 dicembre 1958 *Dieci domande a...* divenne una rubrica autonoma, occupando un suo riquadro e da quel momento la rubrica *Fuori programma* contenne esclusivamente il *Valzer postale* e, talvolta, riflessioni sull'attualità. Fu così che, grazie al favore crescente del pubblico, le pagine occupate da Marotta sull'«Europeo», da questo momento e fino all'ultima recensione del 1963, divennero due.

Altro elemento da segnalare riguarda il nome della rubrica cinematografica. Come si è detto, fino al dicembre 1958 le recensioni di Marotta comparvero all'interno della rubrica *Cinema*. A partire dal numero del 21 dicembre 1958 si poté notare un cambiamento nella veste grafica e la rubrica apparve per la prima volta con il nome

¹⁷⁷ Giuseppe Marotta, *L'ira paziente che oggi accomuna giovani e vecchi*, «L'Europeo», XIX, 42, 20 ottobre 1963, pp. 48-49.

¹⁷⁸ Giuseppe Marotta, *Dopo Mosè e Rossella le battaglie di Pugacey*, «L'Europeo», XIV, 50, 14 dicembre 1958, pp. 52-53.

*Marotta ciak*¹⁷⁹, denominazione che, a partire dal numero successivo del settimanale, comparve anche nell'indice, sostituendosi al più generico *Cinema*.

La presenza di Marotta sul settimanale fu costante e puntuale, non ci furono interruzioni nelle pubblicazioni delle recensioni, fatta eccezione per le settimane di silenzio dovute alle ferie del critico, che dal 1958 al 1963 ebbero una durata variabile (dalle tre alle cinque settimane) tra agosto e settembre e che nel 1960 contarono anche una settimana a luglio, che nel numero di domenica 17 lo vide assente. In queste circostanze Marotta, al rientro dalle vacanze, giustificava la propria assenza, a volte in maniera ironica come per capire se fosse mancato ai suoi lettori o se non si fossero neppure accorti della sua assenza, altre volte per ribadire il fatto che non fosse un privilegiato, che lavorava per vivere e che, proprio per questo motivo, le interruzioni dal lavoro erano più una scocciatura che un piacere. Così scrisse dopo una pausa:

Magari non vi siete nemmeno accorti, sfogliando il numero scorso dell'*Europeo*, che la mia rubrica non c'era. Comunque, vogliate scusarmi. Andai, purtroppo, a Fiuggi. Il «purtroppo» non ha la minima relazione con la piccola, verde città delle fonti prodigiose che sciolgono i ciottoli; si riferisce, invece, al fatto che io se non lavoro, non mangio. Le vacanze, obbligate o involontarie, piacevoli o terapeutiche, sono per me (che vivo di «collaborazioni») un mezzo suicidio. Non ho appannaggi e non ho mecenati, che tristezza¹⁸⁰.

Inoltre, negli anni di nostro interesse, «L'Europeo» ospitò anche degli articoli di Marotta comparsi fuori rubrica: nello specifico, dal 19 luglio 1959, per tre settimane, il settimanale ospitò l'inchiesta di Marotta sulle dive del cinema: Marilyn Monroe¹⁸¹, Brigitte Bardot¹⁸² e Sofia Loren¹⁸³, dal quale fu tratto il volume *Le bellissime* (2004), edito da Avagliano Editore. Un altro articolo fuori rubrica comparve poi il 10 gennaio 1960, in cui Marotta, come un "profeta", raccontò, ipotizzandoli, gli avvenimenti

¹⁷⁹ Giuseppe Marotta, *Vellose scemenze nel paesaggio graffiato dai mulini a vento di Cervantes*, «L'Europeo», XIV, 51, 21 dicembre 1958, pp. 52-53.

¹⁸⁰ Giuseppe Marotta, *I soliti confetti per Madama, che ci darà il «visto»*, «L'Europeo», XVI, 30, 24 luglio 1960, p. 74.

¹⁸¹ Giuseppe Marotta, *Marilyn*, «L'Europeo», XV, 29, 19 luglio 1959, pp. 16-21. Riedito in volume: Giuseppe Marotta, *Marilyn Monroe*, in Giuseppe Marotta, *Le bellissime: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Sofia Loren*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004, pp. 21-34.

¹⁸² Giuseppe Marotta, *L'inchiesta di uno scrittore italiano sulle tre vamp del cinema: Brigitte*, «L'Europeo», XV, 30, 19 luglio 1959, pp. 16-21. Riedito in volume: Giuseppe Marotta, *Brigitte Bardot*, in Giuseppe Marotta, *Le bellissime*, cit., pp. 67-81.

¹⁸³ Giuseppe Marotta, *Conclusa l'inchiesta sulle vamp del cinema: Sofia*, «L'Europeo», XV, 31, 26 luglio 1959, pp. 16-21. Riedito in volume: Giuseppe Marotta, *Sofia Loren*, in Giuseppe Marotta, *Le bellissime*, cit., pp. 95-109.

dell'anno appena iniziato¹⁸⁴ e, sempre nel 1960, venne pubblicato fuori rubrica anche l'articolo *I torti del ministro Tupini e quelli del cinema italiano*, in cui parlò di censura e di quanto imporre dei limiti danneggiasse il cinema italiano¹⁸⁵.

Iniziando a concentrare l'attenzione sul contenuto di questi articoli è importante sottolineare come Giuseppe Marotta apparisse, per i più, un critico severissimo.

Come sottolinea Gianni Amelio, nella prefazione di *Al cinema non fa freddo*:

si racconta che negli anni Cinquanta, ad ogni uscita settimanale dell'*Europeo*, il cinema italiano tremasse. Produttori e registi, dive e sceneggiatori, scorrevano col batticuore le ultime pagine della rivista dove già un titolo del *Marotta Ciak* poteva innalzarli sugli altari o ferirli a morte. Gli elogi erano sempre infiammati, viscerali, partigiani, vere e proprie dichiarazioni d'amore. E le sferzate erano batoste senza freno, una gogna superbamente orchestrata con perfide metafore ed epiteti fulminanti¹⁸⁶.

Un critico severo ma anche ricco di elogi per chi, a suo parere, li meritasse realmente e che fu in grado di rappresentare il mondo del cinema attraverso dei veri e propri racconti, che letti sessant'anni dopo la loro stesura non si mostrano più come semplici recensioni ma come storie in grado di resistere al tempo e che, come sottolinea Amelio, possono essere rilette come il diario di uno spettatore privilegiato che, attraverso i film, ha saputo raccontare anche se stesso. La rubrica cinematografica di Marotta dà spesso al lettore l'idea di entrare al cinema insieme al critico, che lo informa sui suoi pensieri del momento, sul clima, sull'attualità: elementi che a volte fungono da cornice per il racconto cinematografico, e altre volte sono l'elemento portante del testo. Come disse Amelio «se è già un buon critico chi sa raccontare bene la trama di un film, allora Marotta è *anche* un critico eccellente. Il che non vuol dire né spassionato né infallibile»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Giuseppe Marotta, *Marotta racconta, giorno per giorno, gli scandali che ci aspettano nei prossimi dodici mesi*, «L'Europeo», XVI, 2, 10 gennaio 1960, pp. 24-27.

¹⁸⁵ Giuseppe Marotta, *I torti del ministro Tupini e quelli del cinema italiano*, «L'Europeo», XVI, 28, 10 luglio 1960, pp. 10-11.

¹⁸⁶ Gianni Amelio, *Presentazione*, in Giuseppe Marotta, *Al cinema non fa freddo*, cit., pp. 7-11 (7).

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 10.

3.2 Le modalità di recensione

Come sottolineato in riferimento alla critica cinematografica nel secondo capitolo, la recensione – tipologia di scrittura più diffusa nella critica giornalistica – è caratterizzata da alcuni elementi ricorrenti: informativi, interpretativi e valutativi. Negli articoli di Marotta è possibile notare la presenza di questi elementi, ma anche modalità di stesura spesso differenti tra di loro. Si potrebbe dire che alle recensioni di Marotta non ci si abitui mai, perché, per quanto la sua ironia e il suo tono spesso graffiante e malinconico rappresentino un marchio di fabbrica tale da rendere riconoscibile la sua firma ancor prima di leggerla, ogni testo ha la propria impronta, il proprio elemento innovativo. Si ha quasi l'impressione che Marotta non volesse mai essere uguale neppure a se stesso.

Nonostante questa capacità di rinnovarsi continuamente e di presentare i film facendo uso dei più svariati *escamotage*, si possono individuare, nei sei anni presi in considerazioni delle costanti.

Innanzitutto, si riscontra quella che potremmo definire modalità classica, caratterizzata dall'esposizione della trama del film, dall'analisi delle tematiche in esso trattate e dal giudizio sul film, il tutto presentato in maniera lineare. Un esempio di questa tipologia di recensione, in Marotta, lo possiamo notare in *Preti e bambini tornano a casa quando è notte*, in cui il critico commenta il film *La sposa bella* di Mario Russo (la versione italiana) e di Nunnally Johnson (la versione USA), uscito nel 1960¹⁸⁸. L'esposizione della trama è intervallata dai dialoghi presenti nel film, riportati in maniera più o meno fedele, ma che in ogni modo rendono chiaro lo sviluppo degli avvenimenti. Per rendere più chiaro quanto evidenziato, si riporta di seguito l'*incipit* dell'articolo:

In Spagna, nell'estate del 1936. Brutti momenti. L'assassino di Calvo Sotelo ha fatto accorrere Franco e le sue truppe marocchine; la guerra civile è cominciata. Siamo in una imprecisata città iberica, dove il popolo, aizzato nei comizi, si agita; i primi cadaveri ingobbiti sulle selci piangono se stessi o il peggio che verrà. Dialogo nella cattedrale, fra l'anziano vescovo e il giovane prete don Alberto Corraera. Il vescovo, indicando un foglio sul quale ha scritto di suo pugno alcune righe: «Sono indignato. Legga». Don Alberto obbedendo: «è vietato l'ingresso nella casa del Signore alle donne che vi si presentino con le ginocchia e i gomiti scoperti». Don Alberto: «ma eccellenza, non le sembra che stiamo suonando la cetra mentre Roma brucia? La Chiesa, in Spagna, decade. E ciò

¹⁸⁸ Giuseppe Marotta, *Preti e bambini tornano a casa quando è notte*, «L'Europeo», XVI, 18, 1° maggio 1960, pp. 72-73.

accadrà, forse, domani, in tutto il mondo. Le pare che, intanto, non ci sia da pensare ad altro che ai gomiti e alle ginocchia femminili?».

Nella trama si inseriscono anche alcuni elementi informativi, attraverso i quali Marotta ci rende edotti del fatto che il film sia tratto dall'omonimo romanzo di Bruce Marshall, informazione che dà il via al suo giudizio critico sul film e sull'opera da cui è tratto. Marotta, infatti, sottolineando come lo scrittore si fosse «lagnato» del tradimento cinematografico del suo romanzo – affermazione che il critico condivide – valuta l'atteggiamento e l'opera di Marshall con queste parole:

L'ovvio concetto delle esigenze di linguaggio e di spettacolo del cinema spazia nei cervelli dei romanzieri come un elefante nella cruna di un ago. Che Marshall abbia scritto *La sposa bella* pensando a un film è provato dal fatto innegabile che il volume in questione, irto di avvenimento, di folla, di stragi, e fondato su un amore scosceso, impraticabile, non è sfuggito all'attenzione di Goffredo Lombardo; ma la riga stampata non è il fotogramma! Pollice verso, dunque, alle insofferenze di Marshall; egli deve ringraziare il cinema di aver tenuto nel massimo conto possibile un libro che non vale, sul piano letterario, i suoi lodatissimi *Candele gialle per Parigi* e *A ogni uomo un soldo*.

Partendo dal tema trattato nel film – la guerra civile spagnola e la mancata capacità della Chiesa di fronteggiare la situazione – il critico estende il discorso e la riflessione all'attualità, sottolineando come «la nobile crisi del prete non è un'eccezione limitata alla Spagna e al 1936; molti giovani sacerdoti, anche oggi, la soffrono» e prosegue con una riflessione sulla fede. In fine, dopo quelle che lui definisce «divagazioni», passa al giudizio sul film. Vengono evidenziati i punti in cui, a detta di Marotta, «la narrazione zoppica», fino ad elencare puntualmente i punti di forza della pellicola:

Sì, *La sposa bella*, diretto vigorosamente dal Johnson, fa onore al cinema italiano. Cito, senz'ordine, il brano del mercato sotto le bombe (quelle donnette falciate dalle esplosioni); il brano del canonico annidato come un topo fra le macerie della Cattedrale: cencioso e regale, teca vivente della sua reliquia; il brano in cui don Alberto e Soledad s'abbracciano dinanzi alla baia, quel «ti voglio bene» e quel «dillo ancora», quell'ingenuo affluire di... (come qualificarlo?) di laicismo di Correrà; il brano (di intensa emotività) dell'assoluzione impartita dal transfuga a Rota; il brano delle torture (non mancano mai, sulle creste livide, sudicie di ogni teoria sociale, quelle grinte e quei bicipiti di macellai d'uomini); il brano conclusivo, quando il protagonista rimette, sull'altare violato, il crocifisso; eccetera.

Il critico conclude dedicando le ultime parole al produttore, Goffredo Lombardo, e agli interpreti: «l'impareggiabile» Dick Bogarde; Eva Gardner «tutta da baciare con gli

occhi», «ma un po' monotona»; l'«efficacissimo» Aldo Fabrizi; «il superfluo» personaggio di Joseph Cotte; e De Sica, a cui è rivolto un giudizio negativo.

Come si potrà notare in seguito, le recensioni di Marotta che presentano questa linearità rappresentano una minoranza, dato che il critico preferì intrattenere i suoi lettori con modalità meno ordinarie.

Un'altra modalità di recensione, che a Marotta sembra piacere particolarmente è la simulazione d'esame. È lo stesso autore a parlare di «rituali (in questa rubrica) esami di cinema»¹⁸⁹. Le sessioni d'esame, per il critico, solitamente si tengono in estate, quando è solito riservare al cinema i giudizi più duri: «scrosciano e grandinano film puerili, scialbi, effimeri, in questo dolce mese di giugno»¹⁹⁰; «volevo occuparmi di un film... però dove trovarlo?»¹⁹¹; «non c'è più nulla di istruttivo e di formativo, nel cinema: e bisognerebbe, da luglio a settembre, adibire le sale a piscine di emergenza»¹⁹².

In queste circostanze i film vengono commentati attraverso la simulazione di un botta e risposta tra docente e studente, grazie al quale è possibile farsi un'idea della trama del film, delle sue caratteristiche e, ovviamente, del parere del critico. Si riportano, di seguito, alcuni esempi, a partire dall'introduzione:

Seguitemi nell'aula, bassa e lunga come i teloni panoramici. Un alunno, chiamato, s'avvicina al tavolo dei professori. È livido, freme, la paura gli versa topolini e gamberi vivi nei calzoni. Madonna, aiutalo. Comincia l'esame; regia di chiunque, sottoregia di Anton Giulio Majano; azione, motore, ciak¹⁹³.

Seguono alcune informazioni sui vari film presi in considerazione, in cui si inseriscono i pungenti commenti del critico:

Professore: “A lei. Chi è il protagonista del film *Congiura al castello*?”

Alunno: “Il mulo parlante Francis.”

Professore: “Doppiato da chi?”

Alunno: “Da Carlo Ponti, signore. Voce inconfondibile... piena di... come dire? Piena di interiorità”.

¹⁸⁹ Giuseppe Marotta, *Si valutano in lacrime e sospiri le buone lauree cinematografiche*, «L'Europeo», XVIII, 28, 15 luglio 1962, pp. 86-87.

¹⁹⁰ Giuseppe Marotta, *Pericolose e buffe domande agli esami di giugno*, «L'Europeo», XIV, 25, 22 giugno 1958, p. 53.

¹⁹¹ Giuseppe Marotta, *Ultima sessione di esami cinematografici*, «L'Europeo», XIV, 30, 27 luglio 1958, p. 52.

¹⁹² Giuseppe Marotta, *Stenografati per voi gli inenarrabili esami di cinema*, «L'Europeo», XVII, 28, 9 luglio 1961, pp. 70-71.

¹⁹³ Giuseppe Marotta, *Pericolose e buffe domande agli esami di giugno*, cit., p. 53.

Professore: “Bene. Ci narri, adesso, il film di G. Bryant *La storia di Tommy Steele*.”

Alunno: “È, signore, la biografia cinematografica di un attuale e famoso cantante britannico. Mamma mia bella. Si tratta di un Modugno anglosassone, i cui gemiti e le cui smorfie ricordano le sevizie della Gestapo o, meno genericamente, le sofferenze psichiche e fisiche determinate da una grave colica renale.

[...]

Professore: “Che fa Elsa Martinelli nel film *La Mina*?”

Alunno: “L’indossatrice di vuoto...”

Professore: “E Antonio Cifariello?”

Alunno: “È vero, nel film *La Mina* c’è pure Antonio Cifariello”.

Professore: “E la regia di Giuseppe Bennati?”

Alunno: “Sentiamo, a volte, che il Bennati non era molto lontano dalla macchina da presa. Ciò quando recitano l’isola del Giglio, Porto d’Ercole, Ansedonia. Ma non appena il film accenna a raccontare...”

Professore: “Dica, spieghi.”

Alunno: “Spieghi il Bennati, *La mina*, a me, non ha fruttato un soldo.”¹⁹⁴

Sempre attraverso questa modalità di recensione, Marotta parla di altre pellicole italiane, estendendo il suo commento al pubblico nostrano:

Professore: “Quali sono i recenti maggiori ‘successi di cassetta’ del cinema italiano?”

Alunno: “*La zia d’America va a sciare* e *Gagliardi e pupe*. Ciò prova che il ‘grosso pubblico’ italiano è a mezza strada fra l’uomo e la bestia. Non bisogna fingere di non accorgersene. Dal successo dei film in questione, esce un tanfo di capelli unti e di fronti basse, un tanfo di gabbie dello Zoo, che allega i denti. Non c’è nulla di male ad essere plebe superficiale e rozza, ma qui esageriamo. A che servono i tentativi di migliorare le condizioni economiche del popolo, se per contro si neglige, anzi si aggrava, la sua miseria mentale? Se da un lato diamo un aumento di paga ai fornai, ma dall’altra gli porgiamo un *La zia d’America va a sciare* o un *Gagliardi e pupe*, noi non gioiamo affatto a questa categoria di lavoratori.”¹⁹⁵

A volte, con questa modalità di recensione, Marotta inserisce battute lapidarie su questo o quel personaggio o autore, che altrimenti con altre modalità di recensione (come la modalità classica) faticerebbe a liquidare in poche battute, come nell’esempio seguente:

Professore A: “Buondi. Cominciamo da lontano. Perché Mario Soldati non dirige più film?”

Allievo G. C. Lozzi: “Per lo stesso motivo che lo indusse a dirigerli. Comunque la sua decisione è incrollabile. Nuocerà, d’ora innanzi, soltanto alla letteratura.”

Professore B: “Gli conferiranno, dunque, il Premio Viareggio?”

Allievo G. C. Lozzi: “No. Il premio Viareggio lo ha già visto prima, e ci ha messo un piede sopra, Giorgio Bassani. I membri della Giuria si riuniranno tre volte, simulando qualche interesse per gli altri libri, ma in realtà hanno accettato il fatto compiuto. Bassani è una forza della natura, simile

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Giuseppe Marotta, *Ultima sessione di esami cinematografici*, cit., p. 52.

alla Corrente del Golfo, o al magma dell'Etna, alla quale è vano opporsi; il trionfo di Bassani a Viareggio è certo come le tasse, o la morte.”¹⁹⁶

Le recensioni proposte secondo questa modalità terminano, come ogni esame, con l'annuncio del voto e il congedo dell'interrogato.

Gli esami di cinema simulati da Marotta, inoltre, si possono svolgere anche sottoforma di quiz televisivo presentato da Mike Bongiorno, come in *Stenografati per voi gli inenarrabili esami di cinema*¹⁹⁷. Il critico immagina il celebre presentatore rivolgere domande (preparate dai docenti) a due allievi, in piedi su una pedana e dotati di pulsanti che, alla minima pressione, si illuminano. Si riportano di seguito alcuni esempi:

Bongiorno, insinuante: «Ditemi, in quindici secondi lavati e stirati: quale attore, indigeno o di fuorivia, non è compreso, dalla a alla zeta, nella sterminata opera di Vittorio De Sica *Il giudizio universale?*».

I competitori schiacciano quasi contemporaneamente il bottone. L'anticipo dell'esaminando Cacciuttolo è di una infinitesimale scaglia di attimo. Il diabolico napoletano scandisce freddamente: «nessuno».

[...] «Perché gli autori del ciclopico *Il giudizio universale* vi hanno stipato una tale, favolosa quantità di interpreti di ogni paese?».

[...] «è semplice. Immaginiamo che, Dio non voglia, *Il giudizio universale* non consegua i risultati artistici che ognuno gli augura. Ebbene, per male che vada esso equivarrà sempre a un aggiornato ed esemplare censimento cinematografico, di eccezionale giovamento pratico!»¹⁹⁸.

L'esame-quiz televisivo prosegue passando dal *Giudizio universale* (1961) alle *Sette sfide* (1961). Alla domanda di Bongiorno: «chi era Ivan il circasso?», uno degli allievi risponde: «l'Ivan a cui si allude è uno dei protagonisti dell'incoercibile film di Primo Zeglio *Le sette sfide*, che ho visto, purtroppo, in questi giorni»¹⁹⁹. Questi esempi si mostrano utili anche per capire come nelle recensioni di Marotta siano spesso sufficienti pochi elementi, lapidarie battute (come l'efficacissimo “purtroppo”), per fare capire ai lettori il suo giudizio sul film.

Altra modalità di recensione che si può individuare negli anni di nostro interesse è quella in cui viene presentato un film attraverso le parole di altri, siano questi amici, spettatori, o scrittori. Quando i film vengono presentati attraverso le parole di vari scrittori, Marotta parla di «antologia apocrifia», definendolo «un grazioso giochetto

¹⁹⁶ Giuseppe Marotta, *Si valutano in lacrime e sospiri le buone lauree cinematografiche*, cit., pp. 86-87.

¹⁹⁷ Giuseppe Marotta, *Stenografati per voi gli inenarrabili esami di cinema*, cit., p. 70.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

estivo»²⁰⁰. Un esempio è costituito dalla recensione del film *Ecco il tempo degli assassini* di Julien Duvivier (1956), in cui Marotta – dicendo di non aver preso appunti, perché la sua penna luminosa si era incantata – inventa i nomi dei protagonisti e affida l'apocrifica narrazione dei fatti a Riccardo Bacchelli, Dino Buzzati ed Elio Vittorini²⁰¹.

Un altro esempio di «antologia apocrifica» è presente nella recensione delle *Otto celle della morte* di Howard W. Koch (1959), film americano che Marotta introduce esclamando «che pena», per poi dedicarsi ad una sintesi della trama, che già lascia intuire al lettore il giudizio del critico sull'opera:

Otto carcerati, anzi no, otto polli in frigorifero, nell'attesa dell'arrostimento elettrico. Il guardiano, o il rosticcere (Edward), è una belva. Motteggia, deride. Il più forte dei condannati riesce ad abbrancarlo e a strangolarlo. Amen. In possesso delle chiavi, gli otto si armano. Sopravvengono le guardie. Fitta sparatoria; Jim Luger, o come diavolo si chiama il derviscio che ha i tratti di Michéy Rooney, è il solo che arrivi a centellinare un sorso di aria libera; poi, trafitto da uno sciame di proiettili, raggiunge gli amici all'inferno²⁰².

Dopo aver evidenziato quanto il film riprenda temi e personaggi ai quali il cinema americano ci avesse già ampiamente abituati, Marotta decide di riproporre la trama ipotizzando come avrebbero presentato questo film Carlo Laurenzi e Virgilio Lilli, giornalisti e scrittori coevi. Se ne riportano brevi stralci per rendere più esauriente la presentazione di questa metodologia di recensione, che per Marotta, come sottolineato nella conclusione dell'articolo, diventa un modo per alleviare la noia portata dalla stagione cinematografica che incalzava. Come afferma Marotta, la critica cinematografica deve sapersi «arrangiare».

Presentando il film attraverso le parole di Virgilio Lilli, Marotta scrive:

Io (che dico buon viaggio alla mia penna e perciò mi guardo bene dall'accompagnarla, seduto o in piedi) quello che ho fuori dalla parentesi, l'ho anche, tale e quale, nelle parentesi. Visitai quindici volte l'America, nel dubbio che non esistesse. [...] Quanto al penitenziario mostratoci dal film *Le otto celle della morte*, lo sospettavo. Quelle carceri fluttuavano davanti a me e a Santoro, nella bruma. (Nella bruma fluttuavano, dinanzi a me e a Santoro). Ma nego che i guardiani si comportino (là, fra i muri di sbarre) come Edward. Il guardiano USA ha, per i condannati a morte, nenie di speranze. Dice: non vi daremo più corrente di una pila. Sentirete un vellichio gradevole, remoto.²⁰³

²⁰⁰ Giuseppe Marotta, *Antologia apocrifica suggerita da un brutto film*, «L'Europeo», XVI, 31, 3 agosto 1958, p. 52.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Giuseppe Marotta, *Otto morti nel penitenziario, visti da un film e da due noti scrittori*, «L'Europeo», XV, 21, 24 maggio 1959, pp. 52-53.

²⁰³ *Ibidem*.

Le ipotetiche parole di Carlo Laurenzi, per *Le otto celle della morte*, sono, invece, queste:

Le esecuzioni capitali non hanno molta presa, veramente, su di me. Ghigliottina, forca, sedia elettrica, a ben pensarci, hanno un carico eccessivo di retorica, sono inquinate da un' enfasi che non è mai congeniale. Forse il cianuro... se H. W. Koch avesse imperniato il suo film sulla espiazione affidata ai venefici, micidiali vapori, non gli avrei negato qualche minuto di signorile attenzione. Appartengo a una Categoria dello Spirito che non tollera l'affievolirsi delle lampade nelle prigioni quando la scarica fulmina il condannato, e meno ancora il cirro di fumo grasso, opaco, greve, che si alza dalla tragica sedia. [...] Tutto si risolve, per gli otto energumani, in una commutazione di pena: invece della sedia elettrica, la fucilazione. [...] La recitazione di Mickey Rooney suscita fastidiose correnti d'aria. Ha un calore animale da Zoo in luglio. Che sconvenienza. Mi detersi a lungo, con il mio fazzoletto di seta.²⁰⁴

Nello stesso modo, Marotta presentò nel 1961 il film *La rapina* di Gene Fowler (1961), servendosi in questo caso degli stili di Alberto Moravia, Guido Piovene e Raffaele La Capria²⁰⁵.

La modalità di recensione redatta servendosi di parole altrui venne adottata da Marotta anche in altre circostanze. La stagione estiva, nuovamente, suscitò nel critico il desiderio di evadere dall'ordinario, così nel luglio 1959 pubblicò l'articolo dal titolo *Follie di luglio cinematografiche, narrate dalle singole vittime*, in cui raccontò di un' «idea bizzarra» che ebbe: fare la posta ad alcuni spettatori fuori dal cinema e interrogarli sui film appena visti.

In questa occasione vennero delineati i ritratti ironici e bizzari di tre spettatori che videro *La figlia del dottor Jekyll* (1957), *La prima notte* (1959) e *Il colosso di New York* (1958). Il primo spettatore intervistato, «obeso, calvo e paziente», nella vita fabbrica bare e dichiara di andare al cinema per distrarsi. Parla della *Figlia del dottor Jekyll* sottolineandone la delusione provata nel vederlo: «Mi figuravo, che so, una bella ragazza che negli accessi di brutalità contraesse le mascelle e, di colpo, le diventassero neri e selvosi gli avambracci»²⁰⁶. Nonostante le aspettative che lo spettatore nutrì nel film, si ritrovò a constatare che «la signorina Hyde è fuori causa. Non torce un capello a nessuno. L'effettivo mostro è invece il suo tutore. Malato di vampirismo, egli le affibbia satanicamente i propri delitti»²⁰⁷. Considerando la visione del film una perdita di tempo,

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Giuseppe Marotta, *Con tre famosi collaboratori nelle sabbie di un film estivo*, «L'Europeo», XVII, 32, 6 agosto 1961, pp. 70-71.

²⁰⁶ Giuseppe Marotta, *Follie di luglio cinematografiche, narrate dalle singole vittime*, «L'Europeo», XV, 28, 12 luglio 1959, pp. 58-59.

²⁰⁷ *Ibidem*.

in fine, il fabbricante di bare sottolinea come abbia cercato di rivalersi prendendo mentalmente le misure dei personaggi. Il secondo spettatore interrogato è un giovane che, come il primo, critica il film visto (*La prima notte*, 1959), sottolineando come in esso non fosse accaduto niente di ciò che si aspettasse, e di come il titolo fosse illusorio, dato che della prima notte non si parlò affatto. Il terzo spettatore, o meglio spettatrice, vide *Il colosso di New York* e dopo aver sinteticamente accennato alla trama lo definì «bellissimo» e anche «idiota ma illuminato»²⁰⁸.

Si presentò, per Marotta, l'occasione di raccontare alcuni film attraverso le parole di altri anche nel gennaio 1959. In questa circostanza non fu visto come un modo per evadere dall'ordinario e dalla noia cinematografica della stagione estiva, ma come un modo per non mancare all'appuntamento con i suoi lettori in un momento in cui problemi di salute lo tennero a letto per alcuni giorni.

Dopo aver introdotto la recensione, come spesso accadeva, parlando di attualità e raccontando i fatti del giorno, Marotta menzionò tre film (*La Ronde*, 1950; *Teresa Etienne*, 1957; *Tuppe-tuppe, marescià?*, 1958) visti rispettivamente dagli amici-scrittori Mario Stefanile, Luigi Compagnone e Domenico Rea²⁰⁹.

La modalità di narrazione viene di seguito illustrata. Marotta riporta i botte e risposta tra lui e i suoi interlocutori, gentilmente offertisi di raccontare al critico, momentaneamente impossibilitato, gli ultimi film proiettati al cinema. Ad iniziare il suo racconto è Mario Stefanile, di cui viene fatta, come accadrà poi con gli altri due scrittori, una breve presentazione. Marotta ci riporta così il dialogo intrattenuto con Stefanile:

“Piglia *La Ronde*, il film di Max Ophuls desunto dall'omonima commedia schnitzleriana. Mi è piaciuto o non mi è piaciuto?” Io, preoccupato: “Lo ignori?” Don Mario: “niente affatto. Ma è che nella commedia quel giro vizioso di amplessi (il celibe e la signora, la donnaccia e il soldato, la ragazzina e il cinquantenne, eccetera) aveva un po' i connotati di un giuoco: feroce quanto si voglia, ma giuoco; nel film invece (tu sai com'è oggettivo il cinema) quello chemin-de-fer sessuale è qua e là sgradevole, ripugnante. Ha quasi l'aria di illustrare i viaggi di un... permetti? Di un gonococco.” Io: “E la regia?” Stefanile: “Agghindata, un po' barocca”²¹⁰.

Prosegue Luigi Compagnone, presentato da Marotta con ironia e affetto, che presenta *Teresa Etienne*:

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Giuseppe Marotta, *Tre gentili ed illustri amici vi parlano del cinema per me*, «L'Europeo», XV, 5, 1° febbraio 1959, pp. 50-51.

²¹⁰ *Ibidem*.

“Il film che ho visto io lo chiamano *Teresa Etienne*. Personaggi: alcune montagne svizzere, più Teresa che essendo prole di galeotto non può rifiutarsi al vecchio ma dovizioso contadino Anton. Mi segui? Il medico non ti ha proibito l’inatteso? Immagina... figurati... uh mamma... sappi che Anton ha un figlio adottivo, di nome Gérard. E allora che fanno questi due giovani? Fanno il guaio. Non appena le corna di Anton cominciano a scheggiare le travi del fienile, scoppia necessariamente il dramma. Teresa avvelena il marito. Poi sugli adulteri scende un rimorso di piombo, che...” Io: E quante volte suona, il postino?” Compagnone: “Mannaggia... non le ho contate”²¹¹.

A don Mimì Rea, così chiamato da Marotta, spetta l’ultimo film, al quale vengono dedicate queste parole:

“Anime del Purgatorio! Vi lagnate di *Teresa Etienne* e della *Ronde...* ma io, allora, che ho visto un’ora fa *Tuppe-tuppe marescià?*” Compagnone, Stefanile e io: “Racconta, racconta.” Don Mimì, balzando in piedi: “Chi è, dove abita, esiste realmente il regista Carlo Bragaglia? Levatevi di mezzo! Io dovunque lo rintraccio gli mangio il cuore, lo sgozzo, lo squarto, io...” Una luce di follia gli splende negli occhi neri, i quali non sono grandi ma sono faticatori. Stefanile si avvinghia a lui, sforzandosi invano di calmarlo. Don Luigini fugge stridendo. Io mi abbatto sui guanciali²¹².

Negli anni di nostro interesse, Marotta recensì per l’ultima volta dei film servendosi di questa modalità in *Discorsi marini sui film estivi da un giorno l’uno*²¹³. Il critico riporta una conversazione (o un’ipotetica conversazione) intrattenuta con alcuni amici: Luigi, Ugo, Vincenzo e Alfio. Vengono così commentati, attraverso un’amichevole chiacchierata tenutasi presso un chiosco di Mergellina, film quali *Eri tu l’amore* di Ralph Thomas (1961), *L’assassino si chiama Pompeo* di Marino Girolami (1962) e *Sesso e alcool* di Robert Hossein (1960).

Un’altra modalità di recensione in cui ci si può imbattere sfogliando le pagine dell’«Europeo» è la recensione proposta come simulazione di un processo. Un esempio ci viene fornito in *Un bizzarro e dinamico processo alla Corte d’Assise del cinema*, in cui Marotta, per prima cosa presenta ai lettori l’aula della Corte d’Assise cinematografica, in cui si svolgerà il processo:

La differenza con le normali abitazioni della Giustizia è minima: consiste, a badarci, in qualche ritratto di Eitel Monaco e di Ava Gardner alle pareti; il crocifisso manca, è sostituito da un “fan” di Matarazzo: ossia da uno spettatore che (non essendosi privato di nessuna sciagura inflitta dal

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Giuseppe Marotta, *Discorsi marini sui film estivi da un giorno l’uno*, «L’Europeo», XVIII, 31, 5 agosto 1962, pp. 66-67.

noto regista ad Amedeo Nazzari e ad Yvonne Sanson) è tutto una piaga. D'accordo? Presiede il giudice Orio Pronobis, dalla nitida figura di antico gentiluomo; i suoi prolissi e ondulati capelli hanno i riflessi dell'argenteria di Luchino Visconti. Giudici aggiunti: i non meno attempati dottor Lapidem e Gutta. Accusatore pubblico è l'inflessibile Diego Cuevas D'Arango [...]. Avvocato difensore: io, qualora non vi dispiaccia. Nel gabbione siedono gli imputati: volti anonimi e scialbi di recidivi, cioè di perenni condannati a Giorgio Bianchi, a Duilio Coletti, a Mario Bonnard, a Domenico Paoletta. Nel fondo, arginati dai carabinieri, giornalisti e folla²¹⁴.

In questa occasione il critico commenta tre film: *Tempi duri per i vampiri* di Stefano Vanzina (1959); *Sigfrido* di Giacomo Gentilomo (1957) e *La notte brava* di Mauro Bolognini (1959). Il processo ha inizio e gli accusati, uno dopo l'altro vanno alla sbarra e attendono che il giudice faccia loro delle domande sui film visti, mentre Marotta arricchisce la narrazione generando *pathos* tra i lettori:

è alla sbarra Gonzalo Fliz, il primo accusato. Orio Pronobis gli rivolge l'iniziale e rituale domanda: "vi riconoscete innocente o colpevole di aver visto per ben due volte il film *Tempi duri per i vampiri*?" Il Fliz vacilla, esita ma infine, sollecitato a rispondere balbetta: "Eccellenza, mi dichiaro innocentemente colpevole. Quel giorno, avevo la mente confusa. Il mio negozietto di profumi era stato invaso e bloccato dalla Tributaria; mi scadeva una grossa cambiale; una perfida cicatrice di guerra, mai lambita dall'accoglimento della richiesta di pensione, mi doleva più del solito; mia moglie Gilda aveva partorito quattro gemelle. Entrai macchinalmente in quella sala..." Il P.M. interrompendolo furiosamente: "E vedeste il film due volte!" Il Flitz, cereo: "La seconda volta mi ero addormentato... ciò è così vero, signor P.M., che sognai le più belle sequenze del film *Luci della città*." [...] Ecco il satanico P.M. che salta in piedi e comincia la sua requisitoria gridando: "Quale impudenza! Qui si oltraggia la maestà della Giustizia! Come, o Fliz, come avete potuto, ricadendo all'improvviso (quando riapriste gli occhi) dalla comicità di Charlot nella comicità di Rascel, non mangiarvi il telone a morsi? [...] Di che ci appagheremo fra qualche anno, con l'aiuto martellante della TV, se accettiamo questo oggi? L'umiliazione e l'indignazione mi soffocano... ho il piacere e l'angoscia di esigere, per l'imputato Gonzalo Fliz, vent'anni di reclusione."²¹⁵

Come si può notare, attraverso questi ironiche finzioni, emergono tutti gli elementi propri di una recensione: la sinossi del film (che per comodità non è stata riportata nella citazione) e il giudizio del critico sull'opera, che a volte traspare anche da pochi e semplici passaggi – spesso è sufficiente anche una sola parola – e altre volte è ampiamente esposto e motivato. Anche attraverso la simulazione di un processo, Marotta riesce, in maniera innovativa e a tratti bizzarra, ad intrattenere i suoi lettori, costantemente stimolati e divertiti dal critico. Altro esempio di recensione-processo lo si può individuare in *Arringa di un giovane bruciato verdissimo*, dove Marotta adotta le stesse modalità di recensione

²¹⁴ Giuseppe Marotta, *Un bizzarro e drammatico processo alla Corte d'Assise del cinema*, «L'Europeo», XV, 49, 6 dicembre 1959, p. 52.

²¹⁵ *Ibidem*.

per parlare di *Dodici uomini da uccidere* di Edward L. Cahn (1959), della *Terza voce* di Hubert Cornfield (1960), di *Quelle* di Arthur Maria Rabenalt (1957), dei *Sette ladri* di Henry Hathaway (1960) e della *Stagione del sole* di Kô Nakahira (1956)²¹⁶.

Osservando l'attività di Marotta tra il 1958 e il 1963 è possibile notare altre interessanti modalità di recensione che, anche se rappresentano un *unicum* negli anni presi in considerazione in questo lavoro, è utile illustrare. In *Tre ingegnosi, bizzarri ed economici svaghi di giugno*, Marotta propone ai suoi lettori quelli che egli stesso definisce «giuochi». Lo scopo, per il critico, è quello di giungere ad un film mettendo insieme i diversi elementi che lo caratterizzano. Per meglio chiarire questa modalità si riportano alcuni tratti del primo gioco proposto ai lettori in questo articolo:

Pigliate un largo anziano romanaccio debosciato e chiamatelo Augusto Zinconi. Essendo nato all'ombra der Cupolone, e avendo il sangue di un ghiro, egli quale attività può svolgere? È uscire in un ufficio ministeriale che sembra concepito da Walter Chiari o dal suo profeta Dino Verde. Fatto? [...] L'ansia di progredire suggerisce allo Zinconi [...] una contraffazione. [...] Il giuoco si arroventa, incalza, e voi, per favore, non rallentatelo con protratti scoppi di risa. [...] Sarà, lo Zinconi, smascherato ed estromesso? Niente affatto, l'ingegnosissimo giuoco non lo consente. [...] Augusto giura alla moglie di non imbrogliare mai più le carte burocratiche, e voi potete finalmente abbandonarvi alla più sfrenata ilarità. Siete finalmente riusciti, con questo gratuito e sollazzevole giuoco, ad ottenere il film *Il raccomandato di ferro*, diretto in sogno da Marcello Baldi e interpretato da Mario Riva (che s'immola al personaggio di Zinconi), Aroldo Tieri, Franca Marzi, Alessandra Panaro, Eddy Vassel, Roberto Risso e, mezzo sì mezzo no, Amedeo Nazzari²¹⁷.

Marotta, come si può vedere dall'esempio proposto, sottolinea gli elementi significativi del film, utili a ricostruirne la trama. Costruisce il film partendo dai suoi ingredienti principali, cosa ben più evidente quando la modalità di recensione utilizzata ricalca quella delle ricette culinarie, come in *Trionfa in maggio il re dei cuochi cinematografici*, in cui il critico presenta *Gli ultimi giorni di Pompei* di Mario Bonnard (1959), *Signori si nasce* di Mario Mattoli (1960) e *Joselito* di Antonio del Amo (1959).

L'ironia di Marotta è ben visibile in queste “ricette cinematografiche” e i suoi giudizi, spesso pungenti, vengono attutiti attraverso questa originale modalità di esposizione, che negli anni di nostro interesse viene utilizzata dal critico in quest'unica occasione.

Nel presentare *Gli ultimi giorni di Pompei*, ad esempio, Marotta scrive:

²¹⁶ Giuseppe Marotta, *Arringa di un giovane bruciato verdissimo*, «L'Europeo», XVI, 21, 22 maggio 1960, p. 78.

²¹⁷ Giuseppe Marotta, *Tre ingegnosi, bizzarri ed economici svaghi di giugno*, «L'Europeo», XV, 25, 21 giugno 1959, pp. 52-53.

Per cucinare questa apprezzata e antica minestra cinematografica, volgarmente detta «Arrosto di pagani» o «Infedeli, gaudenti e persecutori alla griglia», pigliate anzitutto Mario Bonnard e spruzzategli nell'orecchio, mista a sale, pepe e noce moscata, la diceria secondo la quale egli sarebbe, dai tempi di *Cinque a zero* (1932), un regista. [...] Lasciate che il Bonnard si impegni a fondo, col tritacarne, sui personaggi. [...] Affinché gli ingredienti pagani di questa elaboratissima zuppa cinematografica risultino efficienti, occorrono infamie, soprusi e orge. Abbondate soprattutto nei baccanali, usando petti, cosce e natiche di prima scelta [...]. Nella confezione del timballo chiamato *Gli ultimi giorni di Pompei*, la cottura è essenziale. Non fuoco lento, come per il ragù, ma fuoco intenso e ruggente. [...] La cottura dell'immane pasticcio è felicemente avvenuta; non ci resta che attendere il raffreddamento e servire a larghe falde nei cinema rionali e rurali, dove non c'è due senza tre²¹⁸.

Altra modalità inusuale con cui Marotta ci ha presentato dei film è attraverso un *Piccolo ma solerte dizionario dei film della settimana*, e anche in questo caso, negli anni di nostro interesse, ci troviamo di fronte ad un *unicum*. Un dizionario, come ha specificato il critico, di facile e agevole consultazione, in cui «tranne l'ordine alfabetico, non rispetteremo [...] niente e nessuno». In questo modo vengono così presentati cinque film: *Antinea* di Edgar Georg Ulmer e Giuseppe Masini (1961), *Carosello matrimoniale* di Walter Lang (1961), *Cafè Europa* di Norman Taurog (1960), *Il mondo nella mia tasca* di Alvin Rakoff (1961) e *La moglie di mio marito* di Antonio Román (1961)²¹⁹.

Si ricordano, inoltre, le recensioni realizzate simulando un confessionale, in cui sono proprio i film ad essere accompagnati presso quello che Marotta definisce «il confessionale dell'Arte»²²⁰. Il sacerdote interroga i film (*Anima Nera* di Roberto Rossellini, 1962; *Mondo sulle spiagge* di Renzo Rossellini jr., 1962) e i film espongono, sulla scia delle domande di rito tipiche di una confessione, i propri peccati:

è ora la volta di un penitente mostruoso, anomalo, in cui freschezza e decrepitezza si amalgamano orribilmente. Egli si prosterna crocchiando e geme: “Padre, sono il primo film di Renzino Rossellini, intitolato *Mondo sulle spiagge*. [...] Eh, buon sangue non mente... il babbo di questo ragazzo è considerato in Francia un maestro, un aedo, quasi un eroe del racconto per immagini... potevo nascere sotto una più favorevole stella?” Confessore: “Ahimè... peccasti di infondato orgoglio e la punizione era immancabile.” [...] Penitente: “Guardatemi. Sono *Mondo sulle spiagge* nel senso che ho più bikini in un fotogramma io, che non abbia mosche addosso una carta moschicida [...]. Sono al di là di ogni bene e di ogni male cinematografico, un film innegabilmente

²¹⁸ Giuseppe Marotta, *Trionfa in maggio il re dei cuochi cinematografici*, «L'Europeo», XVI, 20, 15 maggio 1960, p. 76.

²¹⁹ Giuseppe Marotta, *Piccolo ma solerte dizionario dei film della settimana*, «L'Europeo», XVII, 23, 4 giugno 1961, pp. 76-77.

²²⁰ Giuseppe Marotta, *Inopinati film estivi al confessionale dell'arte*, «L'Europeo», XVIII, 38, 23 settembre 1962, pp. 70-71.

destinato alla feccia maschile dei villaggi calabro-lucani [...] sono l'ultimo scalino dell'abiezione cinematografica, un film-squillo [...] che fa rivoltare nella tomba le ossa di Lumière. Oh padre, aiutatemi.»²²¹

Andando oltre il confessionale e le altre modalità di recensione che sono state presentate in questo paragrafo, quello che si può notare, nelle recensioni di Marotta, è la volontà di non ripetersi, di presentarsi attraverso modalità sempre nuove e accattivanti. Questo lo si può notare soprattutto quando, nell'espone la trama dei vari film presi in considerazione, il critico sceglie strade differenti, evitando di ripetere la trama così come altri suoi colleghi – meno innovativi – potrebbero aver fatto tra le pagine di altri periodici. Questo accade, ad esempio, quando decide di esporre la trama attraverso «raccontini di varia misura»²²², oppure simulando un telegrafo, cosa che accade in *Non si cucinano intingoli nei pentoloni di reggimento*, dove espone i fatti che si susseguono in *Sodoma e Gomorra* di Robert Aldrich (1962) con frasi quali:

1) Dopo orgia consueta, regina et cortigiani di Sodoma e Gomorra abbandonansi appagati e scosciati at sonno riparatore, stop. 2) Attendendo risveglio, docili schiavi frullano zabaioni che ci auguriamo non sofisticati, benché la inguaribile corruzione locale abbia raggiunto acme et non accenni at diminuire, stop. 3) Intanto fratello regina chiamato Astaroth accordasi tribù vaganti et feroci degli Elamiti per detronizzare sorella ma non est facile. Stop.

Inoltre, la trama dei film è spesso esposta attraverso quella che Marotta definisce «un'agevole scaletta», ossia un elenco numerato che gli consente, in più occasioni, di riassumere molto sinteticamente gli eventi che altrimenti gli richiederebbero più spazio di quello a sua disposizione. Nell'utilizzare il suo elenco numerato, infatti, si giustifica spesso con frasi quali: «se non riduco la vicenda all'osso, occupo venti pagine»²²³, «debbo allineare i fatti [...] se no mi sfuggono da ogni lato»²²⁴, oppure «ahimè, qui o m'impicco [...] o riassumo»²²⁵. Il riassunto per punti – in questi anni si possono riscontrare moltissimi esempi – è largamente utilizzato da Marotta anche quando, attraverso la sua

²²¹ *Ibidem.*

²²² Giuseppe Marotta, *Piaghe odierne sotto i ferri di Harlan e di Gamma*, «L'Europeo», XIX, 5, 3 febbraio 1963, pp. 72-73.

²²³ Giuseppe Marotta, *Dall'«Albero della vita», in un bel cappio, dondola Dmytryk*, «L'Europeo», XIV, 46, 16 novembre 1958, p. 47.

²²⁴ Giuseppe Marotta, *Una fionda rotea e scaglia l'amante, sia pure: ma dove e come?*, «L'Europeo», XV, 12, 22 marzo 1959, p. 52.

²²⁵ Giuseppe Marotta, *Tremava (e trema ancora) davanti al Gobbo tutta Roma*, «L'Europeo», XVI, 49, 4 dicembre 1960, p. 42.

rubrica, replica alle accuse dei detrattori, riassumendo quanto scritto da questi ultimi e smontando punto per punto le loro affermazioni, come accadde, ad esempio, nella replica del critico a quanto scritto da Mino Argentieri – noto critico cinematografico a cui si è fatto riferimento nel secondo capitolo di questo lavoro – sulle pagine dell’«Unità»²²⁶.

Si sottolinea, inoltre, come Marotta, attraverso la sua rubrica, si concentrò non solo sulle novità cinematografiche e sul mondo del cinema in generale, ma adottò una visione ampia che gli permise in più occasioni di affrontare temi di attualità che spesso esulavano dal cinema e dai suoi protagonisti. Gran parte delle sue recensioni sono infatti introdotte da temi vari, che in più occasioni gli consentirono poi di riallacciarsi all’argomento dei film di cui si sarebbe occupato.

Come si è potuto notare dagli esempi riportati in questo paragrafo, spesso Marotta colse l’occasione per dedicare spazio, in un unico articolo, a diversi film, anche quando questi non presentavano tra loro alcun punto in comune. Sono nettamente inferiori le occasioni in cui un unico film, senza divagazioni – che spesso lo stesso critico si rimprovera – o senza altre “intrusioni” cinematografiche, occupa dalla prima all’ultima riga dei suoi articoli²²⁷.

3.3 I maestri del cinema

In questa sezione l’attenzione si focalizzerà sul cinema italiano negli anni del *boom* economico e sull’immagine che Marotta ci ha voluto lasciare dei grandi maestri del cinema e, di conseguenza, dei loro film. Le recensioni verranno osservate cercando di rintracciare un *fil rouge* che colleghi, negli anni, opere degli stessi registi o degli stessi sceneggiatori. Si cercherà di mostrare quali fossero le sue idee, le sue osservazioni sui film che hanno fatto la storia del cinema italiano ma anche su quelli che, invece, passarono per gran parte inosservati, ma nei confronti dei quali il critico spese anche solo qualche parola.

²²⁶ Giuseppe Marotta, *Il paese del nottambulo è una musica, una bottiglia, una scollatura*, «L’Europeo», XV, 11, 15 marzo 1959, pp. 52-53.

²²⁷ Alcuni esempi di quanto qui affermato, verranno fatti nei prossimi paragrafi.

3.3.1 Pier Paolo Pasolini

Sulle pagine dell'«Europeo» si può osservare un forte contrasto tra Giuseppe Marotta e Pier Paolo Pasolini. Come è stato osservato nei paragrafi precedenti, spesso gli articoli di Marotta divennero sede di scambi d'opinione – se così si possono definire – tra il critico e vari autori che, sulle pagine di altri periodici, scagliarono critiche contro di lui. Marotta prese nota di queste critiche e rispose prontamente, tanto che spesso questi botte e risposta si susseguirono anche per più di un numero.

Abbiamo un primo esempio delle divergenze tra Marotta e Pasolini nel febbraio 1958, nell'articolo *No, romanzieri e poeti non gioveranno ai film*, in cui Marotta replicò a quanto scritto qualche settimana prima da Pier Paolo Pasolini su «Il Punto», settimanale d'informazione politico-culturale. Pasolini, puntualmente citato da Marotta, scrisse:

La critica cinematografica è in posizione ancillare rispetto a quella letteraria: o è puro giornalismo, superficiale e semplicistico, o è pseudofilologia da cine-club, o è dogma e apriorismo moralistico-politico. Non bastano sei o sette buoni critici per salvare una situazione dominata da critici parolibrari alla Marotta o da fattorini di Partito. Io considero altrettanto nocivi al cinema questi critici dilettanti, spesso moralisti in mala fede, degli stessi, così spregiati, produttori²²⁸.

Rivolgendosi a Pasolini definendolo «l'unto dal Signore» Marotta ribatté a queste parole accettando di buon grado l'appellativo «parolibrero», ritenendosi padrone delle proprie parole. Il critico affermò: «con me o le parole campano assumendo la faccia le vene l'ombelico miei, oppure io le scaccio, le offendo, le rinnego»; accusò Pasolini di essere «un mero e vizzo frutto di vocabolario» e sottolineò quanto in quelle sue parole non vi fosse umanità. Evidenziò, inoltre, il fatto che Pasolini si fosse atteggiato a salvatore del cinema per poi ribadire: «non è il suo nome legato a due delle più brutte sceneggiature del '56 e del '57?»²²⁹. Questo primo scambio tra i due autori suggerisce divergenze di vedute che si protrassero negli anni.

La notte brava di Mauro Bolognini (1959), tratto dall'omonimo racconto di Pier Paolo Pasolini, che si occupò della sceneggiatura, è il primo, tra i film recensiti da Marotta in questi anni, al quale collaborò Pasolini. Il film venne presentato da Marotta simulando un

²²⁸ Giuseppe Marotta, *No, romanzieri e poeti non gioveranno ai film*, «L'Europeo», XIV, 7, 16 febbraio 1958, pp. 54-55.

²²⁹ *Ivi*, p. 54.

processo giudiziario (modalità di cui si è parlato nel precedente paragrafo) e mentre venne dato spazio alla trama del film, al giudizio critico vennero dedicate poche ma efficaci parole, che fecero intuire il giudizio negativo riservato al film e al soggetto e al sceneggiatore. Alla domanda «Che hai pensato vedendo il film *La notte brava?*», l'interpellato rispose: «e che dovevo pensare? Ho pensato che tutta Roma, tutta Italia, tutto il mondo è Quarticciolo. Rione o paese che vai, Pasolini che trovi», ma lo stesso Marotta, in qualità di difensore in questo pseudo processo, chiese l'assoluzione degli imputati, sottolineando che «dovunque li collochiate [...] ritroveranno fatalmente, con Memmo Carotenuto e Rascel e compagni, le borgate e i vampirucci settimanali, ovvero le scemenze e la volgarità dei nostri giorni, per le quali appunto avete in animo di punirli»²³⁰.

Morte di un amico di Franco Rossi (1959) è il secondo film recensito da Marotta al quale collaborò Pasolini, in qualità di autore (insieme a Giuseppe Berto, Oreste Biancoli e Franco Riganti)²³¹. La recensione di questo film rappresenta uno di quei rari casi, indicati nel paragrafo precedente, in cui i commenti sulla proiezione occupano dalla prima all'ultima riga, fatta eccezione per una brevissima divagazione sulla censura che consentì al critico di allacciarsi al film²³². A *Morte di un amico*, definito da Marotta «il poemetto di un traviamiento e di un'amicizia», diede un giudizio positivo fin dalle prime righe. La recensione illustra la trama e i protagonisti: «carne di sobborgo: i soliti, maledetti, non invitati a nulla da nessuno, gli intrusi dovunque, che la civiltà potrebbe facilmente evitare nel grembo delle madri, e invece no, gli spalanca l'anagrafe in attesa di spalancargli, eventualmente, il carcere», e proprio nell'esposizione della trama vengono «contestati» alcuni elementi, che secondo il critico hanno poca consistenza sul piano reale, per poi affermare rivolgendosi direttamente al regista: «si dà il caso, egregio Rossi, che del reale nei lavoretti di qualsiasi arte io me ne infischi. Per me è vero, in un film o in un libro, ciò che persuade, ciò che interessa, ciò che diletta o commuove o stupisce o rallegra, senza agevoli e inutili ricalchi»²³³. La regia di Rossi venne apprezzata e vennero elencate le scene più convincenti, sottolineando come il regista fosse riuscito a riprodurre «passioni

²³⁰ Giuseppe Marotta, *Un bizzarro e drammatico processo alla Corte d'Assise del cinema*, cit., p. 52.

²³¹ Si veda la scheda del film *Morte di un amico* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/-film/morte-di-un-amico/11298/>), ultima consultazione 21 aprile 2022).

²³² Giuseppe Marotta, *A Franco Rossi auguro soltanto di invecchiare un po'*, «L'Europeo», XVI, 4, 24 gennaio 1960, p. 48.

²³³ *Ibidem*.

e rancore, umiliazione e desiderio», tanto che guardare alcune scene del film riportò il critico su un balconcino tra i vicoli di Napoli, ad osservare scenate vive e passionali. L'epilogo del film, che lo colpì particolarmente, consentì a Marotta di fare una riflessione sulla critica: «esiste la critica nuda, puntuale, esatta come un perfetto meccanismo? Tutto si fonda, nelle arti, sul muto dialogo tra l'opera e chi la valuta... misteriose affinità o incompatibilità native suscitano i consensi e i dissensi»²³⁴. Sottolineò così come, molto probabilmente, l'apprezzamento del film in questione potesse essere originato anche da qualche tipo di affinità con le tematiche trattate, con l'ambiente rappresentato. Dopo un lungo elenco di «sequenze di prim'ordine» terminò la recensione con i nomi (corredati di alcuni giudizi) di quanti lavorarono a questo film²³⁵. Il nome di Pasolini è presente, tra parentesi, e senza alcun commento ad accompagnarlo, un'indifferenza che in ogni modo colpisce in Marotta, non uso a negare apprezzamenti o biasimi a nessuno.

La recensione di *Morte di un amico* innescò un nuovo scambio di opinioni tra Pasolini e Marotta. Quest'ultimo, infatti, il 28 febbraio 1960, in *Quieta replica, certa di lasciare il tempo che trova, a Pasolini*, non recensì alcun film ma rispose ad una lettera dello scrittore, pubblicata da un settimanale di Roma (di cui non riportò il nome). Il critico ne citò il contenuto:

Gentile Marotta, mi hanno informato che sull'*Europeo* lei ha scritto bene di *Morte di un amico*, elogiandone la sceneggiatura. Sono anni che non perde occasione per darmi contro, direttamente o indirettamente, in buona fede o in mala fede: io la lascio dire perché lei è napoletano e i napoletani bisogna lasciarli dire: in loro parla una secolare storia di amarezze, dolori, digiuni, ingiustizie, umiliazioni... e rivincite. Sarebbe assurdo ragionare con chi, prima di ogni altra cosa, si rifiuta di ragionare. A proposito di *Morte di un amico*, volevo dirle che la sceneggiatura è mia, anche se non firmata, e, proprio perché non firmata, ha meritato la sua manata sulle spalle. È mia la sceneggiatura e mio sarà il racconto che ne trarrò, col titolo vero: *Puzza di funerale*. Ma eccole la storia che, se come avversario mi permette una confessione, è stata, è, una delle più dolorose della mia carriera²³⁶.

A queste dure parole, Marotta rispose puntualmente, sottolineando le inesattezze espresse dallo scrittore e affermando di non aver elogiato la sceneggiatura, bensì la regia di *Morte di un amico*; inoltre, il critico, ricordando le precedenti accuse da parte dello scrittore, quando lo definì un «parolifero» e un inetto, evidenziò quanto l'avversione tra

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Giuseppe Marotta, *Quieta replica, ben certa di lasciare il tempo che trova, a Pasolini*, «L'Europeo», XVI, 9, 28 febbraio 1960, p. 48.

i due fosse reciproca. Marotta scrisse: «*Marotta ciak* non vuole essere, qua e là, fra un lieve irrompere di serietà e l'altro, che un buffo specchietto deformante»²³⁷ e rimproverò a Pasolini la sua incapacità di capirlo e apprezzarlo, così come fecero molti altri illustri personaggi di cui Marotta parlò più volte (nel bene e nel male) nelle sue recensioni²³⁸. Andando al di là delle varie imprecisioni nelle parole di Pasolini, che il critico contestò, la più grande inesattezza sulla quale Marotta ritenne necessario soffermarsi è legata al fatto che, secondo Pasolini, Marotta avesse lodato *Morte di un amico* perché ignorava che lui ne fosse (parzialmente) l'autore. Per cui Marotta replicò: «io me ne infischio, in sede critica, delle simpatie come dei rancori miei. Per me se un film è brutto è brutto, se è bello è bello»²³⁹. Sottolineò, inoltre, di evitare di lavorare attivamente nel cinema poiché lo riteneva un impegno incompatibile con la sua rubrica cinematografica, distinguendosi quindi dallo stesso Pasolini (che si occupava attivamente sia di cinema che di critica cinematografica). Marotta, inoltre, così come è già stato precedentemente sottolineato, ribadì di aver letto tra i titoli di testa di *Morte di un amico* il nome di Pasolini e di averlo lealmente riportato nella sua recensione.

Il critico ne approfittò, inoltre, per sottolineare la grande differenza tra lui e Pasolini, ma anche il fatto che questa diversità non offuscasse la sua capacità di giudizio e aggiunse:

Se mi decidessi a narrare i vicoli e la sottogente napoletana alla maniera di Pasolini, io che non li visito da allogeno abbagliato, ma vi crebbi, detterei cinquanta pagine ogni giorno alla stenografa e non suderei sangue per cinquanta righe. Il suo vantato "realismo", gentile Pasolini, è altrettanto agevole.

Marotta giudicò negativamente, inoltre, gli eccessi di Pasolini, sia come autore che come critico, ribadendo come, secondo lui, l'arte fosse invece un «fenomeno di equilibrio».

Pasolini, nella stessa lettera che qui è stata in parte riportata, tacciò Marotta di conformismo, provocandone un'immediata reazione. Il critico, profondamente irritato, rispose:

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Come ha evidenziato lui stesso, Marotta è stato querelato solo da Steno (pseudonimo di Stefano Vanzina).

²³⁹ Giuseppe Marotta, *Quieta replica, ben certa di lasciare il tempo che trova, a Pasolini*, cit., p. 48.

Spiaccio a Dio e ai nemici suoi, non ricevo che legnate a dritta e a manca, non trovo sostegno ed aiuto neppure in me. Può dire lo stesso lei così anticonformista che ha favorevoli non soltanto gli uomini di sinistra, ma anche i giornali, gli editori e i produttori cinematografici borghesi che tanto la indignano? [...] Che razza di mal compensata obbedienza sarebbe la mia? La verità è che per lei “i problemi del sottoproletariato romano e napoletano” vanno posti adottando nei libri e nei film il turpiloquio dei vari Spartaco o Gennarino; mentre ciò non è, secondo me, affatto necessario.

In conclusione, però, dopo aver dedicato l'intero articolo a questa replica, chiese allo scrittore di assolverlo, come del resto avrebbe fatto lui, concedendogli «le attenuanti della buona fede» e ribadì come, in qualità della loro professione, avrebbero dovuto avere almeno un minimo di stima reciproca, senza la necessità di sentirsi parte di fazioni opposte, per quanto portatori di opinioni sicuramente differenti e spesso in netta opposizione tra loro. Si nota la volontà da parte del critico di raggiungere un punto di incontro con il suo storico avversario e di mantenere rapporti civili nonostante le divergenze.

Marotta si imbatté nuovamente in Pasolini nel momento in cui recensì *Il gobbo* di Carlo Lizzani (1960)²⁴⁰ in *Tremava (e tremava ancora) davanti al Gobbo tutta Roma*²⁴¹. Pasolini vi comparve in qualità di attore, interpretando Leandro (detto “Er monco”). Nel *Gobbo*, secondo Marotta, «i vizi del film sono di penna, di cattiva sceneggiatura», mentre il regista, Lizzani, a suo parere, diresse il film con il massimo impegno, «riuscendo a fare del Gobbo non un eroe, bensì l'infelice derviscio di una tragica oppressione e di un altrettanto doloroso affrancamento»²⁴². Il critico, inoltre, negò che il film, traendo ispirazione dagli eventi del '44-'45, e per questo accusato dalla censura di apologia della violenza, potesse in qualche modo nuocere al pubblico. Una volta giunto all'elenco degli interpreti, Marotta scrisse:

Abbiamo il «Monco» di Pier Paolo Pasolini. Mentirei se dicessi che il mio celebre collega recita male o bene. Critico, poeta, romanziere, politicante, sceneggiatore, sociologo, regista, canzoniere di Laura Betti, filologo e adesso anche attore. Un versatile, ecco, se non un mimetico. È, il suo, un lungo cammino: in fondo al quale o c'è Leonardo, o c'è «l'uomo orchestra».

Si tratta di un commento attraverso cui il critico espresse un giudizio, evidentemente negativo, edulcorato dalla sua ironia.

²⁴⁰ Si veda la scheda del film *Il Gobbo* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/il-gobbo/10491/>, ultima consultazione 22 aprile 2022).

²⁴¹ Giuseppe Marotta, *Tremava (e tremava ancora) davanti al Gobbo tutta Roma*, cit., p. 42.

²⁴² *Ibidem*.

Come si è avuto modo di sottolineare nel secondo capitolo di questo lavoro, Pasolini esordì come regista con *Accattone*²⁴³ nel 1961, film che venne prontamente recensito da Marotta in *I diabolici travestimenti dell'angelico Pasolini*²⁴⁴. In questo articolo, Marotta divagò a lungo trattando vari argomenti di attualità (attinenti o meno alla cinematografia). Nel momento in cui, terminate le divagazioni, dovette pronunciarsi su *Accattone*, ammise di essere «imbarazzatissimo», dati i recenti trascorsi con lo scrittore-regista, ma aggiunse anche di voler essere «equo, leale, calmo», con il timore, però, che non approfittando di avere il coltello dalla parte del manico potesse cadere nell'eccesso opposto. Dopo aver presentato in maniera sintetica ma efficace la trama del film, all'interno della quale sottolineò l'eccesso di sciagure capitate ad Accattone, giovane borgataro nullafacente, fece il suo primo commento su Pasolini, affermando che egli «apparentemente schifa i romantici e qualifica “decadente” o “prezioso” chiunque non lo consideri maestro di una nuova e ribelle estetica»²⁴⁵.

Arrivato il momento di dare un giudizio critico sul film, Marotta «alza il pollice», dimostrando quanto la sua professionalità gli permettesse di giudicare senza farsi influenzare dalle proprie personali simpatie. Ritenne, inoltre, che Vittorio Cataldi (vero nome di Accattone) sapesse ben riassumere una condizione sociale e umana e che il film rappresentasse efficacemente una realtà ben nota al critico. Secondo Marotta, un elemento negativo del film è legato al fatto che «le remore» e «i vincoli realistici di Pasolini abbiano spesso nociuto al film, dando a certe scene un che di falso, di arbitrario», tanto da considerare come miglior scena del film quella del sogno di Accattone, poiché in questa scena subentrò l'invenzione e «dove subentra l'invenzione, là Pasolini mette le ali e di poco o di molto s'innalza». Il giudizio di Marotta si concluse definendo *Accattone* «un film angelico travestito da film diabolico», caratterizzato da una «bontà e una gentilezza dickensiane». Il linguaggio cinematografico, seppur apprezzato, venne definito «rudimentale e umile» e la recitazione a tratti imperfetta, mentre Franco Citti (nel ruolo di Accattone) venne considerato l'interprete migliore. La recensione termina con una

²⁴³ Si veda la scheda del film *Accattone* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/accattone/12345/>, ultima consultazione 23 aprile 2022).

²⁴⁴ Giuseppe Marotta, *I diabolici travestimenti dell'angelico Pasolini*, «L'Europeo», XVII, 49, 3 dicembre 1961, pp. 96-97.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 96.

domanda: «Abbiamo un regista in P.P. Pasolini?». La risposta di Marotta: «sì. E quindi mi auguro di imbartermi sovente, qui, nel mio salato e amaro nemico»²⁴⁶.

Marotta tornò a parlare di Pasolini nel 1962, in occasione dell'uscita di *Una vita violenta* di Paolo Heusch e Brunello Rondi, tratto dall'omonimo romanzo. L'articolo è incentrato, dalla prima all'ultima riga, su Pasolini e su *Una vita violenta* e nell'*incipit*, ancora prima di citare il titolo del film, il critico rivolge a Pasolini quella che potrebbe sembrare una critica travestita da complimento, sottolineando come egli rappresenti un raro caso di scrittore al quale, togliendo «la grinta», «le parolacce», «il gusto dell'imprecazione e della zuffa», rimanga comunque molto altro, anzi, «il meglio»:

un tenero odio, un ansioso amore della vita com'è; una vaga, imprecisa, ma nobile aspirazione alla vita come dovrebbe essere; un'angosciosa volontà di agire, di spendere continuamente linfa e idee, ragione e torti; una specie di lucida veglia piena di sogni, di apparizioni; e soprattutto una confusa e torbida pietà²⁴⁷.

Ammettendo di non aver letto *Una vita violenta* (1959), poiché dopo averlo sfogliato lo infastidirono alcune espressioni e l'eccessivo uso del dialetto romano, iniziò a presentare il film, raccontandone la trama con toni romanzeschi; trama che a tratti riaccese in Marotta ricordi di una faticosa infanzia. Roma, le borgate e un giovane senza «né arte e né parte» sono i protagonisti indiscussi del film, che Marotta considera «eccellente». In *Una vita violenta* di Heusch e Rondi, secondo Marotta, Pasolini venne ripulito da quelle «scorie programmatiche e gergali» che il critico tanto detestava. I registi vennero elogiati e vennero apprezzate la finezza e l'eleganza visiva del film, che consentirono a Marotta un nuovo rimprovero a Pasolini, invitato a riflettere e a tener conto del fatto che «nessun contenuto ci obbliga a sporcare la forma», poiché, suggerisce Marotta, uno stupro rimane tale seppur «veloce» e «silenzioso». Nota di merito, inoltre, per gli attori improvvisati, la cui recitazione venne definita impeccabile²⁴⁸.

Marotta ebbe un'altra opportunità per parlare di Pasolini nel 1962, in occasione dell'uscita del suo secondo film: *Mamma Roma*, recensito in *Non persuade il fratello*

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Giuseppe Marotta, *Le azioni gladiatorie, di carnefici e di vittime, dei romanacci*, «L'Europeo», XVIII, 14, 8 aprile 1962, pp. 102-103.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 102.

*minore di Accattonne*²⁴⁹, titolo in cui è già contenuto, in gran parte, il giudizio sul film. Marotta ci dice in quale cinema di Roma vide la proiezione, e l'impressione che ebbe del pubblico presente. Si sentì circondato da spettatori appartenenti al ceto medio, spesso facoltosi, che secondo il critico «godono il piacere di sentirsi aggrediti e offesi». La scena iniziale, il banchetto nuziale di Carmine e Clementina, in cui è presente anche Mamma Roma, una prostituta prima sfruttata e poi abbandonata da Carmine (il suo protettore), venne apprezzato da Marotta, il quale ce ne racconta i dettagli rilevanti, riportando perfino le strofe della canzone cantata dalla Magnani (che interpretò Mamma Roma) durante il banchetto. La scena piacque al critico perché ne avvertì la genuinità tanto da sottolineare quanto, secondo lui, Pasolini fosse artisticamente cresciuto. Disse che nel vedere quella scena si sentì contento, perché quando aveva la possibilità di notare una crescita in un artista, fosse questo un amico o un nemico, ne gioiva. Questa gioia durò poco, però, dato che «esauriti i colpi d'ala che ho detto, il film atterra subito e razzola sui detriti e gli avanzi di *Accattonne*»²⁵⁰. L'attenzione del critico si spostò poi su Ettore, il figlio di Mamma Roma, al quale lei decise di dedicarsi dopo aver abbandonato la professione. Per Marotta, Ettore non è altro che «il fratello minore di Accattonne», il quale fu già ampiamente commiserato dagli spettatori del primo film di Pasolini, tanto che, secondo il critico non era il caso di riproporcelo nuovamente. A questo punto della recensione si inserisce un interessante giudizio del critico su Pasolini:

Pasolini è ricco di fantasia verbale, non sostanziale: egli nel sottoproletariato, come abitualmente lo qualifica, non vede che il cinismo, il rancore, il turpiloquio, l'abiezione suddivisa, *tout-court*, in prostituzione e in crimini da quattro soldi. Bagasce, lenoni, ricettatori, ladruncoli, risse: la vita pullulante del Quarticciolo o di Portonaccio, secondo l'autore di *Mamma Roma*, comincia e termina in questi invariabili, monocordi elementi di narrazione. Ma non voglio farmi, proprio io, maestro di nulla e di nessuno. Il guaio è che la materia dei sobborghi, identificata soltanto in ciò che salta agli occhi, riprodotta nelle sue grida ma negletta nel suo mortorio, non diventa mondo sotto le dita venete di Pasolini²⁵¹.

Ciò che Marotta rimprovera a Pasolini, qui e in altre recensioni prese in considerazione in questo lavoro, è l'incapacità dello scrittore-regista di rappresentare il sottoproletariato con la consapevolezza e la profonda conoscenza di chi ha fatto parte di quell'ambiente,

²⁴⁹ Giuseppe Marotta, *Non convince il fratello minore di Accattonne*, «L'Europeo», XVIII, 40, 7 ottobre 1962, p. 86.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

accontentandosi così di rappresentarlo più con le parole che con la sostanza. Inoltre, Marotta affermò di non sopportare gli atteggiamenti «di nobile difensore, di crucciato e straziato araldo» che vide costantemente adottare da Pasolini e di non ritenerli autentici.

Spostando l'attenzione su *Mamma Roma*, la vera protagonista del film, il critico la considerò poco convincente, e la definì «una figura debordante, prolissa, tumida, quasi dico forense, la vivente arringa di un avvocato del 1910, tutta una perorazione, tutta una acuto»²⁵².

Tra l'altro, l'interpretazione della Magnani non giovò, secondo Marotta, al film. Il migliore interprete, come in *Accattone*, risultò essere per lui Franco Citti.

Anche in conclusione il critico apostrofò Pasolini, ribadendo l'avversione di quest'ultimo nei confronti della critica cinematografica, e sottolineando quanto un film, pur equivalendo ad una successione di tele di Masaccio, possa risultare «goffo e inutile».

L'articolo venne in seguito corredato di un *post scriptum*. Il critico, dopo aver saputo di un'aggressione a Pasolini avvenuta il 24 settembre 1962, concluse la recensione scrivendo: «Ritiro ogni mio dissenso. *Mamma Roma* è un capolavoro e chi lo bocchia a mazzate è uno zulu»²⁵³.

Marotta parlò un'ultima volta di Pasolini nel 1963, recensendo *Ro.Go.Pa.G.* di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. L'episodio diretto da Pasolini, *La ricotta*, portò Marotta a definire Pasolini una «meteora», come regista. Vennero criticati nuovamente elementi già contestati dal critico, quali la capacità di Pasolini di violentare la realtà e il suo essere sprovvisto di equilibrio e di grazia²⁵⁴.

3.3.2. Roberto Rossellini

Come si è già avuto modo di osservare, Roberto Rossellini è stato uno dei grandi maestri del cinema e negli anni di nostro interesse ha realizzato diversi film di successo. Giuseppe Marotta parlò di lui in occasione dell'uscita del *Generale della Rovere* (1959),

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Giuseppe Marotta, *Cinque facce della falsa e della vera intelligenza cinematografica*, «L'Europeo», XIX, 10, 10 marzo 1963, pp. 72-73.

ma ancora prima di soffermarsi sul film in questione, riepilogò con brevi frasi la carriera del famoso regista, lasciando intuire ai lettori il suo giudizio complessivo su di lui²⁵⁵.

Per prima cosa, sottolineò come il cinema italiano gli dovesse tre o quattro film importanti, dei quali un paio riuscirono a riguadagnare anche il denaro che era stato speso per la loro realizzazione. Rossellini venne quindi ringraziato dal critico per *Roma, città aperta* (1945), per *Paisà* (1946) e in parte anche per *Germania, anno zero* (1948). Considerò, invece, i film successivi «infelici sul piano dell'arte e [...], commercialmente, un guaio»²⁵⁶. Dopo di che, sottolineò come il regista avesse cercato di rifarsi all'estero senza riscuotere grande successo per una decina d'anni. Marotta sintetizzò con queste parole la sua opinione su Rossellini:

Lei, secondo me, è uno squisito documentarista, ha per gli alberi, per i fiumi, per i monti, per le stagioni, per le ore, per le nuvole e per i sassi una vocazione, rivelatrice, che fa pensare a Kipling. Ma nel racconto lei si muove come nella sabbia. La gente, gli individui, essendo lei, Rossellini, eccezionalmente affezionato al suo pregevole *io*, le sono e le rimarranno sempre, in ogni luogo, quasi ignoti. La gente, gli individui, appartengono all'artista mite e schivo, al negligente dell'*io*, che nel prossimo ha la sua guerra e la sua pace.

Marotta, a distanza di alcune settimane, tornò a parlare di Rossellini e del *Generale della Rovere*²⁵⁷ e colse l'occasione per raccontare ai propri lettori alcuni dettagli della serata di gala organizzata per l'uscita del film. Passò, quindi, ai commenti sulla proiezione e, dopo averne esposto la trama, ammise di aver versato qualche lacrima sul finale. Il suo giudizio sul regista, però, venne confermato. Il critico, infatti, ribadì che Rossellini, come narratore, peccasse di incoerenza e lo giudicò «molto abile nel dare vita agli oggetti» ma «incapace di dare carattere ai volti». I suoi applausi furono prevalentemente per gli ambienti e gli sfondi e osservò come il regista fosse egregiamente riuscito a riassumere in poche immagini e con una forza solenne la Milano del '44-'45. La recensione di Marotta terminò con un ulteriore commento sul tema trattato (la Resistenza), in riferimento al quale affermò che secondo lui fosse arrivato il momento di andare oltre e di trattare altri temi. Esortò Rossellini ad aggiornarsi: «tutto è fluido, tutto cambia minuto

²⁵⁵ Giuseppe Marotta, *Figli miei, cugini, zii, fratelli miei del cinema, venite e parliamo*, «L'Europeo», XV, 40, 4 ottobre 1959, p. 52.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Giuseppe Marotta, *Il generale Della Rovere: tema pirandelliano ammansito dal cinema*, «L'Europeo», XV, 42, 18 ottobre 1959, pp. 52-53.

per minuto. Il futuro è cominciato, sta magari finendo, e tu sempre con il 1944 in mano vuoi stare?»²⁵⁸.

L'uscita di *Viva l'Italia* (1960), film che narra le imprese di Giuseppe Garibaldi alla guida dei Mille e la conquista del Regno delle due Sicilie, fornì a Marotta una nuova occasione per parlare del regista. Il primo giudizio del critico evidenziò quanto Rossellini fosse riuscito a rappresentare il Garibaldi più autentico, caratterizzato da un «eroismo familiare, domestico», a tratti antierico, e anche nell'espone la trama evidenziò questi elementi. Vennero nuovamente lodate le efficaci inquadrature di Rossellini ma venne anche dato un giudizio positivo all'intero film, tanto che Marotta invitò i lettori a non privarsi della visione di *Viva l'Italia*, che ritenne girato con il massimo pudore e senza uso di iperboli, tanto da sfiorare «in qualche punto, una commossa ieraticità». Passando al giudizio sugli interpreti Marotta definì Renzo Ricci (Garibaldi) «calibratissimo, umile e fatale quanto occorre», mentre Paolo Stoppa (Nino Bixio) non lo persuase²⁵⁹.

Anima Nera (1962), film che Marotta recensì simulando una confessione²⁶⁰, fu tratto da un'opera teatrale di Giuseppe Patroni-Griffi che ebbe vasto successo. Marotta, dopo averne esposto la trama, sottolineò quanto il regista ne avesse fatto «con sadica indifferenza, tutto il male possibile (un vero scempio)»²⁶¹.

Rossellini diresse, inoltre, *Illibatezza*, primo episodio del film corale Ro.Go.Pa.G. (1963) per il quale il critico ebbe parole molto negative, dicendo addirittura, dopo averne esposto brevemente la trama, «mi venne l'orticaria. [...] Chi ci libera da un tale Rossellini?». In questo episodio non venne segnalata dal critico neanche una nota positiva e definì pietosa persino la recitazione. Concluse asserendo che Rossellini non fosse più in grado di dirigere gli interpreti e che fosse giunto il momento di abbandonare la regia²⁶².

L'opinione di Marotta sul regista rimase nel corso degli anni la stessa. Nonostante la capacità del critico di apprezzare un film qualora lo ritenesse degno di nota (così come accadde con *Viva l'Italia*, 1960), egli ritenne che Rossellini, spogliato dalla guerra, dai nazisti, dai partigiani e dalle fucilazioni, rimanesse fondamentalmente nudo, o forse vestito unicamente di tecnica, di mestiere, che non fu sufficiente a farne di lui un vero

²⁵⁸ *Ivi*, p. 53.

²⁵⁹ Giuseppe Marotta, *L'eroismo patriarcale di Giuseppe Garibaldi*, «L'Europeo», XVII, 6, 5 febbraio 1961, p. 58.

²⁶⁰ Giuseppe Marotta, *Inopinati film estivi al confessionale dell'arte*, cit., pp. 70-71.

²⁶¹ *Ivi*, 70.

²⁶² Giuseppe Marotta, *Cinque facce della falsa e della vera intelligenza cinematografica*, cit., p. 72.

regista. Il suo genio, secondo Marotta, si limitò alla rievocazione delle scene di guerra, senza la possibilità di andare oltre queste²⁶³.

3.3.3 Federico Fellini

Federico Fellini, tra i protagonisti indiscussi di questi anni, è forse il regista che Marotta è riuscito meglio a rappresentare e a descrivere. Le recensioni dedicate ai suoi film sono ricche di parole spese esclusivamente per il regista e per i film sotto giudizio. In queste circostanze c'è assai poco spazio per le divagazioni e per le polemiche, per l'attualità o per gli intrattenimenti di qualsiasi altro genere.

In occasione dell'uscita della *Dolce Vita* (1960), Marotta decise di raccontare il film «dalla A alla Z», andando contro l'opinione corrente secondo la quale *La dolce vita* fosse un film «che non si racconta»²⁶⁴. Fedele al proprio ruolo di critico cinematografico, si propose di essere «un agevole punto d'incontro tra l'artista e il pubblico». Biasimando i critici che «rendono qualsiasi opera simile a una casa “visitata», aggirandosi all'interno di essa come spettri, intimorendo gli eventuali “inquilini”, si propose di presentare *La dolce vita* cercando di essere, a suo modo, un poeta. Evitò di usare frasi fatte quali “ritratto di una società e di un periodo” o “potente affresco”, e affermando che *La dolce vita* fosse un «poema cinematografico, suddiviso in canti e strofe», lo presentò proprio in questo modo: suddiviso in quattordici «strofe». Prima di iniziare con il racconto dedicò alcune frasi a Federico Fellini, chiarendo ai lettori la sua opinione sul regista:

Il suo riconosciuto o negato realismo è un'illusione. Egli non bada ai generi e alle mode, egli non ha in mente che la poesia delle immagini. Dapprima la violentò, si intesero e non si intesero, lei gemeva e si torceva come la florida sabina rapita ai suoi dal romano; poi (naturalmente, fatalmente) essa gli corrispose, gli obbedì, gli si affezionò. Ecco tutto²⁶⁵.

²⁶³ Giuseppe Marotta, *Inopinati film estivi al confessionale dell'arte*, cit., p. 71.

²⁶⁴ Giuseppe Marotta, *Un fraterno evviva all'amara via Veneto di Federico Fellini*, «L'Europeo», XVI, 6, 7 febbraio 1960, pp. 50-51.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 50.

In poche righe Marotta riuscì a rappresentare quel processo di crescita di un artista che, come aveva ribadito più volte (una, come si è visto, in riferimento a Pasolini), lo rendeva contento e che gli dava occasione di gioire indipendentemente da chi fosse l'artista in questione.

Il critico si dedicò poi molto dettagliatamente all'esposizione della trama, presentando gli eventi «strofa» dopo «strofa», personaggio dopo personaggio, sottolineando come «ognuno, in questo film è ciò che fa o che dice; non ha, da Fellini, altra carta d'identità»²⁶⁶. Marotta invitò, inoltre, gli spettatori a trarre dalla *Dolce vita* tutte le riflessioni di cui fossero capaci, data la capacità del film di generarne instancabilmente. L'ambiente all'interno del quale Marcello, il protagonista, è inserito, pullula di intellettuali, di artisti e secondo Marotta «scissi dai loro quadri o libri, scrittori e pittori sono scialbi, anonimi, perfino ridicoli»²⁶⁷, tanto che la figura di Steiner, l'intellettuale nel cui salotto si riunirono svariati artisti, non lo convinse, ritenendo che non suscitasse nello spettatore né solidarietà né disprezzo. Nel proseguire nella trattazione della trama, evidenziò costantemente «l'eccezionale perfezione delle inquadrature», e talvolta si interrogò su come avrebbe trattato alcune delle scene presentate «un regista di mezza tacca», sottolineando ulteriormente l'abilità di Fellini (soprattutto in riferimento alla scena tra Marcello e Paola, la cameriera della trattoria). Quella che Marotta identificò come undicesima strofa, in cui è presente la scena della festa nell'antica villa di un principe romano, venne definito l'episodio più bello dell'intero film, caratterizzato da svariate «gemme»: la seduta spiritica, la “confessione” di Maddalena a Marcello, l'incontro all'alba tra gli ospiti che si congedano e il prete che va a dire messa in cappella.

I fotografi, inoltre, un motivo ricorrente e ossessivo nel film, vennero definiti «iniqui, crudeli eppure innocenti», in grado di appagare «la nostra incontenibile smania di vedere e sapere, che non di rado si ritorce contro di noi»²⁶⁸. Arrivati alla quattordicesima e ultima «strofa» che ritrae un'altra impudica festa nel villino di un conoscente, Marotta lodò nuovamente le capacità del regista, ritenendo che la forza descrittiva di quelle scene fosse tale da togliere il fiato.

²⁶⁶ *Ibidem.*

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ *Ibidem.*

Si ritiene utile riportare le parole conclusive di Marotta su Fellini e sul film, che meglio chiariscono l'opinione del critico sul regista e la sua arte. Terminata la narrazione della trama, Marotta scrisse:

Stupendo, amarissimo eppure soavissimo film. Ah, la freddezza e l'ardore, la perfidia e la misericordia, la superiore, inaudita parzialità di Fellini! Come si equivalgono e si fondono il suo cuore e il suo razionalismo. Questo è, la poesia: un meraviglioso equilibrio, una trasfigurante, consolatrice, indubbia Giustizia. *La dolce vita* ci dà un Federico adulto, maturo, che si è capito e ottenuto. Mi fanno ridere gli estetici cinematografici che assegnano tanto valore alla materia dell'opera: questa o un'altra, via Veneto o non via Veneto (quanti film non hanno già trattato analoghi temi?) ciò che importa è l'espressione, la tecnica diventata sangue e respiro: inavvertibile e magistrale. Con *La dolce vita* Fellini eclissa tutti i Visconti e i Rossellini e i Germi e i Rossi e i Monicelli che abbiamo; gli resiste, è probabile, il solo De Sica. Amare l'immagine, goderla e patirla come una gioventù, come la vita: ecco la "verità" di Fellini. Tutto quello che si ama è vero: amate l'inesistente e l'inesistente esisterà²⁶⁹.

L'interpretazione di Marcello Mastroianni, nei panni di Marcello (il giornalista), venne giudicata formidabile e quella di Anita Ekberg (nel ruolo di Sylvia) venne definita la migliore dell'attrice. Un nuovo riferimento a Fellini seguì l'elenco degli interpreti e altre informazioni "di servizio". Il critico concluse questa lunga²⁷⁰ e appassionata recensione con un: «ma tu, Federico? Andiamo, ti abbraccio»²⁷¹.

Marotta ebbe modo di tornare a parlare della *Dolce vita* a qualche numero di distanza da quello in cui comparve la sua recensione. La proiezione del film suscitò diverse polemiche, comparvero immediatamente fazioni opposte e Marotta, difendendo a spada tratta Fellini e il suo film, considerò le opposizioni alla *Dolce vita* «un lutto all'intelligenza»²⁷². Nello scagliarsi contro altri critici quali Giovanni Mosca e Gino Visentini, che criticarono l'opera rispettivamente sul piano morale ed estetico, Marotta sottolineò come sarebbe stato più corretto se i critici si fossero limitati a giudicare un'opera valutando se questa potesse essere considerata bella o brutta, un'opera d'arte oppure no, non rimanendo ancorati a quello che venne da lui definito «l'equivoco della

²⁶⁹ *Ivi*, p. 51.

²⁷⁰ Si ritiene plausibile che, in occasione della recensione della *Dolce Vita*, Marotta abbia rinunciato alla rubrica *Fuori programma*, così da poter dedicare più spazio al film. In questo numero è presente unicamente la rubrica *Dieci domande a...* ed è questo l'unico caso, dal momento in cui comparve per la prima volta, in cui il riquadro del *Fuori programma* non è presente nelle due pagine firmate dal critico.

²⁷¹ Giuseppe Marotta, *Un fratello evviva all'amara via Veneto di Federico Fellini*, cit., p. 51.

²⁷² Giuseppe Marotta, *Appendice alla «Dolce vita» e un'orgia di usuali film*, «L'Europeo», XVI, 8, 21 febbraio 1960, pp. 50-51.

“testimonianza”, dell’“impegno”, della “verità”». Secondo Marotta, infatti, per i veri poeti, la verità è interiore, ed è una verità di sostanza, non di superficie, e aggiunse:

ogni genuina opera d’arte è un piccolo sistema planetario, con le sue leggi ineluttabili e armoniche e prodigiose, ma che non ripete l’effettivo sistema planetario, e quando gli somiglia, ne rivela caratteri e aspetti nuovi, inaccessibili. Altrimenti non sarebbe una creazione, sarebbe una comunissima, facile, mappa celeste²⁷³.

Si mostrò, inoltre, in totale disaccordo con un articolo pubblicato sull’«Osservatore Romano», in cui vennero giudicate volgari alcune scene del film. Nonostante Marotta avesse più volte «deplorato gli erotismi cinematografici» e la rappresentazione volgare del nudo, totalmente fine a se stessa, ritenne inconcepibile parlare di volgarità in riferimento alla *Dolce Vita*, poiché in questo caso l’arte fu in grado di ripulire e sterilizzare ogni scena²⁷⁴.

Marotta, in seguito, ebbe modo di parlare di Fellini all’inizio del 1962, quando recensì *Boccaccio '70*, film nato dalla collaborazione dello stesso regista con Mario Monicelli, Luchino Visconti e Vittorio De Sica²⁷⁵. Marotta si soffermò per prima cosa sul titolo del film, ammettendo di non averne compreso il significato ed espresse il suo giudizio negativo sulla collaborazione tra i vari registi. A suo parere, difficilmente si potevano ottenere buoni risultati da un film corale, dato che poteva facilmente degenerare «in una gara di genuina o presunta genialità» e trasformarsi «in una piccola fiera delle enormi vanità singole». Il critico, inoltre, suggerì di diffidare della stima e dell’amicizia che i registi dichiararono di nutrire l’uno per l’altro e si rivolse a loro definendoli «quattro galli in un pollaio». L’episodio diretto da Fellini, dal titolo *Le tentazioni del dottor Antonio*, venne considerato bellissimo per la prima metà, mentre la seconda parte del racconto venne giudicata «vacante e uggiosa», tanto che il critico sottolineò di essersi sentito irritato da alcune scene²⁷⁶.

Esattamente un anno dopo, Marotta tornò a parlare di Fellini per commentarne il film *8½*, per il quale il critico suggerì un titolo secondo lui più efficace: «Viaggio in un

²⁷³ *Ivi*, p. 50.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Giuseppe Marotta, *L'impossibile coabitazione di quattro superbi galli in un pollaio*, «L'Europeo», XVIII, 10, 11 marzo 1962, pp. 68-69.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 68.

uomo»²⁷⁷. Nel presentarne il protagonista, Guido Anselmi, e le vicende, in cui sogno e realtà a tratti si urtano e si confondono, Marotta giudicò la narrazione «fluida, libera e suggestiva» e ammise che, pur non trattandosi certamente di un procedimento nuovo, né in letteratura, né sulla pellicola, in *8½* si mostrò assolutamente naturale. Inoltre, ritenne che Fellini fosse prevalentemente interessato ai ragionamenti e agli impulsi di Guido piuttosto che alle sue azioni, e che riuscì a rappresentare magistralmente «il viaggio nella memoria, nei pensieri e nell'inconscio di un intellettuale quarantenne». Il critico considerò questo «viaggio» a tratti meraviglioso e incantevole e ne suggerì le scene migliori. Secondo Marotta, la chiave del film è racchiusa nella frase: «tu vuoi raccontare la confusione che un uomo ha dentro di sé» e sottolineò come Fellini fosse riuscito a compiere questa ardua impresa cinematografica e a conseguire un prodigio. Ribadì, inoltre, l'intensità delle immagini e definì *8½* un grande film, e la sua sceneggiatura impeccabile. Per quanto riguarda gli interpreti, il giudizio migliore andò a Sandra Milo (nei panni di Carla)²⁷⁸.

3.3.4 Michelangelo Antonioni

La prima volta in cui, negli anni di nostro interesse, Marotta parlò di Michelangelo Antonioni, lo fece commentando un libro di cinema dal titolo *Cinema italiano del dopoguerra*, di Fabio Carpi (1958). In questo libro vennero trattati dieci soggetti cinematografici che non furono mai realizzati, tra i quali *Le allegre ragazze del '24*, ideato da Michelangelo Antonioni. Il film, come sottolineato, non fu mai realizzato, ma Marotta, nel parlarne, colse l'occasione per ribadire quanto, secondo lui, Antonioni fosse più un recensore che un narratore, e si mostrò contento del fatto che diversi produttori avessero bocciato il film²⁷⁹. Questi commenti costituirono una sorta di anticipazione di quelli che furono negli anni a venire i giudizi di Marotta sul regista.

²⁷⁷ Giuseppe Marotta, «Fellini otto e mezzo» è uno struggente viaggio nell'uomo, «L'Europeo», XIX, 7, 17 febbraio 1963, pp. 70-71.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Giuseppe Marotta, *Vane e futili croci sulle tombe dei soggetti cinematografici*, «L'Europeo», XIV, 28, 15 luglio 1968, p. 53.

Sul finire del 1960 uscì nelle sale *L'avventura*, che Marotta, come scrisse, aveva deciso inizialmente di non vedere, salvo poi cambiare idea e rimediare negli ultimissimi giorni di proiezione, dopo essersi sorpreso dei commenti positivi sul film presenti sul «Times»²⁸⁰.

Marotta espose la trama servendosi del suo abituale elenco numerato e notò come Antonioni non puntasse all'essenziale, così come molti ritenevano, ma che semplicemente non fosse in grado di fornire le adeguate informazioni sui propri personaggi, esagerando talvolta con i luoghi comuni. In una scena, in particolare, il critico evidenziò la presenza del Fellini della *Dolce vita*, ma in una versione molto peggiore e assai diluita, tanto da stonare «come l'acqua nel vino e l'aglio nelle fragole»²⁸¹. I dialoghi vennero definiti puerili. «Antonioni brancola nei personaggi e nelle vicende: l'inganna e ne è ingannato (non c'è legge del taglione severa, ineluttabile, come quella artistica), li fuorvia e ne è fuorviato»²⁸². Il regista venne inoltre tacciato di cattivo gusto e messo nuovamente in confronto con Fellini, che Marotta invocò come una divinità in grado di ripulire e sterilizzare ogni fotogramma. Ritenne, inoltre, che fossero proprio i film come *L'Avventura* a far comprendere maggiormente agli spettatori il valore della *Dolce vita*. Con la massima rigidità, il critico aggiunse, dopo aver esposto la trama: «ne deduco, per me, che Antonioni è prima di tutto uno scrittore equamente fallito»²⁸³. Dopo questa lunga serie di commenti estremamente negativi sul regista e sull'opera, venne rintracciata un'unica sequenza valida sul finale del film (quando Claudia scopre il tradimento di Sandro), ma il critico ribadì quanto quest'unica scena non giustificasse le due ore di proiezione. Ad Antonioni venne riconosciuto il solo merito di essere un «ottimo, geniale operatore», tanto che secondo Marotta il regista avrebbe dovuto limitarsi a questo: ad utilizzare copioni di altri autori mettendo di suo nient'altro che la propria indubbia conoscenza del mezzo cinematografico, che il critico non gli negò ma, anzi, ribadì più volte²⁸⁴.

A qualche mese di distanza Marotta vide, dello stesso regista, *La notte* (1961). Nel recensirlo, ammise di aver evitato di partecipare ad una visione privata organizzata

²⁸⁰ Giuseppe Marotta, *Caduto in ritardo nella pania di Michelangelo Antonioni*, «L'Europeo», XVI, 47, 20 novembre 1960, pp. 66-67.

²⁸¹ *Ivi*, p. 66.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 67.

proprio «per la gente di penna» e sottolineò il fastidio provato quando seppe che dopo una proiezione riservata, Pietro Bianchi disse che avrebbe avuto bisogno di un'intera pagina per parlare di questo – a suo parere – ineguagliabile film²⁸⁵. Come spesso accadeva, Marotta iniziò la sua analisi partendo dalla trama e dalla presentazione dei personaggi. Il protagonista del film è uno scrittore, elemento che fece ribadire al critico un concetto già espresso parlando dei film di Fellini: «il tipo dello scrittore, in ogni rappresentazione visiva, risulta immancabilmente sciatto, opinabile, disabitato»²⁸⁶, poiché secondo il critico, l'unico modo che un artista ha di esprimere il suo essere artista è attraverso la propria arte e non vi sono elementi esteriori attraverso i quali sia possibile rappresentarla. Motivo per il quale, secondo Marotta, il personaggio dello scrittore non fu appropriato. Nella *Notte* vennero rintracciati dal critico anche i tratti del cinema psicologico, tanto che il regista sembrò muoversi sulla scia di Ingmar Bergman, ma senza la sua chiarezza e le sue «confluenze allusive»²⁸⁷. Marotta evidenziò come il tema centrale del film, l'amore consumato dall'abitudine e dalla noia, fosse un tema già ampiamente utilizzato sul grande schermo, tanto che rintracciarne delle novità sarebbe stata sicuramente un'impresa ardua. I dialoghi tra i coniugi vennero definiti leziosi, tanto che aggiunse: «voi non rompereste una bottiglia di champagne sui crani di una simile coppia? Io sì». L'unica parte del film di cui Marotta apprezzò la narrazione fu quella che vide la coppia ospite nella sfarzosa villa di un uomo facoltoso in Brianza. Secondo il critico, il film sarebbe dovuto iniziare e finire lì, dove individuò alcune scene «uncinanti» dovute ad un'accattivante trovata degli sceneggiatori. Marotta fu duro nel segnalare quanto Antonioni fosse stregato dall'ambizione, e quanto avrebbe potuto salvarlo solo un atto di umiltà. Affermò in riferimento al regista: «Riconosca i diritti dello spettatore comune, ci dia vicende e non ricerche di vicende, itinerari e non vagabondaggi d'arte, geniali sintesi e non uggiose, scentrate e puerili analisi». Individuò, nella *Notte*, immaturi richiami a Fellini e ribadì, così come aveva già fatto recensendo *L'avventura*, quanto risultasse inutile l'abilità tecnica del regista se, invece, il racconto vacillava continuamente e, con la solita ironia attraverso la quale esprimeva le sue più grandi verità, aggiunse: «Dammi retta, il tuo prossimo copione leggiamolo insieme, prima che tu lo giri. Bada che non ti

²⁸⁵ Giuseppe Marotta, *Da Antonioni vogliamo itinerari e non vagabondaggi d'arte*, «L'Europeo», XVII, 5, 29 gennaio 1961, p. 74.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

chiedo una lira. Strilliamo; eventualmente diamocele, rompiamoci la faccia, ma cribbio, senti un po' l'altra campana»²⁸⁸. Il critico concluse complimentandosi ancora una volta con Marcello Mastroianni che interpretò Giovanni Pontani, il protagonista.

Come Marotta ribadì più volte, recensendo i film di Antonioni si sentiva un po' come una madre nei confronti di un figlio indomabile, che prima lo rimprovera e in seguito lo accarezza, e si paragonò alla sua stessa madre «la quale non aveva ancora finito di gridarmi, alla maniera napoletana: “che tu possa morire ucciso!” e già mi sussurrava: “uh figlio mio bello!”»; effettivamente, ciò che si nota nelle recensioni di Marotta che hanno come oggetto i film di Antonioni è che egli sente la necessità di rivolgere al regista dei consigli, piuttosto che dei semplici giudizi negativi, come se fosse consapevole della presenza di un enorme potenziale che non veniva, purtroppo, sfruttato pienamente. Lo stesso atteggiamento lo si nota nella recensione dell'*Eclisse* (1962), in cui il critico ribadì di non voler infierire ancora su Antonioni e scrisse che, il giorno della proiezione, si avviò verso il cinema pensando: «Signore, fa' che ogni pagina, ogni riga di questo *libro cinematografico* sia per me un *Sesamo apriti* decisivo, ineluttabile; spalancami, Signore, lascialo andare e venire nella mia sensibilità come la brezza nel grano»²⁸⁹.

Marotta questa volta non iniziò la recensione raccontando la trama del film, ma narrando le scene, descrivendo i fotogrammi. Attraverso queste descrizioni, rese nota una delle caratteristiche del regista, ovvero il servirsi di personaggi che non hanno, come dice Marotta, anagrafe, poiché il regista preferì soffermarsi sulle vicende interiori, cosa che dal critico venne reputato un errore. L'individuo, infatti, secondo Marotta, deve essere valutato nella sua interezza; un personaggio non può descriversi semplicemente attraverso rapide battute e brevi fotogrammi. Anche nell'*Eclisse* l'assenza e l'alienazione contraddistinsero la protagonista e anche in questo film Marotta notò la presenza di frammenti «goffi» e «leziosi» ma anche di scene toccanti e ben studiate, che vennero puntualmente elencate. Marotta considerò *L'eclisse* «un finissimo vagabondaggio narrativo, uno squisito nomadismo del racconto pieno di eterogenee ma suggestive occasioni»²⁹⁰. Non mancarono per il critico le occasioni per complimentarsi con il regista e per quanto Marotta non si abbandonasse a grandi entusiasmi quando si trattava di

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Giuseppe Marotta, *Non si tratta con Antonioni, bisogna prendere o lasciare*, «L'Europeo», XVIII, 17, 29 aprile 1962, pp. 96-97.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 97.

Antonioni, probabilmente considerò *L'eclisse* il miglior film diretto dal regista negli ultimi anni. Invitò i lettori a vederlo, sottolineando quanto indubbiamente ne valesse la pena²⁹¹.

3.3.5 Luchino Visconti

Come si è visto nel secondo capitolo, Luchino Visconti mostrò una spiccata attenzione per la società e per le sue dinamiche: un tratto che colpì particolarmente Marotta.

Rocco e i suoi fratelli (1960), considerato uno dei film meglio rappresentativi dell'Italia negli anni del *boom* economico, fu recensito dal critico nell'ottobre del 1960²⁹².

I commenti sulla pellicola vennero introdotti da un affresco romanzato che ben definisce l'epoca rappresentata e che sembrerebbe estrapolato da uno dei suoi racconti piuttosto che da una rubrica di critica cinematografica. Per meglio chiarire quanto detto, se ne riporta il testo, utile a illustrare il contesto nel quale inquadrare il film recensito. Marotta scrisse:

Affluisce a Milano, a Torino, a Genova, come l'acqua piovana alle grondaie, tutta la pena del Sud. Laggiù, zolle oppure onde che gli si avvallino intorno, schiocchi di vele o stormire di foglie che la brezza gli porti, l'adolescente vede spaccarsi l'orizzonte e apparire, come il santo nell'ex voto, la ricca, propizia, città sognata. Vecchia faccenda. Il Sud è avaro di pane e di benevolenza; vi stiamo, dovendovi stare, come il bambino malato in grembo alla matrigna: anzi, come esuli in Patria. Il bisogno, in quelle plaghe di una magica bellezza, suscita invariabilmente il nemico nell'amico, o addirittura nel consanguineo. Torvi e ingiusti, ci si odia, ci si avversa: ira contro ira e fame contro fame. O, quando ci stringiamo l'uno all'altro, quando facciamo blocco, è peggio: quei legami invischiano, inceppano i nostri movimenti e consegnandoci a una paralizzante inerzia, ci svuotano, ci snaturano. Invece, persino le briciole, sotto le tavole del Nord, sono d'oro zecchino. Lassù mareggiano le occasioni (a giudizio nostro), in quelle giungle di palazzi c'è sempre un lavoro (negletto o rifiutato da chi le sue fatiche può sceglierle): e il meridionale, gonfio di trasfiguranti miti che fanno germogliare garofani dal pattume, non esita a raccattarlo. Dunque l'uomo del Sud racimola qualche soldo, beve le ultime lacrime alla salute dell'Etna o del Vesuvio, delle contrade sparse di antiche e famose rovine, del sole magnifico e iniquo, composto forse di enormi, calcinate ossa bianche (monumento regionale, diciamo), e porta i suoi cenci a Milano, a Torino, a Genova²⁹³.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Giuseppe Marotta, *Il dolore dell'uomo del Sud nel paese dello scialo*, «L'Europeo», XVI, 40, 2 ottobre 1960, p. 74.

²⁹³ *Ibidem*.

Parole che diventano utili a presentare un film, un'epoca e un'esperienza di vita (quella dello stesso critico) e che sottolineano le motivazioni per cui Marotta considerò *Rocco e i suoi fratelli* il "suo" film. Il critico, infatti, non mancò di ribadire che anche lui affrontò lo stesso viaggio della famiglia Parondi (protagonista del film), alla ricerca di quella fortuna così dura da conquistare, seppur non avesse «da offrire solide braccia ma un po' di cervello». Nel riassumerne la trama sottolineò quando non fosse agevole farlo efficacemente, dato il rincorrersi rapido degli eventi e che in *Rocco e i suoi fratelli* ci fosse «un oceano di vita», non comprensibile da molti critici²⁹⁴. Per quanto Marotta ritenne l'argomento e i personaggi del film «reversibili e opinabili», evidenziò la forza, la sincerità, e l'eccellenza dell'opera. Visconti, secondo Marotta, lavorò a questo film da genuino e grande narratore, e pose al centro della narrazione l'uomo. Rivolgendosi direttamente al regista, Marotta scrisse:

Rocco e i suoi fratelli è un mesto, poetico e solenne capolavoro: tutto qui. Ben di rado ho lacrime per i film; e invece ho pianto di gusto, Luchino, per i suoi candidi e sudici Parondi. Lei mi deve un fazzoletto stemmato, in cambio del mio che lacerai con i denti; ma soprattutto mi deve l'ammissione che un film, se non collega le arterie dello spettatore a quelle dell'autore, è un film superfluo, vano, fallito²⁹⁵.

Le sequenze definite impareggiabili vennero attentamente illustrate e commentate dal critico e al termine della recensione, nell'elogiare il film, il regista e il produttore (Goffredo Lombardo), Marotta menzionò nuovamente *La dolce vita* di Fellini (1960), innalzandolo ad esempio per il cinema italiano. Secondo il critico, infatti, gli incassi della *Dolce vita* convertirono molti produttori ai «film d'arte», aprendo così una nuova stagione per il cinema italiano.

Luchino Visconti, però, fu anche uno dei registi di cui il critico parlò nell'*Impossibile coabitazione di quattro superbi galli in un pollaio*, in occasione dell'uscita di *Boccaccio '70* (1962)²⁹⁶. Visconti diresse l'episodio intitolato *Il lavoro*, che Marotta non lodò e non condannò: ne sottolineò unicamente qualche vizio di forma e ribadì quanto Visconti fosse ansioso di mettere alla gogna «un ceto parassitario e decadente»²⁹⁷.

²⁹⁴ Marotta fa esplicito riferimento, in questo caso, a Guido Aristarco.

²⁹⁵ Giuseppe Marotta, *Il dolore dell'uomo del Sud nel paese dello scialo*, cit., p. 74.

²⁹⁶ Il giudizio complessivo di Marotta su *Boccaccio '70* è stato riportato nel sottoparagrafo dedicato a Fellini, qui si riporta unicamente il giudizio del critico sull'episodio diretto da Visconti.

²⁹⁷ Giuseppe Marotta, *L'impossibile coabitazione di quattro superbi galli in un pollaio*, cit., p. 69.

Gli elogi a Visconti vennero ripetuti con l'uscita del *Gattopardo* (1963) che Marotta vide al Metropolitan di Napoli, circondato da spettatori a cui, a detta del critico, «si discerneva sui grugni l'orgoglio di aver letto il diffusissimo romanzo» di Tomasi di Lampedusa²⁹⁸. Il film si presenta come la puntuale riproduzione del romanzo, che Visconti rispettò persino nei dialoghi ma al quale aggiunse, secondo il critico, grazie alla propria inconfondibile arte, immagini squisite e raffinate, facendo derivare dal romanzo «l'ottava meraviglia cinematografica». Marotta evitò di riassumere la trama del film ma accennò agli eventi della storia del nostro paese che nel *Gattopardo* vennero ripresi: «la fine di una classe, l'urgere dei tempi e della gente "nuovi", la Storia». Nessuna delle immagini dirette da Visconti lo lasciò freddo, anzi, rimase profondamente turbato da molte delle scene rappresentate, seppur annotando come fossero presenti nel film anche alcune sequenze in cui Visconti non raggiunse l'eccellenza.

Nel complesso, il film, non a caso definito dal critico «ottava meraviglia cinematografica», ottenne lodi ed inchini da parte di Marotta. Anche gli interpreti meritavano giudizi favorevoli, ad esclusione di Claudia Cardinale che, secondo il critico, non aveva mai recitato peggio.

3.3.6 Francesco Rosi

Il primo film di Francesco Rosi che può essere qui osservato attraverso gli occhi e il giudizio di Marotta è *La sfida* (1958), recensito in *Eccellenti fotografi delle cose, privi di nozione e di sentimento delle cose*²⁹⁹. Gran parte dell'articolo è occupata da divagazioni su fatti d'attualità e da un accenno alle vacanze estive del critico, appena concluse, mentre al film venne dedicato uno spazio limitato. Probabilmente ne si può rintracciare la ragione già nel primo commento rivolto alla pellicola: «che delusione: Franco Rosi, come napoletano e come regista, non impiegò neppure dieci minuti a sfebbrarmi»³⁰⁰. Marotta

²⁹⁸ Giuseppe Marotta, *Tardivi inchini alla spossante bravura di Luchino Visconti*, «L'Europeo», XIX, 15, 14 aprile 1963, p. 102.

²⁹⁹ Giuseppe Marotta, *Eccellenti fotografi delle cose, privi di nozione e di sentimento delle cose*, «L'Europeo», XIV, 39, 28 settembre 1958, p. 57.

³⁰⁰ *Ibidem*.

iniziò a commentare *La sfida*³⁰¹ assegnando alla sceneggiatura i principali meriti del film, e giustificando questo giudizio con la presenza, tra gli sceneggiatori, di Suso Cecchi D'Amico, da lui considerata «la migliore penna del cinema scritto»³⁰². Marotta sottolineò quanto Rosi avesse inevitabilmente tratto degli insegnamenti da grandi maestri come Visconti, ma che non avesse assolutamente la sostanza e le capacità di Visconti. Nel narrare la vicenda, Marotta evidenziò diverse incongruenze nella trama, che secondo lui non si addicevano ad un napoletano, quale era appunto Rosi, e giudicò inopportuni i giudizi di critici quali Gromo e Contini che parlarono, in riferimento al suo film, di verità e di realismo. Ritenne che Rosi avesse trattato i vari «guappi» presenti nel film con superficialità e arbitrarietà, non rappresentandoli sulla scena come realmente apparivano nella realtà, di conseguenza, a giudizio di Marotta «avendo sbagliato i “guappi”, Rosi ha purtroppo sbagliato film»³⁰³. Il regista, occupandosi di «una malavita fasulla, apocrifa, vista da un signorino per i signorini di Venezia», non colpì minimamente Marotta che lo accusò di aver realizzato dei personaggi privi di carattere, seppur inseriti all'interno di belle immagini ma anch'esse inanimate. Il giudizio di Marotta sul film lo si ritrova, oltre che nelle righe conclusive della recensione, nel titolo della stessa: Rosi è «l'ennesimo geniale fotografo delle cose, privo di nozione e di sentimento delle cose».

Marotta si dimostrò nuovamente deluso da Rosi quando ebbe l'occasione di vedere *I magliari* (1959). La figura del magliaro³⁰⁴, ben nota al critico napoletano e così legata alla sua città natale, rappresentò per lui ben più che una semplice professione. Marotta affermò:

il “magliaro” è viaggio, scoperta, invenzione, teatro, umiltà, superbia, viltà, coraggio, sciagura, fortuna, gioventù, decrepitezza; il “magliaro” è cento inconciliabili e conviventissimi individui in uno; il “magliaro” è la bibbia della plebe della mia difficile, astrusa città (la più bella e la più brutta, la più nobile e la più ignobile, ossia la più viva ed umana città che esista)³⁰⁵.

³⁰¹ Si veda la scheda del film *La sfida* sul sito (<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/la-sfida/11262/>, ultima consultazione 27 aprile 2022).

³⁰² Giuseppe Marotta, *Eccellenti fotografi delle cose, privi di nozione e di sentimento delle cose*, cit., p. 57.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Con il termine magliaro si fa riferimento ad un venditore ambulante che, soprattutto negli anni del dopoguerra, vendeva le proprie merci presentandole come affari vantaggiosi, in realtà spesso erano il frutto di atti illeciti. Il termine venne poi esteso ed utilizzato per indicare un truffatore, un imbrogliatore.

³⁰⁵ Giuseppe Marotta, «*Magliari*» ad Amburgo e orfanelli di genitori vivi a Parigi, «L'Europeo», XV, 41, 11 ottobre 1959, p. 52.

L'immagine poetica che Marotta diede dei magliari non ebbe in realtà niente a che fare con quella che ne offrì il regista. Il critico sperava che il regista ne indagasse i sentimenti, che sapesse interrogare quel mondo per meglio capirne le dinamiche, cosa che in realtà non seppe fare, mostrandosi, inoltre, agli occhi di Marotta, totalmente privo del senso del comico. Scene ben studiate e dirette si alternarono ad altre di carattere totalmente opposto. Marotta, inoltre, notò nel confronto tra *I magliari* e *La sfida*, film girato l'anno precedente, una ripetizione di temi e volle ribadire in entrambe le circostanze l'incapacità di Rosi di indagare nei caratteri dei personaggi, di rivelarne l'essenza, mentre invece lo stesso regista dichiarò più volte di averlo fatto approfonditamente. *I magliari* diedero a Marotta l'occasione per ribadire quanto, per lui, Rosi non fosse un autentico narratore e quanto riuscisse invece ad ottenere degli ottimi risultati quando le cose si raccontavano spontaneamente. Non lo definì mai un bravo regista, ma piuttosto un grande aiuto-regista e inaspettatamente concluse la sua recensione affermando: «con tutto il male che ne ho detto, *I magliari* penso che dobbiate vederlo».³⁰⁶

Quando Marotta ebbe l'occasione di recensire, all'inizio del 1962, il nuovo film di Francesco Rosi, *Salvatore Giuliano*, ricapitolò i suoi giudizi precedentemente espressi sui film del regista e confermò: «Non mi piacquero *La sfida* e *I magliari*, opinabili e deficienti nella stessa "verità" che si proponevano di servire, scontrati e diseguali come le biciclette quando avevano una ruota gigante e una ruota nana»³⁰⁷. Allo stesso tempo, però, fu felice di affermare, fin dalle prime righe, quanto gli fosse piaciuto *Salvatore Giuliano*, tanto da aggiungere, in netta contrapposizione con i giudizi estremamente negativi espressi sugli altri film e appena ribaditi: «egregio don Ciccillo³⁰⁸, posso? C'è ancora un posto fra gli ammiratori vostri? ... eccomi qua col giglio della mia dannata sincerità in mano... disturbo? Permettete? Grazie»³⁰⁹. Il critico iniziò la sua recensione presentando la trama del film e facendo notare il vigore della scena iniziale, incentrata sui rilievi giudiziari sul cadavere del bandito. Rosi seppe descrivere, tra le vie di una Sicilia assolata, la diffidenza, la paura e la curiosità dei suoi abitanti. La trama del film concesse a Marotta la possibilità di concentrarsi ancora una volta sull'attualità, di parlare della situazione del meridione e di soffermarsi sui suoi problemi. Il film di Rosi venne inteso da Marotta non come la

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Giuseppe Marotta, *Sull'erba siciliana gli anomali fiori del giardinetto di Caino*, «L'Europeo», XVIII, 3, 21 gennaio 1962, pp. 88-89.

³⁰⁸ Ciccillo è il nomignolo con il quale Marotta si rivolse spesso a Francesco Rosi.

³⁰⁹ Giuseppe Marotta, *Sull'erba siciliana gli anomali fiori del giardinetto di Caino*, cit., p. 88.

semplice storia di un brigante, ma «la storia di una collettività in un sintomatico periodo, la storia di una piaga sociale, di una crisi politica e di costume»³¹⁰, e il critico si compiace di come questi eventi fossero diventati arte nel film di Rosi. Il regista, infatti, comprese e riprodusse «l'asciuttezza e la mestizia siciliane, quell'esprimersi categorico, sentenzioso, di gente che ad ogni pensiero dà il giro breve e scandito di un proverbio!», ma soprattutto comprese il paesaggio e gli umori di quello stesso paesaggio. In un nuovo riferimento a Visconti, Rosi non apparve più agli occhi di Marotta come l'allievo a cui mancasse la sostanza del maestro, ma venne visto come un ex-allievo, finalmente affrancatosi.

Marotta, come raramente accadde in questi anni, si complimentò con il regista e sottolineò che il film non avesse alcun vizio da sottoporre alla sua cattiveria di «patrono del diavolo»³¹¹. Evidenziò come *Salvatore Giuliano* avesse «la bellezza calma e insostenibile delle statue greche: un raro, difficilissimo punto di equilibrio fra la concitazione e la sobrietà»³¹². Nelle colonne conclusive della recensione è presente una lunga sequenza delle scene memorabili del film, che lo resero, agli occhi di Marotta, «un poema cinematografico». Marotta assegnò alla regia anche i meriti per l'efficienza degli interpreti.

3.3.7 Vittorio De Sica

Come si è avuto modo di osservare nel secondo capitolo di questo lavoro, Vittorio De Sica non fu solo un grande regista, ma anche uno tra i più apprezzati attori dell'epoca³¹³. Giuseppe Marotta ebbe quindi la possibilità di giudicare De Sica in questa doppia veste. Inoltre, come si è visto, l'attività di De Sica fu spesso associata a quella di Cesare Zavattini, per questo motivo, in questa sede, si ritiene opportuno fare riferimento, dove

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² *Ibidem.*

³¹³ Si ricorda, in questa sede, che Vittorio De Sica diresse *L'Oro di Napoli* (1954), tratto dall'opera omonima di Giuseppe Marotta e che Cesare Zavattini ne fu lo sceneggiatore, insieme a Marotta e De Sica.

possibile, anche a Zavattini, grande sceneggiatore, nonché uno dei più grandi amici di Giuseppe Marotta³¹⁴.

La prima volta (tra il 1958 e il 1963) che si ha occasione di incontrare la coppia De Sica-Zavattini tra le pagine di critica cinematografica dell'«Europeo» è nel 1959, quando Marotta recensì *Nel blu dipinto di blu* di Pietro Tellini, di cui Cesare Zavattini fu uno degli sceneggiatori e De Sica uno degli interpreti³¹⁵. In questa circostanza non vennero spese da Marotta molte parole nei loro confronti, poiché la sua attenzione si concentrò prevalentemente sul protagonista Turi La Rosa, interpretato da Domenico Modugno, al quale vennero rivolte le critiche più dure. La recitazione di De Sica venne definita sufficiente e Zavattini venne esonerato dai giudizi poiché, secondo Marotta, non avrebbe potuto fare di più avendo a che fare con «l'eroe del Festival di San Remo»³¹⁶. Nello stesso anno Marotta recensì un altro film che vide tra gli interpreti Vittorio De Sica: *Policarpo, ufficiale di scrittura* di Mario Soldati, ma anche in questo articolo le parole spese per l'attore, che interpretò un ruolo minore, furono limitate e le sue apparizioni vennero definite «furtive, quanto inutili»³¹⁷. Recensendo *La prima notte* di Alberto Cavalcanti (1959), in cui De Sica interpretò Alfredo, barman e ladro, il critico ne lodò l'interpretazione e aggiunse con sarcasmo: «Pagatelo molto e don Vittorio inghiottirà sciabole o mangerà vetro, [...] il rispetto che egli ha per sé arretra pallido e tremante dinanzi ai milioni che i produttori gli tendono... rammentategli che abbiamo una vita sola... fatelo esorcizzare da Zavattini... salvatelo»³¹⁸. Marotta notò, ancora una volta, nel *Generale della Rovere* di Rossellini (1959), che l'interpretazione di De Sica, nel ruolo del generale, persuadesse senza eccellere e non spese per l'attore ulteriori giudizi³¹⁹. De Sica venne poi valutato in qualità di regista della *Ciocciara* (1960), sceneggiato da Cesare Zavattini. Il primo ad essere giudicato da Marotta in «*La ciocciara*» ossia *l'inevitabile sorte di ogni nudo elenco di guai*³²⁰ fu il caro amico Cesare Zavattini, il quale venne rimproverato per la sua mancanza di audacia. Marotta ritenne, infatti, che il film fosse

³¹⁴ Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, cit., p. 88.

³¹⁵ Giuseppe Marotta, *Come la vergine di Latina andò a nozze a Roma col picaro di Giarre*, XV, 13, 29 marzo 1959, pp. 52-53.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Giuseppe Marotta, *Piove sui melliflui russi di Litvak e sugli arcaici romani di Soldati*, «L'Europeo», XV, 15, 12 aprile 1959, pp. 52-53.

³¹⁸ Giuseppe Marotta, *Follie di luglio cinematografiche narrate dalle singole vittime*, cit., p. 59.

³¹⁹ Giuseppe Marotta, *Il generale della Rovere: tema pirandelliano ammansito dal cinema*, cit., p. 53.

³²⁰ Giuseppe Marotta, «*La ciocciara*» ossia *l'inevitabile sorte di ogni nudo elenco di guai*, «L'Europeo», XVI, 52, 25 dicembre 1960, p. 68.

«una fedele, umile trascrizione cinematografica del famoso libro» di Moravia, dal quale fu tratto il soggetto. Lo sceneggiatore non offrì niente di suo neanche nei dialoghi e l'unico punto del film in cui il critico avvertì un intervento da parte di Zavattini fu nell'adeguamento dell'età di madre e figlia, poiché la madre, Cesira, «è nel romanzo, tipicamente moraviana, ossia più volgare e anziana»³²¹. Dalle parole di Marotta si evince immediatamente il suo giudizio negativo nei confronti di Moravia e del suo romanzo; di conseguenza le valutazioni su De Sica si presentarono positive laddove il regista riuscì ad apportare alcune migliorie al romanzo, depurandolo, purificandolo. Le immagini della guerra e delle violenze subite dalla ciociara e da sua figlia Rosetta, per quanto tragiche e feroci, così come le scene sessuali, diedero a Moravia «una lezione di stile e di pudore»³²², e gli errori presenti nel film vennero attribuiti principalmente allo scrittore. Vi furono, a detta di Marotta, brani eccellenti e puntualmente illustrati, ma i giudizi del critico sul film non mostrarono il solito vigore di Marotta, che non si mostrò estremamente colpito dal film né negativamente, né positivamente. Nelle prime righe del suo articolo dichiarò di essere quasi agitato dal dover recensire questo film, che vedeva insieme grandi nomi del cinema (Vittorio De Sica, Cesare Zavattini e Sofia Loren) e un noto scrittore come Moravia, ma osservando Marotta, e avendo capito quanto poco si facesse intimidire dai grandi nomi del cinema, stupisce questo suo “equilibrio”, la cui spiegazione può probabilmente essere rintracciata in queste stesse parole del critico: «Mentirei se dicessi che la puntigliosa rievocazione del 1943 suscita profonde emozioni. La fame, i pericoli, i gruppi di sfollati delle baracche degli esosi contadini, eccetera, non mi scalfirono. Accidenti, e perché? È la sorte di ogni nudo inventario di guai»³²³.

Marotta parlò nuovamente della coppia De Sica-Zavattini non appena uscì nelle sale *Il Giudizio Universale* (1961), in cui Cesare Zavattini si occupò del soggetto e della sceneggiatura, e che il critico attendeva con ansia proprio perché fu molto legato sia a Zavattini che a De Sica. La recensione dedicata al film diede al critico la possibilità di parlare del suo rapporto con Zavattini, e della loro trentennale amicizia definita «spesso arruffata e procellosa»³²⁴. Ammise di aver letto in anticipo il copione del *Giudizio universale*, mentre a Napoli cominciavano le riprese, e di essersi già interrogato a suo

³²¹ *Ibidem*

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Giuseppe Marotta, *Le idee sono vaganti ansie di forma, da attuare subito*, «L'Europeo», XVII, 45, 5 novembre 1961, pp. 94-95.

tempo su molti dei giudizi espressi dalla critica una volta uscito il film. Affermò di non aver esposto anticipatamente i propri dubbi e le proprie opinioni a Zavattini, giustificandosi così:

Voi non conoscete il mio vecchio Cesare. Tutto quello che egli fa, lo fa in un clima di ottimismo, di euforia, di gloria. È nello stesso individuo, con lo stesso fervore, il Santo e il miracolato. Gli rimbombano dentro, quando lavora o quando parla del suo lavoro, il «Terra! Terra!» di Colombo, e l'«Eureka!» di Archimede. Non che abbia torto, si badi, è in realtà genialissimo, ha un talento comico e drammatico eccezionale, forse unico qui da noi, fra le innumerevoli mezze-maniche della narrativa e della poesia. Ma accadeva perfino a Omero di assopirsi; ed è naturale, umano, giusto che Zavattini gli faccia in questo, ogni tanto, buona compagnia: solo che nessuno riuscirebbe, neppure agitando le massime pezze d'appoggio, a distarlo per un attimo dalla certezza, anzi dalla meraviglia di sé. Tale è il cieco entusiasmo col quale Zavattini frequenta e respira Zavattini, che egli prodigiosamente lo comunica agli altri, si chiamino De Laurentiis o Mondadori, Peppino Amato o Bompiani³²⁵.

Con queste parole, Marotta, oltre a giustificare se stesso e la propria posizione nei confronti del suo grande amico, quando vi era di mezzo il lavoro, riuscì a dare un'idea chiara e nitida dello sceneggiatore, mettendo in evidenza l'affetto che li legava e la genialità di Zavattini, ma anche l'impossibilità di poter intervenire nelle scelte di un professionista sicuro di sé e del proprio lavoro. Aggiunse inoltre quanto Zavattini fosse abile nel sedurre gli altri, non giocando mai d'astuzia o di abilità, ma riuscendoci con assoluta innocenza, «con l'ingenuità e la grazia di un fanciullo»³²⁶. Nell'ipotizzare che cosa avrebbe potuto dire a Zavattini, elencò una serie di vizi di forma presenti del film, e sottolineò la necessità di esporli su *Marotta ciak*, sebbene li avesse taciuti al suo amico in privato. Il critico raccontò ai lettori la trama del film, e definì alcuni dei personaggi «figurine comiche o patetiche da sketches», presenti in un film in cui abbonda «un che di arcaico e impolverato». Ribadì come alcune delle vicende satiriche presenti nel *Giudizio Universale* alleggiassero già nella mente dello sceneggiatore dal 1940 e si chiese come mai Zavattini, dopo anni, non le avesse ripudiate; per giustificare questo suo parere aggiunse:

Le idee sono vaganti ansie di forma; quelle non attuate con sollecitudine muoiono presto, come gli spermatozoi lontani dall'ovulo. Non che le gualcisca il tempo, qualora si tratti di buone idee: nuoce loro, piuttosto, la mutata condizione e sensibilità di chi le ebbe e le abbandonò e all'improvviso le

³²⁵ *Ivi*, p. 94.

³²⁶ *Ibidem*.

ripiglia; le uccide un che di fisiologico, va' a sapere, una mancata simultaneità di rapporto d'amore³²⁷.

Inoltre, Marotta rimproverò a De Sica e a Zavattini le incoerenze presenti nel film, ribadendo che anche una favola avesse il proprio rigore. Il film, in conclusione, definito insolito, pieno di eleganti immagini e girato magistralmente, venne comunque considerato un film da vedere. Il criticò terminò la recensione chiedendosi ironicamente se si fosse giocato l'amicizia di Zavattini, De Sica e De Laurentiis per non aver taciuto questo suo parziale dissenso, e si rispose da solo, ritenendo i tre troppo intelligenti e comprensivi. In questa recensione venne così ribadita l'abilità di Marotta nel distinguere le proprie amicizie dal proprio giudizio critico, dimostrando ancora una volta di saper lodare o criticare tanto gli amici quanto i nemici, e quanto fosse l'intelligenza e la civiltà dei professionisti sotto giudizio a fare la differenza.

Boccaccio '70 (1962) vide nuovamente la collaborazione, tra gli altri, di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Il soggetto dei quattro episodi presenti nel film è, infatti, di Zavattini, che si occupò anche della sceneggiatura dell'episodio diretto da Vittorio De Sica intitolato *La riffa*.

La riffa, secondo Marotta, chiuse in bellezza il film, poiché si presentò come un pezzo gioviale, sanguigno, calibratissimo, in cui venne rappresentata efficacemente la terra e la gente padana, e che fece meritare a De Sica e a Zavattini le lodi del critico³²⁸.

Il boom (1963) fu uno degli ultimi film che Marotta ebbe la possibilità di recensire e sicuramente l'ultimo in cui giudicò De Sica e Zavattini³²⁹. Il critico introdusse la recensione del film facendo una riflessione sulla sorte di chi, avendo realizzato un'opera che ottenne un grandioso successo, soffra la condanna di essere costantemente giudicato e misurato con quella sua stessa opera, come se da quell'artista si pretendessero solo opere di livello pari o superiore. Questa riflessione permise a Marotta una divagazione sulla sua personale situazione. Confessò, risentito: «Non mi trovo io pure negli stessi impicci? Non mi chiudono a mille chiavi in un libro solo, profondendosi in elogi per volumi altrui che non valgono mezza pagina, mezza, dei successivi lavori miei?»³³⁰. Aggiunse, quindi,

³²⁷ Giuseppe Marotta, *Le idee sono vaganti ansie di forma, da attuare subito*, cit., p. 95.

³²⁸ Giuseppe Marotta, *L'impossibile coabitazione di quattro superbi galli in un pollaio*, cit., p. 69.

³²⁹ Giuseppe Marotta, *Il boom strazia i romani e Satana i lucani*, «L'Europeo», XIX, 41, 13 ottobre 1963, pp. 86-87.

³³⁰ *Ivi*, p. 86.

quando non fosse corretto pretendere ogni volta, da Zavattini e De Sica, un *Ladri di biciclette* (1948) e un *Umberto D.* (1952) e quanto ogni film dovesse essere giudicato a sé, cosa che non ritenne avessero fatto altri critici nel valutare *Il boom*.

Il critico parlò dei suoi rapporti con De Sica e di come questi fossero cambiati nel tempo e sottolineò quanto fosse legato al regista nel 1952, ma anche quanto sentisse più forte il suo legame con lui in quel momento, in cui, lontani i tempi di *Ladri di biciclette* e di *Umberto D.*, non fosse più «grandissimo» e avesse subito qualche umiliazione, tanto da sentirlo più vicino a sé e più umano. Sottolineò, inoltre, come la fiducia nei suoi confronti non vacillasse mai e quanto sbagliare potesse giovargli per «rinascere dalle proprie ceneri»³³¹. Il critico raccontò brevemente la trama del film con l'unico intento di ribadire come *Il boom*, così come il *Giudizio Universale*, fosse caratterizzato da un vizio evidente: «l'imprudente mescolanza di realtà e favola»³³², che secondo Marotta stonava qui, come aveva stonato altrove. Il suo riferimento è alla vendita di un occhio da parte del protagonista, un'azione compiuta impunemente all'interno di una normale clinica. La regia di De Sica venne apprezzata, ma le più passionante lodi di Marotta andarono ad Alberto Sordi, nell'occasione «un miracolo di recitazione»: «Sordi inchioda a sé qualunque regia, qualunque penna», rendendo gli altri interpreti praticamente invisibili. Concluse così i suoi giudizi sul film, senza troppi clamori, ma concedendo, piuttosto, ai propri lettori degli interessanti spunti di riflessione.

3.4 Le bellissime: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Sofia Loren.

Si ritiene opportuno dedicare l'ultimo paragrafo di questo lavoro a coloro che Giuseppe Marotta definì le tre *big* del cinema internazionale: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Sofia Loren, ossia le tre attrici alle quali il critico riservò i giudizi più appassionati, più entusiasti e probabilmente più esaustivi, rispetto a quelli che dedicò a qualsiasi altra interprete, spesso liquidata nelle sue recensioni con un semplice aggettivo utile a giudicarne la singola interpretazione. Come già osservato all'inizio di questo

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibidem.*

capitolo, nel 1959 il critico realizzò tre «inchieste» sulle famose attrici: un gioco attraverso il quale cercò di capire che cosa ne pensasse di loro la gente comune e quali effetti avessero sul pubblico³³³. Infatti, come evidenziò il critico, si trattava di riferire «incontri e discorsi inventati, apocrifi»³³⁴.

Marotta cominciò da Marilyn Monroe e sottolineò come la diva fosse diventata negli anni l'argomento principale dei dibattiti tra gli uomini. Stanchi della politica e della guerra, si rifugiavano adesso tra le immagini della nota attrice. Nelle sue conversazioni apocrife, il primo a cui Marotta chiese opinioni su Marilyn Monroe fu un generale a riposo, di nome Amerigo B., dalle parole del quale emerse il seguente ritratto:

Marilyn ha tutte le risorse di un terreno campale. Dove, se non qui, un tattico o uno stratega può vincere o perdere le sue fondamentali azioni? Quei capelli biondi, assolti, che lampeggiano come una stesa di grano inquadrata nel binocolo di un condottiero; quelle guance chiare, lisce come le aie; quella bocca rossa e umida come un fondovalle; quegli omeri larghi e quel petto ripido, maiuscolo, da truppa di montagna; quella stretta fulminea, sannitica, della cintola; quei successivi slarghi da invasione irreparabile, da bollettino da vittoria finale. Eh? Marilyn è la Venere degli Alti Comandi³³⁵.

In seguito, vennero intervistati un monaco e un falso cieco, tutti in egual modo stregati dalla diva, così come il professore di liceo che, cercando di andare al di là dell'aspetto estetico dell'attrice, disse:

Ridurre Marilyn Monroe alla pura e semplice bellezza di un volto e di un corpo femminile è un'infamia. Questa magnifica donna ha, probabilmente, un contenuto più raro dell'involucro. Suvvia, ragioni. Quando mai una splendida attrice del cinema si innamora di un commediografo, di un poeta? Si trattasse di un aristocratico, di un re del petrolio, di un celebre tenore, di un vezzoso diplomatico, di un grande sarto, di un elastico ballerino, di un immane pugile, niente di strano. Ma uno scrittore, andiamo. Un uomo che per apprezzarlo bisogna leggere migliaia di pagine sue, mentre il telefono squilla, i giornalisti incalzano, il parrucchiere attende. Un uomo che se gli parli di gioielli e di moda, c'è e non c'è. [...] Marilyn sposando un eccellente uomo di penna, ha mostrato di avere un temperamento, un ingegno, un gusto, un'umiltà e una superbia fenomenali³³⁶.

L'intervista di Marotta proseguì ancora, interrogando un geometra e la cameriera dell'hotel in cui Marilyn alloggiò mentre girava uno dei suoi film ed entrambi diedero

³³³ Come già specificato, le inchieste sulle dive del cinema vennero in seguito raccolte in volume. Tutte le citazioni presenti in questo paragrafo si intendono riferite alla prima stampa in rivista.

³³⁴ Giuseppe Marotta, *Marilyn*, cit., p. 16.

³³⁵ *Ivi*, p. 17.

³³⁶ *Ivi*, pp. 19-21.

l'immagine di una Marilyn penetrante e unica, con la quale risultò impossibile qualsiasi confronto³³⁷.

Negli anni di nostro interesse, Marotta parlò di Marilyn Monroe anche in occasione dell'uscita di *Facciamo l'amore* di George Cukor (1960) e come sottolineò Giulio Nascimbeni, anche quando il critico fu alle prese con l'affascinante mondo di Hollywood e con usi, costumi e personaggi che non gli appartenevano assolutamente, usò la sua solita confidenza, spesso anche aggressiva, e questo suo modo di porsi "faccia a faccia" con i personaggi di cui parlava³³⁸. Nel recensire *Facciamo l'amore*, Marotta si soffermò principalmente sulla diva, concentrandosi ancora una volta sulla fisicità dell'attrice e rivolgendosi direttamente a lei, scrisse:

Marilyn, permetti? Dice un'arcaica e ingenua canzonetta del mio paese: «Come tua madre ti ha fatta / io lo so meglio di te». Senti, Marilyn, senti. Ogni sguardo che ti percorre è un viaggio d'istruzione. La campata dei capelli biondi, nella quale svariano e sguizzano come salamandre le inquiete luci del «set»; la faccia di raso, diafana, intorno al fiore equatoriale della bocca; innestato come un gambo il collo tuttora immune da rughe, soffici e larghe le spalle, idonee tanto alle carezze di un uomo col sonno tra le ciglia, quanto agli scossoni di un uomo sopraffatto dall'ira; il petto di radice ampia, fermo, libero, non miracolato dai puntelli di un reggiseno; la vita che si restringe a precipizio, di modo che i fianchi sopravvengano con la veemenza di un'esplosione; il vasto bacino, levigato (suppongo) come i letti dei laghi, tutta una fluida bianchezza: e le gambe, infine (o in principio, se capovolgete l'elenco), di marmo, che se aderiscono l'una all'altra hanno la compattezza, l'unicità della parte inferiore delle sirene³³⁹.

La descrizione che Marotta fece della diva occupò gran parte della recensione e, come il critico era solito fare, prima di arrivare ai giudizi sul film, ne espose la trama, per poi giungere alla conclusione che in *Facciamo l'amore* non esistesse nient'altro al di fuori di lei, «tutto il resto è polvere, detrito, muffa di commediola cinematografica», compresi gli altri interpreti, a cui venne dato un voto appena sufficiente.

Il critico concluse questa recensione, che si presentò piuttosto come un tributo alla diva, affermando: «il problema di Marilyn Monroe non ha che una salomonica, feroce soluzione: uccidiamola, imbalsamiamola e collochiamola in un Museo: dove, come l'acqua piovana o sorgiva, come la rossa luna fra i comignoli, come gli alisei e i monsoni, appartenga a chiunque»³⁴⁰.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Giulio Nascimbeni, *I fuochi lontani di Marotta*, in Giuseppe Marotta, *Le bellissime*, cit., p. 12.

³³⁹ Giuseppe Marotta, «Come tua madre ti ha fatto io lo so meglio di te», «L'Europeo», XVII, 2, 8 gennaio 1961, p. 70.

³⁴⁰ *Ibidem*.

Così come accadde con Marilyn, anche Brigitte Bardot venne descritta nell'«inchiesta» del 1959 attraverso le parole di coloro che furono intervistati (per finta) da Marotta. Il primo ad essere interrogato fu un fisico nucleare, che descrisse a lungo l'attrice per poi farne un ironico e pungente paragone con la moglie:

Brigitte Bardot è piena, anzi trabocca di energie nucleari. Il suo fascino ha tutti gli elementi della scomposizione totale che libera immense energie. B.B. è un continuo trasformarsi da candida bambina in sapiente donna e da sapiente donna a candida bambina, che sprigiona formidabili quantità di radiazioni sessuali. Io non vivo, come individuo, che di B.B. Commisi l'errore, nel '50, di sposare Annamaria F., una mia solerte compagna di ricerche scientifiche. Sì, e la trasformiamo! È legnosa e frigida, i suoi atomi sono grumi intangibili di protoni e neutroni ed elettroni, che nessuna formidabile accelerazione può dissolvere in voluttà e in sentimento³⁴¹.

Il fisico nucleare fu seguito da un poeta di provincia, a cui il medico sconsigliò la visione di Brigitte Bardot, a causa del suo cuore ingrossato, dell'aorta inspessita e del fegato in disordine, ma il poeta obiettò al medico di voler morire al cinema guardando B.B. Successivamente, il macellaio, il professore, e l'anarchico, intervistati da Marotta sottolinearono quanto la Bardot fosse un bene da dividere equamente. In questo gioco di finzioni, l'unica intervistata a non aver mai sentito parlare di Brigitte Bardot fu una donna, madre di tredici figli, nei confronti della quale Marotta si sentì in dovere di spiegare chi fosse l'attrice e di farle vedere una sua foto, tanto che la donna ravvisò delle somiglianze un po' con una delle sue figlie e un po' con se stessa da giovane³⁴².

Emersero da queste interviste le tante sfaccettature delle dive del momento; il critico sottolineò quanto fossero entrate nell'immaginario collettivo, quanto fosse impossibile non conoscerle pur senza aver mai visto un film in cui fossero presenti. Il loro aspetto fisico venne costantemente messo sotto il riflettore e vennero spesso descritte come si descrive un quadro o un'opera d'arte che non potrà mai essere riprodotto tale e quale. Vennero, inoltre, fatti dei riferimenti alla loro vita privata (in riferimento a Brigitte Bardot disse un intervistato: «ha cambiato ben tre uomini fino ad oggi, perché non prova anche me?»³⁴³), alle loro storie d'amore. Attraverso delle situazioni paradossali e con il suo coinvolgente umorismo, Marotta riuscì a dare un'immagine insolita delle dive e a presentarne vizi e virtù.

³⁴¹ Giuseppe Marotta, *Inchiesta di uno scrittore italiano sulle tre vamp del cinema: Brigitte*, cit., p. 17.

³⁴² *Ivi*, pp. 17-21.

³⁴³ *Ivi*, p. 17.

Il primo film di Brigitte Bardot che Marotta vide fu *La ragazza del peccato* di Claude Autant-Lara (1958) e la recensione che il critico trasse da questa visione gli diede la possibilità di ribadire l'unicità della Bardot e di sottolineare quanto, a suo parere, essa superasse, come attrice, le italianissime Sofia Loren e Rosanna Schiaffino, ma anche quanto gli interessi del copione, della regia e del pubblico non fossero sicuramente rivolti alla sua arte. *La ragazza del peccato* venne giudicato da Marotta un film «acre, viscido, tortuoso, immorale dalla prima all'ultima inquadratura», che a suo parere doveva essere vietato in Italia, ma anche un film in cui indubbiamente emerse la figura di Brigitte Bardot, irripetibile, a detta di Marotta, come la nascita e la morte³⁴⁴.

Gli amanti del chiaro di luna di Roger Vadim (1958) diede nuovamente a Marotta la possibilità di parlare di Brigitte Bardot e di sottolineare – come già aveva fatto parlando della *Ragazza del peccato* – quanto l'arte non avesse niente a che fare con i giochi erotici evocati dal film. Marotta, nel presentare la trama e il ruolo assunto dall'attrice, volle far riflettere il pubblico su come attrici come Brigitte Bardot riducessero il cinema alla mercificazione della donna e osservando l'abilità del regista nei brani descrittivi, aggiunse: «Non appena scorge B.B., il Vadim è perduto, e con lui ogni plausibilità di racconto. Azione, sfondi, caratteri, dialoghi, tutto va al diavolo perché, giunto a B.B., il cinema non ha in mano che le cento e mille variazioni di streap-tease»³⁴⁵. Come si può notare in questi anni, le recensioni dei film che ebbero come protagonista Brigitte Bardot ottennero prevalentemente giudizi negativi da parte di Marotta, poiché cadevano sempre nello stesso errore: concentrare la propria attenzione quasi esclusivamente sull'attrice, facendo svanire il resto ed eliminando quasi totalmente la narrazione. La stessa sorte, infatti, toccò a *Femmina* di Julien Duvivier (1958), in cui nuovamente il critico sottolineò come, di fronte alle curve della protagonista, ogni altro elemento sparisse. In questa circostanza, inoltre, il critico evidenziò quanto la Bardot non avesse mai recitato peggio³⁴⁶.

Babette va alla guerra di Christian-Jaque (1959) presentò Brigitte Bardot in una veste completamente nuova. Il regista, infatti, come segnalato da Marotta, fece indossare

³⁴⁴ Giuseppe Marotta, *Tre cose irripetibili abbiamo: la nascita, la morte e B.B.*, «L'Europeo», XV, 47, 25 novembre 1958, pp. 52-53.

³⁴⁵ Giuseppe Marotta, *Vellose scemenze nel paesaggio graffiato dai mulini a vento di Cervantes*, «L'Europeo», XIV, 51, 21 dicembre 1958, pp. 52-53.

³⁴⁶ Giuseppe Marotta, *Una fionda rotea e scaglia l'amante, sia pure: ma dove e come?*, «L'Europeo», XV, 12, 22 marzo 1959, p. 52.

all'attrice uniformi o tute per tutta la durata del film e così, non più distratto dalla solita semi-nudità che caratterizzò la diva in ogni film, il critico poté maggiormente notare e sottolineare quanto Brigitte Bardot, come attrice, valesse assolutamente «zero»³⁴⁷.

I registi, il pubblico e Marotta tornarono a contemplare Brigitte Bardot in *Sexy girl* di Michel Boisrond (1959), dove l'attrice si presentò nuovamente in tutta la sua bellezza, nonostante, come disse il critico, il regista non avesse «ecceduto in sensualità». La recensione del film si concentrò prevalentemente sull'immagine della Bardot e, inaspettatamente, *Sexy girl* venne lodato dal critico per il brio, la scioltezza e per la sua capacità di far sorridere il pubblico³⁴⁸.

Nell'«inchiesta» del 1959, invece, Sofia Loren venne presentata da Marotta con queste parole:

E Napoli, un giorno, si risvegliò con Sofia Loren sotto il guanciale. Il Vesuvio trattenne il fiato; le isole palparono ansiose nella garza dei vapori mattutini; i pesci di Marechiaro, sotto la digiacomiana finestrella, smisero tutt'a un tratto (salvo a riprendere con maggiore impegno, furiosamente, dopo qualche minuto) di fare all'amore; stupirono i cieli di seta e i verdi aggrovigliati giardini di Posillipo; risero le acque di Santa Lucia e tintinnarono di invisibili medaglie i petti degli scugnizzi aggruppati sulla scogliera di via Caracciolo; nelle zuppiere della "Zi' Teresa" e della "Bersagliera" le macchie rosse e pungenti delle aragoste divamparono come attizzate dal maestrale: nei suoi vicoli e nelle sue piazzette, nei suoi fondaci e nelle sue bettole, nelle sue mille friggitorie, negli innumerevoli suoi chioschi pavesati di limoni, ovunque, la città echeggiò di muti, dilaganti, irrimediabili evviva³⁴⁹.

Nonostante questa poetica introduzione, l'«inchiesta» mise nuovamente in evidenza vizi e virtù della diva in questione. Il primo ad essere intervistato da Marotta su Sofia Loren fu un anziano barone, discorrendo con il quale, il critico ebbe occasione di fare riferimento alla vita privata della Loren e alla sua relazione con Carlo Ponti, noto produttore cinematografico ben più grande di lei e di evidenziare le imperfezioni fisiche già ribadite dall'attrice durante un'intervista: «il naso troppo lungo e la bocca troppo grande». Il secondo intervistato, invece, un avvocato, si soffermò sul fascino dell'attrice e al contempo sulla sua fragilità, definendola «debole, vulnerabile, frivola». In seguito, un autista e un fruttivendolo confessarono di venerare la Loren come una divinità e di non poter fare a meno di pensare a lei.

³⁴⁷ Giuseppe Marotta, *Una B.B. che sembra il malinconico risultato di un'amputazione*, «L'Europeo», XV, 47, 22 novembre 1959, pp. 58-59.

³⁴⁸ Giuseppe Marotta, *Appendice alla «Dolce vita» e un'orgia di usuali film*, cit., pp. 50-51.

³⁴⁹ Giuseppe Marotta, *Conclusa l'inchiesta sulle vamp del cinema: Sofia*, cit., p. 16.

Marotta, inoltre, indipendentemente dall'inchiesta sulle dive del cinema, ebbe più volte occasione di parlare di Sofia Loren tra il 1958 e il 1963. La Loren recitò in *Orgoglio e passione* di Stanley Kramer (1957) e Marotta, nel recensire il film, sottolineò quanto il trucco l'avesse imbruttita e quanto la sua recitazione fosse pessima e aggiunse: «Dice che vuole un Oscar e magari (l'America è terra di prodigi) lo avrà. Si muove con la naturalezza di un'agnella bendata; piange come un bicchiere nel pugno di un ubbriaco»³⁵⁰. Sembra quasi che Marotta amasse e contemporaneamente odiasse l'attrice, poiché spesso i vari complimenti espressi dal critico vennero seguiti, a distanza di qualche riga, da pesanti critiche. Il suo giudizio sull'attrice venne espresso anche senza alcun riferimento ad uno specifico film. Marotta scrisse:

Non amo né odio, ve lo giuro, Sofia. La valuto perché il cinema e la cronaca ce la propongono continuamente, ossessivamente. È, per me, una limitatissima attrice e una magnifica brutta donna. Fatto singolare, magico, quest'ultimo: poiché accidenti com'è brutta, in genere, una brutta donna! Invece l'asimmetrica Loren, scarsa di mento e dotata di una bocca lunga e larga come la misericordia di San Gennaro; oberata di un seno mai consultatosi (c'è pure l'ONU dell'anatomia!) con le altre zone del suo corpo, è una bellezza universalmente apprezzata, che non soffre nemmeno degli accostamenti fotografici a Ponti. Anzi don Carlo migliora accanto a lei: "s'illumina d'immenso", direbbe il Poeta. Scrissi, e ripeto, che Sofia non avrebbe dovuto consegnarsi ai dollari; se aveva un'oncia di talento, a Hollywood, fra i Selznick, i Williams e le Maxwell, in qualche anno la perderà³⁵¹.

Nella *Chiave* di Carol Reed (1958) Sofia Loren interpretò Stella, una ragazza di origine ticinese, cosa che a Marotta sembrò assurda, ma colse l'occasione per complimentarsi con il regista per aver resistito alla tentazione di "spogliare" la Loren, mostrandola in vesti succinte in un'unica scena. Il film diede a Marotta l'occasione per rinnovare alcune critiche nei confronti dell'attrice. Evidenziò come fosse stata «ingentilita», pur non avendo ancora acquisito «quella intensità e varietà di espressioni che il cinema esige da una brava attrice»³⁵². Ritenne, inoltre, che l'obbiettivo fosse in grado di mostrare alcune volte i suoi pregi, altre volte i suoi difetti, che spesso riuscirono a renderla addirittura volgare. Ad un corpo impeccabile si contrappone un viso caratterizzato da «una bocca smisurata» e da «un mento breve, brevissimo»³⁵³.

³⁵⁰ Giuseppe Marotta, *Orgoglio e cannone, ovvero i catastrofici viaggi di Chiquito*, «L'Europeo», XIV, 1, 5 gennaio 1958, p. 53.

³⁵¹ Giuseppe Marotta, *Ucci ucci, il Miller del «Crogiuolo» non sente odor di comunistucci*, «L'Europeo», XIV, 22, 1° giugno 1958, p. 55.

³⁵² Giuseppe Marotta, *La serratura della trasmissibile, ereditabile bella ragazza di Westport*, «L'Europeo», XIV, 40, 5 ottobre 1958, p. 57.

³⁵³ *Ibidem*.

A distanza di un anno da queste parole che Marotta spese nei confronti dell'attrice, il critico si presentò nuovamente molto duro nei suoi confronti quando recensì *Orchidea nera* di Martin Ritt (1958). Grazie a questo film la Loren ottenne il premio come miglior attrice al Festival di Venezia, un incoraggiamento che secondo Marotta non fu assolutamente necessario. Il critico sentenziò: «una cenciosa (adopero l'aggettivo nel più onorevole dei sensi) ragazzetta di Pozzuoli, frequentatrice abituale dei corsi di bellezza e dei “fotoromanzi”, diventa in pochi anni famosa ovunque, gonfia di ricchezze, e voi, membri della Commissione, decidete che bisogna incoraggiarla? Inaudito»³⁵⁴. Egli sottolineò quanto fosse necessario rimanere freddi e iniqui con «gli affezionatissimi cugini della Fortuna»³⁵⁵. La Loren in *Orchidea Nera* interpretò la parte di una vedova, indossando tetri e informi abiti che la snaturarono, stando alle parole di Marotta. La sua recitazione venne definita apprezzabile, ma il critico sottolineò quanto il lutto non si addicesse all'attrice, poiché gli abiti della vedovanza la mortificarono, non dando valore al suo corpo e accentuando i difetti del suo viso, che in questa occasione vennero nuovamente ribaditi e ampliati. Concluse il suo articolo rivolgendosi direttamente alla diva: «Ascolta me, Sofia: rifiutale sempre le Duse che ti offrono, dà al cinema quello che è del cinema»³⁵⁶.

Marotta non dedicò molte parole alla Loren e alla sua recitazione, nonostante fosse la protagonista del film, quando fu il momento di recensire *La ciociara* (1960), di cui si è parlato nel paragrafo precedente; lodando la forte emotività di un primo piano dell'attrice, la definì «la Madonna dei sette dolori», senza aggiungere nessun altro commento³⁵⁷.

La baia di Napoli di Melville Shavelson (1960), un film di cui Marotta consigliò la visione per poter vedere sullo schermo una Napoli insolita, quella degli americani, diede al critico una nuova occasione per parlare di Sofia Loren, che venne giudicata «spesso eccellente». Marotta ritenne, infatti, che nei panni di personaggi comuni, popolari, l'attrice potesse dare il meglio di sé, presentandosi nella sua veste più autentica. Il critico, come spesso fece in questi anni, ne sottolineò nuovamente pregi e difetti, notando come

³⁵⁴ Giuseppe Marotta, *Con la sola faccia Sofia Loren non incendia il fotogramma*, «L'Europeo», XV, 10, 8 marzo 1959, pp. 48-49.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 48.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 49.

³⁵⁷ Giuseppe Marotta, «*La ciociara*» ossia *l'inevitabile sorte di ogni nudo elenco di guai*, cit., p. 68.

questi si esprimessero al contempo sullo schermo: una rara bellezza in cui era possibile ravvisare anche «un che di selvatico, di ferino, di brutto»³⁵⁸.

Sofia Loren venne poi lodata sia a Londra che a New York per la sua interpretazione nella *Milionaria* di Anthony Ashquith (1960), suscitando la curiosità di Marotta, che dichiarò di aver visto il film unicamente per poter giudicare l'attrice. La Loren interpretò il ruolo della protagonista ma, differentemente dalle opinioni dei critici inglesi e americani, Marotta non apprezzò la sua *performance* e sottolineò per prima cosa quanto all'attrice non si addicessero «le sofisticazioni del *maquillage* e dell'alta moda»³⁵⁹. Il critico ritenne che la Loren agghindata e ingioiellata rendesse meno e aggiunse: «Sofia è lunga, lunga, lunga... è la notte di Natale di ogni bellezza femminile: e quegli eccentrici vestiti e capelli non l'abbreviano, le danno a tratti il goffo aspetto di una gruccia nell'armadio»³⁶⁰. La recitazione della Loren, inoltre, venne definita mediocre e sforzata, tanto che spesso si ebbe l'impressione che l'attrice non capisse il significato delle battute pronunciate e che le balenasse ogni tanto negli occhi «una vaga ottusità». Marotta consigliò alla Loren di dedicarsi alle ciociare e al dramma³⁶¹.

Fu offerta al critico un'ultima occasione per parlare di Sofia Loren sulle pagine dell'«Europeo» quando nel 1961 vide *Il diavolo in calzoncini rosa* di George Cukor (1959).

Marotta sembrò sempre incuriosito dai film in cui comparve la Loren e spesso fece notare che il motivo che lo spinse a scegliere di vedere un film piuttosto che un altro, fosse proprio il fatto che tra le interpreti ci fosse la nota attrice partenopea. L'entusiasmo di Marotta nei confronti della presenza dell'attrice nei vari film, però, si tradusse raramente in giudizi positivi nei suoi confronti. Nel *Diavolo in calzoncini rosa* Sofia Loren venne definita da Marotta «deliziosamente frivola e improbabile»³⁶².

La lente di ingrandimento che Marotta puntò sulle tre dive del cinema divenne un modo per concentrare ulteriormente lo sguardo su coloro che si erano poste al centro dell'attenzione nel cinema internazionale. La loro presenza scenica fu indubbia, così

³⁵⁸ Giuseppe Marotta, *La «terza Napoli» del regista americano Shavelson*, «L'Europeo», XVII, 8, 19 febbraio 1961, pp. 68-69.

³⁵⁹ Giuseppe Marotta, *Sofia prova che il dramma è più maneggevole della commedia*, «L'Europeo», XVII, 12, 19 marzo 1961, p. 68.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Giuseppe Marotta, *Una Sofia bionda per gli arcaici butteri del Nebraska*, «L'Europeo», XVII, 38, 17 settembre 1961, p. 66.

come la loro bellezza, anche quando le inquadrature erano in grado di mettere in luce qualche possibile difetto. L'intento di Marotta, espresso sia attraverso le «inchieste», che attraverso i commenti spesi per le attrici nelle sue recensioni, non fu certo quello di concentrarsi sulle loro capacità attoriali ma di indagare prevalentemente la loro presenza nell'immaginario collettivo. Il critico riuscì a soddisfare, probabilmente, anche l'interesse di chi fu semplicemente interessato a curiosare nella loro vite private e così offrì pettegolezzi e suscitò continuamente la curiosità dei lettori. Le dive vennero «umanizzate» attraverso le parole di Marotta, che ne fornì una visione inusuale ma pur sempre in linea con il suo stile: schietto, ironico e pungente.

In fin dei conti, la critica cinematografica per Marotta non fu altro che un gioco, che lui stesso spiegò con queste parole: «Il mio giuoco è quello di avvicinare alla gente del cinema uno specchietto deformante; sono l'avvocato del diavolo cinematografico: privo di toga e munito, invece, di un berretto a sonagli che mi conferisce una gentile, bizzarra immunità»³⁶³.

³⁶³ Giuseppe Marotta, *Amabile congedo sul filo di una polemichetta*, «L'Europeo», XIV, 34, 24 agosto 1958, p. 50.

Bibliografia

1. Scritti di Giuseppe Marotta

1.1 Articoli di Giuseppe Marotta sull'«Europeo» (1958-1963)

Orgoglio e cannone, ovvero i catastrofici viaggi di Chiquito, XIV, 1, 5 gennaio 1958, p. 53.

Il principale, irreparabile avvenimento cinematografico del 1957, XIV, 2, 12 gennaio 1958, p. 53.

Mordi, scorpioncino bello... Sii gentile, mordi il capitano Jimmy, XIV, 3, 19 gennaio 1958, p. 51.

Solitario Rhodes, volto nella folla, non ha pietà di noi, XIV, 4, 26 gennaio 1958, p. 53.

La sventurata figlia del bombardamento del 25 marzo 1941, XIV, 5, 2 febbraio 1958, p. 53.

Voleva essere il mondo 1958 la simbolica Matorno di Blasetti, XIV, 6, 9 febbraio 1958, p. 53.

No, romanzieri e poeti non gioveranno ai film, XIV, 7, 16 febbraio 1958, pp. 54-55.

Uno svedese, Ingar Bergman, salva il Barberini, XIV, 8, 23 febbraio 1958, p. 53.

A Londra, come nella giungla, un padrone ci vuole, XIV, 9, 2 marzo 1958, p. 52.

Registi che riabilitino romanzieri cercansi, XIV, 10, 9 marzo 1958, p. 53.

Un affascinante primo cittadino sotto inchiesta nel 1931, XIV, 11, 16 marzo 1958, pp. 54-55.

I figli mezzi me e mezzi te di Lloyd Gruver e di Hana-Hogi, XIV, 12, 23 marzo 1958, p. 51.

Storia di un ponte, di una terra, di due colonnelli, XIV, 13, 30 marzo 1958, p. 55.

Si crivellavano di baci le infermiere e i tenenti dell'altra guerra, XIV, 14, 6 aprile 1958, pp. 54-55.

Un insulso film che però ci contiene, dal primo all'ultimo, tutti, XIV, 15, 13 aprile 1958, p. 51.

Gradiva le mogli dei superiori, il tenente Christian, XIV, 16, 20 aprile 1958, p. 53.

Punite il cinema, dico io, e abbiate pietà di Lana Turner, XIV, 17, 27 aprile 1958, p. 57.

Una vedova francese con i più alti consumi di energia elettrica, XIV, 18, 4 maggio 1958, p. 53.

Senza la regia di un poeta va Marcellino sulle vie dell'inferno, XIV, 19, 11 maggio 1958, p. 53.

Un po' d'amore alla Miss Agonia di tutte le Russie, XIV, 20, 18 maggio 1958, p. 47.

«Caro Elvis, ti ho visto alla TV e sei uno schianto», XIV, 21, 25 maggio 1958, p. 55.

Ucci ucci, il Miller del «Crogiuolo» non sente odor di comunistucci, XIV, 22, 1° giugno 1958, p. 55.

Per l'inferno dei peccatori cinematografici di giugno, da questa parte, XIV, 23, 8 giugno 1958, p. 47.

Malinconie di stagione, poco alleviate dai butteri di Hathaway, XIV, 24, 15 giugno 1958, pp. 52-53.

Pericolose e buffe domande agli esami di giugno, XIV, 25, 22 giugno 1958, p. 53.

Sia fatta, con le donne, la volontà del nulla e del tutto, XIV, 26, 29 giugno 1958, p. 52.

Tutto, nei film di Roberto Montero, è ai margini di ogni cosa, XIV, 27, 6 luglio 1958, pp. 54-55.

Vane e futili croci sulle tombe dei soggetti cinematografici, XIV, 28, 13 luglio 1958, p. 53.

Piangi, terra amata, su queste povere spoglie, XIV, 29, 20 luglio 1958, pp. 54-55.

Ultima sessione di esami cinematografici, XIV, 30, 27 luglio 1958, p. 52.

Antologia apocrifa suggerita da un brutto film, XIV, 31, 3 agosto 1958, p. 52.

Avvicinatevi ai film come passanti alle vetrine, XIV, 32, 10 agosto 1958, pp. 52-53.

Al «Drive-in» quando le cicale danno le consegne ai grilli, XIV, 33, 17 agosto 1958, p. 53.

Amabile congedo sul filo di una polemichetta, XIV, 34, 24 agosto 1958, pp. 50-51.

Eccellenti fotografi delle cose, privi di nozioni e di sentimento delle cose, XIV, 39, 28 settembre 1958, p. 57.

La serratura della trasmissibile, ereditabile bella ragazza di Westport, XIV, 40, 5 ottobre 1958, p. 57.

Domanda scusa, Tati, di qualunque verticale, XIV, 41, 12 ottobre 1958, pp. 50-51.

I laceri, ingenui, commoventi Don Chisciotte del rififi, XIV, 42, 19 ottobre 1958, p. 53.

Chi può giurare che Adamo non fosse ottentotto o cinese?, XIV, 43, 26 ottobre 1958, p. 47.

Il divertente ma plausibile ritratto di un emigrante da ogni terra, XIV, 44, 2 novembre 1958, p. 53.

«Cosa? Perché? Quando? Dove? Chi?» e il giornalista è fatto, XIV, 45, 9 novembre 1958, p. 54-55.

Dall'«Albero della vita», in un bel cappio, dondola Dmytryk, XIV, 46, 16 novembre 1958, p. 47.

Tre cose irripetibili abbiamo: la nascita, la morte e B.B., XIV, 47, 23 novembre 1958, pp. 52-53.

Il fuoco di un western allontana le belve dei cattivi pensieri, XIV, 48, 30 novembre 1958, p. 47.

Gonfio di pesce, il «Vecchio e il mare» è un tedioso venerdì cinematografico, XIV, 49, 7 dicembre 1958, p. 47.

Dopo Mosè e Rossella le battaglie di Pugacev, XIV, 50, 14 dicembre 1958, pp. 52-53.

Vellose scemenze nel paesaggio graffiato dai mulini a vento di Cervantes, XIV, 51, 21 dicembre 1958, pp. 52-53.

Dracula il vampiro farà ridere pazzamente le vostre ossa, XIV, 52, 28 dicembre 1958, p. 52.

La duchessa D'Alba gradirebbe i blue-jeans del principe Massimo, XV, 1, 4 gennaio 1959, pp. 54-55.

Cattivi acquisti nel bazar teatrale di Tennessee Williams, XV, 2, 11 gennaio 1959, pp. 48-49.

L'eroe di Ford trasforma una veglia funebre in comizio, XV, 3, 18 gennaio 1959, p. 48.

Guerre secche e guerre umide, guerre di ieri e di oggi, chi ne vuole?, XV, 4, 25 gennaio 1959, p. 46.

Tre gentili ed illustri amici vi parlano del cinema per me, XV, 5, 1° febbraio 1959, pp. 50-51.

Andateci con il bicarbonato a vedere «Peccatori in blue-jeans», XV, 6, 8 febbraio 1959, pp. 48-49.

Un poeta avvista e fruga le recluse delle Mantellate, XV, 7, 15 febbraio 1959, pp. 48-49.

Fammi posto vicino a te sulla stuoia, piccolo uomo giallo, XV, 8, 22 febbraio 1959, pp. 48-49.

Un soffio e Kim sparirebbe come la diafana corolla di un'effimera, XV, 9, 1° marzo 1959, pp. 46-47.

Con la sola faccia Sofia Loren non incendia il fotogramma, XV, 10, 8 marzo 1959, pp. 48-49.

Il paese del nottambulo è una musica, una bottiglia, una scollatura, XV, 11, 15 marzo 1959, pp. 52-53.

Una fionda rotea e scaglia l'amante, sia pure: ma dove e come?, XV, 12, 22 marzo 1959, p. 52.

Come la vergine di Latina andò a nozze a Roma col picaro di Giarre, XV, 13, 29 marzo 1959, pp. 52-53.

Senza la passatella non avremmo dubbi su l'immancabile trionfo dei buoni, XV, 14, 5 aprile 1959, pp. 52-53.

Piove sui melliflui russi di Litvak e sugli arcaici romani di Soldati, XV, 15, 12 aprile 1959, pp. 52-53.

Il primo giro di manovella o è un «Lazzaro, vieni fuori», o non è, XV, 16, 19 aprile 1959, p. 44.

Il sole indica agli adulteri le ossa bianche e terribili di ogni cosa, XV, 17, 26 aprile 1959, pp. 56-57.

Figure di velo e di garza i personaggi del famoso «Gigi», XV, 18, 3 maggio 1959, pp. 52-53.

Hanno inchiodato il cinema alla roccia delle parole, come Prometeo, XV, 19, 10 maggio 1959, pp. 52-53.

Johnny usava il vetriolo come scolorina della bellezza, XV, 20, 17 maggio 1959, p. 52.

Otto morti nel penitenziario, visti da un film e da due noti scrittori, XV, 21, 24 maggio 1959, p. 52.

Rifutiamo almeno, alla gioventù, lo svago di uccidere senza motivo, XV, 22, 31 maggio 1959, pp. 54-55.

I ricorrenti eccidi finiranno quando vorremo poco, anzi niente, XV, 23, 7 giugno 1959, p. 54.

Contati per dieci secondi da Lucifero gli sminatori di Aldrich, XV, 24, 14 giugno 1959, pp. 52-53.

Tre ingegnosi, bizzarri ed economici svaghi di giugno, XV, 25, 21 giugno 1959, pp. 52-53.

I viaggi di Ingmar Bergman nella coscienza di un vecchio egoista, XV, 26, 28 giugno 1959, p. 52.

Trenta gradi all'ombra dell'invincibile, spietato «generale-ombra», XV, 27, 5 luglio 1959, pp. 52-53.

Follie di luglio cinematografiche, narrate dalle singole vittime, XV, 28, 12 luglio 1959, pp. 58-59.

Marilyn, XV, 29, 19 giugno 1959, pp. 16-21.

Inchiesta di uno scrittore italiano sulle tre vamp del cinema: Brigitte, XV, 30, 19 luglio 1959, pp. 16-21.

Conclusa l'inchiesta sulle vamp del cinema: Sofia, XV, 31, 26 luglio 1959, pp. 16-21.

Digeriva anche i sassi la belva spaziale di gelatina, XV, 32, 9 agosto 1959, p. 44.

Belle ragazze frugano Roma cercando un paio di baffi e una canzone, XV, 33, 16 agosto 1959, p. 58.

I blue-jeans chiamano vicende aspre, e non soavi carezze materne, XV, 34, 23 agosto 1959, pp. 52-53.

Una vedovella batte legalmente lo scià delle ferrovie d'America, XV, 38, 20 settembre 1959, pp. 52-53.

Le ardue leggi non sono che la tecnica di un lavoro fantastico, XV, 39, 27 settembre 1959, pp. 52-53.

Figli miei, cugini, zii, fratelli miei del cinema, venite e parliamo, XV, 40, 4 ottobre 1959, p. 52.

«Magliari» ad Amburgo e orfanelli di genitori vivi a Parigi, XV, 41, 11 ottobre 1959, p. 52.

Il generale Della Rovere: tema pirandelliano ammansito dal cinema, XV, 42, 18 ottobre 1959, pp. 52-53.

Una radura nella giungla cinematografica delle pupe e dei bulli, XV, 43, 25 ottobre 1959, pp. 58-59.

Dieci buffi arcieri del baronetto Fenwick sconfiggono l'America, XV, 44, 1° novembre 1959, pp. 52-53.

Alberto Sordi, nei film, dimentica di volersi bene; Gassman purtroppo no, XV, 45, 8 novembre 1959, pp. 52-53.

Germi e Sturges alla sbarra di una giornata di pioggia, XV, 46, 15 novembre 1959, p. 52.

Una B.B. che sembra il malinconico risultato di un'amputazione, XV, 47, 22 novembre 1959, pp. 58-59.

L'ingenua, sacrificata gioventù del 1943 in un film di Zurlini, XV, 48, 29 novembre 1959, pp. 58-59.

Un bizzarro e drammatico processo alla Corte d'Assise del cinema, XV, 49, 6 dicembre 1959, p. 52.

Uscito in gran fretta dall'eroismo, l'uomo ricade nell'uomo, XV, 50, 13 dicembre 1959, pp. 52-53.

Una ragazza calda e una fredda come liquidi nel thermos, XV, 51, 20 dicembre 1959, pp. 52-53.

Lasciamo che «I bucanieri» ci restituiscano il piacere dell'innocenza, XV, 52, 27 dicembre 1959, pp. 48-49.

Stanley Kramer ci dà tempo fino al 1964, approfittiamone, XVI, 1, 3 gennaio 1960, pp. 48-49.

Marotta racconta, giorno per giorno, gli scandali che ci aspettano nei prossimi dodici mesi, XVI, 2, 10 gennaio 1960, pp. 24-27.

Gli schermi pulluleranno, tra poco, di Lolite rosse e di Lolite nere, XVI, 3, 17 gennaio 1960, p. 52.

A Franco Rossi auguro soltanto di invecchiare un po', XVI, 4, 24 gennaio 1960, p. 48.

Furore di vivere accanto ad una ragazza che aveva lenzuola d'acciaio, XVI, 5, 31 gennaio 1960, pp. 52-53.

Un fraterno evviva all'amara via Veneto di Federico Fellini, XVI, 6, 7 febbraio 1960, pp. 50-51.

Ah, una pizza con alici da cuocere nelle fiamme di Cartagine!, XVI, 7, 14 febbraio 1960, p. 48.

Appendice alla «Dolce Vita» e un'orgia di usuali film, XVI, 8, 21 febbraio 1960, pp. 50-51.

Quieta replica, ben certa di lasciare il tempo che trova, a Pasolini, XVI, 9, 28 febbraio 1960, p. 48.

Una sporta di fotogrammi biblici sull'omero di un bifolco dell'arte, XVI, 10, 6 marzo 1960, p. 54.

Assegnato con memorabile equanimità l'Oscar alla mediocrità, XVI, 11, 13 marzo 1960, p. 50.

Dalla teglia dei furtivi amori nella brace della castità, XVI, 12, 20 marzo 1960, pp. 50-51.

Da Pasolini a Williams, nonostante le apparenze, il passo è breve, XVI, 13, 27 marzo 1960, p. 50.

Fuori dall'Eden, Adamo era atteso da una farsa crudele, XVI, 14, 3 aprile 1960, pp. 52-53.

Tre volte in dieci anni giacque con la sposa il marito latino, XVI, 15, 10 aprile 1960, pp. 52-53.

Risate fisiologiche, come riflessi provocati dal martelletto del neurologo, XVI, 16, 17 aprile 1960, pp. 52-53.

La storia e il resto finiscono con un film di Francisci, XVI, 17, 24 aprile 1960, pp. 52-53.

Preti e bambini tornano a casa quando è notte, XVI, 18, 1° maggio 1960, pp. 72-73.

Clamorosa conversione a Maurizio Arena, XVI, 19, 8 maggio 1960, pp. 72-73.

Trionfa in maggio il re dei cuochi cinematografici, XVI, 20, 15 maggio 1960, p. 76.

Arringa di un giovane bruciato verdissimo, XVI, 21, 22 maggio 1960, p. 78.

L'età in cui diciamo catino e pensiamo Atlantico, XVI, 22, 29 maggio 1960, pp. 78-79.

Lamento per un amico e applausi a un film, XVI, 23, 5 giugno 1960, p. 84.

Il manifesto dice: dito sul grilletto, cuore in fiamme, XVI, 24, 12 giugno 1960, p. 70.

Un volto di ricambio per l'infelice Cristiana, XVI, 25, 19 giugno 1960, pp. 84-85.

In mano alle donne il civilissimo pianeta Venere, XVI, 26, 26 giugno 1960, p. 82.

Canzoni, ballo e judo nella «città delle ragazze», XVI, 27, 3 luglio 1960, p. 76.

I torti del ministro Tupini e quelli del cinema italiano, XVI, 28, 10 luglio 1960, pp. 10-11.

I soliti confetti per Madama, che ci darà il «visto», XVI, 30, 24 luglio 1960, p. 74.

È brutto incontrare un cultore di jus primae noctis, XVI, 31, 31 luglio 1960, pp. 70-71.

Non è vero, ma è bello, che gli strateghi vincano le guerre, XVI, 32, 7 agosto 1960, pp. 68-69.

La forza jettatoria della diciassettesima bambola, XVI, 33, 14 agosto 1960, p. 70.

Non risolve niente la bibita che separa il bene dal male, XVI, 34, 21 agosto 1960, p. 72.

L'inventiva dei leoni cinematografici di agosto, XVI, 35, 28 agosto 1960, pp. 74-75.

Il cinema indifeso, XVI, 39, 25 settembre 1960, pp. 30-33.

Il dolore dell'uomo del Sud nel paese dello scialo, XVI, 40, 2 ottobre 1960, pp. 74-75.

Napoleone ingannò il nemico ad Austerlitz come le donne ingannavano lui, XVI, 41, 9 ottobre 1960, p. 72.

La mestizia ci accomuna più di qualsiasi piacere, XVI, 42, 16 ottobre 1960, p. 68.

Il piedatterra che per poco non fece di Cicci-bello un presidente, XVI, 43, 23 ottobre 1960, pp. 70-71.

Dolce match con Marmidone sulla questione meridionale, XVI, 44, 30 ottobre 1960, p. 68.

Volli bene, per due ore, al film «Tutti a casa», XVI, 45, 6 novembre 1960, p. 88.

Aveva qualche zig-zag nei desideri, il giovane architetto di Los Angeles, XVI, 46, 13 novembre 1960, p. 84.

Caduto in ritardo nella pania di Michelangelo Antonioni, XVI, 47, 20 novembre 1960, pp. 66-67.

La donna francese dalla A alla Z in uno spassoso film, XVI, 48, 27 novembre 1960, pp. 68-69.

Tremava (e trema ancora) davanti al Gobbo, tutta Roma, XVI, 49, 4 dicembre 1960, p. 42.

Esplorazione nei baratri spirituali di un'impervia novizia, XVI, 50, 11 dicembre 1960, p. 70.

Natale all'uscio e Judy Holliday: si gela, dormiamo, XVI, 51, 18 dicembre 1960, p. 84.

«*La ciociara*», ossia *l'inevitabile sorte di ogni nudo elenco di guai*, XVI, 52, 25 dicembre 1960, p. 68.

L'idiozia è oscena perché rivela l'ante-uomo, XVII, 1, 1° gennaio 1961, p. 68.

«*Come tua madre ti ha fatta io lo so meglio di te*», XVII, 2, 8 gennaio 1961, p. 70.

Superate dai tempi le auree massime di Abramo Lincoln, XVII, 3, 15 gennaio 1961, p. 66.

Chi non è un gradino sopra è fatalmente un gradino sotto, XVII, 4, 22 gennaio 1961, p. 72.

Da Antonioni vogliamo itinerari e non vagabondaggi d'arte, XVII, 5, 29 gennaio 1961, p. 74.

L'eroismo patriarcale di Giuseppe Garibaldi, XVII, 6, 5 febbraio 1961, p. 58.

Quando un anno è un istante ma un istante è un anno, XVII, 7, 12 febbraio 1961, pp. 70-71.

La «terza Napoli» del regista americano Shavelson, XVII, 8, 19 febbraio 1961, pp. 68-69.

Celeste, ma incontinente e dubbia l'Aida di Zurlini, XVII, 9, 26 febbraio 1961, p. 68.

Nata Eva, cominciarono i guai del condominio, XVII, 10, 5 marzo 1961, p. 66.

I poeti sanno che nessuno è vero e vivo nei fatti, XVII, 11, 12 marzo 1961, pp. 68-69.

Sofia prova che il dramma è più maneggevole della commedia, XVII, 12, 19 marzo 1961, p. 68.

La noia, regina 1961 della vita, dei libri, dei film, XVII, 13, 26 marzo 1961, pp. 78-79.

Quattro bollenti marines scoprono la geisha, XVII, 14, 2 aprile 1961, p. 74.

Vidi l'Atlantide inondata e pensai: chiamo l'idraulico?, XVII, 15, 9 aprile 1961, pp. 82-83.

Futile pellegrinaggio d'amore di un grande regista, XVII, 16, 16 aprile 1961, p. 86.

Nude e aride come bottiglie vuote, le femmine di Tahiti, XVII, 17, 23 aprile 1961, p. 78.

Nocive conseguenze dell'albergofobia di Cristina, XVII, 18, 30 aprile 1961, pp. 76-77.

Citava Racine e delinqueva, il professorino di lingue, XVII, 19, 7 maggio 1961, pp. 78-79.

Hanno trovato una faccia d'angelo per mister Hyde, XVII, 20, 14 maggio 1961, pp. 76-77.

Un garzone della regia s'avventura nella felice infelicità dei sordomuti, XVII, 21, 21 maggio 1961, pp. 80-81.

Saluto a Gary Cooper fra le reminiscenze di un suo vecchio film, XVII, 22, 28 maggio 1961, pp. 92-93.

Piccolo ma solerte dizionario dei film della settimana, XVII, 23, 4 giugno 1961, pp. 76-77.

Una signora, una passione e un cagnolino più bianchi dei gigli, XVII, 24, 11 giugno 1961, p. 78.

Una moglie è una moglie, tutta carta copiativa, XVII, 25, 18 giugno 1961, p. 78.

Zuffe tra angeli e demoni, senza invasioni di campo, XVII, 26, 25 giugno 1961, pp. 72-73.

Le tristezze e i piaceri di una giornata napoletana, XVII, 27, 2 luglio 1961, pp. 68-69.

Stenografati per voi gli inenarrabili esami di cinema, XVII, 28, 9 luglio 1961, pp. 70-71.

Nessuno evita nessuna opportunità di nuocere a nessuno, XVII, 29, 16 luglio 1961, pp. 70-71.

Abbiamo, nei film e nei libri, il complesso della serva cosmica, XVII, 30, 23 luglio 1961, p. 66.

Immagini cretine della squassante gelosia di un cretino, XVII, 31, 30 luglio 1961, pp. 70-71.

Con tre famosi collaboratori nelle sabbie di un film estivo, XVII, 32, 6 agosto 1961, pp. 70-71.

In fondo al peggio del cinema d'agosto non si arriva mai, XVII, 33, 13 agosto 1961, pp. 66-67.

Affranto arrivederci alla prossima annata fotografica, XVII, 34, 20 agosto 1961, p. 72.

Una Sofia bionda per gli arcaici butteri del Nebraska, XVII, 38, 17 settembre 1961, p. 66.

Storia di un fuorilegge allevato a biscottini dalla morte, XVII, 39, 24 settembre 1961, p. 70.

Un ragazzo di Meda striscia nella giungla degli impieghi milanesi, XVII, 40, 1° ottobre 1961, pp. 70-71.

Le straziate vittime del tortuoso pulzellaggio anglosassone, XVII, 41, 8 ottobre 1961, pp. 86-87.

Avevano un patto col diavolo gli eroi di Navarone, XVII, 42, 15 ottobre 1961, pp. 84-85.

Amore, e tu lasciati rapire qualcosa alla rapina, XVII, 43, 22 ottobre 1961, p. 78.

Vani contorcimenti per sfuggire al film «Torna a settembre», XVII, 44, 29 ottobre 1961, pp. 86-87.

Le idee sono vaganti ansie di forma, da attuare subito, XVII, 45, 5 novembre 1961, pp. 94-95.

Arriva leggera e scalza la fatalità sui pastori di Orgosolo, XVII, 46, 12 novembre 1961, pp. 76-77.

Un Vittoriale di squisitezze e di raffinatezze visive, XVII, 47, 19 novembre 1961, pp. 82-83.

Il dito imbrillantato di Hollywood sulle piaghe d'America, XVII, 48, 26 novembre 1961, p. 82.

I diabolici travestimenti dell'angelico Pasolini, XVII, 49, 3 dicembre 1961, pp. 96-97.

Voglio una vecchiaia sincera, nuda come una sposa, XVII, 50, 10 dicembre 1961, p. 94.

Il mondo freme e sussulta, ma il cinema lo ignora, XVII, 51, 17 dicembre 1961, pp. 86-87.

La patria del giudice è, o dovrebbe essere, la Giustizia, XVII, 52, 24 dicembre 1961, pp. 86-87.

Barabba, ossia la drammatica nascita di una coscienza e di una fede, XVIII, 1, 7 gennaio 1962, pp. 64-65.

Vita difficile a Roma e facili mazzate a Napoli, XVIII, 2, 14 gennaio 1962, p. 80.

Sull'erba siciliana, gli anomali fiori del giardinetto di Caino, XVIII, 3, 21 gennaio 1962, pp. 88-89.

Sono tempi di film come «Dimmi la verità», questi?, XVIII, 4, 28 gennaio 1962, p. 86.

Non vivere come un orso nella gabbia delle cose, XVIII, 5, 4 febbraio 1962, p. 86.

Durante qualsiasi lunga sciagura i concepimenti infuriano, XVIII, 6, 11 febbraio 1962, p. 82.

La realtà sorpresa come l'adultera nell'alberghetto, XVIII, 7, 18 febbraio 1962, pp. 68-69.

Resa di conti cinematografica aggravata da un film ambiguo, XVIII, 8, 25 febbraio 1962, pp. 70-71.

Un sindaco e un governatore bidonisti a New York, XVIII, 9, 4 marzo 1962, pp. 70-71.

L'impossibile coabitazione di quattro superbi galli in un pollaio, XVIII, 10, 11 marzo 1962, pp. 68-69.

S'acciglia Bennati a Leopoldville, ride Wilder a Berlino, XVIII, 11, 18 marzo 1962, p. 86.

L'autentico narratore apre gli usci nel momento giusto, XVIII, 12, 25 marzo 1962, pp. 86-87.

L'ibrido letto della infelice ragazza di New Orleans, XVIII, 13, 1° aprile 1962, p. 86.

Le azioni gladiatorie, di carnefici e di vittime, dei romanacci, XVIII, 14, 8 aprile 1962, pp. 102-103.

Il mondo: una perfetta imperfezione che gira intorno alla propria condanna, XVIII, 15, 15 aprile 1962, p. 96.

Senza un ottavo peccato capitale è finita, per me, XVIII, 16, 22 aprile 1962, p. 102.

Non si tratta con Antonioni, bisogna prendere o lasciare, XVIII, 17, 29 aprile 1962, pp. 96-97.

Intempestivi, timidi elogi a un virile e dissodante film, XVIII, 18, 6 maggio 1962, p. 98.

Incoerenze di Maggio, lenite da un film divertente, XVIII, 19, 13 maggio 1962, pp. 94-95.

In una favola d'amore la reale infelicità del popolo-miccia, XVIII, 20, 20 maggio 1962, pp. 94-95.

Gemete per vostro conto, mentre lo schermo patisce un brutto film, XVIII, 21, 27 maggio 1962, pp. 72-73.

Amari, quotidiani appunti di un esule (volontario) dal cinema, XVIII, 22, 3 giugno 1962, p. 82.

Il trucco dei quintali di genio da distribuire in beneficenza, XVIII, 23, 10 giugno, 1962, pp. 72-73.

Legato mani e piedi a una gualcita copertina verde, XVIII, 24, 17 giugno 1962, pp. 82-83.

Chi è causa del suo western pianga se stesso, XVIII, 25, 24 giugno 1962, p. 74.

Micidiali incontri nella buia selva delle canzonette, XVIII, 26, 1° luglio 1962, p. 68.

Come le anime del Purgatorio nelle fiamme di una superdonna, XVIII, 27, 8 luglio 1962, p. 86.

Si valutano in lacrime e sospiri le buone lauree cinematografiche, XVIII, 28, 15 luglio 1962, pp. 86-87.

Le insulsaggini di un film vecchio e le atrocità di un film nuovo, XVIII, 29, 22 luglio 1962, p. 86.

Livido, spossato e madido cinegiornale di luglio, XVIII, 30, 29 luglio 1962, p. 86.

Discorsi marini sui film estivi da un giorno l'uno, XVIII, 31, 5 agosto 1962, pp. 66-67.

Su fogli d'amianto, un piccolo ma rabbioso diario d'agosto, XVIII, 32, 12 agosto 1962, pp. 70-71.

Inopinati film estivi al confessionale dell'arte, XVIII, 38, 23 settembre 1962, pp. 70-71.

Una remota ossessa modernizzata scioglie le ginocchia delle spettatrici, XVIII, 39, 30 settembre 1962, pp. 86-87.

Non persuade il fratello minore di Accattonne, XVIII, 40, 7 ottobre 1962, p. 86.

Sentimenti a Firenze, risentimenti a Washington, XVIII, 41, 14 ottobre 1962, pp. 88-89.

Non si cucinano intingoli nei pentoloni di reggimento, XVIII, 42, 21 ottobre 1962, p. 102.

Il cinema, non avendo pane, mangia tartufi, XVIII, 43, 28 ottobre 1962, p. 96.

L'impavido ometto che dice sempre: «noi», XVIII, 44, 4 novembre 1962, p. 102.

Terra bruciata, dove passa l'attuale Sordi, per l'ingegno altrui, XVIII, 45, 11 novembre 1962, p. 102.

Giorni incresciosi, alleviati dal giuoco delle interviste, XVIII, 46, 18 novembre 1962, p. 118.

I meriti di Napoli, che un fiato di libeccio dissolve, XVIII, 47, 25 novembre 1962, pp. 102-103.

Sputava nel piatto della vita il giovane Berry-Berry, XVIII, 48, 2 dicembre 1962, pp. 78-79.

Un accorato esempio di focomelia narrativa, XVIII, 49, 9 dicembre 1962, p. 86.

Voci attualissime dal martirio del ghetto di Varsavia, XVIII, 50, 16 dicembre 1962, p. 86.

La poesia è indubbiamente folle, ma ci guarisce di noi, XVIII, 51, 23 dicembre 1962, pp. 86-87.

Qualche assente, qualche vivo alla macchia ci vuole, XVIII, 52, 30 dicembre 1962, pp. 66-67.

Pensieri oziosissimi sul 1963 in culla, XIX, 1, 6 gennaio 1963, pp. 72-73.

Risolti dal pallottoliere del buonsenso i problemi del cinema, XIX, 2, 13 gennaio 1963, p. 72.

Esercenti al verde nel terribile mese di gennaio, XIX, 3, 20 gennaio 1963, pp. 70-71.

Poetico sortilegio di Cechov in un film di Lattuada, XIX, 4, 27 gennaio 1963, pp. 72-73.

Piaghe odierne sotto i ferri di Harlan e di Gemma, XIX, 5, 3 febbraio 1963, pp. 72-73.

La specie ha nella femmina le tavole della sua legge, XIX, 6, 10 febbraio 1963, pp. 72-73.

«Fellini otto e mezzo» è uno struggente viaggio nell'uomo, XIX, 7, 17 febbraio 1963, pp. 70-71.

I primi cinque uomini di una piccola emiliana, XIX, 8, 24 febbraio 1963, p. 70.

Inchini a Greta Garbo, applausi a Maryam, XIX, 9, 3 marzo 1963, pp. 70-71.

Cinque facce della falsa e della vera intelligenza cinematografica, XIX, 10, 10 marzo 1963, pp. 72-73.

Con Galeazzo Ciano da Palazzo Venezia alla fossa di Verona, XIX, 11, 17 marzo 1963, p. 70.

Scrupoli di primavera e un grazioso film di Guerrasio, XIX, 12, 24 marzo 1963, p. 70.

Vaghe spiegazioni del tetro fascino di Landru, XIX, 13, 31 marzo 1963, pp. 78-79.

Un indimenticabile film che durerà più di noi, XIX, 14, 7 aprile 1963, p. 102.

Tardivi inchini alla spossante bravura di Luchino Visconti, XIX, 15, 14 aprile 1963, p. 102.

Annegato a Capri un film d'avanguardia, XIX, 16, 21 aprile 1963, p. 102.

L'italiano e l'Italia in due graffianti e piacevoli film, XIX, 17, 28 aprile 1963, pp. 102-103.

Bronci d'aprile e un misericordioso film di Turolla, XIX, 18, 5 maggio 1963, p. 102.

Bisogna recitare splendidamente, per non recitare, XIX, 19, 12 maggio 1963, p. 102.

Mattina di quadri e sera di mitologici ladri, XIX, 20, 19 maggio 1963, pp. 94-95.

Tra i film e i libri, in maggio, la mia scelta è fatta, XIX, 21, 26 maggio 1963, pp. 94-95.

Megere a Los Angeles, angeli nel Friuli, XIX, 22, 2 giugno 1963, pp. 86-87.

Muore di scibile e di alta matematica la nostra civiltà, XIX, 23, 9 giugno 1963, p. 78.

La dolce pena e l'acre gioia di essere italiani, XIX, 24, 16 giugno 1963, p. 86.

Un film e una polemica (buffi) di mezzo giugno, XIX, 25, 23 giugno 1963, pp. 86-87.

Pinete, acquitrini e un'ardua, bella signora, XIX, 26, 30 giugno 1963, p. 74.

La nenia dei pensieri fra le palme di Mergellina, XIX, 27, 7 luglio 1963, p. 86.

Incompleto, madido prontuario dei film della settimana, XIX, 28, 14 luglio 1963, p. 86.

Stanche bracciate negli acquitrini del cinema estivo, XIX, 29, 21 luglio 1963, p. 68.

Riflessioni di viaggio, seguite da un film regicida, XIX, 30, 28 luglio 1963, pp. 72-73.

Era un cenciainuolo di membra il chirurgo innamorato, XIX, 31-32, 11 agosto 1963, p. 70.

Il cinema affoga in un erotismo allucinato e sterile, XIX, 33, 18 agosto 1963, pp. 68-69.

Non irreparabili gli errori di Zavattini e Fellini (Riccardo), XIX, 38, 22 settembre 1963, p. 84.

Le fatiche erotiche, ginniche e alcooliche di un buttero arrabbiato, XIX, 39, 29 settembre 1963, p. 84.

Uno scartiloffio sentimentale di Gregory Peck vedovo e padre, XIX, 40, 6 ottobre 1963, p. 86.

Il boom strazia i romani e Satana i lucani, XIX, 41, 13 ottobre 1963, pp. 86-87.

L'ira paziente che oggi accomuna giovani e vecchi, XIX, 42, 20 ottobre 1963, pp. 48-49.

1.2 Opere in volume di Giuseppe Marotta

Tutte a me, Ceschina, Milano 1932.

Divorziamo per piacere?, Ceschina, Milano 1934.

Mezzo miliardo, Garzanti, Milano 1940.

Questa volta mi sposo, Ceschina, Milano 1940.

La scure d'argento, Ceschina, Milano 1941.

Il leone sgombera, Ceschina, Milano 1944.

Nulla di serio, Elmo, Milano 1946.

L'oro di Napoli, Bompiani, Milano 1947.

San Gennaro non dice mai di no, Longanesi, Milano 1948.

A Milano non fa freddo, Bompiani, Milano 1949.

Pietre e nuvole, Bompiani, Milano 1950.

I dialoghi, Elmo, Milano 1951.

Gli alunni del sole, Bompiani, Milano 1952.

Le madri, Bompiani, Milano 1952.

Coraggio, guardiamo, Bompiani, Milano 1954.

Mi voglio divertire, Ceschina, Milano 1954.

Cavallucci di carta, Elmo, Milano 1955.

Salute a noi, Bompiani, Milano 1955.

Questo buffo cinema, Bompiani, Milano 1956.

Marotta ciak, Bompiani, Milano 1958.

Mal di Galleria, Bompiani, Milano 1958.

Gli alunni del Tempo, Bompiani, Milano 1960.

Visti e perduti, Bompiani, Milano 1960.

Il vento in gabbia, Canesi, Roma 1961.

Le milanesi, Bompiani, Milano 1962.

Le canzoni, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1962.

Facce dispari, Bompiani, Milano 1963.

Il teatrino del Pallonetto, Bompiani, Milano 1965.

Di riffe o di raffè, con introduzione di Vittorio Paliotti, Bompiani, Milano 1965.

Al cinema non fa freddo, a cura di Gianni Amelio e con postfazione di Goffredo Fofi, Avagliano, Cava de' Tirreni 1997.

Le bellissime: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Sofia Loren, con uno scritto di Giulio Nascimbeni e una lettera a Marotta di Nantas Salvalaggio, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004.

L'Oro di Napoli, con introduzione di Raffaele Nigro, BUR, Milano 2017.

2. Scritti su Giuseppe Marotta

Carlo Bo, *Pietre e Nuvole di Giuseppe Marotta*, «La Fiera Letteraria», V, 47, 26 novembre 1950, pp. 1-2.

Pasquale Festa-Campanile, *Che cosa fanno gli scrittori italiani. Posillipo sarà per Marotta la Spoon River Napoletana*, «La Fiera Letteraria», VII, 46, 16 novembre 1952, pp. 1-2.

Goffredo Bellonci, *Come la vita della sua città*, «La Fiera Letteraria», IX, 50, 12 dicembre 1954, p. 3.

Pasquale Festa Campanile, *L'ultimo libro di Marotta. Coraggio Guardiamo*, «La Fiera Letteraria», IX, 8, 21 febbraio 1954, p. 1.

Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani contemporanei*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 265-266.

Nino Nutrizio, *Antologia di Marotta*, «L'Europeo», XIX, 44, 3 novembre 1963, pp. 82-89.

Vincenzo Paladino, *Giuseppe Marotta*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1969, pp. 443-461.

Marianovella Verderame, *Rassegna di studi critici su Giuseppe Marotta*, «Critica Letteraria», VI, 18, 1978, pp. 155-192.

Toni Iermano, *Il malinconico riso di Giuseppe Marotta*, «Esperienze Letterarie», XXVI, 3, luglio-settembre 2001, pp. 29-42.

Salvatore Maffei, *Sogni, delusioni e sconfitte nelle lettere inedite di Giuseppe Marotta*, Emeroteca-Biblioteca Tucci, Napoli, 2004.

*, Giuseppe Marotta, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 70, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2008, pp. 675-678

3. Testi di riferimento per la storia del cinema italiano e la critica cinematografica

S.S. Pio XII, *Discorsi sul film ideale. Primo discorso, 21 giugno 1955*, «Rivista del cinematografo», XXVI, 7, luglio 1955, p. 7.

Francesco Dorigo, *Motivi di una presenza*, «Cineforum», I, 2, marzo-aprile 1961, pp. 7-8.

Fernaldo Di Giammatteo, *Perché la critica no, se tutto è in crisi?*, «Bianco e Nero», XXIII, 1, gennaio 1962, p. 41.

Tommaso Chiaretti, *I vizi del critico*, «Film Selezione», XVIII, 4, luglio-agosto 1963, pp. 47-48.

Roberto Chiti-Roberto Poppi- Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano: dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991.

Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Lampi di Stampa, Milano 2000.

Storia del cinema italiano. 1960-1964, vol. X, a cura di Giorgio De Vincenti, Marsilio, Venezia 2001.

Storia del cinema italiano. 1954-1959, vol. IX, a cura di Sandro Bernardi, Marsilio, Venezia 2004.

Lino Aulenti, *Storia del cinema italiano*, Libreria Universitaria, Padova 2011.

Claudio Bisoni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipolibri, Bologna 2013.

Sitografia

1. Per le schede dei film

Accattone, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/accattone/12345/>, ultima consultazione 23 aprile 2022.

Amore non ho, però però, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/amor-non-ho-per-per-/3996/>, ultima consultazione 12 marzo 2022.

Il Gobbo, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/il-gobbo/10491/>, ultima consultazione 22 aprile 2022.

L'oro di Napoli, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/loro-di-napoli/9642/>, ultima consultazione 13 marzo 2022.

La sfida, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/la-sfida/11262/>, ultima consultazione 27 aprile 2022.

Morte di un amico, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/morte-di-un-amico/11298/>, ultima consultazione 21 aprile 2022.

Questi fantasmi, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/questi-fantasmi/9290/>, ultima consultazione 13 marzo 2022.

Tarantella napoletana, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/tarantella-napoletana/5803/>, ultima consultazione 12 marzo 2022.

Tempi nostri, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/tempi-nostri/12230/>, ultima consultazione 13 marzo 2022.

2. Enciclopedia del cinema

Sandro Bernardi, *Pier Paolo Pasolini*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 31 marzo 2022).

Francesco Bolzoni, *Francesco Rosi*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 1° aprile 2022).

Francesco Bolzoni, *Carlo Lizzani*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lizzani_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 30 marzo 2022).

Edoardo Bruno, *Roberto Rossellini*, in *Enciclopedia del Cinema* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione 20 marzo 2022).

Masolino D'Amico, *Commedia all'italiana*, in *Enciclopedia del Cinema* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-all-italiana_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione 19 marzo 2022).

Daniele Dottorini-Morando Morandini-Bruno Roberti, *La critica cinematografica*, in *Enciclopedia del Cinema* (<https://www.treccani.it/enciclopedia/critica->

[cinematografica_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), ultima consultazione 5 aprile 2022).

Guido Fink-Marco Pistoia-Bruno Roberti, *Cinematografia*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/italia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 23 marzo 2022).

Stefano Francia Di Celle, *Vincenzo Cottafavi*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-cottafavi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 30 marzo 2022).

Tullio Kezich, *Federico Fellini*, in *Enciclopedia del Cinema* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-fellini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-fellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione 30 marzo 2022).

Lino Micciché, *Luchino Visconti*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/luchino-visconti_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 30 marzo 2022).

Bruno Roberti, *Giuseppe De Santis*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-de-santis_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 30 marzo 2022).

Bruno Roberti-Nicoletta Ballati, *Vittorio De Sica*, in *Enciclopedia del Cinema* (https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-de-sica_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 1° aprile 2022).