



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI SALERNO

**STUDI UMANISTICI**

**Salerno e il cinema**

A cura di  
Pasquale Iaccio e Rita Mariagrazia Cianci



Collana Scientifica dell'Università di Salerno

Studi umanistici



# **Salerno e il cinema**

A cura di  
Pasquale Iaccio e Rita Mariagrazia Cianci

Ledizioni

© 2025 Ledizioni LediPublishing  
Via Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*Salerno e il cinema*  
A cura di Pasquale Iaccio e Rita Mariagrazia Cianci

Prima edizione: febbraio 2025

ISBN cartaceo: 9791256002818  
ISBN eBook: 9791256002825  
ISBN PDF online: 9791256002832

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

# Indice

PREFAZIONE	11
La città si guarda <i>di Stefania Zuliani</i>	
INTRODUZIONE	15
<b>I. L'IMMAGINE CONTROVERSA</b>	19
<i>di Pasquale Iaccio</i>	
1. <i>Salerno e dintorni nel cinema delle origini</i>	19
2. <i>La rappresentazione istituzionale del LUCE</i>	33
3. <i>Lo Sbarco e la rinascita neorealista</i>	44
4. <i>Dalla ricostruzione al boom economico</i>	63
5. <i>Dagli Anni Ottanta ai giorni nostri</i>	82
<b>II. TESTIMONIANZE. SALERNITANI NEL CINEMA</b>	97
<i>di Pasquale Iaccio</i>	
1. <i>I racconti audiovisivi della storia repubblicana. Uno sceneggiatore tra pratica e teoria</i>	97
2. <i>La critica cinematografica di Alfonso Gatto in epoca fascista</i>	109
3. <i>Lo scugnizzo di Paisà tra passato e presente. Intervista ad Alfonso Bovino</i>	112
4. <i>Il marito geloso di Ingrid Bergman ricorda la sua esperienza cinematografica. L'avventura cinematografica di Mario Vitale</i>	115
<b>III. OLTRE LO SCHERMO</b>	121
<i>di Rita Mariagrazia Cianci</i>	
1. <i>Le sale cinematografiche dalle origini alla seconda guerra mondiale</i>	121
2. <i>Sale, circoli e manifestazioni dal 1946 ad oggi</i>	122
3. <i>La nuova immagine di Salerno</i>	137

<b>IV. TESTIMONIANZE. GLI ENTI CULTURALI E UN REGISTA SALERNITANO</b>	141
<i>di Rita Mariagrazia Cianci</i>	
1. <i>Il Festival Internazionale del Cinema di Salerno. Mario De Cesare</i>	141
2. <i>Il Giffoni Film Festival. Testimonianza di Claudio Gubitosi</i>	145
3. <i>Linea d'Ombra Festival. Testimonianza di Giuseppe D'Antonio</i>	148
4. <i>Diciott'anni di FILMIDEA. Una testimonianza di Pietro Cavallo</i>	151
5. <i>Un regista salernitano. Intervista a Sydney Sibilia</i>	158
 <b>V. IMMAGINI, MEMORIE, EVENTI</b>	161
<i>di Rita Mariagrazia Cianci</i>	
1. <i>Giffoni Film Festival</i>	182
2. <i>Linea d'Ombra Festival</i>	185
3. <i>I Festival Internazionali di Casa della Poesia</i>	187
4. <i>Filmidea</i>	192
5. <i>Arte di sera</i>	196
 <b>BIBLIOGRAFIA</b>	197
 <b>INDICE DEI NOMI</b>	211

*Alla memoria di mio padre Enrico Iaccio  
salernitano del centro storico*



# Prefazione

## La città si guarda

di Stefania Zuliani

«Farsi attenti al luogo in cui si è»: questo l'invito espresso qualche anno fa dal filosofo Carlo Sini. Un suggerimento tanto semplice quanto impegnativo in un tempo, il nostro, in cui la continua oscillazione tra brutali rivendicazioni identitarie ed euforiche quanto insidiose spinte alla globalizzazione (alla deterritorializzazione, in realtà) delle economie e, poi, del pensiero, sta determinando una condizione di crescente smarrimento, un'incertezza che si traduce sempre più spesso, e drammaticamente, in violento conflitto. Esercitare con pazienza lo sguardo sul «luogo in cui si è», situare ogni volta l'esperienza e la riflessione, ricostruire gli specifici contesti culturali, dando conto senza pregiudizi delle loro incessanti dinamiche, delle costanti aperture e influenze che ne hanno nel tempo definito i porosi confini, sembra davvero essere l'unica risposta efficace alla feroce chiusura delle frontiere, alla cancellazione sommaria di quelle infinite differenze che costituiscono la natura stessa di ogni città.

Luogo plurale per eccellenza, la città non si limita infatti ad essere l'ospitale teatro delle diversità, rappresenta piuttosto l'espressione stessa di una tensione - una specifica tensione urbana - che è «uno stato di equilibrio dinamico tra forze che agiscono nello spazio» tra spinte e attori che si confrontano e si commisurano, che convivono: «l'arte della città, ha ricordato Nancy, è l'arte del vivere insieme». Se il *cum* è dunque il sottinteso prefisso di ogni città, innumerevoli sono poi le singolari visioni che ogni città sa generare, così come sempre diversi sono i volti e i punti di vista che, nel tempo e nello spazio, disegnano il profilo dell'*urbs* e il temperamento della *civitas*, sollecitando sguardi che, ce lo hanno insegnato John Berger e Victor Stoichita, non sono per fortuna mai innocenti ma determinati ogni volta da ciò che abbiamo visto e da ciò che vogliamo vedere. In particolare Stoichita, acuto indagatore del «mistero cinematografico», nel saggio *Effetto Sherlock* ha sottolineato come, «messo a confronto con i vecchi dispositivi ottici, il cinema riesce a compiere il passaggio dalla pura percezione dei segni o dalla loro semplice osservazione, alla loro messa in discussione e, talvolta, alla loro decodificazione»<sup>1</sup>. Un passaggio che trova occasione speciale di verifica proprio nel rapporto con la città, resa dal cinema protagonista già a partire dalle sue prime sperimentazioni, che nella dimensione urbana hanno trovato una causa più che un motivo. Le «grandi metropoli della modernità, ha scritto a questo proposito Paolo Bertetto, costituiscono lo sfondo logico delle avventure del cinema, l'oggettivazione materiale delle sue istanze fondanti. [...] Per il cinema l'orizzonte urbano è un insieme di intensità, un quadro mobile di forze visive, di

1 V. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. it. di C. Pirovano, il Saggiatore, Milano 2017, p. 204.

figure dinamiche, di entità comunicative. È una partitura di potenzialità visive ed emozionali, un sistema di attrazioni, un patrimonio da utilizzare e da rielaborare»<sup>2</sup>. A legare cinema e città è insomma un rapporto osmotico, una mutua relazione che non si risolve nella creazione o nella conferma di un'iconografia, che va molto oltre la rappresentazione, la documentazione, partecipando piuttosto al processo inesauribile di costruzione di un pensiero, e di un'immagine, della singola città. Lo dimostra chiaramente il lavoro di ricerca condotto da Rita Mariagrazia Cianci e da Pasquale Iaccio sul rapporto tra la città di Salerno e il cinema.

Si tratta di uno studio di ampio respiro nato all'ambito del progetto VASARI<sup>3</sup>, frutto maturò di una ricerca che s'inserisce con originalità all'interno degli studi sulla storia di Salerno e sui suoi beni culturali, materiali e immateriali, promossi negli ultimi anni dal Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno<sup>4</sup>. Due sono gli snodi critici che il volume affronta mettendo a frutto con trasparente rigore metodologico una documentazione ricchissima, per lo più inedita. La prima questione che viene proposta è quella dell'immagine di Salerno e del suo territorio (la Costiera Amalfitana in primis, ma non manca neppure qualche incursione fuori provincia) letta attraverso il cinema, un argomento di cui Iaccio, da storico del cinema di lunga esperienza, ricostruisce snodi e passaggi in un continuo confronto con la realtà iconografica, antropologica e, naturalmente, cinematografica della vicina Napoli, un riferimento certo ingombrante ma che da solo non esaurisce le ragioni e le trasformazioni dell'*immagine controversa* di Salerno. Oltre lo schermo si muove invece Cianci, giovane ricercatrice che attraverso un ostinato e non sempre agevole lavoro di archivio ha raccolto le tracce sparse della ricezione e della presenza del cinema a Salerno, restituendo non soltanto un quadro preciso della diffusione delle sale cinematografiche in città ma tracciando anche una cronistoria delle iniziative e degli ambiti che hanno in maniera differente espresso e alimentato l'interesse dei salernitani per il cinema. Cianci, che suggerisce pure qualche possibile lettura dell'immagine più recente di Salerno, immagine di cui oggi è artefice soprattutto la *fiction* televisiva che con il cinema ormai ha, lo sappiamo, rapporti sempre più stretti non solo in termini di produzione ma anche di regia, seguendo l'esempio di Iaccio, si avvale quando possibile della voce degli stessi protagonisti, qui convocati a partecipare ad un racconto che, senza negare la dichiarata responsabilità dei due autori, non può non essere corale, come corale è ogni città e ogni opera cinematografica.

Quella di dare parola ad operatori culturali, a sceneggiatori e registi, a docenti e studiosi, anche a qualche dimenticato «attore per caso», è una evidente scelta di campo a favore della storia orale e una conferma di quanto il rapporto tra cinema e storia sia asse portante della ricerca condotta da Cianci e Iaccio. Se le testimonianze raccolte aggiungono dettagli e umore

2 P. Bertetto, *Torino nel cinema: l'identità imperfetta*, in *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, a cura di L. Mazza e C. Olmo, Torino 1991.

3 Cfr. *infra*, pp. 136-137.

4 Il volume collettivo *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, a cura di, Gangemi, Roma 2020, raccoglie le ricerche sviluppate da diverse componenti del Dipartimento di scienze del patrimonio culturale dell'Università di Salerno, all'interno di un progetto interdisciplinare sul centro storico di Salerno che ha coinvolto molteplici dipartimenti e centri di ricerca dell'Università di Salerno nell'ambito dei progetti di ricerca CHIS (PON03PE\_00099\_1) e SNECS (PON03PE\_00163\_1) coordinati dal Distretto regionale ad alta tecnologia per i beni culturali (DATABENC). Legato agli stessi progetti il volume *Salerno in particolare. Immagini dal Centro Storico*, a cura di A. Trotta e S. Zuliani, Gechi edizioni, Milano 2017. Il volume accompagnava l'omonima mostra accolta a Palazzo Ruggi d'Aragona, sede della Soprintendenza A.B.A. P. di Salerno dal 14 novembre al 28 febbraio 2017 e oggi esposta nel Campus universitario di Fisciano.

all'affresco storico e al discorso critico esse non si sostituiscono però mai al lavoro di archivio, che è sempre un lavoro di scarto e di ridefinizione, un consapevole esercizio di potere che qui viene messo in opera innanzitutto per sanare lacune inspiegabili e per restituire così visibilità e spessore a figure e titoli caduti nell'oblio più crudele: è il caso di Elvira Notari, "prima donna regista del cinema italiano" nata a Salerno nel 1875 e però praticamente sconosciuta ai salernitani, o ancora di Ugo Pirro, sceneggiatore pluripremiato, a lungo collaboratore di Elio Petri, di cui pure la città sembra essersi in fondo dimenticata. Proprio di Pirro vengono qui pubblicati il testo di un intervento tenuto nel 1999 all'Università di Salerno e quello di una lunga intervista concessa a Iaccio nella stessa occasione: sono documenti che ci parlano della visione del cinema dell'autore salernitano ma anche dell'attenzione che l'università di Salerno ha riservato negli ultimi decenni al cinema e al suo valore di analisi e di racconto della storia, consolidando ulteriormente il progetto di indagare da ogni angolazione la relazione tra la città, che è anche la sua università, e il cinema. Una riconoscenza critica che non ha mancato di coinvolgere lo stesso Alfonso Gatto, lui si riconosciuta gloria locale, di cui però non sono sufficientemente noti gli interessi e i meriti cinematografici, che sono testimoniati non solo dalla partecipazione come attore del poeta a film di sicura importanza (tra gli altri, *Teorema* e *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini) ma anche, e direi soprattutto, da scritture critiche acute, talvolta visionarie, che vengono qui opportunamente analizzate nella loro radicale originalità, sottolineando il coraggio delle scelte e la spregiudicatezza dei giudizi.

Senza dimenticare il "fatto filmico", ovvero il valore estetico delle pellicole e le ragioni della critica, *Salerno e il cinema* è insomma uno studio che si mostra attento soprattutto al "fatto cinematografico" ossia al ruolo socio-antropologico, storico e sociale giocato dal cinema<sup>5</sup>, messo qui a confronto con una situazione provinciale che si rivela in fondo anomala: se da un canto il festival (un tempo Mostra) del Cinema di Salerno è fra i più precoci e longevi in Italia (la prima edizione è del 1946), non si può dimenticare che a qualche chilometro appena dal capoluogo c'è Giffoni, che da più di mezzo secolo è la capitale internazionale del film per ragazzi. Un primato tutt'altro che trascurabile di cui questo libro ci aiuta a comprendere le ragioni ed anche le contraddizioni, suggerendo, come ogni ricerca dovrebbe fare, altre domande e nuovi sguardi. Ben sapendo che «noi non guardiamo mai una cosa soltanto; ciò che guardiamo è, sempre, il rapporto che esiste tra noi e le cose»<sup>6</sup>.

5 G. Belli, A. Maglio, *Introduzione in Città e cinema*, numero monografico di "Storia dell'urbanistica", 11/2019, Edizioni Kappa, Roma 2019, p. 13. Testo disponibile al sito: <https://www.storiadellacitta.it/2019/09/09/citta-e-cinema/> (ultima consultazione: 26/02/2024).

6 J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere tra storia dell'arte e quotidianità*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 11.



## Introduzione

Salerno, pur essendo luogo di nascita di personaggi importanti per la storia del cinema, non solo italiano, ha finito per ignorare per lungo tempo le sue glorie cittadine. A cominciare con una delle prime donne registe, come Elvira Notari<sup>1</sup>, considerata da decenni l'Icona cinematografica del cinema “napoletano” delle origini. Solo nel 2016 anche Salerno ha ospitato un evento di rilievo che ha degnamente riconosciuto i meriti della concittadina presentando i tre film sopravvissuti degli oltre 60 realizzati dalla sua casa di produzione<sup>2</sup>. Ma non è finita. Gennaro Righelli, regista di buon livello nel periodo tra le due guerre, il primo a dirigere un film sonoro in Italia (*La canzone dell'amore* del 1930), è ugualmente poco considerato. Come pure Ugo Pirro, orgoglioso figlio di un ferrovieri salernitano, che amava ricordare le sue origini e uno dei più

1 L'atto di nascita di Maria Elvira Giuseppa Coda, nata a Salerno il 10 febbraio 1875, si trova nei registri dell'anagrafe del Comune (servizi demografici, prot. 1875/177). Il 13 febbraio 1875, Diego Coda di anni 33, negoziante e domiciliato in una casa di via Garibaldi, al numero 50 del comune di Salerno, dichiarava la nascita di una bambina, Maria Elvira Giuseppa, avvenuta il giorno dieci del mese corrente e avuta da sua moglie Agnese Vignes. Nella medesima fonte si trova anche la notizia del suo matrimonio con Nicola Notari, (registrato alla Vicaria-Napoli) il 25 agosto 1902. Da ora in poi, Maria Coda sarà conosciuta come Elvira Notari, regista napoletana, fondatrice della «Dora-Film» (dal nome della figlia Dora), in cui era impiegato il marito, Nicola Notari, in qualità di operatore e, a volte, di documentarista. Devo questa segnalazione alla studentessa di un mio corso di storia del cinema all'Università di Salerno Anna Pagano e alla cortesia di Lucia Napoli funzionaria responsabile dell'Archivio Comunale di Salerno.

2 L'evento in questione si intitolava *La film di Ehira*, prodotto da «Cactus» e ospitato dal Festival del Laceno d'Oro del 2014. A Salerno fu curato dall'Arci, Art.Tre e Scuola Lanzalone. Opportunamente si presentava nelle tre città significative della vita della Notari: Salerno, luogo di nascita, Napoli, dove diede vita alla produzione della «Dora film», e Cava dei Tirreni, luogo d'origine della famiglia Coda e dove Elvira si ritirò e chiuse i suoi giorni nel 1946. Da segnalare la partecipazione di Mario Franco, “scopritore” e diffusore dei film della Notari, autore dell'unica intervista filmata al figlio Edoardo, il “Gennariello” di tante storie sullo schermo. Si veda la cronaca su «La Città, “La film di Ehira”. Dal Pan a Salerno», 25 aprile 2016. L'onda lunga dell'opera della Notari, fondatrice del filone “realista” del cinema napoletano, la si può trovare anche nella denominazione che assunse sullo schermo la riscoperta della realtà per gli autori italiani del secondo dopoguerra: “Neorealismo”. Per ritrovare una precedente manifestazione a Salerno dedicata alla Notari, bisogna risalire al 1989 quando il cinema Capitol ospitò una rassegna curata dall'associazione napoletana «Controcampo».

Sulla figura della regista, fondamentale è stato il libro di Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995 (traduzione di una prima edizione pubblicata a Princeton nel 1993). Il volume, con aggiunte e aggiornamenti, è stato ristampato da Quodlibet di recente (2023). Da segnalare ancora una ricerca a cura di Patrizia Reso, *Elvira Coda Notari tracce metelliane di una pioniera del cinema*, Terra del Sole, Maiori 2011, per la documentazione archivistica in ambito locale riguardante la famiglia della protagonista. Sulla riscoperta, che si è avuta negli ultimi tempi, da segnalare la biografia (romanzata) di Flavia Amabile, *Ehira*, Einaudi, Torino 2021 e Emanuele Coen, *La figlia del Vesuvio. La donna che ha inventato il cinema*, SEM, Milano 2023. Il 2024 è stato l'anno di un vero e proprio *revival* che ha visto protagonista Elvira Notari. A cominciare dalla manifestazione organizzata a Salerno negli spazi di Art.Tre, curata da «Cactus», con la riproposizione dei film, sonorizzati dal vivo, nel piccolo teatro di Portacatena, prima edizione del “Premio Elvira Notari” (22-24 marzo). Ha fatto seguito lo spettacolo teatrale *Cinema muto*, al San Ferdinando di Napoli, di Roberto Scarpetti con la regia di Gianfranco Pannone. Gli interpreti erano Iaia Forte e Andrea Renzi che hanno messo in scena il tormentato rapporto della regista con la censura fascista (9-19 maggio). Infine si segnala una puntata televisiva di Rai-Storia del ciclo *Donne di Campania*, andata in onda il 4 ottobre, interamente dedicata alla regista, in cui l'attrice Iaia Forte, diretta da Valerio Ruiz, è andata alla ricerca della memoria della Notari intervistando studiosi della materia e ripercorrendo i luoghi cari alla protagonista delle sue tre città: Cava dei Tirreni, Salerno e Napoli.

importanti sceneggiatori del secondo dopoguerra fino a raggiungere un premio Oscar. Solo di recente Notari e Pirro hanno trovato posto nella toponomastica cittadina. Nel campo degli attori, si possono ricordare due importanti interpreti neorealisti di due film di Rossellini, rigorosamente “presi dalla strada”, come era costume in quell’epoca: il primo è Alfonso Bovino, lo scugnizzo di *Paisà* del 1946, scovato a Maiori da Federico Fellini, che allora era l’aiuto-regista di Rossellini. L’altro è il pescatore rozzo e manesco (nella finzione cinematografica) di *Stromboli* del 1951. Si chiamava Mario Vitale e fu ingaggiato, in tutta fretta, dai reclutatori della troupe di Rossellini, di passaggio nel porto di Salerno, e trasportato nell’isola delle Eolie. Giovanni Amato, che dopo una lunga traiula nel teatro regionale nelle compagnie di Vincenzo Scarpetta e dei De Filippo, partecipò nel secondo dopoguerra al film *La macchina ammazzacattivi* diretto da Rossellini con una sceneggiatura di Eduardo<sup>3</sup>. Franco Angrisano (di origini lucane ma salernitano d’adozione), anche lui figlio di un ferrovieri, attore teatrale di buon livello e inserito nella compagnia di Eduardo, che riuscì a partecipare a film diretti da registi del calibro di Leone, Scola (*Maccheroni*), Wertmüller e perfino americani come Billy Wilder (*Cosa è successo tra mio padre e tua madre?*). Chi non lo ricorda nei panni del federale, tracagnotto e svelto di mano con la soubrette interpretata da Monica Vitti, in *Polvere di stelle* diretto e interpretato da Alberto Sordi nel 1973? Angrisano lo troviamo anche a New York tra gli italo-americani che fanno ala all’ingenuo pretino, interpretato sempre da Alberto Sordi, nel film *Anastasia mio fratello* diretto da Stefano Vanzina nel 1973. E ancora: Augusto Di Giovanni, caratterista del genere comico, che si trovò a recitare nei film di prima e dopo la seconda guerra mondiale, con Viviani, i De Filippo e Totò<sup>4</sup>. Per non parlare di Alfonso Gatto, poeta e intellettuale, vera gloria cittadina del Novecento, che ebbe una non banale partecipazione anche nel settore cinematografico, scrivendo sceneggiature e partecipando perfino a film diretti da Pasolini, Rosi e Monicelli. Ma quel che fino a tempi recenti si è ignorato, sono le sue recensioni cinematografiche scritte per una rivista negli Anni Trenta in cui, nonostante la cappa imposta alla cultura durante il fascismo, riesce a esprimere un pensiero critico sui film retorici del ventennio e ad aprire uno squarcio sui tanti orizzonti culturali che provenivano dall’estero, America prima di tutto. E si potrebbero fare ancora molti altri esempi più vicini ai nostri giorni, per arrivare ai successi delle commedie cinematografiche del giovane regista, sceneggiatore e produttore Sydney Sibilia. A Salerno, come in altri centri della regione<sup>5</sup>. Si potrebbero anche ricordare le tante iniziative messe in piedi da associazioni, enti pubblici e privati che hanno promosso il cinema in forme e modi diversi e hanno svolto, dal dopoguerra a oggi, un’efficace azione di avvicinamento del pubblico allo schermo.

E così anche Salerno, nonostante le glorie cittadine appena ricordate, e nonostante sia sede della più antica manifestazione in Italia (dopo la Mostra d’Arte di Venezia), il Festival

3 Corradino Pellecchia, *Amato con Eduardo “mmie” e Furnelle*, «Il Mattino» (cronaca di Salerno), 3 agosto 2020.

4 C. Manzolillo, *Quell’attore “dimenticato” tra Perseo e Totò*, «Il Mattino» (cronaca di Salerno), 5 marzo 2018.

5 Un caso per tutti: i fratelli Scalera, imprenditori del campo edilizio, originari di Maddaloni in provincia di Caserta, che fecero fortuna costruendo le strade in Africa per l’effimero impero fascista. Erano anche i proprietari della «Scalera-film», la maggiore casa di produzione italiana fino al periodo della seconda guerra mondiale. Come non citare inoltre Camillo Marino, l’organizzatore del Festival del Cinema Neorealista *Laceno d’Oro*, una delle iniziative più originali e interessanti del cinema meridionale del dopoguerra (Immacolata Del Gaudio, *Camillo Marino: un intellettuale meridionale tra politica, cinema e giornalismo*, «Rassegna Storica Salernitana», n. 45, giugno 2006, pp. 249-267). Camillo Marino, come ha a più riprese dichiarato Ettore Scola, regista di origini irpine, gli ispirò il celebre personaggio, interpretato da Stefano Satta Flores, del professore-critico cinematografico di Nocera “Inferiore” (qui le virgolette sono d’obbligo, per chi ricorda il film) di *C’eranamo tanto amati*. A questa lista di attori salernitani bisogna aggiungere un’ultima scoperta: Beatrice Vitoldi. Si tratta della madre che vede precipitare la carrozzina con il figlio sulla scala di Odessa nel celebre film di Éjzenštejn *La corazzata Potëmkin*. Si veda Gabriella Bojano, *Da Salerno alla Potëmkin. Esce dall’oblio Beatrice Vitoldi l’attrice che morì in un gulag*, «Corriere della Sera», 17 dicembre 2024.

Internazionale del Cinema di Salerno, e poi contigua al Giffoni Film Festival, (dal 1971 il più importante evento di cinema per ragazzi a livello mondiale), non si può dire che abbia raggiunto un'immagine definita e persistente di realtà cittadina nel cinema. Ciò non vuol dire che Salerno non sia stata ripresa in documentari o non sia stata sede di *set* cinematografici in film di finzione o narrativi, specie nel periodo del secondo dopoguerra. Perfino in tempi recenti produzioni televisive di varia provenienza hanno girato in città alcune delle loro opere, come *Assunta Spina*, prodotta dalla Rai. Ma, come per diversi altri film del passato, l'ambientazione salernitana era, per così dire, clandestina perché le opere erano girate sì a Salerno, o nei suoi immediati dintorni, ma ambientate a Napoli. In questo modo si è perpetuata, fino ai giorni nostri, la prevalenza dell'icona napoletana che, con il peso della sua storia e dei suoi stereotipi visivi, ha continuato ad assorbire le zone limitrofe ben oltre i confini geografici della propria provincia.

La ricerca si è proposta di ribaltare la prospettiva e di delineare uno sguardo d'insieme su Salerno e il cinema, un tema complesso che riguarda un lungo arco temporale e che investe ambiti differenti oltre la sola storia del cinema: la cultura in tutti i suoi aspetti, l'immaginario collettivo, l'antropologia, la sociologia, la comunicazione, o - meglio - il rapporto del cinema con i diversi e molteplici fenomeni sociali che si sono susseguiti dalle origini delle immagini in movimento ai nostri giorni. È importante esaminare come una "rappresentazione" di un luogo geografico, ma anche antropologico e culturale, frutto di secoli di rappresentazioni visive, legate agli strumenti e al gusto dei tempi, arrivi al secolo del cinema e assorba o modifichi il precipitato di una lunga tradizione dell'immagine e come questa si trasformi in ragione dell'evoluzione tecnica dello strumento cinematografico e della nascita di nuovi generi. Naturalmente queste trasformazioni, interne al pianeta cinema, vanno poi inserite nelle diverse epoche storiche e nei differenti climi politici che il paese ha attraversato da quando il cinema è stato inventato, in particolare per tutto il corso del Novecento: liberalismo, fascismo, democrazia e repubblica (prima e seconda, come suole dirsi). Inoltre bisogna tener presente un fattore "esterno" al cinema, ma che lo condiziona profondamente, legato alla sua natura industriale in competizione con le altre forme dello spettacolo e della comunicazione nella società in cui si è trovato a operare. Si passa dalle baracche di legno delle origini, alla costruzione di sale cinematografiche, che si inseriscono nella storia materiale di una città e nelle trasformazioni urbanistiche riprese dai cinegiornali dell'Istituto LUCE. Gli anni tra le due guerre segnano anche un cambio di gerarchie nei favori del pubblico quando lo schermo vince rapidamente la sua competizione con la secolare arte del teatro e diventa lo spettacolo preferito degli italiani. Il percorso prosegue e attraversa la seconda guerra mondiale, arriva agli anni del miracolo economico e va oltre. Una particolare, anche se non esaustiva attenzione, è stata data al rapporto tra il cinema e altre componenti di una società che si andava modernizzando, prima e dopo la stessa nascita delle immagini in movimento. Si vedano i legami di dipendenza dal precipitato visivo delle epoche precedenti, come la pittura, la fotografia e infine il teatro che ha contribuito a sviluppare i caratteri del racconto cinematografico all'avvento del lungometraggio negli Anni Dieci, i cinegiornali del periodo successivo, i rapporti con la politica che hanno influenzato l'immagine visiva della realtà italiana sotto il regime e poi la stessa rappresentazione cinematografica del conflitto attraverso i filmati delle *combat-film* durante lo sbarco di Salerno. Tutto cambia nel periodo successivo con l'affermarsi di un nuovo linguaggio cinematografico introdotto dal neorealismo e successivamente dall'esplosione di nuovi generi, negli anni del miracolo economico, e dall'affermarsi della televisione che ha portato alla scomparsa dei cinegiornali (e cioè da una visione collettiva nelle sale a quella individuale o familiare in casa propria). Per non parlare dei nuovi media e dell'avvento del digitale che ha caratterizzato il mondo delle comunicazioni, dagli ultimi anni del Novecento al

nuovo millennio, quando il cinema, come lo si è inteso per tutto il Novecento, non è stato più lo stesso.

Una parte della ricerca riguarda gli spazi pubblici in cui il cinema è approdato e si è diffuso, la nascita di circoli e associazioni culturali che, soprattutto nel secondo dopoguerra, hanno costituito il nerbo di una rinascita civile che ha contribuito allo sviluppo sociale, politico e culturale della realtà cittadina e nazionale. Molte di queste associazioni sono arrivate fino ai nostri giorni e sono state ricostruite attraverso il racconto diretto dei responsabili. Ad esse si aggiungono le testimonianze di operatori del mondo del cinema (attori, sceneggiatori, critici) che hanno dato il loro contributo, come quella dello sceneggiatore Ugo Pirro o degli “attori presi dalla strada” del periodo neorealista (Bovino e Vitale). Questa sezione, con uno sguardo dall’interno, completa la ricerca fatta dall’esterno secondo i metodi tradizionali dell’indagine storica.

In conclusione, la ricerca, oltre che dedicarsi a una singola fonte (il testo), si è proposta di dare per la prima volta uno sguardo d’insieme su un luogo geografico, come la città di Salerno, nel momento in cui il cinema si è inserito nel flusso della storia delle varie epoche (il contesto). È una tendenza che si è sviluppata negli ultimi anni presso gli studiosi di cinema, della cultura e della stessa storia contemporanea in seguito a una accresciuta sensibilità per la storia regionale<sup>6</sup> e al ritrovamento di una sempre più estesa quantità di opere filmate, sia di finzione, sia soprattutto di carattere documentaristico. Ciò ha permesso di colmare, almeno in parte, i vuoti che fino ad oggi hanno riguardato la cinematografia salernitana, soprattutto della lontana epoca del cosiddetto cinema muto.

A questo punto, non ci resta che analizzare come l’immagine della città, compresa la sua estesa provincia, sia stata impressa in pellicola per un lunghissimo arco di tempo e sia rimasta o meno nella retina degli spettatori.

(P. I.)

---

<sup>6</sup> Non è certamente un caso, la contemporanea pubblicazione del volume di Francesco Tozza, *Teatro e teatri a Salerno*, D’Amato Editore, Salerno 2024. Naturalmente, trattandosi di teatri, la ricerca parte dal Seicento e arriva ai giorni nostri. In questo alveo si può inserire la testimonianza autobiografica di Sabino Cassese, *Varcare le frontiere. Una autobiografia intellettuale*, (Mondadori 2024), che parte dai suoi studi nel liceo classico Torquato Tasso di Salerno per rimandarci il clima culturale e sociale di una città di provincia negli anni del dopoguerra. *Un’educazione meridionale* è il titolo dell’anticipazione di Cassese sul «Corriere della Sera» del 1° settembre 2024. Inoltre, si veda Franco Mancini, *I teatri della Campania. Dall’età classica ad oggi. Avellino e Salerno*, (a cura di Elio Coppola e Maria Rascaglia), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2023.

# I. L'immagine controversa

di Pasquale Iaccio

## 1. Salerno e dintorni nel cinema delle origini

Come ogni ricostruzione storica che si rispetti, è bene partire dal principio. Per quanto riguarda il cinema, si deve riandare alla fine dell'Ottocento quando la nuova invenzione si chiamava “fotografia animata”. Era una semplice curiosità, un progresso della tecnica dello sviluppo industriale della propria epoca. Le immagini tremolanti che cominciavano a essere proiettate a ristrette platee di accoliti, in qualche ambiente pubblico, consistevano in filmati di meno di un minuto che riprendevano una scena della vita di tutti i giorni. Del cinema di finzione o narrativo, come oggi lo intendiamo, non esisteva nemmeno una pallida idea.

L'immagine cinematografica di Salerno, fin dall'alba del cinema, come per gli altri centri della Campania, è risultata schiacciata dalla preminenza dell'icona napoletana. E di icona si deve parlare perché il cinema non ha fatto altro che accogliere e tradurre in “immagini in movimento” il precipitato visivo di una tradizione secolare che aveva caratterizzato tendenze e fenomeni culturali nei “mezzi di comunicazione” delle epoche precedenti. La città e altri centri abitati della regione, specie sul versante marino, venivano inglobati nei cosiddetti “dintorni di Napoli”: Positano, Amalfi, Maiori e Minori (che a volte venivano definite “isole”) per arrivare giù giù fino a Salerno, e perfino i templi di Paestum, venivano rappresentati, nelle pellicole della nuova forma di comunicazione, come tessere di un grande mosaico che vedeva al centro la città di Napoli. In altre parole, un vasto territorio della regione, che comprendeva zone diverse e anche distanti tra loro, dai Campi Flegrei alle isole del golfo, dalla costa sorrentina e amalfitana alla piana di Paestum, (con il corollario degli antichi templi), dall'interno della provincia di Caserta e Benevento ai monti dell'Irpinia e perfino il retroterra salernitano, facevano parte del contorno naturale della capitale<sup>1</sup>. Questa convenzione è rimasta invariata fino all'Ottocento, il secolo della fotografia, quando gli album dei fotografi continuano a riferire a Napoli scorci della costa meridionale della Campania. «Sono, come recitano le didascalie delle fotografie di Brogi, i *Contorni di Napoli* (e solo raramente *Contorni di Salerno*): luoghi isolati gravitanti su un centro, non ancora inseriti in uno spazio distinto da quello napoletano. La fotografia riprende in questa direzione fedelmente le guide che sul finire dell'Ottocento documentano le località turistiche della regione e della provincia, limitandosi, oltre all'area napoletana, a Pompei, Ercolano, alla costa di Sorrento, e poi appunto alla costiera amalfitana, a Salerno e Paestum. L'espressione stessa *Contorni di Napoli* rimanda chiaramente alla guida del Galanti edita nel 1861 sulla quale del

<sup>1</sup> G. Briganti, *Il vedutismo e Napoli*, in AA.VV., *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra omonima, Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990. Nicola Spinosa, Leonardo Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Electa, Napoli 1993-1999. AA.VV., *Campi flegrei. Mito storia realtà*, Electa, Napoli 2006.

resto gli Alinari avevano basato la campagna fotografica del 1864»<sup>2</sup>. Una caratteristica, culturale più che geografica, che viene fatta propria anche dai cataloghi delle nascenti case cinematografiche, prima straniere e poi italiane, che cominciano a operare sul territorio campano. Le ragioni della formazione di una icona così potente e stratificata, si possono far risalire a processi storici che portarono alla crescita abnorme della capitale del regno, attorno a cui gravitava la vita economica, sociale e culturale dello stato che si era affermato in epoca moderna ed era durato fino al periodo dell'Unità d'Italia. Paradossalmente, dopo l'unificazione, l'icona napoletana non si sbiadi perché la perdita della funzione di capitale, che la città dovette subire, fu compensata dallo sviluppo di altri settori (dell'industria pesante come del giornalismo e dello spettacolo) e dalla riaffermazione di una identità culturale protrattasi almeno fino agli anni della prima guerra mondiale, tanto che Napoli veniva annoverata tra le maggiori metropoli europee e, allo stesso tempo, come un polo turistico di prima grandezza e centro di irradiazione culturale. Non c'è quindi da stupirsi se, alla nascita del cinema, i primi operatori Lumière, come di altre ditte estere, venissero a filmare l'icona partenopea e i suoi dintorni con lo spirito dei viaggiatori del *grand tour* perpetuando e moltiplicando gli stereotipi visivi che, dalla pittura dei secoli passati e dalla fotografia ottocentesca, furono riversati sulla pellicola cinematografica di fine Ottocento e d'inizio Novecento. Nei primi "dal vero", come venivano chiamati i brevi filmati, prevaleva la componente paesaggistica e artistica del *grand tour*. D'altro canto, poteva capitare che anche un piccolo centro dell'interno divenisse improvvisamente protagonista del genere di "attualità", come cominciavano a essere definiti i primordiali cinegiornali. Ciò accadeva in occasione di disastri naturali (terremoti, alluvioni e simili) che destavano l'attenzione, allora come oggi, degli spettatori. Il formarsi di case di produzione interne, dovute all'opera di ex fotografi, come i fratelli Troncone o lo stesso Nicola Notari (marito della regista "napoletana"), non mutò i caratteri di una rappresentazione visiva ormai consolidata e rivolta sia a un pubblico nazionale che soprattutto internazionale.

Se il cinematografo approdò a Napoli pochi mesi dopo la primordiale rassegna dei fratelli Lumière a Parigi nel 1895, a Salerno le cose non andarono diversamente, se si considera che già dal 1897 il fotografo Bertolani diede vita a una proiezione cinematografica in una chiesa sconsacrata<sup>3</sup>. In questo periodo, quello che noi oggi chiamiamo cinema, lo strumento di comunicazione e di spettacolo destinato a dominare la società del Novecento, non è che una invenzione curiosa, tra le tante dei processi di industrializzazione dell'epoca positivistica. Le "immagini in movimento" o "la fotografia animata", dovettero cercare un loro spazio sia materiale per le proiezioni, ma soprattutto nella mente e nelle abitudini dei contemporanei. Nei primi anni, di crescita tecnica e culturale, trovarono la loro collocazione negli ambiti più disparati: dal caffè concerto alle fiere foranee, dalle sale teatrali ai capannoni in legno. Di una cosa non potevano fare a meno: l'elettricità. Per questo motivo, lo sviluppo di una rete di ambienti adatti alle proiezioni andò di pari passo con l'introduzione della luce, soprattutto nei piccoli centri dell'interno. E questo favorì un certo processo di modernizzazione nella società meridionale. Di solito si preferiva adattare vecchie sale teatrali, sia quelle in piena attività sia quelle dismesse, in cui proiettare le prime film (allora erano chiamati al femminile). A Salerno sale stabili non si

<sup>2</sup> Bianca Arcangeli, Paola Capone, *Immagini di memoria. Giffoni Valle Piana e la Provincia di Salerno*, Bibliopolis, Napoli 2003, p. 29.

<sup>3</sup> Nicola Oddati, *Punti di vista 1852-1905*, Scrittorio Editore, Salerno 2009.

ebbero prima del 1907 con il Politeama Salernitano dell'impresa Olivieri e Anastasio<sup>4</sup>. Ma tracce di proiezioni estemporanee, si ebbero da subito, come abbiamo visto, e continuarono con alterna fortuna negli anni successivi. A tutt'oggi notizie di spettacoli cinematografici stabili si possono far risalire al 1903 quando un settimanale locale, «La Domenica di Salerno», parla di un imprenditore locale, Limongelli, che sta per inaugurare un teatro in cui si daranno “splendide proiezioni”<sup>5</sup>. I primi filmati provenivano dalla Francia, lì dove era nato il cinema che era quasi esclusivamente di carattere “documentaristico”, se la parola documentario si potesse usare per questa epoca. Si trattava di brevi, brevissime proiezioni di meno di un minuto (la lunghezza di una bobina) che però bastavano a eccitare la curiosità del pubblico. Si chiamavano “dal vero” perché non facevano altro che riprendere, in una sola inquadratura fissa, un frammento di realtà: una città lontana, il centro di una metropoli, un paesaggio caratteristico, un personaggio importante, come una testa coronata o un capo di stato. L'unione di diversi filmati poteva costituire materia di uno spettacolo cinematografico. Di questa primordiale produzione, dopo un secolo e più, non è rimasto quasi nulla. Il cinema delle origini è come un grande giacimento di documenti dispersi, molto simile a uno scavo archeologico vecchio di millenni. Solo negli ultimi anni, cineteche e singoli specialisti si sono dati, come missione, il tentativo di ritrovare e restaurare quelle poche tracce che l'incuria degli uomini e la dispersione del tempo hanno lasciato di quel patrimonio di memorie che era il cinema delle origini.

Dall'invenzione del cinema, per almeno un quindicennio, l'immagine di Salerno e della “divina” Costiera fu veicolata dal settore documentaristico che produceva brevi “dal vero” da distribuire soprattutto per il pubblico estero. Da sottolineare che in questa lontana epoca cominciava a essere introdotto anche il colore che ben si confaceva a dare una migliore qualità ai filmati. Una delle prime immagini cinematografiche, se non la prima, in cui troviamo citata la città di Salerno, è un filmato di produzione «Pathé Frères» del 1909 presentato alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone del 2005 *Dans le golfe de Salerne*. Si tratta di un “dal vero” di 5 minuti (uno standard ormai usuale in questi anni) in bianco e nero e colorazione *pochoir* con didascalie in tedesco (doveva avere anche una versione in inglese dal titolo *Im Golf Salerno*). Ma, come si ricava dalla descrizione che ne fornisce il catalogo, Salerno è solo il golfo, non il centro cittadino: «Scene riprese nel golfo di Salerno: bambini che giocano in acqua a Majori, il vecchio castello dei mendicanti e panorama della baia di Amalfi. A Positano, si vedono donne che trasportano barili di vino o grandi fascine di legno per accendere il fuoco»<sup>6</sup>. Come per la pittura e la fotografia, gli operatori inserivano, nei paesaggi che riprendevano, brani di vita vissuta con squarci di colore locale. Sempre del 1909 è un altro documentario di produzione francese, della «Gaumont», dal titolo: *La cité de Amalfi in Italie*. Si tratta di opere cinematografiche che ricalcano il punto di vista dei viaggiatori del *grand tour* che prediligevano l'aspetto paesaggistico e bucolico delle coste campane. Fino ad allora le immagini erano riprodotte e veicolate su tele dipinte (a olio, tempera, acquerello) o su foto e cartoline postali. Ora la grande novità dei Lumière le riproduceva attraverso immagini in movimento. Con il cinematografo, questi paesaggi e le popolazioni che li abitavano, venivano offerti a domicilio a una platea di spettatori nelle sale di proiezione delle più importanti città europee. La nuova forma di comunicazione stava cominciando a modificare

<sup>4</sup> Roberta Bignardi *L'alba del cinema salernitano. Il capoluogo*, in P. Iaccio, (a cura di), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli 2010, pp. 151-167.

<sup>5</sup> «La Domenica di Salerno», A. I, n. 1, p. 3 (Archivio di Stato di Salerno).

<sup>6</sup> *Le Giornate del cinema muto 2005. Pordenone silent film festival*, XXIV Edizione, 7-16 ottobre 2005, pp. 33-34.

anche le abitudini di quelli che una volta erano i viaggiatori. In questo contesto si verifica un infittirsi di lavori che riprendono i luoghi suggestivi del nostro paese. Al 1910 risale il “dal vero” *Da Sorrento ad Amalfi* della «Tiziano Film» di Torino. «Il film si apre con un viaggio in teleferica; possiamo sbirciare il panorama assolato dietro la spalla del conducente e spiare gli eleganti viaggiatori nella penombra della carrozza»<sup>7</sup>. L'autore del documentario cerca soluzioni nuove e accattivanti, utilizzando, tra l'altro, il colore in maniera espressiva: verde dominante alternato a un giallo brillante per gli esterni soleggiati. Come pure il documentario *Amalfi* prodotto, sempre nel 1910, dalla «Cines», la più antica casa di produzione italiana<sup>8</sup>. Sebbene sia di produzione italiana, proviene da una cineteca olandese (il *Nederlands Filmmuseum* di Amsterdam), ma una copia è conservata attualmente presso la Cineteca Comunale di Bologna. Il documentario conserva per grandi linee la struttura, il montaggio e l'andamento del “racconto” originario, sì da rimandarci un'idea abbastanza definita di quella che era la versione di allora. Il film si trova citato al n. 471 del Catalogo «Cines» del 1911 (venduto con supplemento di L. 20 per la copia colorata) e risulta uscito nel 1910 in Gran Bretagna, Francia, Spagna e nel 1912 negli Stati Uniti. Queste informazioni sono preziose perché attestano una circolazione in giro per il mondo che, con ogni probabilità, è più vasta di quanto certificato dallo stesso catalogo. Inoltre, la circolazione di un documentario del genere si protrae nel tempo e non si esaurisce nell'anno di produzione della pellicola. La «Cines» dedicherà un altro film ad Amalfi nel 1914 e in varie altre occasioni la città verrà ripresa in documentari d'insieme che hanno per tema la costiera amalfitana o in documentari dedicati a Napoli e alla Campania da altre case di produzione. Di queste opere, uscite abbastanza numerose e a cadenza regolare, abbiamo notizie dalla stampa del tempo ma - purtroppo - non sono state rinvenute a tutt'oggi. Nel 1910 Amalfi, vera regina della Costiera, fu ripresa ancora in un documentario della «Ambrosio» di Torino e distribuita all'estero, almeno in Gran Bretagna, a giudicare dalle notizie riportate dal «The Bioscope» di Londra (15 giugno 1911) che certifica anche una nuova ripresa da parte dell'«Aquila film», sempre di Torino e diffusa ancora in Gran Bretagna. Sempre nel 1911 fu girato un documentario dal titolo *Coste amalfitane* dalla casa cinematografica napoletana «Vesuvio film». Ormai le case di produzione italiane si affiancano a quelle straniere e spesso prevalgono su di loro. Il documentario della «Vesuvio film» fu distribuito in Austria e in Spagna nello stesso anno. Inoltre si ha notizia di un altro “dal vero” dal titolo *Amalfi*, girato dalla casa cinematografica «Pasquali e C» di Torino nel 1912 e distribuito in Gran Bretagna nel 1913. È utile ricordare che il cinema italiano delle origini era policentrico e aveva le sue sedi principali, oltre che a Napoli, a Torino, Milano e Roma. Nel 1914 ancora la «Vesuvio Film» di Napoli si dedicò a illustrare le bellezze della cittadina della Costiera<sup>9</sup>. In un altro documentario di poco posteriore, anch'esso andato perduto, si cita

7 Commento di accompagnamento al documentario a cura del Museo Nazionale del Cinema di Torino che ha restaurato e conserva l'opera. In questo periodo non si citavano gli autori delle riprese, ma prevaleva il nome della ditta.

8 A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film “dal vero” 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002, pp. 154-155.

9 Tutte le notizie qui riportate sull'argomento sono ricavate dal prezioso libro, citato in precedenza, di Bernardini. L'autore si dedica alla sola produzione documentaristica. Per quanto riguarda il cinema di finzione, o narrativo, che cominciò ad affermarsi negli Anni Dieci, è il caso di notare che nel 1914 la casa napoletana «Vesuvio Film» venne presa in affitto dalla casa milanese «Musical Film» dell'editore Renzo Sonzogno per girare a Napoli cinque film di una serie dedicata a Eduardo Scarpetta. Nonostante la notorietà dell'interprete e dei titoli, tutti riferiti alla produzione teatrale dell'autore-attore napoletano, l'esperimento tentato dai produttori milanesi, di creare un genere di cinema con una forte componente musicale, ebbe scarso successo di critica e di pubblico. A dimostrazione che il passaggio dai “dal vero” delle origini al cinema narrativo poneva più ostacoli di quanti ne prevedessero gli autori e gli stessi interpreti. Dei cinque film interpretati da Eduardo Scarpetta, non se ne è salvato neppure uno. P. Iaccio, Maria Beatrice Cozzi

esplicitamente la città di Salerno. Il titolo è *Salerno e Sorrento* di produzione «Cines» del 1914, in cui si descrive, secondo il bollettino «Cines» del febbraio 1914, un itinerario “attraverso il golfo di Salerno e lungo le meravigliose rive di Sorrento”.

Come si vede, quando Salerno viene nominata, la si assimila a uno dei centri che fanno corona alla rinomata costiera amalfitana. Per convenzione, anche nel cinematografo, le località più suggestive del golfo di Salerno venivano associate a Napoli, come risulta dal documentario *Napoli* di produzione «Cines», girato nel 1913. Anche quest’opera è andata perduta, ma, in una recensione del «Morning Picture World» di New York (23 gennaio 1913), si parlava espressamente di una gara di motoscafi a Positano. Come pure, in un altro documentario della «Cines» del 1913, dal titolo *Pesto (Napoli)*, distribuito in Gran Bretagna, la cittadina salernitana veniva, anche nel titolo, collocata in provincia di Napoli<sup>10</sup>.

L'estensione fino a Paestum, o Pesto, era del tutto consueta nelle più dettagliate guide turistiche dell'epoca. Nella *Guida d'Italia* del Touring Club Italiano, pubblicata dai Fratelli Treves di Milano nel 1908, intitolata significativamente *Napoli e Dintorni*, si dedicavano molte pagine alle località che da Sorrento proseguivano verso Sud. Per recarsi a Salerno, si consigliava il treno da Napoli che poteva impiegarci un’ora e trenta, se diretto, altrimenti, ma con una tariffa ridotta, ci volevano tre ore. Per raggiungere Paestum, si consigliava di far sosta a Salerno e di percorrere i 40 chilometri che la separavano da Pesto sempre in ferrovia. Si impiegava un’ora e tre quarti, ma – avvertiva la guida - «si cambia treno, quasi sempre a Battipaglia, ove si deve aspettare una ventina di minuti. È senza dubbio da Salerno che si può fare con maggiore convenienza questa interessante escursione; partendo da Salerno verso le 9 si è, verso le 11, a Pesto ove si può rimanere fin verso le 19» (p. 211). Segue una dettagliatissima descrizione dei templi e dell’antica città fino al limite delle mura e delle quattro porte che la cingono da tutti i lati. Trattandosi di una guida che si preoccupava delle condizioni di vita dei viaggiatori, si aveva cura di precisare che «Oltre Battipaglia la ferrovia percorre una pianura malarica, limitata fra il Tusciano ed il Sele, o Silaro, dove pascolano armenti di bufali» (p. 212). Non c’era poi molta differenza dall’itinerario e dalle modalità che seguivano i viaggiatori del *grand tour* ai tempi di Goethe.

Al centro archeologico di Paestum, Roberto Troncone (i fratelli Troncone sono considerati gli iniziatori della prima ditta cinematografica a Napoli) aveva dedicato un “dal vero” girato nel 1910 sotto le insegne della «Partenope film». La pubblicità della casa di produzione, pubblicata in alcune riviste di settore, indirizzandosi anche agli “studiosi”, rivendicava a un’opera come questa una sorta di patente artistica. «A testimoniare ora l’antico splendore di questa città non restano che il Tempio di Nettuno, la Basilica, il Tempio di Cerere e gli avanzi delle mura con una porta della città. Perciò noi abbiamo creduto, per utilità degli studiosi, e per illustrare questi tesori di monumenti greci, di riprodurre le glorie di secoli scomparsi che sono il maggior vanto d’Italia al cospetto del mondo»<sup>11</sup>. La funzione “educativa” di un altro “dal vero”, questa volta dedicato a Pompei, faceva emergere uno spirito polemico nei riguardi del nuovo settore della *fiction* che cominciava a farsi strada: «Dire valore educativo di questa pellicola... non è necessario: salta agli occhi, tanto è evidente... Si potrebbe in Italia fare un bene immenso se le altre Case imitassero la «Latium Film», invece di spendere denaro, tempo e quanto altro in quelle sudice

---

Scarpetta, *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, Liguori, Napoli 2016.

10 A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, cit., p. 326.

11 Ivi, p. 180.

cretinerie che sono attualmente le cosiddette *film comiche*<sup>12</sup>. È utile ricordare che le “comiche” erano il primo genere di finzione che il cinema produsse e che facevano concorrenza ai “dal vero” in *ange* fino ad allora, prima dell’affermazione del lungometraggio dagli Anni Dieci in poi.

L’aspetto artistico delle glorie passate, testimoniate dalle vestigia archeologiche, corrispondeva a una considerazione simile che si trovava anche nel settore della *fiction* e in particolare nel filone storico dei film italiani che rappresentavano il mondo classico. La raffinatezza della loro fattura e la qualità dell’ambientazione riscuotevano successi di critica e di pubblico in tutto il mondo<sup>13</sup>. Il gusto dell’antico era presente sia nel genere documentaristico, con i “dal vero”, sia in quello narrativo che costituiva uno dei motivi principali dell’affermazione della cinematografia italiana che - è bene ricordarlo – in questo periodo era una delle prime al mondo. *Cabiria*, di Giovanni Pastrone, ma attribuita al ben più noto D’Annunzio, conquistò i mercati internazionali e fu un modello per il padre del cinema USA David Warck Griffith. L’accenno fatto in precedenza a “sudicie crierinerie”, era riferito a pellicole comiche che erano l’avanguardia di film narrativi che stavano invadendo il mercato e conquistavano l’immaginario del pubblico cinematografico. L’affermazione, anche tecnica, del lungometraggio, consentiva di trasporre in pellicola le più importanti opere teatrali e perfino, con opportuni accorgimenti narrativi, le storie dei romanzi in voga. Ciò stava determinando una rivoluzione in campo cinematografico che portò questo genere, il film finzione, a dominare il mercato e a essere preferito dal pubblico di ogni paese. Il reale, i paesaggi, le località turistiche non erano più il soggetto principale dei film che si producevano, ma divennero lo sfondo su cui collocare le storie interpretate da attori professionisti. A Napoli si affermò un tipo di cinema che aveva, nel contesto ambientale e sociale del luogo, un elemento importante della storia messa in scena, tanto che si cominciò a parlare di cinema verista, realista, naturalista, prendendo a prestito definizioni critiche che erano proprie della letteratura e del teatro. In questo ambito, quando si fa riferimento ai luoghi, lo si fa come ricerca di una ambientazione in cui collocare le dive o i divi dell’epoca. Lo ricorda la grande Francesca Bertini quando parla del suo debutto avvenuto nella splendida cornice di Capri: «E’ sempre vivo in me il ricordo della prima posa – nella dolce isola di Capri – in quell’isola azzurra inebridata di canti e suoni. La scia luminosa della mia arte scomparve su l’acqua fra un supremo giubilo di luce. Avevo allora 16 anni e fu il mio carissimo amico Salvatore di Giacomo che ebbe l’idea di farmi posare per un film: *La Dea del Mare*». Al netto del linguaggio dal sapore dannunziano, è chiaro che la protagonista è la diva (un aggettivo che la Bertini sosteneva essere stato inventato per magnificare la propria arte) e non il luogo prescelto, per quanto suggestivo, in cui veniva collocata la storia. Da ora in poi, il paesaggio e il contesto sociale, diventavano la cornice dei film di finzione che si producevano in gran copia. La città di Napoli, i suoi scorci caratteristici e riconoscibili, e ancor più la sua dimensione popolare e antropologica, divennero il centro dell’ambientazione delle storie del genere realistico o verista. Ciò contribuì a mettere ulteriormente in ombra le altre città della Campania che vennero considerate solo quando la storia ne richiedeva la presenza dal punto di vista espressivo o per l’economia del racconto. Lo testimonia ancora un film con la Bertini, del ciclo *I sette peccati capitali*, e precisamente *L’accidia*, diretto da Alfredo De Antoni nel 1919, ambientato nel piccolo borgo di Lauria, una delle poche

12 Il “dal vero” si intitolava *Le rovine di Pompei*, «Latium Film», recensito su «La Cinematografia italiana ed estera», n. 100, 15-20 febbraio 1911. A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, cit., p. 235.

13 P. Iaccio, *Miti sullo schermo. Roma alla conquista del mondo*, in un volume, *L’Antico al cinema*, a cura di P. Iaccio, Mauro Menichetti, Liguori, Napoli 2009, pp. 63-90.

volte in cui la trama non risulta ambientata a Napoli (Lauria è nel potentino, ma per estensione è considerata anch'essa una propaggine della metropoli partenopea). Ebbene, la presenza di Lauria, ripresa dal vero con immagini di sapore documentaristico, era necessaria per testimoniare l'emarginazione della protagonista che aveva avuto la mala sorte di sposare il principe del luogo. In questo caso, il piccolo borgo di provincia non era ripreso per illustrare le bellezze di una località del *grand tour*, ma per giustificare gli sviluppi di una storia drammatica che vedeva i tentativi della donna di sfuggire all'esilio a cui il matrimonio l'aveva costretta. La Bertini fu anche la protagonista di un altro celebre film, diretto da Roberto Roberti (il padre di Sergio Leone), girato nel tra il 1920 e il 1921, *La fanciulla di Amalfi*, prodotto dalla casa cinematografica che portava il suo nome. Il film ebbe molte vicissitudini per la distribuzione a causa dei riferimenti localistici tanto che venne riproposto nel 1925 con un altro titolo, *Consuelita*, e il tentativo di ambientarlo in una improbabile Spagna. In Italia esisteva una censura cinematografica fin dal 1913, quando i film narrativi cominciarono a prendere piede, ma con l'avvento del fascismo i criteri si irrigidirono e ne fecero le spese le produzioni di carattere regionale che si basavano sul folclore locale.

Minori problemi per la censura presentavano le produzioni documentaristiche che, per la gran parte, avevano connotazioni di carattere turistico e promozionale per i territori che venivano ripresi. In questo contesto si inserisce il documentario *Amalfi* prodotto dalla «Cines» nel 1910. Affidandoci al prezioso libro di Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, ricaviamo alcune notizie dalle fonti coeve riportate nel volume. Il filmato originario, come risulta dagli archivi della censura, era costituito da 140 metri di pellicola. La copia sopravvissuta, presente ad Amsterdam, misura 73,8 metri. Anche questa è una circostanza non infrequente nel restauro dei materiali cinematografici delle origini: la copia che arriva fino ai giorni nostri spesso è priva di qualche sua parte o modificata in qualche sua componente. Nel nostro caso si deduce che circa metà delle immagini, che costituivano l'opera originaria, sono andate perdute, come sono andate perdute le didascalie della versione in italiano. Per le immagini il danno è più grave perché, se non si verifica una felicissima circostanza del rinvenimento di un'altra copia (integra) dello stesso documentario, la parte mancante di *Amalfi* deve considerarsi perduta per sempre. Per quanto riguarda le didascalie, il danno risulta meno grave dal momento che quelle in olandese sono, con ogni probabilità, la traduzione letterale delle didascalie italiane della copia d'origine. Inoltre, in opere di questo genere, la parte scritta è decisamente meno importante della parte filmata. In ogni caso, il documentario, così come oggi lo vediamo, conserva per grandi linee, la struttura, il montaggio e l'andamento del "racconto" originario, sì da rimandarci un'idea abbastanza definita di quella che era la versione di allora. Da fonti a stampa coeve (giornali, cataloghi ecc.), abbiamo a disposizione altri elementi per completare il quadro della versione originaria. *Amalfi* doveva essere di una certa importanza negli standard dell'epoca, a giudicare dal rilievo che ne davano le riviste di settore. Sul numero 90 de «La Cinematografia Italiana ed Ester» (del 15 settembre 1910) si poteva leggere: «Ecco uno dei gioielli della "terra lieta, molle e diletiosa", della patria dolce e profumata di Masaniello: e conviene dire che la Casa che l'ha eseguita ha avuto una bella idea. Idea che una squisita fattura fotografica ha tradotta in atto, divinizzandola. Vada adunque la meritata lode alla suddetta Ditta, perché, dice San Paolo, *date onore a chi si deve l'onore*, e così il biasimo quando meritano». Negli stessi termini ne parlava la stampa internazionale di settore. Sul «Motography» di Chicago, del 14 settembre

1912, si poteva leggere: «A very beautiful series of views of *Amalfi, Italy, and Surroundings* has been added to complete the reel, and a magnificent panorama seldom equaled is spread before our eyes»<sup>14</sup>.

A questo punto dobbiamo introdurre il tema che riguarda il rapporto tra le immagini (fisse) di carattere pittorico, grafico e fotografico e quelle (in movimento) del cinematografo. Da quel che si è detto in precedenza, non c'è dubbio che il cinematografo ricava i suoi modelli, e le basi di un suo codice visivo, dalla tradizione iconografica che lo ha preceduto. A maggior ragione questo assunto è valido quando si tratta di filmare realtà geografiche (che sono anche realtà artistiche, iconografiche e culturali) ben note e Amalfi rientra, a buon diritto, in questo ambito più ristretto e conosciuto. Il fine che ci si proponeva, attraverso questi documentari, era sì di far conoscere una realtà geografica nelle altre regioni d'Italia e all'estero, ma anche di diffonderla presso un pubblico che, per la gran parte, non era digiuno di conoscenze. Le "immagini" di Amalfi erano state rese celebri in precedenza in tutto il mondo da una quantità di dipinti, di foto e di cartoline che avevano perpetuato, dal punto di vista visivo, i contorni di una tradizione culturale esistente ben prima della nascita del cinematografo. La ripresa del convento dei Cappuccini, del duomo, del centro della città e delle sue suggestive marine, facevano parte di un patrimonio iconografico che il cinema sfruttava senza alterarne il profilo e i contorni. Ma con un importantissimo valore aggiunto costituito dalla transizione dalle immagini fisse a quelle in movimento. La specificità del cinematografo segnava un passaggio decisivo nella tradizione "visiva" delle rappresentazioni del Sud, come di ogni altro luogo che si voleva riprendere: consentiva di articolare un racconto che andava ben al di là della semplice riproduzione in pellicola dei codici iconografici della città di Amalfi. L'immagine in movimento, l'uso del montaggio e il raccordo tra una inquadratura e l'altra creavano un'opera visiva del tutto nuova e originale. Non si trattava della somma di singole immagini fisse, come avveniva accostando quadri a olio o stampe lungo le pareti di una pinacoteca o compilando un album fotografico. Il film non era la somma meccanica di immagini staccate l'una dall'altra, ma si trasformava in un "racconto" che aveva un andamento, un ritmo, un "percorso" interno. Finiva per "ridisegnare" la vecchia "rappresentazione" della città in una forma che assumeva delle caratteristiche mai prodotte in precedenza. Il clima, l'atmosfera, la "poesia" che il documentario creava non era dovuta alla pur suggestiva qualità di ogni singolo scorci, ma all'andamento di tutto il film, al ritmo interno di ogni ripresa e al ritmo complessivo che le diverse immagini assumevano nel loro percorso dall'inizio alla fine. C'è qualcosa che richiama più un rapporto con la musica che non con la pittura, essendo la musica caratterizzata dal ritmo. E questo documentario, anche se non abbiamo a disposizione la musica dell'epoca, deve essere oggi rivisto in uno "spettacolo" in cui le immagini si combinavano con un accompagnamento musicale. La musica, che non mancava mai in presenza del pubblico, contribuiva vieppiù a consolidare il ritmo di un racconto visivo dell'opera. L'atmosfera era completata da un viraggio (coloritura) in giallo che permetteva di ammorbidire il realismo delle riprese in favore di una resa poetica di tutto il film. In altri termini, il movimento, le panoramiche, i raccordi, il colore, la musica (e altre caratteristiche del linguaggio cinematografico) davano vita a una nuova "rappresentazione" di Amalfi e la riproponevano al pubblico dell'epoca. Si trattava di un importante passo in avanti nel settore della comunicazione visiva, in cui, partendo dai vecchi codici, da una icona riconoscibile, si arrivava a creare un'opera che aveva forti tratti di originalità. Si trattava di un passo avanti anche

14 A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, cit., p. 154.

rispetto alla “qualità” delle prime “vedute”, filmate sulla pellicola dagli operatori Lumière, che consisteva in una sola inquadratura fissa. Anche se *Amalfi* è il primo documentario di questa città che abbiamo oggi a disposizione, non è un documento “primordiale” della cinematografia di carattere turistico. Dalle “vedute” che si cominciarono a filmare subito dopo la nascita del cinematografo (1895), riprodotte in immagini tremolanti di meno di un minuto, al 1910, anno su cui abbiamo focalizzato la nostra attenzione, il cinematografo aveva compiuto notevoli passi avanti, sia dal punto di vista tecnico, migliorando la qualità delle immagini, sia dal punto di vista del linguaggio e dello stile. Ma soprattutto dal punto di vista “culturale” perché era passato da una fase che prevedeva la semplice riproposizione di una realtà geografica (attraverso le “vedute”), a una fase più matura in cui si cercava di offrire al pubblico un “racconto” per immagini. Non era un caso che questo documentario e l’altro citato, *Da Sorrento ad Amalfi*, si concludessero in maniera simile con una ripresa che si perdeva sullo sfondo tra mare e cielo. Con un certo grado di approssimazione, si potrebbe aggiungere che il cinema, con opere come queste, si staccava da un’epoca in cui era un mezzo volto alla sola riproduzione meccanica della realtà, per approdare a una fase in cui, consapevolmente, cercava di “interpretarla”. Utilizzava il vecchio e il nuovo. Il vecchio era costituito da un codice visivo che proveniva da una tradizione affinatasi nel corso dei secoli. Il nuovo era la “ricomposizione” di singole immagini in un flusso in movimento. Conservava la valenza evocativa della vecchia immagine, ma la combinava con altri elementi, come il movimento, il raccordo, il ritmo, la musica, che sancivano la nascita di un “linguaggio” nuovo, proprio del cinematografo.

È una evoluzione che gli studiosi del settore hanno cominciato ad approfondire da non molto tempo, ma che già rivela, dalle ricerche fatte, una consapevolezza di “sguardo” sul mondo circostante che caratterizza il settore documentaristico. Siamo in un momento in cui il cinema si sta aprendo la strada verso la *fiction* che dagli Anni Dieci in poi segnerà la completa acquisizione della consapevolezza tecnica e stilistica necessaria per le prime realizzazioni dei grandi film fondati su storie ricostruite in pellicola. È l’inizio del filone della *fiction* cinematografica.

Oltre che nel documentario della «Cines», che ci ha consentito di fare riflessioni sullo sviluppo del cinema, il resto della Costiera era abbastanza citato; subito dopo Amalfi veniva Positano. Ma il 1910 fu un anno che fece balzare agli onori del cinematografo la cittadina di Cetara per l’alluvione che la colpì. Ben due documentari furono dedicati all’avvenimento. Il primo dalla «Cines», col titolo *Alluvione a Cetara*, che figura nel catalogo della casa di produzione del 1911 al n. 4923. Il filmato misurava 150 metri. Il secondo dalla «Itala film» di Torino e reca come titolo *Il ciclone di Cetara*. Ne abbiamo notizia, sempre dal catalogo di Bernardini, alla data del 31 ottobre 1910 in cui la copia risulta disponibile. Il 1910 fu per la Campania un anno particolarmente funesto, se si considera che, oltre al ciclone di Cetara, si registrano un *Disastro di Calitri*, *Terremoto d’Avellino* e *Terremoto nell’Irpinia*<sup>15</sup> (probabilmente riferiti allo stesso evento). I disastri naturali, dai nubifragi ai terremoti, erano avvenimenti che consentivano ai piccoli centri dell’interno di balzare agli onori della cronaca e di avere un po’ dell’attenzione che le case di produzione riservavano normalmente alle località di richiamo della costa turistica.

Come si è accennato, oltre a opere di carattere monografico dedicate per intero ad Amalfi, la cittadina costiera fu inserita in altri documentari d’insieme che riguardavano le coste campane. Data la sparizione dei film non è possibile asserirlo con assoluta certezza, ma è molto probabile che documentari dal titolo, ad esempio, *Salerno e Sorrento* di produzione «Cines» del

15 Ivi, pp. 154-191.

1914, in cui si descrive, secondo il bollettino «Cines» del febbraio 1914, un itinerario «attraverso il golfo di Salerno e lungo le meravigliose rive di Sorrento», Amalfi sia ugualmente presente. Tutto questo, ancora una volta, per ribadire che le immagini cinematografiche effettivamente dedicate ad Amalfi in quest'epoca sono, con ogni probabilità, molto più frequenti di quanto non risulta dalle informazioni reperibili al giorno d'oggi. Il giacimento archeologico del cinema delle origini rilascia poco per volta i suoi tesori in pellicola e, con non minore parsimonia, le altre informazioni indirette.

L'esperienza “documentaristica” di questi anni sarà alla base di molte carriere che avranno una loro consacrazione proprio nel settore della *fiction*. Non è un caso che un regista importante per la storia del cinema, non solo italiano, come Carmine Gallone, abbia cominciato la sua attività come documentarista della «Cines» agli inizi degli Anni Dieci e proprio filmando le bellezze paesaggistiche della costiera sorrentina e amalfitana. Non è certamente un caso che uno dei suoi primi film di finzione, dal titolo *Le campane di Sorrento*, prodotto dalla «Cines» nel 1914, si basi sulla ripresa di uno sfondo riconoscibile e “documentaristico” della sua città d'adozione<sup>16</sup>. Alcuni anni fa la riproposta di questo film, in una manifestazione a Sorrento, si rivelò una sorta di *clic* per il pubblico contemporaneo perché fu grandemente attratto, più che dall'intreccio del racconto, dalla vivezza dei luoghi in cui era ambientata la storia e poté rivedere perfino scorci che erano andati perduti con lo sviluppo urbanistico della città<sup>17</sup>. Qualcosa del genere è avvenuta ad Amalfi, con il documentario della «Cines» del 1910, quando il pubblico locale ha potuto vedere per la prima volta la propria città in immagini in movimento così antiche<sup>18</sup>. A riprova, a Sorrento come ad Amalfi, della validità della riproposizione del cinema delle origini di carattere regionale sia di *fiction* sia documentaristico. A riprova ancora dell'importanza di una rivisitazione, non solo dal punto di vista cinematografico, della storia di una città o di una regione.

Se Amalfi e la Costiera erano il soggetto preferito dei primi filmati d'inizio Novecento, la tendenza si è perpetuata nel corso del secolo, mentre la città di Salerno ha continuato a rimanere in ombra dal punto di vista della rappresentazione cinematografica. Inoltre, la stessa nascita di un centro di produzione sviluppatisi a Napoli, sia sul versante del documentario, sia sul versante dei film narrativi, a partire soprattutto dall'inizio degli Anni Dieci, ha permesso di attrarre nella propria orbita maestranze e talenti provenienti da tutta la regione e da Salerno in particolare.

Si è cominciato il lungo percorso del “documentario” sulla realtà campana con i primi “dal vero” dei Lumièré e degli altri operatori stranieri. Concludiamo con un genere, o sottogenere, di “documentario” che è interamente frutto della cultura locale. Veniva realizzato in loco ma era destinato a varcare i confini e gli oceani: si può definire, a buona ragione, documentario etnico. È un anfratto ancora più in ombra nell'universo nascosto del documentario delle origini e su di esso registriamo a tutt'oggi una scarsissima sopravvivenza, per non dire nulla, di reperti in pellicola. Ma questi filmati sono di indubbio interesse storico e antropologico e lo descriveremo

16 Su Carmine Gallone si veda P. Iaccio, (a cura di), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori, Napoli 2003.

17 Ivi, pp. 3-7.

18 P. Iaccio, *La costiera nel cinema*, in G. Camelia, *Paesaggi dell'anima tra cattedrali di roccia. Metamorfosi dell'immagine della Costa d'Amalfi fra incanto e maniera*, Mostra Iconografica, Documentaria e Bibliografica, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 18 dicembre 2004 – 23 gennaio 2005, pp. 143-155 e, più di recente, id., *L'immagine cinematografica di Amalfi e della Costiera dalle origini ai giorni nostri*, Convegno di Studi: *La Costa di Amalfi dal Regno d'Italia alla Repubblica*, a cura del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 15-17 dicembre 2022.

attraverso i pochi elementi che ci sono rimasti. In Italia non ci sono documenti perché, appena girati, i filmati venivano spediti in America o in altre terre lontane presso le comunità di emigranti che li avevano commissionati. Il compianto Vittorio Martinelli, nella sua lunga e appassionata opera di riscoperta del cinema muto, vi ha fatto più volte riferimento riportando notizie precise al riguardo, basate su testimonianze dirette. Come già abbiamo rilevato, i vuoti del cinema delle origini sono ancora notevoli. In questo ambito gli elementi in possesso degli specialisti si riferiscono, in massima parte, a notizie giornalistiche o ricavate da fonti che prescindono dal ritrovamento della pellicola. I documentari che abbiamo definito etnici, dovevano essere di un numero considerevole (Martinelli parla dell'ordine di un paio di centinaia, ma c'è chi arriva a ipotizzarne quattrocento e chi porta la cifra fino a settecento)<sup>19</sup> e riguardavano anche piccoli o piccolissimi centri dell'interno della Campania (ancora Martinelli ha fatto riferimento, a titolo esemplificativo, a un paese come Grumo Nevano)<sup>20</sup>. La maggiore diffusione avvenne nel Nord America dove spesso sono gli stessi emigranti a commissionare il documentario, scegliendo con cura il soggetto, i luoghi e gli avvenimenti, di solito feste patronali o altri eventi significativi della comunità di provenienza. In questo caso, la realtà geografica, e anche quella socio-antropologica, non sono più soltanto lo sfondo di una storia ricostruita (come accade nel cinema narrativo), ma rivestono il ruolo di "protagoniste" delle pellicole. È sorto negli ultimi decenni un settore trasversale che viene definito di "antropologia visiva" che consiste nell'uso dello strumento cinematografico per documentare realtà antropologiche (come quelle del Mezzogiorno più nascosto e marginale). Ebbene, alcuni filmati, di quelli sopra ricordati, possono essere inseriti in una categoria di documentari di antropologia visiva *ante-litteram*. La casa di produzione napoletana «Dora film», fondata da Elvira Notari, fu particolarmente versata in questo genere e dedicò parte della sua attività a opere che riprendevano comunità, eventi, borghi sparsi per tutta la regione. Sugli emigranti italiani, tagliati fuori da un contatto stretto con la terra d'origine, i documentari etnici e gli stessi film narrativi immersi in un *humus* culturale e antropologico assai marcato, funzionarono come un antidoto per rimpiazzare lo sbiadirsi del ricordo. «I film di Notari a New York agirono come veicolo per la trasformazione della memoria in architettura della visione: nell'era della riproducibilità tecnica, lo status della memoria cambia e assume un carattere spaziale. Il movimento del tempo si fa geografia. Ricordi sia personali sia collettivi perdono il sapore di *madeleine* proustiane e acquistano la visione/veduta di fotografie e film. I film di Notari, per gli emigranti, finiscono per sostituire la memoria»<sup>21</sup>. Spesso e volentieri questo tipo di ambientazioni migravano dal settore documentaristico alla *fiction*, come nel caso

19 G. Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni, Roma 2004, p. 248.

20 Di Vittorio Martinelli si può ricordare sull'argomento il saggio dal titolo *Il cinema muto napoletano*, in P. Iaccio, (a cura di), *Napoli e il cinema. (1896-2000)*, numero monografico di «Nord e Sud», n. s., A. XLVII, luglio-agosto 2000, n. 6, pp. 20-27. Il riferimento ai documentati "etnici", compreso quello riguardante Grumo Nevano, si trova nell'ultima intervista che Martinelli concesse, il 10 aprile 2008 a pochi giorni dalla scomparsa, alla casa editrice Liguori di Napoli per il sito web dedicato alla collana Cinema e Storia. L'intervista filmata di poco più di otto minuti è disponibile all'indirizzo: [www.liguori.it](http://www.liguori.it). Sullo stesso argomento si veda inoltre, sempre di Martinelli, *Due o tre cose che so di Elvira Notari*, in M. Dall'Asta, (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 133-136. Martinelli riporta i ricordi di una intervista che riuscì ad avere da Eduardo Notari, figlio di Elvira e in arte Gennariello, conosciuto negli ultimi anni di vita nella sua casa di Vermicino. Una rarissima intervista filmata di Eduardo Notari, probabilmente l'unica esistente, è contenuta nel programma televisivo che Mario Franco realizzò per Rai 3 nel 1979 dal titolo *Guaglio', ciak si gira*.

21 G. Bruno, *Elvira Notari e la Dora Film d'America. Cinema e migrazione culturale*, in M. Dall'Asta, (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, cit., p. 141.

di un film della «Dora film» del 1917 dal titolo *Il barcaiuolo di Amalfi*. «La natura stessa del lungometraggio di Notari – quella di una finzione che rendeva presente il “corpo” del testo urbano, poiché documentava luoghi e fisionomie locali riconosciute e rimpante dagli emigranti – molto probabilmente innescava da parte del pubblico la richiesta di film “fatti in casa”. Quest’uso documentario del cinema prefigura il ruolo che gli spettacoli cinematografici hanno giocato nello sviluppo delle tecnologie video e digitali. I documentari funzionavano come istantanee in movimento del ricordo, da possedere, preservare e rivedere *ad infinitum*. [...] Furono l’archivio personale e collettivo di una comunità»<sup>22</sup>. Quanto alla qualità e ai contenuti, possiamo supporre che si trattasse di riprese “dal vero” simili a tanta parte della produzione documentaristica dell’epoca che circolava nei circuiti maggiori oppure simili alle inserzioni documentaristiche, o agli sfondi di ambientazione, presenti in tanti film di finzione prodotti in Italia. La stessa Elvira Notari, ad esempio, in qualche suo film sopravvissuto, come *È piccerella* del 1921, sfruttava abilmente, per dare l’impressione di realismo, momenti della festa di Piedigrotta o del pellegrinaggio al santuario avellinese di Montevergine, e di altri eventi distintivi della tradizione locale. Non è certo un caso che questo film abbia un incipit “documentaristico”, come molti altri della serie, con riprese dal vero dei carri tipici addobbati per la festa e scene del pellegrinaggio, con il consueto seguito di scugnizzi e di popolo festante<sup>23</sup>. La prima didascalia così recitava: «L’onda di popolo frenetico di chiasso e desiderosa di baldorie gremisce ogni via che percorrono i reduci di Monteverginex». Seguiva la ripresa di una grande e ricca tavolata, anch’essa “dal vero”, con gli avventori che guardano in macchina, accrescendo così il realismo della scena (nei documentari è normale che i personaggi che si sentono inquadrati guardino verso l’obiettivo; nella finzione invece non deve accadere). Solo dopo questa presentazione documentaristica cominciava la vera e propria storia di finzione, sempre però connotata dalle caratteristiche ambientali dalla forte componente antropologica, tipica della produzione napoletana dell’epoca. L’accenno che abbiamo fatto riferito alla Notari, ha solo un valore esplicativo. La produzione napoletana di questo periodo ha la compattezza di un vero e proprio “genere” cinematografico. Lo stesso discorso si potrebbe fare per un autore-attore come Ubaldo Maria del Colle, e diversi altri, che riproducevano le caratteristiche formali e contenutistiche dei film della Notari, compreso l’uso espressivo del dialetto nelle didascalie dialogate. Queste pellicole avevano una circolazione anche all’interno della distribuzione americana se si considera che Jane Addams, un importante impresario di una catena di sale denominate Hull Settlement House, rivendicava, nei riguardi dei detrattori del cinema, le qualità positive di alcuni generi cinematografici come le «vedute di paesi stranieri che riempiono il cuore dei nostri vicini greci o italiani con i ricordi della loro terra natia»<sup>24</sup>. Perfino George Kleine, il più importante distributore di film italiani in America, a cominciare da quelli storici, non disdegna di importare «...migliaia e migliaia di copie di brevi scene documentarie riprese da operatori scaglionati lungo tutta la penisola. Ventotto copie di un documentario intitolato *Golden Shell of Palermo* della lunghezza di 68 m., 25 di *Beautiful Valley of Tronto* di 67 m. e all’incirca un numero simile per decine di altri titoli:

22 Ivi, p. 143.

23 Il film dal titolo *È piccerella* è custodito presso la Cineteca Nazionale di Roma. Dalle scritte iniziali si ricava che è «creato sulla canzone di Libero Bovio», trionfatrice alla rassegna musicale della Piedigrotta dello stesso anno, sceneggiato da Elvira e Nicola Notari, interpretato da Rosé Angione, Alberto Danza, Antonio Palermi. Faceva parte della «Serie di grandi lavori popolari» della «Dora Film».

24 T. Gunning, *Da Edison a Griffith: il cinema e la modernità*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema americano*, Einaudi, Torino 2006, vol. I, p. 90.

*Picturesque Italian Scenes, The Tivoli Hills, Among the Abruzzi Mountains, Venetian Lace Workers, Venice Italy, Fountains of Rome, Messina as is Today, Castrovilliari, Southern Italy, a Glimpse of Sicily, Picturesque Sardinia.* Grandi e piccoli film viaggiano come ospiti di prima classe nei transatlantici e sono trattati, per qualche tempo, con tutti gli onori dai gestori delle sale»<sup>25</sup>. Anche questi filmati, se vogliamo, sono “dal vero” che hanno una parentela stretta con i documentari “etnici”, anche se erano dovuti soprattutto alla mano di operatori stranieri. Se c’è un territorio ancora vergine da scoprire, riguardante il cinema delle origini, è quello residuale e localistico, eppure dalla gittata intercontinentale, dei piccoli documentari etnici, provenienti dalla infinita provincia costituita dai *Contorni di Napoli* di tutta la regione, girati da case di produzione locali, come quella dei coniugi Notari, e richiesti, con un piccolo obolo in danaro, da tante comunità di emigranti sparse per il mondo.

Se fino ad oggi si potevano descrivere i “documentari etnici” solo dal punto di vista indiziario, recentemente il professore avellinese Fiorenzo Carullo, collezionista di foto e video di storia dell’Irpinia, è riuscito a trovare due di queste opere (miracoli della rete...). Sono entrambi del 1923 e si riferiscono alla zona di Avellino. Sono opera di Nicola Notari<sup>26</sup>. Il primo, *View of Trevico*, riprende il mercato locale pieno di folla che si assiepa in un declivio ai piedi di una collina. Che si tratti di un giorno di festa, è attestato dall’abbigliamento dei presenti che indossano il “vestito buono” delle grandi occasioni. Le donne in gran numero sono a capo coperto e, come di norma quando si vedono raggiunte dalla macchina da presa, guardano nell’obbiettivo. Le didascalie sono scritte a mano. A dispetto del titolo in inglese, queste sono in italiano: “panorama completo” è riferito alla panoramica che riprende gli astanti all’aperto. Altra sezione, immancabile, è la processione all’interno del borgo, tra due ali di folla, seguita da una banda di paese. Un particolare curioso, che comunque testimonia dell’importanza attribuita al documentarista, è la sosta che il santo fa quando si trova di fronte alla macchina da presa. Poi il corteo riparte. Questo episodio è indice di una sorta di “regia” o di un accordo preventivo che Nicola Notari doveva aver preso con gli organizzatori della processione. L’altro filmato è interamente cittadino e si intitola *View of Avellino*; riprende strade e piazze del centro. Il fulcro è ancora la processione, in questo caso della Madonna dell’Assunta, con inquadrature all’esterno del duomo<sup>27</sup>. Anche in questa scena, è presente una gran folla con il clero e, si suppone, i maggiorenti del posto. La ripresa di un gran numero di cittadini, rispondeva all’esigenza di presentare agli spettatori d’oltre oceano i volti di amici e parenti. Una sorta di grande foto di famiglia. Come nel primo filmato, c’è un certo grado di “messa in scena” per le persone che si pongono (o sono

25 G. P. Brunetta, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in Sebastiano Martelli, (a cura di), *Il sogno italo-americano*, Cuen, Napoli 1998, pp. 143-163.

26 I due “dal vero” sono stati presentati nel corso dell’edizione del 2018 del Cinema Ritrovato di Bologna. Dal catalogo apprendiamo che sono stati restaurati dalla Cineteca Nazionale e comprendevano didascalie in doppia lingua. Si davano anche i titoli in italiano: «*La festa della SS. Assunta ad Avellino* e *La festa della Madonna della Libera a Trevico*, databili al 1923 e recuperati negli Stati Uniti da Fiorenzo Carullo. Quei frammenti nitratò con didascalie in doppia lingua, inglese e italiano, sono di particolare interesse perché offrono una rarissima testimonianza della distribuzione all’estero, per il mercato degli immigrati italo-americani, dei film della Notari». Cfr. Daniela Currò e Maria Assunta Pimpinelli (p. 104).

27 La ripresa di una processione a New York, nella *Little Italy*, è inserita nel bel documentario di Martin Scorsese *Il mio viaggio in Italia*. La scena è riferita alla sua famiglia di siciliani emigrati in America. In questo caso, si tratta di un filmato amatore che riprende un soggetto simile a quello dei documentari di Nicola Notari, ma in una città degli USA. Gli intenti di ricerca delle origini e di affermazione dell’identità culturale che queste immagini contenevano, erano le stesse nelle due sponde dell’oceano e Scorsese, dopo aver ripercorso i ricordi familiari, si lancia nel “suo viaggio in Italia” alla scoperta del cinema italiano.

disposte) di fronte alla macchina da presa. La cosa è evidente in un'altra ripresa ai margini di una piazza dove sono sparse alcune bancarelle. Ebbene, si assiste a un piccolo fuori programma con un gruppo di monelli che entra nel campo visivo, come per fare uno scherzo o mettersi in mostra. Cosa che accadeva di frequente nelle riprese "dal vero". Subito un uomo di mezza età corre a farli spostare. Questo imprevisto è quanto mai interessante, per noi oggi, perché l'uomo che accorre è Nicola Notari, l'autore del filmato. Come ogni operatore che lavorava sul campo, oltre ad essere dietro la macchina da presa, doveva preoccuparsi di ciò che avveniva davanti all'obiettivo. Per riprese del genere, era necessario un certo grado di preparazione e di "messa in scena". In altre parole, questi "dal vero" possono e devono essere considerati anche come delle *fiction* che gli operatori giravano servendosi del "materiale umano" che avevano a disposizione oppure preoccupandosi di escludere dal quadro visivo gli elementi di disturbo che si presentavano di volta in volta. Per concludere questa breve e fortunata incursione in quel settore che abbiamo chiamato dei "documentari etnici", non si può non ricordare che il nome di Trevico è quello del luogo di origine di uno dei più importanti registi e sceneggiatori del cinema italiano del secondo dopoguerra: Ettore Scola. Altro contributo di rilievo della Campania al cinema nazionale.

Siamo in un'epoca di pionieri del cinema. Oltre alle pellicole che varcavano gli oceani, è anche l'epoca di connazionali che diventavano essi stessi promotori del nuovo verbo in terre lontane. È un aspetto che per ovvie ragioni è ancora poco indagato e probabilmente riserverà scoperte interessanti nei prossimi anni. In ogni caso, sono due fratelli della provincia salernitana tra i primi a trapiantare il cinema nella lontana Colombia. Un recente articolo di Antonio Corbisiero sul «Mattino» fa per la prima volta luce su questa avventura lontana nel tempo e nello spazio. Francesco e Vincenzo Di Domenico, nativi di Castelnuovo di Conza, dopo un'esperienza a Milano nel 1909, durante la quale si dotano di strumenti e di pellicole cinematografiche, e a Parigi, dove fondano una loro società, «Cinema Olympia», e stipulano un contratto con la prestigiosa «Pathé Frères», acquistando i diritti di esportazione di alcuni film, tentano l'avventura a Bogotà cimentandosi nella produzione di opere in proprio. È un periodo in cui i confini tra le varie specializzazioni della macchina-cinema sono labili e le figure di distributore, importatore, produttore o direttore (come veniva allora chiamato il regista) sono spesso appannaggio della stessa persona o di chi si mostra particolarmente intraprendente. E così i fratelli Di Domenico diventano «antesignani del cinema in Colombia. Creano nel 1913 la Società industriale cinematografica latino-americana grazie all'aiuto dei cognati Giuseppe e Erminio Di Ruggiero e dei loro cugini Donato e Giovanni Di Domenico Mazzoli. Questa è, secondo Luis Alfredo Alvarez, il primo tentativo organizzato di cinema nazionale. I Di Domenico colsero l'occasione dell'assassinio del generale Rafael Uribe avvenuto il 15 ottobre 1914 per presentare, un anno dopo, il documentario *El drama del 15 de octubre*. Questo film fece scalpore in quanto mostra i due assassini del generale Uribe intervistati nelle loro celle di detenzione»<sup>28</sup>. L'iniziativa procurò ai due fratelli italiani molte difficoltà, ma riuscirono a continuare la loro attività fino agli Anni Venti, per tutto il periodo in cui il cinema rimase muto. Si segnalano alcune pellicole narrative dal titolo *Aura o las violetas*, *Como los muertos* e *El amor, el deber y el crimen*. Fu l'introduzione del sonoro, e quindi una più complessa e costosa attività industriale, a determinare il declino degli intraprendenti italiani e della produzione cinematografica colombiana. Queste opere, a quanto è dato sapere, sono andate perdute, cosa purtroppo comune al genere della cinematografia

<sup>28</sup> A. Corbisiero, *I fratelli Di Domenico Lumière in Colombia, «Il Mattino»*, 29 luglio 2019.

d'annata. È sopravvissuto solo un frammento della prima di esse. Ma forse il futuro ci riserverà la sorpresa, come per i due documentari etnici di Nicola Notari, di ritrovare un film completo di questi pionieri campani nelle terre d'oltre mare.

Il cinema italiano all'inizio degli Anni Dieci sembrava avviato alla conquista dei mercati internazionali, soprattutto attraverso le grandi produzioni di film storici ambientati nella Roma antica<sup>29</sup>. *Cabiria* sbaragliò la concorrenza e fu la punta di diamante della cinematografia italiana nel mondo. Ma, inaspettatamente per i contemporanei, l'Europa felice e prospera della *Belle Époque*, decise di lanciarsi in una guerra che ne avrebbe segnato per sempre i destini futuri<sup>30</sup>. Il cinema dei paesi coinvolti finì per racchiudersi entro i propri confini. Le sale cinematografiche a Salerno e nel resto del regno si riempirono di film improntati al più fiero patriottismo. Per fare un solo esempio, basterà citare le cronache di un giornale cittadino, «La Frusta» (del 13 febbraio del 1917), che esaltava una di queste opere presentata al Teatro Italia. «Gran successo per "Befana della guerra", films [sic] patriottica proiettata per conto della Banca Commerciale Italiana, ai fini del prestito nazionale. Il successo è stato veramente enorme, per il grande entusiasmo prodotto nel pubblico. La films si ripeterà per parecchie sere e produrrà lo stesso entusiasmo e conseguirà sicuramente lo stesso successo. Ma il successo maggiore sarà sicuramente questo: se quanti avranno assistito e assisteranno alla patriottica proiezione si recheranno agli sportelli della Banca Commerciale Italiana a sottoscrivere il prestito». Le films patriottiche si infittirono nel momento in cui si profilava la vittoria sugli imperi centrali e nel periodo successivo si assistette alla creazione di un vero e proprio mito della Grande Guerra in cui il cinema, sia documentaristico sia di finzione, diede il suo contributo<sup>31</sup>. Purtroppo le scorie lasciate dal conflitto nel campo sociale e politico, le tante promesse mancate ("terra ai contadini", "lavoro agli operai?"), il mito rovesciato di impronta dannunziana della "vittoria mutilata", le sirene del nazionalismo e tanto altro ancora costituirono la base di un malessere sociale in cui si inserì il nascente movimento dei fasci mussoliniani.

## 2. La rappresentazione istituzionale del LUCE

La Grande Guerra segnò il tracollo per le fortune del cinema italiano. Da una delle prime cinematografie del mondo, si passò a un declino repentino che lo relegò nella marginalità più completa. Nel settore della *fiction*, i vecchi film di ambientazione storica non avevano più acquirenti nel panorama internazionale e anche le case locali, come quella napoletana della Notari, faticavano a mantenersi a galla. Il mercato europeo, e italiano in particolare, venne occupato massicciamente da una cinematografia che si avviava a diventare la più importante a livello

29 P. Iaccio, *Miti sullo schermo. Roma alla conquista del mondo*, in P. Iaccio, M. Menichetti, (a cura di), *L'antico al cinema*, cit., pp. 1-12.

30 P. Iaccio, *La Grande Guerra e la follia autodistruttiva dell'Europa*, in Christian Uva, Vito Zagiarro, (a cura di), *Le storie del cinema. Dalle origini al digitale*, Carocci, Roma 2020, pp. 143-146.

31 P. Iaccio, *L'alba del cinema e la Grande Guerra. Documentari e film di finzione dagli anni del conflitto alla vigilia della seconda guerra mondiale*, in Francesco Soverina, (a cura di), *Leggere il tempo negli spazi. Napoli, Campania, Mezzogiorno, Mediterraneo nella prima guerra mondiale*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XVI, n. 1, gennaio-marzo 2016, pp. 212-232. Id, *La vita quotidiana nei documentari al fronte durante la Grande Guerra*, in Roberto Parrella, Maria Rosaria Pelizzari, (a cura di), *Italiani e Italiane nella Grande Guerra. Mobilitazione, crisi e vita quotidiana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018, pp. 191-201. Id. *Il cinema della Grande Guerra tra film di finzione e documentari*, «Giornale di Storia Contemporanea», A. XXIII, n. s., 2019, pp. 7-36.

mondiale, quella americana. «Il crollo industriale, verso la metà degli Anni Venti, fa sì che il mercato sia consegnato, in via naturale e senza opporre nessuna resistenza, all'industria americana e che questa riesca a farne il terreno ideale di trapianto e coltura dei propri prodotti»<sup>32</sup>. L'avvento del fascismo e la sottovalutazione, almeno nei primi anni, del cinema come *medium* rispetto alla stampa o allo stesso teatro, fecero il resto. La politica ideologica contro il dialetto e il regionalismo portarono allo spegnimento degli ultimi fuochi di tante case di carattere locale che erano in *ange* fino al conflitto. L'inasprimento delle censure politiche e le difficoltà di mercato decretarono la chiusura anche della «Dora film» e del filone popolare del cinema muto napoletano.

Per parlare di una “rinascita”, si dovette aspettare l'inizio degli Anni Trenta quando il regime, assestatosi definitivamente in tutte le propaggini della comunicazione e dello spettacolo, prese nelle sue mani anche il settore cinematografico nel momento in cui si passava dal muto al sonoro<sup>33</sup>. In questo periodo i giornali, di settore e non, si riempiono di frasi augurali di Mussolini che esaltano il cinema. «Esistono forme attuali di vita, di attività che vanno seguite da vicino dai giornali: forme che un tempo non esistevano e che oggi interessano larghi ceti sociali. Il *cinematografo*, per esempio, è una di queste forme, ed interessa milioni di persone d'ambosessi»<sup>34</sup>. Salerno e la sua provincia emergono in alcuni periodi e arrivano perfino a conquistare una propria visibilità. È il caso dei documentari LUCE, che si segnalavano per i filmati di alcune opere pubbliche nel capoluogo o in provincia e soprattutto nell'area archeologica di Paestum. Nel 1932 Ferdinando Maria Poggioli gira un documentario dal titolo *Paestum* in cui riprende i resti dell'antica Poseidonia, i templi dorici e i loro dettagli architettonici, preannunciando così l'inserimento del sito in un programma di rilancio culturale ma anche politico. I documentari del LUCE, al di là della funzione propagandistica che svolgevano i cinegiornali dello stesso Istituto, furono un settore che raccolse e impiegò molte delle giovani leve di maestranze e di registi, come lo stesso Poggioli, che poi passarono al cinema narrativo. Salerno, come il resto della penisola, fu oggetto della normale attenzione istituzionale da parte del LUCE, interessato a documentare ed esaltare le bellezze paesaggistiche, le conquiste dell'Italia fascista e le opere del regime<sup>35</sup>. Ciò si traduceva in una serie di cinegiornali e documentari che davano conto di inaugurazioni di edifici pubblici, celebrazioni di anniversari, ritenuti importanti per la crescita del paese, visite di gerarchi a enti e organizzazioni politiche locali, debitamente contrassegnate dalle insegne fasciste. I cinegiornali erano diffusi con proiezioni obbligatorie prima e dopo il film di finzione in tutti i territori del regno muniti di sale cinematografiche. Nei piccoli centri di provincia, sprovvisti di sale, provvedevano i cinemobili del LUCE che erano dei furgoni, modernamente attrezzati, in grado di allestire e proiettare uno spettacolo cinematografico in una piazza di paese nel giro di pochi minuti<sup>36</sup>. La descrizione delle specificità regionali era ac-

32 G. P. Brunetta, *Il ruggerito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013, p. 52. «Non era mai successo, fino agli inizi degli anni venti, che una qualsiasi forma di spettacolo popolare si muovesse in base a un piano commerciale e pubblicitario coordinato in modo perfetto e capace d'occupare tutti i possibili spazi di socializzazione, vecchi e nuovi, d'un mercato potenziale coincidente col mercato mondiale» (p. 47).

33 P. Iaccio, *Lo spettacolo asservito. Teatro e cinema in epoca fascista*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2020.

34 La frase si trova nel frontespizio di «Cinemondo», rivista quindicinale diretta da Adriano Giovannetti, A. V, n. 94, 20 agosto 1931. La frase di Mussolini non si segnala per una particolare originalità, ma la sua funzione, nella stampa di settore, serviva per sottolineare un aspetto che stava a cuore alla rivista che la citava.

35 L'Archivio Storico dell'Istituto LUCE conserva circa 3.500 documentari, 5.000 cinegiornali e oltre un milione di fotografie. Eva Paola Amendola, P. Iaccio, *Gli anni del regime 1925-1939*, Editori Riuniti, Roma 1999, p. 96.

36 Ivi, a p. 97 si vede una foto di una proiezione all'aperto ad opera di un furgone LUCE. Nel resto del volume,

colta, sia come un tassello del patrimonio geografico nazionale, sia per mostrare la penetrazione capillare, in ogni provincia italiana e nelle colonie, delle opere riformatrici del fascismo. Voleva dire che Salerno e la sua provincia venivano riprese e diffuse in base a un programma che etichettava queste immagini come espressione di un disegno politico di carattere generale. Ciò risultava evidente soprattutto quando alcune manifestazioni, organizzate da enti di regime, sfruttavano il fascino del patrimonio storico e archeologico, come ad esempio gli scavi di Paestum. In questa sede si allestivano spettacoli teatrali, musicali e coreutici che si giovanano della eccezionale cornice scenografica dei templi greci<sup>37</sup>. «Rilievo particolare fu dato alla realizzazione di spettacoli classici, che ebbero la loro scena nel nobilissimo spazio incluso tra la “Basilica” e il tempio di “Nettuno”, sulle gradinate del quale sedettero come spettatori altissime personalità del tempo. Nella medesima area, per dare corso al cospicuo concorso di pubblico, fu costruita una sorta di grande cavea, disponendo acconciamente numerosi blocchi prelevati, con molta probabilità, tra quelli caduti ai piedi della cinta muraria»<sup>38</sup>. Era di norma dar conto delle manifestazioni del “teatro di massa” (una delle invenzioni di Mussolini), in cui gli artisti e le comparse, costituite da volenterosi iscritti al Dopolavoro, si esibivano davanti a gerarchi in divisa e pubblico festante, dando vita a spettacoli che venivano ripresi dagli operatori del LUCE. «Nella festa fascista – rileva l'antropologo Paolo Apolito – lo spazio era utilizzato in duplice modo. In primo luogo come rappresentazione lineare e verticale del potere, in secondo come rievocazione, come storia, infine come approccio alla temporalità. Questo secondo modo era strumentale nei confronti del primo. La manifestazione nei templi, come ogni manifestazione di massa fascista, utilizzava lo sfondo della storia per rafforzare l'immagine contemporanea del potere. Il passato greco, il passato romano erano rievocati per creare l'ambiente ideologico adatto alla affermazione contemporanea. In questa temporalizzazione dello spazio un ambiente come quello dei templi di Paestum era ideale, in quanto conteneva già in sé una temporalità incombente, era un pezzo di passato lontanissimo improvvisamente scoperto dai moderni»<sup>39</sup>.

---

inserito nella collana *Storia fotografica della società italiana*, è possibile trovare un ricco corredo di immagini, sia del LUCE sia di altra fonte, che illustrano aspetti ufficiali e privati dell'Italia tra le due guerre. Per quanto riguarda la realtà di Salerno e provincia, la maggior parte delle foto sono opera di Luigi Gallotta.

37 Per queste importanti manifestazioni si veda Domenico Sorrentino: *Rappresentazioni classiche a Paestum negli anni 1932-1936-1938*, Salerno 1981. La pubblicazione contiene diverse di foto di Ernesto Samaritani concesse dal Museo Provinciale di Salerno. Per una accurata ricostruzione degli spettacoli fin quasi alla fine del Novecento, rimando agli studi di Maria Rosaria Taglè: *Spettacoli a Paestum. Dalle rappresentazioni classiche degli anni Trenta ad oggi*, n. 6 dei “Quaderni” del Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università di Salerno, Napoli 1995 e *Spettacoli all’aperto a Paestum*, in Sergio Vecchio, (a cura di), *Paestum. Al di là dell’archeologia*, Comune di Capaccio-La Stammeria, Cava dei Tirreni 1996, pp. 75-107. Id., *Il museo della memoria*, Associazione Trabe, Capaccio (SA), 1992. Marina Cipriani, *Paestum: immagini spettacolari. Il teatro classico a Paestum (1932-1938)*, Paestum 2006. Le foto di questi spettacoli all’aperto sono sparse in tante altre pubblicazioni di carattere scientifico e di storia locale e, per la gran parte, sono opera di Ernesto Samaritani, fotografo della locale sovrintendenza. Le lastre originali dell’archivio dello studio fotografico Samaritani, vendute dal figlio Carlo al Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università di Salerno, sono ora conservate alla fototeca del Laboratorio-Archivio di Storia dell’Arte del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale. Un dettagliato studio su questo tema, tra storia del Novecento e ricerca archeologia, è quello di Fausto Longo, *Archeologia e fascismo a Paestum*, in Chiara Lambert, Felice Pastore, (a cura di), *Miti e popoli del Mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella D’Henry*, Gruppo Archeologico Salernitano, Salerno 2014, pp. 121-136. A questo studio rimando per una più completa bibliografia su vari aspetti che riguardano l’intreccio tra archeologia e istituzioni statali tra fascismo e democrazia.

38 M. Mello, *Visitare Paestum. Aspetti e problemi della riscoperta di oggi*, in *Momenti di storia salernitana nell’antichità*, Arte tipografica, Napoli, s. d., p. 111.

39 P. Apolito, *Festa fascista, festa contadina*, in Sergio Vecchio, (a cura di), *Paestum in archivio*, Capaccio (Salerno) 1989, pp. 91-92.

Per la verità, il costume di allestire spettacoli nella cornice suggestiva dei templi pestani, era in voga molto prima degli Anni Trenta, se dobbiamo prestar fede alla datazione 1926 di una foto di Luigi Gallotta pubblicata in un volume di Sergio Vecchio<sup>40</sup>.

Le scolaresche e altri enti locali, continuarono a essere impiegati in questo ambito anche dopo che gli spettacoli furono promossi a un rango più elevato, con la partecipazione dei migliori attori e musicisti italiani e stranieri. In uno spettacolo del 1936, fu presentata un'azione coreutica ispirata alla festa delle Panatenee, su musiche di Ildebrando Pizzetti, nella quale si inserivano danze eseguite dalle ballerine della Scuola di Hellerau-Laxenburg, dirette da Rosalia Chladek. Ebbene, anche in questo spettacolo di livello, erano presenti in gran numero attivisti di istituti e iscritti a scuole locali: «Certamente non fu facile gestire centinaia di figuranti scelti anche fra gli associati dei Dopolavoro comunali di Cava dei Tirreni, Vietri sul Mare e Fratte di Salerno, ai quali si aggiungevano butteri della pianura pestana nel ruolo di cavalieri e numerose fanciulle dell'Istituto Magistrale di Salerno, selezionate in base all'attitudine ai movimenti coreografici. Il successo fu enorme»<sup>41</sup>. Nello stesso anno fu dato anche *La morte di Dafni* di Teocrito a cui parteciparono gli attori Carlo e Annibale Ninchi. La cosa è da mettere in relazione con il *kolossal* cinematografico che era in preparazione e che sarebbe uscito l'anno dopo destinato a celebrare le conquiste africane del regime: *Scipione l'Africano* diretto da Carmine Gallone. Nel film due ruoli fondamentali erano ricoperti proprio dai due Ninchi: Scipione da Annibale e Annibale (condottiere cartaginese) da Carlo. La musica era di Ildebrando Pizzetti che già aveva composto la colonna sonora del *kolossal* d'anteguerra *Cabiria*. Il film *Scipione*, che doveva consacrare la gloria di Mussolini e del fascismo, si rivelò un fiasco clamoroso dando un serio colpo al filone delle opere storiche del regime e stroncando la carriera di Annibale Ninchi che si era assunto l'ingrato compito di interpretare il protagonista. Mussolini fu il primo a essere insoddisfatto della interpretazione del suo alter ego sullo schermo. La coincidenza tra lo spettacolo di Paestum e il film di Gallone è comunque indice del clima culturale dell'epoca e del tentativo, non proprio riuscito, di utilizzare la storia passata e il mondo classico in favore della propaganda politica<sup>42</sup>. «Gli spettacoli classici pestani – rileva Fausto Longo - costituiscono la necessaria conclusione di una scelta politica e culturale con la quale, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, si era voluto investire economicamente su uno dei più importanti siti archeologici dell'Italia Meridionale»<sup>43</sup>. Gli effetti di questa politica portarono a un massiccio intervento statale sia all'interno degli scavi sia nei dintorni di una zona che era fino ad allora di non facile accesso per i visitatori. Furono migliorati i collegamenti stradali con Battipaglia e Salerno, fu costruita una nuova stazione ferroviaria, adiacente alle rovine, ma si intervenne massicciamente sulla stessa area archeologica con una strada troppo prossima alla cinta muraria, la trasformazione di un casale nel moderno ristorante Nettuno, che si affacciava sulla vista dei templi, e soprattutto fu allestita una vastissima cavea tra i due templi del santuario meridionale utilizzando gran parte dei blocchi calcarei delle mura come sedili per gli spettatori<sup>44</sup>.

La produzione “istituzionale” del LUCE non era una novità in assoluto, perché già dal periodo dell'anteguerra i membri della casa regnante dei Savoia avevano capito l'importanza

40 Ivi, p. 99.

41 M. R. Taglè, *Spettacoli all'aperto a Paestum*, cit., pp. 77.

42 Rimando al capitolo *Scipione l'Africano un kolossal dell'epoca fascista*, in P. Iaccio, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, cit., pp. 51-86.

43 F. Longo, *Archeologia e fascismo a Paestum*, cit., p. 129.

44 Ivi, pp. 127-128.

dello strumento cinematografico per accrescere la loro popolarità e guadagnare consenso. Le loro apparizioni furono inserite nelle cosiddette “attualità” che erano delle vere e proprie anticipazioni dei cinegiornali<sup>45</sup>. La Grande Guerra, poi, aveva dimostrato quanto il linguaggio cinematografico fosse adatto a veicolare messaggi politici e a eccitare le folle, ad esempio contro la barbarie del nemico. Naturalmente non solo in Italia, ma in modo specularmente contrapposto, ciò riguardava la propaganda di ogni paese. Con l'avvento del fascismo, la novità fu il pensiero unico che doveva essere trasmesso da una fonte sola, il LUCE, e sotto la stretta dipendenza del governo e del duce in persona. I cinegiornali facevano parte di un complesso apparato di comunicazione politica attraverso le immagini che era complementare alla radio quando trasmetteva i discorsi di Mussolini. L'EIAR e il LUCE servirono a riempire l'universo visivo e sonoro degli italiani per un ventennio. Con l'avvento del sonoro nel cinema, che in Italia si ebbe nel 1930, anche i cinegiornali istituzionali, ma con una certa gradualità, acquistarono la voce e furono uno strumento fondamentale per la diffusione delle campagne del regime. Salerno, le altre città e regioni del regno, divennero lo sfondo dove situare i riti di massa che trasformavano i luoghi fisici in scenari per la politica. Le folle che li riempivano costituivano la cornice del panorama con cui si presentavano a tutti gli italiani le opere del regime. Qualche esempio. Nel 1932 il LUCE documenta una entusiastica visita del segretario politico del partito in città. Probabilmente in piazza d'Armi al Torrione (Giornale B/B0565). *Adunata fascista* è il titolo che mostra Achille Starace circondato da una folla che quasi lo sommerge e con cui scambia il saluto romano. Spiccano divise, gagliardetti e cartelli. Uno di questi reca la scritta “Venti anni gloria o morte”, anticipando involontariamente la durata e gli esiti del fascismo. Il filmato è muto e si nota una certa approssimazione nell'organizzazione dell'evento e nelle stesse riprese degli operatori che non hanno chiari punti di riferimento. Nel complesso regna la confusione più totale. Siamo ancora lontani dalla standardizzazione che ci sarà nei cinegiornali LUCE del periodo successivo.

Col tempo, si passa alle “opere del regime” (secondo una sigla che introduceva questo genere di riprese), come *L'inaugurazione della diga sul Sele* del 1934 con il principe Umberto che taglia il nastro e la folla che saluta l'avvenimento (B/B051)<sup>46</sup>. Il filmato reca il sonoro, segno che la novità tecnica del cinegiornale si sta facendo strada. E così il commento dello *speaker* può lasciarsi andare a una espressione poetica: «Le regolate acque del fiume creano la vita là dove regnava l'acquitribo e la malaria»<sup>47</sup>. È l'epoca in cui le bonifiche sono il fiore all'occhiello dell'opera riformatrice del fascismo. Il Touring Club le esaltava quanto e come il LUCE. Per la provincia di Salerno: «Questa gente era degna delle provvidenze del Regime che ha compiuto il prodigo di riportare le pianure malariche al rigoglio di un'intensa vita produttiva. Otto bonifiche sono in via d'esecuzione: quella del Sele, del Vallo di Diano, dell'Alento, degli stagni di Maorno e Tardiano, dell'agro di Palomonte, di S. Gregorio Magno. Con la sola bonifica del Sele quattro-mila ettari di terreno sono stati risanati; intanto nuove strade, scuole, fognature, acquedotti, ospedali si aggiungono a completare la grandiosa opera di redenzione che cancella i ricordi di un triste passato. L'incremento demografico della provincia, che ha una densità di 135 abitanti

45 Si veda il paragrafo *La Napoli ufficiale* in P. Iaccio, (a cura di), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, cit., pp. 32-49.

46 Una foto del principe Umberto e della consorte Maria José tra le colonne di templi di Paestum si trova a p. 118 di S. Vecchio, *Il museo della memoria*, cit.

47 Sull'argomento, si veda l'opuscolo a cura del Consorzio di Bonifica in Destrà del Fiume Sele, *Acque e Terra nella pianura del Sele. Irrigazione e bonifica '32-'82*, con materiale d'archivio, piantine della zona e foto di Luigi Gallotta.

per km. quadrato, accompagna la rinascita di una terra che ha ripreso il posto e l'importanza spettanti alle sue risorse e alle sue grandi possibilità non meno che alla sua storia gloriosa»<sup>48</sup>. Le immagini del LUCE cercavano di stare al livello delle parole alate di una guida turistica e avevano il vantaggio di arrivare a un pubblico molto più vasto, scavalcando il non trascurabile problema della diffusione dell'analfabetismo o del semianalfabetismo che ancora affliggeva le regioni meridionali. Del 1934 è un filmato di 28 secondi *Opere del Regime. L'elettrificazione delle ferrovie dello Stato del gruppo meridionale Napoli-Salerno-Torre Annunziata-Gragnano* (B/BO565). Eccezionalmente, la voce dello *speaker* è femminile. Anche la piccola novità sarà eliminata nella produzione futura.

Questi spezzoni di pellicola, spesso di meno di un minuto e che ora è possibile consultare in rete, servivano per comporre un cinegiornale completo. Sono però utili oggi, come documento storico, perché consentono di analizzare, oltre ai contenuti, la progressione nell'uso dello strumento di comunicazione del cinegiornale. Diversi spezzoni e diversi argomenti, montati secondo un criterio generale, contribuivano a formare un cinegiornale completo di una durata media di una decina di minuti. Oltre ai personaggi e agli avvenimenti politici, comprendevano altre notizie, dall'interno e dall'estero, ma tutte indirizzate a disegnare un "racconto" in cui prevalevano i meriti degli italiani, finalmente valorizzati dal fascismo, a scapito di paesi e società straniere che venivano messi in cattiva luce. I cinegiornali che accompagnarono gli italiani per un ventennio sono il vero manifesto visivo dell'Italia del tempo o - meglio - di ciò che dell'Italia doveva apparire in casa nostra e nel resto del mondo. Non era un manifesto sempre uguale, ma doveva seguire l'evoluzione delle varie campagne intraprese dal regime.

Il 1935 è un anno cruciale perché segna il momento in cui si inizia la costruzione dell'Impero. Anche Salerno è coinvolta, (anche se in misura minore di Napoli, la vera regina del Mediterraneo), perché registra una partenza di militari che vanno a combattere in Etiopia. *La partenza per l'Africa Orientale del Battaglione complementare della divisione "Traditi"*. Si vede la nave gremita di fanti che salutano una folla entusiasta assiepata sui moli del porto. Manca il sonoro ripreso sul posto, che accompagna di solito questo tipo di manifestazioni, e cioè l'urlo della folla. La lacuna viene colmata dal commento dello *speaker* che lo dice a parole: "entusiastiche manifestazioni augurali". Il resto lo fa una musica di banda con una trionfale marcia che serve a connotare la colonna sonora dell'evento. Il filmato, di poco più di un minuto, si conclude con l'immagine della nave in lontananza che prende il largo (B/B0776). Il 1935 è soprattutto l'anno che vede Mussolini intervenire in prima persona; ma non a Salerno, bensì a Eboli, dove pronuncia un discorso bellico davanti ai militari destinati ad andare oltre mare. Per la verità, gli operatori del LUCE, lontani dalla sede di Roma e dal collaudato teatro delle manifestazioni di piazza Venezia, sembrano fallire l'appuntamento. Di quello che poteva e doveva essere un momento fondamentale della politica estera del regime, ci lasciano solo un breve filmato di pochi secondi, senza sonoro, dal titolo *Il Duce passa in rassegna i Battaglioni delle Camicie Nere in partenza per l'Africa Orientale*, in cui si inquadra un Mussolini, piuttosto accigliato, che, dal bordo di una strada, su un anonimo marciapiede, si vede sfilare davanti i militari in divisa. Del "famoso" discorso, tenuto nel campo sportivo di Eboli Littorio, davanti alle truppe schierate, non abbiamo i filmati e tanto meno il sonoro. Come pure, del corteo che lo vide protagonista mentre percorre in macchina il viale Principe Amedeo (oggi viale Amendola). Se non fosse per alcune immagini del fotografo ufficiale della federazione salernitana del Pnf, Luigi Gallotta, e

48 Guida del Touring Club Italiano 1935-1942, pp. 207-208.

perfino di qualche istantanea amatoriale di altri volenterosi fotografi locali, di Mussolini a Eboli, non ci resterebbe altro. Non è azzardata l'ipotesi che il LUCE, così attento a costruire il rituale della rappresentazione visiva del capo e delle sue uscite pubbliche, non sia stato all'altezza della situazione. Lo conferma anche la frettolosa visita agli scavi di Paestum, che avrebbe potuto costituire un formidabile fondale per il duce e che non viene nemmeno filmata. Ne abbiamo la ricostruzione scritta che ne ha fatto Mario Mello. Vi è da premettere che Mussolini, in linea teorica, aveva un debito con il sito archeologico di Paestum, se consideriamo che, solo l'anno prima, «Paestum, fece dono al Duce, per la tomba dei suoi genitori di una colonna dorica, che fu trasportata a Predappio, dopo una cerimonia alla quale assistettero le massime autorità provinciali e comunali. Nel luglio del 1935, lo stesso Mussolini venne in visita a Paestum, dopo aver sfidato e minacciato il mondo a Eboli, con un discorso, divenuto subito tristemente famoso, alle Camicie Nere in partenza per l'Africa: era nervoso, mangiò molto frugalmente al Ristorante "Nettuno" e il Maiuri, cui toccò guidarlo nell'area archeologica, fu imbarazzatissimo con quest'uomo, che avrebbe dovuto ascoltare le spiegazioni, ed era ancora scuro e fremente». A questo quadro, aggiungiamo il ricordo dello stesso sovrintendente di allora Amedeo Maiuri: «Rammento che imbastii alla meglio un compendio della duplice vita di Paestum greca e italica e che la visita fu, con mio sollievo, assai breve. Eboli distrutta ha scontato amaramente il discorso di Mussolini»<sup>49</sup>. Il tutto riassunto da qualche foto, scattata dal fotografo della sovrintendenza Samaritani, in cui si vede Mussolini, circondato da un codazzo di personaggi, quasi tutti in divisa, mentre si aggira tra i tempi e poi si avvia verso l'uscita dagli scavi.

Questo è tutto ciò che resta della fuggevole visita del duce alle truppe della conquista dell'Impero e della sua apparizione nel parco archeologico di Paestum. Che fosse accigliato, e non solo, lo si può tranquillamente attribuire al modo con cui il formidabile apparato del LUCE, su cui contava per magnificare il doppio evento (discorso alle truppe e visita agli scavi), non avesse corrisposto alle sue aspettative. E pensare che ci sarebbero state tutte le condizioni per fare di quella giornata uno straordinario strumento propagandistico e un trampolino di lancio per la guerra d'Africa. A cominciare dalla tappa a Salerno dove Mussolini sbarca nel porto da un idrovolante da lui stesso pilotato. Di questo, abbiamo solo un breve filmato LUCE, non dello sbarco, ma del solo idrovolante «parcheggiato» sull'acqua. Del passaggio a Salerno, Nicola Oddati ha pubblicato una foto, fuori fuoco, dovuta presumibilmente a un fotografo occasionale, in cui si intravede appena il duce su una Alfa Romeo scoperta mentre saluta la folla di passaggio nella città<sup>50</sup>. Vi è da aggiungere che, sommate alle defezioni degli operatori di stato, vi erano quelle, forse più gravi, dei dirigenti del partito locale, che, da ciò che si vede da foto sparse e da poche immagini filmate, non avevano saputo andare oltre una confusionaria festa di paese. Il duce a Eboli veniva lasciato su un marciapiede ai lati della strada, mentre

49 M. Mello, *Visitare Paestum: aspetti e problemi dalla riscoperta ad oggi*, cit., pp. 111-112. La foto di Ernesto Samaritani è a p. 122. Il ricordo del sovrintendente Maiuri si trova in *Passeggiate in Magna Grecia*, Napoli 1963, p. 74. Sugli scavi dell'epoca: Salvatore Aurigemma, Vittorio Spinazzola, Amedeo Maiuri, *I primi scavi a Paestum (1907-1939)*, Ente per le antichità e i monumenti della provincia di Salerno, 1986. Sorvolando pietosamente sul costume di «donare» reperti archeologici per decorare la tomba dei genitori del duce, vi è da aggiungere un particolare curioso, ma di una certa importanza, su Vittorio Spinazzola. Fu il sovrintendente fino al 1923 ma venne esautorato per aver firmato il Manifesto degli intellettuali antifascisti ideato da Benedetto Croce. Per tutto il periodo della dittatura, poiché era in contatto epistolare con Roberto Bracco, drammaturgo notoriamente antifascista, venne gratificato dalle attenzioni della occhiuta censura postale del regime che intercettava e trascriveva tutte le lettere che scambiava col suo amico in disgrazia. P. Iaccio, *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Guida editori, Napoli 1992.

50 N. Oddati, *L'immagine la memoria la storia. Salerno, Eboli, la guerra*, Edizioni del Paguro, Salerno 2004, p. 131.

sfilavano i battaglioni, e, nel campo sportivo, non avevano trovato di meglio, per quello che era considerato uno dei più importanti capi di stato europei, che sistemarlo su una sorta di tavolino traballante su cui far pronunciare il “famoso” discorso (qualche foto di Gallotta immortalala la precaria collocazione, una volta su un tavolino, un’altra volta su qualcosa che sembra un affusto di cannone). Se si pensa che in questi anni la “rappresentazione” filmata di Mussolini era stabilita da consolidati codici visivi che lo volevano sistemato, da solo e su un piedistallo elevato, da cui “dominava” la folla sottostante (folla disciplinata e disposta gerarchicamente in uno spazio delimitato e controllato), non si fa fatica a comprendere le ragioni del cattivo umore del duce per come veniva trattata la sua figura di condottiero. Basta fare un paragone con la manifestazione, di ben altre proporzioni e impatto visivo, sulla conquista dell’Impero a piazza Venezia a guerra conclusa. Per non parlare dei documentari che, nello stesso periodo, una regista di livello come Leni Riefenstahl, dedicava alla figura di Hitler in Germania. Per il congresso del partito nazista a Norimberga, la Riefenstahl aveva filmato l’aereo che portava il Führer come l’arrivo di una divinità pagana che appariva dall’alto (e pensare che Hitler, a differenza di Mussolini, non pilotava aerei...).

Per quanto riguarda la città di Salerno, nel 1936 si documenta *La visita del Ministro delle Finanze al più importante tabacchificio della regione* con il solito contorno di pubblico che applaude in cui si vedono bambini che fanno il saluto romano. Rispetto a tutte le altre manifestazioni di questo tipo, c’è un particolare che non può essere sottaciuto. Il ministro non indossa la divisa, cosa alquanto insolita.

Il *Touring* continua nella glorificazione di *Salerno nuova*, come viene definita: «La fattiva opera del Comune ha quasi completamente risolto i problemi del rinnovamento edilizio e del necessario ampliamento della città, la quale è divenuta un centro veramente moderno, degno della sua importanza e della sua fama. Tra le notevolissime opere compiute sono, oltre la costruzione del nuovo *Palazzo del Comune*, la sistemazione della spiaggia, con il bellissimo *Lungomare Trieste* che raccoglie sontuosi edifici pubblici e privati: fra i primi, il *palazzo delle RR. Poste e Telegrafi* e quello delle *Scuole Occidentali*. Verso oriente la città ha creato nuovi rioni, attraversati dalla via dei Principati e della via Irno. In quella, il modernissimo *Liceo Ginnasio T. Tasso* e il *Palazzo di Giustizia*; lungo questa, lo *Stadio Littorio*»<sup>51</sup>.

Il LUCE traduce in immagini la *Salerno nuova*. Nelle “opere del regime” nel 1937, *Il sottosegretario alle comunicazioni Jannelli inaugura il nuovo palazzo comunale* (B/B1025) e le riprese si dedicano a mostrare particolari delle forme architettoniche dell’edificio. Si inquadra anche la sala cinematografica annessa al comune e si intravede il salone affrescato che sarà poi sede delle riunioni del governo democratico nel periodo di Salerno capitale. Segue l’inaugurazione nel 1939 del *Nuovo palazzo di Giustizia*, in cui si magnifica il profilo architettonico del capoluogo, partendo dal Palazzo di città, passando da quello delle Poste, per arrivare al Tribunale, ultimo edificio della scacchiera. Si ripete il solito rituale con i gerarchi in divisa che vengono salutati dai reparti schierati delle varie organizzazioni del regime con il contorno della folla entusiasta. Tra gli astanti, insieme agli immancabili gagliardetti, spicca un curioso striscione che reca la scritta: “Vogliamo il Duce a Salerno”. Lo *speaker* ha cura di precisare che il Palazzo di Giustizia è costato la somma di 8 milioni di lire “compreso l’arredamento”. Il ministro si reca poi a Eboli per inaugurare una Casa di rieducazione per i giovani (ma non si dice quanto è costata) e infine non può fare a meno di visitare “le maestose rovine doriche di Paestum”. Il tutto condito

<sup>51</sup> *Touring Club Italiano 1933-1942*, p. 214.

da una musica appropriata che accompagna il giro trionfale. Rispetto ad altre riprese dello stesso genere, quest'ultimo filmato dimostra una maggior cura nell'organizzazione generale dell'evento, con una successione di passaggi in cui i picchetti d'onore e la folla sono schierati (e inquadrati) secondo una disposizione che mostra una ordinata successione delle fasi della manifestazione. Il tutto montato per creare un racconto, secondo un rituale ormai consolidato dei riti di massa del regime (B/B1537).

Anche se il duce non farà una visita ufficiale a Salerno, come era nei voti dei cartelli citati in precedenza, tuttavia nel 1939, il primo aprile, fu accolto da una folla entusiasta durante il suo passaggio alla stazione della città, anzi «dalla più spontanea e grandiosa adunata di popolo che Salerno ricordi». Anche in questo caso, non abbiamo immagini filmate, ma solo alcune foto, del solito e sollecito Luigi Gallotta, che lo ritraggono affacciato dal finestrino del treno proveniente da un viaggio in Calabria. Il resto lo fa, con parole alate, la descrizione di un quotidiano locale: «La notizia che il Duce sabato mattina sarebbe passato dalla nostra Salerno di ritorno dalle trionfali giornate calabresi, sparsasi in un baleno nel pomeriggio di venerdì, ha suscitato la più grandiosa e spontanea adunata di popolo che Salerno ricordi. Alle cinque, una marea di Camicie Nere affluiva verso la stazione, i Gruppi Rionali, reparti della GIL, rappresentanze dell'Esercito e della Milizia, il Liceo-Ginnasio T. Tasso cogli alunni e professori tutti inquadrati, le altre scolaresche del capoluogo, e, soprattutto, una massa incontenibile di popolo, che voleva vedere il Duce»<sup>52</sup>. Chissà se l'entusiastica e incontenibile manifestazione salernitana, sarà riuscita a far dimenticare a Mussolini la precedente e sfortunata visita ebolitana. Certamente la massa degli spettatori festanti che celebrava il duce, non poteva minimamente immaginare che quella stazione ferroviaria sarebbe stata devastata dai bombardamenti alleati solo quattro anni dopo.

Ritornando alla documentazione filmata su Salerno nel corso degli Anni Trenta, non c'è dubbio che, nelle manifestazioni istituzionali, il regime la fa da padrone rispetto alla corona. I Savoia sono presenti solo un paio di volte. Come abbiamo visto, il principe Umberto inaugura la diga sul Sele nel 1934. Lo troviamo in un'altra occasione, del tutto minore, nel lontano 1931, in un breve filmato in cui, insieme alla consorte Maria José, visita la colonia marina della città. *Le LL. AA. RR. Inaugurano il nuovo padiglione marino a Torre Angellara*. Siamo ancora al tempo della prevalenza dei cinegiornali muti, ma quel che colpisce è il tono dimesso dell'evento in cui gli operatori sono rivolti più a mostrare la modernità della costruzione, con le cucine e le camerette, che non a conferire la dovuta importanza agli augusti ospiti. All'arrivo i principi sono ripresi solo di spalle, senza poter inquadrare i volti. Mussolini, attento a visionare i filmati prima della pubblicazione, non avrebbe permesso per sé una simile mancanza di riguardo. Per il resto, al di fuori delle manifestazioni ufficiali, dove i cittadini hanno la funzione di fare da corona alle autorità e applaudire con il dovuto entusiasmo, si trovano ben poche occasioni per vedere la vita della gente comune. Se si esclude una *Maregiata nel golfo di Salerno* del 1936 (B/BO972), gli altri filmati rimandano sempre a una valenza politica, come *L'autotreno del grano a Salerno* del 1930 o *Salerno. Raccolta e disinfezione delle castagne da esportazione* del 1934 o *Allevamento militare di cavalli nei pressi di Salerno* dell'anno successivo (si tratta della tenuta di Persano) o *Una mandria di bufali* del 1936. Questo filmato ha come protagonista l'antico abitatore delle paludi, destinato a scomparire (almeno così sostiene il commento), ma che ora produce un latte «nutriente,

<sup>52</sup> «Salernum», rivista salernitana dell'istituto fascista di cultura, A. III, n. 1, 1939, p.78. La notizia è riportata nel documentatissimo volume, ricco di immagini fotografiche, curato da Nicola Oddati, *L'immagine la memoria la storia. Salerno, Eboli, la guerra*, cit., p. 132.

leggero e digeribilissimo che guadagna un sempre più vasto numero di consumatori». Nel 1940 si filma una *Mostra autarchica della caccia e della pesca* che è la traduzione in immagini di una delle campagne del regime, l'Autarchia, in vigore dopo le sanzioni comminate all'Italia dalla Società delle Nazioni per la conquista dell'Etiopia. Il filmato sulla mareggiata può apparire insolito, per un paese in cui non si registrano eventi negativi e tanto meno disastri, ma lo speaker ci rassicura che questo «momento di trepidazione è un'avventura a lieto fine, colta dalla macchina da presa». Come al solito, quando le immagini hanno qualche lacuna o possono destare apprensione, è il commento parlato che si incarica di mettere le cose a posto.

Ma forse, di tutta la produzione del LUCE relativa alla città di Salerno, il filmato più interessante, dal punto di vista del documento storico, è il *Restauro e sistemazioni nella cattedrale di Salerno* del 1931. Anche se privo di commento, si vede con una certa dovizia di particolari lo stato dei lavori che investono l'esterno e l'interno del duomo. Il filmato mostra gli operai al lavoro nelle varie parti del complesso monumentale interessato da una profondissima opera di ristrutturazione, come sappiamo anche da altre fonti. E' questo il caso in cui una ripresa filmata, istituzionale o meno, può essere di grande utilità per una informazione di carattere scientifico a beneficio gli studiosi di architettura e di storia antica.

Naturalmente, i cinegiornali LUCE, strumento principe di esaltazione delle glorie storiche e artistiche della tradizione italiana, non davano conto di altre "opere del regime" che pure si trovavano nelle pieghe della provincia di Salerno, come di altre province soprattutto meridionali o delle isole. Ci riferiamo a quei luoghi, scelti per la loro scarsa accessibilità, come sedi di "confino", dove venivano dislocati gli oppositori politici con un semplice provvedimento amministrativo a opera delle prefetture. Solo dopo la guerra, una città come Eboli, grazie alle memorie di Carlo Levi, assurse a grande notorietà per essere il limite ultimo del territorio "civile", prima di quella terra "lontana dalla storia" in cui fu confinato l'antifascista torinese e con lui altri compagni di sventura. (Questi luoghi sono stati filmati dopo la guerra da Francesco Rosi che ha trasposto per lo schermo cinematografico e per la TV le pagine di *Cristo si è fermato a Eboli*). La stampa invece dava moltissimo rilievo a un altro tipo di "villeggiatura" quando le star hollywoodiane venivano a trascorrere un periodo di svago nella divina costiera amalfitana, come ad esempio «Il Mattino Illustrato» che dedica pagine e foto all'altra divina, Greta Garbo, che sceglie Ravello come nido d'amore per una vacanza con il maestro Leopold Stokowski. «C'è forse in questo momento, affacciata a quel balcone ove non arriva occhio indiscreto la Grande Diva dalle chiome flave. Ben valeva attraversare gli oceani e i continenti, farsi cullare dalle onde o dai sussulti delle rotaie per chilometri senza fine, per giorni e notti, per approdare infine a questo magico lidol»<sup>53</sup>. Siamo nel 1938 e sono alle viste i provvedimenti del "contingentamento" con cui il fascismo si decide a combattere l'importazione dei film USA che fino ad allora – sembra incredibile – arrivavano all'80% delle proiezioni nelle sale del paese.

Passando dal settore del cinegiornale e del documentario a quello del cinema di finzione o narrativo, non c'è molto da rilevare. E il caso di citare un piccolo centro nei dintorni di Salerno, Coperchia (una frazione di Pellezzano), che diventa l'indiretto protagonista di un film alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia. Si intitola *In campagna è caduta una stella* e ha una certa importanza perché è stato diretto da Eduardo De Filippo e interpretato dai due fratelli napoletani. Coperchia entra in gioco per l'ambientazione della storia, ricavata da una farsa

53 L'articolo e il servizio fotografico, dal titolo *Villa Cimbrone. Rifugio di Greta a Ravello*, del 21-28 marzo 1938, è stato riprodotto nel volume di G. P. Brunetta, *Il ruggito del leone*, cit., pp. 71-72.

teatrale di Peppino del 1933, che si intitolava *A Coperchia è caduta una stella*. Dall'avvento del sonoro i fratelli De Filippo si erano dati al cinema nel periodo estivo, libero dalle *tournée* teatrali, riscuotendo un discreto successo di pubblico e di critica. La farsa di Peppino era ambientata in uno sperduto borgo della provincia campana in cui, un giorno per caso, capita una giovane americana appartenente a un ceto sociale elevato. La sua presenza scatena la competizione fra due fratelli del posto che cercano di conquistare (e di sposare) la bella straniera. Il film, a detta dello stesso Peppino, cadde in un brutto periodo in cui ci si preparava alla guerra (la protagonista era l'americana Rosina Lawrence che in tutta fretta si imbarcò alla volta di casa) e non ebbe quasi distribuzione<sup>54</sup>. Diciamo subito che della vera Coperchia, non si vede nemmeno l'ombra. Il film venne girato a Tirrenia negli studi della «Pisorno» e le molte scene in esterni appartengono presumibilmente ai dintorni tra Pisa e Livorno, dove erano situati gli stabilimenti di Giovacchino Forzano. La rappresentazione del mondo contadino, in questo come in molti altri film di finzione e nei documentari, non si discostava dalle convenzioni dell'epoca che disegnavano la vita dei capi come un'oasi serena in cui i contadini andavano al lavoro cantando felici. Eduardo darà della campagna meridionale un ritratto molto più neorealista nel successivo *Marito e moglie* del 1952 girato tutto in esterni in un paesino alle falde del Vesuvio. La fretta e l'approssimazione con cui *In campagna è caduta una stella* fu portato a temine, sono testimoniate anche da un particolare curioso che è rimasto fino a oggi nei titoli di testa del film. Il nome del regista Eduardo De Filippo viene riportato come "Edoardo" (cosa che in tempi normali l'autore non avrebbe certo permesso). Per il resto, anche se la copia è oggi accessibile, questo film non avrebbe una grande importanza se non si trattasse di un'opera interpretata dai fratelli De Filippo e se non fosse stato il primo diretto da Eduardo (con la u)<sup>55</sup>.

Nel 1941 un altro centro della provincia di Salerno, questa volta Amalfi, fu utilizzato per un film narrativo del solito Carmine Gallone, molto più a suo agio con i melodrammi e le storie musicali, che non in opere sulla gloria degli Scipioni. Il film si intitola *Primo amore* e fu interpretato dal un divo dell'epoca, Leonardo Cortese, affiancato da Vivi Gioi e da una giovanissima Valentina Cortese. Il soggetto era dell'accademico d'Italia Lucio D'Ambra, la sceneggiatura di un altro nome di prestigio: Cesare Giulio Viola. La storia era molto semplice. Il protagonista, che aveva avuto successo in America come compositore di musica jazz, faceva ritorno nella natia Amalfi dove riprendeva familiarità con la musica della tradizione italiana. Non solo la musica, ma trovava anche l'amore della giovane e candida cugina Nerina. Come in altre situazioni del genere, vi era l'insidia dell'esperienza passata, impersonata dalla canzonettista Jane Blue, interprete dei suoi precedenti successi in terra straniera. Donna italiana contro la donna americana. Musica italiana contro i nuovi ritmi che "corrompevano" la gioventù di casa nostra. Gallone sfruttava l'onda della campagna contro i ritmi sincopati ("musica negroide e ebrea", veniva definita dagli intellettuali fascisti) che il regime aveva intrapreso nell'ambito della

54 P. De Filippo, *Una famiglia difficile*, Marotta editore, Napoli 1976, pp. 312-314.

55 Sul cinema di Eduardo, ingiustamente sottovalutato fino a tempi recenti, mi permetto di rinviare a un paio di miei lavori: *La stagione neorealista di Eduardo tra la scena e lo schermo*, in Isabella Innamorati, Antonia Lezza, Annamaria Sapienza, (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Pellegrini editore, Cosenza 2017, pp. 155-183 e *Eduardo e il mondo del cinema*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino, (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018, pp. 185-232. Su Peppino De Filippo, che non amò mai il cinema, ma amò il teatro, sempre del sottoscritto: «*In teatro so sbriarmela un po' meglio che in "cinema"*». *Un attore da palcoscenico prestato allo schermo*, in Pasquale Sabbatino, Giuseppina Scognamiglio, (a cura di), *Per Peppino De Filippo attore e autore*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2010, pp. 103-127.

battaglia autarchica in campo culturale<sup>56</sup>. Con questa componente, il melodramma acquistava valenze politiche in vista del coinvolgimento degli USA nella seconda guerra mondiale. La battaglia ideologica e sentimentale veniva vinta, alla grande, dalla donna e dalla musica italiane che sbaragliavano il “nemico” sulle note di tanti motivi accattivanti ad opera dei migliori compositori nostrani: Cicognini, Bixio, Tagliaferri, Murolo. La musica italiana aveva perfino una funzione miracolosa nel salvare la vita alla giovane Nerina che aveva tentato il suicidio per amore. Gallone racconterà una storia simile un paio di anni dopo, con *Harlem*, un film anti-americano (l’unico che la nostra cinematografia riuscì a produrre) in cui un pugile campano, sorrentino per la precisione, batterà un pugile “negro” nel Madison Square Garden di New York, tra la disperazione del pubblico locale composto per la gran parte di gente di colore. Nella realtà il teatro dello scontro era ricostruito a Cinecittà e il pugile Usa era una volenterosa comparsa etiope proveniente dalle colonie dell’Impero. Canzoni o pugili, in sceneggiature accomodanti, potevano portare alla trionfale vittoria i colori italiani. Nella realtà materiale e prosaica della storia (militare e non solo) le cose purtroppo andarono in maniera diversa e la città di Salerno ne fu testimone diretta e involontaria.

### 3. Lo Sbarco e la rinascita neorealista

Con lo scoppio della seconda guerra mondiale e il dispiegarsi degli operatori del LUCE su tutti i fronti, si diradano le immagini delle celebrazioni dei piccoli eventi della provincia italiana e fanno irruzione gli avvenimenti bellici. Per quanto riguarda il cinema narrativo, Salerno si trova nell’*incipit* di un importante, anche se poco conosciuto, film di Vittorio De Sica, *La porta del cielo*, uscito nel 1944, che racconta la storia di un gruppo di pellegrini che prendono un treno da Salerno per andare dalla Madonna di Loreto. Per la verità, non si vedono luoghi riconoscibili della città ed è più che probabile che le scene iniziali del film non siano state girate a Salerno (come nel caso del film dei fratelli De Filippo, nel cinema di finzione, a differenza del documentario, una cosa è l’ambientazione di una storia, altro è il luogo dove effettivamente viene girata una scena). *La porta del cielo* fu prodotto dalla Orbis film sotto gli auspici del Centro Cattolico Cinematografico, di cui era responsabile Giovanni Battista Montini, e doveva chiamarsi *La casa dell’angelo*. Gli sceneggiatori erano Cesare Zavattini, Suso Cecchi D’Amico, Adolfo Franci e Mario Chiari. Gli interpreti Maria Mercader (che aveva convinto la produzione ad assumere il giovane De Sica come regista)<sup>57</sup>, Massimo Girotti, Marina Berti, Carlo Ninchi, Giovanni Grasso, Roldano Lupi, Elli Parvo. A parte le scene iniziali ambientate a Salerno, in cui il regista voleva far vedere le umili origini di alcuni dei pellegrini, la gran parte della storia fu girata a Roma, in condizioni precarie dovute alla durezza dei tempi, all’interno della basilica di San Paolo fuori le mura. Le riprese cominciarono dopo l’8 settembre del 1943 e la lavorazione durò molti mesi. Il motivo non era di ordine tecnico, ma rispondeva alla necessità, per il regista, di sottrarsi alle pressanti richieste delle autorità fasciste, e anche di quelle naziste presenti nella capitale, di trasferirsi al Nord ed essere impiegato nella produzione cinematografica della

<sup>56</sup> Si veda il capitolo “*Viva la Polca*”. *Jazz e autarchia* in P. Cavallo, P. Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà 1935-1943*, Ianua Editrice, Roma 1981, pp. 53-31. Di *Vincere!* è stata pubblicata una seconda edizione, con una appendice di documenti arricchita, da Liguori nel 2003.

<sup>57</sup> Su Mercader si veda Gualtiero De Santi, *Maria Mercader. Una catalana a Cinecittà*, Liguori editore, Napoli 2007. Il volume fa parte della collana Cinema e Storia.

nascente Repubblica di Salò. De Sica, e con lui i suoi collaboratori, si servì dell'ombrello del Vaticano per dilazionare la fine della lavorazione fino all'arrivo degli Alleati. Non solo, ma riuscì, con un rischio personale, a far assumere dalla produzione un notevole numero di attori, tecnici e maestranze che raggiunse la cifra *monstre* di 800 unità, tra cui trovarono asilo persone ricercate dalle autorità di occupazione, compreso un certo numero di ebrei. Naturalmente le riprese terminarono, come per incanto, subito dopo la liberazione di Roma. Per girare il finale nella basilica di Loreto si adattarono gli interni di San Paolo fuori le mura. Ma la maggior parte delle scene riguarda il viaggio in treno dei pellegrini. Anche per queste riprese, si fece ricorso a zone sotto il controllo del Vaticano, probabilmente la stazione di San Pietro. Il film uscì poi nel 1944 ma, per come gli autori avevano trattato la delicata materia della fede nei personaggi della vicenda, non soddisfece le aspettative dei committenti e fu tolto presto dalla circolazione. Rimane tuttavia come un bell'esempio di resistenza passiva al potere nazi-fascista e, dal punto di vista artistico, una pregevole opera cinematografica in cui i temi della spiritualità e della fede si intrecciano con quelle che erano in *nuce* le caratteristiche della stagione neorealista che stava per nascere. Il film, in cui spiccano i nomi della coppia De Sica-Zavattini, testimonia la fase di incubazione e di passaggio d'epoca del tormentato periodo bellico prima dell'esplosione di quel fenomeno cinematografico, e non solo, che prese il nome di neorealismo.

Salerno non avrà la ventura di essere ripresa in immagini cinematografiche prima dell'arrivo degli Alleati. In questa fase il golfo di Salerno avrà un posto di prima grandezza per essere la sede dello sbarco anglo-americano del 1943, quando, non solo la piana di Battipaglia, ma tutto il litorale, da Agropoli a Maiori, fu teatro di aspri combattimenti e ripreso in forma documentaristica da una quantità di operatori delle *combat-film* e da operatori tedeschi sul fronte opposto. Il periodo di "Salerno capitale" fu una conseguenza diretta di questa congiuntura storica e si sono tramandate nella memoria degli italiani alcune brevi immagini documentaristiche, come quella del primo consiglio dei ministri del secondo governo Badoglio, nel salone affrescato e perfettamente riconoscibile del Palazzo di città. Per una beffa del destino, quello stesso edificio pubblico, esaltato nel Giornale LUCE di soli quattro anni prima, vedeva la nascita delle istituzioni della nuova Italia. Il fregio del salone, affidato al pittore Pasquale Avallone, doveva illustrare la storia cittadina dalle origini all'era fascista. Ma nel '43 non era terminato. «Nel 1944, quando il Salone dei marmi ospitava il primo Consiglio dei ministri di unità nazionale e Salerno era la nuova capitale d'Italia liberata, l'artista era ancora al lavoro e il Comune, la giunta e l'assessore ai lavori pubblici ricalcolavano il compenso e riformulavano i temi della decorazione mancante per adattarli all'attuale momento politico. L'ultimo telero sarebbe stato collocato nel 1947, con il titolo generico di *Salerno risorta*<sup>58</sup>. Lo sbarco, tra le tante altre conseguenze che provocò nella realtà locale, impose una rimodulazione storico-politica delle illustrazioni celebrative dell'ultimo periodo che coincidevano col ventennio fascista.

In questa fase, per il corso degli avvenimenti bellici e per l'oggettiva importanza strategica dello "sbarco di Salerno" (il più imponente per quantità di navi, mezzi e militari impiegati,

58 A. Trotta, *Una nuova idea di città: l'arte negli spazi pubblici dall'Unità al fascismo*, in G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, (a cura di), *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, Gangemi Editore, Roma 2020, p. 222. Il volume, ricco di contributi interdisciplinari, immagini, foto e documenti vari, è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno.

Sul palazzo di città, il comune di Salerno ha pubblicato la documentazione di una mostra del 2010: *Il Palazzo di Città e il suo Tempo. Guida alla Mostra Documentaria*, Salerno, Salone dei Marmi, 15 maggio – 6 giugno 2010. Con foto e testi di Annamaria Bignardi, Raffaele Contino, Olga Ghiringhelli, Maria Manzo, Lucia Napoli.

prima dello sbarco in Normandia), la città e i suoi dintorni diventano improvvisamente protagonisti involontari di innumerevoli cinegiornali. L'ora di massima visibilità, storica e mediatica, della città campana coincide, per un'altra beffa del destino, con la sua ora più buia e dolorosa, per l'alto prezzo pagato in vittime civili e danni alle cose. I filmati alleati spesso si servono, in maniera didascalica, di cartine geografiche per rendere agevole la comprensione agli spettatori esteri. Se ne sottolinea la vicinanza a Napoli e la non eccessiva distanza da Roma che, per essere la capitale d'Italia e la città simbolo del mito fascista, assume agli occhi degli anglo-americani un'importanza strategica e mediatica notevole. Gli Alleati infatti l'anno dopo riuscirono, con una accelerazione impressa alle truppe dal generale USA Clark, a far precedere di un paio di giorni la conquista di Roma con la data dello sbarco in Normandia. La Fortezza Europa, tanto esaltata dalla propaganda dell'Asse, veniva attaccata da Nord a Sud. La produzione filmata, al seguito degli eserciti, serviva a mostrare all'opinione pubblica dei paesi alleati la bontà degli sforzi bellici delle loro truppe sul territorio italiano. Lo sbarco è il momento in cui Salerno acquista di colpo una fama internazionale che la lega in eterno a un evento che è stato al centro degli avvenimenti del fronte Sud della seconda guerra mondiale. Oggi quelle immagini cinegiornalistiche e documentaristiche acquistano per noi il valore di un documento storico di eccezionale importanza, non solo per i soggetti impegnati, e cioè i militari dei due fronti, ma anche per la città di Salerno e per tutti i luoghi limitrofi che si trovarono a diventare teatro dello scontro. Con quel materiale cinematografico, da allora in poi, sono stati montati i documentari che hanno raccontato l'evento. Tra gli ultimi, *Salerno/Napoli 1943. Lo sbarco degli Alleati attraverso i filmati*, di Gianfranco De Biasi del 2005<sup>59</sup>. Una più recente ricostruzione è quella a cura di Angelo Pesce con la regia di Renato D'Aniello, *1943 Operation Avalanche*, del 2008, realizzata utilizzando i materiali USA del National Archives and Records Administration<sup>60</sup>. In 40 minuti vengono montate le immagini che gli operatori avevano ripreso prima, durante e dopo lo sbarco nel golfo di Salerno per illustrarne le fasi salienti: l'arrivo sul litorale, la conquista della pianura e delle colline prospicienti e infine, dopo il ritiro dei tedeschi, l'entrata trionfale a Napoli. In pratica è un documentario di montaggio costruito interamente su filmati d'epoca. Per rendere più chiaro il racconto, si utilizzano riprese ben più estese, come riporta onestamente una scritta alla fine quando precisa che le sequenze dei bombardamenti, massicci e devastanti sul territorio, e la risposta dei tedeschi dalle loro postazioni, sono "di repertorio". A tutt'oggi, navigando in rete, ci si imbatte in una quantità di filmati di produzioni diverse, soprattutto anglo-americane, che documentano le varie e complesse fasi dello sbarco. Questa operazione militare, che avveniva dopo gli sbarchi alleati a Pantelleria<sup>61</sup> e poi in Sicilia, e prima degli eventi che videro

59 L'opera comprende il DVD del documentario con un testo e foto; Editrice Gaia, Angri (Salerno) 2005.

60 Il filmato si trova in una pubblicazione e DVD col sottotitolo *Antologia di tutti i filmati militari alleati dallo sbarco nel Golfo di Salerno alla liberazione di Napoli*, editrice Gaia. Contiene un opuscolo dello storico Massimo Mazzetti rivolto specificamente a *La battaglia di Salerno*. Lo scritto è quanto mai opportuno per contestualizzare le immagini e collocarle in un teatro di guerra assai complicato. Una ricchissima serie di foto di prima durante e dopo lo sbarco è stata pubblicata nel volume-catalogo a cura di Angelo Pesce, *Salerno 1943. "Operation Avalanche"*, Salerno 2000.

61 L'importanza dei cinegiornali per illustrare l'efficacia delle operazioni belliche sul suolo italiano, era stata considerata di primaria importanza dai vertici alleati fin dallo sbarco a Pantelleria, al punto da operare un bombardamento sul borgo dell'isola a esclusivo beneficio degli operatori, dopo la presa dell'isola. Solo in anni recenti, riesaminando alcuni dei filmati dell'epoca, è stato possibile ricostruire l'evento nella sua realtà storica. Il borgo di Pantelleria fu distrutto da cariche di tritolo poste sotto le fondamenta e filmato dagli operatori alleati, mentre gli aerei simulavano un bombardamento, "solo" per ragioni propagandistiche. Con questo materiale, opportunamente montato, furono realizzati i cinegiornali alleati che mostravano la capacità distruttiva degli armamenti di chi si preparava a invadere l'Italia

la Normandia al centro dello scacchiere bellico occidentale, non fu una passeggiata per gli Alleati. Tutt'altro. E ciò incise anche sulle condizioni di un vasto territorio che vide coinvolto, non solo il porto di Salerno, ma soprattutto la piana di Battipaglia fino ad Agropoli (in uno dei filmati alleati si vede bene il promontorio di Agropoli inquadrato dal mare) e parte della costiera amalfitana. Tra i documentari d'epoca, il più ricorrente è *Battle of Salerno*, prodotto da «The Big Picture» nell'ambito dell'*Operazione Avalanche*. È il classico documentario di guerra in lingua inglese, realizzato per descrivere le operazioni militari in quel delicato frangente. Gli avvenimenti, illustrati da un commento adeguato, riprendono il punto di vista delle truppe di occupazione che si preparano all'azione e poi effettuano lo sbarco. Ma esistono anche documentari di segno opposto, come *Die Deutsche Wochenschau. (Salerno sep 1943)*, che ricostruisce le fasi della battaglia dal punto di vista dei tedeschi, con la preparazione delle difese costiere e i combattimenti da questa parte del fronte. Si vedono le postazioni difensive di artiglieria situate sulla strada costiera che dal porto di Salerno conduce a Vietri sul Mare (queste immagini, in particolare una mitragliatrice in azione che domina il porto di Salerno, viene spesso inserita nei documentari del fronte opposto per completare il quadro delle operazioni). Anche in questo caso, l'attenzione è rivolta, non tanto ai luoghi, quanto agli armamenti, ai militari che combattono e allo svolgimento delle operazioni belliche, per quanto è possibile descrivere con le immagini e il commento un evento così complesso. *Gli Alleati a Salerno* è un altro interessante filmato delle *combat-film* (111ADC 3428) che contiene, più che un vero documentario, una serie di materiali grezzi, spezzoni vari con scene lunghe e molti particolari dello sbarco, sia di giorno che di notte. L'attenzione degli operatori è volta soprattutto a mostrare il numero e la stazza delle navi, la bontà dei mezzi impiegati, la consistenza e l'operatività delle attrezzature che venivano via via portate a riva e messe in opera. Un altro filmato, della «British Pathé», *Salerno 1943*, in poco più di tre minuti e mezzo, condensa le fasi salienti dello sbarco.

I documentari, anche se di produzioni diverse, non differiscono di molto per contenuti e stile di ripresa. Ciò che li accomuna, è la non facile opera di rendere comprensibile per un pubblico vasto un evento di per sé complicato e per molti versi sfuggente. Quel che cambia è il “tono” del commento: più piano e didascalico, quello alleato, secondo il costume anglo-americano che si proponeva di informare in maniera (apparentemente) oggettiva gli spettatori. Più enfatico ed emotivo quello tedesco, in linea con lo stile comunicativo inaugurato dal dottor Goebbels. È noto che i documentari di guerra nazisti, supervisionati dal ministro della propaganda del Reich, erano di eccezionale capacità comunicativa e si dimostrarono un'arma in più per accompagnare la conquista dell'Europa, soprattutto nei primi anni di guerra. Cosa che veniva riconosciuta perfino dai vertici del LUCE che erano costretti a giustificare la loro inferiorità rispetto ai colleghi tedeschi<sup>62</sup>.

---

e l'Europa. Furono anche diffusi volantini lanciati sulle città italiane con foto che mostravano il destino che sarebbe toccato ai territori presi di mira. Lo scopo era di fiaccare il morale del fronte interno. Si veda la ricostruzione che ne ha fatto chi scrive queste note quando furono resi disponibili i materiali filmati che documentavano la distruzione del borgo di Pantelleria “dopo” e non “prima” dello sbarco sull'isola. P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Napoli 1998 (terza ediz.), pp. 98-102.

62 L'inferiorità degli operatori del LUCE, rispetto ai loro colleghi tedeschi, era manifesta già dal periodo della Guerra di Spagna quando gli inviati sul posto erano costretti a lamentare le condizioni di marginalità in cui si trovavano per la deficienza dei mezzi a loro disposizione e per l'atteggiamento poco collaborativo degli stessi vertici militari del corpo di spedizione italiano. P. Iaccio, *Lo spettacolo asservito*, cit., pp. 151-153.

Nel marzo del '44 poi Salerno fu investita da scorie e lapilli dell'eruzione del Vesuvio quando anche la natura ostile si accanì su una popolazione già stremata dalla guerra. Un documentario con immagini senza commento, ancora della «British Pathé», col semplice titolo *Salerno (1944)*, testimonia di quell'evento eccezionale mostrando la città e le navi militari nei pressi della spiaggia. Come pure, con una scritta *Le ceneri del Vesuvio cadono su Salerno (marzo '44)*, si mostra il centro storico ricoperto dai lapilli. È uno dei pochi documenti cinematografici dell'epoca che descrive l'interno della città, invece dei dintorni, interessati dagli eventi bellici e dalle necessità logistiche degli eserciti occupanti. In realtà, quello che è stato definito lo sbarco di Salerno, a giudicare dai documenti visivi che lo raccontano e dall'aspetto che il centro storico ha conservato, si è verificato per la gran parte nei luoghi limitrofi, soprattutto nella piana di Battipaglia e di Eboli, evitando al centro della città di essere investito in pieno e di subire le enormi distruzioni che invece ebbero città come Caen e le altre delle Normandia completamente rase al suolo. I danni maggiori li subirono le città di Battipaglia e Eboli che vennero a trovarsi al centro degli scontri. Le distruzioni che pure Salerno dovette patire, furono dovute prevalentemente ai bombardamenti alleati cominciati nella giornata (e nella nottata) del 21 giugno del 1943, quando una parte delle squadriglie, che dall'inizio del conflitto passavano per andare a bombardare Napoli, decise di colpire lo scalo ferroviario e alcuni punti considerati strategici. Ma che fecero danni in città, compresi in alcuni quartieri di abitazioni civili. Da quel momento gli aerei alleati continuarono le loro incursioni su Salerno che divennero intensissime nell'imminenza dell'invasione. Di quella terribile esperienza il Museo dello Sbarco e di Salerno Capitale, ha presentato una ricca documentazione fotografica, oggetto di una mostra nel 2012, *Salerno 1943-1944*. Antonio Palo ha poi raccolto le testimonianze di chi veniva ritratto. «Quei ragazzi del '43, con sensibilità diverse, raccontano tante storie, tanti aneddoti sedimentati in loro dove, insieme alle paure e alle sofferenze di allora, riaffiora anche tanta nostalgia degli anni giovanili»<sup>63</sup>. In questo modo, anche se a notevole distanza dagli avvenimenti, si è conservata una parte delle memorie dei sopravvissuti. Anche l'altra istituzione dedicata allo sbarco, il Moa (Museum of Operation Avalanche), con sede a Eboli, in occasione dell'ottantesimo anniversario, ha ricordato l'avvenimento nel 2023 con un ricco programma incentrato sulla memoria storica, letteraria e cinematografica dello sbarco<sup>64</sup>.

Sia nei documentari anglo-americani, sia in quelli tedeschi, si intravede ben poco della città. Del resto, il fronte si estendeva per un arco di 70 chilometri per contenere l'enorme numero delle navi impegnate. È questo uno dei motivi che indusse i vertici alleati a scegliere il golfo di

<sup>63</sup> A. Palo, *Salerno: i ragazzi del '43. La guerra e la memoria*, Scrittorio Edizioni 2013, introduzione. Il volume, pubblicato a cura del Museo dello Sbarco e di Salerno Capitale, raccoglie, oltre alle testimonianze, una ricca scelta di foto, spesso di carattere familiare, che si aggiungono e completano le memorie. Una ricchissima serie di foto, oltre che di documenti dell'epoca e articoli di stampa estera e italiana, è possibile vederla nel volume, curato da Massimo Mazzetti e Nicola Oddati, *1944 Salerno Capitale*, Cassa di Risparmio Salernitana-10/17 Cooperativa editrice, Salerno 1984. Tra le altre, da segnalare le foto di Robert Capa che si fermò nella zona di Salerno prima di recarsi a Napoli dove fissò sulla pellicola i reduci delle Quattro Giornate. In seguito diede il suo contributo sullo sbarco in Normandia. Su questi temi è utile ricordare una tavola rotonda svoltasi all'Università di Salerno che mise a confronto la visione di autorevoli storici italiani e stranieri: *Lo sbarco, il governo e la svolta di Salerno negli orientamenti della storiografia italiana*. I relatori, coordinati da Aurelio Musi, erano Elena Aga Rossi, Francesco Barbagallo, Gabriele De Rosa, Ernesto Galli Della Loggia, Giuseppe Parlato, Claudio Pavone, Thomas Row. La tavola rotonda ebbe luogo nell'ambito del convegno *Lo sbarco di Salerno. Strategie militari, politica e società*, 10 settembre 2003.

<sup>64</sup> *80° Anniversario della Sbarco. Operation Avalanche*, Eboli 1943-2023. Si veda inoltre l'articolo di Monica Trotta, *Salerno, celebrazioni al via tra la storia e la memoria*, «Il Mattino», 8 settembre 2024.

Salerno, con un fronte solo di una decina di chilometri meno esteso di quello in Normandia. Prevalgono immagini in campo lungo in cui si riprende il mare e il successivo approdo dei militari sull'arenile. Da ciò che gli operatori hanno ripreso, si direbbe che lo sbarco vero e proprio non ebbe una seria opposizione da parte dei tedeschi. Gli scontri avvennero subito dopo, quando gli Alleati cercarono di consolidare quella che in gergo viene definita “testa di ponte”, fatta oggetto dei tiri di artiglieria da parte delle truppe germaniche attestate sulle colline. Ma nelle scene che riprendono lo svolgimento della battaglia, è difficile distinguere un luogo preciso di riferimento geografico. Prevalte il mare, la spiaggia e quel che si riesce a inquadrare dei combattimenti. È il commento che si incarica di definire i luoghi e illustrare l'importanza strategica delle operazioni. Scarseggiano immagini di Salerno-centro e dei primi borghi della costiera amalfitana, presi di mira dai mezzi da sbarco britannici. La parte opposta del fronte, quella di chi si opponeva agli Alleati, era ripresa dalle immagini degli operatori tedeschi, e per la parte italiana, da quanto sopravviveva dell'Istituto LUCE che si trovò improvvisamente nella fase di passaggio dal fronte dell'Asse al fronte opposto<sup>65</sup>.

Del documentario *Battle of Salerno*, esistono un paio di versioni molto simili (la seconda viene introdotta da una breve scena in cui un nonno racconta in maniera epica la sua esperienza a un bimbo). Il filmato, che è preceduto, come da copione, da una cartina geografica, riassume in immagini l'intero corso dell'evento; dall'arrivo della flotta nel golfo, allo sbarco vero e proprio, ai successivi combattimenti sostenuti dalla fanteria per strappare al nemico uno alla volta i borghi della zona. Le scene di cannoneggiamenti e di esplosioni dominano i filmati dei primi giorni. Si trattava di uno scontro a distanza tra le navi alla fonda, o la testa di ponte, e le postazioni, spesso mobili, dei tedeschi sulle colline. Gli operatori non potevano far altro che inquadrare i pezzi dell'artiglieria da cui partivano i colpi e cercare in campo lungo, per quanto era possibile, l'effetto delle esplosioni e le colonne di fumo che si levavano in alto. Se le riprese erano notturne, si vede solo il lampo, o meglio, la successione di lampi che le artiglierie, a mare o sul terreno, provocavano nel buio. Altro non era possibile riprendere in questa fase, se non documentare il passaggio di qualche aereo, tedesco o alleato, e alcuni degli scafi danneggiati. Gli operatori seguivano le truppe e, nella maggioranza dei casi, arrivavano sul terreno degli scontri dopo che tutto si era concluso. Per questo motivo, abbondano le conseguenze di ciò che resta della battaglia: veicoli in fiamme, aerei abbattuti, macerie su macerie, soccorsi ai feriti e tutto quel gran movimento che ogni esercito provoca dietro le prime linee con veicoli che si spostano, drappelli di militari che danno il cambio a quelli impegnati nelle linee di fuoco, le cure ai feriti, spostamenti logistici di materiali bellici. La spettacolarità della guerra, il pubblico in sala la vedrà nelle migliaia di film di *fiction* che la cinematografia, soprattutto USA, produrrà da allora in poi. Sarebbe più esatto dire che aveva già cominciato a produrre, con i migliori registi e attori di Hollywood, dal momento dell'entrata in guerra, per suscitare consenso in patria e

65 Due diverse visioni della Liberazione, due modalità parallele di rappresentazione della guerra e della pace futura si alternano in un racconto per immagini nella mostra «WAR IS OVER! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946», che ha inaugurato il MOA, Museum of Operation Avalanche, di Eboli a 75 anni di distanza dallo Sbarco. La mostra, avutasi per iniziativa del Comune di Eboli, è stata ideata e realizzata dall'Istituto LUCE-Cinecittà, con il patrocinio del Consolato U.S.A. di Napoli, Regione Campania, Università degli Studi di Salerno e il contributo di Weboli. A cura di Gabriele D'Autilia dell'Università degli Studi di Teramo ed Enrico Menduni dell'Università degli Studi Roma Tre. Regia Video Roland Sejko. Organizzazione Generale Maria Gabriella Macchiarulo.

nei paesi alleati. In queste pellicole la guerra sarà esaltata al massimo della sua spettacolarità. Si vedranno, inquadrati nelle migliori disposizioni di luce e con un corredo scenografico adeguato, gli andamenti degli scontri. Gli spettatori potranno seguire, e capire, nei minimi dettagli ciò che avveniva sul campo di battaglia, cosa che invece agli operatori di guerra era di solito negata. Come accadeva agli stessi soldati. A parte la necessità di dominare l'eccitazione nel fervore degli scontri, avevano a disposizione un limitato orizzonte visivo. Non era raro il caso che fossero raggiunti dal “fuoco amico”, come pure è documentato che si verificò nell'episodio dello sbarco, in cui le loro artiglierie non erano in grado di distinguere tra amici e nemici. La guerra sugli schermi dei film di finzione non è quella che si può vedere nelle immagini delle *combat-film*. Nelle ricostruzioni hollywoodiane abbondano soldati prestanti e di bell'aspetto che compiono, in un tempo ristretto, imprese eroiche, esaltate da un accompagnamento musicale appropriato, dalla perfezione delle inquadrature, del montaggio e degli effetti speciali. Per la scena iniziale del film di Steven Spielberg, *Salvate il soldato Ryan*, che riproduce in Normandia qualcosa di simile allo sbarco di Salerno, furono spesi dodici milioni di dollari e impiegate le tecniche più sofisticate di ripresa, per offrire agli spettatori un “effetto drammatico”, come voleva il regista. Lo stesso Spielberg ammetteva onestamente che gli interessava questo aspetto, più che l'accuratezza storica dei vari episodi. Nei filmati delle *combat* non si vede nulla del genere. Si vede invece la guerra così come la vivevano i militari: la quotidianità, e direi la banalità, della vita al fronte e nelle retrovie. Abbondano immagini di soldati veri, facce di gente comune, spesso strappata alla vita civile dove faceva tutt'altro, che compie gesti semplici, trascina la vita di tutti i giorni, tra sudore, fatica e polvere, più simili a operai al lavoro che non a eroi di guerra. Tra il film di Spielberg e le immagini riprese dalle *combat film*, c'è una distanza abissale. Il primo è la spettacolarizzazione della guerra, anche se si propone di riprodurre un avvenimento storico; le seconde sono la guerra reale. Si vede l'aspetto di *routine* di ogni conflitto, le divise sporche, la fatica di ogni giorno, le lunghe attese, che nessun film di finzione si potrebbe permettere, la morte senza gloria. A volte si può cogliere la paura, non tanto nel momento dell'azione, in cui nessun operatore, se non amante del suicidio, poteva pensare di inquadrare, ma nei momenti successivi, quando ci si rende conto del rischio che si è corso. La morte incombe e qualche volta la vediamo nelle immagini così come si presenta. Ad esempio, in una rara sequenza che inquadra la povera sepoltura di un paio di militari segnata da croci composte da semplici assi di legno, inchiodate alla buona, con i nomi dei caduti scritti a mano. Per non parlare dell'oscenità dei corpi straziati, siano essi dei liberatori, dei tedeschi o dei civili, poco importa. A volte non si riesce a distinguerli. Questo è un aspetto che, anche se gli operatori, come era loro costume, non hanno trascurato, doveva essere trattato con la massima attenzione quando si realizzava un “documentario” di guerra per gli spettatori a casa. Ne sa qualcosa il regista John Huston, allora capitano della V Armata, che, sul fronte di Cassino, girerà solo tre mesi dopo, *La battaglia di San Pietro*, un'opera di grande qualità e di eccezionale valore documentario. Ma che sarà vietata dai responsabili della comunicazione USA per la presenza dei cadaveri dei militari alleati che, come dettavano gli avvenimenti, il regista non aveva mancato di riprendere<sup>66</sup>. Il documentario

<sup>66</sup> Il documentario di Huston, che aveva come titolo semplicemente *San Pietro*, e cioè il nome di un piccolo borgo della provincia di Caserta, fu girato dall'8 al 17 dicembre e prodotto dall'«Army Pictorial Service». Guerra di ieri e guerra di oggi. San Pietro accoglie oggi i profughi dell'Ucraina. Lo ricaviamo da un articolo di Antonella Laudisi, *Il paese distrutto da nazisti e bombe accoglie i rifugiati*, («Il Mattino», 17 marzo 2022). «La memoria lunga di chi ogni giorno guarda il paese che non c'è più. È memoria lunga quella degli abitanti di San Pietro Infine [...] arroccato sul confine tra Campania, Lazio e Molise, nell'ultimo lembo del Casertano, un po' più giù di quel paese con lo stesso nome distrutto

di Huston, tra i migliori girati sul fronte italiano, e anche di tutta la seconda guerra mondiale, aveva come titolo originale semplicemente *San Pietro* e cioè il nome di un piccolo borgo della provincia di Caserta. In esso pari importanza avevano i soldati alleati e i civili presenti sul teatro dello scontro. Guerra povera di montagna, tra aspri sentieri e freddo intenso. Nonostante il suo realismo, anzi proprio per questa ragione, l'opera risultò impossibile da mostrare al pubblico in patria. Nei documentari di guerra, la cosa più importante non è la fedeltà delle riprese, né il pregio stilistico dell'opera, ma l'impressione che può suscitare sull'opinione pubblica. Huston con *San Pietro* aveva ottenuto il massimo sul versante del vero e per questo venne censurato. Spielberg, col suo film di finzione, ottenne il massimo della spettacolarità e, per ironia della sorte, conseguì premi Oscar, successo di pubblico (e di critica) e perfino un incasso d'eccezione. La lunga scia della spettacolarizzazione che Hollywood ha riservato allo sbarco in Normandia, molto più trattato di quello di Salerno, ha fatto sì che quest'ultimo venisse oscurato nell'immaginario collettivo degli spettatori di tutto il mondo rispetto a quello trattato da Spielberg e con lui dai migliori registi americani.

Tra la spettacolarizzazione della *fiction* e la verità delle riprese delle *combat film*, lo spettatore che guarda oggi quelle immagini d'epoca, non può non rimanere colpito dal loro realismo e dall'alto indice di aderenza alla verità dei fatti che nessuna ricostruzione successiva, per quanto accurata, può vantare. Lo sapevano bene i nostri registi neorealisti, a cominciare da Roberto Rossellini, quando giravano le loro opere sull'Italia di allora adottando in pieno lo stile di ripresa dei cinegiornali che da anni erano la principale fonte visiva degli spettatori di ogni paese. Non a caso, era altissima la cifra documentaristica di queste opere esplosive e probabilmente irripetibili, sia perché si servivano, in larghe inserzioni, di vere immagini di guerra, sia perché anche le scene ricostruite (ho difficoltà a scrivere la parola *fiction*) erano girate come un vero documentario. Invece di accurate scenografie, si servivano dei luoghi reali, spesso le macerie che avevano incontrato i soldati sul loro cammino, quelle che vediamo in gran copia nei filmati delle *combat*. Gli attori erano "gente presa dalla strada", smunta, con abiti lisi e con facce che portavano stampate le tracce dei traumi della guerra. I registi raccontavano episodi individuali che diventavano, nelle loro mani e con la loro sensibilità di autori, grande storia rappresentativa del momento critico di quel conflitto e di quegli anni. Rispetto ai documentari di guerra, avevano una sola sostanziale differenza. Non consisteva nello stile cinematografico delle riprese, le une e le altre assai simili, come era negli intenti del neorealismo. La vera differenza erano i protagonisti delle storie rappresentate. Nelle *combat-film* i militari, nei film la gente comune. Con quei personaggi di tutti i giorni, gli spettatori si identificavano perché in quelle facce vedevano se stessi.

Riprendendo l'analisi delle *combat-film*, non si vedono centri urbani facilmente riconoscibili per la semplice ragione che, quando le truppe alleate li raggiungono, sono ormai ridotti a un cumulo di macerie. Per questo motivo gli operatori hanno cura di inquadrare i cartelli stradali (quando pure ci sono): Accero, Eboli, Campagna, Battipaglia o anche le stazioni di Albanella e di Benevento-Napoli con file di vagoni distrutti. Sono queste scritte che ci danno la certezza dei luoghi, più che le poche case pericolanti ancora in piedi. Con difficoltà si distingue quel che resta della piazza centrale di Eboli, col monumento ai caduti rimasto miracolosamente intatto. (Eboli che era stata la sede del "famoso" discorso di Mussolini che preannunciava l'Impero).

---

dai bombardamenti del 1943. Sarà per questo che non ci hanno pensato due volte, gli abitanti, e nella piazza del "paese che non c'è più" hanno raccolto viveri e generi di prima necessità da portare su, dove si combatte la nuova guerra».

Queste immagini, così precise e meticolose, ci dimostrano, senza bisogno di commento, quanto dannoso fu per gli abitanti e le cose materiali quell'evento dell'estate del '43. La durezza degli scontri è evidenziata dalla necessità, debitamente documentata, di rastrellare casa per casa i borghi che vengono via via conquistati. Che si tratti di un lavoro ormai di *routine*, è attestato dal particolare che i soldati alleati sono costretti a saggiare palmo a palmo agni anfratto, ogni possibile rifugio dove possono nascondersi militari tedeschi. A volte si vedono piccoli gruppi di prigionieri dell'esercito germanico che vengono avviati alle retrovie. È forse la differenza maggiore rispetto allo sbarco in Sicilia, quando i prigionieri catturati dagli Alleati erano sia tedeschi, sia italiani. Una conseguenza dell'Armistizio dell'8 settembre fu che gli Alleati si trovarono di fronte solo l'esercito germanico. Per il resto, abbondano ancora navi ancorate nei pressi della spiaggia, sulla battiglia o, come diceva Mussolini, sul "bagnasciuga". Dai piccoli mezzi da sbarco che trasportavano i *marines* della prima ondata, ai grossi cargo che vomitano a terra carri armati, blindati e camion. È una guerra fatta di grandi prodotti dall'industria bellica, più che una guerra di eroi. Sono soprattutto immagini di retrovia, come avviene generalmente. Lo spostamento del fronte verso l'interno, lo deduciamo dal cambiamento del paesaggio. I filmati mostrano le pendici delle colline in cui gruppi di soldati procedono con le dovute cautele perché si avvicinano alle postazioni del nemico. Le spiagge sono il paesaggio che connota la gran parte delle riprese della prima fase. In seguito, si vedono soldati alleati che lavorano alla sistemazione di piste d'atterraggio per aerei. Si vedono anche, in una breve sequenza, i templi dorici, o meglio la base di uno di questi entro cui sono state sistematiche attrezzature militari. Da ciò che si scorge (ma le foto degli stessi soggetti sono più precise), si tratta di apparecchi per comunicazioni. Tutt'intorno sono state erette delle tende, secondo l'ordine tipico militare. In un altro documentario già citato, *1943 Operation Avalanche*, una immagine mostra di sfuggita uno dei templi in cui si trovano panni stesi ad asciugare in mezzo alle colonne, come in un vicolo di Napoli. Un'altra brevissima sequenza fa intravedere le mura dell'antica città, probabilmente nella parte meridionale del sito archeologico, ma solo perché riprende un paio di veicoli militari che percorrono la strada che le circonda. Che queste siano riprese di *routine*, non c'è il minimo dubbio, perché l'operatore rivolge tutta la sua attenzione alle attrezzature e agli uomini in divisa e non sente la necessità di fare una panoramica sui templi o inquadrarli in campo lungo. In altre parole, lo straordinario parco archeologico di Paestum non suscita la minima curiosità, al di fuori della sistemazione logistica di attrezzature militari e viene da pensare, constatando le enormi distruzioni che hanno subito tutti gli altri edifici della zona, che gli dei pagani, a cui i templi erano dedicati, abbiano protetto questo tesoro archeologico dai colpi di mortaio e dalle bombe che non hanno risparmiato il resto della piana. La stessa Salerno si presenta con le immagini dello scalo ferroviario bombardato e diversi edifici sventrati. Altre riprese fanno vedere il porto, le strade e le piazze del centro storico, evidentemente in una fase successiva, usate come deposito all'aperto per una gran quantità di materiali che servivano alle esigenze dell'esercito. Poche, pochissime le immagini di civili, almeno fino a che non si arriva nei pressi di Napoli. In questa fase si vedono alcune donne, giovani e anziane, che portano brocche sulla testa, alla maniera delle contadine del Sud. Con ogni probabilità, sono state costrette a uscire dai loro rifugi di fortuna per la necessità impellente di dissetarsi e procurarsi qualcosa da mangiare. Queste figure femminili non sono le uniche che si vedono in una massa di soldati. Altre riprese mostrano donne in divisa dell'esercito alleato: c'è chi sorride all'operatore, c'è chi cucina all'aperto. Del passato fascista ciò che resta è qualche scritta in caratteri maiuscoli sui muri sbrecciati, REX e DUX, e un ritratto del duce abbandonato tra le macerie. È la fine

ingloriosa di un grande Impero andato letteralmente in pezzi. Anche il documentario *Battle of Salerno* solo in conclusione ha modo di far vedere qualcosa di diverso da scene di guerra, con volti di bambini. O, meglio, l'autore del documentario sente il bisogno di inserire una immagine dissonante, probabilmente per variare un tema fin troppo virato sulla vita militare. Ma non è dato sapere in quale luogo ci troviamo.

Solo quando le colonne alleate si avvicinano a Napoli e vi entrano, allora possiamo vedere folle di civili che fanno ala alle truppe dei liberatori e li applaudono con grande calore. Veri fiumi di folla plaudente, gli Alleati iniziano a incontrarli nelle strade di Torre Annunziata. A questo punto lo spettatore si rende conto che per quasi tutto il filmato, scarsissima è stata la ripresa di civili. E solo in piccoli gruppi, presso quella che dovrebbe essere stata la loro abitazione, ora ridotta a un ammasso di macerie. Il perché della differenza di soggetti ripresi è semplice. Gli Alleati, quando giungono a Napoli, si trovano in una città che si è liberata da sola, la prima in Europa, mentre durante lo sbarco a Salerno, e nella lenta conquista delle zone circostanti, avevano dovuto, prima affrontare un'aspra battaglia con i reparti tedeschi a colpi di artiglieria e poi incalzarli mentre effettuavano una lenta ritirata. In questa fase, che costò la distruzione di molti centri abitati, la sorte dei civili dovette essere drammatica proprio perché non li vediamo. Furono presi tra due fuochi, cercarono rifugio dove potevano, in cantine, anfratti e grotte circostanti, ma lasciarono sul campo un numero altissimo di vittime. Lo storico Nicola Oddati, che ha cercato di farne un calcolo preciso, parla di una cifra vicina ai 20.000, più dello sbarco in Sicilia e perfino di quello in Normandia. La sorte dei civili è il tassello che meno è stato studiato dalla ricerca storica dedicata allo sbarco di Salerno. La scena dell'ingresso di soldati alleati festeggiati da due ali di folla, ripetuta fino a oggi una infinità di volte in filmati documentaristici e di finzione (accompagnata dall'immancabile ritmo di *boogie woogie*), tanto da diventare iconica, non è possibile associarla ai giorni e ai luoghi dello sbarco. Tutta la zona del golfo di Salerno è stata terreno di operazioni di guerra per quasi un mese (se si considerano i bombardamenti di preparazione) e i civili erano occupati a fare tutt'altro che festeggiare i liberatori. L'arrivo a Napoli avvenne quando i tedeschi erano stati cacciati e la gente poté finalmente riversarsi per le strade. La memoria e l'iconografia della liberazione della Campania è associata più alla seconda fase che non alla prima. Per avere una documentazione fedele, e purtroppo realistica, dei danni provocati dalle vicende dello sbarco, si può ricorrere alla fotografia e in particolare alle immagini di un fotografo locale, l'ebolitano Luigi Gallotta, che, come fece per il lunghissimo arco della sua vita professionale, si dedicò alla documentazione della sua terra<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> N. Oddati, *L'immagine la memoria la storia. Salerno, Eboli, la guerra*, cit., in cui una gran parte della documentazione fotografica è opera di Gallotta. Per lo sbarco e tutto ciò che riguarda Salerno, si veda il già citato volume a cura di Massimo Mazzetti e Nicola Oddati, 1944 *Salerno capitale*, frutto di un convegno di studio organizzato dal Dipartimento di Scienze Storiche e Sociali dell'Università di Salerno. Ancora su Gallotta, il profilo di P. Iaccio, *Il Sud che cambia. Testimonianza del fotografo Luigi Gallotta*, in Giuseppe Galasso, Rosario Romeo, (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, Edizioni del Sole, vol. XII, Napoli 1990, pp. 324-356. E ancora il ricco corredo fotografico di immagini istituzionali e private pubblicato in E. P. Amendola, P. Iaccio, *Gli anni del regime 1925-1939*, nella collana *Storia Fotografica della Società Italiana*, Editori Riuniti, Roma 1999, p. 83 e seg. In queste pagine si trovano anche foto riferite agli spettacoli negli scavi archeologici di Paestum e al discorso di Mussolini alle truppe a Eboli. Per le foto di Gallotta del periodo successivo, si veda, a cura di Giuseppe D'Angelo, *L'immagine la memoria la storia. Eboli dalla ricostruzione alla crisi degli anni '70*, Edizioni del Paguro, Salerno 2009 e in particolare Vincenzo Esposito, *Il fotografo dei luoghi. Una lettura antropologica dell'Archivio Fotografico Gallotta*, pp. 79-89. M. Mazzetti, *L'immagine la memoria la storia. Eboli all'inizio dello sviluppo*, Edizioni del Paguro, Salerno 2003 e in particolare V. Esposito, *Luigi Gallotta, fotografo ebolitano*, pp. 91-103. Il patrimonio delle foto di Luigi Gallotta si trova conservato dal 1985 nell'Archivio Fotografico del Comune di Eboli. Ha anche una versione digitale (EBAD. Eboli Archivio Digitale). L'autore si è spento il 20 febbraio 1995, all'età di 97 anni, dopo una vita spesa a

Gallotta, a differenza della maggior parte degli operatori di guerra, mostra sempre una innata sensibilità nel riprendere i civili e le loro terribili condizioni di vita.

In ogni caso, è il momento in cui Salerno e i suoi dintorni balzano al centro dell'attenzione del mondo e vengono ripresi in una quantità di filmati cinegiornalistici utilizzati per ricostruire la narrazione di un evento esaltato anche dalla concomitanza con la dichiarazione dell'Armistizio dell'8 settembre. A tutto ciò si aggiunge una grande quantità di immagini, girate allora e mai utilizzate, ritrovate in tempi recenti negli archivi cinematografici alleati, che costituiscono un documento filmato "grezzo". Anche questo materiale, privo di commento e spesso ricco di imperfezioni tecniche e sgraziate, è solo un tassello di quello che potrà diventare, nelle mani di un regista e di un montatore, un'opera cinematografica vera e propria, in grado di essere presentata al pubblico. Ha comunque un importante valore storico, per ovvi motivi, e si presume che sarà utilizzato prima o poi, come è accaduto periodicamente nel corso degli anni che ci separano dallo sbarco, quando opere documentaristiche sono state realizzate servendosi di filmati girati all'epoca e resi via via disponibili. Bisogna tener presente che gli operatori di guerra, e quelli delle *combat-film* non facevano eccezione, avevano il compito di filmare tutto ciò che riuscivano a trovare di qualche interesse. Ed è noto che spesso, quando si trovavano al centro di uno scontro, non potevano avere una chiara visione di come andavano le cose. Gli operatori di guerra, a differenza di quelli del cinema commerciale, non erano alle prese con le immagini di una *fiction*, dove tutto è prestabilito e sotto controllo. Spesso, come accade agli stessi militari in battaglia, sono sorpresi dall'andamento di uno scontro, da esplosioni e cambi di fronte. Il loro compito, pertanto, è quello di documentare tutto ciò che è possibile riprendere con le loro cineprese. Dalla massa del materiale girato, poi, un regista o un responsabile della propaganda, o entrambi assieme, ricavano una "narrazione" che deve essere presentata all'opinione pubblica interna e esterna. Per questo motivo, la grandissima parte delle riprese, che pure furono eseguite, non è stata mai utilizzata. Oltre che per motivi di imperfezioni tecniche, nella sostanza non veniva ritenuta adatta alla diffusione dalla censura o come vogliamo chiamare l'opera di selezione che si faceva nel momento della costruzione di un vero e proprio documentario. Moltissimo del materiale conservato nelle cineteche e negli archivi audiovisivi dell'esercito USA, come di ogni altro, è inedito. Perciò non è difficile prevedere che altre opere documentaristiche vedranno la luce in futuro, utilizzando immagini "inedite" sull'avvenimento del settembre 1943 e dei mesi successivi per trasmissioni televisive di carattere storico. Una

---

documentare eventi e figure della sua terra. (Antonio Manzo, *Mille vite in una vita per le immagini*, «Il Mattino», mercoledì 22 febbraio 1995). Aveva cominciato, come mi disse una volta, a intraprendere la sua attività di fotografo, in maniera artigianale, già dagli anni della Grande Guerra quando fu arruolato come soldato di fanteria. Una sua intervista filmata, probabilmente l'unica esistente, ad opera dell'antropologo Vincenzo Esposito, si trova presso il Laboratorio Annabella Rossì dell'Università di Salerno. Molte delle foto pubblicate nel mio saggio, sopra citato, le ho ottenute direttamente da lui che ho avuto occasione di conoscere a apprezzare andandolo a trovare nella sua casa-studio al centro di Eboli negli anni in cui era ancora attivo. Ricordo una stanza piena di apparecchi fotografici di tutte le dimensioni e marche, un grande tavolo in cui erano sparse foto di ogni epoca, tra cui sceglievo, di volta in volta, i soggetti che mi interessavano. Ricordo soprattutto un vecchio signore, molto avanti in età, ma vitalissimo, gentile e disponibile, ma che non disdegnavava di affrettarsi a uscire di casa per andare in una scuola o in qualche altro luogo per svolgere la sua funzione di sempre di fotografo locale. Sono lieto di essere stato tra i primi, se non il primo, a pubblicare in volumi di prestigio, come *Storia del Mezzogiorno*, un profilo della sua figura e testimoniare l'opera di fotografo della realtà meridionale. Il Fondo Gallotta è entrato a far parte del progetto Biblio-ARCCA-Architettura della Conoscenza Campana per Archivi e Biblioteche che ha l'obiettivo di favorire, attraverso la digitalizzazione, la diffusione del patrimonio conservato presso gli istituti culturali della regione.

considerazione non dissimile si può fare per il patrimonio fotografico dello stesso periodo che fu prodotto durante lo sbarco. In sede locale, la costituzione di enti specifici, come il Museo dello Sbarco e di Salerno Capitale, del Moa (Museum of Operation Avalanche) di Eboli, ma anche altre istituzioni, come l'Archivio di Stato e lo stesso Comune di Salerno, che si sono dedicati al reperimento, alla conservazione e, in parte, alla diffusione di documenti visivi sulla realtà di quel periodo, hanno fornito alla cittadinanza e agli studiosi un'ampia materia in grado di alimentare ricerche e ulteriori approfondimenti storici su un evento cruciale per la città e l'intera regione. Sarebbe di estremo interesse se un autore contemporaneo utilizzasse l'enorme quantità di immagini girate e conservate, per descrivere le fasi della "battaglia di Salerno" dal punto di vista, non dei militari, dell'uno e dell'altro fronte, come è avvenuto regolarmente fino ad oggi, ma dal punto di vista della città o – meglio – da quello della popolazione civile che cercò di sopravvivere durante e subito dopo le operazioni belliche. Naturalmente per quanto è possibile reperire nei filmati d'epoca che, come rilevato, poco si curavano dei civili. È un'idea che, sull'onda di una tendenza che va affiorando negli ultimi tempi, lanciamo a qualche giovane autore per un'opera non convenzionale sulla seconda guerra mondiale in ambito locale<sup>68</sup>.

Per quanto riguarda la produzione italiana di quel periodo, di pertinenza quasi esclusiva del LUCE, fu condizionata negativamente dalla dispersione a cui andò incontro l'Istituto in seguito ai tormentati sviluppi della guerra, del cambio delle alleanze e quindi della spaccatura della penisola con due fronti contrapposti. Per non parlare delle razzie che dovette subire la sede centrale di Roma, contigua agli stabilimenti di Cinecittà, entrambi distrutti, prima dai bombardamenti alleati, e poi depredati dalle truppe tedesche in ritirata che prelevarono attrezzature, macchinari e perfino pellicole di film. Tuttavia è del 1944 un curioso documentario di poco più di 13 minuti, dal titolo *Granai del popolo*, che non reca il nome dell'autore. Si tratta di un raro filmato, certo tra i primi, se non il primo, dedicato al governo con sede a Salerno. È preceduto da due scritte: «I Granai del Popolo sono stati istituiti dal nuovo governo democratico italiano in sostituzione del sistema fascista degli Ammassi»; «Il successo di questa nuova legge è una prova del patriottismo e del senso di civismo dei rurali d'Italia». Seguono immagini documentaristiche dedicate alle distruzioni che la guerra ha portato nelle campagne, ma, si precisa, ancor più nelle città lasciando gli abitanti alle prese con gravissimi problemi di sopravvivenza. «A questo ha portato il fascismo», commenta la voce dello *speaker*. Il mercato nero e i «turpi commerci» erano la norma. «Non c'era nulla da mangiare». Il «racconto» intervalla immagini documentaristiche a piccole scenette ricostruite dove alcune persone, prese evidentemente dalla strada, fanno commenti e dialogano tra loro sui provvedimenti che introducono i Granai del Popolo. Lo stile e perfino la voce dello *speaker* sono quelli dei documentari del LUCE. È la testimonianza della fase di passaggio dal vecchio sistema alla ricerca di un nuovo modo di fare informazione

68 È il caso di un documentario del 2008 di Angelo Pesce, *La battaglia di Scafati attraverso i filmati alleati*, Editrice Gaia, che comprende un DVD e un testo scritto. Si riferisce alla liberazione della cittadina campana avvenuta il 28 settembre in cui è stato importante l'intervento dei civili che aiutarono gli Alleati ad aprirsi la via per Napoli. Gli abitanti e i luoghi sono documentati dalle riprese delle *combat-film*. Con questo si sottolinea il contributo che semplici cittadini, spesso a prezzo della propria vita, diedero spontaneamente alle truppe degli anglo-americani. Da citare anche un documentario del 2013 a cura dell'Associazione Maiori Film Festival. Ma più che usare immagini d'epoca, l'opera è dedicata a raccogliere testimonianze dirette intervistando gli ultimi sopravvissuti: *Maiori 1943 Operation Avalanche. Quel settembre di 70 anni fa*. Il documentario si può reperire in rete. Per quanto riguarda il cinema narrativo, nel 2018 è stato girato *Terra bruciata!* di Luca Gianfrancesco in cui si ricostruiscono le prime stragi naziste dopo lo sbarco di Salerno nell'alto casertano e nel basso Lazio. Questa documentazione si aggiunge a una più recente corrente di studi che individua già dai primi giorni dopo lo sbarco la nascita di forme di resistenza, attiva e passiva, in area campana.

cinematografica. Nella seconda parte si illustra la bontà dei provvedimenti presi dal governo “democratico” impernati sulla costituzione dei Comitati Comunali che si occupano del rifornimento e della distribuzione delle risorse alimentari. La parola “democratico” doveva fare sul pubblico un certo effetto dato che, se non era stata abolita, per venti anni aveva avuto una accensione decisamente negativa. Segue una breve scenetta all’aperto, con i membri dei comitati che discutono intorno a un tavolo alla buona in cui, tra gli astanti che sono soprattutto contadini, spiccano un maresciallo dei carabinieri e un sacerdote. Sono le uniche figure “istituzionali” che gli italiani si trovarono al loro fianco quando il governo Badoglio, lo stato maggiore e gli organi periferici dello stato si diedero alla fuga l’8 settembre. L’ultima parte del filmato è dedicata a una breve galleria dei membri del governo che illustrano le finalità e i vantaggi della loro “riforma”. La peculiarità del documentario è costituita dai volti dei nuovi vertici dello stato (Bonomi, De Gasperi, Cianca, Croce, Sforza, Togliatti) e dalle parole di alcuni di loro, a cominciare dal ministro dell’agricoltura Fausto Gullo che si rivolge direttamente agli spettatori tenendo alle spalle una cartina dell’Italia. Le interviste sono riprese nel salone affrescato del comune di Salerno e i personaggi politici si sforzano di spiegare con parole chiare gli scopi della loro iniziativa. De Gasperi la definisce “una misura di carattere sociale”. Sforza parla di “una nuova atmosfera che si crea”. Togliatti di “lotta per la Liberazione e rinascita sociale”. È certamente il primo tentativo di presentare agli italiani i volti e la voce del nuovo governo democratico in una forma diversa dalla retorica dei cinegiornali fascisti. Quello che certo colpisce più gli spettatori dell’epoca è il “tono” generale del filmato. È un tono che cerca un rapporto discreto e confidenziale con la gente comune, senza l’enfasi così diffusa dai cinegiornali del vecchio LUCE. Lo spettatore si accorge che i ministri non vestono una divisa e non gridano i loro *slogan* dall’alto di una tribuna, ma parlano come in una conversazione a tu per tu. Il suono, oltre che le immagini, costituiva una vera novità per gli italiani che dalla radio, che trasmetteva i discorsi del duce, e dai cinegiornali, erano stati inondati per un ventennio da voci stentoree, musica marziale e grida di folle entusiaste. Dal pensiero unico e dalla rigidità del rituale del vecchio regime, si passa al tentativo di mostrare una pluralità di voci e di volti che rappresentano l’Italia dei partiti e delle diverse forze politiche: l’Italia del “nuovo governo democratico”. Un governo plurale, ma che si ha cura di disegnare unito e concorde. La concordia è la cifra finale espressa dalle parole di Togliatti “occorre l’unione non solo dei partiti politici, ma anche delle varie classi sociali”. Vale la pena di ricordare che Salerno è passata alla storia in questo periodo anche per un evento politico che incise sulla vita del governo e sugli sviluppi politici futuri proprio per l’iniziativa del segretario del Partito Comunista Italiano: la “svolta di Salerno”, che prendeva una posizione unitaria sulla questione istituzionale Monarchia-Repubblica. Le parole pronunciate da Togliatti nel documentario sui Granai del popolo avevano proprio questa valenza in favore dell’unità nazionale.

Lo sbarco di Salerno ebbe il rilievo che meritava nella ricostruzione filmata che la Rai dedicò agli avvenimenti del ’43-’45 con il documentario in cinque puntate, *La lunga campagna d’Italia*, realizzato a venti anni dalla fine della guerra (1965). Gli sceneggiatori erano Nicola Adelfi e Alberto Caldana. La seconda puntata, di Manlio Cancogni e Alberto Caldana, era incentrata sulle diverse e contraddittorie fasi dello sbarco, con immagini degli scontri e con opportune cartine animate che illustravano gli schieramenti degli eserciti per tutto il golfo di Salerno. Il 13 settembre è «il momento critico. Il 14 cominciò la riscossa degli Alleati che riconquistavano uno ad uno i paesi che avevano dovuto abbandonare. La battaglia di Salerno era vinta». Nella puntata si vedono anche rare immagini filmate del centro di Salerno con l’entrata dei liberatori

l'11 settembre. Prima la città “era terra di nessuno”. Dopo, il racconto si sposta alla volta di Napoli. “Nessuna città aveva sofferto come Napoli”. Il primo operatore, riporta ancora il commento, entra nel capoluogo partenopeo il primo di ottobre e “filma le uniche immagini delle Quattro Giornate”, quando l’insurrezione si era ormai conclusa<sup>69</sup>. Per questo motivo la prima rivolta vittoriosa di una grande città europea contro il nazi-fascismo non ebbe la ventura di essere ripresa da immagini documentaristiche. Sarà raccontata in seguito dal cinema di finzione, da ‘O sole mio di Giacomo Gentilomo nel 1946 e poi dal *kolossal* di Nanni Loy nel 1962, in cui anche la città di Salerno ebbe un ruolo importante, come vedremo più avanti. A fronte di queste due opere interamente dedicate alle Quattro Giornate, furono molti gli accenni all’evento citato in opere del cinema narrativo nel dopoguerra. Per tutte si può ricordare il finale di *Tutti a casa* (diretto da Luigi Comencini nel 1960) in cui un sottotenente, che si era “sbandato” l’8 settembre, dopo lunghe peripezie in cui aveva evitato di prendere posizione, imbraccia una mitragliatrice durante le Quattro Giornate e si unisce ai rivoltosi. Meno citato della rivolta napoletana, lo sbarco di Salerno, se si esclude un film, oggi dimenticato, di Giudo Brignone: *Canto, ma sottovoce* del 1946. A dispetto dello stile leggero e non neorealista, imperniato su una storia d’amore e sul bel canto, aveva tra gli autori nomi del calibro di Ivo Perilli, Diego Fabbri e soprattutto Cesare Zavattini. È una delle opere a basso costo con cui il cinema italiano cercava una rinascita e di riconquistare i favori del pubblico. La vicenda narra la storia di alcuni giovani che pensano di scampare ai bombardamenti che tormentavano Napoli trasferendosi nei dintorni di Salerno. Solo che incappano nel famoso sbarco finendo dalla padella nella brace. La vicenda, che si conclude con l’immancabile lieto fine, è simile a quella capitata realmente a un giovanissimo futuro attore del cinema italiano del dopoguerra: Giacomo Furia. Il padre era maresciallo dei carabinieri a San Cipriano Picentino e, dopo il bombardamento del 7 settembre che aveva devastato Napoli, pensò di far venire presso di sé la moglie e il figlio adolescente che si trovavano nella città partenopea. Naturalmente anche loro incapparono, non nella finzione cinematografica, ma dal vero, nelle drammatiche conseguenze dello sbarco che, come si sa, vide impegnate le navi alleate a cannoneggiare le colline intorno alla città su cui si trovavano le postazioni dei tedeschi<sup>70</sup>.

In conclusione di queste brevi note dedicate a quel cruciale avvenimento del ’43, dobbiamo rilevare che, dal punto di vista squisitamente cinematografico o – per meglio dire – documentaristico, la città di Salerno ebbe il suo momento di maggiore visibilità internazionale e fu al centro di un avvenimento che, anche dal punto di vista delle immagini cinematografiche, l’ha consegnata alla notorietà e alla storia. Fu anche l’unico momento che, in questa particolare

69 Sempre nel 1965 la Rai dedicò al venticinquesimo anniversario della fine della guerra un ciclo di puntate che raccoglieva testimonianze in giro per gli stati della nuova Europa che stava superando il trauma del conflitto: *Europa per la libertà*, di G. Salvi e E. Milano. Nella seconda puntata si presentò la figura di “Mamma Lucia”, un’anziana popolana di Cava dei Tirreni che si era dedicata per anni alla ricerca e alla composizione in urne cinerarie dei corpi dei soldati, di tutte le nazioni, sparsi sulle colline che erano state investite dallo sbarco di Salerno. La sua storia aveva valicato i confini fino a destare il commosso interesse dei familiari dei militari tedeschi che avevano potuto avere una sepoltura degna. Il servizio era corredata da una rara intervista alla vecchia signora cavese che, con parole semplici ma toccanti, spiegava l’origine e i motivi della sua lunga opera di ricerca. Un messaggio, il suo, di umana comprensione al di là di nazionalismi e di appartenenze. Di recente, il quotidiano cattolico «Avvenire» ha ripreso il profilo di Maria Lucia Pisapia preannunciando una causa di beatificazione richiesta dalla diocesi di Amalfi-Cava dei Tirreni: *Dalla Napoli ’46 all’Ucraina. L’esempio di mamma Lucia e di tutte le madri coraggio*, Angelo Scelzo, mercoledì 14 settembre 2022.

70 Devo questa informazione alla cortesia di Nicola Oddati che la raccolse dai ricordi diretti di Giacomo Furia in occasione di una sua visita a Salerno.

accezione, le ha consentito di smarcarsi dal cono d'ombra in cui l'aveva relegata la prevalente icona napoletana.

Non sono stati pochi i film narrativi di produzione anglo-americana, girati al termine del conflitto, che hanno tenuto presente gli eventi dello “sbarco di Salerno”, anche solo per un accenno fuggevole. Più che farne un elenco, che non avrebbe poi un gran senso, basterà ricordare *A Walk in the Sun* di un maestro della cinematografia di guerra, come Lewis Milestone, del 1945, con Dana Andrews, Richard Conte, Sterling Holloway, ricavato dal romanzo di Robert Rossen *Passeggiata al sole*. La versione italiana nel titolo rende esplicita l'ambientazione, *Salerno, ora X*. Il film, per lo spessore degli autori, si traduce in una storia che supera le contingenze degli avvenimenti per diventare una riflessione sulla guerra e su quella che era stata presentata come una tranquilla passeggiata al sole. Di Salerno o di luoghi riconoscibili non si riesce a vedere nulla. Ma questo era già previsto in sede di sceneggiatura ed è più che probabile che tutto il film non sia stato girato nei luoghi in cui è ambientato (come era accaduto per le scene iniziali de *La porta del cielo*). Non era importante dove si trovassero, ma la condizione psicologica ed esistenziale degli uomini impegnati nelle operazioni: «non si vede niente, mai niente; questo è il guaio della guerra. Si combatte a orecchio», dice uno dei militari. Un plotone di soldati USA, sbarcato di notte sulla spiaggia, deve conquistare una “fattoria” a sei miglia di distanza all'interno. Il tratto di strada, che sembra breve, in realtà è tutto il film e non solo. È la metafora di una strada che ogni soldato, ogni individuo deve percorrere nell'arco di una vita. È la storia di tutti i militari al fronte che nella vita civile sono gente comune. Il nemico non si vede; ma si sente intorno il fragore minaccioso dei combattimenti, le esplosioni o – peggio – il silenzio delle attese. Poi, all'improvviso, compare qualche aereo in picchiata che lascia vittime sul terreno. Se il nemico, il militare tedesco, non si vede, si vedono un paio di soldati italiani, male in arnese, che nemici non sono più. Sono fuggiti dalle linee tedesche per “farsi fare prigionieri” dagli americani. I due italiani, gli unici estranei che la pattuglia incontra per tutto l'arco della storia, sono l'immagine dello stereotipo dei militari di casa nostra nei film USA di questo periodo: chiacchieroni, confusionari, pasticcioni; insomma tutto il contrario di un vero nemico. I due italiani, che parlano in dialetto palermitano e sono tradotti da un “compaesano” dell'esercito USA, dicono che nemici non lo sono mai stati, che furono i tedeschi a trascinarli in guerra. Un modo per separare le proprie responsabilità da quelle dei loro alleati di ieri e che i film americani, girati durante la guerra, abbracciano in pieno (qualcuno anche prima dell'8 settembre)<sup>71</sup>. Un atteggiamento quanto mai

71 Un esempio di scuola di questo atteggiamento è il film *Sahara* di Zoltán Korda interpretato da Humphrey Bogart nei panni di un sergente USA a capo di una piccola pattuglia nel deserto libico (ma il film fu girato in un deserto della California). Come per altre vicende del genere, si contrapponevano due schieramenti, quello americano, con alleati europei (inglesi, francesi ecc.), e i nemici dell'Asse. Da rimarcare che uno dei nemici era un bonario maresciallo italiano, di Frascati per la precisione, padre di famiglia, ex dipendente della Fiat di New York, che viene fatto prigioniero (insieme ad un militare tedesco di tutt'altro genere). Il maresciallo somiglia ai militari italiani di *Salerno ora X* e non lo nasconde per tutto il film. «Come sarebbe bello se andassimo tutti d'accordo». Non segue ideologie e nazionalismi: «Con il cuore distinguo il bene dal male». È addirittura anti-tedesco: «Nun se po' adora un maniaco [Hitler] che ha trascinato pure noi in questo macello». Particolare da sottolineare è che il film della «Columbia» fu girato dal 28 gennaio al 17 aprile del 1943, cioè prima ancora della caduta di Mussolini. E uscì, con eccezionale tempismo, nell'ottobre dello stesso anno, subito dopo l'Armistizio dell'8 settembre. Non c'è dubbio che il regista e gli sceneggiatori americani avevano addirittura preciso gli eventi o semplicemente si erano portati avanti col lavoro di propaganda, distinguendo accuratamente tra l'immagine dell'italiano, nemico contro-voglia e “pacifista” per indole, già prima di cambiare fronte, e il nemico vero che era il militare nazista. Il film, nel finale, col sacrificio del maresciallo in favore dei suoi nuovi “amici” anglo-americani, sancirà questo assunto. Per connotare ulteriormente il carattere pacioso del maresciallo, nel 1950, quando il film uscì in Italia, il doppiaggio di J. Carroll Naish, fu affidato ad Alberto Sordi e questo spiega l'inflessione

ambiguo, da parte degli italiani, che una frase di un soldato USA così sintetizza: «Si sono lasciati comprare dall'idea che avrebbero conquistato il mondo e ora non possiedono più nemmeno il loro paese». Questa "immagine" del soldato italiano è in linea con quella ampiamente diffusa dal cinema americano di carattere narrativo nel dopoguerra in cui si opera una distinzione tra i militari tedeschi (per non parlare dei giapponesi), rappresentati come fanatici e implacabili, e quelli di casa nostra, visti con un occhio benevolo. Una immagine, sommata a quella dei film italiani dello stesso periodo, che contribuirà a far passare la figura degli "italiani brava gente", stendendo un velo pietoso su quando erano stati alleati con i tedeschi. Il film termina con l'assalto alla fatidica "fattoria" (nel Sud d'Italia dovrebbe essere una "masseria") che viene conquistata a carissimo prezzo. Ma questo, in fondo, ha poca importanza. Il senso del film è che la guerra, questa guerra, non concede certezze e nemmeno punti di riferimento: «domani saremo ancora vivi o ci avranno fatti fuori». Il film è quanto di più anti-documentaristico ci sia in un racconto dedicato a un evento così conosciuto come lo sbarco di Salerno. La guerra, ci mostrano gli autori, per chi la combatte non solo è spietata ma, per la gran parte, indecifrabile.

L'altro riferimento allo sbarco di Salerno, del tutto opposto, si trova in un fuggevole, ma significativo, accenno nel celebre film di Billy Wilder, *Asso nella manica* (*The Big Carnival*), del 1951, con Kirk Douglas. Il povero diavolo intrappolato nella miniera in cui troverà la morte, racconta al giornalista interpretato da Douglas di essere un reduce di guerra che ha partecipato allo "sbarco di Salerno", segno che l'evento continuava a essere ben presente nella memoria del pubblico USA a qualche anno di distanza. L'accenno è importante perché è alla base della sorte beffarda che capita a un reduce, sopravvissuto allo sbarco, ma sacrificato alle mene di un giornalista senza scrupoli. Di riferimenti di questo genere, è abbastanza ricca la produzione americana di carattere narrativo del dopoguerra.

Per quanto riguarda Salerno e i suoi dintorni, allo sbarco seguì un periodo di occupazione militare. Il fronte si spostò rapidamente più a Nord. Poi ebbe un brusco arresto e si fermò per alcuni mesi sulla linea di Cassino. Napoli, il suo porto e il suo *hinterland*, divennero le immediate retrovie delle operazioni logistiche. Gli eserciti alleati vi stazionarono a lungo e finirono per determinare, dal punto di vista della rappresentazione cinematografica, la visione di quella "città dolente" che è stata immortalata da una quantità di documentari alleati e da molti film neorealista (oltre che dalla celebre commedia eduardiana *Napoli milionaria*)<sup>72</sup>. Da parte nostra, se dovessimo scegliere una immagine simbolo di quel tragico momento, in cui documentarismo e *fiction* si fondono e si confondono, basta far riferimento ai fotogrammi "dal vero" con cui Roberto Rossellini introduce l'episodio napoletano di *Paisà* del 1946. La storia comincia idealmente con lo sbarco degli Alleati e ha come *incipit* la piana di Battipaglia e i templi

---

in romanesco di qualche battuta citata. Questa circostanza spiega anche la concessione della censura italiana che era all'inizio perplessa nel consentire la figura di un personaggio di casa nostra che poteva apparire "codardo". La formula di una concordanza di pensiero comune antinazista, ben prima del cambio delle alleanze, metteva tutti d'accordo: americani, che allargavano la loro schiera di alleati, e italiani che scontavano a buon mercato la loro precedente alleanza con la Germania nazista. Altre considerazioni si potrebbero fare sul ruolo del "doppiatore" Sordi che si era specializzato nel personaggio dell'americano a Roma nei film del dopoguerra. Altra curiosa coincidenza è quella della citazione del film *L'asso nella manica* fatta da Sordi-Santi Bailor quando, con la veste di sceriffo-motociclista di Kansas City, (*Un americano a Roma*), provoca un incidente automobilistico allo sfortunato turista americano che incontra sulla strada di Fiumicino. La citazione o la presa in giro di film e personaggi USA era una costante nei film comici italiani del dopoguerra, da Sordi a Totò.

72 P. Iaccio, "Anni difficili". *La riscoperta del Sud nel cinema del secondo dopoguerra*, in «Nord e Sud», n. s., A. XLV, novembre-dicembre 1999, pp. 131-146.

di Paestum che vengono raggiunti dalle truppe di occupazione (ripresi in alcune immagini anche dal fotografo ebolitano Luigi Gallotta e ampiamente circolanti in ambito regionale fino ai nostri giorni). L'introduzione di sapore documentaristico, in conformità col genere neorealista inaugurato da Rossellini, è potente nel riprendere i soldati alleati accampati nei pressi e dentro i templi greci del sito archeologico, indice, come era certamente nelle intenzioni del regista, di rappresentare gli sconvolgimenti che il conflitto portava con sé, mischiando passato e presente, ordigni meccanici di morte con la bellezza senza tempo dell'archeologia della Magna Grecia. L'episodio di *Paisà*, dopo queste premesse, ripercorre brevemente la strada dei militari alleati per arrivare a Napoli e si immerge in una storia di "finzione" che è una delle espressioni più pure di film neorealista. Dopo questa cornice e in questo contesto, dominato dalle brutalità della guerra, la storia descrive l'incontro-scontro tra un militare di colore e uno scugnizzo, orfano dei genitori. Vuol mostrare, in tutta la sua crudezza, una realtà dominata dalle macerie e dalla lotta per la sopravvivenza. Ma, al fondo, nelle peripezie che legano due emarginati (lo scugnizzo e il militare di colore), è rappresentato anche il tentativo di un grande regista di trovare uno spiraglio di speranza nonostante la cupezza dei tempi. Nelle testimonianze alla fine del saggio, è proposta una intervista ad Alfonso Bovino, lo scugnizzo di *Paisà*, fatta a molti anni di distanza.

Dopo lo sbarco il cinema italiano ebbe uno scatto con cui riconquistò, con l'impegno soprattutto morale dei suoi cineasti, un posto di rilievo nel panorama, non solo italiano, con l'invenzione di uno stile che cambiò lo stesso "statuto" dello strumento cinematografico: il neorealismo. In questo ambito può inserirsi un film poco noto come *Notte di tempesta* di Gianni Franciolini, girato nel 1946 tra Marina di Praiano e Furore. Traspone per lo schermo *I pescatori*, un'opera teatrale di Raffaele Viviani. Dopo la guerra si assiste alla ripresa di autori censurati durante il fascismo, come Viviani e lo stesso Roberto Bracco, di cui si registra nel 1947 la trasposizione di *Sperduti nel buio* diretto da Camillo Mastrocinque e interpretato da Vittorio De Sica. L'*incipit* del film di Franciolini chiarisce il contesto in cui la storia si svolge. Ci troviamo a bordo di una barca a motore che porta a destinazione i viveri e un brigadiere in una comunità che può essere raggiunta solo dal mare. «Non è un posto allegro», commenta uno dei marinai parlando al brigadiere originario di Bardonecchia. «Quattro case di pescatori, quando fa tempesta e ci arriva il mare, brigadie' fatevi la croce, state fuori dal mondo!». Da qui in poi si snoda una cupa vicenda che racconta la violenza esercitata da un patrigno dispotico sulla figlia adottiva. La storia si conclude in una notte di tempesta quando un giovane innamorato si fa giustizia dello stupratore precipitandolo in mare. Dramma fosco e contrario alle regole censorie del vecchio regime. Probabilmente il film fu girato passando attraverso le maglie allargate dell'apparato di controllo messo in crisi dalla caduta del fascismo quando Rossellini, e gli altri registi neorealisti, sfruttarono a loro vantaggio "l'immensa libertà" che le circostanze lasciavano ai loro lavori più impegnati (*Roma, città aperta*, come pure per il teatro *Napoli milionaria!* sono del 1945). Queste due opere, e altre del medesimo filone, raccontavano la realtà della guerra e dell'occupazione e riuscirono a circolare in un momento di passaggio in cui i vincoli censori erano allentati o addirittura assenti. Nulla di strano se anche Franciolini, un regista di buon livello che nel dopoguerra girò film di un certo valore, pensasse di portare sullo schermo una storia drammatica di Raffaele Viviani. Ma, a differenza di Rossellini, Eduardo, De Sica e degli altri registi neorealisti, il suo lavoro, altrettanto degno di essere considerato, non ebbe la possibilità di circolare per i contenuti, considerati scabrosi per la morale dell'epoca, nel momento in cui si ricostituivano gli organi di controllo anche nella nuova Italia. Lo stato italiano, ancorché democratico e repubblicano, non fece altro che rimettere in vigore una censura cinematografica secondo i vecchi

criteri e quasi sempre utilizzando lo stesso personale in *auge* nel passato regime. Questo spiega la sostanziale scomparsa dagli schermi del *Notte di tempesta* e la sua assenza anche nella memoria e nella storia cinematografica del cinema del dopoguerra. È un film che, come altri dello stesso periodo e dello stesso genere, andrebbe oggi riconsiderato, non solo come opera in sé, ma anche come espressione di un momento storico fondamentale per il nostro paese. Tra l'altro, aveva interpreti di un certo rilievo, come Fosco Giachetti, Leonardo Cortese, Marina Berti e un giovane Giacomo Rondinella. Leonardo Cortese, il protagonista raffinato e disinvolto di *Primo amore* di Gallone di qualche anno prima, vestiva i panni di un umile pescatore innamorato della giovane protagonista. La cosa non deve meravigliare perché è un passaggio, ancorché repentino, ma che segnò la transizione dai film patinati dei “telefoni bianchi” di epoca fascista al nuovo corso del neorealismo, quando i protagonisti erano gente comune e dai mestieri più umili. A volte i registi utilizzavano attori “presi dalla strada”. Ma spesso si servivano di attori del passato, calati nella realtà nuova del dopoguerra. Leonardo Cortese, con le sue qualità di interprete, rese plausibile il personaggio di giovane pescatore innamorato. Ciò non toglie che Franciolini, come era frequente all'epoca, ricorresse anche al praianese Domenico Fusco per la parte di Nonno Centanni. Né più né meno di quanto facevano i suoi colleghi più noti, come Rossellini, De Sica, Visconti, quando giravano i loro capolavori neorealisti.

In questa fase storica Salerno, o – meglio – la Costiera nel suo complesso, riesce a conquistarsi una propria identità soprattutto ad opera di Rossellini che continuò a girare film a Atrani, Amalfi, Raito. La guerra sembra passata, ma è una pia illusione perché, anche se non ci sono più le battaglie, è rimasto un malessere che è interno alle persone. Nessun altro regista, specie se di livello, ha dedicato più attenzione, se non alla città di Salerno, certamente ai suoi dintorni. Dopo *Paisà*, segue *Stromboli*, in cui il protagonista maschile, Mario Vitale, non era altro che il giovanissimo “aiuto-motorista” ingaggiato quando la *troupe* si trovava di passaggio a Salerno, in ossequio al verbo neorealista di prendere gli attori dalla strada (in questo caso dal mare). Per l'attenzione internazionale riservata a un film di produzione americana, che richiamò nella piccola isola delle Eolie giornalisti di tutto il mondo, Vitale divenne una vera e propria *star* cinematografica. Celebre è rimasta una scena, immortalata perfino dalla copertina di «Time», in cui prende letteralmente a schiaffi, per esigenze narrative, la “moglie” Ingrid Bergman, fino ad allora una stella del cinema hollywoodiano. Inutile aggiungere che il clamore che investì le fasi di preparazione e la realizzazione del film fu accresciuto dalla storia d'amore tra il regista italiano e quella che fino ad allora era la diva più conosciuta e pagata del cinema d'oltre oceano<sup>73</sup>.

73 Sulla lavorazione di *Stromboli* e il clamore che riempì le pagine dei rotocalchi, si vedano, tra le altre cose, gli articoli e le foto pubblicati da «Tempo» nel n. 16, dell'aprile del 1949: *Nascono a Stromboli un film e un idillio*. Il testo, il primo di una storia a puntate, è di Lamberti Sorrentino. In seguito vi è anche un articolo di Luigi Cavicchioli sulla storia d'amore dei due personaggi del cinema. La ristampa anastatica si trova in P. Iaccio, *Rossellini. Dal neorealismo alla diffusione della conoscenza. Con uno scritto inedito di R. Rossellini*, Liguori, Napoli 2006. Nel libro sono presenti numerose foto di Mario Vitale insieme alla Bergman. A p. 52 inoltre vi sono foto che riprendono Rossellini e Bergman in costiera amalfitana mentre visitano «la torre dove fu girato il primo episodio di *Paisà*», come ha cura di precisare la didascalia. Un'altra foto mostra la Bergman tra due uomini mentre si fanno i provini per scegliere l'interprete del “marito” geloso. «Rossellini ha cercato a lungo sul posto un giovane alto come la diva. La scelta difficile si è alla fine polarizzata su questi due pescatori di Salerno». Uno dei due è Mario Vitale che, particolare curioso, ha indosso gli abiti che userà nelle scene del film (il regista, secondo la consuetudine del neorealismo, chiedeva agli attori “presi dalla strada” di essere anche esteriormente fedeli a se stessi). Infine vi è la foto di Rossellini e Bergman mentre fanno l'immancabile visita ai templi di Paestum. «Questo felice viaggio ha avuto una sosta obbligata tra le rovine dei templi di Paestum. Rossellini leggeva la guida del Touring, traducendola in francese, lingua che Ingrid parla correntemente. Ingrid guardava le maestose rovine con aria perplessa. Tra le colonne appariva ancora più alta». Rossellini conduceva la Bergman nei

Sull'opera di Rossellini in questo periodo, molto altro si potrebbe aggiungere per i riferimenti soprattutto ai film ambientati in costiera amalfitana, come ad esempio l'episodio de *Il miracolo*, girato in gran parte a Raito, con ampia partecipazione di gente del posto, che fa da cornice, e anzi interagisce in maniera decisa, col personaggio della “pazza”, interpretato da Anna Magnani. In queste opere il paesaggio della Costiera, ripreso in una insolita veste invernale, e le stesse persone che la abitano, si rivelano aspre, dure, scostanti, come era diventato l'animo della gente che faticava ad assorbire i traumi della guerra. Per non parlare di un altro film, poco noto, ma importante per diversi motivi, diretto dal regista romano, su soggetto e sceneggiatura di Eduardo De Filippo, *La macchina ammazzacattivi*, del 1948-'52, girato quasi per intero tra Amalfi e Atrani, con riprese semi-documentaristiche delle ceremonie religiose per Sant'Anna. È un apolofo in cui si descrive quanto labili e sfuggenti siano i confini tra il bene e il male e a che estremi possa condurre anche la più pura delle intenzioni di un uomo qualunque. Nello sviluppo della storia si fondono due visioni simili, che avevano lo “sceneggiatore” Eduardo e il regista Rossellini, sui guasti e i veleni che il conflitto aveva lasciato nella mente e nel cuore della gente (quante volte Gennaro Jovine in *Napoli milionaria!* ripete che la guerra non è finita). In *La macchina ammazzacattivi*, oltre a molti interpreti del teatro e del cinema di tradizione campana, la partecipazione di attori presi tra gli abitanti del posto è senza dubbio copiosa. Come pure, l'intervento di qualche caratterista reclutato in Costiera che finì per infoltire la schiera dei fraticelli che interpretavano i personaggi di *Francesco giullare di Dio* del 1950, un film girato nei pressi di Oriolo Romano. Parlando di Rossellini, non si può dimenticare che anche altri due episodi del suo *Paisà*, ambientati il primo in Sicilia e il secondo nell'Italia centrale, furono girati nella provincia di Salerno, per la precisione in siti dell'amata Costiera, dalla torre normanna al convento dei Cappuccini. Il cinema, neorealista o meno, “gioca” con le ambientazioni situando i *set* in luoghi diversi da quelli che la storia prevede. E, come abbiamo visto e vedremo in seguito, la realtà salernitana viene spesso coinvolta in questo gioco di richiami.

Concludendo il nostro breve viaggio nel cinema di Rossellini, perfino in un film che va oltre le vicende della guerra e delle istanze del neorealismo, *Viaggio in Italia* del 1952, Rossellini rimane nei luoghi della Campania e della costiera amalfitana, a lui tanto cari. Ambienta nel centro di Maiori il finale della storia di un amore difficile in cui i protagonisti, interpretati da Ingrid Bergman e George Sanders, si ritrovano e si abbracciano nel bel mezzo di una affollata processione (ancora una processione) dominata da un “miracolo” (ancora un miracolo) che ha fatto riacquistare a un fedele l'uso delle gambe<sup>74</sup>. Con qualche forzatura, ma non troppo, si può

---

luoghi caratteristici della provincia di Salerno che erano anche le sedi in cui aveva girato scene famose del secondo dei suoi film “neorealisti”: *Paisà*. Nelle pagine seguenti, nella sezione delle testimonianze, è riportata la lunga e meticolosa ricostruzione dell'avventura nel cinema di Rossellini resa anni fa dallo stesso Mario Vitale.

<sup>74</sup> Di questo film abbiamo traccia negli archivi ministeriali per l'obbligo, da parte delle case di produzione, di richiedere i necessari permessi. Archivio Centrale dello Stato di Roma, fondo Ministero Turismo e Spettacolo, CF 2426. Inoltre, in una pagina di un libro di Paolo Romano si parla di una curiosa invenzione di un giovane salernitano che negli Anni Trenta attirò perfino l'interesse di Mussolini. La cosa si rivelò un *bluff*, ma «La storia è raccontata anni dopo dal giornalista amalfitano, Gaetano Afeltra, sul «Corriere della Sera». Il fatto in sé, al di là degli esiti, colpisce il regista Roberto Rossellini che chiese a Dino Buzzati e allo stesso Afeltra di trarne la sceneggiatura per un film. La pellicola non sarà mai girata, ma il copione è pubblicato nel libretto *Positano darà luce al mondo*, a firma dei due giornalisti». P. Romano, *La storia di Salerno. Dalla preistoria ai nostri giorni*, typimedia editore, Roma 2019, p. 133. Questo particolare si inserisce nelle vicende che ogni regista (o produttore) può testimoniare, di un certo numero di progetti, spesso arrivati in una fase avanzata, che, per le più diverse ragioni, non vennero portati a termine.

vedere in questo miracolo di devozione popolare e di riconciliazione tra i due protagonisti, il tentativo di uscita dal periodo più cupo della guerra e dell'immediato dopoguerra.

#### 4. Dalla ricostruzione al boom economico

Gli anni che seguirono al conflitto furono contrassegnati dalla necessità della ricostruzione per i danni disseminati nella città di Salerno e nella sua provincia. Il vecchio apparato cinegiornalistico, che aveva illustrato le opere del regime, venne riconvertito, senza sostanziali cambi di personale, per le necessità della nuova Italia. *Salerno per la ricostruzione* fu il primo contributo che il (nuovo) Istituto LUCE dedicò alla città dello Sbarco (21 settembre 1945), seguito poco dopo da *De Gasperi a Salerno* a cura della «Settimana INCOM» (22 ottobre 1947). Prima dell'avvento della televisione, l'immagine dell'Italia in cammino fu monopolizzata da una ricca messe di cinegiornali e di documentari di produzione governativa che illustravano l'opera di ricostruzione con interventi volti a sollevare il Sud dalla sua secolare arretratezza. La Cassa per il Mezzogiorno, la riforma agraria (o – meglio – lo stralcio di riforma agraria) di De Gasperi, con la distribuzione di appezzamenti di terra ai contadini e l'edificazione di case coloniche, la riattivazione di linee ferroviarie, di ponti e di strade, la costruzione di acquedotti e opere pubbliche furono i temi preferiti di un vero e proprio genere documentaristico che veniva diffuso nelle sale cinematografiche prima della proiezione del normale film di finzione. In questo spazio si proiettavano anche i documentari che gli americani producevano per affiancare le iniziative del Piano Marshall tese a risollevare le sorti del nuovo alleato. *Terra di lavoro* è il titolo di un documentario diretto da Pier Giuseppe Franci per la «Opus Film» nel 1953 che racconta il complesso delle opere di ricostruzione in Campania dopo la guerra attraverso gli occhi di un emigrante ritornato a casa. In questo modo si attenuava, virandola in positivo, quella che era una delle piaghe che affliggevano il Sud: l'emigrazione. Del 1954 è *Visioni della Campania*, custodito nell'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, che illustra le potenzialità dell'agricoltura e dell'allevamento nella zona.

In questi anni le strade di Salerno si riempiono di manifesti che riguardano le più svariate iniziative che utilizzano come strumento principale di diffusione le scritte, i colori e le figure che vengono affisse sui muri. È un campo poco considerato nelle ricerche storiche successive che privilegiano strumenti di comunicazione più tradizionali. Ma dal 1947 al 1960 abbiamo a disposizione un *pamphlet* di novanta reperti trovati nell'Archivio Storico Comunale della città, pubblicati nel 2008, durante la manifestazione Salerno Porte Aperte: *I manifesti in città attraverso il lavoro di un attacchino (1947-1960)*. Immagini e scritte che celebrano alla rinfusa la neonata Repubblica Italiana, campagne promozionali delle Nazioni Unite, gare automobilistiche, manifestazioni di partiti politici e normali prodotti commerciali, a opera di alcuni maestri dell'arte della pubblicità, come Boccasile. Infine, nel 1960, l'anno delle Olimpiadi e dell'esplosione del boom, si annuncia il passaggio in città del tedoforo. Ma la maggior parte dei temi si riferiscono a film in programmazione nei cinema cittadini e ci rimandano un po' dell'aura e delle tecniche usate per attirare il pubblico nelle sale. Sono titoli noti o ormai dimenticati di quell'epoca e si riferiscono sia a opere italiane che straniere. Con una agguerrita pattuglia di film narrativi, gli Stati Uniti muovono alla conquista dell'immaginario degli italiani attraverso prodotti spettacolari e accattivanti che negli ultimi anni dell'anteguerra erano diventati introvabili.

Se il conflitto si allontana, non sono lontane le conseguenze che ha lasciato sulle condizioni di vita della popolazione di tutto il Sud. Le possiamo vedere in un documentario girato da un giovanissimo Carlo Lizzani nel 1949 dal titolo *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*. Non è un caso, nella scelta del tema, che Lizzani sia stato aiuto-regista di uno degli ultimi film del periodo neorealista di Rossellini: *Germania anno zero* girato l'anno precedente. È anche la sua "opera prima" firmata da regista e riporta Salerno e altri centri meridionali sullo schermo. Il documentario fu realizzato dopo l'affermazione democristiana alle elezioni del 1948 ed era promosso dal PCI per dare una risposta politica e sociale al partito di governo. Si imperniava su quelle che vennero definite le Assisi per la Rinascita del Mezzogiorno, svoltesi il 4 dicembre del 1949 in alcune città meridionali: Crotone, Salerno, Bari, Matera. Ma più in generale voleva mostrare un Sud in lotta sotto la spinta delle organizzazioni operaie e contadine che si battevano per il riconoscimento delle loro istanze. Un Sud in movimento dove "qualcosa era cambiato", ribollente di braccianti che occupavano terre incolte e operai che occupavano fabbriche. Le Assisi vere e proprie erano grandi manifestazioni, con il concorso di vaste schiere di lavoratori, che convergevano in alcune città del Mezzogiorno per ascoltare i loro *leaders*. Si vede in particolare il raduno al cinema-teatro comunale di Salerno con la partecipazione di importanti esponenti politici e sindacalisti. L'opera di Lizzani è la prima di un filone su questi temi e diventa un punto di riferimento per ogni esperienza successiva del documentario politico e di denuncia.

Sull'esempio di Rossellini e per una sempre più accentuata scoperta delle bellezze della costiera amalfitana, produzioni estere, soprattutto USA, vengono a girare i loro film in zone marine a Nord di Salerno. Per cui, è più facile che uno spettatore americano abbia avuto modo di vedere la provincia salernitana in qualche film di produzione estera, che non gli stessi spettatori italiani che hanno finito per ricadere nella persistente icona napoletana anche quando vedevano un film che, materialmente, era girato nella città di Salerno. Nei fondi del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, è possibile trovare tracce di permessi richiesti da produzioni estere per film che non sono mai stati distribuiti in Italia. È il caso, per fare un solo esempio, di una produzione tedesca, la «Dolomit film», che chiede i permessi per girare un film dal titolo *Stimme der Schusucht (Voce del cuore)* che prevedeva l'ambientazione a Salerno, Positano, Amalfi e Cetara<sup>75</sup>.

Tra le produzioni internazionali che indugiarono sulla Costiera, l'evento più eclatante si deve al regista che aveva girato nel '43 il documentario *San Pietro*. È un curioso film di John Huston del 1954, *Il tesoro dell'Africa (Beat the Devil)*, con un cast a dir poco eccezionale: Humphrey Bogart, Gina Lollobrigida, Jennifer Jones, Peter Lorre, Anthony Veiller, Saro Urzì. Il film, a cui prese parte in sede di sceneggiatura Truman Capote, non è tra i più riusciti della coppia Huston-Bogart, ma permette di vedere una fedele ambientazione della Ravello degli Anni Cinquanta e scorci di villa Cimbrone. L'arrivo di tante star hollywoodiane nella cittadina costiera, permise di riempire di foto i rotocalchi di casa nostra come avveniva in analoghe occasioni prima della guerra. I giornali si divertivano a ritrarre i divi americani seduti al caffè o in altri momenti di svago. C'è perfino una curiosa foto di Bogart in sella a un povero ciuchino.

<sup>75</sup> Archivio Centrale dello Stato di Roma, fondo Ministero Turismo e Spettacolo, CF 2429. Il fascicolo contiene, come era di norma quando si chiedeva l'autorizzazione a girare un film, la sceneggiatura completa dell'opera. La prassi, ereditata dal sistema di censura fascista, fu mantenuta in vigore anche dai governi dell'Italia democratica del dopoguerra. La legislazione fu modificata solo nel 1962 quando si ebbe una (parziale) liberalizzazione sotto le spinte del governo di centro-sinistra.

Tra le produzioni italiane, di tutt'altro livello e virate sul melodramma più spinto, troviamo un film di Francesco De Robertis molto lontano dalle sue corde semi-documentaristiche d'ante guerra: *Gli amanti di Ravello*, del 1951, con Lida Baarova, (l'attrice che aveva fatto perdere la testa al dottor Goebbels prima della guerra), Gabriele Ferzetti, Leonora Ruffo, Carlo Ninchi. Da notare nelle locandine l'insistenza sulla torre normanna di Maiori che serviva per connotare visivamente una storia scabrosa di amore e morte. Ma questa, dal punto di vista dei contenuti, non è altro che una sopravvivenza di temi del passato in attesa dei tempi nuovi che stanno per affacciarsi. Con fatica, si riesce a trovare qualche film non banale, come *L'uomo la bestia e la virtù*, diretto da Steno nel 1953, tratto da un'opera di Luigi Pirandello (che registra, tra gli interpreti, Totò, Orson Welles, Viviane Romance), girato quasi interamente in esterni sulla costiera amalfitana, ad Atrani in particolare<sup>76</sup>. La sceneggiatura era opera di Vitaliano Brancati, Lucio Fulci, Jean Jasipovici e dello stesso Steno. Fu prodotto dalla «Rosa film» di Ponti e De Laurentiis che era stata creata per avere l'esclusiva, in quegli anni, dei film di Totò da parte dei due giovani e intraprendenti produttori. La pellicola venne ritirata per le proteste degli eredi di Pirandello insoddisfatti delle variazioni che gli autori avevano operato sulla trama originaria. È stata introvabile per un trentennio, fino a quando venne ripescata e trasmessa dalla Rai nel 1993, probabilmente per sfruttare l'onda della rivalutazione postuma di Totò. In questo caso l'ambientazione non ha una connotazione specifica. Il meno che si può dire del cast, è che era stranamente assortito, registrando la presenza dell'autore di *Quarto potere* (Welles), un capolavoro della cinematografia americana, e del più comico degli attori italiani (Totò). Probabilmente fu il tentativo del regista e della produzione di distaccarsi dallo stile delle farse (*totoate* venivano chiamate dai critici e non solo) che caratterizzavano i film dell'attore napoletano negli anni dell'immediato dopoguerra. Queste opere registravano un eccezionale apprezzamento di pubblico e, all'opposto, gli strali feroci della critica. Lo spaesamento del cineasta americano durante le riprese era accresciuto da un rito che si ripeteva ogni volta che Totò si presentava sul set, quando tutti i componenti della *troupe* si recavano a rendere omaggio a quello strano attore che trattavano con deferenza e chiamavano "principe"<sup>77</sup>.

Nello stesso anno, il '53, il cinegiornale «Mondo Libero», con *Obbiettivo sul mondo. Roma Salerno Monaco Ciampino*, dedica un numero all'inaugurazione del monumento a Giovanni Amendola, il leader liberale soppresso dal fascismo, di fronte al tribunale nel centro di Salerno.

Sempre nel 1953 un fuggevole accenno alla città è contenuto in un film, del genere commedia, interamente ambientato a Roma durante una domenica di vacanza, amori e partite di calcio: *La domenica della buona gente* di Anton Giulio Majano. Salerno è la città da cui proviene una giovane Sophia Loren in cerca dell'uomo che l'ha sedotta. "L'avventuretta di Salerno", "la vedovella di Salerno" viene via via definita. Il film è tratto da un radiodramma di Giandomenico Giagni e Vasco Pratolini ed è giocato, in questo episodio, tra la contrapposizione della città di

76 Recentemente Atrani è stata scelta come set per un film d'azione americano di grosse proporzioni: *The equalizer 3* diretto da Antoine Fuqua. «Circa 40 giorni di lavorazione, oltre 3.000 comparse tra cui molti bambini, due divi Denzel Washington e Dakota Fanning accanto a cui recitano i nostri Gaia Scodellaro e Remo Girone, centinaia di persone tra tecnici e addetti alla produzione». Il nome del paese è stato trasformato in Altomonte per l'abitudine degli autori USA di adattare i luoghi reali in cui vengono ad ambientare le loro storie secondo l'immaginario del pubblico americano riferito al paesaggio italiano. Mario Amodio, *Atrani cambia faccia e nome: per Hollywood*, «Il Mattino», 20 ottobre 2022. A volte, come vedremo più avanti, si ricorre all'utilizzo di luoghi diversi per ricostruire una sorta di sintesi di un paese tipico dell'Italia mediterranea.

77 Sul principe della risata, rinvio a un mio lavoro: *Antonio De Curtis, in arte Totò, maschera identitaria di un'Italia in trasformazione*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XXI, n. 4, ottobre-dicembre 2021, pp. 203-245.

provincia con la metropoli: «Vieni a Roma perché Salerno è piccola e vedi che Roma è una piccola Salerno», dice il seduttore Sanipoli, noto avvocato, alla giovane Loren. La donna era venuta per uccidere l'avvocato, ma tutto si scioglie nel solito *happy and come era d'obbligo* nel genere del “neorealismo rosa” che si stava affermando in quel periodo. Del resto, un fuggevole accenno a Salerno si trova in tante altre occasioni, come accade anche nel film con Totò e De Sica *I due marescialli* diretto da Sergio Corbucci nel 1961. Da Salerno proveniva la prostituta veneta che era una vecchia conoscenza di Totò. Il film fu girato con una pellicola speciale che non richiedeva molta luce per non affaticare la precaria vista dell'attore napoletano.

Nella folla dei film che si giravano in Costiera, possiamo immettere del tutto inaspettata anche un'opera di Vittorio Cottafavi, in cui si trova una lunga scena ambientata in una bella villa nei pressi di Amalfi dove il protagonista, un compositore di musica classica, si recava per cercare l'ispirazione. Amalfi, come abbiamo visto nel precedente film di Gallone, si prestava particolarmente per risvegliare l'estro artistico dei compositori. Il film dal titolo *Una donna libera* (*Femmes libres*), del 1954, era una coproduzione italo-francese, cosa che all'epoca era abbastanza usuale, non priva di una certa raffinatezza, ed era opera di un regista oggi ingiustamente sottovalutato. Ma, a ben vedere, questo film, che aspirava ai mercati internazionali, si serviva dell'ambientazione in maniera non dissimile dalle produzioni straniere, come quella diretta da Huston nello stesso anno, quando venivano a girare le loro opere nella “divina costiera”. Lo dimostra un'altra produzione americana, *The Flame and the Flesh*, (*La fiamma e la carné*), diretta nel 1954 da Richard Brooks. Era un *remake* di un film francese del '38, *Naples au baiser de feu*, ricavato, dal romanzo di Auguste Bailly, girata tra Napoli e Amalfi, in cui si confrontano due tipi diversi di donna: quella scaltra e calcolatrice, interpretata dalla diva di Hollywood Lana Turner, e la semplice bellezza nostrana, interpretata da Anna Maria Pietrangeli. A ben guardare, era una trama che si rifaceva, con le dovute differenze di ambientazione e di clima generale, al film di Gallone *Primo amore*.

Ma il pubblico internazionale della fine degli Anni Cinquanta ebbe a disposizione un film che per ambientazione, clima e località rifletteva in pieno il costume dei viaggiatori del *grand tour* quando visitavano la Campania. Si tratta di uno dei fortunati episodi della Principessa Sissi, il terzo, (*Sissi. Il destino di una imperatrice. Sissi. Schicksalsjahre einer Kaiserin*) del 1957 diretto, sceneggiato e prodotto da Ernst Marischka, interpretato da una solare Romy Schneider. Il paesaggio, le architetture storiche delle ville di Ravello (Cimbrone e Rufolo), i panorami a strapiombo della Costiera, perfino la spiaggia di Vietri, con gli scogli sul fondo, si prestavano particolarmente a rimandare il clima, i colori e il fascino dei luoghi che avevano incantato i viaggiatori dell'Ottocento. Naturalmente la principessa Sissi, con il colonnello Bockl e le sue dame di compagnia, non poteva fare a meno di visitare i maestosi templi di Paestum. «Io ho un tale rispetto per questo paese e per la sua cultura...guardate solo quelle colonne...la purezza dell'architettura e la vista che si ha da questo punto... Condivide il mio entusiasmo, colonnello?». «Sono sconvolto, Maestà, quando si pensa che tutto questo risale a cinque secoli prima di Cristo...». Un tocco di leggerezza, l'accuracy dei costumi e delle scenografie, il colore squillante, conditi con gli ingredienti di una commedia, rispecchiavano il clima dell'Ottocento di maniera in cui si ambientavano storie come queste.

Se Amalfi aveva ripreso il suo ruolo di protagonista che le era assegnato fin delle origini del cinema, Salerno nel 1954 balza al centro dell'attenzione nazionale per un avvenimento tragico che la segnerà nel ricordo e nell'immaginario cittadino per molti anni: l'*Alluvione*. Più che nel cinema o nel documentario, l'*Alluvione* ebbe il suo tramite nei mezzi di comunicazione

tradizionali, come i giornali e soprattutto la radio. Fu attraverso la radio che prese corpo un vasto movimento di solidarietà che investì l'intero paese volto a portare sollievo agli abitanti della città e dei centri vicini (Vietri, Cava dei Tirreni, Maiori, Minori, Tramonti) così duramente colpiti dal disastro naturale che provocò centinaia di morti, migliaia di sfollati e una lunga scia di dolore. «Attenzione! Attenzione!» questo l'incipit di una serie di trasmissioni radiofoniche che introducevano le iniziative della Catena della Fraternità con la voce di Enrico Ameri e un appello del presidente della Repubblica Luigi Einaudi: «Rivolgo alle popolazioni colpite il mio caldo augurio onde le presenti sventure, grazie alle native virtù, alle provvidenze governative e al contributo dell'intera nazione, cedano alla più sollecita ed energica ripresa». Einaudi, e una fitta schiera di autorità civili e religiose, si recarono a Salerno presso gli Ospedali Riuniti per visitare i feriti, seguiti da uno stuolo di radiocronisti che documentavano la vicinanza delle autorità alle vittime del disastro. Le voci che vengono diffuse sulle onde della radio sono soprattutto delle autorità civili, militari e religiose, citate testualmente e nell'ordine nel corso di una intervista da Scelba, e di chiunque avesse una qualche funzione “istituzionale” nell'opera di assistenza. Manca quasi del tutto la voce dei ricoverati e degli sfollati. Le poche che si sentono sono quelle di chi ha avuto la ventura di essere visitato dalle massime autorità dello stato. Non mancano appelli di personalità del mondo dello spettacolo: Guglielmo Giannini, Gilberto Govi, Sophia Loren, Erminio Macario, Carla Del Poggio, Nino Besozzi, Teddy Reno e perfino l'autore della Leggenda del Piave E. A. Mario, per citare qualche nome alla rinfusa. Ma è significativo che si uniscono al coro l'Orchestra del Teatro La Fenice, il Circo Orfei e anche la non certo famosa compagnia dialettale di Franco Micheluzzi. Non possono mancare contributi di note ditte nazionali che sfruttano l'occasione per ottenere una sorta di pubblicità indiretta. In ogni caso, il flusso delle trasmissioni radiofoniche dimostra la capacità della radio italiana di svolgere una funzione di servizio pubblico, ma di carattere più filantropico che informativo, teso a valorizzare lo spirito di comunità nazionale costruendo un evento mediatico fondato sulla solidarietà e lo spirito di sacrificio individuale e collettivo. Paradossalmente l'*Alluvione* (come viene ricordata ancor oggi in città senza specificare l'anno) è rimasta nel ricordo cittadino come un momento ancora più drammatico e luttuoso dello stesso sbarco alleato del '43. Per chi fosse interessato, è possibile reperire, oltre al materiale radiofonico di cui si parlava in precedenza, immagini fotografiche e filmate del LUCE e di altre agenzie cinegiornalistiche: della «Settimana INCOM»: (01163) *Un uragano ciclonico si è abbattuto sul salernitano*, del 29-10-1954. *Le grandi alluvioni 1950-1954. Dopo l'alluvione. Riprende nell'atrocio dolore la vita del popolo salernitano* (01166) 4-11-1954. Di «Mondo Libero»: *Mare di fango nel salernitano* (M168) 29-10-1954. *Dopo la mareggiata di fango* (M 169) 5-11-1954.

Sono gli ultimi fuochi di una tradizione di racconto attraverso le informazioni sugli schermi cinematografici che aveva avuto inizio ai primordi del cinema quando gli operatori, dai Lumière a quelli di ogni paese, documentavano i disastri naturali nei “dal vero” della propria epoca. Anche allora la Campania si era mostrata prodiga di fortunali, alluvioni e terremoti. Dal '54 in poi questo compito verrà ereditato dalla nascente televisione che solo allora cominciava a muovere i primi passi nel nostro paese<sup>78</sup>. Sulle conseguenze dell'alluvione, è da segnalare un bel

78 Da segnalare nei primi anni della televisione italiana l'impegno di molti intellettuali e uomini di cultura che si servono del nuovo mezzo per far conoscere l'Italia agli italiani, da Mario Soldati a Cesare Zavattini a tutta una schiera di giornalisti e di documentaristi. Citiamo, per tutti, Guido Piavene che col suo *Viaggio in Italia*, replicando il titolo e le fortune di una sua precedente escursione radiofonica, in 36 minuti descrive la costa da Sorrento a Salerno nel 1957. Le teche della Rai sono una miniera di documenti a disposizione degli studiosi per approfondire questa importante

documentario di Ugo Gregoretti, girato qualche tempo dopo, nel 1957, che mostra l'efficacia degli interventi operati in un vasto territorio che va da Salerno ai centri della Costiera e che permisero di porre rimedio agli sconvolgimenti del disastro. Si mostra nei minimi dettagli la forza di reazione con cui la gente del posto aveva saputo risollevarsi e aveva cominciato a ripristinare un territorio che, per sua natura, è strutturalmente fragile. Il documentario si intitola *Argini contro la paura* e si sofferma su piccoli, piccolissimi centri in cui le attività umane sono riprese per la tenacia e la forza di volontà degli abitanti: la zona del Canalone di Salerno, Marina di Vietri, Minori, Cava dei Tirreni. La vita ha ripreso il suo corso quasi normale anche per l'aiuto della Catena della Fraternità, (l'iniziativa di soccorso lanciata sulle onde della radio), le provvidenze statali e i contributi delle colonie di salernitani sparsi per il mondo. Il documentario, contrariamente al costume di questo genere cinematografico del periodo, fondato essenzialmente sul commento di una voce *off* con le immagini che facevano da corredo, fa parlare i protagonisti della rinascita, la gente comune che, con il suo linguaggio espressivo ricco di sfumature dialettali, diventa la vera protagonista del racconto. Con questa formula Gregoretti si distacca dallo stile comunicativo delle opere di qualche anno addietro e riesce a volare alto realizzando un'opera innovativa e, allo stesso tempo, di rara efficacia comunicativa.

Per avere un avvenimento per drammaticità simile all'*Alluvione*, bisogna arrivare al terremoto del 23 novembre del 1980, in cui anche Salerno fu colpita, ma in misura minore dei centri dell'interno, che registrarono un alto numero di vittime. In questa epoca prevale largamente l'immagine dei telegiornali, anche se non mancano opere d'autore, come ad esempio un film documentaristico girato per la Rai da Lina Wertmüller: *È una domenica sera di novembre* uscito nel 1981. «Andai in Irpinia – sono le parole della regista – con un operatore ad effettuare riprese sul posto, feci interviste, sorvolai anche la zona in elicottero per le riprese aeree, ma soprattutto attinsi al materiale video Rai. Il documentario era pensato con un'alternanza di testimonianze e immagini, con le voci *off* di Piera degli Esposti e mia che leggevamo i brani più diversi, un bellissimo pezzo di Roberto De Simone, che introduceva "La tradizione in Campagna" una raccolta di canti e musiche popolari campane»<sup>79</sup>. L'opera è uno scavo drammatico dello sconvolgimento materiale e umano che ha colpito soprattutto le zone interne della Campania e della Basilicata. Utilizza, mescolandoli con rara perizia, una ricca messe di materiali televisivi, cinematografici e giornalistici, documentando le prime concitate ore dei soccorsi tra le macerie facendo parlare i superstiti ancora sconvolti. Le immagini sono contrappuntate dal suono e cioè le grida acurate, i pianti, il dolore e la rabbia di chi ha appena patito la tragedia e ha ancora i propri cari sotto le macerie. Nell'ultima parte il *reportage* si trasforma in una riflessione storico-politica sulla condizione del Sud, dimenticato dalla politica e dalla storia, seguendo le orme della migliore tradizione documentaristica di tendenza demartiniana degli Anni Cinquanta e Sessanta. L'opera è valida per allora, come denuncia immediata, e per le generazioni future, come documento storico, sociale e antropologico della condizione di tutto il Mezzogiorno. Ma, paradossalmente per l'epoca televisiva, l'immagine iconica che più rimane impressa di quell'avvenimento è la prima pagina del «Mattino», due giorni dopo il terremoto, che reca a caratteri cubitali la scritta FATE PRESTO<sup>80</sup>.

---

“missione” che l'ente audiovisivo svolse in quegli anni per la conoscenza del nostro paese.

79 L. Wertmüller, *Filmai il caos: i camion scaricavano casse di coperte nel fango*, «Il Mattino», martedì 23 novembre 2010. Si veda, per quanto riguarda la zona di Avellino, *Terremoto in Irpinia*, girato a cinque giorni dal sisma dall'AAMOD. Per la zona di Salerno: *La svolta del Pci. Salerno, 28 novembre 1980* sui soccorsi ad opera del partito in quella occasione.

80 Si veda la rievocazione fatto dallo stesso «Mattino» il 4 febbraio 2018 con la ristampa della prima pagina e alcuni

Sono purtroppo gli eventi drammatici, come terremoti e alluvioni, che mettono al centro dell'attenzione dei mezzi di comunicazione della propria epoca quei luoghi e quelle città che normalmente non sono in vista, come accadeva anche all'inizio della stagione del cinema. «Neppure il centro antico di Salerno – nota Stefania Zuliani – viene risparmiato dai crolli e non sono pochi gli edifici inagibili e sgomberati, così come numerose sono le crepe che attraversano i soffitti affrescati delle chiese o le mura degli antichi palazzi nobiliari. I tubi innocenti diventano in breve tempo (e purtroppo per molti anni) parte integrante del paesaggio, improvvisamente incipito, di un centro storico che aveva fatto appena a tempo ad assaporare una speranza di rinnovamento, un'aria più fresca tragicamente soffocata dalla polvere dei crolli e dalla minaccia delle demolizioni»<sup>81</sup>.

Ritornando agli Anni Cinquanta e alle avvisaglie del “miracolo economico”, è il caso di parlare di un film che segna lo spartiacque fra due epoche storiche, non meno che tra due epoche del racconto cinematografico: *La sfida* e cioè l'opera prima di Francesco Rosi, girata tra Napoli e le campagne della provincia di Salerno nel 1957 e uscita nelle sale l'anno successivo<sup>82</sup>. Il film, oltre che per i suoi meriti intrinseci di carattere artistico, può essere considerato un'anticipazione del genere di “denuncia”, che avrà il suo culmine nel celebre *Mani sulla città* del 1963 e si segnala per essere il primo racconto filmato sulla camorra contemporanea dopo gli anni del fascismo (il precedente *Processo alla città* del 1952 si riferiva alla camorra d'inizio secolo). Gli sceneggiatori, tra i quali vi è lo stesso regista, affiancato da Suso Cecchi D'Amico e Enzo Provenzale, avevano svolto, secondo un costume ereditato dal neorealismo, un'accurata inchiesta e avevano ricostruito i meccanismi con cui la camorra controllava i traffici tra le campagne e il mercato ortofrutticolo di Napoli. Per tutto il film si mettevano a confronto due realtà, due mondi contigui, ma che non avevano relazioni se non quelle stabilite da una cosca di criminali che sfruttavano a loro vantaggio il controllo totale della produzione agricola. L'uno a l'altro ambiente erano resi con una ricostruzione rigorosa, materiale e umana, che contrastava con il bozzettismo corrente e il falso folclore con cui veniva rappresentata al cinema la realtà napoletana e quella della sua provincia. Un film che, attraverso una trama avvincente, finiva per essere anche un vero trattato socio-antropologico sul rapporto tra città e campagna alla vigilia del boom. Per quanto riguarda le zone agricole, le scene più importanti furono girate a San Valentino Torio, in provincia di Salerno, nella piazza principale e in quelle limitrofe, piazza Ferrovia, piazza Amendola, corso Umberto, via Matteotti. Nei pressi della chiesa di San Giorgio Apostolo si snoda una processione e il protagonista, un giovane aspirante camorrista, si fa notare per una plateale offerta di danaro alla Madonna. La scena non è di poco conto perché mostra un tratto del carattere di Vito Polara che spesso e volentieri manifesta all'esterno la sua voglia di emergere e di farlo vedere a tutti. Un gesto simile, Vito lo compie anche al ristorante di Torre del Greco quando non esita a correre sulla spiaggia e uccidere un polipo a morsi. Nell'uno e

---

degli articoli di allora. «È la prima pagina scelta dai lettori come la migliore del Mattino: divenne un'opera d'arte, in due sole parole il dramma dell'80».

81 S. Zuliani, *Il centro storico come laboratorio critico: appunti per una cronistoria 1960-*, in G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, (a cura di), *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, cit., p. 267.

82 P. Iaccio, «*La sfida*”: l'esordio di Rosi e la nascita del cinema civile, in Paolo Spagnuolo, Paolo Speranza, (a cura di), *Napoli calibro 35 mm. Dal cinema delle origini a “Gomorra”*, Milieu edizioni, San Giuliano Milanese (Mi), 2022, pp. 36-65. In appendice del volume è stato riprodotto, con foto anastatiche, il cineromanzo del film, con foto e fumetti dei dialoghi: testimonianza del successo dell'opera di Rosi e di uno strumento popolare di diffusione delle storie cinematografiche in auge in quegli anni (pp. 289-317).

nell'altro caso, questo comportamento è notato dagli accoliti della cosca che si scambiano un cenno d'intesa: («chillo è giovane, tiene i denti buoni...»), sottolinea con sarcasmo uno della tavolata in riva al mare<sup>83</sup>. Ma la scena in cui Vito sfida apertamente il capo dei camorristi, fino a rischiare di essere riempito di piombo, è nel momento in cui si trova a interrompere un altro “pranzo di lavoro” nel cortile in cui è situata una tavolata. Vito incontra e si scontra per la prima volta col “mammasantissima” Salvatore Ajello. La scena avviene in provincia, presumibilmente nei pressi di San Valentino Torio, nella zona dominata dalla criminalità locale. In questa occasione, sono gli altri camorristi, e in particolare il fratello di Salvatore Ajello, che evitano al capo di commettere una “pazzia” che avrebbe potuto nuocere ai loro traffici. Ma è un presagio di una morte che è solo rimandata. Sempre in quei paraggi, nei dintorni di Angri, si riconoscono le strade di via Nazionale e via Fontana (ricordo, una volta che proiettai il film all'Università di Salerno, il grido di stupore di una studentessa: “lì è casa mia!”). Per il resto, la *troupe* si aggira nella campagna più interna dove il protagonista va a cercare i contadini disposti a vendere a lui, e non ad Ajello, i prodotti con cui vuole scavalcare il controllo delle cosce sul territorio. Per tutto il film troviamo continui rimbalzi dal centro storico di Napoli alle zone agricole, due mondi così vicini materialmente, ma così lontani come mentalità, abitudini e rapporti economici. Alla fine, ci si accorge che la storia mostra tutta la distanza, non solo materiale, con cui una cupola di camorristi ha blindato i territori della provincia per prevenire qualsiasi incursione dall'esterno sui loro traffici. E Vito Polara, nonostante il coraggio, che sconfina spesso nella sfrontatezza, non sarà capace di intaccare il controllo criminale dei mercati ortofrutticoli. Ricordo una volta che, parlando con Rosi dopo aver visto il film, lo stesso regista mi faceva notare, con una certa preoccupazione, quanto fosse mutata in peggio la camorra da quel periodo, passando dalla campagna e dal traffico dei prodotti agricoli, al ben più remunerato mercato della droga esteso a livello internazionale<sup>84</sup>. La descrizione delle ambientazioni de *La sfida* è stata ricostruita da un video di un laureato dell'Università di Salerno, Antonio Saggese, che nel suo documentario, dal titolo *I luoghi della sfida 1958-2010*, è andato a riprendere le vecchie *locations* del film per metterle a confronto con le trasformazioni che hanno subito a tanti anni di distanza. La differenza che si riscontra tra ieri e oggi è di per sé indicativa, più di un trattato sociologico, di come le trasformazioni economiche e sociali abbiano influito sui luoghi e sugli abitanti in oltre mezzo secolo. La realtà urbana e rurale del film di Rosi non esiste più. Basta fare il confronto con le strade di allora, povere di automobili, ma affollate all'inverosimile di

83 Il protagonista maschile del film è l'attore spagnolo José Suarez, doppiato magistralmente da Aldo Giuffrè. La cosa è del tutto plausibile, dato che si ricorse ad una co-produzione con la Spagna, come avveniva di frequente in quel periodo. Una volta, parlando col regista, notavo che la gestualità “spagnolesca” di Suarez ben si confaceva col carattere del personaggio che interpretava. “Forse è eccessiva” commentò il regista a tanti anni di distanza (siamo nel 1991). La cosa nulla toglie al complesso del film, né - ritengo - alla stessa convincente interpretazione di Suarez. Riferisco il particolare solo per scrupolo filologico. Del resto, è cosa abbastanza frequente che un regista noti difetti o addirittura errori nelle proprie opere quando le rivede a distanza di tempo. Ho conosciuto più di un regista che, per questo motivo, non ama o addirittura si rifiuti di rivedere i suoi film in occasione di retrospettive.

84 La conversazione con Rosi avvenne durante una retrospettiva, a cura di Mario Patanè, che la Regione Sicilia aveva dedicato al regista, con la proiezione completa della sua filmografia e l'organizzazione di un convegno a cui partecipavano importanti studiosi italiani e stranieri: *Incontri con il cinema*, Acicatena, agosto 1991. Da segnalare il ricco volume abbinato agli *Incontri*, curato da Sebastiano Gesù, Francesco Rosi, Catania 1991. Si veda inoltre P. Iaccio, *In margine al convegno di Acireale. Separatismo, le intricate radici del caso Sicilia, «Il Mattino»*, martedì 6 agosto 1991. Alla proiezione dei film di Rosi, assisteva anche il direttore della fotografia di gran parte della sua produzione Pasqualino De Santis. Ricordo che, per scene particolari dove evidentemente la resa era eccellente, il regista non mancava di sottolineare la bravura del suo storico collaboratore.

persone, ambulanti, carretti tirati a mano. Oggi sono sommerse da automobili a tutte le ore. Ma soprattutto colpisce la vitalità e la varia umanità del cortile e delle case in cui viveva Vito Polara, popolate da una quantità di persone a contatto le une con le altre, ballatori e balconi in comune, con le porte delle case aperte, le donne che parlano da una finestra all'altra. Si nota una frotta di bambini, di artigiani sparsi per ogni angolo del cortile, occupati nelle loro attività davanti alle loro bottegucce e perfino nella casa del protagonista, dove un familiare lavora i suoi prodotti sul tavolo della cucina. Antonio Saggese, nel suo video, che si trova in rete, ha ripreso quello stesso cortile oggi. Non si vede nessuno che lo abita, i ballatori e le porte sono sbarrate da cancelli e porte blindate, il cortile è privo delle botteghe e della vita pulsante di una volta. Un deserto dentro la città. Le frotte dei bambini che lo popolavano negli Anni Cinquanta, e che circondavano la macchina nuova di Vito, sono spariti. Tutto è cambiato. La scena corale nel film della rissa tra comari, in cui sono coinvolte decine di persone, oggi sarebbe semplicemente impensabile. Cambiamenti simili, se non maggiori, riguardano la campagna. Nel film dominavano muli e carretti, contadini scalzi, case coloniche e prodotti agricoli sparsi sulle aie. Le strade sterrate di allora sono diventate nastri asfaltati, le poche case dei contadini, fatte di muri di tufo senza intonaco, sono ora dei ruderi abbandonati, il centro del borgo, pur conservando la struttura architettonica originaria, è un incrocio di vie in cui sfrecciano automobili invece dei carretti di una volta. Assomiglia a un centro cittadino, con i marciapiedi costellati di dissuasori. Le strade si sono spopolate di abitanti per far posto alle automobili. Anche qui tutto è cambiato. Considerazioni simili si possono fare per gli interni delle case e degli altri ambienti del film. Anche in questo ambito, la scenografia e la ricerca meticolosa della realtà, dovuta all'opera di Franco Mancini, è di per sé parte fondamentale del racconto fino a rivelarci la molla che spinge Vito a fare il passo più lungo della gamba. Appena gli si offre l'occasione di guadagni facili, cerca di cambiare lo stile di vita circondandosi dei beni di consumo che preannunciano il clima del *boom* economico. Per prima cosa compra l'auto scoperta che aveva preso a nolo per il suo giro nelle campagne e che suscita l'attrazione (e l'invidia) di tutti gli abitanti del caseggiato. L'interno della sua casa si riempie di oggetti feticcio, come il televisore, specchiere, il frigo con la Coca-Cola. (La televisione, ormai diventato l'elettrodomestico dominante, compare anche nella casa di campagna di Ajello, sistemata dentro un camino che, evidentemente, non ha più la funzione originaria). Vito aspira a un appartamento nella zona panoramica della città in un quartiere signorile. «Questo è l'attico l'appartamento più bello e più grande dello stabile, con una vista meravigliosa. Perciò è il più costoso», come ha cura di precisare il mediatore che cerca invano di sapere quale sia il mestiere di quel giovane così intraprendente. «Mio figlio, si occupa di roba di campagna...» risponde la madre di Vito. «Proprietario terriero?» azzarda il mediatore. Ma le risposte evasive dei familiari non lo rassicurano affatto. Sono tuttavia la conferma che i familiari hanno finito per considerare le sue attività *borderline* quasi legali e soprattutto non si rendono conto dei rischi che corre. La scalata sociale porterà Vito alla “sfida” micidiale al potere delle cosche. L'ambizione e la sete di guadagno lo spingono a trasgredire i patti. Da questo momento in poi, la vicenda si avvia rapidamente verso un finale drammatico che nessuno riesce a fermare. L'ultima parte del film descrive il viaggio di Vito dalle campagne, dove è andato a caricare la merce, al mercato ortofrutticolo di Napoli. Invano Assunta, la fresca sposa, che ha finalmente capito come stanno le cose, e Gennarino, il suo aiutante, cercano di raggiungerlo durante il tragitto verso la morte. Lo ritrovano solo all'ultimo, dentro il mercato, dove ha portato la mercanzia per riscuotere l'assegno. Lo vedono solo nel momento in cui il mammasantissima Salvatore Ajello consuma la sua vendetta riempendolo di piombo. Scena drammatica che

mette fine al *climax* che Rosi ha saputo rendere nella maniera più spettacolare e “all'americana” per rappresentare la legge di chi è contro la legge. La parte finale del film, contrappuntata dall'accompagnamento musicale di Roman Vlad, è una corsa verso la tragedia che il regista rende, da par suo, con la tecnica del “montaggio alternato” e si conclude solo con la fine di Vito Polara tra la folla del mercato.

Nel 1959 a Salerno si registra la realizzazione di due opere dovute in tutto e per tutto all'iniziativa di maestranze locali, prodotte dal Cineclub Salerno. Si tratta di un film di genere, *La via del mare*, girato alle Fornelle nel centro storico della città, e di un corto-metraggio, *Il mantello*, diretti entrambi da Ignazio Rossi, conosciuto in ambito cittadino per essere l'ideatore del Festival del Cinema di Salerno. Di queste piccole produzioni locali si sa ben poco e, al momento, risultano perdute. Ne ha data notizia Michele Schiavino sul «Mattino» qualche tempo fa, riportando i ricordi di chi vi prese parte. *Il mantello*, tratto da un racconto di Dino Buzzati, era interpretato da Augusto Di Giovanni e da Mario Vitale, quest'ultimo reduce all'esperienza rosselliniana di *Stromboli*. Da un breve box sul «Mattino» ricaviamo i nomi di altri partecipanti, tutti rigorosamente salernitani: oltre Ignazio Rossi, regista e produttore, Mario Marsilia, direttore della fotografia; Mario Carotenuto, scenografo; Mario de Santis, direttore di produzione. Eduardo Guglielmi e Enrico Parrilli si occupavano dell'accompagnamento sonoro. Per quanto riguarda gli attori, oltre alla coppia di protagonisti, si parla di una “giovane e già affermata” Giovanna Marchiano, di un “frugoletto”, Luigi Rinaldi, e di molti altri giovani. Da quello che si deduce, anche da una didascalia di una foto, l'opera doveva essere il frutto della passione dei componenti del Cine Club Salerno, nato nel 1945<sup>85</sup>. È utile ricordare la funzione di proselitismo e di avvicinamento allo schermo che nel dopoguerra svolgevano i circoli del cinema nelle realtà del Mezzogiorno, come nel resto d'Italia. Ma soprattutto è interessante sottolineare un nome di grande rilevanza di un allora giovane appassionato di cinema, il pittore Mario Carotenuto, che si occupava della scenografia. *La via del mare* vedeva ancora la partecipazione di Vitale con un altro attore di origine salernitana: Franco Angrisano<sup>86</sup>.

In questo periodo, a fronte di una immagine internazionale che continuava a riverberarsi in documentari sulla guerra o in riferimenti sparsi in film narrativi di produzione americana, Salerno, passata in un lampo la stagione neorealista, ritorna a confondersi nella sempiterna icona napoletana che fa da cornice a una grande quantità di film che servono soprattutto a dare lavoro a maestranze e attori di estrazione regionale e a diffondere le canzoni napoletane. Si possono definire queste opere come “sceneggiate cinematografiche”, né più, né meno di quelle classiche del cinema cosiddetto muto, quando le storie si ispiravano alle canzoni del concorso annuale della festa di Piedigrotta. Col declino dei drammi che la guerra aveva lasciato, si assiste in ambito regionale all'esplosione dei generi popolari (“neorealismo rosa”, film sceneggiati, melodrammi in stile di fotoromanzo) che hanno come cornice la rinnovata icona napoletana. Le perle della Costiera sono usate per ambientazioni che, come per il passato, sfruttano il fascino dei paesaggi marini per un vasto settore di opere cinematografiche che ripropongono vecchi e collaudati stereotipi, con storie d'amore sempre uguali, in cui i motivi musicali e il colore locale la fanno da padrone. Rispetto alle produzioni del tempo della Notari, non indugiano su

<sup>85</sup> Box senza firma sulla Cronaca di Salerno del «Mattino» del 5 luglio 1959. Il Cine Club Salerno fu tra i primi a nascere dopo la guerra, nel 1945, precedendo perfino quello più importante e ricco di personalità della cultura, come quello di Napoli. Su quest'ultimo circolo, consiglio il bel libro di Gaetano Fusco, *Le mani sullo schermo. Il cinema secondo Achille Lauro*, Liguori, Napoli 2006.

<sup>86</sup> M. Schiavino, *Salerno su pellicola*, «Il Mattino», 12 ottobre 2015 e *L'uomo dei sogni*, «Il Mattino», 26 ottobre 2015.

fatti di cronaca nera o di amori contrastati. Sono storie leggere, spesso girate a colori, virate sul versante del comico, con il coinvolgimento di vecchi ed esperti caratteristi di estrazione regionale. Non era raro il caso della partecipazione di nomi di spessore, come Peppino e Titina De Filippo, Nino Taranto, Tina Pica, Pietro De Vico e altri che davano consistenza, dal punto di vista attoriale, a esili trame imperniate sul divo del momento della canzone italiana: Gianni Morandi, Claudio Villa e perfino un giovanissimo Celentano. È la stagione delle *Maruzzelle*, *Ceraselle*, *Lazzarelle* e affini, con cui, attraverso una storia scacciapensieri, qualche scenetta comica e un motivo musicale di successo, si cercava di catturare il pubblico di bocca buona. Altra cosa è invece il filone di film che oggi si chiamerebbero d'autore, minoritario rispetto al genere popolare, che produce opere di buon livello come *Carosello napoletano*, *Processo alla città*, *Napoletani a Milano* che saranno da modello per la crescita del cinema italiano del decennio successivo. Nel genere popolare, invece, l'ambientazione paesaggistica non richiede riferimenti precisi e quindi si utilizzano a piacere sfondi in cui, anche i film girati a Salerno o nei suoi paraggi, tornano a fondersi e a confondersi nel solito stereotipo dell'ambientazione napoletana. Al più, Salerno e altre località turistiche delle due costiere, sorrentina e amalfitana, vengono utilizzati per quello che sono e cioè meta di gite turistiche o di viaggi di nozze in cui i protagonisti si trovano a vivere di volta in volta le loro storie d'amore. L'assorbimento della provincia di Salerno continua nei film narrativi, come e più che ai tempi del muto, se si pensa che perfino in un'opera prodotta dal "comandante" Achille Lauro, che si proponeva di esaltare programmaticamente le bellezze della città di Napoli, non si può fare a meno di utilizzare le località costiere di Positano e Amalfi, come perle delle metropoli partenopee: *Lui lei e il nonno* del 1958 diretto da Anton Giulio Majano, un regista di grandi qualità che si stava affermando in campo televisivo, e interpretato da un divo della televisione, Walter Chiari, e da un vecchio e collaudato attore di teatro, Gilberto Govi. In qualche caso, si trovano generi ibridi in precario equilibrio tra convenzione, folclore e malavita. Come un semisconosciuto film di Roberto Savarese che non trova spazio nemmeno nei cataloghi di storia del cinema: *Avventura in città* (che ha anche un titolo in dialetto *Paisanella*) del 1958. Salerno, in un film del genere, è citata solo come porto da cui un personaggio, inseguito dalla giustizia, può fuggire in Libano. Molto più frequente è l'ambientazione turistico-sentimentale che incontra maggior successo di pubblico. Al di là dei contenuti, questo cambio di generi nel favore degli spettatori, testimonia di un cambiamento, ben più profondo, di carattere economico e "culturale" in larghi strati della società italiana. Da cupi drammi sentimentali del dopoguerra alle commediole spensierate che preannunciano gli Anni Sessanta. Ne è testimonianza la *Cerasella*, diretta da Raffaello Matarazzo nel 1959, con l'esordiente Claudia Mori, Luigi De Filippo, Mario Girotti, Carlo Croccolo, Mario Carotenuto, Alessandra Panaro. Il film registra la partecipazione, in sede di sceneggiatura, del salernitano Ugo Pirro. La canzone del titolo, che ne decreta, secondo una vecchia tradizione, il genere sceneggiata, è cantata da Fausto Cigliano<sup>87</sup>. È girato quasi per intero alla Marina di Vietri sul Mare e *Cerasella* è il nome di uno stabilimento balneare gestito dalla giovanissima protagonista che ne prende il nome. Si tratta della debuttante Claudia Mori (15 anni) che si innamora di un altro debuttante, Mario Girolami

87 Alcuni repertori, come il Mereghetti, registrano i nomi, come sceneggiatori, di Sandro Continenza e Dino Verde. Altri inseriscono Ugo Pirro. Quest'ultimo, interpellato dal sottoscritto, mi disse una volta a voce di essere autore, o coautore, solo della canzone, ma non della sceneggiatura. Ugo Pirro è stato più volte ospite dell'Università di Salerno quando venne a parlare del neorealismo e di opere di cui fu sceneggiatore. In quella occasione ebbi modo di chiarire il piccolo giallo sulla paternità di *Cerasella*. Si veda, nelle testimonianze nelle pagine seguenti, il corposo intervento sul suo cinema e il cinema italiano in generale.

(20 anni). Anche l'età acerba degli interpreti principali è una spia del cambio generazionale che si sta verificando nella composizione delle platee cinematografiche. Per una volta, il quadro d'inizio non riprende il famosissimo golfo di Napoli, ma il panorama del golfo e della città di Salerno ripresa da Vietri. Il motore della storia non può essere che di ordine sentimentale e si impernia sul mancato matrimonio di Cerasella che all'ultimo momento rifiuta di sposare un fidanzato insignificante interpretato da Luigi De Filippo. La trama è tenue, ravvivata solo da qualche vivacità comica dei soliti caratteristi della tradizione napoletana: Luigi De Filippo e Carlo Croccolo che allora andava per la maggiore (se in questo periodo i produttori volevano imporlo perfino a un regista come Luchino Visconti per *Bellissima*). A questi si aggiungono un paio di nomi di sicura professionalità, come Lia Zoppelli e Mario Carotenuto. L'atmosfera è vacanziera, disimpegnata e un po' farsesca, immersa nel sole e nel mare di Vietri. Tuttavia la giovanissima Claudia Mori comincia a impersonare il modello di donna che non accetta le scelte sentimentali fatte per lei da altri, in questo caso dal fratello. Non solo, ma gestisce, in prima persona e con piglio manageriale, uno stabilimento balneare: assume come bagnino il giovane Girotti quando questi rimane senza lavoro. È un timido tentativo, quello di disegnare una giovane donna intraprendente, che si ritrova anche in generi popolari che si aprono a una nuova stagione di trasformazione economica e sociale. Il film termina con il matrimonio di Cerasella con l'uomo giusto di cui è innamorata e cioè l'aspirante bagnino interpretato da Girotti. In queste opere il finale è scontato e del tutto rassicurante per le aspettative del pubblico. Resta da capire il perché di una scelta fatta da Raffaello Matarazzo così difforme dai melodrammi sentimentali e strappalacrime che sbaragliavano i botteghini di tutt'Italia in quel periodo. Solo l'anno precedente il primo della serie, *Catene*, interpretato dalla coppia matura Nazzari-Sanson, aveva superato il miliardo di incassi battendo al botteghino la somma di tutti i capolavori del neorealismo messi assieme. Il successo di questo genere, fondato su vecchi cliché in *auge* fino agli anni del miracolo economico, dice molto della composizione culturale e dell'universo mentale, soprattutto delle platee meridionali, combattute tra la sopravvivenza di collaudati stereotipi, in cui la donna subiva le conseguenze di "colpe", reali o immaginarie, frutto di un destino avverso, e l'affacciarsi di una nuova epoca in cui le ragazze cercavano una strada che non le inchiodasse alle secolari "catene" della tradizione. Tradizione e innovazione erano i due termini del confronto che si combatteva tra le pieghe della società italiana, non meno che sugli schermi cinematografici. Ne è un chiaro esempio un film ancora ambientato nella costiera amalfitana, solare e in tutto il suo splendore. Si tratta di un film di Gianni Puccini del 1958: *Carmela è una bambola* che, per certi versi, va oltre la semplice sceneggiata ispirata dalla canzone di Pisano e Alfieri *'A sonnambula*. La cura registica, la leggerezza del racconto, la bravura degli attori, (Marisa Allasio, Nino Manfredi, Gianrico Tedeschi, Gianni Bonagura, Ugo D'Alessio, Carlo Taranto), elevano questa garbata opera cinematografica, incentrata ancora sulla figura di una donna emancipata e moderna, a un gradino superiore della normale sceneggiata e la pongono già nell'alveo di quella che verrà definita "commedia all'italiana"<sup>88</sup>. Il nuovo genere cinematografico, che diventerà

<sup>88</sup> La scelta di Amalfi, come centro dell'ambientazione del film, è confermata dal fascicolo conservato presso il Ministero dello Spettacolo in cui compare, per l'approvazione, la firma del Direttore Generale per il Cinema Nicola De Pirro. Archivio Centrale dello Stato di Roma, fondo Ministero Turismo e Spettacolo, CF 2926. Sulla censura nel settore degli spettacoli e sulla continuità tra fascismo e repubblica democratica: P. Iaccio, *Lo spettacolo asserrato. Teatro e cinema in epoca fascista*, cit. L'avvocato Nicola De Pirro era stato il potente Direttore Generale del Teatro durante il ventennio. Dopo la caduta del regime, divenne addirittura il massimo responsabile del settore spettacolo fino all'inizio degli Anni Sessanta. E con lui, furono riconfermati tutti o quasi i dirigenti e i metodi ereditati dal passato regime. Questo

prevalente nel giro di un breve lasso di tempo, era stato “inaugurato” dal capolavoro di Mario Monicelli *I soliti ignoti* girato l’anno prima. Lo stesso non si può dire del livello di *Quel tesoro di papà* del 1959 di Mario Girolami, su soggetto di Ettore Maria Fizzarotti, sceneggiatore e regista di tante altre opere simili, incentrato sulla figura del cantante in voga Aurelio Fierro. Come di norma, il *cast* è rinforzato da attori di sicura professionalità, come Agostino Salvietti e Gisella Sofio e da qualche divo della televisione che ormai si era affermata in quegli anni, come Raffaele Pisù. Il film è girato a Salerno, con scene in cui la città è perfettamente riconoscibile e funge da *set* anche per le riprese che prevedono l’ambientazione a Napoli (il lungomare di Salerno, con un po’ di buona volontà e risparmiando sulle spese di trasferta, si può far passare per quello di Napoli). Tuttavia la differenza tra ambientazione e luoghi del *set*, non può non creare confusione per un pubblico regionale che sente dire ai personaggi sul lungomare di Salerno di andare a prendere il “filobus per Fuorigrotta”. Altra commistione è l’alternanza di canzoni tradizionali con quelle dei nuovi ritmi che cominciano a inondare l’universo sonoro degli spettatori cinematografici. In questo caso, il confronto tra tradizione e innovazione avveniva all’interno dello stesso film.

Ma ormai l’Italia si immerge in quel terremoto economico e sociale che fu definito “miracolo” o semplicemente il *boom* e che segna il definitivo passaggio dalla penuria del dopoguerra agli anni del consumismo e dell’ottimismo spensierato. In questo clima prendono l’avvio generi cinematografici che permettono di sperimentare formule innovative, proporre nuovi interpreti e modelli di riferimento. Sono passati solo pochi anni dalla guerra e dall’occupazione, ma sembra che sia trascorso un secolo in un’opera in cui si fonde la letteratura col modo di fare cinema. In questo clima le storie ambientate in Costiera sono all’ordine del giorno e si scoprono sempre nuove perle. Molto significativa è l’ambientazione a Positano, che diventa il personaggio aggiunto di un curioso film diretto da un attore di grandi qualità, come Vittorio Caprioli, al suo esordio nella regia, con Franca Valeri, Philippe Leroy, Serena Vergano, Carlo Giuffré, Enzo Cannavale. Racconta una storia leggera e disimpegnata di un gruppo di amici, una sorta di “vitelloni” della Costiera, che ricordano, ma in un ambito più vacanziero e spensierato, i vitelloni di felliniana memoria. Anche questo risvolto è una spia del cambiamento in atto nella società italiana. Il film è ispirato al romanzo *Ferito a morte* di Raffaele La Capria che partecipa alla sceneggiatura. Il titolo è *Leoni al sole* (1961). È un’opera che col tempo andrebbe rivalutata.

Nel film *Made in Italy* di Nanny Loy, del ’65, in un episodio dei 27 girati (è l’epoca dei film a episodi), l’esonterazione del successo e della dittatura dei marchi famosi è portata agli estremi da un giovane seduttore, naturalmente Jean Sorel, che insegue per i tornanti di Positano e di Sorrento, con la sua 500 Abarth, una bellissima Sylva Koscina, al volante di un Jaguar. Quando la raggiunge non può fare a meno di concupire… la vettura, non la donna che la guida.

Il clima della guerra, del dopoguerra e anche gli austeri anni della ricostruzione sono definitivamente alle spalle. L’Italia si è fatta sedurre dalle promesse del successo, della civiltà dei consumi e della facile conquista.

Ma se quella stagione materiale è tramontata, non è tramontata, anzi si è fatta più impellente, la voglia di una rivisitazione storica (e anche politica) di un’epoca che, dal punto di vista

---

spiega, oltre alla generale avversione dei governi centristi in carica, la presenza di ostacoli e pastoie di ogni genere che incontrarono i capolavori neorealisti prodotti dai registi italiani nel dopoguerra. Vittorio De Sica, dopo la realizzazione di *Umberto D.*, fu invitato dal sottosegretario Giulio Andreotti a “lavare i panni sporchi in famiglia” e dedicarsi a una biografia di don Bosco.

generazionale e culturale, ha lasciato troppi interrogativi irrisolti e ferite non risanate. Il cinema italiano, in grande espansione, comincia a fare i conti con il suo passato. Temi come il fascismo, la guerra e l'occupazione, che erano stati la bandiera del neorealismo, ma avversati dal potere politico per tutti gli Anni Cinquanta, riprendono fiato e interesse per un pubblico soprattutto delle nuove generazioni. Da questa esigenza deriva la nascita di un ricco filone di riscoperta della storia recente in cui il cinema italiano si cimenta con ottimi risultati elaborando un “racconto” che compensa le reticenze di settori e agenzie informative dello stato, come la scuola o altri ambiti della comunicazione pubblica<sup>89</sup>. In questo alveo si inserisce a pieno il prossimo film. Nel 1962 la città di Salerno è al centro di un vero e proprio *kolossal* del cinema italiano che ha ampia diffusione anche all'estero, ma, come era di rigore, senza essere citata. Si tratta de *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy, un'opera epica e di grande respiro in cui si ricostruisce la rivolta di una intera città. Ebbene, le importanti scene che si svolgono intorno e dentro lo stadio del Vomero, con l'impiego di centinaia di comparse reclutate tra la gente del posto, furono girate presso lo stadio Vestuti a Salerno, ex Stadio del Littorio, che conservava intatta la struttura e la simbologia fascista degli Anni Trenta. Nello stadio del Vomero, secondo lo svolgimento dei fatti, vennero ammazzati un gran numero di civili ad opera degli occupanti. «Il comando tedesco restò incerto tra l'accelerazione della fuga di fronte all'avanzata anglo-americana e il castigo per i rivoltosi che, tra l'altro, tenevano sotto assedio una cinquantina di soldati asserragliati al campo sportivo del Vomero con 47 ostaggi. Le barricate impedirono ai carri armati tedeschi di scendere dalle altezze nel centro di Napoli, ormai sotto il controllo dei patrioti»<sup>90</sup>. In un secondo momento si assiste al tentativo di liberarli da parte dei rivoltosi guidati da “un capitano” interpretato da Gian Maria Volonté (nella realtà si trattava di un vero capitano di nome Vincenzo Stimolo). Lo stadio Vestuti degli Anni Sessanta, diventa, con le sue gradinate di cemento, i suoi androni al di sotto delle tribune e l'ampio piazzale di fronte all'entrata, che conservava ancora la traccia architettonica dei due fasci, la perfetta ambientazione della battaglia che si verificò nel '43 in uno dei quartieri di Napoli. Gli stessi interventi scenografici, che la produzione dovette operare sui luoghi, furono minimi e si limitarono a inserire la scritta “Stadio del Vomero” (invece che Vestuti) sulla facciata dell'edificio e a eliminare le antenne televisive che costellavano gli edifici circostanti da cui i rivoltosi sparavano sui tedeschi. Per avere una visione cinematografica della facciata dello stadio in epoca fascista, è disponibile un breve filmato del cineasta napoletano Roberto Amoroso che nel 1941 aveva filmato una manifestazione che si svolgeva nella piazza antistante lo stadio salernitano. Il filmato, ora in possesso del LUCE, si intitola *Folla radunata sotto la facciata del Campo Littorio, sulla quale è stato allestito un pannello raffigurante animali da cortile*. (Fondo Amoroso FAOOO4OO8). Si distingue la struttura architettonica dei due fasci a lato dell'entrata e la scritta Campo Littorio, come era fino alla Liberazione. A Napoli non sarebbe stato possibile girare la scena delle Quattro Giornate, per i cambiamenti ambientali avvenuti del dopoguerra. La larga “inserzione” delle scene girate a Salerno per un film come quello diretto da Loy, è tanto più sorprendente se si considera che durante la lavorazione vennero utilizzati una gran quantità di “esterni”, facendo un abbondante uso di luoghi e quartieri riconoscibili, che promuovevano anche l'aspetto fisico di Napoli al rango di protagonista della vicenda (ne è efficace testimonianza visiva la pioggia di suppellettili

89 P. Iaccio, *Il cinema rilegge cent'anni di storia italiana*, in G. De Vincenti, (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960-1964*, Vol. X, Edizioni Bianco e Nero-Marsilio, Venezia 2001, pp. 191-206.

90 F. Barbagallo, *Così un popolo esasperato cacciò l'invasore*, «Il Venerdì di Repubblica», 20 settembre 2013, n. 1331, p. 29.

scagliata dalla popolazione dei vicoli sulle teste degli occupanti). Le scene intorno e dentro lo stadio erano fondamentali per la ricostruzione di uno snodo importante della rivolta e videro impegnati attori di prima grandezza (su tutti Gian Maria Volonté) e moltissime comparse reclutate sul posto. *Le quattro giornate di Napoli* è uno di quei rari film che vengono ricordati, non solo per l'opera terminata, ma per la stessa fase in cui furono girate le scene principali che finirono per mobilitare interi quartieri e legioni di comparse nella parte dei rivoltosi. «Le nostre fonti erano confuse e, a volte, contraddittorie – mi disse in seguito Nanni Loy -. Ma erano quelle di cui disponevamo allora. Anche il libro dello storico Corrado Barbagallo, *Napoli sotto il terrore nazista*, era insufficiente. C'erano gli appunti di Vasco Pratolini, ma nel complesso, abbiamo dovuto ricostruire le vicende per la prima volta, confrontando fonti contraddittorie e operando delle scelte»<sup>91</sup>. Uno di quei casi, insomma, in cui la sceneggiatura doveva essere completata sul posto, affidandosi, come il regista riconobbe con onestà, agli stessi ricordi dei partecipanti che in molti casi erano stati testimoni o addirittura protagonisti dei fatti che si ri-mettono in scena a meno di un ventennio di distanza. Per questo motivo, la mobilitazione e l'eccitazione provocata in quella estate del '62, da una grande casa di produzione nazionale, è rimasta nel ricordo della popolazione che, come era di norma durante l'epoca eroica del cinema muto napoletano, ha finito per essere impiegata nelle riprese e ha poi potuto rivedere se stessa e i propri quartieri immortalati nella pellicola di Loy. La cosa sorprendente fu che questa eccitazione e questa partecipazione fu vissuta a Salerno non meno che nella città partenopea, anche se il film risulta, (e come poteva non esserlo?), interamente ambientato a Napoli. Per molti anni a Salerno si è conservato il ricordo di quando un intero quartiere cittadino fu “occupato”, per esigenze di scena, da una quantità di divise tedesche e di comparse di rivoltosi “napoletani”.

Con gli Anni Sessanta e l'accelerazione impressa dal *boom*, si ha un periodo florido per il cinema regionale e nazionale in cui, più che il capoluogo Salerno, è qualche località della Costiera che viene regolarmente scelta per ambientare film scacciapensieri e dal sapore turistico-sentimentale. Sull'esempio del successo di *Carmela è una bambola*, si inaugurano nuovi generi cinematografici che sfruttano sempre più le novità che investono la canzone italiana e il divismo giovanile diffuso dalla televisione. La Costiera si presta perfettamente per l'ambientazione di storie in un clima spensierato e vacanziero. C'è perfino un film di “urlatori”, *Uno strano tipo* del 1962, in cui Adriano Celentano, nella parte di se stesso e di un suo sosia, si dibatte in scenette girate in alberghi e ritrovi del posto. Il film, che segna l'incontro tra il molleggiato nazionale e Claudia Mori, fu diretto da Lucio Fulci, sfruttando la collaborazione in sede di sceneggiatura di Vittorio Metz. È un misto di attori di solida professionalità (Macario, Nino Taranto, Campanini, Pavese, Agus), di caratteristi della tradizione napoletana (Carlo Taranto, Giacomo Furia, Nunzia Fumo), ma soprattutto utilizza, a piene mani, come si usava all'epoca, la presenza e la voce dei giovani cantanti diventati popolari dall'oggi al domani con i dischi e la TV: i Ribelli, Don Backy, Miki Del Prete e perfino Gabriella Ferri.

Restando nei film del genere musicale (allora definiti *musicarelli*), non poteva mancare uno dei fortunatissimi, dal punto di vista degli incassi, interpretati da Gianni Morandi. *Se non avessi più te*, del 1965, come gli altri della serie firmato dal geniale mestierante Ettore Fizzarotti, che dirige un *cast* di attori di vario genere: cantanti, (Morandi appunto affiancato da Laura Efrikian), attori professionisti di qualità, (Aroldo Tieri e Enrico Viarisio), divi della TV, (Gino Bramieri e

91 Il brano è tratto da una lunga testimonianza che il regista ha reso a chi scrive queste note. P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Napoli 1998, p. 128.

Raffaele Pisu), gli immancabili interpreti della tradizione regionale, (Dolores Palumbo e Dante Maggio). Il tutto condito dalla colonna sonora di Ennio Morricone che in quell'epoca non disdegnava di comporre musica di consumo e facilmente orecchiabile. La cornice è data dalle più belle località turistiche di un'Italia che appare florida e spensierata in cui la Costiera recita "la sua parte". Si vedono, perfettamente riconoscibili, Amalfi, Vietri, Positano, Ravello, e cioè le perle più famose, ma si va alla scoperta anche degli angoli più nascosti, come per la scena di un suggestivo matrimonio celebrato in una chiesetta di Sant'Agata dei due Golfi. Nulla di strano che un *cocktail* di questo genere produca un miliardo e mezzo di incassi e induca lo stesso regista a insistere sulla medesima formula con Caterina Caselli. L'anno dopo, nel 1966, Fizzarotti gira *Perdono* con un *cast* quasi identico, a parte il cambio del protagonista, a cui si aggiungono Paolo Panelli e i due fratelli Taranto. Il film viene introdotto da "cartoline" di un viaggio di nozze nei luoghi tipici della Campania. Oltre Capri, ricompaiano Amalfi, Ravello, Positano.

La costiera amalfitana, più che la città di Salerno, ha ormai riconquistato una solida visibilità nel panorama del cinema, non solo italiano, dell'epoca. Sempre nel 1966 Amalfi ricompare come ambientazione di un film di produzione italo-francese a episodi: *Racconti a due piazze* (*Le lit à deux places*). I registi sono Delannoy, Francois, Puccini. L'episodio ambientato in Costiera si impernia su uno scambio di persona e vede il protagonista, un mite professore in viaggio di nozze, scambiato per un "mostro" che aggredisce le ragazze. Anche Cetara, meno conosciuta di Amalfi, ma non meno fascinosa, viene scelta per l'ambientazione di alcune scene di un film che si può definire d'autore. Pietro Germi, che nelle sue incursioni al Sud aveva sempre preferito la Sicilia, si serve di Cetara per sperimentare un nuovo genere e per ambientare scene di una delle sue opere meno fortunate: *Le castagne sono buone* del 1970 con Gianni Morandi nella parte di un insolito protagonista.

Nel 1963 torna in auge anche la costiera a Sud di Salerno, quella cilentana (Capaccio, Palinuro, Agropoli e naturalmente Paestum), che viene utilizzata per un film della «Columbia Pictures» in cui si mescola il mito della Grecia classica con il *fantasy*. *Gli argonauti*, diretto da Don Chaffey con un *cast* interamente straniero, delinea la vicenda di Giasone alla ricerca del vello d'oro (il titolo originale è *Jason and the Argonauts*) incastonandola nei luoghi fisici e storici della Magna Grecia. In particolare, si segnala una lunga scena, ambientata tra i fascinosi templi di Paestum, in cui si confrontano il veggente Finco con le arpie. Ebbene, Giasone e i suoi argonauti stendono una grande rete all'interno di uno dei templi per catturare le mitiche arpie. Scena suggestiva perché gli effetti speciali di Ray Harryhausen si giovano di sfondi che nessuna ricostruzione in studio avrebbe potuto uguagliare. Questo film sfrutta la scenografia archeologica, come avveniva nel periodo del cinema muto italiano quando le opere storiche di ambientazione classica erano girate nei siti archeologici e non nelle ricostruzioni nei teatri di posa<sup>92</sup>. Recentemente Jonathan Nossiter si è servito dei templi di Paestum per ambientare il suo *Last Words (Ultime parole)*, un film fantascientifico in cui si vede la "Terra alla fine della Storia"<sup>93</sup>. Come per altre operazioni del genere, il mondo del futuro richiede, per gli sceneggiatori e gli scenografi, il concorso del

92 M. Schiavino, *Quelle arpie in volo sopra i templi greci*, "Alias" del «Manifesto», A. VII, n. 10, 6 marzo 2004.

93 D. Del Pozzo, *Paestum film. Nolte tra i templi dopo l'apocalisse*, «Il Mattino», 9 settembre 2018. Il regista Jonathan Nossiter ha dichiarato: «Paestum, sito unico al mondo, ci commuove; qui, come in nessun altro posto, c'è la testimonianza tangibile della cultura classica che sopravvive alle barbarie umane». Paolo De Luca, *Set tra i templi di Paestum per il nuovo film con Nick Nolte*, «La Repubblica», 9 novembre 2018. Le foto, a corredo dell'articolo, mostrano i tecnici e le attrezzature ai piedi dei templi, con una occupazione delle antiche vestigia molto più rispettosa dei militari alleati al tempo dello sbarco di Salerno.

mondo dell'antico e delle civiltà perdute. Nel 1969 le vestigia archeologiche di Pompei e di Paestum vengono utilizzate per dare la giusta collocazione a una storia d'amore del *musical*, diretto da Herbert Ross, *Goodbye, Mr. Chips*. Il film, interpretato da una star del cinema e del teatro, come Peter O'Toole, e da una star della canzone internazionale, come Petula Clark, è basato sulla nota vicenda descritta nel romanzo di James Hilton del 1934. La produzione internazionale è perfettamente in linea col clima euforico della fine degli Anni Sessanta, ma l'ambientazione è quella degli Anni Trenta in cui è possibile situare lo sviluppo di un delicato idillio tra le memorie del passato prima che l'Europa e il mondo siano sconvolti dalla seconda guerra mondiale. È forse l'ultimo tentativo cinematografico di perpetuare la magica atmosfera che vivevano i viaggiatori del *grand tour*.

L'entroterra a Sud di Salerno, in particolare la Certosa di Padula, viene utilizzata anche per un importante film di Francesco Rosi del 1967 ricavato dalle favole del seicento di Basile. Il titolo è *C'era una volta*. Interpreti principali Sophia Loren e Omar Sharif, affiancati da un *cast* nazionale e internazionale. Il complesso monumentale, con i suoi ambienti architettonici di carattere storico, valorizzati nel modo migliore dal direttore della fotografia Pasqualino De Santis, (che affianca il regista napoletano per la maggior parte delle sue opere), si presta perfettamente a contestualizzare una favola di principesse e cenerentole del tempo che fu. Il resto lo fa la regia di Rosi che si cimenta, da par suo, anche in un genere cinematografico agli antipodi da quello di "denuncia" delle prime opere<sup>94</sup>. Tra le scene ambientate negli ampi cortili della Certosa, Rosi ricostruisce una grande tavolata in cui si ripropone l'immagine dei popolani che mangiano gli spaghetti prendendoli con le mani. I "mangiamaccheroni" erano una delle figure che più destavano l'interesse dei primi operatori stranieri che riprendevano un aspetto tipico del folclore o – meglio - della realtà "antropologica" napoletana. I "dal vero" del cinema delle origini furono uno dei veicoli che più diffusero all'estero uno stereotipo ereditato da una lunga tradizione visiva e che finì per bollare in maniera dispregiativa l'emigrante italiano in terra straniera<sup>95</sup>. Una sopravvivenza fino ai nostri giorni di questa rappresentazione del nostro paese, dura a morire, si è avuta nella copertina del settimanale britannico «The Economist», nell'ottobre del 2022, quando la *premier* dimissionaria Liz Truss è stata effigiata con pizza, forchettone e spaghetti sotto il titolo beffardo *Welcome to Britaly*.

La Certosa di San Lorenzo e i territori circostanti verranno utilizzati in altre occasioni quando gli autori delle opere cinematografiche dovranno o vorranno ricorrere a effetti scenografici e ambientali particolari. A cominciare da Gianni Amelio, in una delle sue prime realizzazioni, *La città del Sole*, del 1973, uno dei film sperimentali della Rai degli Anni Settanta. Sceneggiato dallo stesso regista, insieme a Domenico Rafele, e interpretato da Giulio Brogi, Bedy Moratti, Umberto Spadaro, si ispira all'opera di Tommaso Campanella e riproduce fedelmente il clima delle contese religiose del XVII secolo. Gli interni della Certosa, che all'epoca risentivano dell'incuria degli uomini e del tempo, usati nelle scene notturne degli interrogatori e delle

94 Sulla cinematografia di Rosi in generale, rimando al mio: *Il cinema di Francesco Rosi: riconoscimenti e risarcimenti*, «Rivista di Letteratura Teatrale», A. MMXVIII, 2018, pp. 157-171.

95 Si veda il paragrafo *Mangiatori di maccheroni*, P. Iaccio, *L'alba del cinema in Campania*, cit., in cui, tra l'altro, sono riprodotti i fotogrammi di alcune di queste primordiali riprese documentaristiche (pp. 65-72). Una scena in cui si richiama il costume di mangiare i maccheroni con le mani, è ricostruita da Luigi Magni ne 'O re del 1989. Il regista, che era anche soggettista e sceneggiatore dell'opera, rappresenta popolani e signori, e perfino il re Francesco di Borbone, che prendono parte a una festa tradizionale di carattere "napoletano" in cui si lasciano andare a maccheroni e tarantelle, a cominciare dal monarca.

torture del protagonista, con opportuni interventi scenografici, aggiungevano un affetto cupo e disperante alla vicenda in cui si scontrava il pensiero libero e l'ottusità del potere religioso. Per contro, quando doveva illustrare il sogno utopico di una città perfetta, il regista si serviva degli spazi, del sole e dei paesaggi della spiaggia del Cilento.

Nel 1978 Lina Wertmüller adopera la cornice della Certosa e del borgo circostante, compresa la ripresa di una processione religiosa, per collocare una tormentata storia d'amore del post-68 con *La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia*. Nel 1989 Sergio Staino, alle prese con la sua opera prima cinematografica, si serve della Certosa e dei paesaggi del Vallo di Diano per ricostruire il mondo della nobiltà meridionale nel Regno delle Due Sicilie ottocentesco contrapposto ai fremiti rivoluzionari provenienti dall'esterno. Il film non ebbe una grande diffusione, ma si segnala ancor oggi per l'ambientazione e per la colonna sonora di Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò.

Negli Anni Settanta la costiera amalfitana si presta per alcune realizzazioni, molto diverse tra loro, ma che hanno in comune una sorta di sperimentazione di nuove strade per il cinema italiano<sup>96</sup>. La cosa si spiega con la fase di passaggio tra l'esplosione economica e creativa del decennio precedente e la grave crisi che si abbatterà sugli schermi italiani negli Anni Ottanta. Quello che si può definire “cinema della riflessione” produce opere notevoli e, per rimanere nel nostro ambito regionale, si può citare il *Decameron* scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini che cerca nelle radici materiali, popolari e culturali del medioevo napoletano, (comprese le escursioni a Sorrento, Amalfi e Ravello nel chiostro duecentesco del convento di San Francesco), *l'humus* e la materia viva per la sua ricostruzione. Basta fare l'esempio dell'episodio di Masetto da Lamporecchio, girato a Villa Rufolo di Ravello e “interpretato” dallo stesso giardiniere della villa, Vincenzo Amato. Pasolini, alla sua maniera e alla continua ricerca delle suggestioni del passato, ripercorreva le orme di Rossellini quando, nell'immediato dopoguerra, cercava nella Costiera i luoghi e i caratteri per i suoi capolavori neorealisti, compresa la presenza fisica e attoriale dei monaci di un convento locale dove ambientò un altro dei sei episodi di *Paià*. Per contro, nel 1972, la Costiera o – meglio – la villa del produttore Carlo Ponti, diventa il *set* di un sofisticato film d'autore internazionale, firmato nientemeno che da Roman Polanski, dal titolo *Che? (What?)*, coproduzione italiana, francese e repubblica federale tedesca. Tra gli interpreti Sydne Rome, Marcello Mastroianni, Hugh Griffith, Romolo Valli, Guido Alberti, Carlo Delle Piane. È una commedia sofisticata, condita di paradossi e venata di tocchi di surrealismo, in cui l'ambientazione non ha riferimenti precisi ma, come qualcuno ha osservato, si trasforma in un “pianeta dell'assurdo” dove si dà sfogo alle pulsioni e alle fantasie dei vari personaggi.

Negli Anni Settanta si verifica una novità del tutto imprevista nella costiera amalfitana, e in particolare a Cetara, che diventa il centro in cui si svolge il primo film della serie interpretata da Mario Merola, *Sgarro alla camorra*, diretto dal solito Fizzarotti (1973). Il film, impernato sul principe della neonata “sceneggiata”, ha un curioso *incipit*. Le prime scene, con annessi titoli di testa, sembrano ricalcare l'inizio di cento e cento film di ambientazione napoletana che inquadavano il protagonista nel contesto di luoghi tipici e riconoscibili della Napoli di sempre. Ma, di colpo, la storia vira verso uno dei borghi meno conosciuti ma tra i più suggestivi “dell'altra

<sup>96</sup> Sulla fase di passaggio e di sperimentazione del cinema italiano degli Anni Settanta, rinvio al mio: *Un cinema “figlio del neorealismo”*, in G. D'Agostino, G. Buffardi, (a cura di), *I difficili Anni Settanta*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XXI, n. 1, gennaio-marzo 2021, pp. 169-201. E. Frescani, M. Palmieri, (a cura di), *The Other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia*, numero speciale della rivista «Cinema e Storia», Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

costiera”, quella amalfitana. Di solito, i film ambientati a Napoli, fin dagli albori, di finzione o gli stessi “dal vero”, si estendevano quasi naturalmente verso la costiera sorrentina. *Tarantella sorrentina* era un titolo usuale di una pellicola, italiana o straniera che fosse, quando situava in questo borgo del golfo di Napoli una delle attrazioni che incorniciavano l’icona partenopea: la Tarantella. Il più delle volte Sorrento era la meta di gite, pranzi domenicali e matrimoni. Questa volta gli autori scelgono una collocazione inconsueta e ambientano l’intero film a Cetara, tra le sue case caratteristiche e nel suo splendido porto, con qualche incursione a Maiori, Amalfi e Furore. Il film si avvale di attori di solida esperienza, da Saro Urzì, icona delle storie di Pietro Germi, a Bufi Landi, Anatrelli, Dolores Palumbo e, per il lato strettamente comico, De Vico e Cannavale (un paio di caratteristi comici non mancano mai anche in una storia drammatica). In realtà, da un punto di vista di una classificazione di genere, il film interpretato (e cantato) da Mario Merola, non rientra appieno in quella che era la “sceneggiata” napoletana, cinematografica o teatrale poco importa. Fin dai tempi di Elvira Notari, la sceneggiata era una storia che si fondava, con i necessari sviluppi, sulla trama di una canzone che aveva trionfato nell’annuale concorso di Piedigrotta o che comunque era in voga, che tutti conoscevano e amavano rivedere “cinematografata”. Era frequente il caso che venisse cantata da un interprete in sala nel momento culminante, magari seguendo le parole nelle didascalie che comparivano sullo schermo. Ma il film di Fizzarotti, come altri della serie, non si rifà a una canzone del periodo, anche se imponeva la storia sulla figura di Mario Merola. È pur vero che Merola canta alcune canzoni del suo repertorio, in momenti particolari della storia, che servono a caratterizzare il clima o lo stato d’animo del protagonista (amareggiato dal “tradimento” della sua donna). Non di sceneggiata si tratta, ma di “film cantato”, con una formula che aveva inventato il regista italiano di lungo corso Carmine Gallone all’inizio del cinema sonoro<sup>97</sup>. La presenza di Merola e l’interpretazione di qualche canzone, ha finito per definire e classificare questo genere cinematografico col termine “sceneggiata”, anche se il perno della storia non è necessariamente fondato sulla trama di un motivo in voga. Al più, si trova un fuggevole accenno, o un riferimento linguistico, in qualche situazione o dialogo della storia. La serie meroliana avrà comunque ampio e fortunato seguito (dal punto di vista del successo di pubblico, non tanto della critica) e proseguirà negli anni in ambientazioni soprattutto napoletane, con qualche incursione negli USA<sup>98</sup>. Resta documentato il fatto che, per il primo film della serie di questo genere popolare “napoletano”, si sia scelto un piccolo borgo della costiera amalfitana. Per una curiosa coincidenza, l’erede dei film “sceneggiata” o cantati, che dir si voglia, incentrati su Mario Merola, e cioè Nino D’Angelo, esattamente 10 anno dopo interpreta il ruolo di un pizzaiolo di Positano nel secondo film della serie a lui dedicata: *La discoteca* (1983). Il film, che ha il medesimo titolo di un suo album di canzoni (*‘A discoteca* uscito nel 1981), è diretto da uno specialista del genere: Mariano Laurenti.

<sup>97</sup> P. Iaccio, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, cit. Gallone ebbe una carriera lunghissima e quanto mai varia, dai tempi del muto agli Anni Sessanta. Per quanto riguarda la diversità dei generi, si possono citare due estremi: dall’invenzione della formula del “film d’opera”, all’inizio del sonoro, che ebbe uno straordinario successo in Italia e all’estero, al *kolossal* di regine *Scipione l’Africano*, che invece fu un fiasco. Pur essendo di origini liguri, considerò la Campania, e soprattutto Sorrento, sua patria d’adozione. Questo spiega l’alto numero di opere ambientate in questa regione. Tra le altre, *Marinette*, interpretato e “cantato” dal tenore Beniamino Gigli, ambientato tra Napoli e Sorrento.

<sup>98</sup> A. Castellano, *La sceneggiata degli anni Settanta Ottanta tra evoluzione e contaminazione*, in P. Iaccio, (a cura di), *Napoli e il cinema (1896-2000)*, cit., pp. 158-161. M. Ravveduto, *Napoli... Serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*, Liguori, Napoli 2007. Renato Scata, G. M. Albano, *Popcorn & Palatine. Dalla sceneggiata napoletana al nuovo cinema meridionale*, Sagoma editore, Napoli 2022. Il libro si occupa del cosiddetto “cinema di cartone”, il genere popolare del filone napoletano, e anche di opere che non trovano posto nei normali repertori.

Con quest'opera, l'ambientazione della Costiera, mostrando una incredibile duttilità, ha percorso l'intero ventaglio delle sue possibili utilizzazioni: dai film rosselliniani neorealisti dell'immediato dopoguerra, alle produzioni internazionali con opere d'avventura, d'amore e di viaggi, al genere popolare e scacciapensieri degli Anni Sessanta, ai film sceneggiata e musicali, ai film d'autore italiani e stranieri (Germi, Pasolini, Polansky), ai film sulla camorra.

## 5. Dagli Anni Ottanta ai giorni nostri

La Costiera, oltre che *set cinematografico*, diventa anche luogo di ritiro per personaggi famosi del mondo dello spettacolo, dal russo Nureev, al fiorentino Zeffirelli, al napoletano d'adozione De Sica (era nato a Sora), al napoletanissimo Eduardo. Quest'ultimo, quando voleva evadere dai clamori del suo teatro, amava isolarsi sullo scoglio di Isca nel mare tra Positano e Marina del Cantone. Ma, dal punto di vista del contributo che i luoghi diedero alle sue opere, dopo i poco fortunati esiti de *La macchina ammazzacattivi* del periodo rosselliniano, ci fu il giovanissimo protagonista che interpretò lo sceneggiato *Peppino Girella* per la Rai. Si chiamava Giuseppe Fusco e, come il Girella della TV, aveva 11 anni. Era il figlio della donna delle pulizie di Eduardo e rimase per tre mesi a casa sua perché il “regista” voleva studiarlo in ogni momento della giornata. Giuseppe Fusco, a pieno titolo, può essere aggiunto, dopo Alfonso Bovino, Mario Vitale, Vincenzo Amato, il quasi omonimo Domenico Fusco e tanti altri, alla lunga lista di “attori presi dalla strada” che, dal neorealismo in poi, contribuirono alla realizzazione di opere di grandi autori<sup>99</sup>.

La stazione ferroviaria di Salerno (o quel che si vede e che viene fatta passare per essa) è anche lungo l'itinerario del treno regionale che da Vallo della Lucania, in un percorso notturno di pioggia e freddo, arriva a Napoli. Si tratta di *Café express* del 1980 di Nanni Loy, che, come spesso gli accadeva, ritornava a girare film di ambiente e cultura napoletani. Il film, con un felice tocco registico, mantiene un giusto equilibrio tra commedia, farsa e dramma esistenziale in cui alla base c'è il motore di sempre in queste opere di ambientazione popolare: un “lavoro” precario e la lotta per la sopravvivenza. Il treno e la varia umanità che viaggia in seconda classe, sono i protagonisti di un tormentato percorso in cui si intrecciano una quantità di storie di povera gente che cerca di sbucare il lunario e di arrangiarsi alla meno peggio. Tutto avviene all'interno di una sorta di tradotta che fa sosta per pochi minuti in stazioni che avvicinano la storia all'epilogo: Battipaglia, Pontecagnano, Salerno, Torre Annunziata e infine Napoli. Il protagonista è “Michele”, interpretato da un grande Nino Manfredi, in bilico tra cinismo e buonismo, circondato da una folta schiera di caratteri regionali tra cui è difficile scegliere i più significativi: operai, ladri, imbrogioni, gente comune, guardie e controllori che si inseguono senza sosta per tutto il treno e per tutto il film. Il regista, com'era suo costume, ha cura di riunire, anche per piccole

<sup>99</sup> Sui film che furono girati in questo lembo della Costiera e le zone circostanti, rimando al dettagliato articolo di Stefano de Stefano, *Quando Massa Lubrense era lo splendido scenario dei film di Eduardo e di Totò*, «Corriere del Mezzogiorno», 3 agosto 2004. Per quanto riguarda Positano, una pubblicazione dell'Azienda Soggiorno e Turismo locale riporta un lungo elenco di film, sceneggiati TV e fotoromanzi ambientati sul posto. Tra i tanti, il documentario di Città Maselli *Festa a Positano* del 1952. *Un marito per Anna Zacheo* di Giuseppe De Santis del 1953. *Cuore matto (Riderà)* di Bruno Corbucci, con Little Tony, del 1967. *Good-bye, Mr. Chips* di Herbert Ross, con Peter O'Toole e Petula Clark. *Pronto... Lucia* di Ciro Ippolito del 1982. *Piazza di Spagna* di Florestano Vancini (sceneggiato TV). *Positano* di Vittorio Sindoni del 1966 (sceneggiato TV).

parti, quanto di meglio poteva offrire il panorama degli attori nazionali e regionali: Vittorio Caprioli, Vittorio Mezzogiorno, Adolfo Celi, Leo Gullotta, Silvio Spaccesi, Marisa Laurito, Marzio Honorato, Gigi Reder, Nino Vingelli, Lina Sastri, Giovanni Piscopo, Maurizio Micheli e tanti altri. Michele, venditore di caffè di contrabbando e (falso) invalido, appare e scompare durante il viaggio, inseguito, con alterna fortuna, da controllori e guardie, fino a che viene arrestato in prossimità dell'arrivo. La storia ha un lieto fine che richiama altri film della stagione neorealista che lo hanno preceduto, in cui la presenza di un bambino porta alla soluzione della vicenda (*Ladri di biciclette*, *Il cammino della speranza*, *Il tetto*).

Come si vede, Salerno e altri centri minori della sua provincia, sono appena accennati di sfuggita. Naturalmente, questa e altre rare citazioni non possono contrastare l'enorme quantità di film, dello stesso tono, girati a Napoli che finiscono per immergere nella sempiterna icona napoletana anche quelle rare produzioni che cercano respiro in altri centri della regione. Per il resto, più che il capoluogo, è la mitica costiera amalfitana che emerge a tratti per essere, per il cinema, quello che è sempre stata: luogo di ambientazione di storie che spesso avevano radici lontane, meta di viaggi e di vacanze dorate dove i protagonisti venivano a intrecciare e risolvere le loro storie d'amore. Si tratta di produzioni perlopiù straniere, soprattutto anglosassoni, come *Only You* (Solo tu, conosciuto anche con un altro titolo: *Amore a prima vista*) USA 1994. Gli interpreti sono e Robert Downey Jr. e Marisa Tomei. Sebbene diretta da un regista come Norman Jewison, la storia non si discosta dalla solita commedia della fanciulla che si reca in un luogo incantevole alla ricerca del principe azzurro. In compenso si vedono, ben fotografati, gli scorci tipici della Costiera, soprattutto Positano e l'hotel Le Sirenuse. Positano si trova anche in un altro film di questo genere: *Under the Tuscan Sun* (Sotto il sole della Toscana) USA 2003. Diretto da Audrey Wells, con Diane Lane e Raoul Bova. La storia comincia a Cortona, ma la scrittrice protagonista viene trascinata in Costiera, al solito a Positano (vero luogo dell'anima per un certo genere di film anglo-americani), da un improbabile dongiovanni "napoletano" interpretato da Raul Bova. (Si consideri che, per lunga tradizione, il personaggio italiano presente nei film USA si esprime con una lingua *standard* ricca di parole in dialetto napoletano, come la celebre maschera di "Napaloni", il Mussolini del film *Il grande dittatore* di Chaplin). La commedia di Audrey Welles si segnala, se non altro, per una breve partecipazione di Mario Monicelli in veste di attore. La Costiera, come paradiso degli innamorati, si trova citata in molti altri film di produzione americana. Uno per tutti: *Hollywood Ending* di Woody Allen del 2002. «Voglio fare tutta la luna di miele nella costiera amalfitana» dice il produttore cinematografico Val Waxman quando si appresta a lasciare la California. Per contro, Salerno viene gratificata per essere l'insegna di un locale "italiano" (*Salerno's*) in un film USA di malavita con Al Pacino e Robert De Niro del 2008: *Sfida infernale* (*Righteous Kill*) diretto da Avnet.

Ma non mancano ambientazioni per storie di tutt'altro genere. Nel 1999 le riprese della spiaggia di Marina di Camerota, assieme ad altri luoghi tipici (Ischia e penisola sorrentina), vengono adoperati per ricostruire nell'insieme un borgo marinaro del Sud o – meglio – di come se lo immaginano gli americani in una certa epoca. Si tratta di un film diretto da Anthony Minghella, *Il talento di Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*), in cui vi è una raffinata ricostruzione dell'Italia degli Anni Cinquanta e il borgo di "Mongibello" contiene i più conosciuti stereotipi paesaggistici e umani delle vacanze spensierate dei ricchi rampolli d'oltre oceano quando decidono di passare un periodo in Europa. Del 2004 è la riduzione da una delle più famose commedie di Oscar Wilde, *Il ventaglio di Lady Windermere* (*Le seduttrici*), diretta da Mike Barker, con Helen Hunt, Scarlett Johansson, Milena Vukotic. Per aggiungere un tocco di originalità e

di “esotismo” a una storia fin troppo nota, gli autori la incorniciano con gli scorci più suggestivi della Costiera, immersendola in tramonti luminosi dei luoghi canonici (Amalfi, Atrani, Ravello), adattandoli però a una ambientazione sofisticata da Anni Trenta. Autori di spessore d’oltre confine non esitano ad adoperare la Costiera, ricostruendo ambientazioni delle varie epoche, (Anni Trenta, Anni Cinquanta) per collocare storie in cui i personaggi vivono le loro vicende esistenziali in un altro che non sarebbe stato possibile situare in nessun altro luogo. L’esempio più efficace è il delizioso film di Billy Wilder ambientato a Ischia: *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* girato all’inizio degli Anni Settanta. Il titolo in inglese è costituito dalla parola *Avantil!*. L’opera, ispirata a una farsa di Samuel Taylor, condensa con garbo e ironia il ritratto che gli americani hanno dell’anima mediterranea. Gli stereotipi attribuiti agli italiani del Sud sono messi a confronto con la rigidità di un industriale, naturalmente ricchissimo, Wendell Armbruster Jr. (Jack Lemmon), che vede via via sgretolarsi il grumo di convenzioni di membro della chiesa metodista di Baltimora. L’abilità del regista è di mettere a confronto due mondi, due mentalità, all’apparenza inconciliabili, con un notevole tasso di autoironia che finisce per scardinare il perbenismo dell’americano che capita dalle nostre parti. Il film è girato a Ischia, ma non mancano scene a Sorrento e - come meravigliarsi? - in costiera amalfitana, ad Atrani. Wilder, diversamente da ciò che fanno di solito i registi americani, si serve copiosamente del contributo degli italiani, a cominciare dalla sceneggiatura, in cui Luciano Vincenzoni viene affiancato a I. A. L. Diamond, per passare a una ricca galleria di attori nostrani, per finire alla musica: la colonna sonora è affidata a Carlo Rustichelli e non può mancare un’orchestrina dell’albergo in cui spiccano la presenza fisica e la voce di Sergio Bruni. L’universo sonoro con cui sono rese le scene culminanti del film, è indispensabile per creare il clima romantico che avvolge l’innamoramento dei due personaggi che erano venuti a seppellire i loro genitori. *Avantil!*, detto in italiano, è la parola che precede il bacio tra i due. L’anima mediterranea alla fine prevale sulle convenzioni e le rigidità della chiesa metodista di Baltimora e l’ironia, con qualche venatura di satira nei confronti dei costumi americani (il modo con cui è trattato l’alto funzionario della CIA), fa digerire perfino la gamma di stereotipi negativi con cui gli americani disegnano gli italiani del Sud (malavitosi, truffaldini, perfino la siciliana gelosa che spara al seduttore). Tutto si stempera nel sole del golfo e nel godersi i piaceri della vita che i genitori dei due protagonisti avevano trovato nelle loro vacanze a Ischia e che i figli ripercorrono fedelmente. Per il personaggio di Arnaldo Trotta, membro di una famiglia di rozzi contadini che ricattano Wendell Armbruster Jr., Wilder sceglie l’attore salernitano Franco Angrisano, proveniente dalla compagnia di Eduardo e degno rappresentante della ricca pattuglia di attori del teatro di tradizione meridionale. Qualcosa di simile, cioè mettere a confronto i mondi e le mentalità tra le due sponde dell’oceano, lo farà anni dopo Ettore Scola, ancora con Jack Lemmon, affiancato da Marcello Mastroianni, in *Maccheroni* del 1985. Franco Angrisano lo troviamo ancora a New York tra gli italo-americani che fanno ala ad Alberto Sordi, nei panni di un ingenuo prete, nel film *Anastasia mio fratello* diretto da Stefano Vanzina nel 1973.

Sul versante delle produzioni italiane, la costiera amalfitana viene scelta da Daniele Luchetti nel 1991, per ambientare, almeno in parte, un film di tutt’altro genere, come *Il portaborse*, interpretato da Silvio Orlando e Nanni Moretti, che risveglia il filone delle opere di critica politica.

Fino ad ora la costiera amalfitana ha quasi del tutto monopolizzato i riflessi cinematografici che riguardavano la provincia di Salerno. Ma nel 1999 Silvio Soldini si serve della splendida ambientazione dei templi di Paestum per l’incipit di *Pane e Tulipani*, la fortunata commedia di quell’anno. Il personaggio principale è interpretato da Licia Maglietta nei panni di una casalinga

di Pescara, ma di origini napoletane, che si reca in gita ai templi con una comitiva organizzata da una ditta di venditori di pentole. Sarebbe più esatto dire “disorganizzata”, perché viene dimenticata in una stazione di servizio. Ma questo contratto è il motore che serve allo sviluppo di una storia che, come nel cinema degli Anni Sessanta, ama percorrere lo stivale, in questo caso da Sud a Nord, e che vede l'emancipazione della casalinga frustrata.

Nel 2010 due film molto diversi tra loro, ma entrambi di successo, hanno portato alla definitiva scoperta della provincia a Sud di Salerno e in particolare del Cilento. *Benvenuti al Sud*, rifacimento di un film francese del 2008, ha fatto letteralmente il botto sul fronte degli incassi e, nel contempo, ha reso celebre la cittadina di Santa Maria di Castellabate provocando addirittura una corrente turistica verso il Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni divenuto, qualche anno prima, patrimonio mondiale dell'UNESCO. Nello stesso anno un film d'autore, diretto da Mario Martone, ha ripercorso le stesse zone con una vicenda di carattere risorgimentale, l'ultima di una lunga scia di film sul Risorgimento cominciata nel 1905<sup>100</sup>. *Noi credevamo*, sceneggiato dal regista insieme a Giancarlo De Cataldo e ispirato a un testo di Anna Banti, ha riproposto all'attenzione generale, non solo le contraddizioni del processo risorgimentale, ma anche, e questo era ciò che stava più a cuore al regista, le utopie di una corrente rivoluzionaria che rimase sconfitta dagli eventi e dalla grande storia. Tuttavia, Martone, con la sua larga ambientazione cilentana, sottolinea il contributo e le speranze che si accesero nelle pieghe più nascoste del nostro Sud, ripercorrendo la lunga scia dei “fallimenti” narrati da altri film sullo stesso tema: da *Bronte* di Florestano Vancini del 1972 a *Quanto è bello tu murire acciso* di Ennio Lorenzini del 1976, sulla sfortunata spedizione di Pisacane, con un film girato in esterni nel Cilento e in particolare nei dintorni di Sanza. Ma queste tre opere, per la verità, più che il Risorgimento, raccontano i “fallimenti” della stagione risorgimentale, quando la si guarda dalla parte dei meridionali. A questo punto, lo spettatore più avvertito, non può fare a meno di ripensare alla lunga schiera delle opere sulla tormentata Unità d'Italia che hanno raccontato il rosario di rivoluzioni incompiute e di fallimenti. *Noi credevamo*, nonostante la scelta audace dei temi trattati, ma forse proprio per questo, è riuscito nell'ardua impresa di incontrare il favore della critica (David di Donatello per il miglior film) e del grande pubblico che ha mostrato di gradire il mixto di idealismo politico e di realismo documentario con cui Martone ha affrontato la storia attraverso lo sguardo dei meridionali. «Due sono stati gli aspetti fondamentali al riguardo. – ricorda Martone – In primo luogo l'aspetto strutturale-narrativo ovvero la scelta dell'ambientazione e dei personaggi in un luogo del Cilento al quale sin da piccolo ero legato. In questo senso c'è stata una forte trama interiore e autobiografica indispensabile per realizzare liberamente le vicende singolari dei miei personaggi che s'incastrano perfettamente nel più complesso e generale intreccio storico»<sup>101</sup>.

Ancora sulla zona a Sud della provincia di Salerno, è da segnalare *Paestum e la settima arte*, una rassegna curata dall'archeologa Marina Cipriani per il Museo Nazionale di Paestum nel 2011, che ha raccolto e presentato al pubblico dei visitatori le opere cinematografiche, (documentaristiche, cinegiornalistiche, di finzione e televisive), che hanno ripreso i templi e gli

100 Rinvio al mio *Il Risorgimento nel cinema italiano* in P. Iaccio, (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori, Napoli 2011, pp. 259-292. Il saggio comincia con *La presa di Roma* del 1905 di Filoteo Alberini, prima opera narrativa del cinema italiano, e termina con il film diretto da Mario Martone.

101 Testimonianza di Mario Martone in P. Iaccio, *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, cit., p. 316.

scavi dagli Anni Venti agli Anni Settanta<sup>102</sup>. È il modo migliore di studiare l'immagine che si ha di un determinato luogo attraverso la rappresentazione visiva delle varie epoche e dei diversi generi con cui sono realizzati i filmati utilizzati per rappresentare una parte così importante della provincia salernitana. La cronaca televisiva, assieme a quella giornalistica, è utile per testimoniare, attraverso denunce e interviste soprattutto dagli anni del *boom* in poi, l'azione che singoli personaggi e associazioni ambientaliste hanno svolto in difesa del territorio contro la piaga della speculazione edilizia. L'infittirsi di cronache giornalistiche, filmate e sulla stampa, è indice di un movimento di opinione diffusosi nella società italiana che favorì la costituzione nel 1964 di un Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, materia fino ad allora di pertinenza della Pubblica Istruzione. Anche se questo volume è dedicato al settore cinematografico, è il caso di segnalare la ricca e varia produzione televisiva dedicata al parco archeologico di Paestum fino ai giorni nostri. Interessanti sono soprattutto le inchieste del periodo cruciale della fine Anni Cinquanta e successivi quando i responsabili del settore (sovrintendenti, sindaci, associazioni) denunciavano il tumultuoso attacco al patrimonio pestano da parte di speculatori senza scrupoli e richiedevano a gran voce provvedimenti legislativi da parte degli esponenti politici e del ministero competente. In questo ambito è possibile trovare anche la documentazione televisiva riguardante importanti scoperte archeologiche che via via si sono avute in quegli anni, a partire dal rinvenimento della “tomba del tuffatore” che ha finito per assumere col tempo la funzione iconografica rappresentativa dell'intero complesso archeologico<sup>103</sup>.

Per trovare un'opera dedicata interamente alla città di Salerno, e in particolare al suo centro storico, dobbiamo rifarci a una trasmissione televisiva di Rai 1, di carattere documentaristico, dal titolo *Salerno medievale* di Mario De Cunzo, con la regia di Vittorio Armentano. Il documentario, della durata di 28 minuti, prodotto dalla sede regionale della Campania, descrive con cura le memorie architettoniche e artistiche della città di quell'epoca: il castello di Arechi, la cappella di San Pietro a Corte, la sede della Scuola medica salernitana, almeno quella che si presume sia stata la sede, e infine, con dovizia di particolari, le molte qualità, interne ed esterne, della cattedrale, cripta compresa. A questo si possono aggiungere documentari del settore turistico, come *Salerno e le sue coste*, con la regia di Chiara D'Amico, prodotti dall'Ente Provinciale per il Turismo e dall'Agenzia Soggiorno e Turismo. In quest'ultimo filmato, dedicato soprattutto alle bellezze paesaggistiche, si vedono i luoghi interessati da eventi drammatici, come lo sbarco, l'alluvione del '54 e il terremoto dell'80, nel loro splendore di oggi come meta di vacanze.

102 *Paestum nella Settima arte*, progetto scientifico di Marina Cipriani con la collaborazione di Andrea Garelli e Gaetano Cantalupo (Soprintendenza di Salerno, Avellino, Benevento, Caserta), settembre-dicembre 2011. Esteso a un ambito più generale, è il volume *Paestum in Archivio*, curato da Sergio Vecchio, Cassa Rurale ed Artigiana di Capaccio, Salerno 1989, che raccoglie documenti, immagini, fotografie, opere d'arte di un percorso che affonda le radici nei secoli passati. Si veda ancora, di Michele Schiavino, *Appunti per una “storia cinematografica del Cilento”*, in S. Vecchio, *Al di là dell’archeologia*, La stamperia editori, 1996, pp. 109-124. Sulla suggestione provocata dai templi di Paestum, vale la pena di citare un articolo di Roberto Saviano in cui parla di sue vecchie fotografie di quando bambino si aggirava per le colonne del parco archeologico: *Estate a Paestum con il filosofo*, «L'Espresso» del 19 agosto 2018. «Dalla nascita sino alla mia prima morte, ogni estate l'ho trascorsa accanto alla pietra greca di Paestum. In questa foto ho la piccola mano poggiata sulla colonna di un tempio».

103 Il materiale televisivo dedicato al parco archeologico di Paestum, prodotto dagli Anni Sessanta in poi, costituito dalle cronache di rinvenimenti, interviste ai sovrintendenti e altro ancora, viene riproposto in molte trasmissioni dedicate al patrimonio culturale del nostro paese che sono aumentate negli ultimi anni in seguito a un rinnovato interesse mostrato dalla società italiana nel suo complesso. Per fare qualche esempio, si può citare una cronaca dettagliata dedicata al parco archeologico pestano trasmessa da Rai 3 il primo settembre 2022 nella rubrica *Italia, viaggio nella bellezza e Paestum e Velia colonie d'occidente*, Rai-Storia 31 ottobre 2022.

Alla produzione televisiva si può accostare un altro sceneggiato della Rai (co-prodotto con la Titanus), questa volta di carattere narrativo, e cioè la trasposizione televisiva dell'opera teatrale di Salvatore Di Giacomo *Assunta Spina*, ambientata a Napoli, ma girata in buona parte a Salerno o nei suoi immediati dintorni. Né più, né meno di ciò che di solito era accaduto nel settore cinematografico nel corso di tutto il Novecento. La trasposizione, l'ultima di una lunga serie cominciata col film muto interpretato da Francesca Bertini nel 1915, curata da Enrico Maria Lamanna e diretta da Riccardo Milani, ha visto tra gli interpreti Michele Placido, Bianca Guaccero, Enrico Lo Verso, Monica Masiello. È andata in onda su Rai 1 in due puntate nel 2006. È un esempio di scuola, come il precedente de *Le quattro giornate*, di quella che è sempre stata la sovrapposizione tra le due città della Campania. La riduzione televisiva fu presentata sulla stampa come «un allestimento ambientato nei luoghi descritti da Di Giacomo»<sup>104</sup>. Per ironia della sorte, la produzione Rai non ebbe il permesso di girare l'importante scena della traduzione e del processo dell'imputato protagonista nelle sale di Castel Capuano che costituiva il pezzo forte anche del celebre film del 1915. In realtà, come rilevava la cronaca dei giornali locali<sup>105</sup>, furono girate, a fronte delle cinque settimane a Napoli, ben tre settimane a Salerno, nel centro storico e nel duomo. A dimostrazione del fatto che la sovrapposizione tra le due realtà, quella napoletana e quella salernitana, non era dovuta al solo settore cinematografico, ma alla generale rappresentazione visiva della *fiction* in quanto tale, che ha reso normale la prevalenza dell'icona napoletana su tutte le altre realtà della Campania.

Poche volte Salerno negli ultimi anni ha avuto una sua visibilità, come in qualche film di produzione italiana di quelli ricordati all'inizio di questo saggio. La novità della rassegna delle Luci d'Artista, con cui la città è riuscita a riconquistare una propria immagine proiettata verso l'esterno, ha ispirato la commedia diretta e interpretata da Maurizio Casagrande, del 2015, dal titolo *Babbo Natale viene dal Nord*. L'idea di girare un film in questa particolare ambientazione, a detta dello stesso regista, gli è venuta dopo una visita in città nel periodo di Luci d'Artista.

Per il resto, è ancora la lontana stagione dello sbarco a ispirare opere di un certo interesse. Nel 2001 un documentario dal titolo: *Segreti sommersi. Salerno lo sbarco dimenticato*, scritto e diretto da Marcello Adamo e Raffaele Brunetti e prodotto da «Bx» «News Roma» e «Hit Wildlife» per National Geographic Channel International, ha riportato alla ribalta il periodo della seconda guerra mondiale e il ruolo che questi luoghi hanno rivestito. È la storia di un gruppo di giovani salernitani, (Marcello, Paolo, Gigi, Agostino e Costantino, ricordati solo per i nomi di battesimo), appassionati di immersioni subaquee, che si sono dedicati al rinvenimento di reperti nei fondali del golfo. Tra questi, una rara «arma segreta», voluta dal generale Eisenhower, e sperimentata in occasione dello sbarco anglo-americano del '43. Si tratta di uno speciale carro-armato anfibio che fu impiegato in poche unità in quella occasione, in previsione di un utilizzo più massiccio per il futuro sbarco in Normandia. A quanto pare, dalle ricostruzioni che gli stessi giovani subacquei hanno fatto su documenti degli archivi USA, l'ordigno sperimentale non ebbe successo e soprattutto non ebbe seguito. Ufficialmente, da ciò che riportavano le storie militari della seconda guerra mondiale, non era stato impiegato nel golfo di Salerno. Il

104 S. Prestisimone, *Assunta Spina, tragedia a Castel Capuano*, «Il Mattino», 21 luglio 2009.

105 *Assunta Spina incanta Salerno*, «Cronache del Mezzogiorno», 31 marzo 2006. Nel film muto interpretato dalla grande Bertini, la scena dell'arrivo dell'imputato nel tribunale di Castel Capuano risultò di particolare efficacia per l'utilizzo di una folla di persone presenti sul posto in funzione di comparse. Era questa una delle caratteristiche, oltre che collocare le scene nei luoghi riconoscibili, che rese celebre il «realismo» del cinema napoletano del periodo del muto. Il protagonista maschile del film e anche regista era Gustavo Serena.

reperto, individuato dal gruppo dei giovani salernitani, dopo anni di laboriose ricerche, durante le quali si ebbe la morte di uno dei protagonisti, sarebbe l'unico rimasto di quella serie *Sherman DD*. Nella prima parte del documentario gli autori si servono opportunamente di ampie inserzioni di immagini dell'epoca per legare il passato al presente, per arrivare poi all'individuazione dell'oggetto misterioso. La scoperta portò a un vivo interesse dei militari USA che inviarono una nave nel 2000, la Grasp, per il recupero del mezzo da sbarco. Nell'ultima parte il documentario descrive, nei minimi particolari, le fasi del tentativo di far emergere il prezioso reperto. Sfortunatamente la complessa manovra non ebbe esito positivo e lo *Sherman DD* è rimasto nei fondali del golfo. Resta il racconto documentaristico di questa sfortunata, ma coraggiosa, avventura di un gruppo di salernitani che hanno cercato di recuperare un frammento della storia recente della propria terra<sup>106</sup>.

Del 2016, prodotto da «Indigo», è un altro documentario riguardante lo sbarco che ha trovato eco, insieme ad altri episodi del genere<sup>107</sup>, sulle pagine della stampa nazionale. Si tratta di *A Soldier of the Second World War* di Vincenzo Campitiello e Letizia Musacchia. L'opera ha messo in luce il lavoro dell'associazione *Salerno 1943* che si dedica da anni al recupero dei resti materiali e umani dei militari impegnati in queste zone nel corso della seconda guerra mondiale. Del resto, le testimonianze di quei tragici giorni sono visibili a tutti nelle croci allineate dei cimiteri alleati che si trovano sparsi nella zona di Pontecagnano e di Paestum. Il documentario ricostruisce le ultime fasi della vita di Cornelius Cecil Geldorf, un aviatore sud-africano precipitato sulle pendici del monte Partenio, in prossimità del monastero di Montevergine, il 30 marzo del 1944. L'opera dei volontari salernitani ha permesso di identificare il velivolo e dare un nome ai resti dello sfortunato aviatore che si trovano ora nel cimitero del Commonwealth di Salerno insieme a 1800 commilitoni che hanno subito la sua stessa sorte. Questi due documentari sono la dimostrazione di quanto ancora resta da fare nella ricerca materiale, umana e storica di episodi passati che hanno interessato questa zona dell'Italia del Sud. È ciò che si è fatto per un evento poco conosciuto ma di grande rilievo. Nel 2014 un documentario, realizzato dall'antropologo dell'Università di Salerno Vincenzo Esposito, *3 Marzo '44*, ha riportato alla luce, da un lunghissimo cono d'ombra, uno dei peggiori disastri ferroviari della storia, certamente il più grave avvenuto in Italia<sup>108</sup>. La disgrazia si verificò nell'ora più buia del periodo di guerra e sommò

106 Una vicenda simile è quella di un altro gruppo di subacquei salernitani, *Team Giò Sub*, che ha ritrovato su un fondale a 170 metri di profondità una nave americana affondata durante lo sbarco di Salerno. La citiamo, anche se a tutt'oggi non è stata raccontata da un documentario, perché dimostra la ricchezza dei documenti materiali che quell'evento ha lasciato sparsi nelle acque del golfo e che verosimilmente si arricchirà di altre scoperte nel futuro. Marcello Napoli, *Acciaroni, nei fondali la nave della Sharco*, «Il Mattino», 18 agosto 2018.

107 M. Patucchi (con fotografie di Giuseppe Carotenuto), *L'ultimo saluto al soldato bambino mandato a morire*, «La Repubblica», 19 dicembre 2017. Sulla collina di Capeczano sono stati trovati i resti di un soldato adolescente inglese, Raymond Frederick Rose, poi ricomposti e seppelliti, insieme a quelli di un altro militare, Joseph Goulden, nel cimitero di Montecorvino Pugliano con una cerimonia funebre il 23 novembre 2017. Inoltre Antonio Ferrara, *9 settembre 1943. Lo sharco*, «La Repubblica», 31 agosto 2013, in cui si ricordano i dodicimila caduti dei quali 1854 sepolti nel cimitero del Commonwealth di Montecorvino. Recentemente, nel 2022, continuando l'opera di riscoperta degli oscuri protagonisti dello sbarco, è stato ritrovato da Michele Giordano, iscritto al gruppo «Salerno WW2», il diario degli ultimi 253 giorni di un altro giovane militare britannico, Kenneth Hawkins, del Reggimento York and Lancaster, morto il 10 settembre 1943. Paolo De Luca, *Morire in guerra a 20 anni. Il diario del soldato Kenneth caduto dopo lo Sbarco del '43*, «La Repubblica», 12 gennaio 2022.

108 *3 Marzo '44* è stato prodotto dal Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali (DISPAC) dell'Università di Salerno ed è allegato con un DVD al libro omonimo di Oèdipus editore. Il 26 febbraio 2019 Rai-Storia ha trasmesso *Bahano. Titanic ferroviario* di Brigida Gullo sullo stesso tema.

un dramma civile a quello del conflitto. Il disastro del 3 marzo avvenne sotto la Galleria delle Armi, a Balvano, in provincia di Potenza, a poche centinaia di metri dal confine col salernitano. Il convoglio era partito alle ore 19 del 2 marzo da quella che oggi è la stazione di Napoli centrale ed era diretto a Taranto, via Battipaglia-Potenza-Metaponto. A Salerno fu cambiata la trazione che da elettrica si trasformò “a carbone” perché la tratta di Potenza allora non era elettrificata e a binario unico. Un convoglio lunghissimo, composto da carri merci che dovevano essere vuoti e invece erano pieni di uomini e donne campane. Venivano da Napoli e dal suo *hinterland* e si mischiarono a quelli dei vari centri della provincia salernitana che salirono a bordo tra le stazioni di Salerno e Battipaglia. Erano di Torre del Greco, Ercolano, Cava dei Tirreni, Eboli, Baronissi, Minori. “Viaggiavano per necessità”, hanno spiegato oralmente alcuni sopravvissuti. Viaggiavano carichi di biancheria, di abiti e “cose di casa” da barattare a Balvano, a Baragliano, a Tito con cibo (scarso sia nella quantità che nella qualità) fornito dai contadini delle campagne lucane attraversate dalla vaporiera. Era una necessità che si proponeva di garantire la sopravvivenza di intere famiglie delle città campane in uno degli inverni più freddi e sterili che la storia ricordi. Due locomotive a vapore trainavano, entrambe in testa, il lungo convoglio. Erano governate da quattro macchinisti: Pappalardo, Battagliese, Gigliano e Ronca, tutti campani, del deposito locomotive salernitano. Su quel treno morirono, secondo la testimonianza del salernitano Ugo Gentile, a quell’epoca giovanissimo capostazione di Baragliano, 626 persone, compreso il personale di macchina e i conduttori-frenatori. Pochi si salvarono, grazie all’espeditore della neve e del cascame bagnato posto davanti al naso e alla bocca che riuscì a filtrare le esalazioni tossiche prodotte dal carbone da trazione usato nelle locomotive. L’avvelenamento fu la causa principale del disastro. Il treno rimase bloccato nella lunghissima Galleria delle Armi, in forte pendenza, privo di trazione a causa della cattiva qualità del combustibile che produsse scorie e veleni rapidamente inalati, prima dai macchinisti e poi dai tanti passeggeri, già addormentati, sui carri merci scoperti. Nessuno di loro era contrabbandiere professionista, ma così si disse e così affermarono le inchieste dell’Esercito Alleato e del governo Badoglio. Erano viaggiatori per necessità e non clandestini. Vincenzo Esposito, secondo la migliore scuola del documentario antropologico, ha lasciato parlare i fatti, attraverso le testimonianze, tormentate ma pacate, dei rari sopravvissuti e dei loro familiari. Il risultato è la dimostrazione di come le immagini e la parola diretta siano in grado di ricostruire e di far rivivere, con grande espressività, uno dei peggiori disastri di civili del Mezzogiorno in quel tragico ’44.

Un risvolto penoso di quel disastro fu che passò quasi sotto silenzio, sia per la situazione generale della guerra in corso, sia per l’oggettiva penuria degli strumenti di comunicazione di quel periodo. Ne abbiamo scarne notizie dall’unica “istituzione” rimasta in piedi dopo lo sbarco degli Alleati e della dissoluzione dello stato italiano: i Carabinieri (allora reali). In effetti, con molta difficoltà, continuarono a mantenere la rete delle loro stazioni e a mandare al centro resoconti dettagliati per regioni, provincie e città. Erano la fonte principale di notizie anche per il neonato governo italiano. I loro rapporti contengono una miniera di informazioni sulle zone meridionali dopo lo sbarco a Salerno e descrivono, in tutta la sua gravità, la condizione materiale e sociale del Mezzogiorno. In quelle carte, che delineavano la tragica situazione di quello che era il territorio del neonato Regno del Sud, al disastro ferroviario del 3 marzo ’44 venivano riservate poche righe che parlavano di un incidente nella galleria presso Balvano capitato a un treno di “clandestini”. Cosa avessero di “clandestino” i componenti di quella folta umanità di povera gente che cercava di sbarcare il lunario commerciando, naturalmente “in nero”, generi alimentari necessari alla sopravvivenza, resta un mistero. Molti dei viaggiatori

erano perfino muniti di biglietto per salire su una tradotta più simile a un convoglio di carri bestiame. “Clandestini” erano semmai i prodotti racimolati che servivano al contrabbando. Vale la pena di ricordare che, in quel periodo, il mercato nero era l'unica fonte di sostentamento per i milioni di italiani del Sud che erano stati “liberati” dagli Alleati. L'altra fonte di sostentamento erano i furti o i commerci sottobanco che i civili dovevano fare per ottenere qualcosa dai ricchi depositi delle armate degli occupanti, con tutte le conseguenze che si possono immaginare, che vanno da azioni di malavita alla prostituzione (per averne un'idea si rivedano opere come *Paisà* o *Napoli milionaria*). Gli Alleati, tutti concentrati sulla conduzione della guerra, quando invasero l'Italia del Sud, non avevano nemmeno lontanamente pensato alle più elementari forme di sopravvivenza per i civili delle zone che “liberavano”. Non solo. I territori occupati erano anche le retrovie del fronte e quindi soggetti a tutte le restrizioni che si applicano in questi casi, compresi i normali scambi commerciali. I notiziari dei Carabinieri Reali del marzo '44, pur riferiti a tutto il Regno del Sud, privilegiano Napoli e la Campania («si lamenta che le regioni della Campania sono quelle che maggiormente risentono delle conseguenze della guerra») e si aprono sistematicamente con un solo argomento: la fame della popolazione civile. «La carestia continua ad imperversare in Napoli e sobborghi e nella Campania, come nel resto dell'intero territorio liberato. La vita ogni giorno di più va diventando impossibile. Il numero degli indigenti è in continuo crescendo e lo spettro della tubercolosi si agita sempre più da presso agli emaciati ed ai denutriti»<sup>109</sup>. In Campania esistevano particolari condizioni che acuivano la maggior parte delle difficoltà e ritardavano, più che in altre regioni, il ritorno a una qualche parvenza di normalità. Una di queste era la stasi del fronte sulla linea di Cassino, troppo vicina a Napoli per non provocare contraccolpi materiali e psicologici sulla vita dei civili. Tutto era fermo, a cominciare dai trasporti tra regione e regione. Era perfino proibito mettere in mare una barca per andare a pescare (per contro, i comandi degli Alleati, per pranzi di gala a base di pesce, si servivano tranquillamente degli esemplari presenti nella Stazione Zoologica Anton Dohrn di Napoli, acquario tra i più importanti d'Europa e tra i più forniti, almeno fino ad allora). Per le necessità più immediate, suggeriscono i CCRR, «sarebbe sufficiente consentire che un treno merci fosse giornalmente adibito al trasporto di generi alimentari dalle provincie del Mezzogiorno»<sup>110</sup>. Era la funzione che in pratica svolgeva “clandestinamente” il convoglio rimasto bloccato nella Galleria delle Armi. Le truppe alleate, accolte all'inizio con applausi e manifestazioni di giubilo, ora sono indirettamente responsabili di aggravare la condizione materiale degli abitanti perché favoriscono il mercato nero «acquistando ovunque merci che pagano a qualunque prezzo» facendo di conseguenza salire alle stelle ogni prodotto<sup>111</sup>. Nei notiziari di marzo si parla di una situazione “molto seria” e si richiede un “pronto ed energico” intervento delle autorità competenti per arginare il proliferare ai margini delle truppe alleate di una folla di persone che «per procurarsi gli alimenti ricorre al furto o a prestazioni tutt'altro che dignitose ai soldati alleati»<sup>112</sup>. Le richieste dell'Arma avevano ben poche probabilità di essere accolte dal neonato governo italiano che aveva scarso credito presso gli Alleati e ancora più scarsi strumenti di intervento, per non dire nulli. Milioni di civili si trovarono abbandonati a loro stessi. In questa situazione di gravissima crisi materiale e morale, l'attenzione rivolta

<sup>109</sup> “Notizie politiche e varie” del 29 marzo '44. Archivio Centrale dello Stato di Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri 1943-'44, Atti, cat. 3, cl. 12.

<sup>110</sup> Notiziario del 7 marzo '44, cit.

<sup>111</sup> Relazione del 6 aprile '44, cit.

<sup>112</sup> Notiziario del 29 marzo '44, cit.

al disastro di Balvano, riguardante un convoglio di “passeggeri clandestini”, era quanto mai sommaria e superficiale. La cifra delle vittime, nelle scarne righe dedicate al più grande disastro ferroviario della storia d’Italia, è perfino espressa per difetto: 521 morti, nel notiziario del 5 marzo, e addirittura scendeva a 424 in quello del 14 marzo<sup>113</sup>. Dopo di ciò, la sciagura fu presto dimenticata e nulla è rimasto nella memoria storica degli italiani e anche dei meridionali. A fatica, il documentario di Vincenzo Esposito e qualche volenterosa pubblicazione di questi ultimi anni hanno cercato di fare un po’ di luce sul tragico episodio.

Quel periodo cruciale continua a produrre opere cinematografiche, soprattutto del genere documentaristico a livello locale. In occasione del settantesimo anniversario di Salerno capitale è stato girato da Michele Schiavino, per conto della locale Società di Storia Patria, in collaborazione col Comune, un altro documentario che si rifa al periodo di guerra e del dopoguerra: *La svolta di Salerno. Febbraio-luglio 1944*. L’opera è introdotta dai versi di Alfonso Gatto e ripercorre, con filmati, foto d’epoca e le poche tracce ancora presenti in città, quello snodo cruciale per Salerno e per la storia d’Italia. Su tutto il resto, risalta la foto storica del secondo governo Badoglio dell’aprile del ’44 nella sala affrescata del comune.

Nel 2002, il 24 aprile, Salerno o - per meglio dire – la locale Università degli Studi, è balzata agli onori della cronaca nazionale per una notizia che è strettamente legata al mondo del cinema: il conferimento della laurea *honoris causa* in Lettere e Filosofia ad Alberto Sordi. L’evento è tanto più significativo se si pensa che, per una vecchia remora, che considera il cinema qualcosa di effimero e poco serio, il mondo della cultura e quello accademico in particolare, avevano accuratamente evitato fino ad allora di riconoscere i meriti storico-artistici del grande attore e regista italiano. La cosa è certo sorprendente se si considera che il cinema e i suoi protagonisti fanno parte della più importante forma di comunicazione, e a volte d’arte, del Novecento. E invece Alberto Sordi - come ha riconosciuto in quella occasione il rettore Raimondo Pasquino - «ha favorito la diffusione della storia italiana all'estero. Egli ha raccontato le vicende nazionali in cui tutti possiamo identificarcì. [...] Con il suo linguaggio straordinario, sapiente combinazione di comicità, ironia spesso amara e disincanto è riuscito a comunicare con il pubblico più vasto, a stabilire con esso un rapporto straordinariamente profondo e a fissarsi nella memoria di generazioni fino a fare di se stesso e dei suoi personaggi parte costitutiva del lessico culturale italiano»<sup>114</sup>.

113 Archivio Centrale dello Stato di Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, “Salerno ’43-’44”, CATEGORIA 3, fas. 14, p. 2. Sui notiziari dei Carabinieri del ’43-’44, mi permetto di riinviare, per un quadro più ampio e completo della situazione del Sud, a un mio saggio: *Condizioni di vita e ordine pubblico al Sud nei rapporti dei Carabinieri*, in Augusto Placanica, (a cura di), 1944 Salerno capitale. Istituzioni e società, Dipartimento di Scienze Storiche e Sociali, Università di Salerno, Esi 1986, pp. 805-868. Il saggio reca in appendice un’ampia documentazione delle relazioni inviate al neonato governo italiano dagli organi periferici dell’Arma. Sull’argomento si veda inoltre Silvio Bertoldi, *Il Regno del Sud. Quando l’Italia era tagliata in due*, Rizzoli, Milano 2003. Giuseppe D’Angelo, *I giorni di Salerno capitale*, Edizioni 10/17, Salerno 1994. Massimo Mazzetti, *Salerno capitale d’Italia*, Edizioni del Paguro, Salerno 2000. Nicola Oddati, *Dalla guerra alla pace. Italia e Alleati 1943-1946*, Edizioni del Paguro, Salerno 2000.

114 Sulla laurea *honoris causa* ad Alberto Sordi, conferita pochi mesi prima della sua scomparsa, si veda il volume a cura di Pietro Cavallo e Gino Frezza, *Le linee d’ombra dell’identità repubblicana*, Liguori, Napoli 2004. In esso si trovano, tra le altre cose, la prolusione del rettore Raimondo Pasquino (il brano citato si trova a p. 277), gli interventi del preside di facoltà Angelo Trimarco, di Annibale Elia e la *Lectio Magistralis* di Alberto Sordi tenuta a un’affollatissima platea di docenti e di studenti. Una testimonianza di Sordi, resa poco tempo prima, in cui lamentava la sottovalutazione che l’Accademia e la cultura alta avevano sempre mostrato nei riguardi del suo cinema, è possibile trovarla in P. Iaccio, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, cit., pp. 123-134. L’incontro con l’attore-regista avvenne nel corso del 52° Festival Internazionale del Cinema di Salerno durante il quale fu premiato con l’Apollo d’oro 1999. (Monica

Per il resto, Salerno o la sua provincia più conosciuta e riconosciuta, la costiera amalfitana, mantengono anche nel nuovo secolo l'immagine fluttuante del passato. Paolo Sorrentino, nel suo debutto cinematografico, *L'uomo in più* (2001), disegna i caratteri di un introverso e tormentato calciatore, Antonio Pisapia, ispirandosi ad Agostino Di Bartolomei, il capitano della locale squadra di calcio della Salernitana morto suicida. Nel successivo *Le conseguenze dell'amore*, del 2004, Toni Servillo-Titta Di Girolamo, un altro personaggio tormentato, è un salernitano di mezza età che trascorre la sua monotona vita in una città della Svizzera per una "condanna" della camorra. Anche lui farà una fine tragica lontano da tutti, dalla famiglia e dal suo unico amico. Meno tragico il riferimento localistico un qualche altro film, di genere vacanziero, in cui la divina Costiera ritrova la sua funzione di sempre. Il primo, con la sceneggiatura dei fratelli Vanzina, vede Biagio Izzo e Giovanni Esposito condurre due giovani stranieri ad Amalfi nel tentativo di sedurle: *Piacere, Michele Imperatore* del 2008. Il secondo, diretto dal solo Carlo Vanzina, vede protagonista Antonio, ex farmacista e poi deputato europeo, originario di Praiano: *Ex amici, come prima!* del 2011. La storia termina con una scena suggestiva in cui si ha cura di inquadrare i due golfi tra Salerno e Napoli da un punto che Antonio, impersonato da Salemme, elegge a suo luogo dell'anima. E non può mancare un film del prolifico Alessandro Siani, dello stesso genere e girato nel 2015, dal titolo: *Si accettano miracoli* in cui, a parte l'ambientazione di Sant'Agata dei due Golfi, si passa in rassegna una galleria di sfondi dei luoghi tipici della Costiera: Ravello, Atrani, Furore, Conca dei Marini e così di seguito. Anche Mediaset sceglie l'atmosfera solare degli stessi sfondi per ambientare nel 2007 *Due imbrogli e mezzo*, una commedia interpretata da Sabrina Ferilli, Claudio Bisio, Carlo Buccirosso e diretta da Franco Amurri. Si tratta, questo come gli altri lavori, di una versione aggiornata di quel genere scacciapensieri che si produceva in serie negli anni del *boom*. E gli esiti favorevoli non sono stati diversi da allora, se si pensa che il successo del film ha dato luogo a una miniserie televisiva in quattro puntate andata in onda nel 2010. La medesima operazione è stata tentata dalla Rai, ma con esiti meno felici sul versante degli ascolti, con una serie TV ideata da Ivan Cotroneo: *È arrivata la felicità*. Tra il 2015 e il 2018 si realizzano di ben 48 episodi divisi in due stagioni. Gli interpreti principali sono Claudia Pandolfi e Claudio Santamaria. Per completare il quadro, nel 2022 si aggiunge alla schiera anche una produzione «Netflix» dal titolo *Sotto il sole di Amalfi* diretta da Marina Pastori.

Naturalmente la Costiera è lambita anche da grandi produzioni internazionali che trovano sempre il modo di ambientare, in tutto o in parte, una loro realizzazione in questi luoghi. Tra le ultime *Nine*, un musical del 2009 con Sophia Loren, Nicole Kidman e Penelope Cruz. Come pure *Tenet*, del 2020, un film d'azione diretto da Christopher Nolan. E ancora *Diavoli (Devils)* del 2020-2022, diretto da Nick Hurran, incentrato sul mondo finanziario tra Europa e America. Anche in questo caso, il protagonista proviene da un piccolo centro della Costiera: Cetara. La vicenda si svolge in tutt'altri luoghi, ma le umili origini del personaggio, interpretato da Alessandro Borghi, servono per connotare le motivazioni personali di ascesa sociale di un provinciale che si immerge nella crisi economica mondiale. Per finire vale la pena di citare *The Equalizer 3*, il terzo episodio di una superproduzione USA della «Sony Pictures» (i primi sono del 2014 e 2018) diretto da Antoine Fuqua e interpretato da Denzel Washington. Il film, girato

---

Calabrese, *Sordi: L'Italia raccontata attraverso i miei film*, mercoledì, «Il Mattino», 17 novembre 1999. G. B., *Sordi: adoro Salerno, qui ho avuto la storia d'amore più lunga*, «Corriere del Mezzogiorno», 17 novembre 1999. Patrizia Sessa, *Sordi "maschera" del '900*, «La Città», 17 novembre 1999). Il conferimento della Laurea avvenne il 24 aprile 2002. Alberto Sordi scomparve, tra il dolore generale di una nazione, il 24 febbraio 2003.

nel 2022, uscito anche nelle nostre sale nel '23. La Costiera, e Atrani in particolare, è stata scelta per dare un tocco di ulteriore spettacolarità a un film d'azione, come avviene sempre più spesso per questo tipo di produzioni che amano calare le loro storie in luoghi "esotici"<sup>115</sup>.

Ambientazioni suggestive o accenni fugaci, come tanti del passato e come ce ne saranno certo nel futuro. Tuttavia recentemente, nel febbraio del 2022, la televisione pubblica, nel canale culturale di Rai-Storia, ha trasmesso un intero numero delle sue trasmissioni, sulla *Storia delle nostre città*, dedicato a Salerno. È stata la più fedele ricostruzione documentaristica, e di notevole qualità storico-artistica, di una realtà dai lontanissimi natali e rimasta viva fino ai nostri giorni. Pochi altri centri della penisola possono vantare un percorso di eventi e di memorie così lungo, e a tratti intenso, come Salerno; dalle origini etrusche, nel sesto secolo a. c. (illustrate da Luca Cerchiai, archeologo della locale Università), a un lunghissimo percorso che si è dipanato, attraverso innumerevoli epoche e stagioni: i Romani, i cosiddetti Barbari, un Medio Evo che da Salerno ha irradiato in Europa gli insegnamenti di una Scuola Medica multiculturale che ha attraversato i secoli, i Normanni, gli Svevi, gli Angioini, i Colonna, gli Orsini, i Sanseverino e infine i Borbone, per arrivare alla costituzione dello stato unitario in epoca risorgimentale<sup>116</sup>. Dopo di ciò, la città si è affacciata al Novecento, il secolo delle immagini e del cinema che abbiamo cercato di illustrare in questa ricerca. Dal documentario alla *fiction*. Nel 2022 la Rai ha realizzato, insieme a «Viola film», una serie televisiva ricavata dai romanzi di Diego De Silva girata tra Salerno e la Costiera: *Vincenzo Malinconico, avvocato d'insuccesso*. Regia di Alessandro Angelini, interpreti Massimiliano Gallo, Teresa Saponangelo, Francesco Di Leva, Lina Sastri, Michele Placido, Giacomo Rizzo. Come per la Napoli dei *Bastardi di Pizzofalcone* e altre serie recenti, Salerno diventa sede ideale di storie in cui l'ambientazione gioca un ruolo importante per contestualizzare caratteri e sfumature dei personaggi. Il centro storico, i vicoli, le strade, la stazione marittima, il vecchio tribunale e tanto altro ancora sono utilizzati per quello che sono: un *set* che, per una volta almeno, è distinto dalla sempiterna icona napoletana. Paradossalmente è una conferma di quella "immagine controversa" che la città ha avuto nella sua lunga storia attraverso la rappresentazione cinematografica. Preponderanza della icona napoletana, da una parte, e tentativi di distinguersi e riaffermare una propria identità, dall'altra.

Come concludere l'intero arco della rappresentazione cinematografica di Salerno?

Percorso lungo, costellato di luci e ombre, più ombre che luci, ma con una linea rossa sotto traccia e bagliori improvvisi, come negli anni dello Sbarco (con la maiuscola, come viene spesso citato). La conclusione, ancora una volta, non può che essere quella di città-ombra<sup>117</sup> che, nonostante tutto, continua a rispuntare tra le pieghe della grande icona della realtà napoletana. La definizione di Salerno città-ombra sullo schermo ha singolari affinità con la tesi storiografica di

<sup>115</sup> Come per altre produzioni americane, l'ambientazione mediterranea o semplicemente italiana è stata "rinforzata", è il caso di dire, nelle scene girate a Napoli in piazza del Gesù con alcuni interventi scenografici. In uno dei luoghi più conosciuti della città partenopea è stato aggiunto un mercatino di bancarelle per completare lo stereotipo delle piazze di casa nostra. (Gennaro Di Biase, *Da Hollywood a Napoli un set a piazza del Gesù*, «Il Mattino», 11 novembre 2022). Né più né meno di quello che si fece in occasione di un altro film Usa, *Mangia, Prega, Ama*, con Julia Roberts (2010), quando in via dei Tribunali furono aggiunti, perché previsti in sede di sceneggiatura, i soliti panni stesi che non possono mancare in un film USA girato a Napoli.

<sup>116</sup> Su Salerno e provincia è stata pubblicata una lunga e dettagliata bibliografia della sua storia. Sara De Carlo, *Contributo ad una bibliografia su Salerno e provincia*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XXI, n. 4, ottobre-dicembre 2021, pp. 3-123.

<sup>117</sup> P. Iaccio, *L'immagine cinematografica di Salerno. La strana sorte di essere una città-ombra*, «Salternum». Semestrale di informazione storica, culturale e archeologica, A. XXII, nn. 40-41, gennaio-dicembre 2018, pp. 121-151.

Aurelio Musi sulla condizione della città nei secoli dell'età moderna: Salerno "città assente"<sup>118</sup>. Città ombra o città assente o addirittura "città sospesa", come la definisce un libro scritto da uno psichiatra salernitano<sup>119</sup>. Sembra che Salerno sia prigioniera, dal punto di vista storiografico non meno che da quello della rappresentazione cinematografica, e non solo, di una immagine contraddittoria e, per molti versi, indefinita.

Nel 2016, un autore di talento, Francesco Patierno, sulla falsariga del libro di memorie di Norman Lewis, *Napoli '44*, pubblicato in edizione italiana da Adelphi, ha costruito un "documentario di montaggio" basato quasi esclusivamente sulla grande miniera delle immagini d'epoca del periodo della guerra e dell'occupazione alleata<sup>120</sup>. Il termine documentario è perfino riduttivo (senza voler sminuire le qualità del documentario cinematografico) perché Patierno, con *Naples '44*, ha realizzato, con quelle immagini, il percorso ideale e umano dell'autore del libro di memorie, ma soprattutto ha riproposto una propria rivisitazione di quell'epoca servendosi, in maniera espressiva, della grande capacità evocativa del cinema del reale. L'opera è una calibrata raccolta di immagini documentaristiche mescolate con film narrativi, della più diversa provenienza, ma tutti riferiti alla realtà della guerra e dell'occupazione: 'O sole mio, Paisà, Napoli milionaria, Le quattro giornate di Napoli, Il miracolo di San Gennaro, La pelle, Il re di Poggio reale e tanti altri. Non c'è dubbio che, per la fortissima valenza realistica che i filmati d'epoca conservano ancor oggi, il racconto sembra assorbire la "finzione" nell'alveo di un percorso dominato dalla concretezza brutale della "presa diretta". Lo testimoniano, in particolare, le immagini e il commento "a caldo" del gravissimo episodio della bomba esplosa nei pressi del palazzo della posta centrale in cui si riprendono corpi smembrati di persone che si dibattono cercando un aiuto che nessuno può dare. Il documentario ripercorre in maniera fedele l'esperienza dell'autore del libro durante la sua permanenza nella Napoli occupata. C'è anche una breve parentesi che lo vede in visita ai templi di Paestum: «è stata come un'illuminazione, una delle grandi esperienze della vita». Questa scoperta culturale ed esistenziale viene interrotta da un episodio di guerra costituito da un caccia tedesco che lo mitraglia e lo costringe a rifugiarsi in uno dei templi dell'area archeologica (viene da pensare che un dio pagano abbia continuato a proteggere quelle colonne millenarie dagli insulti della guerra, ben oltre il periodo dello sbarco). Lewis poi ci informa che, durante il viaggio di ritorno a Napoli, si trova coinvolto in due episodi degni di nota. La visita a Battipaglia, definita la "Guernica italiana", per come è stata martoriata dalle incursioni ordinate dal generale Clark, "l'angelo sterminatore", secondo la voce corrente<sup>121</sup>. Lewis esprime così tutte le sue riserve su come gli Alleati si comportano con i civili che vengono "liberati". Il

118 A. Musi, *Salerno moderna*, Avagliano editore, Salerno 1999.

119 C. De Rosa, *A Salerno. Psicologia insolita di una città sospesa*, Giulio Perrone editore, Roma 2022. «Nella sua cronaca indecisione, Salerno non sa ancora se considerarsi la più meridionale delle città del Nord o la più settentrionale delle città del Sud. [...] Il suo dubbio perenne non è paura di scegliere, non è nemmeno scarsa autostima. E', piuttosto, una rivendicazione lucida del diritto di non prendere posizione, una rinuncia continua per ponderare quale delle due prospettive offra le migliori opportunità. Con i suoi tempi, senza fretta» (p. 7).

120 Il regista napoletano ha impiegato tre anni per portare a termine il suo lavoro trascorsi per la gran parte nelle ricerche in archivi italiani, inglesi e americani: Istituto LUCE, National Archives and Records Administration, Imperial War Museum, Getty Images. Nella versione originale la voce narrante è di Adrian Cumberbatch; in quella italiana di Adriano Giannini.

121 «Le immagini dei cadaveri di bambini estratti dalle macerie di Battipaglia, dopo il bombardamento a tappeto voluto nel '43 dal generale Clark, "angelo sterminatore" dell'Italia del Sud, sono la dimostrazione dell'attualità del racconto "Naples '44". Con queste parole Patierno ha commentato il suo film alla Festa del Cinema di Roma del 2016. Titta Fiore, *Napoli '44 come Aleppo. Cronache sotto le bombe*, «Il Mattino», 19 ottobre 2016.

secondo episodio, se si vuole, è ancora più raccapricciante perché avviene davanti ai suoi occhi ed è opera dell'esercito a cui egli stesso appartiene. Raggiunta Salerno, a bordo di una *jeep*, si imbatte in uno scontro a fuoco ma soprattutto si trova ad assistere a un brutale interrogatorio, da parte degli occupanti, di un italiano che alla fine viene addirittura fatto sparire.

Ma il centro del libro e del film è la realtà di Napoli.

Patierno ha fatto, come il Rossellini di *Paisà* e tanti altri dopo di lui, il suo “percorso dell'anima” in una città che, come è stato notato, «con Roma, Venezia, New York, Los Angeles, Londra, Parigi (sì, direi che ci sono tutte) è una delle città più cinematografiche del mondo, una delle magnifiche sette dove tanto cinema è stato ambientato fin dai primi *ciak* della storia»<sup>122</sup>. Napoli, dunque, città universale, città-mondo come poche altre, che non fa da sfondo a storie di genere, ma diventa protagonista essa stessa: prima donna di ogni racconto che la investe e che ne ravviva l'identità profonda, ieri come oggi. E il bel “documentario” di Patierno ne è la dimostrazione lampante, con le sue immagini in bianco e nero che ripropongono la visione realista e neo-realista del tragico periodo della seconda guerra mondiale. Ma anche in una “rappresentazione” così viva, marcata e riconoscibile, rispunta lo strano destino della città di Salerno che si manifesta, come sempre, nella sua veste di città-ombra. Infatti nessuno, tra i tanti recensori del film, ha rilevato, nelle scene finali di *Naples '44*, che raccontano la partenza di Norman Lewis dal porto di Napoli, tre brevi inserzioni in cui si vede nitidamente che ci troviamo, non nel porto di Napoli, ma nel porto di Salerno. Si distingue chiaramente, sullo sfondo di una ripresa che inquadra in primo piano navi militari, la strada costiera che dal capoluogo porta a Vietri sul Mare. Non di vero e proprio falso si tratta, come pure è avvenuto tante volte nella lunga storia delle immagini cinematografiche, in cui scene, girate altrove, sono state usate volutamente per rappresentare un luogo per un altro. Ma di sovrapposizione, di scambio o - meglio - di una sorta di naturale e inevitabile assorbimento. Ancora una volta, come è accaduto quasi sempre dalle origini del cinema in Campania, Salerno ha finito per essere “assorbita” dalla gigantesca icona napoletana.

Tuttavia, il nostro percorso sulla rappresentazione cinematografica di Salerno e provincia nell'arco di ben oltre un secolo, (per la precisione dagli ultimi anni dell'Ottocento all'inizio del terzo decennio del Duemila), ci ha permesso di individuare tracce di una identità che emerge a tratti, a volte con violenza, come ai tempi dello Sbarco o dell'Alluvione, e cerca di distanziarsi dal cono d'ombra dell'icona napoletana. Le pagine di questa ricerca spero lo dimostrino a sufficienza e anzi contribuiscano a meglio delineare i tratti di una propria dimensione materiale e culturale. Negli ultimi anni, questa identità ha cercato modi e forme per svolgere un ruolo autonomo e originale attraverso prodotti cinematografici, televisivi, iconografici e istituzioni culturali.

---

122 Irene Bignardi, *Napoli '44 e non solo: la città al cinema è la protagonista*, Il «Venerdì di Repubblica», dicembre 2016. Recentemente Napoli è stata raccontata da un lungo *reportage* del prestigioso «New York Times» come uno straordinario luogo di diffusione di immaginario cinematografico: Elisabetta Povoledo, *Naples, a City of Contradictions, Is Once Again a Home for Cinema*, «New York Times», dicembre 2021. «For *The Hand of God*, the director Paolo Sorrentino has returned to his hometown, whose cultural profile has been lifted in recent years by the Elena Ferrante novels and like “Gomorrah”».



## **II. Testimonianze. Salernitani nel cinema**

*di Pasquale Iaccio*

*Le pagine che seguono sono dedicate alle testimonianze di salernitani che hanno avuto un ruolo nel mondo del cinema. Sono tracce del contributo della città al cinema nazionale e, allo stesso tempo, l'emergere di memorie che sono state trascurate per molto tempo. Questa galleria di personaggi dovrebbe essere introdotta idealmente dalla pioniera del cinema Elvira Notari, napoletana per generale riconoscimento, ma salernitana di nascita. Per lei, e per il suo operatore, il marito Nicola, parlano le opere che sono sopravvissute della ricca produzione della «Dora Film».*

*Le testimonianze che si presentano sono disiformi perché comprendono due attori “presi dalla strada” nel periodo neorealista, Bovino e Vitale, l’attività di critico cinematografico, poco conosciuta ma di estremo interesse, del poeta Alfonso Gatto e i ricordi di uno sceneggiatore tra i più importanti del cinema italiano del secondo dopoguerra. Cominciamo con una testimonianza di Ugo Pirro divisa in due parti. La prima riporta la trascrizione di una sua relazione tenuta all’Università di Salerno nell’ambito del convegno «Le linee d’ombra dell’identità repubblicana», (23 aprile 1999). La seconda è una intervista in cui Pirro generosamente si presta a rispondere a domande sul suo cinema e su quello della sua epoca.*

### **1. I racconti audiovisivi della storia repubblicana. Uno sceneggiatore tra pratica e teoria**

#### a) Intervento di Ugo Pirro

Quando frequentavo il ginnasio a Castellammare di Stabia, (io sono di Salerno, non studiavo molto ma andavo spesso al cinema...), una mattina, entrando a scuola, dopo che era suonata la campanella, mi divertivo a camminare nel corridoio imitando Charlot... In fondo al corridoio c’era il professore di francese che mi rimproverò: *ecco un giovane delinquente in erba!* Questo per dire quale era la considerazione che si aveva per cinema negli Anni Trenta. Si potrebbero citare molti esempi di genitori che impedivano ai figli di andare al cinema...e via di seguito.

Un altro episodio che non riguarda la mia vita, ma che è indicativo dell’evoluzione tecnico-espressiva del cinema, si riferisce alle riprese del film *Stromboli* di Roberto Rossellini. Un giorno alcuni membri della *troupe* decisero di montare un telone in piazza e proiettare un film sonoro e cantato. Con grande sorpresa degli organizzatori, gli spettatori non capirono assolutamente nulla perché la conoscenza del cinema che avevano gli abitanti dell’isola, si era fermata al periodo del muto. Ciò sta a significare che l’evoluzione del racconto cinematografico è tale che basterebbe, come dire, tacere oppure essere ciechi per dieci giorni perché non sia più possibile capire il significato di un film. Tutto ciò avviene perché le strutture narrative mutano di continuo e solo uno spettatore assiduo può seguirle senza difficoltà. Chi non frequenta il cinema, o comunque che non ha familiarità con esso, spesso non riesce a comprendere il film.

Ci sono poi strutture narrative che sono difficili da capire anche per noi oggi, proprio perché c'è una fortissima evoluzione legata a tanti fattori che non è il caso di enumerare ora. A questo punto penso che bisognerebbe fare ancora un passo in avanti nell'analisi e nella ricerca, cioè vedere il cinema come fonte di storia, non più da un punto di vista estetico o sociologico, ma proprio come una normale fonte di storia. In altre parole sostengo la necessità di studiare alcuni film fotogramma per fotogramma. Si tratterebbe di scomporre quello che è considerato "l'immaginario collettivo" per leggere nel fotogramma un particolare, un aspetto, un'informazione che ci è sfuggita quando vediamo il film nel suo complesso.

Questo potrebbe essere, per alcuni periodi del cinema italiano, un'operazione veramente interessante. L'esempio più facile riguarda *Roma città aperta*: qui ogni fotogramma è una miniera di informazioni che riguardano il costume, il modo di parlare, il modo di agire, l'architettura, i mezzi di trasporto, ogni cosa. Ci sono una quantità di indizi e di notizie che andrebbero, quanto meno, enucleate e poi analizzate in maniera specifica. Per non parlare poi di *Paisà*: credo che analizzando attentamente *Paisà*, fotogramma per fotogramma, sequenza per sequenza, possiamo avere oggi un'idea abbastanza completa di quello che è stato il nostro dopoguerra. Infatti, proprio il carattere del film, che è concepito come un viaggio, (dallo sbarco degli americani in Sicilia all'arrivo sulle rive del Po), dà il senso di quella che è stata la storia del nostro paese in quegli anni. Ripeto, non solo all'interno di ogni episodio, ma addirittura di ogni sequenza, in ogni fotogramma, c'è molto altro da studiare. Non è compito mio perché sono uno sceneggiatore, ma sento che in questi film c'è gran parte della nostra storia.

Ma come si procede nel momento creativo del cinema, com'è che si arriva a risultati di questa portata?

Per prima cosa bisognerebbe pensare a come si forma l'immaginario, a come un autore incamera le informazioni che poi andrà a tradurre in immagini. E questo già ci fa capire quanto, nel formarsi dell'idea cinematografica, un autore sia immerso nella realtà, non solo del suo presente, ma anche del suo passato. Tutto ciò non riguarda unicamente gli autori. Anche noi semplici spettatori siamo custodi di una quantità di informazioni e abbiamo bisogno solo di una sollecitazione per poterle organizzarle in un racconto, in un film o in un "ricordo" personale. Si tratta di un processo complesso, ma allo stesso tempo spontaneo.

Per quello che mi riguarda, sempre per citare esperienze personali, (è un concetto che ripeto spesso e qualcuno dei presenti l'avrà già sentito più di una volta), sostengo che l'idea cinematografica sia una fotografia in movimento.

Se noi prendiamo il dizionario di Battaglia, sono citate e analizzate tante idee: idea musicale, idea letteraria, ecc. Ma l'idea cinematografica non è citata. Questo ha fatto nascere in me il desiderio di capire che cosa sia "un'idea cinematografica". Come sono arrivato alla conclusione che si tratti di una fotografia?

Tutto ha origine ascoltando il racconto di un amico che mi parlava di come un vecchio sindacalista, che forse pochi di voi conoscono, Giuseppe di Vittorio, analfabeto, aveva imparato a scrivere. Ebbene, aveva imparato a scrivere con il carbone sulle mura di casa sua.

Io, in questa immagine di un bracciante che impara a scrivere sul muro di casa, ho trovato la rappresentazione di tutta un'epoca, la rappresentazione grafica, direi, della situazione del nostro Mezzogiorno nell'immediato dopoguerra.

Ora, passando da un argomento all'altro, posso dire che molti i film del dopoguerra si riferiscono al mondo contadino. Se noi vogliamo fare un'indagine sul mondo contadino di quell'epoca, ci sono molte opere che ci potrebbero dare un apporto prezioso e significativo.

Ma, ad un certo punto, il mondo contadino ha finito di interessare il cinema e anche la letteratura. È stato sostituito dall'interesse per il modo operaio. In parte perché il "mondo contadino" si era trasformato in "mondo operaio", in parte perché l'interesse del cinema, e quello degli intellettuali, si era spostato su altre problematiche. Questa è una semplice constatazione più che un giudizio personale. In ogni caso, anche sul nostro mondo contadino, il cinema che si è prodotto nel dopoguerra, fornisce possibilità di nuove di più attente ricerche. Non so se se può interessare qualcuno, ma sarebbe importante cercare in questo cinema dimenticato le nostre radici di meridionali.

Io sono partito dal mondo contadino, ma non mi sono fermato lì; forse per una mia incapacità. In ogni caso, qualunque periodo della nostra storia del Novecento può essere analizzato e scandagliato come una fonte di ricerca storica. Tale ricerca implica prima di tutto un'indagine sulla lingua: infatti anche nella lingua e nei dialetti che troviamo in tante opere cinematografiche, c'è la testimonianza del cambiamento del costume di una comunità. Nei film, in particolare, il parlato, "il dialogato", segue il mutamento, non solo della lingua, ma anche della società. Dirò di più. Nel modo di parlare, ad esempio, degli *speaker* dei cinegiornali, nella loro enfasi e nei termini che adoperavano, va individuato un percorso di ricerca che non riguarda solo il campo della linguistica, ma riguarda l'intera società; come quest'ultima produceva un determinato linguaggio o, meglio, come lo subiva perché molte volte, specie nel periodo fascista, il linguaggio veniva subito più che creato spontaneamente.

Se queste sono le possibilità che il cinema offre agli storici, dobbiamo dire che, involontariamente, anche ognuno di noi autori potrebbe essere una fonte di ricerca.

Prima accennavo a come si forma un'idea cinematografica, a come si forma una struttura narrativa. Anche su questo possiamo trovare diverse modalità: nel periodo del neorealismo, ad esempio, era importante condurre un'inchiesta. Gli sceneggiatori e il regista, prima di affrontare un determinato tema, facevano un accurato lavoro di ricerca sul campo. Ricordo che con Peppe De Santis, che è stato il regista per eccellenza del mondo contadino<sup>1</sup>, siamo stati a lungo in Puglia per documentarci sui luoghi e sulle persone proprio perché volevamo fare un film su una prostituta di campagna. Il film poi non è stato realizzato (ma è stata pubblicata successivamente la sceneggiatura). In quegli anni si stava realizzando una riforma agraria e il mondo contadino subiva la prima trasformazione. Noi non l'abbiamo saputa cogliere in pieno. Con grande sorpresa, abbiamo visto i villaggi nuovi, costruiti in seguito alla riforma, assolutamente vuoti e ci siamo chiesti come mai le famiglie contadine preferissero restare nelle loro vecchie case di paese anziché occupare quelle nuove e più vicine alla terra che coltivavano. La verità è che il trasferimento delle famiglie nei nuovi villaggi rompeva l'antica coesione sociale e specialmente i giovani finivano per trovarsi in un ambiente a loro estraneo e quindi si trovavano nell'impossibilità di poter comunicare e di avere una vita sociale. Oggi mi rendo conto che questa realtà avrebbe meritato di essere documentata in un film. Ma l'evoluzione delle cose è stata tale che molto di quell'aspetto è andato perduto. Ciò non toglie, però, che tale mutamento possa essere materia interessante per ricostruire la storia del Novecento e addirittura della nostra contemporaneità.

<sup>1</sup> Su De Santis, il vero cantore del mondo contadino, rimando a una testimonianza in cui faceva un bilancio del suo impegno nel settore cinematografico. P. Iaccio, *Il regista contro. Giuseppe De Santis e le battaglie artistiche e politiche del dopoguerra*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XX, n. 4, ottobre-dicembre 2020, pp. 178-203. L'intervista fu raccolta nel 1994, un anno prima che gli fosse conferito il Leone d'Oro alla carriera dalla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.

Ho citato le mie esperienze personali, ma molti miei colleghi hanno seguito lo stesso iter. Hanno dovuto fare delle ricerche sul campo, perché la realtà del nostro paese, nell'immediato dopoguerra, era sconosciuta ai più ed è toccato proprio al cinema, quasi come trasportato da un istinto naturale, il compito di scoprirla.

Credo proprio che senza *Paisà* la conoscenza del nostro paese sarebbe arrivata molto più tardi e non importa che questi film, al loro debutto sugli schermi, non abbiano avuto successo di pubblico. Hanno lavorato nel profondo, hanno risvegliato le coscienze, hanno avuto un'importanza enorme che oggi noi riconosciamo. Ma che all'epoca, per una serie di ragioni, passò inosservata. Sì dà il caso che questo cinema neorealista, che ha scoperto il nostro paese, sia stato apprezzato prima in Francia che in Italia. Io, nello scrivere in mio romanzo *Celluloide*, e cioè la cronaca della realizzazione del film di Rossellini<sup>2</sup>, ho fatto una ricerca e ho scoperto che, in occasione della prima proiezione a Roma di *Roma città aperta*, (una proiezione del tutto occasionale), la critica non aveva capito assolutamente nulla e il film fu, non dico maltrattato, ma certo fu molto sottovalutato. Tutto questo per dire, ancora una volta, che il cinema racchiude la sua grande forza comunicativa nelle immagini. In esse c'è una verità che non sempre è controllata dall'autore. Una verità che sta proprio nella macchina da presa, nell'obiettivo: è infatti l'obiettivo che crea il linguaggio cinematografico.

Per rendere, se è possibile, più chiara la mia idea di linguaggio cinematografico, faccio un piccolo esempio: io sono seduto di fronte a voi e con un solo sguardo posso inquadrare tutta la platea. Ma se chiudo un occhio, non vi vedo più tutti e, per recuperare visivamente tutta la platea, devo fare una carrellata oppure devo fare uno *zoom* in avanti per vedere alcuni di voi oppure in alto. Bene; questo è il linguaggio cinematografico e si delinea in base a ciò che io scelgo di vedere. Se scelgo di vedere questa platea, partendo da sinistra a destra, vuol dire che ho fatto una determinata scelta linguistica e di stile. Se invece scelgo di raccontare, con tanti primi piani, ognuno di voi, vuol dire che ho fatto una scelta stilistica diversa. Tutto questo implica, non soltanto un discorso di tipo didascalico, ma anche che la forza del linguaggio cinematografico sta proprio nel suo riuscire a cogliere i dettagli, nel suo avvicinarsi ed allontanarsi da un soggetto. Questa sua capacità gli consente di costruire il racconto attraverso immagini che, nel loro insieme, devono avere, non tanto un legame diretto, quanto un legame logico. Devono far riferimento a una struttura interna e, come dicevo all'inizio raccontando della proiezione di un film sonoro a Stromboli, penso che nelle strutture narrative non ci sia soltanto un fatto estetico, una scelta di stile. C'è qualcosa d'altro: c'è la spia, il riflesso di quello che è la società nel suo complesso. Infatti, come si forma un'idea, come si forma una struttura narrativa? Una struttura narrativa si forma, il più delle volte, dall'esperienza che noi abbiamo fatto nella vita, al cinema, a teatro o leggendo libri. Si forma quindi attraverso questo tipo di esperienze e poi bisogna trovare un punto di fusione per far sì che da tutto ciò nasca un'idea.

Le immagini di un film importante, di un film artisticamente riuscito sono tutte molto significative e hanno un significato che va al di là del film nel suo complesso: le strutture narrative hanno una loro specificità che va valutata. Dirò di più, se noi andiamo a vedere un film americano, possiamo fare diverse constatazioni, non tanto sul racconto del film, (per quanto

<sup>2</sup> U. Pirro, *Celluloide*, Einaudi, Torino 1995. Da citare la proiezione di *Roma città aperta* e di *Celluloide* nel corso di una Giornata di Studio nell'aula magna dell'Università di Napoli Federico II il 17 gennaio 1997 in occasione dell'introduzione dell'insegnamento di Storia del cinema presso la facoltà di Lettere. L'evento vide la partecipazione di cineasti, come Ugo Pirro, sceneggiatore di *Celluloide*, di Carlo Lizzani, regista del film, e di studiosi: Mino Argentieri, Francesco Barbagallo, Matteo Palumbo e Pasquale Iaccio.

anche quello sia importante), ma sul modo in cui viene raccontato. Noi possiamo avere uno specchio di quella che è la società americana. Non è un caso che i film americani, in grande quantità, sono seminati di effetti speciali: incidenti, auto che corrono e che si frantumano e così di seguito. Tutto questo va studiato perché è segno che nella società americana c'è qualcosa che bolle. Lo stesso si può dire, in senso opposto, dei nostri film contemporanei, le cui strutture narrative sono sempre più povere. Infatti, anche la povertà di una struttura narrativa è specchio di un malessere sociale che molte volte sfugge allo spettatore, ma che non dovrebbe essere assolutamente trascurato.

Un altro segno della crisi di identità di un paese, (e questo riguarda anche il nostro paese), può essere visto addirittura nel confrontare il primo tempo di un film con il secondo: se voi diventate degli spettatori attenti e coscienti, come credo siate già, potrete vedere che nel secondo tempo, in genere, i film non hanno molto altro da dire, raccontano quanto è già stato impostato nel primo tempo. Questo non è soltanto un difetto autoriale. Spesso si tratta di un fenomeno molto esteso, specialmente, debbo dire, nel cinema americano, che è quello più importante. Bisogna chiedersi a quale società corrispondono queste strutture narrative che si perdono, che non riescono a concludere, che vagano nel vuoto e che, per risolversi, hanno bisogno delle sparatorie o comunque dell'inserimento di un fatto eccezionale. Non so se avete notato che questo genere di film non hanno più un solo finale. Hanno quasi sempre tre finali. Quando sembra che il film sia finito, ricomincia una volta e poi ancora un'altra.

Anche questo dà l'idea di una crisi di ispirazione, ma non solo. Dà l'idea che ci sia ben altro dietro questo modo di narrare. Tante parole solto per dire che il cinema è un grande serbatoio di informazioni, di tracce, di temi che vanno valutati e studiati con attenzione.

Per concludere, vorrei dire che trovo assurdo che i filmati televisivi non siano accessibili agli studiosi. Credo che su questo sia addirittura necessaria una legge che stabilisca un determinato periodo di tempo dopo il quale tutti i programmi, tutti i filmati, tutti i nastri dei filmati televisivi possano essere analizzati dagli studiosi. Questa è sicuramente una legge che noi dovremmo promuovere.

### b) Intervista a Ugo Pirro

**I:** *Per completare l'esposizione di questa mattina, si potrebbe partire dal suo esempio relativo al fotogramma come unità di analisi, non tanto del film nel suo complesso, quanto per le informazioni culturali, sociali, storiche che esso può offrire agli studiosi.*

**P:** Dicevo che la ricerca sul cinema, da un punto di vista storico, dovrebbe prendere in considerazione il singolo fotogramma. L'immaginario collettivo in qualche modo bisogna scomporlo e quindi in quest'ottica anche il fotogramma diviene un sottotesto che può contenere delle informazioni utili.

Pensiamo ad esempio al caso di un film come la *Corazzata Potemkin*: le immagini contengono dei significati che sono anche molto diversi dai significati che il film nel suo complesso vuole trasmettere. Allora uno studio serio sulla storia del cinema dovrebbe anche concentrare la sua attenzione su questi aspetti. Il fotogramma può contenere informazioni fondamentali che magari, nel contesto dell'intero film, possono sfuggire.

Un altro motivo per cui ritengo sia necessario che la ricerca storica sia attenta nell'analisi del fotogramma, è perché quest'ultimo non è legato a un giudizio estetico. Il fotogramma è

soprattutto una fonte di informazioni. Certo, se si combinano insieme i fotogrammi, poi danno vita ad un'azione, ma il fotogramma in sé è una fonte di informazioni, come dire, microscopica.

Se noi prendiamo un fotogramma staccato dal film, dal suo contesto e lo esaminiamo attentamente, possiamo stabilire l'epoca della pellicola. Se noi, ad esempio, e qui esagero, non abbiamo il film, ma un solo fotogramma, anche attraverso quel fotogramma, possiamo avere una serie di informazioni che possono avere un senso. Certo, non dal punto di vista estetico, ma da quello della ricerca storica.

**I:** *Può fare qualche esempio che possa chiarire meglio il concetto.*

**P:** Prendiamo *Paisà*. Qui ogni episodio è carico di informazioni. Ma, a parte ogni singolo episodio, mi riferisco a un caso che può essere esemplare. Nell'ultimo episodio, c'è il primo fotogramma sul Po, col corpo del partigiano che viene trascinato dalla corrente. Noi possiamo staccarlo dagli altri, perché di per sé, contiene già una serie di informazioni che si possono analizzare: c'è il riferimento alla nostra lotta partigiana, all'esito di questa lotta, ci sono informazioni sulle fasi crudeli degli scontri, sull'epoca storica. Non solo, ma siccome si tratta di "invenzione" cinematografica, possiamo rapportarlo alla realtà del momento. Può essere, infatti, anche un elemento di confronto per condurre una ricerca storica parallela.

**I:** *Parallelia al momento in cui è stato fatto il film?*

**P:** Sì, al momento in cui è stato realizzato il film. Il fotogramma in sé contiene una serie di elementi che riguardano la ricerca storica in quanto quel fotogramma non è gratuito, ma nasce da una determinata situazione storica. Ad esempio, perché è stato fatto, come è nato... questo certo è una considerazione un po' al limite.

**I:** *Ma, quando voi autori scrivete la sceneggiatura, il problema del fotogramma, ovvero quello che poi si vede sullo schermo, di come viene reso, ve lo ponete già al momento della stesura?*

**P:** No, non ce lo poniamo a livello di fotogramma, però a livello di sequenza sì. Ma anche a livello di scene dobbiamo porcelo per forza.

**I:** *Un esempio, così ci rendiamo conto.*

**P:** Prendiamo il primo fotogramma di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri [un film sceneggiato da Pirro]. Anche il primo fotogramma è carico di informazioni, non soltanto sulla storia del cinema. Intanto colloca il film in una determinata epoca e basta questo. Quel fotogramma contiene una serie di informazioni che nel momento in cui lo vediamo sfuggono, ma che poi, inserite nel contesto, acquistano una grandissima importanza: il giovane che esce, il modo di camminare di Volonté, il luogo dove avviene l'incontro, tutti gli altri particolari. Allora, dove siamo? Come è che è venuto in mente al regista di fare quell'inquadratura, da che cosa nasce? In un'altra epoca, nel 1960, sarebbe venuta in mente quell'inquadratura? Secondo me, no.

Allora, ecco che una singola inquadratura contiene già elementi sufficienti per collocare storicamente una vicenda, al di là di quanto è stato "scritto" nel film. Ci saranno dei film,

ad esempio, di cui si è perso tutto e basta un unico fotogramma per poter fare un'indagine sull'opera e sul periodo in cui è stata realizzata: da chi è stato fatto il film o perché è andato perduto...

**I:** *Ma lei si riferisce sempre a un solo fotogramma o a tutta la sequenza iniziale?*

**P:** No. Io mi riferisco anche, per essere estremo, a un singolo fotogramma. Andiamo un po' indietro, al periodo della mia infanzia. Ricordiamoci che allora si faceva la raccolta di fotogrammi, si compravano dal tabaccaio senza criteri estetici. Per esempio, si compravano i fotogrammi di *Tom Mix* che era un *cow boy* dei film americani e tra i ragazzi si giocava a scambiarsi i pezzi di pellicola.

**I:** *Siamo negli Anni Trenta, vero?*

**P:** Sì, negli Anni Trenta. Mi rifaccio a questo ricordo d'infanzia per ricordare che c'è stata un'epoca in cui contava anche il singolo fotogramma; certo in un altro senso, in modo scherzoso, gioioso... Se poi noi ci rifacciamo teoricamente allo Strutturalismo, il fotogramma assume un'enorme importanza. Quando noi diciamo che per analizzare un film ci vogliono immagini significanti, in effetti affermiamo che un'immagine può contenere di per sé una serie di informazioni utili per l'analisi e lo studio.

**I:** *A proposito dello Strutturalismo, dell'importanza del fotogramma nell'analisi di un film, c'è una domanda che devo farle e riguarda i rischi di questo tipo di analisi. Spesso si parte da un singolo fotogramma, da un particolare infinitesimale del film che, magari il regista, lo sceneggiatore, l'autore non avevano neanche considerato e su questo si fanno una serie di teorie, di congetture e si finisce poi per allontanarsi dal vero significato del film.*

**P:** Certo questo può succedere. Però voglio dire che quando parlo di informazioni, non mi riferisco a indicazioni relative al film. Parlo di informazioni di carattere storico. Il film è un'altra cosa. In un fotogramma possiamo avere delle notizie sull'epoca, ma non si possono ricavare indicazioni di carattere estetico. Il fotogramma è un documento, un reperto. Volevo segnalare questo aspetto per vedere se è possibile fare un passo avanti nella ricerca sulla storia del cinema. Il rischio è, anche da quello che ho sentito, che poi si finisce per parlare solo del film e non della storia intesa come avvenimento, come storia universale. Sono due cose distinte.

**I:** *In questo modo si recuperano anche quei film che la critica ha trascurato perché di bassa qualità.*

**P:** Sì, anzi, da questo punto di vista sono più interessanti i film che sono stati trascurati. Un film di serie B può contenere molte informazioni perché coglie, in maniera più diretta e meno "critica", la realtà. Lo storico, infatti, ha bisogno di elementi che non contengano giudizi sull'estetica, ma di elementi spontanei su cui indagare.

**I:** *E questo riguarda anche i generi considerati minori? Una volta lei mi disse che tra mille anni, facendo degli scavi archeologici, si potranno avere più informazioni sull'Italia di quell'epoca da "La poliziotta" di Steno che non da un film dei fratelli Taviani ("Allosanfàn").*

**P:** Sì. Del resto mi sembra che il discorso fatto tenda proprio a questo. Insomma, un film di serie B ha una sua spontaneità e il riferimento alla realtà non è filtrato attraverso la cultura degli autori. È un documento da valutare solo da un punto di vista storico, in quanto è quello più autentico.

**I:** *Un po' come "Malaspina", una sceneggiata del dopoguerra, che era un prodotto popolare e che rispecchia una determinata realtà.*

**P:** Certo, *Malaspina*. Io ho parlato con Amoroso, ho anche lavorato con lui. Mi raccontava che tutto è nato dal fatto che lui si trovò a fare le riprese del marinaio fucilato dai tedeschi sulle scale dell'Università a Napoli durante le Quattro Giornate di Napoli. In effetti prima girò questa sequenza e poi pensò di fare un film. Lui credeva di aver fatto un film di cui doversi vergognare, tanto che, quando fu proiettato alla Sala Roma, se ne andò in campagna perché non voleva sapere come sarebbe andata. La sera, tornando a casa in carrozella, vide davanti alla Sala Roma una folla enorme che spingeva per entrare e i carabinieri che cercavano di tenerla a freno. Addirittura pensò che volessero linciare il proprietario del cinema, invece, quest'ultimo lo chiamò perché si avvicinasse e euforico gli disse: "... *currите, currите... che qui sta succerenne a fine del mondo... che st'è tutta a gente che vo' vedé o' film...*". E così Amoroso cominciò la sua carriera di produttore.

**I:** *Anch'io ho un episodio riferitomi dal protagonista del film. Mi diceva Aldo Bufo Landi, un attore di teatro e di cinema allora alle prime armi, che venivano a vedere il film da ogni luogo anche con le carrozze... e questo può essere un elemento sulla realtà dell'epoca. Perché lì macchine ce n'erano poche, poca era anche la benzina. Tutto questo ci riporta a quello di cui parlavamo prima, ovvero a un'analisi socio-antropologica del film, della società che in esso si rispecchia e che produce quel particolare genere cinematografico.*

**P:** Poi c'è anche da considerare l'occasionalità. Il film non lo vedo da tanti anni e rischio di essere approssimativo, ma sono sicuro che, dal punto di vista della ricerca, quel film, proprio in virtù delle condizioni particolari in cui è stato girato, di come è nato, contiene un'enorme quantità di materiale utile alla ricerca storica.

**I:** *Sì io l'ho visto di recente e, dal punto di vista dei contenuti, presenta gli stessi elementi di "Napoli milionaria!" C'è il riferimento al mercato nero, alla figura dell'arricchito e quindi al "pescecane di guerra" che ha guadagnato i soldi alle spalle della povera gente, ci sono i valori di cui si fa portatore Eduardo nella sua commedia dello stesso periodo.*

**P:** Ma poi c'è di più. Dal punto di vista della vita materiale: dove è ambientata quella scena, che tipo di suppellettili ci sono, a quale stile, a quale gusto si riferiscono quelle suppellettili. Come è fatta la cucina, quali sono i tegami che sono sulla cucina, sono cucine a legna, a carbonella? Perché, in quel periodo si usava ancora quel tipo di cucina?

**I:** *Sì, infatti nei film italiani, perfino in qualche film di Matarazzo, negli Anni Cinquanta, c'era ancora la cucina con la carbonella. Mentre in quel periodo gli americani avevano cucine dotate di tutti i confort, come si vedeva nei film d'oltre oceano. Solo dopo l'introduzione della bombola a gas ad opera dell'ENI di Enrico Mattei,*

*alla fine degli Anni Cinquanta, si cominciò ad usare un altro tipo di fornello. E infatti rediamo, in tanti film di carattere popolare, il fornello a gas sistemato sulla vecchia cucina a carbonella che ormai non si usava più.*

**P:** Questo perché io l'ho vista la cucina a carbonella. Ma lei che non l'ha mai vista, e quindi non può sapere che cos'è. Se vede quel fotogramma naturalmente si chiede: dove siamo qui?

**I:** Certo, questo è uno dei motivi per cui gli storici dovrebbero capire l'importanza di questi film. Perché anche il film di "finzione", la sceneggiata che Amoroso ha realizzato con Aldo Bufo Landi, era intriso di elementi documentaristici, sia legati al periodo in cui Amoroso girava per gli americani, sia di un documentarismo, per così dire, involontario, quando costruiva l'ambientazione delle sue storie

**P:** Queste sono delle piccole riflessioni che mi capita di fare stando sempre in mezzo a questi "pasticci".

**I:** Vorrei farle un'altra domanda. Sono convinto che il cinema italiano, oltre al periodo neorealista del dopoguerra, anche negli Anni Sessanta, con la commedia all'italiana, sia riuscito a essere specchio della realtà e quindi, in questo modo, ha fatto anche storia. Ma quando è che il nostro cinema ha perso questa capacità di seguire, quasi in presa diretta, la realtà?

**P:** Abbiamo perso questa capacità quando lo scenario è venuto a mancare. E per scenario intendo quella serie di elementi che rappresentano un'epoca e che rappresentano anche la società di quell'epoca. Qual è lo scenario in cui io posso rappresentare la mia epoca oggi, come posso immaginarla? Dove la colloco?

**I:** Per scenario lei intende il contesto, l'ambiente?

**P:** Sì, contesto, ambiente. Ad esempio, se cammino per New York, sono in uno scenario che può essere interpretato in tanti modi e fare un film di qualunque genere. Oggi qui dove vado?

Invece, se faccio una passeggiata, mettiamo il caso, nella Napoli dell'immediato dopoguerra, noi abbiamo un grande scenario in cui a qualunque giovane regista può venire in mente di cercare di inserirlo e interpretarlo in un film.

**I:** Quindi si tratta di una mancanza di scenario. Non è anche legato all'incapacità di raccontare la realtà, di rispecchiarla o di interpretarla? Faccio un esempio: quando gli americani girano un film spettacolare, pieno di effetti speciali, già nei titoli di testa scorrono le prime immagini, le prime sequenze della storia che si andrà a rappresentare sullo schermo. C'è stata, ad esempio, una rapina, un inseguimento, ci sono stati già presentati i personaggi, i caratteri. Questo avviene nei film italiani secondo lei o lo abbiamo dimenticato?

**P:** No, questo non avviene. Però io su questo modello di montaggio e quindi di narrare, avrei qualcosa da dire. Questo, secondo me, è un difetto di costruzione. Nei film americani c'è la preoccupazione, direi l'ansia, di non essere capiti. E allora i registi si devono lanciare nelle informazioni a priori. Certo, a volte si tratta anche di una scelta estetica, stilistica. Intendiamoci, non voglio essere fondamentalista, però spesso dipende dal fatto che, inserendo quelle immagini all'inizio del film, si riesce a narrare una storia in modo tradizionale e strettamente cronologico. Sarebbe troppo lunga per poter essere efficace sullo schermo e quindi per essere compresa

appieno, si usa questo metodo. Sono sistemi che si usano quando le cose da dire sono tante e il tempo a disposizione non basta.

**I:** *Mentre lei il discorso stilistico o di scelta artistica lo faceva per “Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto”, dove noi veniamo a sapere un po’ alla volta il carattere, la mentalità del protagonista. Non lo capiamo subito.*

**P:** Sì, certo. Quando abbiamo tutti gli elementi per poter conoscere appieno il personaggio, allora capiamo le vicende precedenti e questa poi è la base del racconto cinematografico. Infatti le informazioni devono essere seminate, ma non devono essere scoperte. Devono favorire, come dire, l'orientamento dello spettatore. Lo spettatore nelle prime sequenze deve essere orientato e quindi deve sapere di che cosa parla il film e dove si svolge. Ad esempio, se cominciamo un film in questa sala, innanzitutto la descriviamo: allora lo spettatore vedrà che ci sono delle sedie, una finestra, una porta e così via. Poi andiamo in altri ambienti. Quando torniamo in questa sala, lo spettatore riconoscerà la sala e si potrà facilmente orientare. Non a caso, infatti, l'orientamento dello spettatore dipende proprio da quello che ha visto nelle prime sequenze ovvero da quello che in fondo costituirà il codice visivo del racconto che può essere soggettivo o oggettivo.

**I:** *E tutto questo dal punto di vista del suono, della musica, della parlata o del dialetto dell’italiano, come lo ideavano?*

**P:** Certo, per il tono della voce, per l'inflessione dialettale, dipende dall'interpretazione dell'attore. Nel caso di Volonté non si può dire altro che questo... Qui però c'è da fare un discorso di altro tipo. Io sostengo che uno dei problemi del nostro cinema attuale risiede nel fatto che le sceneggiature non sono più “sceneggiature”; addirittura ci sono dei registi che non vogliono una sceneggiatura molto particolareggiata perché – dicono - che devono essere loro a fare determinate scelte. Certo, per lo sceneggiatore è molto meglio, finisce prima. Però, quando abbiamo fatto i film negli anni Sessanta e Settanta, non era così. Del resto, l'approssimazione in sede di sceneggiatura, influenza anche sul prodotto finale. Per improvvisare devi essere De Sica o Fellini. Altrimenti è bene che tu l'inquadratura ce l'abbia bene in mente, perché quando vai la mattina sul set e ti metti a cercare l'inquadratura, io già ti ho perso. Se sei Fellini io posso capire, ma altrimenti no.

**I:** *Questo non può essere dovuto anche al fatto che una volta c'era la famosa bottega in cui c'erano tanti sceneggiatori, addirittura otto, dieci. Alcuni si occupavano solo del lavoro preparatorio altri dei dialoghi. La sceneggiatura era quasi sempre il frutto di un lavoro di gruppo, oggi invece c'è l'autore che fa tutto lui ed alla fine poi...*

**P:** E questo si vede. Certo, o uno è geniale, perché poi tutto è possibile, oppure...

Senza dubbio ci possono essere delle persone la cui genialità non si manifesta immediatamente, ha bisogno di un tempo di maturazione. Dipende dalla personalità di ognuno, ma non sempre è così.

**I:** Vorrei farle un'altra domanda. C'è stato un film in cui lei non credeva molto, un film, diciamo, fatto per ragioni materiali ("alimentari", come si dice in gergo) e che invece è andato bene?

**P:** Be; io credo una quantità. Innanzitutto, quando vedo il montaggio di un film che ho pensato e scritto io, già di per sé non mi piace perché mi rendo conto che inevitabilmente è intervenuta un'altra mano, ovvero che io quella determinata situazione non l'ho pensata così e quindi come prima cosa mi ci devo abituare. Diciamo che all'inizio il film può non piacermi affatto. E questo è capitato anche con i film di Elio Petri, perché, quando mi trovavo di fronte alla realizzazione delle scene pensate e scritte da me in un certo modo, c'era sempre un attimo di sconcerto...

Adesso dirò qualcosa che farà balzare le persone dalle sedie. Io per esempio sono contro la musica nei film. Sono contro la *suspense* meccanica, costruita, perché, secondo me, è un inganno. In fondo cos'è la *suspense*? La *suspense* è un qualcosa dell'inizio del sonoro, è una macchinetta che io, intendiamoci, so costruire, ma resta una macchinetta. Certo, Hitchcock nei suoi film l'ha realizzata in modo mirabile, ma non possiamo fermarci qui. La *suspense* deve scaturire dalla profondità del racconto, dal suo impianto complessivo. Dico questo anche perché l'elemento fondamentale dello spettacolo cinematografico, è la percezione. Per cui tutto dipende dal modo con cui si monta una scena. È capitato anche a me di vedere un film e di dire: "ma io questo non l'ho mica pensato così".

**I:** Del resto lei ha parlato, in un suo libro, del rapporto dialettico e anche conflittuale, tra sceneggiatore e regista, del destino dello sceneggiatore il quale, dopo aver consegnato la sceneggiatura, non è più padrone della sua opera, ne viene, per così dire, espropriato<sup>3</sup>.

**P:** Da qui, io poi faccio scaturire un altro discorso, che mi è stato molto rimproverato, ma ormai, siccome sono vecchio, lascio correre. Credo che non si possa fare uno studio serio di un film, senza avere il testo. Insomma, qui bisogna mettersi d'accordo. Se uno scrive un saggio su un film senza aver letto la sceneggiatura, che cosa potrà mai scrivere? Io poi, su questo genere di cose, mi ribello. Ma, poniamo il caso che tu debba scrivere un saggio sul teatro di Goldoni, vai a vedere il testo o no?

**I:** Comunque oggi si pubblicano molte più sceneggiature, una volta non si usava.

**P:** Sì, però che sceneggiature si pubblicano?

**I:** Quelle desunte dal girato, certo.

**P:** Ma qui si tratta di un'altra cosa, di un altro panorama. Le sceneggiature desunte, non mi interessano. Questo è uno dei motivi per cui bisogna creare gli archivi dei copioni dei film.

<sup>3</sup> U. Pirro, *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta nel cinema italiano*, Einaudi, Torino 1998. Id., Il cinema della nostra vita, Lindau, Torino 2001. "Che ne sa il pubblico degli scrittori di cinema. Crede che sia tutto merito degli attori e dei registi?". Con questa frase, lo sceneggiatore frustrato di *Sunset Boulevard*, (*Viale del tramonto*), il capolavoro di Billy Wilder, sintetizza la condizione marginale e misconosciuta (dal pubblico) di chi scrive per il cinema. È utile ricordare che Wilder, prima di diventare il grande regista che conosciamo, praticò a lungo il mestiere di sceneggiatore.

**I:** *Non a caso noi ci siamo conosciuti parlando di sceneggiature, di testi, si ricorda?*

**P:** Sì. Del resto senza archivi, lo studio dei film non si può fare; ne viene fuori un discorso povero. Non si può fare una tesi di laurea sul cinema limitandosi a guardare i film. E non è solo questo. Ad esempio, parliamo della Televisione. Oggi la Televisione ha determinato un altro modo di fare il cinema che da una parte è negativo, perché, con la scusa di dover “vendere” alla televisione, si dimentica che bisogna comunque costruire un testo, una sceneggiatura che in qualche modo sia leggibile. A parte questo, il linguaggio televisivo, per certi versi, ha influenzato la costruzione cinematografica e viceversa: quasi come per osmosi i due linguaggi, quello del cinema e quello della televisione, si sono intrecciati in modo molto forte tra di loro.

**I:** *Un’ultima cosa. Sempre rifacendoci al rapporto tra cinema e storia, lei, insieme con Elio Petri, ha realizzato uno dei non molti film sul mondo operaio del cinema italiano. Un’opera di grande spessore: “La classe operaia va in paradiso”, con Volonté protagonista. Prima avete svolto una lunga indagine sulla vita degli operai al Nord, siete entrati nelle fabbriche, cosa allora quasi impossibile. Molti registi non hanno potuto farlo. Ad esempio, lo stesso Ettore Scola non ha potuto farlo. Voi invece siete riusciti ad entrare nelle fabbriche, avete studiato la vita degli operai, i meccanismi industriali, le abitudini dei lavoratori, la loro mentalità. Volonté ha avuto la possibilità di entrare nel ruolo stando a contatto con quei luoghi e stando insieme agli operai, giocando a carte con loro. È stata una cosa quasi eccezionale nel panorama del cinema italiano dell’epoca. Vorrei che lei mi parlasse di questo film.*

**P:** Con Petri, abbiamo dovuto fare un lungo percorso di ricerca per realizzare un film sulla fabbrica e gli operai. Prima abbiamo condotto un’indagine in una fabbrica di Roma, nei pressi di Cinecittà, all’Anagnina, dove era in corso un’agitazione in gran parte fomentata dal movimento operaio. Questa agitazione organizzava anche dei cortei interni. I cortei passavano per gli uffici e le officine; giravano continuamente per impedire il lavoro, ma senza uscire dalla fabbrica. Noi eravamo ancora fuori dallo stabilimento con la macchina da presa in attesa di cominciare le riprese. In quel momento, a causa di questo tipo di agitazione, viene licenziato un operaio e l’agitazione si trasforma in una lotta per farlo riassumere. Questo è *La classe operaia va in Paradiso*. Per quanto riguarda la conoscenza del mondo della fabbrica, noi a Roma non siamo potuti andare oltre. Però siamo riusciti a entrare in una fabbrica a Lecco, il Tubificio Ligure, ex sede della fabbrica di motociclette Guzzi. L’ingegner Guzzi era stato un partigiano nel periodo della guerra e così noi abbiamo avuto accesso in fabbrica e l’abbiamo studiata. Però non andava bene per quello che dovevamo fare e allora abbiamo cercato altrove, fino a quando non abbiamo trovato una fabbrica a Novara che era sotto sequestro giudiziario. Lì siamo entrati e, come comparse, ci siamo serviti anche di alcuni operai che erano stati licenziati. In quella fabbrica di Lecco poi, io ho ambientato e ho potuto far girare il film *Delitto d’amore*, che pure si svolge all’interno di uno stabilimento.

**I:** *Infatti, non a caso, lo ricordo molto bene: c’è la protagonista che resta vittima dei gas, la catena di montaggio e il resto.*

**P:** Sì, io faccio incontrare la “siciliana” con un operaio specializzato del Nord. La storia è anche un confronto tra Nord e Sud. La ragazza ha la mentalità di chi proveniva dal meridione; il suo innamorato era invece un giovane del Nord. Infatti, se vi ricordate, Carmela decide di

non sposarsi con l'uomo che ama, Nullo, perché lui non si vuole sposare in chiesa (adesso io sto scrivendo un libro su questo aspetto, ma non proprio il film...). Alla fine celebrano il matrimonio civile mentre lei muore.

**I:** *Del resto, non ci sono molti altri film sul mondo delle fabbriche. Lei, evidentemente, ha usato nelle sue sceneggiature la conoscenza delle fabbriche, conoscenza fatta sul campo facendo inchieste, girando documentari.*

**P:** Sì, quando pure li facevamo... Todo il materiale di questo lavoro di ricerca che ho realizzato in quel periodo, dovrebbe essere all'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio di Roma.

**I:** *Grazie per quanto ha ricostruito del cinema italiano e del suo lavoro.*

## 2. La critica cinematografica di Alfonso Gatto in epoca fascista

Il corpo di recensioni cinematografiche che Alfonso Gatto scrisse, tra l'ottobre del 1937 e il marzo del 1938 per la rivista «*Il Bargello*», fondata da Alessandro Pavolini, sono di grande interesse sia per quanto riguarda la sua personale parabola artistica di intellettuale e di poeta, sia come documento in sé, in quanto rappresentative del particolare momento storico e culturale che l'Italia attraversava in quel periodo<sup>4</sup>. L'un aspetto e l'altro, anzi, sono indissolubilmente legati tanto da rendere arduo scindere la vicenda personale del recensore dal ruolo assegnato dal regime agli intellettuali all'interno dei meccanismi dello spettacolo e della vita culturale dell'Italia degli Anni Trenta. Volendo azzardare un giudizio complessivo sul merito della sua critica cinematografica, quello che più colpisce, leggendola oggi, a tanti anni di distanza, è una sorta di “lungimiranza”, nel senso che le recensioni rispecchiano quasi per intero il giudizio che la storia del cinema ha poi confermato su opere e fenomeni che allora vedevano la luce. Il critico cinematografico è particolarmente svantaggiato rispetto allo storico perché deve esprimere un giudizio immediato su opere che all'inizio possono essere sottovalutate, fraintese o semplicemente mal giudicate. Eppure il suo compito è proprio quello di dare una valutazione, senza rete, che non sempre viene confermata dal tempo e dalle successive e più meditate valutazioni. La storia della critica è ricchissima di capolavori stroncati senza pietà al momento della loro uscita. Questo aspetto presenta risvolti particolarmente delicati e tormentati quando si tratta di recuperare scritti che si riferiscono a un periodo in cui era in *ange* un regime politico su cui poi è caduto un generale diseredito. È questo il caso del fascismo e di chi ha esercitato una funzione intellettuale in quell'ambito. L'aspetto politico, e tutto ciò che ha comportato l'ossequio alle idee dominanti, si aggiunge al metro di giudizio che un intellettuale ha mostrato in una attività pubblica. Ebbene, anche tenendo conto di condizionamenti politici, i giudizi di Alfonso Gatto mostrano una straordinaria capacità critica, associata a una nettezza di giudizio altrettanto rara, tanto da essere validi anche a distanza di tempo. Le recensioni di Gatto, come di ogni altro

<sup>4</sup> A questa attività di Gatto, del tutto ignorata fino ad anni recenti, ho dedicato un saggio dal titolo *Alfonso Gatto, critico corsaro al tempo del fascismo*, «Cinema Sessanta», A. 50, n. 299, gennaio-marzo 2009, pp. 52-67 e un capitolo in *Lo spettacolo asservito. Teatro e cinema in epoca fascista*, cit., pp. 111-134. Il testo si trova anche in *Un poeta in prosa. Alfonso Gatto. Cronache del piacere (1957-1958)*, numero monografico a cura di Epifanio Ajello, «Sinestesie», Rivista di Studi sulle Letterature e le Arti Europee, A. XIV, novembre 2016, pp. 353-356.

commentatore, che apparivano sulla stampa, vanno inserite nel clima culturale e politico del tempo, tenendo ben presente che tra i due termini, cultura e politica, era quest'ultima dettare la linea e a pretendere un rispetto preciso di quelli che erano i *desiderata* dei vertici. In altre parole, chiunque scriveva su un organo di stampa, oltre ad essere sottoposto alla *normale* censura, doveva anche rispondere a dei criteri molto rigidi e che via via venivano aggiornati da un vertice politico o – per essere più precisi – un vertice che dettava in partenza i canoni della politica culturale. Gatto si mostra un critico del tutto fuori dell'ordinario. Ciò contribuisce a spiegare, probabilmente, anche alcune caratteristiche che sollevavano il recensore da un rigido assoggettamento alle strettoie di una pratica quotidiana. Le recensioni di Gatto si possono considerare una visione organica di un intellettuale emergente, sulla materia cinematografica, e non una successione parcellizzata e diacronica della critica alle singole opere prese in esame. Gatto di solito non si preoccupa di descrivere il film da cui prende le mosse, né tanto meno si attarda a presentare l'opera ai suoi lettori, come sarebbe la norma per un critico di ieri come di oggi. Raramente parte dalla trama o da altri elementi, più o meno correnti, nelle recensioni del tempo e utili al lettore per la scelta dei film da andare a vedere. Dà per scontato che il suo interlocutore conosca già l'opera di cui parla. Anzi, che conosca anche le altre opere dell'autore preso in esame, (sia del regista, sia dello scrittore, da cui eventualmente il film è tratto), degli attori e perfino del “genere”. Certamente doveva conoscere gli orientamenti del dibattito, che avveniva sulle pagine delle riviste specializzate, riguardante aspetti teorici della materia cinematografica e che spingevano i critici a rifarsi a teorie, prese di posizioni, programmi, schieramenti (lo si deduce da piccoli accenni o da ciò che traspare da molteplici “spie”, anche linguistiche, delle sue recensioni). Solo che non si rifà ad una di queste posizioni teoriche che - evidentemente - lo interessano poco. Spesso parte da un aspetto che lo ha colpito, da una sensazione personale, da un particolare sfuggito ai più, e poi si lascia trasportare per parlare di ciò che il film gli ha ispirato, passando in rassegna aspetti che ritiene utili per la sua critica e che possono andare dalla forma alla poesia, dall'atmosfera del racconto alla psicologia di uno o più personaggi, dalla qualità delle immagini al ritmo del linguaggio cinematografico. Spesso il film scelto non è che un punto di partenza, quasi un pretesto, per le sue riflessioni in materia cinematografica per avventurarsi in sentieri assai distanti ed evidenziare collegamenti impensati, aspetti nascosti, territori inesplorati. Quelle che sembrano digressioni, a prima vista poco pertinenti, si rivelano una chiave di lettura personale, ma incredibilmente calzante, per delineare il senso di un percorso critico dai caratteri raffinati e originali. Le sue recensioni vanno considerate come un flusso continuo, attraverso cui espone una valutazione sul cinema, sul mondo che lo ha prodotto, sull'arte (frequenti sono i riferimenti alla pittura, alla poesia, alla letteratura, alla musica, al teatro, ecc.) su cui invita il lettore a riflettere. Questo non vuol dire che eviti giudizi precisi, spesso assai netti, su temi di carattere generale, come su aspetti particolari e perfino di tecnica cinematografica. Gatto vola alto e stabilisce lui i livelli su cui impostare il suo viaggio nel cinema contemporaneo e nel cinema del passato, nella cultura di oggi e in quella di ieri, nel cinema italiano come nel cinema di qualsiasi altro paese e di qualsiasi ambito culturale. Questo approccio gli consente di eludere la maggior parte degli obblighi convenzionali a cui erano chiamati a sottostare i normali recensori sugli altri organi di stampa. Per dirla in termini più chiari e brutali: parlare sempre bene del cinema italiano e soprattutto delle opere o dei generi che stavano a cuore ai vertici del regime. Per contro, avere un atteggiamento programmaticamente critico, se non della cinematografia concorrente, quella americana, certamente del “mondo” e dei “valori” che ad essa erano sottesi (leggi: materialismo, arrivismo, culto del danaro, ecc.). Questo non

vuol dire che Gatto non entri nel merito dei contenuti, della provenienza di un'opera cinematografica, ma che sposta su un piano squisitamente estetico il metro del giudizio; il che gli consente, tra l'altro, di esprimere opinioni che non rientrano nei canoni di un atteggiamento meramente ideologico. Nel senso che critica sì alcuni aspetti del cinema americano, ma lo fa, non in quanto espressione di una società "materialista", come era nei voti del regime, ma perché li giudica non di pregio o semplicemente sorpassati, secondo un metro di valutazione di estetica cinematografica. Allo stesso modo Gatto è assai critico quando in questi difetti incorrono i film italiani dell'epoca, di solito intrisi ancor di più di scorie del passato, di Ottocento di maniera e di un eccesso di teatralità. Il che voleva anche dire che il recensore del «*Bargello*» finiva per stroncare proprio quelle realizzazioni storico-politiche che il regime maggiormente promuoveva, espressione – come scrive Gatto – di una retorica scadente e sorpassata. Si veda, ad esempio, come giudica il film *Condottieri* di Trenker e di conseguenza anche il tanto osannato, e sovvenzionato, *Scipione l'Africano* di Gallone, un'opera che voleva essere un vero e proprio "manifesto" del regime e del culto del capo. Addirittura spietato il giudizio su *Gli allegri masnadieri* racchiuso in meno di due righe. «Per la dignità del cinema italiano è meglio non parlarne» (17 ottobre 1937). Gatto dimostra, per contro, di essere particolarmente attento a cogliere ogni più lieve cenno di innovazione e le manifestazioni che si riferiscono alla capacità del cinema di riflettere il tempo presente. E proprio una visione di apertura alle nuove possibilità del cinema, gli permette di apprezzare le qualità di un film apparentemente "leggero" ma di grande modernità e gusto, come *Il signor Max* di Camerini, interpretato dalla rivelazione Vittorio De Sica, ricco dei fenomeni emergenti della società italiana in trasformazione. Il medesimo criterio di carattere estetico, del resto, è chiamato in causa per allargare l'orizzonte e tirare un "triste bilancio" sulle ultime tendenze della cinematografia italiana. Nel recensire *Lasciate ogni speranza* (5 dicembre 1937) Gatto non esita ad elencare i buoni e i cattivi. «Dagli *Allegri Masnadieri* agli *Ultimi giorni di Pompeo*, dai *Due Misantri* a *Gatta ci cova*, ai *Fratelli Castiglioni*, ai *Condottieri*, ecc. è stato un susseguirsi di pellicole scialbe, sciatte, prodotte col solo scopo della cassetta, e spesso non raggiunto». Gatto implicitamente mette in rilievo l'incapacità che dimostra il cinema italiano quando prende a prestito modelli stranieri, incapacità che si accrescerà nel prossimo futuro quando il freno posto alla produzione d'oltre oceano metterà a nudo il provincialismo di tante realizzazioni. Il confronto tra il cinema italiano e quello americano risulta ancora più sfavorevole se si considerano le tante invenzioni linguistiche e immaginative introdotte dalla cinematografia d'oltre oceano. Gatto avverte, prima e meglio di tanti altri intellettuali, che il cinema italiano, all'avanguardia nel periodo del muto ed esportatore di opere e modelli che avevano contribuito allo sviluppo del cinema americano, si trova ora in gravi difficoltà e ha mancato l'appuntamento con i processi di modernizzazione del periodo tra le due guerre. La perdita dal punto di vista immaginativo, e cioè l'apertura a quei "mondi" e a quegli "orizzonti" che Gatto aveva rilevato, fu molto più grave. E non fu rimpiazzata da nulla che ne potesse prendere il posto. Gli italiani che andavano al cinema nel crepuscolo del fascismo, furono condannati a vedere film di propaganda, polpettoni ricavati da qualche vecchia commedia teatrale, Ottocento di maniera, romanticismo di seconda o terza mano, e, quando pure andava bene, la fuga dal presente di "quattro passi tra le nuvole" di Blasetti o la vitalità dei fratelli De Filippo, di Macario o del primo Totò.

### 3. Lo scugnizzo di Paisà tra passato e presente. Intervista ad Alfonso Bovino<sup>5</sup>

*Signor Bovino, come avvenne il suo incontro con Rossellini?*

Eravamo due ragazzi, io e un amico mio; per curiosità andiamo a vedere come giravano questo film *Paisà*. Stavamo vicino a Maiori, alla torre normanna. C'era l'aiutante regista di Rossellini, che era Fellini. E allora così mi conobbe e disse: "Come ti chiami?" "Mi chiamo Alfonso". E allora disse: "Non ti muovere di qua. Mo viene Rossellini e ti devo presentare". È venuto Rossellini; allora stava con Miss America, una ragazza che chiamavano Miss America, che poi non l'ho vista più.

*Lei quanti anni aveva?*

Io avevo sette o otto anni. E allora viene Rossellini e mi dice: "Vuoi venire a Napoli?". "A Napoli?!" dico io, "E che aggia venì a fà a Napoli?" "Vieni assieme a me; vieni a fà nu film. Tuo padre dovè?" "Mio padre sta a casa". Andiamo a casa e vennero lui e questa Miss America. Andiamo a casa, c'erano mio padre, mia madre, ... tutti là. E Rossellini: "Mi volete da' Alfonsino, me lo porto a Napoli..." "E non t'o pigli!" Rispose mio padre, perché allora c'era l'appetito, ... avete capito?

*Sì ho capito perfettamente. E ricorda la data?*

Era il '46 o il '47. In tutti i modi fu così che mi conobbe Rossellini e io jetti a fa' stu film.

*Lei ha girato solo questo film?*

Ne ho fatti tre. Ma con Rossellini ho girato solo questo episodio. Gli altri due film li ho fatti con un regista inglese. Uno si chiamava *La madonnina d'oro*. Poi sono andato in Spagna e in Svizzera a fare un altro film che di chiamava *Hallò paisà...* un regista francese.

*Come andarono le cose con Rossellini?*

Tutto normale. Ho fatto delle scene a Napoli che Rossellini nemmeno se le aspettava...

*Che cosa le diceva Rossellini prima di girare?*

Mi diceva come dovevo fare. Io... senza copione, senza niente... Non aveva mica grandi registi, non aveva nessuno... Metteva là e 'a scena asceva spontanea...

*Ma vi diceva: "fai questo, fai quello" o come si regolava?*

---

<sup>5</sup> L'intervista ad Alfonso Bovino, che è nato a Maiori (Salerno), è stata raccolta da Pasquale Iaccio a Sorrento il 30 settembre del 1997. Nella trascrizione si è riportato fedelmente, per rigore filologico e per l'espressività del dialetto, il linguaggio usato dall'intervistato.

Lui mi diceva tutto. Non so se lei ha visto il film, quando io faccio la scena ca il poliziotto mi prende nella jeep ca io arrubbo le cassette e lui mi prende co 'u cruattino e mi mette a terra da jeep e io..., spontaneo, mi levo a maglia da dosso, a jett 'nfaccia e me ne fujo... proprio 'na cosa normale...

*Era previsto che lei si sarebbe levato la maglia?*

Sì... era previsto, però era 'na cosa spontanea, nu era 'na cosa che la inventavo io oppure ... Era 'na cosa proprio spontanea...

*E la scena dell'episodio in cui lei si trova su un cumulo di macerie.*

quelli erano barattoli....

*Di macerie e di barattoli, insieme al soldato di colore? Cosa le ha detto Rossellini in quella occasione?*

Il nero, io prima me l'ho venduto a into Furcella, no? E poi ho visto che lo maltrattavano, no? Me l'ho preso, me lo tiravo. Dico: "Jho' camò, vieni cu mel'" e me lo portai sopra i barattoli... Io ci avevo l'organo int'a sacca. Perché lui mi conobbe che io rubai; mi conobbe pe' l'organo, pe' l'organetto in tasca; e lui mi prese. Allora dice: "Tu.. t'è rrubate 'e scarpe de 'mmie!" Perché io 'ngopp 'o muntone de buatte ce lo dissi: "Jhò tu t'adduormi, io m'arrobbio 'e scarpe?" E come infatti...

*Era quella la sua voce, parlavate darrero?*

La voce mia...,

*E allora come fu che giraste quella scena finale dell'incontro?*

Noi ci siamo incontrati nel San Carlo a verè l'opera 'e pupi. Perché io stavo là nella sala a verè l'opera 'e pupi. Come si combattevano due pupi: il pupo nero e il pupo bianco. E, visto ca il pupo nero aveva 'e botte, lui s'è alzato nella sala, è andato a jutà 'o pupo. E allora che cosa è successo? Che io, vedenno che a questo quà lo picchiavano int'o San Carlo, 'ngopp 'o palcoscenico, io so' andato là a prendermi il negro, me lo tiravo p'a giacca, non so se ha visto la scena. Me lo tiravo p'a giacca. Facevo: "Jhò, camò, camò, camò" e me lo tiravo...

*In questa scena sul cumulo di macerie o di barattoli, voi due non dite niente? Diventate amici...*

Non amici! Là mi rubo le scarpe del nero, sul cumulo di macerie. E lui, quando mi ha preso nella jeep e visto, mi ha trovato l'organo in tasca, dice: "Allora, tu t'hai rubbato 'e scarpe mie!", e me purtaje a Fuorigrotta. Che lui disse vicino a me... Che quando ci dongo 'e scarpe, facetti un fischio e venettero tutti i scugnizzi e io me ne scappo... Ci andai a prendere queste scarpe. Quando lui ha visto che ci ho portato 'e scarpe, no?, allora lui mi domandò: "Papà e mammà?.." Dicett'io... "chi t'ammuorto, i bombe... capisci, i bombe, enn 'muort!"

*Nelle grotte?*

Sotto le grotte, a Fuorigrotta. Là si rifuggevano... Allora lui m'ha preso in braccio e m'ha dato 'e scarpe; e io mo ho messo a piangere...

*Era previsto che lei dovesse piangere?*

Embè. Era previsto... Quella era 'a scena che dovevo fare

*Quanti giorni è durata la lavorazione di questo episodio?*

È stato circa due mesi e mezzo tre mesi. Poi dopo, quando abbiamo finito il film, Rossellini mi ha portato a Roma assieme a lui.

*Che ricordo conserva di Rossellini?*

Bei ricordi, però... oggi io potevo essere una personalità, perché Rossellini è bene che mi ha lanciato, mi ha fatto..., però lui mi ha anco punito, che lui non voleva che io andavo con altre case cinematografiche...

*Non voleva?*

No, no. Non voleva. Era molto geloso. Perché diceva: "È una persona, una personalità che ho lanciato io e non voglio che lui deve andare con altre compagnie...".

*Perché, lei ha avuto molte altre offerte dopo "Paisà"?*

Ho avuto altre due offerte. Ci sono andato. Però lui non voleva che io dovevo andare.

*Quanti soldi ha avuto per questo suo ruolo?*

Allora era una fesseria che pagavano. Non erano grandi cifre. Allora pure diecimila lire erano diecimila lire.

*Dopo di allora che ha fatto nella vita, quali lavori ha svolto?*

Dopo... sono andato a fare il militare e poi non ho trovato nessun lavoro. Poi sono andato a fare il marittimo. Ho fatto per 22 anni il marittimo. Soltanto che poi, nel periodo della Crisi del Golfo, la compagnia dove stavo io, la compagnia di Mantovani, l'ex presidente della Sampdoria, ha ridotto la flotta e... sono andato in disoccupazione.

*Adesso cosa fa, il pensionato?*

No. Non sto nemmeno in pensione. Sto lavorando ancora.

*Quanti anni ha?*

Sessantuno; quasi sessantadue. Non lavoro più come marittimo, perché non c'è lavoro. Faccio il pescatore vicino a Maiori.

*Ha un'imbarcazione sua?*

No. Non ci ho niente di mio. Vado a lavorare con un amico; sotto padrone, diciamo; finché non arrivo alla pensione. A Cianciola, vicino Cetara.

*E i suoi concittadini sanno di questa sua lontana esperienza di attore con Rossellini? Conoscono il film?*

Ultimamente lo abbiamo fatto a Maiori. Io ci ho la cassetta a casa. La prima cassetta di *Paisà* me l'hanno mandata dalla Germania. Conobbi una signora a Maiori che veniva a villeggiare. E mi disse: "Se ci ho l'occasione vedo di trovare la tua cassetta in Germania". Come infatti è venuta l'anno dopo e mi ha portato la cassetta di *Paisà*. Però scritta in tedesco e parlata in Italiano.

#### **4. Il marito geloso di Ingrid Bergman ricorda la sua esperienza cinematografica. L'avventura cinematografica di Mario Vitale<sup>6</sup>**

Mario Vitale è quel giovane marinaio che Rossellini e Amidei incontrarono quasi per caso quando si apprestavano a girare *Stromboli, terra di Dio*. In effetti erano alla ricerca di un autentico pescatore da affiancare a Ingrid Bergman e lo trovarono tra la gente di mare che affollava il porto di Salerno. Vitale era appena sbarcato da un peschereccio dopo una nottata passata in mare e, su due piedi, fu aggregato alla *troupe* che il mattino dopo partì da Messina alla volta di Stromboli. Gli chiesero solo se sapeva qualche parola d'inglese (Vitale, come i tutti i suoi coetanei, aveva imparato l' "inglese dello sbarco"). Non gli chiesero nemmeno se era un autentico pescatore: era sufficiente il suo aspetto, le mani callose e sporche di grasso, gli abiti che indossava (che divennero poi gli abiti di scena). Vitale non era un vero pescatore. Si guadagnava il pane lavorando a giornata sui motopescherecci in qualità di "aiuto-motorista". Un particolare, questo, che, se anche non sfuggì agli attenti ricercatori neorealisti, non fece mutare la loro opinione sulla bontà della scelta. Quel giovane raccolto sul molo del porto, abituato, da buon salernitano, ad aver familiarità col mare, era l'uomo che cercavano. Lo mostrarono alla Bergman, che diede la sua approvazione.

Nel giro di pochi minuti, senza firmare un contratto e senza nemmeno un provino, Mario Vitale passò dalla condizione di aiuto-motorista a quella di protagonista di un film diretto

<sup>6</sup> La prima parte di questo saggio è ricavata da una lunga intervista che Vitale mi concesse l'8 dicembre del 1992. Con alcune varianti è stata pubblicata sulla pagina culturale de «Il Mattino» l'11 gennaio 1993 e in «Omaggio a Roberto Rossellini maestro del neorealismo», Quaderno n. 2, a cura del Centro Studi Bartolomeo Capasso, Sorrento, 1996. La seconda parte è ricavata, con qualche variante e molte aggiunte, da *La scomparsa di Mario Vitale protagonista di "Stromboli"*, «Cinema Sessanta», A. XXXXIV, n. 5, settembre-dicembre 2003, pp. 41-44. Sulla esperienza con Rossellini, si veda anche la testimonianza resa da Vitale a Michele Schiavino e pubblicata nel catalogo della quinta edizione del *Midnight Movies*, Cooperativa Laboratorio 2029, Rastignano, Bologna 1989, pp. 21-23.

da Roberto Rossellini. Ma non è tutto: era il partner di Ingrid Bergman, una delle più famose e affascinanti attrici hollywoodiane, come lo erano stati Humphrey Bogart, Cary Grant, Gregory Peck, Charles Boyer, tanto per fare qualche nome. La notizia fece il giro del mondo, rimbalzando anche in America (la RKO faceva parte della coproduzione del film). All'arrivo a Stromboli fu l'attrazione della stampa internazionale e dei *fotoreporter* di mezzo mondo. Anche «Life» pubblicò un servizio su di lui. C'era da perdere la testa. Vitale confessa che si dava dei pizzichi per sincerarsi che fosse tutto vero...

Per quattro mesi visse una straordinaria esperienza che gli è rimasta stampata nella memoria e di cui ricordava nitidamente ogni particolare. Ricordava quando girò la prima scena e, inaspettato com'era, passò dietro e non davanti alla macchina da presa. Rossellini con pazienza paterna, gli spiegò che si trattava di un film e avrebbe dovuto stare davanti altrimenti era inutile che fosse andato fino a Stromboli.

Ricordava ancora la famosa scena in cui prese a botte la moglie-Bergman. Rossellini gli aveva spiegato che doveva comportarsi come un autentico marito offeso. Il buon Vitale, tutto avrebbe voluto fare, tranne che schiaffeggiare un'attrice che era sempre stata in cima ai suoi sogni. La scena fu ripetuta ben 11 volte, senza che fosse convincente. Rossellini gli ripeteva che avrebbe dovuto ammazzarla di botte. Vitale resisteva. Allora Rossellini lo punse nell'onore: "Che uomo sei; tua moglie ti mette le corna e tu non fai niente?" Vitale, allora, non ci vide più e... reagì come un vero marito tradito. Fu una scena selvaggia e quanto mai realista, come si può agevolmente vedere nel film. La Bergman fu investita da una scarica di autentiche sberle (la colonna sonora originale della versione americana riporta anche l'epiteto infamante – "puttana" – che accompagnò le vie di fatto). "Se non me la toglievano di sotto, l'avrei ammazzata davvero", ricordava Vitale, non senza un certo compiacimento. La scena fu poi completata con l'ausilio di un volenteroso macchinista della *troupe* che si prestò, fuori dal campo visivo, a prendere il resto degli schiaffi che servivano per completare la ripresa.

Al termine, Mario Vitale, alquanto rabbioso, fu abbracciato dalla sua *partner*. Si congratulava con lui perché una scena come quella non l'aveva mai girata in America (e non si fa fatica a crederlo...).

Altra scena importante fu quella in cui sposava la Bergman. L'episodio è posto all'inizio della storia, ma, per ragioni organizzative, fu girato quasi alla fine delle riprese. Questa volta Vitale, dopo quattro mesi di familiarità col mondo del cinema e i suoi compagni di lavoro, era fin troppo disinvolto e non riusciva a entrare nei panni del marito emozionato. Allora fu la bella Ingrid che risolse il problema stringendogli forte la mano. Vitale si irrigidì immediatamente e l'espressione che assunse fu quella giusta per la scena.

Anche sul finale di Stromboli Vitale aveva qualcosa da aggiungere. In realtà Rossellini girò anche un'altra scena in cui il giovane marinaio rincorreva la moglie su per le falde del vulcano e la riportava a casa dopo essersi reconciliato con lei. Questa scena non fu mai utilizzata nella versione italiana. Il film termina infatti con un finale diverso, dove prevale un forte accento mistico (il titolo completo è infatti *Stromboli, terra di Dio*). Del tutto differente è invece la versione americana, in cui venne arbitrariamente utilizzato un finale posticcio ed edificante, non accettato dal regista.

Dopo *Stromboli* sembrò che il sogno di Mario Vitale dovesse continuare. Venne scelto da Luciano Emmer per una parte non da protagonista, ma tuttavia di un certo rilievo, in *Domenica d'agosto*. Ma dopo di allora le cose cambiarono in fretta. Senza esperienza e, probabilmente, mal consigliato, Vitale sperimenta l'altra faccia del mondo del cinema. La fortuna che lo aveva

baciato ai tempi di *Stromboli* gli mostra le spalle. Pietro Germi, che aveva pensato a lui per due o tre film, cambia idea all'ultimo momento. Vitale era stato convocato per *La città si difende*, in cui avrebbe dovuto... "maltrattare" la Lollobrigida. Finì invece per recitare in un film dell'esordiente Corbucci in cui picchiò la Pampanini. Il film s'intitolava *La peccatrice dell'isola* ed era un drammone popolare come tanti altri del genere negli Anni Cinquanta. Il neorealismo era ormai finito e con esso sparivano i personaggi presi dalla strada che lo avevano caratterizzato. Vitale fu fatto recitare in qualche altro film in cui continuò a fare il pescatore e a picchiare la bella di turno, in un patetico tentativo di resuscitare il ricordo di *Stromboli*. Ben presto nessuno lo cercò più.

Mise su un negozio, ma con l'unico risultato di rimetterci tutti i soldi guadagnati.

Si trovò a dover ripartire da zero.

Questo articolo, che scrissi per la pagina culturale de «Il Mattino» dell'11 gennaio del 1993, si concludeva in questo modo: oggi Mario Vitale è un tranquillo signore di una certa età che vive a Salerno e che parla con (apparente) distacco della sua straordinaria avventura con Rossellini. Ha una sola aspirazione: pubblicare un libro, che ha già scritto, in cui racconta la favola bella che lo trasformò da sconosciuto pescatore ("aiuto-motorista") in marito-padrone di una delle più celebri attrici della storia del cinema mondiale.

Purtroppo nel 2002 Mario Vitale ci ha lasciato inducendomi a ritornare sulla sua vicenda e a completare la seconda parte della sua storia. Così su «Cinema Sessanta» ho ripreso l'argomento aggiungendo le modalità che me lo avevano fatto conoscere dopo che per decenni aveva fatto perdere le sue tracce.

Devo confessare di essere stato indirettamente responsabile di un suo parziale ritorno di fiamma, quando nel '92 mi venne in mente di andare alla scoperta di quegli attori "presi dalla strada" che avevano riempito tanti film del dopoguerra. Mi ricordai che mio padre Enrico, salernitano di nascita, mi aveva parlato una volta di un suo amico che conosceva il protagonista di *Stromboli*. Riuscimmo a rintracciarlo e andammo tutti e tre a casa di Vitale in un quartiere della periferia orientale di Salerno dove abitava, in via Mauri, in una casa modesta ma non priva di gusto e di qualche originalità nell'arredamento.

Mario Vitale era ancora un bell'uomo, distinto, con una barba bianca ed un modo di parlare che rivelava una proprietà di linguaggio e perfino qualche forma di ricercatezza che dovevano essergli rimasti dai tempi in cui frequentava gli ambienti del cinema. Tuttavia mi colpì il riserbo che mostrò appena ci vide e che non attenuò per tutto il tempo della nostra visita. A mala pena scambiò qualche convenevole con Rino Voto, il suo vecchio amico, e con mio padre. Di me, che ero andato ad intervistarlo, sembrò non accorgersi. Della sua lontana esperienza col cinema e con Rossellini, non una parola. Ad uno che lo incontrava per la prima volta poteva sembrare addirittura scortese. Gli spiegai che ero un ricercatore di storia del cinema, che volevo raccogliere la sua testimonianza per uno studio che avevo in corso. Per invogliarlo gli prospettai l'uscita di un servizio sulla pagina culturale del «Mattino». Ma niente sembrava smuoverlo. Come se avesse cancellato anche il ricordo di quegli anni.

Dopo un'ora e più di sterili tentativi, esauriti i convenevoli, quando stavamo per congedarci sulla soglia di casa, Mario Vitale, all'improvviso, ruppe letteralmente gli argini e cominciò a parlare. Non si fermò più per tutta la serata. Riprese la storia dal principio ricordando ogni minimo particolare, da come era vestito alle parole che gli rivolsero Rossellini e Amidei. La vicenda del lontano 1949 sembrava accaduta il giorno prima. Andò a prendere anche alcune fotografie e gli articoli di giornali dell'epoca che aveva scrupolosamente conservato in un cassetto. Finalmente

compresi a cosa era dovuto quell'atteggiamento freddo che avevo scambiato per scortesia. Mario Vitale aveva compreso dentro di sé i suoi ricordi e i suoi sentimenti per troppo tempo e non gli era facile sintonizzarsi con il giovane entusiasta che era quarant'anni prima. Ma una volta che era riuscito a farlo, divenne incontenibile. Mi raccontò anche gli anni amari del dopo Rossellini, quando tutti sfruttavano i brandelli di notorietà che gli erano rimasti appiccicati addosso per la scena delle sberle alla Bergman.

La sua vita dopo di allora non fu facile, come credo la vita di ogni altro attore "preso dalla strada" che poi ritorna nella strada o comunque nell'anonimato. Con il peso, che gli deve apparire mostruoso, di un sogno infranto. Mario Vitale, per poter andare avanti, fece l'unica cosa sensata che gli rimaneva. Mise una pietra sopra il passato e non ci pensò più. Si fece una famiglia, finì presto le risorse ricavate dal suo lavoro di attore con un'iniziativa commerciale a Salerno che non andò bene. Fu costretto ad emigrare al Nord per alcuni anni. Era necessario per lui guardare al futuro e non rimanere invischiato nel ricordo del passato e di quello che lui era stato per una breve stagione<sup>7</sup>.

Mi raccontò per filo e per segno il lungo percorso che lo aveva portato ad una dignitosa vita di uomo qualunque, cambiando spesso lavoro e mettendo a frutto le sue qualità di persona affabile e intraprendente. Era stato assunto in una agenzia di guardie giurate ed aveva, col tempo, raggiunto una qualche posizione di responsabilità. Ho ritrovato il biglietto da visita che mi diede in quella occasione dove campeggia la scritta "Ispettore RAI Radio Televisione Italiana". Nel mondo dello spettacolo Mario Vitale ci era ritornato dalla porta di servizio o meglio dal settore della "sicurezza". Mi colpì il piacere che provava nel ricordare l'incontro occasionale con qualche dirigente che, davanti al suo volto in un certo senso "familiare", si spremeva le meninge per farsi venire in mente dove lo avesse visto... Nessuno poteva immaginare che nella divisa di una guardia che incontrava nei corridoi del Centro di produzione RAI di Napoli, dove Vitale ha lavorato per anni, si celava letteralmente il protagonista maschile di *Stromboli*. Era l'unica occasione in cui Vitale si prendeva una piccola rivincita sulla sorte e apriva uno spiraglio nella cortina difensiva che aveva messo a guardia del suo passato. Il premio simbolico era la meraviglia che vedeva stampata sui volti dei suoi interlocutori, tra cui – ricordava con compiacimento – c'erano anche personaggi importanti. Ma non era lui a proporsi, per non rischiare di essere scambiato per uno che amava vantarsi. Fedele al riserbo che si era imposto e per non intaccare la faticosa conquista della nuova vita che si era rifatto, non amava indulgere sul suo passato di successo al punto da rifiutare la partecipazione a qualche trasmissione rievocativa che pure gli era stata proposta da personaggi come Enzo Biagi.

Logico che quando quei tre visitatori inaspettati erano andati a scovarlo in casa sua per indurlo a riaprire lo scrigno dei ricordi, rimanesse turbato e indeciso se parlarne o continuare a tenerli sepolti. Il conflitto interno tra il Mario Vitale di ieri e di oggi, si risolse durante la nostra visita, mentre all'esterno mascherava il suo imbarazzo dicendo qualche parola di circostanza.

---

<sup>7</sup> La vicenda di Mario Vitale, attore famoso del neorealismo, ha singolari affinità con un altro interprete altrettanto famoso di quegli anni: Enzo Staiola, il bambino di *Ladri di biciclette* di De Sica. Mi disse una volta il regista Florestano Vancini che, recatosi al Catasto di Roma, fu colpito dai tratti familiari di un usciere. Ebbene, quel modesto dipendente di un ente statale era Staiola, "uno dei più celebri bambini della storia del cinema e simbolo stesso del neorealismo". L'adulto Staiola, interrogato da Vancini, ebbe una reazione infastidita e riluttante sul suo passato di attore, come l'aveva avuta Vitale quando ebbi la ventura di conoscerlo. A ben guardare, è una sorte amara che hanno avuto tutti, o quasi, gli attori "presi dalla strada" di quella stagione del cinema italiano e poi ritornati nell'anonimato.

Solo allora conobbi il vero Mario. Un uomo amabile, dai modi gentili e racconto non privo di ironia e *humor*. Gli dissi che avrei riportato la sua testimonianza sul «Mattino» e in un libro che stavo preparando su Rossellini. Il giornale gli inviò un fotografo e, venni a sapere poi, dovette faticare non poco per trovare la posa gradita al vecchio (ex) attore. L'articolo uscì con qualche giorno di ritardo proprio per la difficoltà di trovare una soluzione gradita a Vitale su come doveva essere fotografato. Alla fine si fece ritrarre col berretto da marinaio e con il mare sullo sfondo, probabilmente per tener fede al suo vecchio personaggio. Le altre due foto sono riferite al film e alla scena degli schiaffi alla Bergman riportata sulla copertina della rivista «Cinema».

Mario Vitale non tornò più nel modo del cinema, come forse ingenuamente sperava. Ma personaggio lo divenne. Fu intervistato molte volte sulla sua passata esperienza, andò anche in TV in trasmissioni di grande ascolto. Sono venuto a sapere, non so bene da chi, che percepiva anche un congruo compenso per queste sue partecipazioni; un altro doveroso “risarcimento” della sorte e del mondo dello spettacolo per le amarezze che aveva dovuto subire. Lo incontravo spesso in manifestazioni cinematografiche a Salerno e in altri posti come a Maiori al premio Rossellini. Ormai tutti lo conoscevano e non si tirava mai indietro quando doveva dire due parole in pubblico. Lo faceva con garbo e con spirito. Si sentiva, e in fondo lo era, un vecchio attore di cui si riconoscevano finalmente i meriti. Non era da tutti essere stato il protagonista (neorealista o meno, non importa) di un film di Rossellini. E poi, diciamolo francamente, la scena delle botte alla Bergman lo riempiva ancora di compiacimento. Mi disse che si era divertito a ricordarla anche con Isabella Rossellini quando gli era capitato di incontrarla.

Forse tutto ciò non gli bastava, forse avrebbe voluto di più dalla sua città, a giudicare dal tono di alcuni articoli che ho letto dopo la sua morte sulla stampa locale. Ma in fondo sono sicuro che negli ultimi anni si fosse riconciliato, se non proprio con il mondo del cinema, con il se stesso di allora. La cosa che più gli stava a cuore era pubblicare il suo libro di memorie. Anzi una volta mi pare che mi chiese di trovargli un editore. Non lo feci. Ma in occasione del centenario di Roberto Rossellini ho dato al comitato presieduto da Adriano Aprà la registrazione di quella serata dell'8 dicembre del 1992 in cui tre visitatori inaspettati capitarrono in casa di Mario Vitale. L'intervista è stata inserita nel materiale *on line* che il comitato ha preparato per la ricorrenza. Se non è una pubblicazione vera e propria, come chiedeva il vecchio Mario, è qualcosa di simile; sperò così di aver soddisfatto il suo desiderio.

La notizia della scomparsa di Mario Vitale mi ha colto di sorpresa. Me l'ha riferita uno studente all'Università di Salerno dopo una lezione sul cinema di Rossellini. Una lezione in cui, com'era doveroso, avevo raccontato la storia di quell'attore neorealista che era stato il marito geloso e manesco di Ingrid Bergman.



### **III. Oltre lo schermo**

*di Rita Mariagrazia Cianci*

#### **1. Le sale cinematografiche dalle origini alla seconda guerra mondiale<sup>1</sup>**

Nel marzo del 1896 il *Cinématographe*, l'invenzione dei Fratelli Lumière, arriva in Italia. La novità delle immagini in movimento coinvolse dapprima il pubblico delle grandi città, Roma, Milano, Napoli, per poi raggiungere, in breve tempo, anche gli altri centri della Penisola. Nel suo intervento Roberta Bignardi ricorda che nel settembre 1899 il pubblico salernitano fa esperienza delle prime "proiezioni" nei teatri provvisori situati sulla spiaggia di Santa Teresa mentre l'arrivo definitivo del cinematografo a Salerno risale al 1902 con gli spettacoli del Politeama. Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento nell'area della spiaggia di Santa Teresa trovarono posto diverse costruzioni in legno destinate ad accogliere gli spettacoli cinematografici. Come testimonia una locandina pubblicitaria del periodo, al Teatro Italia, «locale estivo con potenti ventilatori elettrici», si daranno «venerdì 28 agosto 1914 interessanti spettacoli di cinematografo con le ultime novità di tutte le case del mondo»<sup>2</sup>. I documenti d'archivio che registrano le richieste di autorizzazione per le costruzioni sui suoli della spiaggia confermano inoltre che i proprietari di quelle strutture provvisorie saranno gli impresari dei successivi teatri-cinematografi stabili nati in città negli Anni Dieci. Nella stessa area sorsero, oltre al citato Politeama, l'Eden Cinematografico, il Cinema Trianon in via Molo Manfredi e il Cinematografo Italia<sup>3</sup> di fronte a Porta di Mare.

Così come lo descrive il poeta salernitano Alfonso Gatto il Teatro Italia:

era di legno, grande, giallo, dipinto con lo stesso colore degli stabilimenti balneari dai quali era a poca distanza, su un terreno vago, dove la villa comunale finiva con pochi pilastri nani e con qualche albero di robinia e di pepe. Del terreno vago, ch'era di sabbia e d'altri scarichi e detriti accumulati col tempo, quel teatro giallo e vistoso indicava un modo d'essere provvisorio. La vecchia città, alla quale il mare ritirandosi dava sempre molto più spazio di quel che chiedesse, non

<sup>1</sup> Diverse notizie sulle sale cinematografiche cittadine presenti in questa breve premessa sono ricavate dai volumi curati da Pasquale Iaccio, in particolare, la storia del cinema a Salerno è ampiamente esaminata nei saggi di Roberta Bignardi; Cfr. *L'alba del cinema salernitano* in *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli 2010; *Il cinema a Salerno tra le due guerre*, in *Napoli d'altri tempi. La Campania dal cinema muto a «Paisà»*, Liguori, Napoli 2014. L'arco cronologico in cui si inseriscono questi studi va dalla fine dell'Ottocento agli Anni Quaranta del secolo scorso.

<sup>2</sup> La locandina del Teatro Italia è stata gentilmente concessa da Gaetano Paolino. Si veda la sezione immagini di questo lavoro.

<sup>3</sup> Il Cinematografo Italia era situato di fronte Porta di Mare, sulla spiaggia di Santa Teresa, ed era gestito come sala teatrale da Gaetano Esposito nel 1855. Questo baraccone-cinema-teatro in legno disponeva di 180 posti di platea, 100 poltrone, 78 sedie, 42 palchi e 30 posti balconi. R. Bignardi, *L'alba del cinema salernitano*, cit., p. 159.

sapeva che farsene. I grandi palazzi erano di là da venire e il vento, le grandi mareggiate d'inverno, si credeva, non gli avrebbero dato mai valore [...]. Il cinema, in quegli anni e nei luoghi di cui vi parlo, era un modo di dar corpo alle ombre (lo è forse anche adesso) e di ricordare quello che si era creduto di vedere [...]. Il Teatro Italia era così in balia del popolo, che ogni sera, all'unico spettacolo, lo prendeva d'assalto con l'ansia di trovare un posto, e non per la recita, ma per la vita stessa di cui per la prima volta si faceva la storia con abiti personaggi parole di ogni giorno [...]<sup>4</sup>.

Fra le prime sale stabili nate in città si ricordano, sul Corso Vittorio Emanuele, l'elegante sala cinematografica Olympia<sup>5</sup> situata all'incrocio con via Velia inaugurata nel 1910 e, l'anno successivo, il cinema-teatro Luciani realizzato su progetto dell'ingegnere Michele De Angelis. Negli Anni Venti sono attivi in città il cinema Kursaal (ex Luciani), il Savoia<sup>6</sup>, il Vittoria, la Sala Tasso, il cinema-teatro Elisa. Nello stesso periodo nel quartiere Fratte di Salerno il Cinema Teatro Irno (1923) e il cinema Teatro Duse (1925). Potrebbe in realtà trattarsi dello stesso locale che con la «Nuova Impresa», così come si legge in una locandina pubblicitaria del periodo, ha modificato anche il suo nome<sup>7</sup>. Negli Anni Trenta sono inoltre attivi l'Arena Italia in via Lungomare Trieste e il cinema-teatro Augusteo situato al pianoterra del Palazzo di Città. La costruzione del cinema Apollo nella parte alta dell'Orto Botanico, attuale via Vernieri, risale invece al 1946.

## 2. Sale, circoli e manifestazioni dal 1946 ad oggi

Dopo il secondo conflitto mondiale le amministrazioni comunali della città si erano trovate a fronteggiare le conseguenze della guerra: il ripristino delle strutture fognarie, lo sgombero dalle macerie, la ristrutturazione degli edifici danneggiati, l'emergenza abitativa dovuta alla crescita demografica e il riassetto del sistema viario, compresi i lavori del primo tratto di via Lungomare e la sistemazione dei giardini pubblici. Nel '49, grazie ai fondi del Piano Marshall, viene attuato il Piano Fanfani e risale ai primi Anni Cinquanta la costruzione dei due quartieri abitativi, il rione Pastena e il Conforti. A questo primo periodo della ricostruzione seguì per Salerno, dopo il tragico evento dell>Alluvione narrata da Alfonso Gatto per il Settimanale «Epoca», la fase della “seconda ricostruzione” che grazie all’approvazione della Legge speciale del Parlamento del 1955 concesse ingenti fondi a favore delle zone alluvionate<sup>8</sup>.

In quegli anni difficili in cui la popolazione, e non solo quella salernitana, cercava di ritornare alla normalità della vita interrotta dalla guerra, il cinema continuava ad essere, come nel periodo

4 F. D'Episcopo, (a cura di) A. Gatto, *Salerno nella polvere del mutamento*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2000, pp. 73-75.

5 La sala cinematografica Olympia era situata sul Corso Vittorio Emanuele, all'incrocio con via Velia, comprendeva 180 posti di platea, 178 poltrone, 30 posti e 42 palchi laterali. R. Bignardi, *L'alba del cinema salernitano*, cit., pp. 161-162.

6 In una cartolina postale dell'epoca: «al cinema Savoia Salerno, martedì 11 febbraio 1919, *Le due giornate di Wilson a Roma*». La cartolina è stata gentilmente concessa da Gaetano Paolino; si veda la sezione immagini di questo lavoro.

7 La locandina pubblicitaria del Cinema-Teatro Duse a Fratte di Salerno datata 1925 è stata gentilmente concessa da Gaetano Paolino; si veda la sezione immagini di questo lavoro.

8 Le note sulla trasformazione urbanistica, architettonica e, insieme, politica, sociale e culturale della città di Salerno sono tratte dal volume di R. Notari, particolarmente denso di informazioni sul tema. Il volume infatti, attraverso l'esame dei progetti promossi e attuati dalle amministrazioni che si sono susseguite a partire dal secondo dopoguerra, restituisce l'immagine di uno spazio urbano che appare in continua trasformazione e sviluppo e che, man mano, andrà a disegnare i contorni della Salerno che conosciamo oggi. Cfr. R. Notari, *Immagina Salerno. Progetti per la città nelle intenzioni dei Sindaci di Salerno. 1944-1993*, Cromografica Roma, Roma 2013, pp. 7, 8, 21, 39, 53.

compreso fra le due guerre, il luogo della socialità. La situazione delle sale cinematografiche cittadine nell'immediato secondo dopoguerra ci viene offerta dall'individuazione della preziosa *Guida di Salerno* che, nella sezione *Teatri e Cinema*, registra i nomi e i relativi indirizzi delle nove sale attive nel 1946: il Cinema Teatro Augusteo a Palazzo di Città, il Cinema Teatro Odeon e il Supercinema sul Corso Vittorio Emanuele, il Cinema Vittoria a Palazzo Natella, la Sala Roma sul Corso Garibaldi, il Cinema Apollo in via Vernieri, l'Arena Arce in via Velia, l'Arena Italia e l'Arena Salerno in via Lungomare Trieste<sup>9</sup>. Si ricorda che tra settembre e ottobre 1943 furono occupati dagli Alleati importanti edifici della città, il Palazzo della Provincia, la Questura, la Casa del Balilla, i locali della SITA, le principali scuole, le caserme, i cinema, i teatri ed anche i circoli ricreativi e con la formazione del Governo Badoglio altre sedi vennero utilizzate per insediare i ministeri<sup>10</sup>. Nel 1945 si registra la richiesta per la restituzione al Comune dell'ex Casa del Balilla, poi cinema Diana. Si riporta di seguito il testo dell'istanza:

Salerno, 22 ottobre 1945

Richiesta del Sindaco di Salerno al maggiore della città, per la restituzione al Comune dell'ex Casa del Balilla in via Lungomare Trieste.

AS SA, *Intendenza di Finanza, Servizio danni di guerra*, b. 766, f.lo 8.

Il Sindaco evidenziava la necessità di dotare la città di una sede degna ed idonea per l'Istituto Superiore di Magistero e chiedeva la restituzione dell'ex Casa del Balilla, che avrebbe potuto essere una sede definitiva e decorosa per la Facoltà di Magistero, istituita di recente a Salerno con il regio decreto n. 149 del 9 marzo 1944. Si avvertiva, inoltre, la necessità di un ritorno alla normalità anche con lo svolgimento di manifestazioni culturali che non potevano avere un adeguato svolgimento proprio per la mancanza di idonei locali<sup>11</sup>.

Dell'anno successivo è la richiesta per la riconsegna degli spazi dell'Arena:

Salerno, 17 aprile 1946

Il Sindaco di Salerno chiede al Town Major della città che sia riconsegnato al Comune il cinema Arena, in quanto l'Amministrazione ha assunto regolare impegno per la gestione degli spettacoli a partire dagli inizi del mese di maggio.

AS SA, *Intendenza di Finanza, Servizio danni di guerra*, b. 766, f.lo 3<sup>12</sup>.

L'Arena Italia attiva fin dai primi Anni Trenta in città era stata denominata sotto il fascismo Arena del Popolo<sup>13</sup>. La grande partecipazione di pubblico spinse l'amministrazione comunale ad organizzare nell'estate del 1946 un cinema all'aperto che prese il nome di Arena di Salerno.

<sup>9</sup> E. Galdieri, *Guida di Salerno*, supplemento annuale di «Eco del Popolo», Di Giacomo, Salerno 1946, Fondo Dentoni Litta, Archivio di Stato di Salerno. Per quanto riguarda le fonti si è fatto riferimento inoltre al Fondo Carrano e a quello della Stampa locale della Questura di Salerno. Si ringrazia il personale dell'Archivio di Stato, in particolare Salvatore Amato responsabile della Biblioteca.

<sup>10</sup> A. Sole, *Salerno e gli Alleati*, in R. Dentoni Litta, (a cura di), *Schegge di Storia. Salerno e l'operazione Avalanche. Documenti, diari, memorie e reperti. Catalogo della mostra Archivio di Stato di Salerno, aprile-dicembre 2013*, pubblicazioni degli Archivi di Stato, Archivio di Stato di Salerno, Tipografia Gutenberg, Fisciano (SA), novembre 2014, p. 282.

<sup>11</sup> R. Dentoni Litta, (a cura di), *Schegge di Storia. Salerno e l'operazione Avalanche. Documenti, diari, memorie e reperti*, cit., p. 288.

<sup>12</sup> Ivi, p. 289.

<sup>13</sup> R. Bignardi, *Il cinema a Salerno tra le due guerre*, cit., p. 90.

Come ricorda Guido Panico, l'impianto, che accoglieva 2000 poltroncine, diventò per molti anni lo spazio di molte altre attività pubbliche e di svago, si andava dalle manifestazioni religiose agli incontri di pugilato. Inoltre, il modesto costo del biglietto, 20 lire, favorì il grande successo dell'iniziativa tanto che nel corso di quello scorci d'estate andarono in scena 73 spettacoli con una media di 841 spettatori ciascuno e con punte di affluenza, che andarono anche oltre il numero dei posti a sedere. Quel cinematografo popolare fu uno dei punti di ritrovo di giovani salernitani e di quel che restava in città delle truppe alleate<sup>14</sup>. Nel 1952 sarà disposto lo sgombero dei locali dell'ex Arena per far posto alla costruzione del Jolly Hotel. La palazzina del Jolly, già in disuso, è stata demolita nel 2011. L'area compresa tra via Alvarez, il porto e l'ex Jolly Hotel è stata interessata dai lavori che rientrano nella più generale opera di riqualificazione urbanistica voluta dall'amministrazione comunale, il progetto di Piazza della Libertà, un'estesa opera di trasformazione urbana compresa tra il porto commerciale e il centro storico. La Piazza è stata inaugurata il 20 settembre 2021 alla presenza del presidente della Regione Campania Vincenzo De Luca e del sindaco Vincenzo Napoli.

Da un'analisi delle rubriche dedicate al cinema pubblicate sulla *Stampa locale*<sup>15</sup> sono emerse alcune notizie sulla programmazione delle sale cittadine. Le informazioni tratte dalle riviste del fondo si inseriscono in un periodo di tempo circoscritto che copre grossomodo gli anni che vanno dal '50 al '57. Per quanto riguarda invece il lasso di tempo che va dal '46, anno di pubblicazione della *Guida*, e gli Anni Cinquanta, anno della prima rubrica individuata sulla *Stampa locale* si può aggiungere l'informazione intermedia datata 1948 segnalata da Roberta Bignardi. La tabella di sintesi da lei riportata e conservata presso l'Archivio Comunale ci dice che in quell'anno il Cinema Augusteo e il Supercinema erano gestiti dai Fratelli Rizzo, il Cinema Odeon e Vittoria dalla società Vincenzo Adinolfi, l'Arena Italia dall'impresa Indinnimeo, l'Arena Arce dall'impresa Angrisani Vincenzo.

Si riportano di seguito alcune delle informazioni tratte dalla stampa locale. In un numero del 1950, «Il Gazzettino sportivo del Sud» pubblicizza i *Film che vedremo prossimamente a Salerno, Cuori sul mare* di Giorgio Bianchi e *Una voce nell'ombra* di Jean Negulesco. Inoltre, ci informa della programmazione del cinema-teatro Augusteo, dell'Apollo con il grande film di attualità *I cadetti di Guascogna* di Mario Mattoli distribuito dalla Minerva Film. Nello stesso anno, «Il Setaccio» pubblica l'articolo relativo alla *chiusura del V° Festival* (Internazionale del Cinema di Salerno) nonché la programmazione del cinema Apollo e del Supercinema, la rubrica *Spettacoli a Salerno* de «Il Roma»<sup>16</sup>, le proiezioni dell'Apollo, Augusteo, Odeon, del Supercinema, Diana, Vittoria e della Sala Roma. In un numero dell'anno successivo la stessa rivista pubblicizza ne *La settimana cinematografica*<sup>17</sup> i film del Metropol, del Vittoria con *Due bandiere all'ovest* di Robert Wise e *La Corona di Ferro* di Alessandro Blasetti e dell'Apollo con *Totò cerca casa* di Mario Monicelli

14 Cfr. G. Panico, *Ritratto di borghesie meridionali: storia sociale dei salernitani nel Novecento*, Avigliano, Roma 2005, pp. 107-108.

15 *Questura di Salerno. Stampa locale. Buste 1-8 (1943-1985)*. Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo, Archivio di Stato di Salerno, febbraio 2018. Il fondo Stampa locale della Questura di Salerno conserva informazioni relative alle pubblicazioni periodiche stampate nella provincia dal 1943 sino agli Anni Ottanta del Novecento. Si precisa che il fondo non ha una continuità cronologica e di molti periodici è presente nel fascicolo solo il documento che registra la rivista. Per quanto riguarda «Il Roma» e «Il Mattino» diverse annate sono state visionate presso l'Archivio Storico del Comune di Salerno.

16 *Spettacoli a Salerno* (rubrica), «Il Roma», 29 aprile 1950, Archivio Storico del Comune di Salerno.

17 *La settimana cinematografica*, «Il Setaccio», Anno V, n. 24, Salerno 16 giugno 1951.

e *Biancanere e sette ladri* di Giacomo Gentilomo. La rubrica *Al Cinema* del gennaio 1954<sup>18</sup> riporta, fra le altre, le proiezioni in programma al Cinema Italia situato nel rione Pastena con *La conquista del West* di Cecil B. De Mille. In un numero dell'ottobre 1957<sup>19</sup> la programmazione dell'Augusteo, *Il Grande Matador* e *I perversi*. Infine, «Il Gallo», in un numero del settembre 1955, promuove l'*Inaugurazione della stagione cinematografica 1955-1956* del Metropol con il film *L'ultima volta che vidi Parigi*<sup>20</sup>; «Il Mattino», in una rubrica del 1956, *Gli spettacoli di Salerno* con le proiezioni di Astra, Augusteo, Capitol, Metropol, Vittoria e Diana<sup>21</sup>.

Confrontando i nomi delle sale presenti nella *Guida* del '46 con quelli presenti nelle rubriche della *Stampa locale* possiamo constatare, da una parte, che di alcune sale attive dieci anni prima non c'è traccia, per esempio la Sala Arce e la Sala Roma, dall'altra, che a quelle se ne sono aggiunte altre come nel caso del Capitol, attivo nella seconda metà degli Anni Cinquanta e fino agli Anni Novanta, e del cinema Italia di Pastena. Bisogna considerare che mentre esiste la possibilità per alcune di aver effettivamente sospeso la loro attività altre potrebbero aver semplicemente cambiato il loro nome. Si pensi al Cinema Teatro Odeon, così come lo registra la *Guida* del '46, che ha assunto nel corso della sua storia diverse denominazioni: all'originario Luciani seguì il Kursaal che diventato sotto il regime Impero ha poi mutato il suo nome prima in Odeon e infine in Metropol<sup>22</sup>. Negli Anni Settanta troverà posto nello stesso stabile anche la ricercata sala del Mini, la prima in città a prevedere la prenotazione dei posti. Il cinema Astra corrisponde invece all'ex Elisa, poi Supercinema, sorto negli Anni Venti e situato in via Torretta. Sappiamo che nel 1924 il cinema teatro Elisa era gestito, come documenta una locandina pubblicitaria del periodo<sup>23</sup>, dall'Unione Giornalisti Salernitana rappresentando in quegli anni «il più ampio, moderno ed aristocratico ritrovo». Adolfo Gravagnuolo nei suoi *Racconti sparsi di Salernitanità* ci racconta che peculiarità del cinema Astra era la cassa «per molti anni situata in una piccola struttura in muratura sul marciapiede del Corso, distante dalla sala, poi a metà Anni Sessanta, sempre all'esterno ma a sinistra dell'entrata in vetro». Ci dà poi notizia della proiezione per tre mesi di *Venga a prendere il caffè da noi* diretto «con mano magistrale da Lattuada»; dei lavori di ristrutturazione del cinema che «divenne una bomboniera da 400 posti»; la data dell'ultimo film proiettato nel febbraio 1991; l'inaugurazione del Mini nel '73<sup>24</sup>.

18 *Al Cinema*, «Il Setaccio», Anno VIII, n. 1, Salerno 30 gennaio 1954.

19 «Il Setaccio», Anno XI, n. 29, Salerno 18 ottobre 1957.

20 «Il Gallo», Anno IV, n. 36, Salerno 10 settembre 1955.

21 *Gli spettacoli di Salerno*, «Il Mattino», 6 novembre 1956, p. 5, Archivio Storico del Comune di Salerno.

22 Rispetto a questa sala, nella memoria di molti salernitani è diffuso il ricordo della presenza di una parte “mobile” nel soffitto che veniva aperta fra un intervallo e l’altro dello spettacolo cinematografico per favorire il ricambio dell’aria; in quel periodo il divieto di fumo non era ancora stato esteso ai locali pubblici chiusi (entrerà in vigore con la Legge Sirchia 3/2003, art. 51).

23 La locandina pubblicitaria del Cinema-Teatro Elisa del novembre 1924 è stata gentilmente concessa da Gaetano Paolino; si veda la sezione immagini di questo lavoro.

24 Adolfo Gravagnuolo in diversi passaggi del suo volume *Salernitanità. Racconti sparsi*, La Modulistica, Pontecagnano-Faiano 2019, ci restituisce attraverso i suoi ricordi diverse informazioni sulle sale cinematografiche cittadine descrivendo in modo dettagliato gli ambienti e dandoci notizie anche sulla loro programmazione. Rispetto al Capitol, l'autore ricorda che «aveva una struttura di attesa molto più grande rispetto alle altre sale. Il sabato sera, negli anni ‘50, ‘60 e ‘70, quando le sale cinematografiche erano pienissime, l'attesa per la visione della pellicola al Capitol era estremamente coinvolgente. Tre vetrate ampie sul fronte strada, si entrava dalla vetrata centrale, ampio salone, due casse dirimpettaie, quella di sinistra era dedicata ai film, quella di destra veniva adoperata solo per la prenotazione di spettacoli musicali o di prosa [...]. Sempre speculari, due grandi scaloni. Da quello di sinistra, se si scendevano le scale, si andava in “platea”, se si prendeva la rampa di salita, si accedeva in “galleria” [...]. Nel salone d'ingresso, in fondo, salendo tre gradini accedevi nell'area bar [...]». Sulle sale cinematografiche di Salerno, si veda anche G. D'Antonio, *Schermi delle mie brame*, «Rassegna

Fra gli altri, il cinema Diana, ex Savoia, ha una storia singolare. Nei primi Anni Venti, dopo la drammatica parentesi della Grande Guerra, il Savoia insieme al Kursaal, alla Sala Tasso e al Vittoria, *café chantant* utilizzato anche per gli spettacoli in celluloide, erano fra i luoghi di ritrovo più frequentati dai salernitani. Le “opere” del periodo fascista avevano poi modificato dal punto di vista architettonico e urbanistico la città e neanche le sale cinematografiche sfuggirono a questo processo di trasformazione. Un esempio è rappresentato proprio da questo, che, realizzato alla fine degli Anni Dieci, oltre ad aver modificato il suo nome ha assunto nel corso del tempo diverse funzioni: Casa del Balilla in epoca fascista, poi sala cinematografica, oggi sede di rassegne teatrali d'avanguardia, spettacoli musicali, eventi e proiezioni. Agli inizi degli Anni Trenta il Comitato Provinciale Salernitano dell'Opera Nazionale del Balilla decise di demolire ed ampliare i locali del Savoia per costruirvi la sede salernitana della Casa del Balilla. La sala centrale nel progetto dell'ingegnere Giuseppe Giua doveva poter accogliere, all'occorrenza, diverse attività: quelle sportive, le proiezioni cinematografiche, le adunate. L'edificio intitolato al principe Umberto di Savoia venne inaugurato la Vigilia di Natale del 1931<sup>25</sup>. Nella seconda metà del Novecento ha subito ulteriori trasformazioni, alla cancellazione dei simboli del regime seguì l'adattamento a sala cinematografica con il nome di cinema Diana. Come ricorda Pietro Cavallo, il cinema Diana è stato il primo a proiettare i film di Sergio Leone quando il *western* all'italiana era un genere totalmente sconosciuto; un film come *Per qualche dollaro in più* è stato proiettato ininterrottamente per tre o quattro mesi con proiezioni che iniziavano alle undici di mattina e finivano, con l'ultimo spettacolo, alle dieci di sera. Nella seconda metà degli Anni Settanta fu poi gestito in regime di monopolio dall'Italnoleggio. Tramite questa società arrivarono a Salerno film di grandissima levatura culturale di maestri del cinema<sup>26</sup>. Dopo questo esperimento durato un anno e mezzo circa a causa della scarsa affluenza di pubblico divenne un cinema a luci rosse. Nel 2015, ultimati i lavori di ristrutturazione della parte centrale dell'edificio, viene inaugurato il nuovo Cinema-Teatro Diana. La totale risistemazione funzionale ed architettonica della struttura realizzata dal Comune di Salerno ha visto il completamento del piano interrato dove sono collocati i camerini e gli altri locali a servizio delle attività teatrali, importanti lavori di consolidamento delle strutture e la sostituzione del tetto con nuove capriate in legno. Nel 2016 la sala è stata intitolata a Pier Paolo Pasolini ed è oggi uno spazio multifunzionale per spettacoli ed eventi culturali con una capienza di 180 posti<sup>27</sup>. Anche l'Augusteo, non più in funzione come sala cinematografica, continua ad accogliere oggi rassegne culturali, teatrali e cinematografiche<sup>28</sup>.

Delle storiche sale cittadine resta per i salernitani solo un lontano ricordo. Se è possibile “ammirare” la fatiscente ma ancora visibile costruzione del cinema Astra di via Torretta, in una traversa del corso Vittorio Emanuele, per le altre sale è andata forse anche peggio. Luoghi

*Storica Salernitanæ*, n. s., n. 4, dicembre 2020, pp. 293-321.

25 V. Dodaro, *Salerno durante il Ventennio: gli edifici pubblici, l'edilizia popolare, l'urbanistica*, De Luca, Salerno 1997, pp. 68-69.

26 Alle proiezioni di quel breve esperimento degli Anni Settanta ha partecipato lo stesso Pietro Cavallo.

27 Si veda la sezione comunicati stampa della pagina web del Comune di Salerno, Pica M., *Inaugurato il nuovo Cinema-Teatro Diana. Una sala multimediale con tribuna da 180 posti completamente retrattile per il nuovo centro culturale cittadino*, in particolare la *Scheda lavori*, 5 maggio 2015. L'intero articolo è reperibile al seguente link: <https://www.comune.salerno.it/novita/inaugurato-il-nuovo-cinema-teatro-diana> (ultima consultazione: 26/02/2024). Si ringrazia anche Giorgio Centanni responsabile della Sala Pasolini di Salerno per le informazioni condivise.

28 Nell'Archivio Fotografico EBAD (Eboli Archivio Digitale), consultabile in rete, e in particolare nel Fondo Gallotta è possibile visualizzare diverse immagini d'epoca degli interni del cinema-teatro Augusteo.

ormai cancellati, privati della loro essenza originaria in un cambio di destinazione d'uso che li vede oggi mutati in diverse attività commerciali. Si pensi al Metropol, attuale *megastore* di Benetton, alla Sala Roma di Palazzo Santoro, al Capitol. Si ricorda che nell'area del Palazzo dell'attuale Galleria Capitol, dove trovava appunto posto l'omonima sala, si trovava Villa Moscati ed affianco ad essa la sede del giornale «Il Popolo Fascista» demoliti nel secondo dopoguerra. La presenza di questi edifici testimoniata da diverse fotografie e cartoline d'epoca<sup>29</sup> e le informazioni ricavate dalle rubriche della *Stampa locale* ci suggeriscono una datazione “relativa” circa la costruzione e le origini dell'attività di questa sala che potremmo idealmente inserire in una forbice temporale che va dal secondo dopoguerra (demolizione di Villa Moscati) e il 1956 (anno in cui compare per la prima volta in rubrica la programmazione del Capitol). Anche il Vittoria, fra i locali più antichi e rinomati della città frequentato dall'*élite* salernitana, è oggi sede di una delle più famose catene di ristoranti *fast food* di origine statunitense. Di quest'ultimo, di proprietà della famiglia Adinolfi già negli Anni Venti, si riportano alcune notizie ricavate dalla breve conversazione avuta con l'architetto Vincenzo Adinolfi, uno degli eredi della nota famiglia d'impresari salernitani che a partire dal secondo dopoguerra ha gestito la maggior parte delle sale cinematografiche attive in città. Mi racconta che il nonno Vincenzo è stato il proprietario della prima macchina sonora in Italia meridionale e che il Vittoria ha ospitato, fra gli altri, Totò. La sua struttura «architettonica particolare», continua, è visibile ancora oggi nei locali in cui si è trasformata, «conserva tutt'ora le gallerie». Ricorda poi il numero dei posti in sala del Cinema Astra (430), del Vittoria (300), del Mini (180) e l'inaugurazione di quest'ultimo avvenuta nei primi Anni Settanta.

Nell'immediato secondo dopoguerra la funzione sociale e l'interesse per il cinema è testimoniato, come abbiamo visto, dalla presenza delle numerose sale attive in città, tradizionali luoghi di proiezione delle pellicole e di fruizione per il pubblico, alle quali si affiancano nello stesso periodo le iniziative legate al cinema promosse dalle associazioni culturali locali. Nel 1945 Ignazio Rossi fonda il Cine Club Salerno, un'associazione di cultura cinematografica senza scopo di lucro che aveva come fine promuovere la cultura attraverso il cinema. Nel 1946, viene organizzata la prima *Mostra Internazionale del Cinema a Passo Ridotto* che nel corso degli anni diventerà *Festival Internazionale del Cinema di Salerno*. La manifestazione cinematografica, la più antica sul territorio nazionale dopo quella veneziana, si è svolta annualmente arrivando oggi alla 78<sup>a</sup> edizione sotto la presidenza di Mario De Cesare. Lo storico Pasquale Villani ricorda di essere stato tra i primi promotori e protagonisti del circolo fondato da Ignazio Rossi e sottolinea come, negli anni che seguirono il secondo conflitto mondiale, il desiderio di conservare una certa unità tra i giovani era rappresentato dai tentativi di costituire movimenti giovanili<sup>30</sup>. In questo clima di rinascita culturale che la città stava attraversando in quegli anni non possiamo tralasciare il ruolo svolto come punto di aggregazione e circolazione di idee da due rilevanti centri culturali della città: la Libreria Carrano<sup>31</sup> e la Libreria Macchiaroli. Quest'ultima attiva dal 1949 al 1953 riunì nel secondo dopoguerra un gruppo di intellettuali di prestigio, fra questi, lo storico ed archivista Leopoldo Cassese<sup>32</sup>, Gaetano Macchiaroli, i docenti del Liceo Tasso

29 Si veda l'immagine dell'Archivio Fotografico EBAD, Inventario 35461, Fondo Gallotta.

30 P. Villani, *Note autobiografiche di uno storico*, «Rassegna Storica Salernitana», n. 40, dicembre 2003.

31 Per approfondire si segnala M. T. Schiavino, (a cura di), *Un secolo di libri. La libreria Carrano a Salerno dal 1920-1986*. Una mostra ed una tavola rotonda (Archivio di Stato di Salerno, 28 ottobre 2001-31 dicembre 2002), edizioni marte, tipografia Fusco, Salerno 2003.

32 Tra i soci fondatori, oltre a Cassese, Eugenio della Valle, Giuseppe Martano, Marcello Gigante, Giovanni Pugliese

ed esponenti della cultura socialista e marxista<sup>33</sup>. Anche il poeta salernitano Alfonso Gatto era tra i frequentatori delle iniziative della libreria. La Macchiaroli è stata inaugurata il 1º ottobre 1949 con una mostra di Edizioni d'Arte pubblicate dalla Libreria dello Stato; in quell'occasione Amedeo Maiuri ha presentato il libro sugli affreschi pompeiani della Villa dei Misteri e quelli sui disegni di Leonardo<sup>34</sup>, mentre all'Augusteo era stata organizzata la proiezione *1860* di Blasetti che vide la partecipazione dello stesso regista al dibattito critico che seguì la visione del film<sup>35</sup>. Impressa nella memoria di molti salernitani è spesso ricordata per l'esperienza del suo insolito giornale parlato, «Il Lettore», diretto da Pietro Laveglia. Agli stessi nomi era legata un'altra iniziativa editoriale, «Il Maestrale», che accolse i contributi di importanti personalità della scena culturale e intellettuale italiana. Si segnala su quest'ultima rivista, un articolo dedicato al mondo del cinema in cui si attribuisce all'operazione del doppiaggio un certo valore per il successo del film. L'articolista ritiene infatti che si dovrebbe valorizzare il lavoro e l'arte «di questi oscuri collaboratori del cinema [...] bisogna che i pubblici sappiano a chi attribuire tanta parte del successo dell'opera». Da qui l'esigenza di inserire nelle didascalie iniziali dei film «tra un'infilata di nomi» anche quello dei doppiatori. L'articolo è del dicembre 1950<sup>36</sup>.

Alla Macchiaroli si riuniva anche un gruppo di appassionati di cinema che tra il 1950 e il 1952 diede vita al *Circolo del Cinema*. Vittorio Salemme ci dà notizia di questa breve esperienza in un suo recente articolo<sup>37</sup> ricordando i titoli delle pellicole proiettate<sup>38</sup>, le sale cittadine in cui le stesse venivano presentate, la Sala Roma a Palazzo Santoro e il cinema Vittoria a Palazzo Natella, i nomi che animarono le iniziative del gruppo. Fra questi ultimi Enzo Barba, Almerico Tortorella, Roberto Visconti, Lelio Schiavone, Gerardo Gaetaniello, Remo Sessa. Le introduzioni critiche ai film erano curate da vari esponenti del circolo, fra gli altri, Luciano Vecchi e Filiberto Menna.

---

Carratelli. *Élite e istituzioni culturali*, in Paolo Macry, Pasquale Villani, (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Campania*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1990, pp. 877-878.

33 Tra gli intellettuali, Roberto Volpe e Tullio Lenza animatori di significative iniziative culturali in quegli anni, lo storico del medioevo Nicola Acocella, il grecista Italo Gallo, lo storico Pasquale Villani, il filosofo Giovanni De Crescenzo, Lelio Schiavone gallerista e animatore di mostre e iniziative nel campo delle arti visive, il pittore Mario Carotenuto, lo storico e critico d'arte Filiberto Menna. *Élite e istituzioni culturali*, cit.,

34 V. Salemme, *Il giornale parlato Il Lettore e altre iniziative della libreria Macchiaroli a Salerno negli anni '50*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., n. 3, giugno 2020, p. 139. Vittorio Salemme, già funzionario del Ministero della Sanità, è un esponente di rilievo della Società Salernitana di Storia Patria. È stato dirigente e consigliere provinciale della Democrazia Cristiana e redattore della rivista «Il Genovesi». Si segnala, rispetto all'esperienza del Genovesi, il suo articolo *La memoria cattolica del "dissenso" nel 1961. "Il Genovesi". Eresia giovanile*, «Il Quotidiano del Sud», Campania - Salerno, Sabato 6 giugno 2020, pp. 18-19.

35 Cfr. L. Giordano, *La città rimossa: cronache di vita culturale salernitana tra il 1949 e il 1963*, Pietro Laveglia editore, Salerno 1982, p. 38.

36 F. De Ippolitis, *Voci dietro lo schermo. I doppiatori questi dimenticati*, «Il Maestrale», Salerno, 1º dicembre 1950, pp. 57-58, Archivio di Stato di Salerno.

37 V. Salemme, *Il giornale parlato*, cit., pp. 139-144; notizie precedenti sul Circolo del Cinema sono riportane in L. Giordano, *La città rimossa*, cit., pp. 27-28.

38 *1860* di Alessandro Blasetti (1949), *Breve incontro* di David Lean (1945), *La grande illusione* di Jean Renoir (1937), *Il deputato del Baltico* di Aleksandr Zarkhi e Iosif Kheifits (1937), *C'era una volta una bimba* di Viktor Eysymont (1944), *Ossessione* (in edizione originale) di Luchino Visconti (1943), *Piccole Volpi* di William Wyler (1941), *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti (1942), *La vergine indiana* di Emilio Fernandez (1943), *Gli Uomini che mascolzoni* di Mario Camerini (1932), *L'ultimo miliardario* di René Clair (1934), *La canzone dell'amore* (il primo film sonoro italiano) di Gennaro Righelli (1930), *Acciaio* (con musiche di Malipiero) di Walter Ruttmann (1933), *L'assassino abita al n.21* di Henri-George Clouzot (1942). Cfr. V. Salemme, *Il giornale parlato*, cit., p.140.

L'associazionismo trova continuità anche nei primissimi Anni Sessanta quando si assiste in città al fiorire di circoli culturali e ricreativi che aggregavano giovani e studenti. Tra questi, *La Scacchiera* nata come costola giovanile del Casino Sociale con sede a Palazzo D'Avossa in via Botteghelle e *Il Ridotto* che, sorto poco dopo, riuniva in un appartamento situato in via Luigi Cannonieri, una traversa di via Roma, la gioventù del ceto medio. Enzo Barone, socio di quest'ultimo circolo, ci restituisce il ricordo di quell'esperienza collettiva nel suo volume<sup>39</sup>. La sede di via Cannonieri viene inaugurata il 3 ottobre del 1964, prima di questa data i soci si incontravano nella sede di via Arce e dopo in quella di via Romualdo Guarna, di fronte al Duomo. Fra i fondatori del circolo, i fratelli Santoro, Franco Tozza, i Narni Mancinelli, Claudio Benevento, Mimmo Jannizzaro, Rodolfo De' Spelladi editore e proprietario della Libreria Internazionale<sup>40</sup> (ex Macchiaroli). A legare il gruppo erano vari interessi: la danza, la musica, l'attività sportiva, la recitazione, che vide diverse collaborazioni con il Teatro Popolare Salernitano di Sandro Nisivoccia, e naturalmente il cinema. Era infatti sostenuta, fra le varie iniziative sociali del circolo, la proiezione di film che venivano accompagnate da introduzioni critiche e seguite da dibattiti. I film scelti, sottolinea l'autore, «tenevano conto delle lezioni del neorealismo e delle più recenti del nuovo cinema sull'alienazione (non mancammo di ragionare anche sul *Deserto Rosso* di Antonioni e sulle pellicole di Bergman) e di quello politico [...]»<sup>41</sup>. Molto spesso, ricorda in un altro passaggio, «il proiettore regalatoci dall'USIS<sup>42</sup> crepitava sinistramente nella sala, aggiungendo di suo imprevisti aspetti acustici e cromatici delle immagini dei più famosi registi [...]. Per disgraziati nelle consegne, i programmi venivano però variati molto spesso, e questo fatto ci impedì talora di pervenire al dotto commento finale di Franco Tozza. [...] mancata all'ultimo istante la pellicola di qualche espressionista tedesco della scuola di Weimar, dovevamo ripiegare con malcelato gaudio sul più popolare *I Comancheros*»<sup>43</sup>. All'interno del circolo la parte più sensibile alle sperimentazioni artistiche locali favorì diverse iniziative culturali. Barone racconta anche che di tanto in tanto passavano dalla sede alcuni degli intellettuali emergenti, fra questi Rino Mele, Pino Cantillo, Aldo Schiavone, Lucio Avagliano, Massimo Panebianco, Angelo Trimarco, i quali «cogliendo forse più che altro l'aspetto "mondano" della nostra iniziativa, dimostravano considerazione per i nostri sforzi organizzativi»<sup>44</sup>. Si riportano di seguito alcune delle iniziative sociali organizzate nel Salone del Ridotto. Fra le proiezioni: *Roma città aperta* di R. Rossellini, *I Comancheros* con John Wayne, *Fronte del porto* di E. Kazan, *I dannati di Varsavia*, *Vacanze romane*, *Il Processo* di Pabst e i documentari sui campi di lavoro, *Il Generale della Rovere*, *Totò cerca pace*, *Okinawa*, *Seminole* e i documentari dell'USIS, *La legge del più forte*, *La Persia: alla scoperta del Medio Oriente*, la proiezione di un documentario ed incontro con Jussef Hedayati e Reza Karimi Manesch, *Los Olvidados* di L. Buñuel, *Il trionfo di Michele Strogoff* di S. Tourjansky, *La ragazza con la valigia* di V. Zurlini, *La Battaglia di Algeri* di G. Pontecorvo. Per quanto riguarda l'attività teatrale e le mostre allestite negli stessi spazi: nel 1965 la lettura dei brani *Amicizia*, *Occhiali neri* e *De Pretore* di Eduardo De Filippo da parte del Teatro

39 E. Barone, *Le stagioni di via Cannonieri. Il Ridotto: un'aggregazione giovanile salernitana degli anni Sessanta*, Elea press, Salerno 1995.

40 Ivi, p. 13.

41 Ivi, p. 58.

42 Si ricorda che il fondo *United States Information Service* (USIS) comprende filmati di propaganda a sostegno del Piano Marshall.

43 E. Barone, *Le stagioni di via Cannonieri*, cit., p. 56.

44 Ivi, pp. 55-56.

Popolare Salernitano di Sandro Nisivoccia; nel 1966 La Mostra d'Arte *Incontri Salerno '66* con l'esposizione di quadri di Caiati, D'Ambrosi, Davide, Fantozzi, Galbiati, Grassi, Monaco, e, nello stesso anno, la Mostra Fotografica sul tema "atmosfera salernitana"; nel 1968 la Grande Mostra Collettiva di Pittura in collaborazione con la Galleria Contemporante di Calenzano (FI) in cui furono esposti, fra gli altri, quadri di Filippini, Omiccioli, Villoresi; nel 1969, la Mostra di libri Einaudi con la collaborazione della Libreria Einaudi 691 di Salerno e la rappresentazione della commedia *Questi fantasmi!* presentata al teatro il Sipario<sup>45</sup>. Si ricorda, accanto alla citata compagnia del Teatro Popolare Salernitano di Sandro Nisivoccia, l'esperienza, sul finire degli Anni Sessanta, del Teatrogruppo<sup>46</sup>.

Fra i circoli giovanili universitari nati negli stessi anni, un articolo pubblicato sul quindicinale «Noi» segnala la presenza di *Albatros* con sede in via Pirro<sup>47</sup> che, mostrando particolare interesse al mondo delle immagini, ha organizzato con un gruppo di fotografi salernitani, il gruppo Impegno 70, alcune manifestazioni di carattere culturale<sup>48</sup>.

Le iniziative "aperte" promosse dagli ambienti culturali della città: dalla Mostra a Passo Ridotto all'esperienza della Macchiaroli nell'immediato secondo dopoguerra, dall'associazionismo

45 E. Barone riporta, nella parte conclusiva del suo volume, le *Iniziative Sociali* del Ridotto, si veda *Le stagioni di via Cannonieri*, cit., pp. 231-254.

46 Il Teatrogruppo nasce a Salerno alla fine degli Anni Sessanta con la rappresentazione della *Ballata del mostro lusitano* tratta dalla *Cantata del fantoccio lusitano* di Peter Weiss. Il debutto avvenne nel '69 nel circolo "Principato" in via Pio XI; la seconda nel gennaio 1970 nell'Aula magna del Magistero. La prima esperienza del gruppo, che prese il nome di Teatro Gruppo (con le due parole separate), si è chiusa con queste due uniche rappresentazioni della *pièce* in città. Da quel momento in avanti il gruppo divenne Teatrogruppo anche per distinguergli dall'esperienza precedente. Carlo Vassallo, fra gli animatori che parteciparono sia alla prima formazione del gruppo che alla seconda, ricorda che quest'ultima era «una continuazione della prima ma con una "discontinuità" dovuta al fatto che la maggior parte delle personalità che parteciparono alla prima non presero parte alla seconda. La prima inoltre non disponeva di una sede e le prove si facevano in alcuni spazi messi a disposizione da Rosanna Genovese nella sua casa di via dei Principati. Con la seconda formazione del gruppo venne fuori la sede di via Calenda, una sorta di scantinato affittato per pochi soldi. Si fecero poi altre rappresentazioni teatrali fin quando il Teatrogruppo divenne il centro di tutta un'altra serie di attività, fra queste: la ricerca musicale. È stata proprio la parte musicale a dare una visibilità nazionale e internazionale al gruppo; l'attività teatrale si è fermata a poche rappresentazioni, quasi tutte nel salernitano. Vassallo sottolinea come il Teatrogruppo fosse un gruppo di amici legati da un'unica passione: quella per il teatro, la musica e la politica. All'interno dell'esperienza decennale della Compagnia, trovò posto il collettivo femminista di Teatra che, a partire dal 1977, diede vita a spettacoli teatrali su tematiche di liberazione femminile. Devo queste notizie sulla storia del Teatrogruppo di Salerno a Carlo Vassallo che, grazie alla mediazione di Sebastiano Napoli (anche lui fra coloro che si occuparono dell'attività di ricerca musicale del gruppo), ha gentilmente condiviso i ricordi di quella esperienza. Si veda sullo stesso argomento il volume di L. Libero, (a cura di), *Fantocci, principi e marchesi. Il Teatrogruppo di Salerno, oedípus Edizioni*, Salerno/Milano 2011, in cui la ricostruzione storica di quell'esperimento d'avanguardia è completata dalle testimonianze degli intellettuali che animarono il gruppo (tra i fondatori del Teatro Gruppo si ricordano: Giuseppe Cesareo, Paola Coppola, Silvana De Gregorio, Rosanna Genovese, Nunzio Vitale, Giuseppe Libero, Carlo Vassallo, Aurelio Musi, Michele Santoro) e da una selezione di documenti. Fra questi ultimi, particolarmente interessante è il Certificato SIAE della messinscena presso l'Istituto di Magistero datato 1970. Per ulteriori approfondimenti si veda anche S. Zuliani, (a cura di), *La costruzione del nuovo. Salerno, 1966/1976. Documenti, immagini, testimonianze*, 10/17, Salerno 2005.

47 «Una invisibile porticina all'angolo di via Pirro conduce, mediante alcuni scalini, ad una specie di scantinato messo a nuovo che sia allarga in vasto scalone e in due stanze adiacenti [...]. E. Capasso, *Circoli crisi comunitaria?*, «Noi», quindicinale di attualità varietà e informazione, Anno I, n. 1, 1° luglio 1971, pp. 22-23.

48 Il circolo ha organizzato in sede la mostra fotografica *Venezia Muore* con immagini di Giorgio Lotti di «Epoca» e una proiezione di diapositive a sfondo sociale e umano di Ando Gilardi; il dibattito che seguì è stato condotto dal giornalista Marcantonio Muzi Falconi. Come si legge nell'articolo, è stato fra i primi circoli «a sentire la necessità di fare un certo discorso sulle possibilità di comunicazione e di espressione delle immagini, o perlomeno lo ha favorito, ospitando le manifestazioni del gruppo fotografico che è sorto dal convegno di Sorrento dello scorso anno, organizzato dalla rivista *Popular Photography Italiana, Uomini e Immagini del Centro Sud*. Cfr. E. Capasso, *Circoli crisi comunitaria?*, cit.,

giovanile dei circoli universitari al ruolo svolto dalle Gallerie d'arte presenti in città<sup>49</sup> e ancora, dal centro Colautti di Marcello Rumma<sup>50</sup> all'azione militante del Teatrogruppo fra gli Anni Sessanta e Settanta, sono solo alcune delle esperienze che hanno fatto della città di Salerno un centro di cultura di risonanza nazionale e internazionale. Non va trascurato in questa direzione il ruolo svolto dalle riviste, si pensi, solo per fare qualche esempio, alla «Rassegna Storica Salernitana», un periodico di ricerca storica fondato nel 1937 dalla Società Salernitana di Storia Patria che nel corso della sua lunga esperienza ha accolto, e continua ancora oggi a farlo, importanti contributi della storiografia italiana<sup>51</sup>. O, ancora, alla rivista «Il Genovesi», pubblicata a Salerno negli anni 1961-62 e curata da un gruppo di giovani provenienti dal mondo cattolico (in particolare dalla FUCI, Federazione Universitaria Cattolica Italiana), che ha rappresentato nel panorama culturale degli Anni Sessanta un evento di particolare rilievo suscitando l'attenzione di esponenti del mondo politico nazionale e l'interesse di qualificate riviste culturali<sup>52</sup>.

Ma torniamo alle sale. Fra quelle nate negli Anni Sessanta si ricordano il cinema Corallo in via San Giovanni Bosco, che, sorto come sala parrocchiale e gestito dai Salesiani<sup>53</sup> fino agli Anni Settanta, resisterà fino ai primi Anni Ottanta<sup>54</sup>, e la sala parrocchiale attigua alla chiesa di Santa Croce di Torrione<sup>55</sup>. Per quanto riguarda la prima, un articolo apparso sulla stampa locale nell'aprile 1965 pubblicizza l'«Interessante Cineforum all'Istituto Salesiano di Salerno. *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini». Sul finire degli Anni Settanta si registra l'attività del Cinema Teatro San Demetrio in via Dalmazia che, nato come circolo con ingresso riservato ai soli soci e poi diventato sala cinematografica a tutti gli effetti nel 1983<sup>56</sup>, ha proposto a partire dal 1979 una serie di cicli di cineforum<sup>57</sup>. Nella seconda metà degli Anni Sessanta anche il cinema Fatima, situato nell'omonima via nel rione Pastena e in funzione ancora oggi, ha dato il via a

49 Fra queste, L'Incontro (1963) in via Mercanti; Il Catalogo (1968) in via De Luca, una traversa del Corso Vittorio Emanuele; La Seggiola (1967) in via Torretta; Einaudi 691 nei pressi di Piazza XXIV maggio; New Design in via Verdi, La Bottegaccia. Laboratorio (1971) a largo Campo, Taide spazio (1974) che apre a San Severino per poi trasferirsi a Salerno. Cfr. S. Zuliani, *Il centro storico come laboratorio critico: appunti per una cronistoria 1960*, in *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, (a cura di), Gangemi Editore, Roma 2020, pp. 261-274.

50 Il collezionista ed editore salernitano Marcello Rumma organizzò alla fine degli Anni Sessanta un ciclo di mostre, a Salerno, negli spazi dell'Agenzia Einaudi 691 e del New Design, ad Amalfi, presso gli antichi Arsenali con tre storiche rassegne che fecero della città un centro di cultura di respiro europeo e internazionale. Si veda S. Zuliani, (a cura di), *La costruzione del nuovo*, cit. Si ricorda che il Museo Madre di Napoli ha ospitato (dal 14 dicembre 2019 al 29 giugno 2020) la prima mostra retrospettiva dedicata a Marcello Rumma, *I sei anni di Marcello Rumma 1965-1970*, a cura di Gabriele Guercio con Andrea Viliani.

51 Cfr. G. Panico, *La virtuosa Salerno: orgoglio e pregiudizi di una città in prima pagina*, Plectica stampa, Salerno 2008, pp. 211-212.

52 Cfr. V. Salemme, *La memoria cattolica del "dissenso"*, cit.; si ricorda che i fascicoli de «Il Genovesi» sono stati digitalizzati grazie all'iniziativa promossa dalla Biblioteca dell'Università di Salerno.

53 Interessante Cineforum all'Istituto Salesiano di Salerno. *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, «Nuovi Incontri», Anno I, n. 1, giovedì 15 aprile 1965, Archivio di Stato di Salerno.

54 Si veda, nella sezione immagini di questo lavoro, la *Tessera del giovane Palladino Giuseppe*, Oratorio Centro Giovanile Salesiano, via S. G. Bosco - Salerno, Anno 1976-1977, gentilmente concessa da Giuseppe Palladino.

55 «Il Faro», Anno II, n. 10, Salerno maggio 1961. Il periodico del Centro Sociale Comunitario POA ONARMO in questo numero pubblicizza la programmazione dei film prevista nella loro sede di Torrione, attigua alla Chiesa di Santa Croce. I film venivano proiettati ogni domenica alle ore 17 per ragazzi, alle ore 19.30 per adulti, al prezzo unico di L.

56 Si riportano i titoli dei film in programma: *Il Conte di Matera*; *Cantando sotto le stelle*; *Casta Diva*; *Il Cavaliere del Mistero*; *Don Camillo*; *I due Capitani*; *Francis all'Accademia*; *Non c'è amore più grande*; *Nuvola Nera*; *La ragazza di Piazza S. Pietro*.

57 Cfr. G. D'Antonio, *Schermi delle mie brame*, cit., pp. 301, 303, 304.

58 Tessera di ingresso di Palladino Giuseppe, Cineforum S. Demetrio, via Dalmazia - Salerno, 1979; si veda la sezione immagini di questo lavoro.

interessanti cineforum divenendo un vero e proprio centro di diffusione culturale cinematografica. Ad animare il cineforum era Andrea Vece, il parroco di Madonna di Fatima, scomparso nel 2017<sup>58</sup>. Negli stessi anni Franco Tozza è testimone delle tre intense stagioni del Cineforum dei Gesuiti di via Tasso. Il cineforum, racconta, «che uno sparuto numero di appassionati tenne in una fredda sala dell'ex Convento di Santa Sofia, allora abitato dai Gesuiti». E, continuando, ricorda che «su quello schermo povero, ma per più versi davvero “demoniaco”, passò *L'âge d'or* del cinema tedesco: i capolavori dell'espressionismo (accompagnati da un inaspettato successo) dovettero comunicare a quegli “adolescenti apocalittici”, anche loro in rotta con la generazione dei padri, il “gusto del turbamento” [...] ma soprattutto le possibilità compensative che l'allucinazione filmica poteva offrire al rifiuto della realtà»<sup>59</sup>.

Il 1971 è poi l'anno di nascita di un Festival ormai noto a livello mondiale, si tratta del *Giffoni Film Festival* ideato da Claudio Gubitosi ancora oggi direttore della manifestazione. Dopo il successo delle prime due edizioni del Festival cinematografico estivo per bambini e ragazzi di Giffoni Valle Piana, per dare continuità e forza all'idea, nasce il 1° dicembre 1973 l'associazione no-profit Ente Autonomo Festival Internazionale del cinema per i ragazzi. I passaggi istituzionali che si sono registrati rispondono agli sviluppi che il progetto ha affrontato nel corso degli anni. Dall'idea di Giffoni Film Festival si è passati a quella di *Giffoni Experience* nel 2009; come ha spesso sottolineato Gubitosi, il Giffoni non è un Festival di film e basta ma un complesso articolato di offerte culturali, sensazioni, emozioni, conoscenza, sperimentazioni e di prospettive. Nel 2020 il brand muta ancora arrivando all'attuale *Giffoni Opportunity*. Scopo di Giffoni è sempre stato quello di creare opportunità: per gli abitanti, offrendo occasioni di lavoro, per i turisti, chiamati a vivere l'esperienza del Festival, per l'economia prodotta, che ha stimolato le imprese locali a fare rete. Grazie a una serie di accordi, collaborazioni con le principali realtà culturali e turistiche e forte delle sue risorse umane e professionali, oltre che delle esperienze maturate sul campo in mezzo secolo di storia, Giffoni rappresenta oggi una delle principali vetrine per far conoscere la Campania nel mondo essendo leader indiscusso nel suo settore di competenza e cioè la valorizzazione, diffusione e promozione della cultura cinematografica dedicata alle giovani generazioni. Alla Cittadella del Cinema, *location* del Festival dal 2001, si aggiunge nel 2017 la Giffoni Multimedia Valley. Sedi permanenti della manifestazione sono la Sala François Truffaut (740 posti) della Cittadella del Cinema e le tre sale della Multimedia Valley alle quali se ne sta per aggiungere una quarta (500 posti). In cantiere anche i lavori del Museo Testimoni del Tempo e dell'Arena. Ma il valore di Giffoni è stato ed è quello di aver saputo fare comunità. Nei primi anni 2000 nasce il programma Giffoni World Alliance, una rete internazionale che vede una riproposizione dell'“idea” Giffoni in USA, Australia, Brasile, Qatar, Albania, Macedonia, Ungheria, Polonia. Il Festival può contare su diverse sedi sparse nella regione, sul territorio nazionale e internazionale (in Francia, Spagna, Giappone, Svizzera, Inghilterra, Messico, Canada, giusto per citarne alcune). Giffoni School Experience collabora con migliaia di istituti scolastici in tutta Italia ed è impegnato in progetti culturali con diversi enti istituzionali<sup>60</sup>. E mentre in provincia di Salerno nasceva il Giffoni Film Festival, qualche

58 Tessera di Abbonamento Cineforum-Fatima, Anno XI - 1° Gruppo, Stagione cinematografica 1978-1979; si veda la sezione immagini di questo lavoro.

59 F. Tozza, *Dal Living al Teatragruppo: l'età delle passioni forti*, in S. Zuliani, (a cura di), *La costruzione del nuovo*, cit., p. 75. A corredo del contributo è presente l'immagine della tessera di abbonamento al Cineforum dello stesso Francesco Tozza, Anno Sociale 1967-68.

60 Si ringraziano il Direttore Claudio Gubitosi e Davide Russo per aver messo a disposizione i materiali d'archivio.

anno dopo, nel 1975, il FAC, il Comitato Nazionale per la diffusione del Film d'Arte e di Cultura, in collaborazione con il 28° Festival Internazionale del Cinema di Salerno, organizzava in città, nella Sala Consiliare del Comune di Salerno, il 2° Convegno Nazionale *Il Mezzogiorno e il Cinema Italiano*<sup>61</sup>. Alla tavola rotonda, accompagnata da una rassegna di film su tematiche meridionaliste (*Romanzo popolare* di Monicelli, *Mio Dio come sono caduta in basso* di Comencini, *Perché si uccide un magistrato* di Damiani, *Le farò da padre* di Lattuada, *Allonsanfan* dei fratelli Taviani), hanno partecipato i rappresentanti degli Enti locali, esponenti delle Università di Salerno e Napoli, la AGIS (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) e altre associazioni culturali. Il patron della mostra Ignazio Rossi apre i lavori della tavola rotonda con queste parole: «quest'anno oltre ai tradizionali concorsi di cinematografia a formato ridotto e in 35 mm., il Festival di Salerno ha stabilizzato il Convegno-Rassegna sul tema *Il Mezzogiorno e il Cinema Italiano* che già l'anno precedente si era svolto nella sua prima esperienza. L'iniziativa è destinata ad offrire un ragguardevole contributo sia al cinema italiano che alla crescita culturale ed economica del Sud. Essa sarà riproposta annualmente attraverso dibattiti in ordine a problematiche di particolare attualità. È stato valutato che una revisione critica delle produzioni cinematografiche e tematiche del Sud, articolata sugli aspetti più vari (letterario, sociologico, urbanistico, etnologico, ecc.), possa contribuire a comporre un legame tra produzioni e realtà del Mezzogiorno, atto ad offrire apporti - coordinatamente fruttuosi - sia verso il suddetto genere cinematografico che nei confronti delle componenti socio-culturali ed economiche del Sud. Questa dovrebbe essere la finalità dell'attività [...]»<sup>62</sup>. Il presidente del FAC Domenico Meccoli ribadisce, nella sua relazione dal titolo *Per un impegno culturale del cinema nella realtà sociale e territoriale del Sud*, che alla base di quella iniziativa c'era l'incontrarsi di due volontà, quella del Festival, di arricchire con un nuovo impegno il quadro delle proprie attività e della propria azione promozionale, e quella del FAC di trovare nuove forme di intervento per stimolare nel Sud la presa di coscienza culturale del cinema<sup>63</sup>.

La città di Salerno ha mostrato e mostra ancora oggi una certa debolezza identitaria. A fare da contraltare a questa fragile capacità di fare memoria del proprio passato, sono state promosse da parte delle associazioni locali diverse iniziative culturali. Nel 2019 la Fondazione

Si ringrazia, inoltre, Don Alessandro Bottiglieri per aver agevolato i contatti e le relazioni con il Festival di Giffoni.

61 2. Convegno nazionale su "Il Mezzogiorno e il cinema italiano", Atti (Salerno, 9 ottobre 1975), AGIS, 1976, pp. 3,4,5,14,82. Ad introdurre il convegno Ignazio Rossi, presidente del Festival, Emilio De Feo, assessore Turismo e Spettacolo della Regione Campania, Domenico Meccoli, presidente nazionale del FAC (Comitato Nazionale per la diffusione del Film d'Arte e di Cultura). Al dibattito hanno partecipato il regista Luigi Zampa, Domenico Meccoli, Oliviero Maccioni (Cineclub di Cagliari), Vinicio Marinucci giornalista cinematografico, Salvatore Piscicelli giornalista cinematografico (poi regista di film di finzione), Antonio Napolitano, Giovanni Di Domenico studente universitario (poi docente di Biblioteconomia e Bibliografia all'Università di Salerno), Antonio Uliano critico d'arte e consigliere provinciale di Salerno dell'Associazione Pedagogica Italiana (Aspel), Sinaldo Sinaldi operatore culturale, il regista Florestano Vancini, Giacomo Gambetti direttore del settore cinema-TV della Biennale di Venezia, membro del gruppo di lavoro del FAC, Ernesto G. Laura amministratore Unico dell'Istituto LUCE, Camillo Marino giornalista cinematografico (poi ideatore della manifestazione del Laceno d'Oro International Film Festival di Avellino). Dell'Università di Salerno Camillo Marino, Rino Mele, Angelo Trimarco, Angelo Di Giacomo critico letterario del quotidiano «Il Corriere di Napoli», Elio Finestauri giornalista e tecnico cinematografico, Renato D'Andrea giornalista, Claudio G. Fava critico cinematografico membro del gruppo di lavoro culturale del FAC, Carlo Forte ordinario della facoltà di Architettura dell'Università di Napoli, Edoardo Bruno direttore di «Filmcritica» docente di storia dello spettacolo. Si ringrazia il personale della Biblioteca Provinciale di Salerno, in particolare Wilma Leone, referente del Servizio Conservazione e Valorizzazione del Sistema Museale e del Patrimonio Librario, e Vittoria Cariello.

62 Ivi, p. 8.

63 Ivi, p. 81.

Filiberto e Bianca Menna presenta *SuonoMuto* una rassegna di cinema muto sonorizzato dal vivo, un'idea della Cactus filmproduzioni in collaborazione con il Festival Laceno d'Oro e la Cineteca Nazionale. L'evento, come si legge nella locandina pubblicitaria, «è un'occasione imperdibile per offrire ai salernitani l'opportunità di conoscere e approfondire la figura della illustre concittadina Elvira Coda Notari, prima regista del cinema italiano, figura preziosa e misconosciuta che stiamo valorizzando da anni, portandola a conoscenza del pubblico». La manifestazione si è svolta dall'8 al 13 marzo presso la Sala Pasolini per le proiezioni dei film e le sonorizzazioni dal vivo, negli spazi della Fondazione Menna per la mostra/installazione *La film di Elvira*. Esattamente trent'anni prima viene presentata *Salerno e il cinema delle origini: Elvira Notari* organizzata dall'associazione culturale Controcampo di Napoli con il patrocinio dell'Assessorato al Turismo e allo Spettacolo del Comune di Salerno. La rassegna, destinata a ricordare il cinema della Notari nella sua città natale, si è svolta in due serate, il 3 e il 4 maggio 1989, presso il Cinema Capitol con le proiezioni di *È Piccerella* e *À Santanotte*<sup>64</sup>.

Nel 1996 si apre la prima edizione di *Linea d'Ombra* realizzata dal Comune di Salerno e dal Giffoni Film Festival sotto la direzione artistica di Giuseppe D'Antonio, già vice-direttore artistico di quest'ultimo. Nel 1998 nasce l'Associazione SalernoInFestival che si pone come obiettivo quello di promuovere in città eventi culturali legati alla creatività giovanile. Nello stesso anno parte anche il MEC, un progetto rivolto ai giovani delle scuole superiori della Regione Campania. Il 2006 rappresenta un momento di svolta per la rassegna co-diretta da Giuseppe D'Antonio e Maurizio di Rienzo che diventata *Festival delle Culture Giovani* e può contare sui finanziamenti europei mettendo in campo molte novità. Nel 2009 il festival ritorna al nome originario *Linea d'Ombra* con l'aggiunta del sottotitolo *Festival Culture Giovani*; la sezione cinema continua a conservare la sua tradizionale struttura con il concorso Passaggi d'Europa dedicato alle opere prime e seconde di giovani talenti europei e CortoEuropa, la sezione aperta ai cortometraggi europei. La manifestazione, da sempre caratterizzata da una programmazione attenta alle giovani cinematografie e alle opere innovative che si impongono all'attenzione internazionale, ha sperimentato nel corso del tempo nuovi percorsi. Gianni Canova parla della manifestazione come momento di rinascita culturale per la città segnalando, oltre all'importante partecipazione del pubblico, le interessanti sezioni collaterali, corti, esordi, video-arte e documentari<sup>65</sup>. In linea con il carattere interdisciplinare della rassegna, si aggiungono a queste le sezioni video-clip musicali, video-danza e *performing art* che hanno aperto il festival al teatro di ricerca. Nel 2007 la sezione ArtInVideo è dedicata ai venticinque anni di attività del laboratorio milanese Studio Azzurro; nello stesso anno con la sezione Made in Naples, Maurizio di Rienzo propone fuori concorso un percorso sul documentario di autori campani. Per quanto riguarda le scelte tematiche del Festival, si ricordano, fra le altre, l'edizione del 2008 dedicata ai cinquant'anni del movimento del Sessantotto e quella del 2009 di *Caos*, esplorato con il critico d'arte Achille Bonito Oliva, il filosofo Umberto Curi e lo scienziato Tito Tonietti. Tra gli ospiti della prima edizione: Enrico Ghezzi, Antonietta De Lillo, Jean Vadim, Valerio Caprara, Mario Martone, Mario Sesti. Per quanto riguarda i premi assegnati nell'edizione del 2002, ricordiamo, tra gli attori, Alberto Sordi, Toni Servillo e Sandra Ceccarelli, tra i registi, Abbas Kiarostami e Marco

64 Si ringrazia Vittorio Salemme per aver gentilmente concesso la locandina pubblicitaria dell'evento di cui in prima persona si è fatto promotore favorendo i contatti tra l'associazione Controcampo di Napoli e la direzione del Cinema Capitol gestito in quegli anni dalla famiglia Rizzo.

65 G. Canova, *Linea d'Ombra – Salerno, «Duel»*, v. VII, n.71, Milano giugno 1999, p. 51.

Risi. L'anno successivo il festival presenta in anteprima nazionale i fuori concorso *Antwone Fisher Story* di Denzel Washington, *Pater Familias*, l'opera prima di Francesco Patierno, e *I Diari*, prodotti dalla Sacher di Nanni Moretti<sup>66</sup>. Nel 2017, ospiti degli "incontri d'autore" moderati da Boris Sollazzo, abbiamo il regista e sceneggiatore Paolo Genovese, gli autori di *Gatta Cenerentola*, Alessandro Rak, Dario Sansone, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, i Manetti Bros e il regista salernitano Sydney Sibilia. Il festival ha mantenuto nel tempo un altissimo livello della grafica e dell'immagine pubblica perché, come ha sottolineato D'Antonio, un festival legato alle immagini non può che essere comunicato con un'immagine adeguata. L'identità visiva della manifestazione è stata firmata, per Segno Associati, da Gelsomino D'Ambrosio, artista e grafico italiano scomparso nel novembre 2006, ed è curata negli ultimi anni da Roberto Policastro.

Nello stesso anno, il 1996, nasce a Baronissi *Casa della Poesia* che, attraverso la promozione di questa forma d'arte, cura diversi progetti culturali di livello internazionale. Si ricordano, fra i Festival internazionali dedicati alla poesia contemporanea, *Incontri internazionali di poesia di Sarajevo*, *Salernopoiesia*, *Napolipoiesia nel parco* e *VersoSud*. Casa della Poesia produce anche materiali audiovisivi in cui la poesia si combina alla letteratura, alle arti visive e alla musica. Nel febbraio 2022 è stata presentata sul portale POTLATCH, luogo della condivisione dei "beni" conservati e prodotti in tanti anni da questo circuito internazionale, l'opera *La Casa della Poesia - Una passione resistente* (2021) prodotta da Periferie Digitali in occasione del 25° anniversario della manifestazione. Il film, con la regia di Giuseppe De Marco e le musiche di Gaspare Di Lieto, racconta in sessanta minuti la storia della rassegna<sup>67</sup>.

Ritornando alle sale cinematografiche dal 1996 al 2001, è attivo in via Sichelmanno, con tre sale, il Modernissimo (attuale sala Bingo); dal settembre 2002, nella zona orientale della città, in viale Antonio Bandiera, il multisala Medusa<sup>68</sup>, attuale The Space Cinema.

Negli Anni Duemila parte il progetto FILMIDEA che, nato dall'esperienza di due convegni (*Le linee d'ombra dell'identità repubblicana* del 2002 e *La televisione e la storia* del 2004) conclusi con l'attribuzione della laurea honoris causa ad Alberto Sordi, è stato promosso dell'Università degli Studi di Salerno. La 1<sup>a</sup> edizione è stata inaugurata da Paolo Taviani. All'interno del progetto trovano posto vari laboratori per gli studenti: Teorie e Tecniche dei linguaggi cinematografici, tenuto dal regista Lorenzo Gigliotti; Sceneggiatura, diretto dalla scrittrice e sceneggiatrice Anna Pavignano; Scrittura e Rappresentazione, dall'attore, regista e sceneggiatore Enzo Decaro; Corso breve di regia e montaggio, dalla regista Giustina Laurenzi. FILMIDEA, fin dalla sua prima edizione, ha curato la rassegna *Cinema e Storia*, nata per iniziativa delle cattedre di Storia Contemporanea, Storia del Cinema e Sociologia dei Processi Culturali del Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione, a cui si affianca, nel 2006, *Cinema e Musica*. Infine, nel 2007, *Cinema, storia, musica* riprende, integrandole, le precedenti rassegne<sup>69</sup>.

Il mezzo audiovisivo e non solo il cinema è protagonista del ciclo *Arte di sera* (2006-2012), a cura di Stefania Zuliani, che ha proposto nel Salone della Fondazione Filiberto Menna la proiezione di video e film d'artista, dalle pioneristiche opere dell'avanguardia storica alle produzioni contemporanee, documentari e *biopic* dedicati ad artisti, film d'animazione e documenti video

<sup>66</sup> Si ringrazia Linea d'Ombra Festival, in particolare Giuseppe D'Antonio, Serena De Rosa e Luigi Marmo per la condivisione di cataloghi e fotografie di diverse edizioni.

<sup>67</sup> Si ringrazia Sergio Iagulli di Casa della Poesia per i materiali d'archivio condivisi.

<sup>68</sup> Cfr. G. D'Antonio, *Schermi delle mie brame*, cit., pp. 301, 310, 308.

<sup>69</sup> Si veda in questo lavoro la testimonianza di Pietro Cavallo ideatore, insieme a Pasquale Iaccio e a Gino Frezza, dell'iniziativa FILMIDEA all'Università degli Studi di Salerno.

dedicati alla ricerca teatrale sperimentale<sup>70</sup>. L'iniziativa, che ha visto tra l'altro la presenza di numerosi registi artisti e critici (Mario Martone, Gabi Scardi, Giuseppe Appella, Maria Rosa Sossai, Fabio Sargentini, Valerio Rocco Orlando, Raffaele Mariniello, Enzo Moscato, Ciro Vitale tra gli altri), presentati da giovani studiosi e curatori, tra cui Antonello Tolve, Eugenio Viola, Stefano Taccone, Maria Giovanna Mancini, Adriana Rispoli. Arte di sera ha individuato quindi nello spazio dell'audiovisivo un'ulteriore sponda dell'attività della Fondazione, istituita nel 1989, come spazio di divulgazione di studio e di confronto per docenti, ricercatori e studenti, sui temi dell'arte contemporanea incoraggiando, sulla scorta della lezione di Menna, le «interferenze» tra linguaggi e discipline differenti: arti visive, teatro, cinema, letteratura, estetica, fotografia, urbanistica, architettura<sup>71</sup>.

Dal 2015 l'Università di Salerno è impegnata con un approccio interdisciplinare, fatto di collaborazioni interne ed esterne all'Ateneo, nel Progetto VASARI (VALorizzazione Smart del patrimonio ARTistico delle città Italiane)<sup>72</sup>. Il progetto, diretto da Francesco Colace e coordinato per il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale da Stefania Zuliani, promuove, attraverso la realizzazione di una piattaforma digitale, *DatabencArt*, la conservazione, valorizzazione, fruizione e gestione del patrimonio artistico della città di Salerno. Se riconosciamo che negli ultimi anni i gusti degli utenti, circa le modalità di consumo di beni e servizi, non solo culturali, hanno subito una trasformazione che è in continuo divenire, rilanciare l'offerta culturale e turistica del territorio, sfruttando le potenzialità offerte dalle più recenti innovazioni tecnologiche, è sicuramente una scelta necessaria. Ed è proprio questo che si propone di fare VASARI, studio, raccolta e catalogazione dei dati, che, confluiti in quella che potremmo definire un“architettura” digitale integrata di saperi, e in una commistione di nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, mira alla conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale del centro storico della città rendendolo accessibile ad un numero ampio di utenti ed in contesti differenti, promuovendo la diffusione della conoscenza. In questa direzione, la piattaforma di Vasari si configura come uno spazio “aperto”. Per la realizzazione di un prodotto culturale, che nasce in digitale, è indispensabile la collaborazione al progetto di diverse figure professionali con abilità e competenze specifiche. Creare un dialogo fra discipline diverse concretizza il passaggio dalla teoria (i contenuti) alla pratica (i servizi culturali offerti) ed è per questo che il progetto coinvolge sia diversi dipartimenti dell'Università, dal polo umanistico a quello scientifico, sia diverse realtà istituzionali e aziendali<sup>73</sup>.

70 L'iniziativa ha nel corso degli anni ottenuto il sostegno di numerose istituzioni tra cui Comune di Salerno, Provincia di Salerno, Regione Campania, Fondazione Cassa di Risparmio Salernitana.

71 Si veda, ad esempio, il Convegno di Studi sul Surrealismo promosso dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno, allora diretto da Filiberto Menna, nell'anno accademico 1972-1973 che, nella sua programmazione, insieme a conferenze, dibattiti, incontri e mostre, prevedeva la proiezione di film d'avanguardia al cinema Astra. Per approfondire: S. Zuliani, (a cura di), *La costruzione del nuovo*, cit.; S. Zuliani, *Il centro storico come laboratorio critico*, cit., in G. Di Domenico, M. Galante, M. Pontrandolfo, (a cura di), *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, cit.

72 Questo lavoro sul cinema a Salerno nasce dai risultati dell'attività ricerca svolta nell'ambito del Progetto VASARI presso il DiSPaC, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, dell'Università degli Studi di Salerno nel 2020.

73 Il progetto coinvolge diversi dipartimenti e centri di ricerca dell'Università di Salerno: Scienze del Patrimonio Culturale, Informatica, Ingegneria industriale, Ingegneria informatica ed elettronica e matematica applicata, il Centro ICT per i beni culturali. Fra i partner esterni: SANTER REPLY SpA (capofila), @CULT Srl, ILLOGIC Srl, HERITAGE Srl, Officine Rambaldi Srl, Risorse Srl, Università degli Studi di Milano, Università degli Studi di Salerno, Università degli Studi del Molise, DATABENC SCaRL, Consorzio Interuniversitario Nazionale per l'Informatica (CINI), Università degli Studi dell'Aquila, Università degli Studi di Palermo, Università degli Studi del Sannio di Benevento, Politecnico di Bari. Per approfondimenti si veda *IL PROGETTO DATABENC* (Distretto ad Alta Tecnologia per i Beni Culturali), in

### 3. La nuova immagine di Salerno

Salerno, come si è visto, ha dato i natali a importanti personalità della storia del cinema non solo italiano, spesso dimenticate. Fra queste, per quanto riguarda il cinema delle origini, c'è Elvira Notari tra le prime e più prolifiche registe donna della storia del cinema mondiale<sup>74</sup>. Lo stesso Ignazio Rossi, ideatore del Festival del Cinema a Passo Ridotto, è stato un attivo cineasta, ha infatti diretto e prodotto diversi documentari di interesse culturale e scientifico. In tempi più recenti, non possiamo poi non sottolineare il successo delle commedie del giovane regista, sceneggiatore e produttore salernitano Sydney Sibilia, e, ancora, la brillante interpretazione dell'attrice, anche lei salernitana, Anna Rita Vitolo nella recente fiction Rai *L'amica geniale*<sup>75</sup>.

Dal punto di vista cinematografico Salerno è riuscita spesso involontariamente a ritagliarsi un ruolo distinto da Napoli soprattutto per i tragici fatti di cronaca o per gli avvenimenti storici di cui è stata protagonista. Da una parte l'Alluvione<sup>76</sup> e il Terremoto, dall'altra lo Sbarco con l'*Operazione Avalanche* che, ricordiamolo, pose le premesse per la nascita del nuovo stato democratico e rese Salerno Capitale d'Italia (o, più precisamente, sede del governo della nuova Italia). Una testimonianza importante di questi eventi, come abbiamo visto, ci viene restituita dalle fonti audiovisive<sup>77</sup>, soprattutto dai documentari e cinegiornali del LUCE (si pensi ai numerosi filmati prodotti in città nel periodo fascista e negli anni della *Ricostruzione*). La città e la sua provincia è stata sede di *set* cinematografici in film di finzione o narrativi specialmente negli anni che seguirono il secondo conflitto mondiale, ma è decisamente in tempi più recenti che diverse produzioni cinematografiche, scegliendola come luogo privilegiato per ambientare storie (dal documentario alla commedia, passando per la *fiction* televisiva), l'hanno riproposta al pubblico del grande e del piccolo schermo. È il caso di *Babbo Natale non viene da nord* (2015) di Casagrande

G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, (a cura di), *Opulenta Salernum*, cit.,

74 Su Elvira Notari si veda V. Martinelli *Due o tre cose che so di Elvira Notari e l'intervento di G. Bruno Elvira Notari e la Dora Film d'America Cinema e migrazione culturale* in M. Dell'Asta, (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna 2008. Testo disponibile al sito: [https://www.academia.edu/2077198/Non\\_solo\\_dive\\_Pioniere\\_del\\_cinema\\_italiano-](https://www.academia.edu/2077198/Non_solo_dive_Pioniere_del_cinema_italiano-) (ultima consultazione: 26/02/2024). Si veda anche P. Speranza, *Elvira chi? Alla riscoperta di una regista*, in «Cinema Sud», supplemento alla rivista «Quaderni di Cinemasud», n. 1, luglio 2016, pp. 45-50.

75 L'attrice Anna Rita Vitolo interpreta Immacolata Greco, la madre di "Lenù" ne *L'amica geniale*, una serie televisiva tratta dai quattro romanzi omonimi di Elena Ferrante. Diretta da Saverio Costanzo, Alice Rohrwacher, Daniele Luchetti, è prodotta da Lorenzo Mieli e Mario Gianani per Wildside e da Domenico Procacci per Fandango, in collaborazione con Rai Fiction, TIMvision, HBO Entertainment e in co-produzione con Umedia. La prima stagione è stata trasmessa in prima visione assoluta negli Stati Uniti e in Italia nel 2018; la seconda, tratta dal volume *Storia del nuovo cognome*, è stata trasmessa in Italia tra febbraio e marzo 2020; la terza, *Storia di chi fugge e di chi resta*, è andata in onda a febbraio 2022. L'attesissima quarta e ultima stagione tratta dall'ultimo libro, *Storia della bambina perduta*, andrà invece in onda, come diffuso dall'Ufficio Stampa Rai, a partire da novembre 2024. *L'amica geniale*, in «News Rai», Anno LX n.48, Rai Press & Media Office, 22 novembre 2018.

76 Si segnala il volume pubblicato in occasione del 50° anniversario dell'Alluvione, in cui il racconto dell'evento è corredata da fotografie d'epoca (che mostrano le aree più colpite, tra cui Canalone, Via Porta Catena, L'Annunziata, Rione Spinosa, Via Roma, i giardini comunali, Rione Olivieri, Calata San Vito, Vietri, Cava, Maiori) che restituiscono la drammaticità dell'episodio (emblematico, fra gli altri, lo scatto con didascalia "i funerali dei morti ignoti nel quadriportico del Duomo") o immortalano i volti, "in visita" agli Ospedali Riuniti, di diverse figure istituzionali del periodo; C. Gallo, *Salerno ore 1.52: rievocazione dell'alluvione del 26 ottobre 1954*, Edizioni Il Serafico - Frati Cappuccini - Salerno, 2004.

77 Diversi titoli su Salerno e la sua provincia presenti nella prima parte di questo lavoro sono stati rintracciati nel corso dell'attività di ricerca svolta nell'ambito del progetto VASARI (DiSPaC, 2020) in vari archivi digitali. Accanto al citato Archivio LUCE, si segnalano l'Archivio AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico), l'Archivio Nazionale Cinema Impresa, gli Archivi Rai (Rai Teche, Rai Storia, Rai Play).

che, ispirato dall'originalità della rassegna Luci D'Artista, l'ha poi selezionata per girare la sua commedia. Salerno è di nuovo al centro dei riflettori nel 2018 con il film prodotto da Wildside e Warner Bros *Attenti al Gorilla*, girato fra Salerno e Roma, e scritto da Giulia Gianni, Luca Miniero e Gina Neri. Nel 2021 (e per continuità anche con le recenti riprese della seconda serie girate a Salerno tra ottobre e dicembre 2023) con la fiction Rai *Vincenzo Malinconico, Avvocato d'insuccesso* dove, oltre a varie scene girate in costiera Amalfitana (fra Cetara e Vietri) e in provincia (Cava dei Tirreni, Nocera Inferiore e Nocera Superiore), tra le *location* troviamo il Tribunale di Salerno, la Stazione Marittima, la Villa Comunale, Palazzo Sant'Agostino, Palazzo Genovese, il chiostro del Duomo, il lungomare, diverse zone del centro storico e anche lo Stadio Arechi<sup>78</sup>. Con il film *Scordato* (marzo 2023), che vede protagonisti Rocco Papaleo e la cantante Giorgia, viene invece scelta la zona di Canalone e il Lungomare Trieste. *Il turno* diretto da due giovani registi salernitani è invece il titolo del cortometraggio presentato al Festival di Venezia nel 2021 e girato interamente a Salerno in un appartamento di via Zara. Con *I fratelli De Filippo* nello stesso anno il regista Sergio Rubini ambienta alcune scene della pellicola al teatro Municipale Verdi<sup>79</sup>. Si segnala, inoltre, un altro cortometraggio *Help a Printer!* di Michele Guida in concorso nella sezione corti della settantaquattresima edizione del Festival Internazionale del Cinema di Salerno nel 2020. Alla fine del corto, prodotto da Supermiki Production in collaborazione con N.E.A.T. (New English American Theatre), vi è un'appendice nella quale vengono presentati i luoghi e i monumenti più significativi della città di Salerno<sup>80</sup>. A tal proposito, si segnala, infine, la recente puntata (2024) che il programma di Rai Cultura "A Sua Immagine" ha interamente dedicato alla città di Salerno in cui, in trenta minuti circa, si promuove un itinerario turistico-religioso che, ripercorrendo le tappe campane del viaggio delle spoglie del santo patrono della città, parte da marina di Casal Velino (in cui si trova la prima cappella che ha custodito il corpo del santo), passa per la "fonte miracolosa" di Rutino e arriva alla cripta della Cattedrale. Si tratta, nel suo insieme, di un racconto fra storia, arte e fede in cui non mancano i luoghi più rilevanti della cultura salernitana, così come gli scorci e le suggestive "vedute" della città: il Castello, via Mercanti, la Villa Comunale, il lungomare, le chiese (Santa Maria de Lama, San Pietro a Corte, il Duomo) e i musei (il Diocesano e quello della Scuola Medica Salernitana). Il servizio si chiude ricordando la "maternità" di alcuni artisti, in questo caso legati al mondo della musica (Ciro

78 "Vincenzo Malinconico, avvocato", proseguono le riprese della nuova fiction Rai, in «TV Sorrisi e Canzoni», 28 Giugno 2021, articolo disponibile al sito: <https://www.sorrisi.com/tv/news-e-anticipazioni/vincenzo-malinconico-avvocato-proseguono-le-riprese-della-nuova-fiction-rai/> (ultima consultazione: 26/02/2024).

79 Numerosi articoli apparsi sui quotidiani locali hanno registrato con entusiasmo queste notizie. Fra gli altri "*Il turno*", il cortometraggio girato a Salerno al festival di Venezia, 02 settembre 2021, in «SalernoToday», articolo disponibile al sito: <https://www.salernotoday.it/social/salerno-cortometraggio-il-turno-ragazzi-via-zara-venezia-2-settembre-2021.html>; "*I fratelli De Filippo*": anche un "pezzetto" di Salerno all'interno del film, in «SalernoToday», 03 gennaio 2022, articolo disponibile al sito: <https://www.salernotoday.it/social/fratelli-de-filippo-rai-teatro-verdi-salerno.html> (ultima consultazione: 26/02/2024).

80 Ho avuto modo di individuare questa breve appendice dedicata al centro storico della città partecipando, su invito del Festival Internazionale del Cinema di Salerno, alla giuria cortometraggi nell'edizione del 2020. Si riporta di seguito la divertente trama del corto: «sullo sfondo del paesaggio e dei monumenti della città, il simpatico e confuso protagonista si ritrova coinvolto, suo malgrado, in una serie di divertenti e tragicomiche avventure durante le quali incontra molti originali personaggi. Si reca all'Ufficio di Polizia per denunciare la perdita della sua carta d'identità ma l'agente non riesce a stampargli la denuncia e gliela salva su una USB. Nel tentativo di stamparla, comincia così il suo peregrinare lungo il centro storico della città di Salerno. Dopo essere riuscito finalmente a stampare la denuncia viene però seguito dalla polizia che lo accusa di essere un terrorista».

Caravano e Massimo De Divitiis del gruppo musicale Neri per Caso), la devozione popolare per san Matteo e il connaturato rapporto degli abitanti della città con il mare<sup>81</sup>.

Più che per Salerno, a partire dagli Anni Settanta, si registra un certo interesse per la costiera cilentana che, accanto a quella amalfitana *location* privilegiata fin dal cinema delle origini, viene scelta per l'ambientazione di numerosi film. Paestum è stata il *set* di *Scipione detto anche l'Africano* (1970) di Luigi Magni; del film di Maurizio Lucidi *Gli esecutori* (1976); *Scontro di Titani* (1981) di Desmond Davis; *Dio è di tutti* (2015) dove Gianni Volpe la sceglie per sviluppare nel suo film il problema del razzismo. Nel 2013 Poseidonia viene scelta per il lancio promozionale del film fantasy *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo* con un'intervista all'attore protagonista all'interno del tempio di Nettuno<sup>82</sup>. Qualche anno dopo, così come si legge in un articolo del «Corriere del Mezzogiorno», il «cast del film *Wonder Woman* della Warner Bros lascia Marina di Camerota, in Cilento, e si prepara a girare altre scene del *colossal* in Basilicata»<sup>83</sup>. Ancora a Paestum sono ambientate alcune scene di *Last Words* un film del 2019, prodotto da Stemal Entertainment e Rai Cinema, con la regia di Jonathan Nossiter e basato su un romanzo di Santiago Amigorena<sup>84</sup>. Nello stesso anno il *set* si sposta nuovamente in costiera amalfitana con *War* e in particolare a Positano; film d'azione in lingua *hindī* diretto da Siddharth Anand e prodotto da Aditya Chopra per Yash Raj Films è stato distribuito, come riporta la nota di un giornale locale, in occasione del Festival Nazionale Gandhi Jayanti celebrato in India il 2 ottobre di ogni anno, giorno in cui ricorre l'anniversario della nascita di Gandhi<sup>85</sup>. Nel 2020 Christopher Nolan resta negli ambienti della costiera amalfitana, a Ravello, Amalfi e Maiori, con *Tenet* prodotto da Warner Bros e girato in sette Paesi diversi. Ancora nel 2020 il *cinecomic* prodotto da Sony Pictures Entertainment *Bloodshot* con Vin Diesel<sup>86</sup> e la serie televisiva *Sky Diavoli*.

Ovviamente, l'attenzione cinematografica riservata alle due costiere salernitane è una tendenza che trova conferma in produzioni precedenti. L'interesse per queste zone, giusto per fare un esempio, è testimoniato e perfettamente coniugato nella pellicola del film diretto Ernst Marischka, *La Principessa Sissi. Il Destino di una Imperatrice* del 1957. Oltre a varie scene girate fra i maestosi templi di Paestum si può infatti ammirare un meraviglioso scorcio della Costiera Amalfitana da Villa Cimbrone a Ravello e, ancora, il gruppo di scogli sul mare, "I due Fratelli", da sempre simbolo di Vietri e sulla cui storia, legata alla loro comparsa, s'intrecciano diverse leggende popolari. Si segnala infine, di qualche anno precedente, il servizio fotografico

81 La puntata dedicata a Salerno diretta da Lorena Bianchetti è andata in onda su Rai 1 il 24 agosto scorso (2024).

82 Si veda la sezione *Hollywood arriva a Paestum* sul portale web del Parco Archeologico di Paestum & Velia in cui è possibile visualizzare diversi videoclip con le più famose scene dei film girate fra i templi.

83 Luigi Martino, «*Wonder Woman*, finite le riprese Film girato a Marina di Camerota, in «Corriere del Mezzogiorno», SALERNO/CRONACA, 11 aprile 2016, articolo disponibile al sito: [https://salerno.corriere.it/notizie/cronaca/16\\_aprile\\_11/finite-riprese-wonder-woman-film-girato-marina-camerota-833965ee-ffbc-11e5-989c-708398ef78a9.shtml?refresh\\_ce](https://salerno.corriere.it/notizie/cronaca/16_aprile_11/finite-riprese-wonder-woman-film-girato-marina-camerota-833965ee-ffbc-11e5-989c-708398ef78a9.shtml?refresh_ce) (ultima consultazione 26/02/2024).

84 *Paestum diventa set di un film con Nick Nolte, Charlotte Rampling e Alba Rohrwacher*, in «Finestre sull'Arte», 08 novembre 2018, articolo disponibile al sito: <https://www.finestresullarte.info/attualita/riprese-film-last-words-paestum> (ultima consultazione: 26/02/2024).

85 *Costiera Amalfitana: tutto pronto per "War"*, il film d'azione girato a Positano, in «Positano News», 30 Settembre 2019, articolo disponibile al sito: <https://www.positanonews.it/2019/09/costiera-amalfitana-pronto-war-film-dazione-girato-positano/3333365/> (ultima consultazione: 26/02/2024)

86 *La Costiera Amalfitana location di Bloodshot, il nuovo film con Vin Diesel / Trailer*, in «Amalfi Notizie», articolo disponibile al sito: <https://amalfinotizie.it/la-costiera-amalfitana-location-di-bloodshot-il-nuovo-film-con-vin-diesel-trailer/> (ultima consultazione: 26/02/2024).

di Robert Hawkins che immortala, ancora una volta a Ravello, John Huston mentre sta girando *Beat the Devil* (*Il Tesoro dell'Africa*)<sup>87</sup>.

Se, da una parte, la città nel corso della storia ha diffuso non “una” immagine di sé, ma una serie di immagini che l'hanno rappresentata in determinati momenti storici, contrariamente all'imponente icona napoletana perfettamente riconoscibile e identificabile sia in Italia che all'estero nell'immagine di un golfo su cui staglia un “particolare profilo”, dall'altra, non possiamo non sottolineare come Salerno sia riuscita negli ultimi tempi a riacquistare un'immagine propria guadagnandosi l'attenzione di diverse case di produzione che l'hanno preferita e selezionata come *set*. Certamente, l'esperienza di Luci d'Artista rappresenta una vetrina importante per la città ed ha contribuito, da un po' di anni a questa parte, a darle una certa visibilità e a diffondere una certa immagine di Salerno a livello nazionale ed europeo. Sembra, tuttavia, ancora difficile parlare di icona... Una cosa però è certa, *protetta* dall'alto dal Castello di Arechi e da San Matteo l'immagine di Salerno ha sicuramente un colore: “granata”.

<sup>87</sup> Il servizio fotografico è stato individuato fra le *Collezioni digitali* che la Biblioteca Luigi Chiarini mette a disposizione degli utenti nel suo portale; si veda: *John Huston a Ravello fra diavoli e tesori*, in «Cinema», Nuova serie, vol. IX, fasc.104, Anno VI, Roma 31 luglio 1953, terza di copertina, p. 113.

## **IV. Testimonianze. Gli enti culturali e un regista salernitano**

*a cura di Rita Mariagrazia Cianci*

### **1. Il Festival Internazionale del Cinema di Salerno. Mario De Cesare<sup>1</sup>**

Nel 1945 Ignazio Rossi fonda il Cine Club Salerno, un'associazione di cultura cinematografica senza scopo di lucro che aveva come fine promuovere la cultura attraverso il cinema. L'anno successivo viene organizzata la prima *Mostra Internazionale del Cinema a Passo Ridotto* diventata, nel 1970, *Festival Internazionale del Cinema di Salerno*. La prima storica edizione della Mostra del 1946 vide la presenza del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Giorgio Amendola e, l'anno successivo, quella del Presidente del Consiglio dei Ministri Alcide De Gasperi. Alla stessa edizione, così come testimonia un documento che riporta le firme di attori e registi<sup>2</sup>, hanno partecipato, fra gli altri, Raf Vallone, Saro Urzì, Rossano Brazzi, Vittorio De Sica, Renato Tagliani, Adriana Benetti.

Ideatore della manifestazione, Ignazio Rossi portò a termine quarantotto edizioni della rassegna. Nel 1996 Mario De Cesare assunse prima la carica di coordinatore generale e poi nel 2000 quella di presidente del Comitato Organizzatore del Festival e di presidente del Cine Club Salerno. La mostra cinematografica, fra le più importanti attività culturali della città del secondo dopoguerra e la più antica d'Italia dopo quella veneziana, si è svolta annualmente ad eccezione del 1953<sup>3</sup> arrivando oggi alla 78<sup>a</sup> edizione. Si ricorda che lo stesso Rossi è stato un attivo cineasta, ha diretto e prodotto circa quaranta documentari di interesse culturale e scientifico e si deve a lui l'inizio concreto della divulgazione della cinematografia in 16 mm come mezzo di pubblico spettacolo e di diffusione culturale in Italia. Infatti, attraverso le attività dei primi Festival a formato ridotto e con l'organizzazione di interessanti convegni di studio, ha contribuito a determinare un concreto interesse per questa specializzazione cinematografica da parte di industriali ed enti incoraggiandoli ad istituire un'organizzazione appropriata per i circuiti industriali e commerciali. Medico di professione, è stato anche un uomo politico, ha ricoperto per vari anni l'incarico di segretario provinciale del PSDI nella Provincia di Salerno e ha svolto un'intensa attività di pubblicista collaborando con diverse riviste scientifiche e letterarie. Fra queste, il periodico «La settimana del Sud» che costituì un esperimento giornalistico

1 Attraverso fonti diverse, (dirette, indirette, iconografiche, audiovisive, narrative, oltre che dalla testimonianza di De Cesare), si è cercato di ricostruire il profilo storico culturale della più antica rassegna cinematografica della città che ha fatto delle immagini in movimento uno strumento di conoscenza. Si ringrazia Mario De Cesare e Anna Scalese per i materiali d'archivio condivisi.

2 Il documento, individuato su cordiale indicazione di Vittorio Salemme, si trova presso il Ristorante del Golfo in via Porto a Salerno di proprietà di Matteo Ragone che si ringrazia per la gentile concessione dell'immagine; si veda la sezione dedicata alle immagini di questo lavoro.

3 G. Trentin, *Formato ridotto. Niente Festival a Salerno*, in «Cinema», n. s., vol. IX, fasc.123, Anno VI, Roma 15 dicembre 1953.

d'avanguardia nel salernitano negli anni 1950-1952 accogliendo, fra gli altri, interventi di Alfonso Gatto, Domenico Rea, Michele Prisco, Aldo Falivena; il periodico di cultura cinematografica «Celluloide» da lui diretto per molti anni e direttamente collegato alla manifestazione del Passo Ridotto; «Il Giornale della Sanità», una rivista di carattere scientifico-sanitario di diffusione nazionale<sup>4</sup>. Le iniziative promosse dal Cine Club hanno sempre avuto come finalità quella di informare nella sua accezione più ampia. Fin dalla nascita, il Festival si è caratterizzato come una manifestazione competitiva per produzioni italiane ed internazionali proponendo così un continuo ed aggiuntivo confronto sul progresso cinematografico<sup>5</sup>. Il Festival ebbe una doppia valenza; si rivolgeva infatti a tutto ciò che veniva girato negli standard 8 e 16 mm e quindi presentati ai concorsi del Festival ed a quei film originariamente prodotti in 35 mm (che potevano essere proiettati solo nelle sale delle grandi città italiane togliendo la possibilità di fruire degli stessi alla maggior parte della popolazione) che venivano trasferiti in uno standard più trasportabile, quello “ridotto” del 16 mm. Questa riduzione consentì al cinema italiano di avere una grande diffusione, grazie all'iniziativa del Cine Club Salerno. Ignazio Rossi, precorrendo i tempi, aveva creato la casa di distribuzione, Filmitalia, con la quale diffondeva in tutta Italia e all'estero i più importanti film del panorama cinematografico italiano. Il Festival non si svolgeva solo in città ma da Salerno partivano i cinemobili che raggiungevano i paesini dell'entroterra della provincia salernitana. Le pellicole a passo ridotto, facilmente trasportabili, giungevano nelle piazze o sui sagrati delle chiese dove, con la fantasiosa collaborazione delle popolazioni, si organizzavano spettacoli cinematografici e si diffondeva l'informazione culturale. De Cesare racconta che le donne gareggiavano fra loro per offrire il lenzuolo più bianco che si sarebbe poi trasformato nello schermo sul quale venivano proiettate le immagini in movimento. Ma il Festival si è occupato anche dell'informazione in senso tradizionale. La radio all'epoca, ricorda De Cesare, non era un mezzo di comunicazione che tutti potevano permettersi e così i cinegiornali venivano proiettati, insieme ai film, fra le macerie ancora fumanti. Quindi informare e offrire anche momenti di svago cercando di restituire speranza, facendo vedere al pubblico che, dopo la distruzione e il dolore totalizzante della guerra, il tempo non si era fermato, il mondo era in grado di reagire, rialzarsi e ricominciare. Le proiezioni venivano effettuate anche a bordo dei transatlantici che solcavano gli oceani per raggiungere il nord ed il sud America rendendo più piacevoli le giornate ai passeggeri. Anche nelle fredde sale degli ospedali, gli intraprendenti fondatori, nell'espletamento delle proprie professioni mediche e chirurgiche, non dimenticavano il cinema. Ormai padroni della cinepresa, la usavano come strumento per approfondire le loro tecniche operative, avvantaggiandosi di una dettagliata visione del lavoro svolto ed apprendo, tra loro, appassionate discussioni su come migliorare e perfezionare la propria attività. Era nato quello che poi sarà esportato ovunque: il metodo di formazione audiovisiva. Nel corso degli anni, il Cine Club Salerno divenne un punto di riferimento, non solo per la cinematografia mondiale, ma anche per le decisioni di carattere rivoluzionario nel campo tecnico che furono stabilite nei convegni che si svolsero in città dalle aziende fotocinematografiche.

4 Il profilo di Ignazio Rossi è stato ricostruito facendo riferimento alle informazioni tratte da un interessante articolo in rivista (diretta, fra l'altro, dallo stesso Rossi); si veda «Meridione d'Italia», n. 1, 28 ottobre 1964, p. 2.

5 Come si legge nel *Regolamento* delle prime edizioni, scopo della manifestazione è «far conoscere il graduale progresso raggiunto nel campo sociale, educativo ed artistico, industriale e commerciale della Cinematografia Italiana a Passo Ridotto e il graduale progresso internazionale nel campo della Cinematografia a Passo Ridotto per una maggiore e più vasta collaborazione tra i popoli». *III Festival del Cinema a Passo Ridotto. Mostra Nazionale ed Esposizione Internazionale. Regolamento*, «Celluloide», Anno III, nn. 1-2, Salerno 15 settembre 1948, Biblioteca Provinciale di Salerno.

Furono stabiliti a Salerno i nuovi *standard* dei film: da 8 a Super8 e l'immissione sul mercato della macchina fotografica usa e getta.

La rivista «Celluloide», in un numero del 1948, pubblicizza la 3<sup>a</sup> edizione della manifestazione rendendo noto, oltre al regolamento, le categorie dei film ammessi al concorso (religiosi, scientifici, didattici, turistici, documentari generici cortometraggi e bozzetti, a soggetto sperimentali, a soggetto spettacolari) specificando che in sede di classificazione e valutazione sarà tenuto conto dei film direttamente ripresi in 16 o trasportati per riduzione dal 35mm. La sezione Lungometraggi verrà introdotta nel 1969. Le sale cittadine, in cui il pubblico poteva fruire delle proiezioni legate alla rassegna, almeno nelle sue prime edizioni, erano il cinema Augusteo, sede storica della manifestazione, il cinema Metropol, l'ex Sala Roma sul Corso Garibaldi, il Salone della Camera di Commercio, il Salone degli Ospedali di Salerno<sup>6</sup>. Nell'edizione del '48 il pubblico di Salerno ha potuto applaudire *Sciùsciù* di Vittorio De Sica in una riduzione effettuata dalla Globus Film e per essa da Vittorio Gerli, dove, commenta l'articolista, «da colonna sonora appare persino migliorata rispetto all'originale [...] mentre la fotografia ha conservato intatto il suo carattere piatto e nebuloso»<sup>7</sup>. Per quanto riguarda i premi assegnati, l'Albo d'Oro dei Trofei Golfo di Salerno delle prime cinque edizioni è andato: nel 1946 al film a colori *Oasi* di Antonio Govi, nel 1947 *Il Re dei Re* di G. Chili, nel 1948 il premio è assegnato al Centro Cattolico Cinematografico che ha presentato un breve film didattico, *Chi è Dio*, con regia di Mario Soldati, nel 1949 il premio non risulta consegnato, nel 1950 al film a colori *Strimpellata* di Norman Mac Laren (Canada)<sup>8</sup>. Ad assumere la presidenza del Comitato d'Onore della 6<sup>a</sup> manifestazione del 1951 è stato Tito Marconi presidente di Cinecittà e della Federazione italiana cineamatori; in quella stessa occasione «sono stati ammirati gli schermi presentati dalla società genovese Italschermo, gli apparecchi di proiezione muti e sonori della Pathé (8 mm, 9.5 mm, 16 mm) e gli ultimi apparecchi della Microtecnica»<sup>9</sup>. Il 4<sup>o</sup> Festival cinematografico, inaugurato con l'*Enrico V* di Laurence Olivier, ha visto la partecipazione al concorso di film provenienti da numerosi paesi<sup>10</sup>. L'anno successivo, nel quadro della manifestazione organizzata per la Fiera campionaria salernitana, il Cine Club Salerno ha allestito la Rassegna del cinema Italiano sonoro nel corso della quale sono stati presentati i film: *La canzone dell'amore*, *La tavola dei poveri*, *Acciaio*, *Gli uomini che mascalzoni*, *Il cappello a tre punte*, *Ossessione*, *Il sole sorge ancora*<sup>11</sup>. Alla 10<sup>a</sup> edizione del '56, in cui figurano tra i membri del comitato d'onore del concorso i due registi Alessandro Blasetti e Pietro Germi, è stata dedicata una monografia<sup>12</sup>. Dieci anni dopo, nel corso della 20<sup>a</sup> edizione del '66, la San Paolo Film ha presentato ufficialmente, con la proiezione del film a colori ed in cinemascope, *La storia di Ruth*, la pellicola con sonoro ottico che dall'iniziale suo inventore, John

6 *Notizie utili ai partecipanti al VI Festival*, «Celluloide», Anno VI, n. 2, Salerno, 14 ottobre 1951, Biblioteca Provinciale di Salerno.

7 Salvator Galeazzo Biamonte, *Formato ridotto. Il Terzo Festival di Salerno*, «Bianco e Nero», Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni dell'Ateneo, Anno IX, n. 10, Roma, dicembre 1948, pp. 74-75.

8 «Celluloide», Anno VI, n. 2, Salerno 14 ottobre 1951, Biblioteca Provinciale di Salerno. La direzione della VI edizione del Festival è composta dal direttore Ignazio Rossi e presidente del Cine Club, il dr. Mario Daidone vice presidente del cineclub, il dr. Matteo della Corte e l'Avv. Galileo Barbiotti.

9 «Celluloide», Anno VI, n. 1, Salerno 7 ottobre 1951, Biblioteca Provinciale di Salerno.

10 A. Bellis, *Il festival del passo ridotto. Stati Uniti, Canada, Argentina, Svezia, Francia, Danimarca e Italia hanno presentato la loro produzione alla IV mostra di Salerno*, in «Rivista del cinematografo», v. XXII, n. 10, Milano, ottobre 1949, p. 42.

11 V. Tosi, *Circoli del cinema*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica (1936-1956)», n. s., vol. IV, fasc. 48, Anno III, Roma 15 ottobre 1950, p. 222.

12 10. *Festival internazionale del cinema a formato ridotto*, Tipografia Di Giacomo, Salerno 5-9 dicembre 1956.

Maurer, ha preso il nome di 8M. L'iniziativa della San Paolo Film è stata sostenuta dalla Fumeo cha ha costruito un proiettore 8M di tipo professionale<sup>13</sup>. Rispetto alla 25<sup>a</sup> manifestazione, il breve filmato, individuato nell'Archivio LUCE, ci restituisce l'immagine di un giovane Vittorio De Sica al momento della consegna del Trofeo Vietri sul mare all'Ufficio Documentazione dell'Esercito per il documentario *L'alpin l'è sempre que*<sup>14</sup>.

In collaborazione con il 28<sup>o</sup> Festival il 9 ottobre 1975, il FAC, il Comitato Nazionale per la diffusione del film d'arte e di cultura, ha organizzato, nella Sala Consiliare del Comune di Salerno, il 2<sup>o</sup> Convegno Nazionale “Il Mezzogiorno e il Cinema Italiano”<sup>15</sup>. Rispetto all'edizione 34<sup>a</sup> del Festival, si segnala il breve filmato che, ripercorrendo i momenti della premiazione, ci informa che in quell'occasione un premio speciale è stato assegnato ad Ettore Scola<sup>16</sup>. L'anno successivo, nel 1982, il regista e sceneggiatore Giuseppe Tornatore, con *Le minoranze etniche in Sicilia*, vince il premio per il miglior documentario al Festival di Salerno, come ha lui stesso ricordato a FILMIDEA<sup>17</sup>. In tempi più recenti, giusto per citarne alcuni, si ricordano, fra gli ospiti della manifestazione, Piero Angela (1990), Alberto Sordi (1999), Christian De Sica (2002).

Si riporta di seguito un estratto di un interessante articolo scritto da De Cesare, *Il Cinema Magister Vitae!*, in occasione della 57<sup>a</sup> edizione della rassegna: «con orgoglio portiamo avanti la nostra manifestazione da circa 60 anni [...] e possiamo affermare che ha validamente contribuito alla crescita culturale ed informativa non solo nel campo cinematografico puro ma anche nel campo scientifico e didattico. Sempre attento alle esigenze delle popolazioni ha cercato di fare da collegamento con le Istituzioni per porre in risalto problematiche di interesse generale e particolare, servendosi del grande mezzo della multimedialità. Grazie al cinema ed all'audiovisivo in generale, oggi abbiamo la possibilità di mostrare, di far assaporare le opere, di far conoscere i traumi, e le immense difficoltà che hanno generato le grandi scoperte, abbiamo in definitiva i mezzi giusti per far comprendere quanto lavoro e sacrificio sta dietro alla sperimentazione ed alla ricerca in tutti i campi [...]. Il Festival del Cinema di Salerno sorto nel lontano 1946 aveva tra gli altri anche questi obiettivi quello di tramandare ai posteri gli usi, i costumi, la laboriosità della nostra gente e la grande forza d'animo che ha consentito nel corso degli anni di superare brillantemente le devastazioni della guerra». De Cesare continua il suo articolo ricordando che la 57<sup>a</sup> edizione coincise con molti anniversari: i 100 anni della Titanus, 80 anni di Radio Rai, 60 anni di Salerno Capitale d'Italia, 50 anni della Rai TV, 50 anni dalla disastrosa Alluvione che colpì Salerno, Vietri sul Mare, Molina e Dragonea, 30 anni della PUBLISPEI e che proprio a questi eventi, con immagini, foto d'epoca e interventi particolari, il Festival ha rivolto in quell'anno il suo affettuoso pensiero. Il presidente sottolinea anche l'importanza di un'altra

13 Presentata a Salerno la nuova pellicola 8M, «Rivista del cinematografo», Centro cattolico cinematografico, v. XI, n. 12, Roma dicembre 1967, p. 725. Si riporta un estratto: «In questo nuovo formato la differenza sostanziale rispetto all'8mm standard è nel sonoro che è stato realizzato con una colonna ottica come nel film a 16 mm e a 35mm. [...] la Fumeo cha ha costruito un proiettore 8M di tipo professionale con le seguenti caratteristiche: lampada a bassa tensione 24 volt, 200 watt con costante rendimento luminoso e con incorporato uno specchio dicroico per la migliore dispersione del calore; amplificatore a transistor da 15 watt; possibilità di proiettare – ad una distanza di oltre 10 metri – il film con un quadro di oltre 3 metri di base a schermo normale o a grande schermo o a schermo cinemascopio (con l'aggiunta di una lente anamorfica). La caratteristica più interessante è che i proiettori 8M possono proiettare anche i film 8 mm. standard».

14 Il 25<sup>o</sup> Festival Internazionale del Cinema a Salerno, Archivio LUCE.

15 Sul 2<sup>o</sup> Convegno Nazionale “Il Mezzogiorno e il Cinema Italiano”, cfr. infra p. 133.

16 Salerno 34<sup>a</sup> edizione del Festival del Cinema, Archivio LUCE.

17 Pietro Cavallo segnala che Tornatore, ospite a FILMIDEA dove inaugurerà il Laboratorio di Storia e Media Audiovisivi, ha ricordato di essere stato premiato con un documentario al Festival di Salerno.

iniziativa, il progetto quinquennale Archimede che ha visto la nascita di una scuola curriculare di cinematografia in collaborazione con l'ITC Genovesi di Salerno. Dal 2004 al 2008 il Festival ha realizzato un interessante progetto che ha previsto un corso di studi costituito da un biennio di orientamento con vari insegnamenti (dizione, linguaggio e comunicazione audiovisiva, laboratorio di ripresa e montaggio, registrazione del suono e post-produzione) e da un triennio di formazione professionale con specifiche qualifiche di settore (regista informatico, esperto in contabilità dello spettacolo, sceneggiatore, esperto di ripresa).

De Cesare presentandomi la locandina pubblicitaria realizzata per l'edizione svoltasi nel novembre 2021, mette in evidenza infine la felice coincidenza del 75° anniversario della nostra Repubblica e del suo Festival.

## 2. Il Giffoni Film Festival. Testimonianza di Claudio Gubitosi<sup>18</sup>

L'esperienza di Giffoni è la grande espressione di una comunità, di una collettività locale ma che ha ormai dimensioni internazionali. Se quest'incontro si fosse svolto trenta-quaranta anni fa non avrei fatto un'introduzione come quella che sto per fare. Faccio un piccolo passo nella storia andando un po' alle origini. Quando è nato Giffoni non c'era e non poteva esserci nessun riferimento al quale potevo collegarmi. Sono stato però attento a conoscere la storia del cinema non solo in Campania ma anche a Salerno, abbiamo avuto nella storia del cinema muto la Notari che è salernitana. Il mio primo rapporto è stato con l'allora Festival Internazionale del Cinema a Passo Ridotto di Salerno ideato da una bravissima persona, che era un medico fra l'altro, Ignazio Rossi che ricordo oggi nella storia che sto scrivendo del Festival. Mi rapportai col Festival perché ero molto curioso di capire il concetto del "passo ridotto" che riguardava un formato del cinema il 16mm e non il 35 mm formato naturale delle pizze dei film. Frequentai Rossi per diversi anni e lo invitai qui a Giffoni nei primi anni della manifestazione, parliamo degli anni '74-'75.

Elemento chiave del Giffoni è stato il voler parlare ai giovani, raccontare ai giovani storie attraverso i film, fare in modo che questa gioventù potesse avere un proprio riferimento culturale, sociale, cinematografico. Quindi il Festival non parte tanto dall'esperienza cinematografica ma da questo concetto di socializzare, di mettere al centro comunque le generazioni di quell'epoca. E così è rimasto fino ad oggi. Quando si parla di Giffoni la parola "Festival" bisogna prenderla con le pinze, anche nei primi anni era certamente un Festival ma aveva delle anomalie nel sistema culturale e cinematografico italiano ed internazionale. All'epoca, il cinema indirizzato ai ragazzi, era una cosa particolarmente inesistente, fuori mercato. Chi andava al cinema negli Anni '70 e anche '80 aveva un'età media di quaranta-cinquanta anni. Il Festival nel 2009 si è tramutato da *Giffoni Film Festival* in *Giffoni Experience* ed è stata una scelta importante. Un merito di Giffoni è quello di aver eliminato proprio la barriera della produzione del cinema "per ragazzi" perché un film se è bello e parla di storie che riguardano anche gli adolescenti, i bambini, i ragazzi è un film "per tutti". Quindi credo che oggi possiamo essere contenti che già negli Anni '80 l'impetuoso vortice di Giffoni ha permesso non solo di rigenerare il concetto di cinema che si rivolgeva alle nuove generazioni ma ha stimolato, nel momento in cui l'età media degli spettatori cominciava ad abbassarsi, una produzione di altissima qualità rivolta appunto

18 Rilasciata in data 17 febbraio 2022.

alle fasce giovanili. Questo è il primo elemento della politica culturale di Giffoni. Naturalmente realizzare un Festival in un paese come questo, guardando anche a quella che è la geografia degli eventi di carattere nazionale e internazionale di Cannes, Berlino, Venezia e altri eventi italiani, sembrava impossibile e perfino ridicolo da promuovere. Ma quando c'è una buona idea, una buona idea si può fare dappertutto. Abbiamo così abbattuto altre barriere. La lettura di Giffoni oggi è ancora più dirompente, ormai non solo è conosciuto nel mondo ma è amato e rispettato. La qualità e la quantità delle opere che abbiamo presentato ha rivoluzionato e stimolato il processo di produzione di opere d'autore per ragazzi. Con il Festival c'è stata un'estensione del concetto di ragazzi, quando Giffoni è nato la forbice dai 10 a 15 anni era molto larga poi l'abbiamo suddivisa ed estesa a più sezioni. Siamo anche riusciti ad entrare nel mondo dei bambini con le categorie +3 (dai 3 ai 5 anni) chiedendo loro non tanto se il film era girato bene o fatto bene ma soltanto invitandoli a scegliere, a decidere, mettendoli già a confronto con le proprie responsabilità. Sappiamo benissimo che i bambini tornando a casa fanno un racconto straordinario ai loro genitori e alle loro famiglie e quindi continua questo rapporto con le immagini che gli abbiamo dato e con le storie che raccontano di nuovo agli altri. Ci sono poi le categorie +6 (dai 6 ai 9 anni), +10 (dai 10 ai 12), +13 (dai 13 ai 15), +16 (dai 16 ai 18) e, naturalmente, +18. Abbiamo messo al centro di tutte le attività la nostra gioventù rendendola protagonista. Giffoni visto oggi è un esempio virtuoso e unico nel suo genere al mondo, siamo ritenuti leader in questo settore.

Avevamo una sezione fra le nostre attività che si chiamava *Linea d'Ombra*, un progetto che riguardava principalmente i giovani e che in un certo momento del nostro percorso abbiamo finanziato e trasferito a Salerno. Volevamo creare un ponte, un collegamento un po' più stretto portando un pezzo di Giffoni in città. Questo processo di distribuzione sul territorio ha poi favorito l'autonomia dell'attività che è e resta un nostro brand di cui abbiamo anche il copyright e che con piacere abbiamo fornito a Salerno.

Una delle cose, anche questa particolarmente unica, è l'attività durante tutto l'anno. Non un Festival che vive e muore nei giorni canonici di un evento: c'è un percorso che porta a Giffoni Festival e un altro che parte da Giffoni e va in Italia e nel mondo. Nella stessa regione sono nate tante attività, i Movie Days riservati alle scuole per esempio, parliamo di oltre 600.000 ragazzi di tutta la regione e delle regioni limitrofe che in 25 anni sono venuti fuori dal Giffoni con circa 70.000 docenti impegnati, o, ancora, della prima attività che abbiamo fatto all'estero a Vienna e poi a Berlino. C'è stato un desiderio di estendersi, di portare l'esempio di Giffoni nel mondo. Siamo stati a Hollywood per quattro anni, a Los Angeles, Miami, in Australia a Sydney, Melbourne, Adelaide, molte capitali e città europee sono state luoghi e hub di Giffoni. L'attività di Giffoni è complessa: fino al 2019 ha prodotto circa 540 attività in un anno e non esiste esempio simile al mondo. Non esiste nemmeno una struttura che è fissa e permanente con circa 140 giovani, sempre in aumento, che si occupano in modo molto professionale di tutte le attività che facciamo. Proprio oggi abbiamo lanciato una bella comunicazione che riguarda un altro successo, l'avere aperto le nostre attività all'innovazione. Avevamo creato un hub poi diventato autonomo, Giffoni Innovation Hub, che oggi è uno dei più vivaci d'Europa. Giffoni è diventato un centro di sviluppo di tutta la creatività giovanile, delle startup, del senso di innovazione. Abbiamo avuto i più grandi brand (Google, Facebook, potrei citarne tantissimi). Quindi si chiede ai nostri giovani di poter trovare idee valide per migliorare la nostra società e migliorare anche le attività delle aziende.

Vorrei continuare con la nostra ex *masterclass* che si chiama adesso Giffoni Impact riservata a 300 giovani che hanno il desiderio ma hanno anche il dovere di migliorare la società nel momento in cui ritornano nei rispettivi luoghi di origine identificando un percorso socialmente utile ma anche politico per migliorare le loro scuole, le università e l'ambiente dove lavorano.

Ci siamo resi conto che quando nel 2020 la società si è fermata mostrandosi fragile sotto tutti i punti di vista, il Festival è stato il primo grande evento al mondo che si è fatto in presenza e naturalmente anche a distanza portando migliaia di ragazzi, bambini e genitori a non perdere l'opportunità di stare con Giffoni. È diventato uno strumento di vicinanza per i ragazzi che hanno vissuto questo grandissimo momento di paura e solitudine. Credo che la lettura di Giffoni, anche per me che l'ho inventato cinquantadue anni fa, è sempre molto affascinante ma anche molto complessa. A volte dico che per parlare di Giffoni bisogna venire qui, capirne la dimensione, le potenzialità, capirne il valore, mettere in moto le proprie energie distribuirle agli altri e caricarsi delle energie degli altri. Nel 2019 abbiamo avuto numeri da record con 7.000 giovani giurati provenienti da 52 nazioni. Insomma il Giffoni è una bella storia italiana che è riuscita piano piano, inesorabilmente, a segnare le novità della vita culturale italiana e internazionale dimostrando che le cose si possono fare indipendentemente dalle vocazioni di un luogo. L'unica cosa certa è l'idea, quando l'idea è buona la devi amare e sostenere, se gli spazi non ci sono, li crei. Giffoni Vallepiana, dove sono nato settanta anni fa, è uno dei comuni più finanziati d'Europa, ha avuto 150 milioni di euro negli ultimi 10-12 anni. A Giffoni è nata la Cittadella del Cinema e poi la Multimedia Valley. Giffoni è uno dei luoghi più affascinanti anche strutturalmente è un centro di attrazione per il turismo. Giffoni oggi può dire che i fondi europei, regionali e statali sono stati investiti bene. Parlo di investimenti perché i dati analitici dimostrano che ogni euro investito nell'evento si moltiplica, in quanto a ricaduta economica, di 2,8 e siamo pronti per altre grandi sfide. Con il *brand* I Picentini 11 comuni gravitano intorno a Giffoni, stiamo attivando processi di sviluppo per integrare i comuni nella nostra attività, una forte sinergia finalizzata alla valorizzazione del territorio. Nascerà fra poco l'Arena con 4.300 posti, è in costruzione il Museo Testimoni del Tempo, e poi, quello che credo sia un punto altissimo, il Campus che richiamerà centinaia di giovani universitari da ogni parte d'Europa che verranno qui a formarsi avendo tutto il supporto che servirà loro per entrare nel mondo del lavoro. Ci occuperemo di multimedialità, creatività, dell'elaborazione di storie, e quindi formeremo sceneggiatori, documentaristi. Ci occuperemo anche dei videogames, di quello che è uno dei più grandi brand del mercato mondiale, e dell'animazione.

Con il piano 2021-2027 parliamo di progetti annuali e di strategie aziendali, ci prepariamo a costruire dei contenitori ma già sappiamo quali sono i contenuti. Nella nostra bella provincia di Salerno, in un'area che è vocata o era vocata all'agricoltura, è nata un'attività che ha dimostrato come un paese determinato e capace può andare avanti nonostante le difficoltà. Quella di Giffoni è una fabbrica della creatività nata in un contesto locale ma è anche una grande azienda culturale e come tale deve essere vissuta. "Azienda" significa che tutto quello che facciamo ha uno scopo ma anche una finalità sociale. Attualmente siamo presenti in cinque regioni d'Italia per contrastare la povertà culturale dei bambini, abbiamo in programma attività di produzioni cinematografiche, fra poco inizierà il nostro percorso nelle scuole di tutta Italia. Abbiamo avuto contatti con quasi 7.000 istituti scolastici italiani nel corso degli anni.

Vorrei anche dire che "c'era una volta un Festival" perché questo concetto di Festival era importante naturalmente all'epoca ma oggi lo è di più se questo viene inserito in un contesto molto più complesso dove quella esperienza non lascia un vuoto ma una continuità e una

ricaduta economica sul territorio. Nei giorni del Festival sono stati valutati milioni di euro di ricaduta nei comuni di Giffoni e in quelli vicini. Posso dire con orgoglio che Giffoni è un esempio virtuoso di come le attività culturali si dovrebbero fare in Italia, qui è tutto in compar-tecipazione con gli enti locali e con la collettività che non ospita ma che ha adottato questa idea.

Tutto ciò che è creato da Giffoni riceve subito un *feedback* sui nostri social con milioni di persone che ci seguono a riprova del fatto che siamo una cosa seria. Il dato aggregato certificato dalla piattaforma Kantar Media (senza considerare i dati provenienti dai social) rilevato nel periodo 1° giugno-8 agosto 2021 ha raggiunto 218.000.000 di OTS Totale (occasioni di lettura per il pubblico) così suddivisi: 123.641.460 tramite i siti d'informazione web, 20.997.803 da articoli su quotidiani nazionali, 70.935.479 dall'*audience* delle principali TV nazionali, 2.425.258 dalle principali radio nazionali. Per quanto riguarda gli articoli: 6.294 sul web, 324 sui principali quotidiani nazionali, 102 servizi nei principali TG di Mediaset, Rai e Sky, 2 speciali su Canale 5, 10 interviste radiofoniche.

### **3. Linea d'Ombra Festival. Testimonianza di Giuseppe D'Antonio<sup>19</sup>**

*Linea d'Ombra* è cominciata 26 anni fa, quella del 2022 sarà la 27<sup>a</sup> edizione. Aggiungo con orgoglio che sono edizioni senza nessuna interruzione nel tempo, abbiamo mantenuto più o meno lo stesso standard sia dal punto di vista qualitativo sia dal punto di vista delle presenze nei giorni di programmazione del Festival. Siamo partiti dai cinque delle prime edizioni e siamo arrivati oggi a otto giorni. Nel corso del tempo, ovviamente non in modo lineare e con una serie di revisioni, la nostra proposta cinematografica è andata costantemente aumentando.

Siamo nati all'interno del Giffoni Film Festival e all'interno di questo Festival organizzai, su indicazione del direttore Gubitosi, una sezione che si chiamava Padri e Figli. Gubitosi ci fece capire che c'era uno spazio che il Giffoni Film Festival non copriva e che forse poteva essere indagato, era qualcosa che raccoglie l'eredità di una precedente sezione della stessa manifestazione dal titolo *I problemi dei giovani nella cinematografia contemporanea* curata da Domenico Meccoli. Proprio su quella traccia nacque l'anno successivo Linea d'Ombra. Dalla terza edizione siamo diventati un soggetto autonomo, cioè un Festival che si è svolto a Salerno per scelta di tutta la direzione e della presidenza del Festival di Giffoni. Già nella prima edizione salernitana autonoma abbiamo avuto un notevole successo. Nel '98 siamo diventati un ente autonomo, un'associazione senza scopo di lucro con una presidenza autonoma, quella del dott. Generoso Andria, l'allora banchiere di Giffoni Vallepiana. Abbiamo ottenuto molto successo perché riuscimmo ad avere come ospite il regista Peter Cattaneo, fu un evento particolare con una certa risonanza anche a livello nazionale. La struttura generale del Festival legava i lungometraggi, opere seconde prodotte in Europa, i cortometraggi, e poi una serie di sezioni collaterali. Abbiamo proseguito con quest'impresa che si è mantenuto per circa dodici-tredici anni. Ricordo che già dall'inizio guardavo con interesse non solo ai lungometraggi e ai cortometraggi ma anche alla scrittura e alla musica per il cinema. Invitavamo una serie di registi, di sceneggiatori, di musicisti e ricordo anche che in quella circostanza intercettammo la prima uscita del libro di Diego De Silva, quello che ebbe più fortuna, *Certi bambini*. Continuammo a mantenere in piedi questa apertura, un Festival che non era esclusivamente di cinema facendo la nostra

19 Rilasciata in data 8 febbraio 2022.

scelta su cortometraggi, lungometraggi e retrospettive che erano tarate sul cinema europeo. La prima svolta è questa, diventiamo il *Festival delle Culture Giovani* con un finanziamento notevole rispetto all'esperienza precedente che ha allargato il nostro campo d'interesse: la musica, la creatività giovanile, la scrittura, la videoarte, la video-danza, il cinema con lungometraggi, cortometraggi ed estensioni con documentari. Questa struttura si è mantenuta per qualche tempo poi abbiamo avuto dei problemi quando il cambio della dirigenza regionale eliminò la possibilità che gli eventi festivalieri potessero accedere a questi finanziamenti europei. Siamo passati dai 300 mila euro dell'anno precedente a 60 mila euro dell'anno successivo. Fu un anno travagliato, complicato, ma da lì siamo ripartiti con un'altra scelta diventando *Linea d'Ombra. Festival delle Culture Giovani* ritornando al *focus* d'interesse che avevamo sviluppato dall'inizio con un'attenzione particolare al cinema europeo, lungometraggi, cortometraggi, documentari, video-danza, videoarte e soprattutto opere prime e opere seconde. Andavamo cioè a cercare la creatività giovanile con l'idea che quella linea d'ombra di cui stavamo parlando avesse ormai un doppio significato, non soltanto il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, come nelle intenzioni del romanzo, ma l'idea che ci trovavamo costantemente in una dimensione di transito, di completo continuo movimento, di trasformazione. Erano gli anni in cui si faceva strada una nuova cultura, quella del digitale, ma anche una trasformazione profonda dei consumi culturali. Era una vera e propria rivoluzione in atto che bisognava capire e provare ad interpretare. Abbiamo mantenuto il nome per altri tre-quattro anni e poi abbiamo fatto una scelta definitiva: *Linea d'Ombra Festival* riprendendo il tema fondamentale cardine, l'*asset* fondamentale della nostra impresa culturale, e siamo ritornati a chiamarlo così. Abbiamo anche ricostruito una comunicazione sui social dilatandola moltissimo, abbiamo un sito web molto elaborato che sviluppiamo anno per anno per mantenere la comunicazione con il pubblico, sia quello presente in zona sia quello distante, con una serie di attività che abbiamo fatto durante tutto l'anno per non presentarci ritualmente soltanto nella data del Festival, ma cercando di arricchire la proposta. Una cosa abbastanza difficile considerando che siamo finanziati soltanto ed esclusivamente per la realizzazione dell'evento. Negli ultimi anni portiamo avanti una struttura abbastanza definita in cui ci sono i lungometraggi europei, i cortometraggi europei, una sezione di documentari Linea DOC che è particolarmente curata e in questo caso non solo europea ma mondiale. Abbiamo introdotto "Vedo animato", una ricerca abbastanza complessa ma molto affascinante sull'animazione, un'animazione di ricerca senza che questo concetto "ricerca" escluda il piacere della visione che è aperto a tutti. Questo ce lo siamo sempre detti per ogni tipo di sezione. È verissimo che dobbiamo andare a cercare nuovi talenti, scoprire chi è capace di usare l'immaginario; usando l'immagine però ci siamo sempre posti il problema che questo dovesse avvenire con la capacità di avere una forte tensione comunicativa, cioè essere aperti alla visione del pubblico che dovrebbe essere catturato dal piacere del cinema. Abbiamo anche inserito la sezione "Vedo verticale" seguendo in qualche modo le indicazioni del cambiamento che avveniva nei media. C'erano anche i piccoli film che venivano fatti con il cellulare, non più in orizzontale ma in verticale. Seguiamo quest'idea da cinque-sei anni e continuiamo a seguirla perché ci sembra particolarmente significativa. Accanto a questo, abbiamo tenuto in piedi qualcosa che ci ha caratterizzato fin dall'inizio e cioè che esistevano le cosiddette intersezioni o *off records* perché il cinema è un dispositivo estremamente complesso che incamera dentro di sé l'arte, la pittura, la scultura, la scenografia, la musica e ovviamente la narrazione per cui quasi sempre cerchiamo di mettere all'interno del Festival anche segmenti che attraversino questo tipo di saperi. Fra tutti, il recupero dell'animazione con elaborazione musicale, retrospettive di

determinati autori facendo conoscere artisti che hanno musicato dei film e facendo incontrare qualcuno che ha avuto la capacità di rappresentare, sul piano narrativo, tendenze nuove della cinematografia italiana ed europea. Il Festival ha avuto parecchio successo e questo ci ha consentito di continuare nel corso del tempo con un costante finanziamento da parte degli enti pubblici, il Ministero dei Beni Culturali, la Regione Campania, il Comune di Salerno e gli sponsor con i quali abbiamo intessuto, in una fase di grandissima difficoltà, un rapporto molto buono. Due anni fa abbiamo ottenuto una collaborazione con Nexsoft realizzando un evento legato al digitale. Abbiamo anche intercettato la Banca Campania organizzando un corso di formazione per una decina di soci giovani con i quali abbiamo realizzato un cortometraggio, *Questo è l'anello*, diretto da Luigi Marmo. Il corto sta girando in tutta l'Europa su diverse piattaforme e credo sia stato preselezionato in diversi Festival di livello europeo. Un'altra cosa che caratterizza Linea d'Ombra è il fatto che facciamo, da dieci anni ormai, la "maratona notturna" presentando per una notte intera una serie di film e chiedendo a coloro che vi partecipano di rispondere ad un questionario. Chi meglio risponde, ha un premio che gli consegniamo seduta stante. Anche questo è un modo di immaginare la frequentazione della sala cinematografica, di inventarsi forme diverse per stare di fronte allo schermo. È una tendenza molto particolare, se si pensa che stiamo vivendo la crisi della sala, sia con la pandemia, che con le trasformazioni che il digitale ha indotto. Ci siamo trovati ad inaugurare il Festival di due anni fa, il giorno in cui veniva decretato il *lockdown* generale. Lì abbiamo utilizzato con intelligenza la sala, che è diventata una sala televisiva, continuando la programmazione in presenza o online e abbiamo portato in rete la nostra programmazione di circa 100 opere. Questa prospettiva si sta rafforzando ulteriormente. Pensiamo che bisogna fare una riflessione attenta e trovare un giusto equilibrio tra la presenza in sala e quella, a mio giudizio necessaria e indispensabile, online. Una piattaforma che consenta di seguire il Festival anche per coloro che non possono partecipare in diretta. Allestire però anche le sale che saranno in funzione per la realizzazione dell'evento. Di solito ne usiamo non meno di tre. La produzione che viene presentata in sala deve avere una caratteristica tale da richiamare le persone. Non basta presentare l'opera, ma bisogna che si arricchisca il contesto per fare in modo che la gente sia motivata a partecipare. Quello che mi conforta di più, è che l'anno scorso abbiamo avuto un numero notevole di presenze: 4.500-5.000 persone negli otto giorni. Abbiamo fatto il pieno in tutte le serate e durante le proiezioni abbiamo visto tantissimi giovani, nostro pubblico privilegiato, che si sono riavvicinati al cinema. Abbiamo cercato forme di collaborazione, sia all'interno della città, sia a livello nazionale. Siamo stati fra i primi a far parte dell'associazione dei festival italiani di cinema, anzi, siamo tra i Festival fondatori. Il primo l'AFIC (Associazione Festival Italiani di Cinema) è stato l'interlocutore privilegiato del Ministero dei Beni Culturali nella definizione dei bandi per la promozione culturale. Credo molto nelle forme di collaborazione, nelle forme verticali e orizzontali, sia fra la stessa direzione artistica dei festival, che in quella fra festival e eventi culturali di natura diversa. Negli ultimi anni siamo riusciti a fare Salerno Letteratura, da un lato, e Tempi Moderni, dall'altro.

La cosa che ci ha interessato di più è seguire lo sviluppo della cinematografia italiana. In venticinque anni sono passati a Linea d'Ombra tutti i giovani creativi del cinema italiano e anche il meglio del cinema europeo. Abbiamo avuto grandi maestri, giovani attori, musicisti grazie a collaborazioni con Maurizio Di Renzo e poi con Boris Sollazzo, che è attualmente direttore artistico del Festival. Ciò che avvertiamo come una limitazione è la chiusura di molte sale cinematografiche. La grandissima vivacità culturale di Salerno si misura con l'inadeguatezza degli spazi per questo tipo di attività. Bisognerebbe costruire contenitori che siano in

grado di attrarre pubblico oltre lo spazio della città e della regione, perché credo che la cultura possa essere un volano anche dal punto di vista turistico ed economico. Credo che uno sforzo prospettico vada fatto, un grande attrattore che poi ha una ricaduta sul commercio della città.

## 4. Diciott'anni di FILMIDEA. Una testimonianza di Pietro Cavallo<sup>20</sup>

### 1. Le origini

“In principio” era un libro, scritto da Pasquale Iaccio e dal sottoscritto, pubblicato nel 1981 e successivamente in una nuova edizione, rivista e ampliata, nel 2003, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà 1935-1943*. Un'avventura intrapresa grazie alla immensa collezione di spartiti musicali, dischi, fogli volanti messa generosamente e disinteressatamente a nostra disposizione da Paquito Del Bosco, autore di trasmissioni radiofoniche e televisive, creatore della collana “Fonografo italiano”<sup>21</sup>, direttore artistico dell’Archivio Sonoro della Canzone Napoletana.

Era il 1978, l’anno del sequestro e dell’uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse e dell’elezione del primo pontefice straniero dopo 455 anni, Karol Józef Wojtyla, papa Giovanni Paolo II. Quella sera del 16 ottobre 1978, quando arrivò la fumata bianca, due giovani storici stavano correndo a prendere il treno alla stazione Termini di Roma dopo aver passato la giornata all’Archivio Centrale dello Stato all’Eur. Erano eccitati: avevano rintracciato una mole enorme di documenti nel fondo Ministero della Cultura Popolare (MCP) che si sposavano perfettamente con quelli raccolti da Paquito Del Bosco. Si trattava di dodicimila copioni teatrali (tra i quali molte riviste di varietà, opera sia di dilettanti che di autori del calibro di un Michele Galdieri o di un Federico Fellini) e di documenti relativi alle trasmissioni radiofoniche con particolare attenzione a quelle che oggi chiameremmo di intrattenimento, basate soprattutto sulla musica leggera e su quello che veniva definito, italianizzandolo, “gez”.

Si stavano inoltrando in un territorio inesplorato e... pericoloso (dal punto di vista della carriera accademica)! Non si erano mai visti due storici, che tenevano lezioni e seminari all’università, cimentarsi, ricorrendo a una metodologia rigorosamente storica, in una ricerca che aveva per oggetto le canzoni del ventennio fascista (concedendo spazi minimi a quelle di propaganda) e il teatro di intrattenimento leggero. Fino ad allora per il periodo fascista le

20 Questo intervento si basa su un’intervista concessa alla dottessa Rita Mariagrazia Cianci a proposito della mia esperienza in Filmidea. Ringrazio la dottessa per avermi fornito il testo e avermi così dato la possibilità di rielaborarne il contenuto.

Il nome completo della iniziativa è “FILMIDEA – Giornate di studio su storia, cinema, musica e TV”. Nel testo ho preferito citarla semplicemente come FILMIDEA. Per chi volesse conoscerne nel dettaglio le diciotto edizioni rimando alle *Informazioni aggiuntive* del nostro sito Facebook:

[https://www.facebook.com/Filmidea-Giornate-di-studio-su-storia-cinema-musica-TV-351442618217823/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/Filmidea-Giornate-di-studio-su-storia-cinema-musica-TV-351442618217823/about/?ref=page_internal)

Molti dei nostri incontri sono reperibili sul canale Filmidea di Youtube dove è possibile trovare anche alcuni filmati realizzati da noi docenti o dagli studenti: <https://www.youtube.com/channel/UCeCVvdKG9gB1bKUcn0Ie9yg/videos>

21 Si tratta di una collana di cinquanta LP [long playing] chiamati all’epoca in Italia anche “33 giri”. Editi dalla Fonit Cetra, riproducevano tutto il materiale canoro e musicale italiano dagli inizi dell’incisione discografica alla fine della Seconda guerra mondiale

fonti canoniche erano le cosiddette “fonti di polizia”: in particolare, rapporti di informatori di polizia, relazioni di questori e prefetti, bollettini dei carabinieri, rinvenibili presso archivi pubblici - in primo luogo l’Archivio Centrale dello Stato di Roma prima citato - e privati, nonché quotidiani, settimanali, mensili, opuscoli di propaganda.

Con l’incoscienza dei giovani, consapevoli della metafora di Marc Bloch («Il buono storico somiglia all’orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda», *Apologia della storia o mestiere di storico*) e probabilmente ricordando quanto aveva scritto nel 1896 Proust a proposito della «cattiva musica» («non disprezzatela. Dal momento che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, ben di più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini», *I piaceri e i giorni*), Pasquale Iaccio ed io osammo studiare un materiale che in quegli anni, almeno nell’accademia, non veniva preso in considerazione.

Dalle canzoni al cinema il passo è breve, anzi obbligato. Due media entrambi molto pervasivi che hanno caratterizzato il secolo scorso. E difatti sempre insieme scrivemmo *L’immagine riflessa. Fare storia con i media* (1998), un volume che - affermavamo nell’*Introduzione* - tentava di raccontare la società italiana del 900 ricorrendo alle principali espressioni della cultura di massa: «Cinema, teatro, letteratura di consumo, canzoni, ecc. vengono esaminati non tanto dal punto di vista delle loro intrinseche qualità artistiche, quanto come chiavi interpretative di una società che li produce e che, in qualche modo, vi si specchia».

Negli anni Novanta, pur continuando a collaborare (ne è un esempio il libro sopra citato), le nostre strade si sono divise. Pasquale Iaccio si è dedicato soprattutto allo studio del cinema in tutte le sue espressioni, cambiando insegnamento e passando alla cattedra di Storia del Cinema. Io proseguivo con Storia Contemporanea continuando a utilizzare per la didattica e per la ricerca anche i media audiovisivi. Avevo ideato un laboratorio di Storia e Cinema dove facevo vedere film d’autore e pellicole “commerciali”, quasi semiconosciute oggi ma di grande popolarità negli anni in cui circolavano nelle sale italiane. Si pensi ad esempio allo straordinario successo di *Poveri ma belli* (1956) e *Belle ma povere* (1957) di Dino Risi, film a basso costo con attori non ancora affermati (Maurizio Arena, Renato Salvatori, Marisa Allasio), che nel 1956 e nel 1957 si piazzarono rispettivamente al secondo e al primo posto negli incassi con cifre che si aggiravano sul miliardo di lire (non uguale successo arrise al terzo film della serie, *Poveri milionari*, sempre con la regia di Risi dove però probabilmente incise negativamente l’assenza della “rivelazione” Allasio). L’affermarsi di queste pellicole attesta come la società italiana iniziasse, con molti tentennamenti a cambiare: i giovani avevano atteggiamenti incomprensibili per le vecchie generazioni (una sequenza di *Poveri ma belli* mostra un tavolo di “anziani” che sbigottiti assistono allo scatenato rock’n’roll di Renato Salvatori e Marisa Allasio), anche se comunque alla fine donne e uomini si inserivano nei “canoni” e nei ruoli previsti. Qualche anno dopo però, nel 1961, ne *La voglia matta* Luciano Salce mostrava quanto i giovani si stessero distaccando dai modelli tradizionali.

Era arrivato il miracolo economico. La prima grande trasformazione della società italiana, impossibile da far comprendere agli studenti senza il ricorso agli audiovisivi. Il cinema, la televisione (trasmissioni televisive come *Lascia o raddoppia?* e *Campanile Sera* facevano conoscere l’Italia agli italiani, mentre *Carosello* divulgava nuovi modelli di comportamento) e soprattutto la musica. Nel festival di Sanremo del 1958 trionfava Modugno che nel *Blu dipinto di blu* con un «volare» gridato scandendo le sillabe dava voce alle speranze e ai sogni degli italiani convinti di poter finalmente “volare” abbandonando gli stenti della guerra. Già si è detto del rock’n’roll cui

succederà all'alba dei Sessanta il twist. Venivano legittimati atteggiamenti un tempo censurati. Il corpo seminudo dei giovani, sempre più snello e longilineo (si pensi ancora a *La voglia matta*, che lanciava Catherine Spaak come nuovo sex-symbol), si incontrava, si sfiorava e si allontanava con *nonchalance* nei nuovi balli che si alternavano al classico "lento". Né va dimenticata la rivoluzione, non solo musicale, dei Beatles. Con le canzoni e il loro modo di essere *band* (vestiti e taglio di capelli uguali) i "Fab Four" rappresentavano una cesura netta con il passato. Ne è un esempio la copertina della loro cover più conosciuta, *Twist and Shout* (1963). La fotografia di Fiona Adams immortalala i quattro che saltano sopra le rovine di un edificio a Euston Road a Londra bombardato durante il secondo conflitto mondiale. In quel fermo immagine c'è tutta la gioia di una generazione che si lasciava indietro i lutti e il dolore della guerra per aprirsi a un futuro roseo pieno di speranze.

Il discorso sugli anni Sessanta sarebbe troppo lungo. L'ho accennato per mostrare da una parte la validità degli audiovisivi per la didattica della storia e, dall'altra, la loro utilità per delineare e comprendere quella «realtà invisibile [...] le credenze, le attese, l'immaginario» che «sono Storia - ha scritto Marc Ferro, uno dei più importanti storici francesi - tanto quanto la Storia» (*Le film, une contre-analyse de la société?*). E dal momento che, come ha sottolineato un altro grande storico, George Mosse, l'uomo agisce nella realtà in base alla percezione che ne ha, in «qualsiasi analisi del passato, ciò che conta è la realtà oggettiva e come l'uomo l'ha percepita» (*L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*).

Gli audiovisivi, dunque, sono fonte storica perché riflettono le aspettative, i desideri, le gioie e i dolori degli individui di un'epoca. Nel contempo sono «agenti di storia»: contribuiscono a determinare non solo nuovi modelli culturali e sociali ma anche il modo di guardare il mondo. In questa prospettiva il cinema è stato, almeno fino agli anni Sessanta del secolo scorso, probabilmente il medium audiovisivo più importante. L'aveva con grande perspicacia intuito Giaime Pintor scrivendo, alla fine degli anni Trenta, che il cinema (il giovane studioso si riferiva alle pellicole americane) aveva modificato «da storia e la geografia dei nostri cervelli» (*Il sangue d'Europa. Scritti politici e letterari*). Aveva cambiato insomma la percezione dello spazio e del tempo e di conseguenza del mondo nel quale gli individui agiscono.

Da questo punto di vista, pertanto, per lo storico non c'è differenza tra cinema d'autore e cinema popolare. Anzi, a dirla tutta, il secondo è probabilmente più importante perché viene visto da un numero maggiore di spettatori.

## 2. FILMIDEA 2004-2022

La base di partenza di FILMIDEA va rintracciata in due convegni tenuti rispettivamente nel 2002 e nel 2004. Il primo, «Le linee d'ombra dell'identità repubblicana», vide la partecipazione di storici, sociologi, esperti di comunicazioni audiovisive, e si concluse con l'attribuzione della laurea honoris causa ad Alberto Sordi, prototipo dell'italiano medio, l'attore (il termine è riduttivo) che ha meglio rappresentato e caratterizzato tutte le «linee d'ombra» della storia italiana del Novecento. Nel secondo, «La televisione e la storia», si confrontarono studiosi autorevoli, documentaristi, registi e popolari personaggi della televisione e dello spettacolo (un nome per tutti: Pippo Baudo).

FILMIDEA nasceva dunque come progetto didattico fondato sulla centralità del cinema e dei mezzi audiovisivi nel lavoro dello storico contemporaneo. Agli incontri con attori, registi, studiosi di cinema e storici si alternavano proiezioni di pellicole di grande pregio e risonanza e

di altre (per i motivi già detti prima) molto più “commerciali”. Pur facendo vedere anche film stranieri (per la rassegna “Cinema & Musica”, conclusa da una lezione/spettacolo del premio Oscar Luis Bacalov, furono proiettati *Cabaret*, *Fantasia*, *Arancia meccanica*, *Tangos - L'esilio di Gardel*, *Manhattan*) la nostra attenzione andava soprattutto al cinema italiano. Iniziammo con i film del periodo 1945-1950: a *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Paisà* si alternavano pellicole come *La vita ricomincia*, *Sotto il sole di Roma*, *L'onorevole Angelina*, *Guardie e Ladri*. Insomma un vero e proprio cineforum ospitato nei locali messi a disposizione dai comuni di Mercato S. Severino e di Fisciano. Gli studenti per la prima volta vedevano non solo le immagini di un’Italia che usciva dalle macerie della guerra, ma attraverso le storie raccontate dai film potevano intuire quanto fosse difficile per gli italiani comprendere appieno cosa significasse la democrazia dopo avere per vent’anni vissuto in un regime totalitario che in certo senso “sollevava” gli individui dalla responsabilità e dalla necessità di dover scegliere.

La prima edizione di FILMIDEA va dal 18 (Paolo Taviani) al 29 ottobre 2004 (Gianni Amelio). Mi piace citare un episodio che riguarda il primo incontro. Taviani stava parlando di De Sica e chiese ai tantissimi studenti presenti se avessero visto *Ladri di biciclette*. Immediatamente si alzarono centinaia di mani. Strabiliato, Paolo Taviani afferrò il cellulare e chiamò il fratello: «Vittò... incredibile... questi hanno visto anche *Ladri di biciclette!*».

Se gli incontri della prima edizione, tenuti negli ultimi quindici giorni di ottobre, erano appena quattro, già nella seconda (aprile-maggio 2005) si raddoppiavano per poi con la terza assumere la caratteristica definitiva di essere “spalmati” su tutto l’anno accademico. Il che ci permetteva anche di ampliare il numero delle proiezioni. Dai locali dei comuni di Mercato S. Severino e Fisciano passammo, grazie all’intervento del rettore del tempo Raimondo Pasquino, nel Teatro d’Ateneo.

Vale anche la pena di ricordare che tra il febbraio e il maggio 2007 realizzammo, grazie alla collaborazione con *Medusa Cinema* e *Mediaset Collection Cinema Forever*, la rassegna “Cinema senza tempo” con pellicole proiettate nella multisala “Medusa” di Salerno (attualmente “The Space”). Un esperimento che non riscosse - probabilmente anche per l’orario nel primo pomeriggio e per la lontananza della multisala dal centro della città - un grande successo. Otto furono i film restaurati offerti gratuitamente alla cittadinanza: *Un maledetto imbroglio* (Germi), *Adua e le compagne* (Pietrangeli), *Umberto D* (De Sica), *L'avventura* (Antonioni), *La commare secca* (Bertolucci), *Francesco giullare di Dio* (Rossellini), *Mamma Roma* (Pasolini), *La dolce vita* (Fellini).

Torniamo a FILMIDEA. Dopo le pellicole dell’immediato dopoguerra seguirono i film degli anni Sessanta. Gli studenti assistevano così al veloce passaggio da un mondo improntato ai valori di una società agricola a quelli di un moderno paese industriale. Cito solo un titolo, *Il sorpasso*, un film che è l’icona del miracolo economico. Difficile trovare una pellicola che meglio racconti l’Italia dei consumi nascenti, un paese in movimento perenne (è un film *on the road* dove tutti si spostano ricorrendo persino all’autostop) dove l’estrema mobilità diventa anche la metafora di una mobilità di valori e modelli non più certi e definiti come un tempo.

Venne il turno dei film girati negli anni Settanta, quelli del terrorismo e della crisi dei valori e dei modelli della sinistra. Ne sono esempi due pellicole del 1974: *Allonsanfàn* e *C'eravamo tanto amati*. Nel primo (regia di Paolo e Vittorio Taviani), ambientato nell’Italia della Restaurazione, il protagonista è un aristocratico, Fulvio Imbriani [Marcello Mastroianni], un patriota che aderisce alla setta segreta dei Fratelli Sublimi. Per le sue idee finisce in carcere. Liberato dai compagni, si rifugia nella villa natale dove, tra agi dimenticati e affetti familiari ritrovati, inizia a riconsiderare tutta la sua vita. È stanco. Il ripudio dei valori rivoluzionari lo porterà a tradire. Il sogno della

rivoluzione perseguito dai Fratelli Sublimi diventerà nel finale il delirio di *Allonsanfàn*, il più giovane della setta, l'unico sopravvissuto al massacro dei suoi compagni ad opera di quelle stesse "plebi" del sud che i Fratelli si illudevano fossero pronte a insorgere (illusione all'infelice tentativo di Pisacane).

Nel secondo gli autori - la regia era di Ettore Scola, la sceneggiatura dello stesso Scola e di Age [Agenore Incrocci] & [Furio] Scarpelli - ricorrevano al genere commedia per raccontare trent'anni della nostra storia, dalla Resistenza e dalla nascita della Repubblica fino ad arrivare al 1974 (nel film veniva citato il referendum sul divorzio). Nella pellicola, nonostante la registrazione di un'evoluzione in atto, almeno nei costumi e nei modelli culturali (il portantino Antonio sottolinea che in ospedale c'è anche una suora di "Potere Operaio", un'organizzazione di estrema sinistra), era presente la sconsolata annotazione del fallimento di una generazione: «Credevamo di cambiare il mondo e invece il mondo ha cambiato a noi», sostiene il professore Palumbo [Stefano Satta Flores], che rappresenta la sinistra velleitaria e anarchicheggiante, rinchiusa nell'orizzonte autoreferenziale degli intellettuali («Io sono più oltre!»), che si scontra con quella "ortodossa" di Antonio [Nino Manfredi]. Un'affermazione che fa il paio con le parole di Gianni Perego [Vittorio Gassman] nell'incontro finale al ristorante con gli altri due protagonisti quando, in un momento di sincerità, riferendosi a se stesso (ha tradito gli ideali della Resistenza mettendosi al servizio di un corrotto palazzinaro), esclama: «La nostra generazione ha fatto veramente schifo!».

In *Ecce Bombo* (1978), arrivato nelle sale poco prima del rapimento di Moro, Nanni Moretti avrebbe tradotto in immagini la frase del film di Scola («Il futuro è già passato e non ce ne siamo nemmeno accorti»), con i giovani protagonisti che vogliono assistere sul litorale di Ostia al sorgere del sole (dell'avvenire?) mentre l'alba (del socialismo?) è alle spalle e loro continuano a parlarsi addosso senza riuscire a realizzare alcunché.

E infine gli Ottanta, con il secondo miracolo economico (*Sapore di mare* dei Vanzina, 1982, non a caso collegava nel finale gli anni Ottanta ai Sessanta) e la crisi del sistema dei partiti (*Il portaborse* di Luchetti, 1991).

Ogni film veniva introdotto da uno di noi e alla fine - come in ogni cineforum che si rispetti - si apriva il dibattito.

Qui si impone un'altra considerazione. Man mano che passavano gli anni notavamo che se negli incontri con attori, registi, studiosi la partecipazione e l'attenzione degli studenti rimanevano immutate, cambiava invece l'atteggiamento nella visione dei film: lo testimoniava la noia sempre più evidente nel mormorio di sottofondo e talvolta nei lazzi e nelle battute di dubbio gusto.

Erano cambiati gli studenti, era cambiato lo sguardo dei ragazzi!

È un discorso che in questa sede non si può affrontare. Ricordo solo un elemento che ha rimesso tutto in discussione: l'avvento dei vari *devices* che ha modificato radicalmente la fruizione di un film o di un audiovisivo, dalla scarsa attenzione all'ambiente in cui si muovono gli attori (lo schermo, sempre più piccolo, impone di focalizzare lo sguardo sul soggetto e non sul contesto) alla fruizione sempre più individuale, frammentata e scarsamente concentrata su quanto si sta vedendo, nonostante una presunta «evoluzione della specie» (è la risposta del figlio a Michele Serra che ne *Gli sdraiati* racconta la sua esperienza di padre) che permetterebbe un permanente *multitasking*: si vede un film e contemporaneamente si "chatta" o ci si informa su quanto succede nel nostro universo relazionale o nel mondo in generale.

Il cambiamento imponeva una riduzione sempre più accentuata delle proiezioni e - per dir meglio - del numero degli spettatori. A partire dall'anno accademico 2010/2011 decidemmo di concentrarci sugli incontri e soprattutto sui laboratori (quello di "Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico" affidato alla regista Maria Giustina Laurenzi esiste ancora: attualmente è incardinato nel corso triennale di Scienze della Comunicazione) e sulle Master Class, riservate a un numero limitato di studenti (era un "premio" per quelli che avevano la media migliore), con tanto di obbligo di tesina finale. A dirigere queste ultime furono Michele Placido ("Il cinema e centocinquant'anni di storia italiana") e successivamente Giuliano Montaldo ("Immagini e immaginari della Nazione. Dal Risorgimento ai giorni nostri").

I tempi erano mutati. Bisognava focalizzare l'attenzione anche su altri media (in primo luogo la televisione) e soprattutto promuovere incontri non impegnati unicamente sul rapporto storia-audiovisivi.

A partire dal 2015 abbiamo deciso di occuparci anche di politica. La spinta veniva proprio dagli studenti, dalla loro partecipazione appassionata a quegli appuntamenti che, pur partendo dagli audiovisivi, toccavano temi legati alle trasformazioni politiche, sociali ed economiche degli ultimi venti anni. Da qui la nascita di iniziative imperniate sul binomio storia-politica, chiedendo l'intervento non solo degli storici e degli studiosi degli audiovisivi, ma anche di giornalisti, sociologi, politologi ed esponenti politici. Il primo esempio risale al 25 marzo 2015 quando ospitammo Marco Damilano su "La politica ai tempi di Matteo Renzi. #spiegone Damilano" (nel titolo c'era una citazione della trasmissione televisiva *Gazebò*), un incontro che mescolava giornalismo, spettacolo televisivo e nuovo modo di far politica.

Sentivamo inoltre l'esigenza di una riflessione più approfondita, che in certo senso ponesse le basi per uno statuto del rapporto tra storia e audiovisivi. Da qui l'ideazione di due convegni. Il primo, "La cuccagna. I media audiovisivi e l'Italia del miracolo" (9-11 maggio 2016); il secondo, "C'eravamo tanto amati. La società italiana degli anni Settanta tra storia, cinema, musica e televisione" (18-20 ottobre 2017). Ai convegni parteciparono storici, studiosi di cinema, sociologi, mediologi provenienti da varie università italiane e straniere. Il secondo fu inaugurato da Silvia Scola, figlia di Ettore alla cui memoria era dedicato il convegno, che presentò il film realizzato con la sorella Paola *Ridendo e scherzando*, incentrato sulla figura del padre intervistato da Pif [Pierfrancesco Diliberto].

L'ultimo incontro "in presenza" (per riprendere la dizione oggi in uso) risale all'11 novembre 2019 e si muoveva nel solco inaugurato nel 2015 con Marco Damilano. Fu ancora lui, diventato nel frattempo direttore de «L'Espresso», a confrontarsi con Ciriaco De Mita su "La DC e la società italiana".

Nel 2020 - causa pandemia - abbiamo trasferito FILMIDEA sul web. Tutto sommato il lockdown si è rivelata una opportunità. Portando il progetto sul web siamo riusciti ad avere ospiti che difficilmente avrebbero potuto trovare il tempo per poter intervenire nel campus di Fisciano. L'offerta è diventata così molto più variegata rispetto al passato quando si parlava quasi esclusivamente di media audiovisivi. D'altra parte, come docenti era nostro compito offrire agli studenti una pluralità di voci per comprendere quanto stava succedendo nella società italiana e nel mondo. Alla rinfusa cito alcuni incontri, quasi tutti registrati e reperibili sul canale Filmidea di Youtube:

Maurizio De Giovanni (scrittore), Vittorio Dini (Università di Salerno), Oscar Nicolaus (Università Suor Orsola Benincasa - Napoli), "Ho visto Maradona" (in occasione della scomparsa del giocatore argentino);

Pierre Sorlin (Università Nouvelle Sorbonne, Parigi): “Una rivoluzione storiografica? L’opinione pubblica in diretta su Internet”;

Marco Damilano: “Media e società al tempo del corona virus”;

Monica Guerritore (attrice, regista, autrice): “Teatro: luogo del primo parlare”;

Augusto Sainati (Università Suor Orsola Benincasa, Napoli): “L’idea di futuro fra passato e presente”;

Enrico Letta (all’epoca preside della Paris School of International Affairs dell’Università Scienze Po di Parigi): “Tutti dipendiamo da tutti. La democrazia nel mondo nuovo”;

Romano Prodi: “Il mondo dopo le elezioni americane”;

Francesco Rutelli (presidente dell’ANICA - Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive): “I cambiamenti radicali provocati dalla pandemia. La cultura e le industrie culturali e creative”;

Simona Colarizzi (Sapienza - Università di Roma), “Alle origini dell’oggi”;

Giovanni Gozzini (Università di Siena): “Giornalismo, social media, guerre vecchie e nuove”;

Andrea Graziosi (Università di Napoli Federico II - Scuola Superiore Meridionale): “Guerra in Europa”.

Ovviamente non sono mancati gli incontri sui temi “originari” di FILMIDEA, da Giacomo Manzoli (Università di Bologna), “Public History e cinema”, a Fulvio Cammarano (Università di Bologna), “Perché il fascismo fa sempre paura”, da Barbara Bracco (Università Milano Bicocca), “Una maschera italiana. Alberto Sordi e la nostra storia” a Pif, “Il testimone. Cinquant’anni di storia italiana tra cinema e TV”, da Diego De Silva, “Scrittura cinema televisione”, a Giovanna De Luca (Charleston College, USA), “Il cinema italiano in America”, da Gianluca Picciotti (all’epoca vicedirettore delle Teche Rai), “La RAI e i suoi archivi”, a Christian Uva (Università Roma Tre), “Sabchie mobili. La spiaggia nel cinema italiano”, da Giovanni De Luna (Università di Torino), “Lo storico e il cinema” fino ad arrivare ai più recenti nella primavera di quest’anno: Irene Piazzoni (Università di Milano), “Gli esordi della televisione privata”; Eugenio Attanasio (presidente della Cineteca della Calabria), “Colloqui con Vittorio De Seta su documentario, cinema e tv”; Paolo Mattera (università Roma Tre), “Fermenti Pop. Cultura giovanile, cinema e musica all’alba della contestazione”.

Nell’anno accademico 2021/2022 siamo arrivati alla 18<sup>a</sup> edizione. FILMIDEA è oggi una realtà consolidata e molto diversa da quella degli inizi. Si è rinnovato il comitato scientifico: qualcuno (Gino Frezza, Marco Pistoia, Roberto Vargiu) è andato via, altri sono arrivati (Elio Frescani, Mariangela Palmieri, Margherita Platania, Marcello Ravveduto). FILMIDEA ha ampliato il ventaglio degli interessi. Centrali rimangono i media audiovisivi, dove il termine arriva a comprendere anche i nuovi media. Lo sguardo, che già in passato si era allargato alla musica e alla televisione, ora tenta di comprendere anche fonti e immagini molto più sfuggenti. Parliamo dell’enorme mole di filmati (anche di pochi minuti se non di secondi), opera di non professionisti, presenti in rete e destinati spesso a durare «*l'espace d'un matin*». Su queste immagini, che quotidianamente arrivano sui cellulari, viaggiano le informazioni che influiscono sulla visione del mondo soprattutto delle nuove generazioni (e sulle quali probabilmente si sta formando anche un nuovo modo di fare cinema).

Come si strutturano queste immagini, come si alternano, come si legano? C’è un montaggio consapevole? E quale è? Come possono essere archiviate e conservate? Tante domande per le quali non abbiamo risposte. È sicuramente uno dei nuovi campi di studio per gli storici, i mediologi e tutti gli studiosi degli audiovisivi. Non a caso FILMIDEA ha ospitato già nel

2021 Anna Bisogno (Universitas Mercatorum) che ci ha parlato de “Il doppio schermo. Nuovi modelli narrativi tra tv e social network”.

Siamo dentro una rivoluzione comunicativa in cui tutti (persino noi delle vecchie generazioni) sono coinvolti. Basti pensare a quanto succede oggi, con la guerra in Ucraina nel cuore d’Europa. È sicuramente un conflitto dovuto a esigenze geo-politiche, ma anche uno scontro di modelli economici, societari e culturali diversi. Oserei dire di “immaginari” diversi. E torniamo così alle immagini, al ruolo che oggi più che mai rivestono, alla possibilità che vengano manipolate, usate in modo distorto, creando realtà più o meno fintizie. Si pensi agli interventi televisivi di Putin e Zelens’kyj, ai due modi divergenti di comunicare che rispecchiano due diverse visioni del mondo e della società. Si pensi alla fiction in cui era protagonista Zelens’kyj, *Servitore del popolo* (il titolo diventerà anche il nome del partito che stravincerà le elezioni ucraine del 2019), una serie televisiva andata in onda per tre stagioni con un enorme successo, che in modo ironico e leggero anticipava i temi dello scontro attuale.

Diventa sempre più necessario, dunque, ricorrere a fonti - quelle delineate sopra - labili, ambigue, talvolta inafferrabili.

Per lo storico si affacciano orizzonti amplissimi con terre inesplorate. Ai tradizionali attrezzi della ricerca storica bisogna aggiungerne e inventarne di totalmente nuovi.

Sarà molto difficile raccontare questi nuovi tempi. Ma sarà una sfida entusiasmante!

## 5. Un regista salernitano. Intervista a Sydney Sibilia<sup>22</sup>

C: *Lei vive a Roma dal 2005 per motivi legati alla sua carriera di regista sceneggiatore e produttore cinematografico; è nato però qui a Salerno. La “salernitanità” ha in qualche modo influito sulla sua scelta di cineasta?*

S: Beh; ci ho messo un po’ a capire che volevo fare il regista. Non so quanto abbia influito il mio DNA, ovviamente il territorio ti forma e trai tutto quello che fai dalle esperienze vissute. Ho trovato un modo per comunicare quello che avevo da dire.

C: *Come ha iniziato ad interessarsi al cinema?*

S: Era l’epoca pre-internet, il cinema era una cosa lontana che sembrava impossibile da raggiungere. Volevo raccontare storie, più che fare cinema e quindi ho poi trovato un mezzo che mi era congeniale. A me piacevano i film, li vedeva, mi incuriosiva il cinema... poi ad un certo punto ho comprato una telecamera... ho pensato, proviamo a fare un film! Molto c’entra anche il mio compagno di banco, che si chiama Gianni, e che era molto più bravo di me con la telecamera. Parlo di telecamere VHS, roba primordiale. I primi film li ho fatti a Salerno... è nato tutto in maniera *wild*.

C: *A Salerno sono nate importanti personalità della storia del cinema non solo italiano. Fra le glorie locali che la città può vantare, per quanto riguarda il cinema delle origini, c’è Elvira Notari tra le prime e più prolifiche registe donna della storia del cinema mondiale. Nonostante sia nata a Salerno, la Notari è conosciuta come regista “napoletana” avendo fondato nel 1912 insieme al marito Nicola Notari la casa di produzione*

<sup>22</sup> Rilasciata in data 24 giugno 2022.

*cinematografica, Dora-Film, a Napoli. Pensa che nell'ambiente salernitano la figura della concittadina sia valorizzata abbastanza?*

S: Io pensavo fosse napoletana. Non so quanto la città di Salerno esalti la figura di questa regista ma è vero che se ne parla poco. Diciamo poi che dal punto di vista industriale, più le città sono grandi più sono prolifiche.

C: *Salerno è sede di una delle più antiche manifestazioni cinematografiche, la seconda sul territorio nazionale dopo quella veneziana e cioè il Festival del Cinema Internazionale di Salerno. A questa prima rassegna originariamente Festival del Cinema a Passo Ridotto ideata da Ignazio Rossi nel secondo dopoguerra (1946) si affiancarono nei primi Anni Settanta il Giffoni Film Festival e nella seconda metà degli Anni Novanta Linea d'Ombra Festival. Prima di trasferirsi a Roma ha avuto modo di frequentare questi ambienti? Che idea si è fatto?*

S: Sì, li ho frequentati tutti e tre. Quando ero piccolo, il Giffoni Film Festival era una specie di sogno americano, una cosa incredibile. Lo è tutt'ora! Da piccolo volevo far parte della giuria, però era complicatissimo accedere (fra i bambini selezionati molti erano di Giffoni, altri erano giapponesi, io ero di Salerno... era un disastro!). Poi ci sono andato come ospite varie volte. Il Festival è ancora in fase ascendente. È una struttura che cercano di tenere viva tutto l'anno promuovendo varie iniziative anche in inverno. Di Linea d'Ombra ricordo, ero già un po' più grande, che c'erano anche i corti. Ad un certo punto, intorno ai venti-ventuno anni, volevo fare cinema e a Salerno c'era questo festival dove si davano proiezioni dei cortometraggi. Anche lì poi sono andato come ospite. Ricordo un incontro alla Sala Pasolini; però già vivevo a Roma. Era un festival *super cool*, interessante. L'altro, ricordo, che si faceva all'Augusteo. Penso siano delle realtà stupende. Non tutte le città hanno tanti eventi dedicati al cinema; non è scontato che una città come Salerno abbia un aspetto culturale così importante. E dovrebbe averne ancora di più, per evitare che si crei una distanza dalla frequentazione di eventi culturali di questo tipo. Invece è un modo per avvicinare i ragazzi al cinema.

C: *Nella geografia degli eventi dedicati al cinema di livello nazionale e internazionale Salerno, secondo lei, come si colloca?*

S: Penso che Salerno sia abbastanza famosa; non è una cosa che hanno tutte le città. A parità di abitanti, molte altre città non hanno tutte queste manifestazioni e anche questa eterogeneità: c'è il Festival di Giffoni, che è più *pop*, quello di Linea d'Ombra, che è più di ricerca. Poi ci sono anche altre rassegne: il Festival della Letteratura, in cui sono stato ospite l'anno scorso. In realtà, tutti questi eventi non sono mai abbastanza; se ne devono fare di più perché sono indispensabili. Magari ci sono ragazzi, come potevo essere io allora, che hanno voglia di esprimersi e devono poterlo fare, a prescindere dalle differenti tendenze.

C: *Ci sono però tutte le buone ragioni per poter accostare le due parole "Salerno" e "cinema"?*

S: Sì, penso proprio di sì. È giusto poterli accostare, assolutamente.

*C: In passato Salerno (e la sua provincia) è stata ripresa in documentari, è stata sede di set cinematografici in film di finzione o narrativi. Anche in tempi recenti la città continua a suscitare l'interesse di diverse produzioni cinematografiche che l'hanno scelta come location... Cosa pensa a riguardo?*

S: Questa è una cosa positiva; se vengono a girare delle storie qui vuol dire che il posto presenta in qualche modo dei vantaggi per l'industria del cinema. Penso che quando si cercano le *location* per una storia, almeno per quanto mi riguarda, si va a girare in quei luoghi per due motivi: o è una storia ambientata da quelle parti oppure ci sono degli ambienti nei quali puoi simularne altri posti. Un'altra cosa molto importante, come dicevo prima, è la possibilità di accogliere l'industria del cinema perché, quando si va a girare da qualche parte, c'è un numero importante di persone che si sposta. Più è facile mettere su un *set*, più l'industria cinematografica tende a preferirlo anche in successive occasioni. Nel Cilento, ad esempio, hanno girato anche *Wonder Woman*, film da budget giganteschi; e c'è da andarne fieri! Più le diverse località si attrezzano per ospitare i *set*, più l'industria viene calamitata in quei posti.

*C: Come una città può favorire l'affermarsi dell'industria del cinema?*

S: Penso che la vera ambizione a Torino come a Napoli, Roma, Milano, è di creare un polo cinematografico all'interno del quale i vari profili delle professioni, legate al mondo del cinema, possano lavorare rimanendo nella propria città. Oggi si può fare in Italia in pochissimi posti.

*C: Se dovesse fare un film qui a Salerno in quale luogo della città lo girerebbe?*

S: Se dovessi fare un film nella mia città, lo girerei nel quartiere di Pastena, dove sono nato... in realtà, c'è già un po' in tutti i miei film.

*C: Ha progetti futuri legati alla sua professione qui a Salerno?*

S: Ho fatto da poco un film ambientato nella Napoli degli Anni Ottanta che mi ricorda moltissimo la zona di Pastena dello stesso periodo<sup>23</sup>. In ogni film ci metti sempre qualcosa di tuo e di personale. E anche se non è girato materialmente in quel quartiere, la gente troverà delle cose di me da piccolo. Tutti i miei progetti futuri non possono che essere legati a dove sono nato e cresciuto. Non so quando capiterà. Io racconto sempre cose personali, ma prendendole un po' alla larga. Non vorrei annoiare il pubblico con un eccesso di biografismo. Attualmente non è una cosa che ho in programma di fare, ma magari fra qualche anno sì.

---

<sup>23</sup> Il film a cui Sibilia faceva riferimento è *Mixed by Erry* uscito nelle sale il 2 marzo 2023.

## V. Immagini, memorie, eventi

di Rita Mariagrazia Cianci



Fig. 1 Cartolina, Salerno - Panorama dal porto, inizi '900, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 2 Cartolina, Salerno - Panorama da occidente, inizi '900, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 3 Cartolina, Salerno - Corso Garibaldi da S. Lucia, primo decennio del Novecento, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 4 Cartolina, Salerno - Corso Garibaldi da via Municipio, primo decennio del Novecento, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 5 Cartolina, Salerno - Corso Vittorio Emanuele - Teatro M. Luciani, Anni Dieci, Coll. Privata  
Gaetano Paolino



Fig. 6 Locandina, Teatro Italia, venerdì 28 agosto 1914, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 7 Cartolina postale, Cinema Savoia Salerno, martedì 11 febbraio 1919, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 8 Locandina pubblicitaria, Cinema-Teatro Elisa, novembre 1924, Coll. Privata Gaetano Paolino

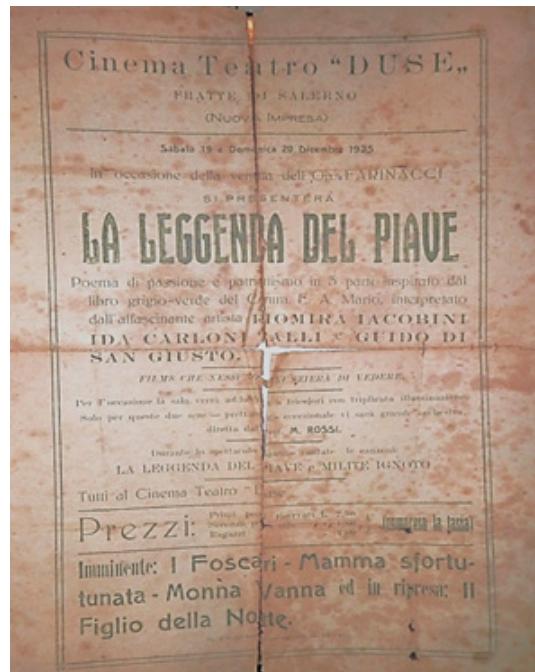


Fig. 9 Locandina pubblicitaria, Cinema Teatro "Duse", Fratte di Salerno, dicembre 1925, Coll. Privata Gaetano Paolino



Fig. 10 Cartolina,  
Supercinema "ELISA" -  
Salerno, Anni Venti, Coll.  
Privata Gaetano Paolino



Fig. 11 Biglietto d'invito al Teatro Supercinema Elisa per la conferenza "La bella giovinezza d'Italia", domenica 6 maggio 1928, Opera Nazionale Balilla, Comitato Provinciale di Salerno, Coll. Privata Gaetano Paolino

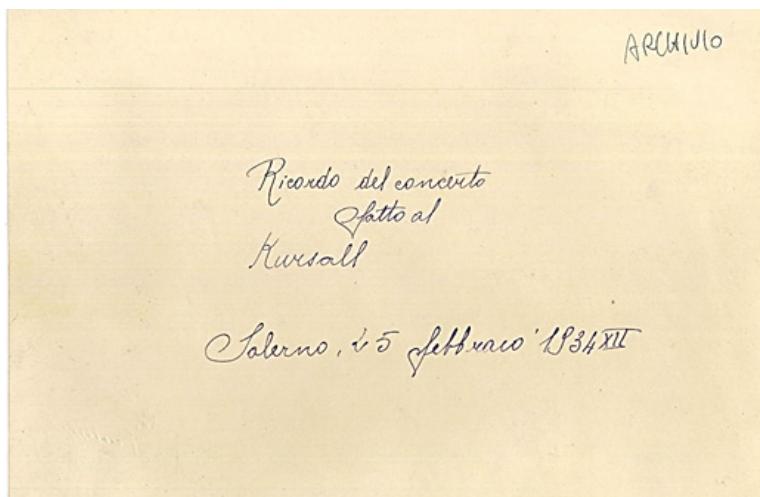


Fig. 12 Ricordo del concerto al Kursaal, Salerno 25 febbraio 1934, Coll. Privata Gaetano Paolino

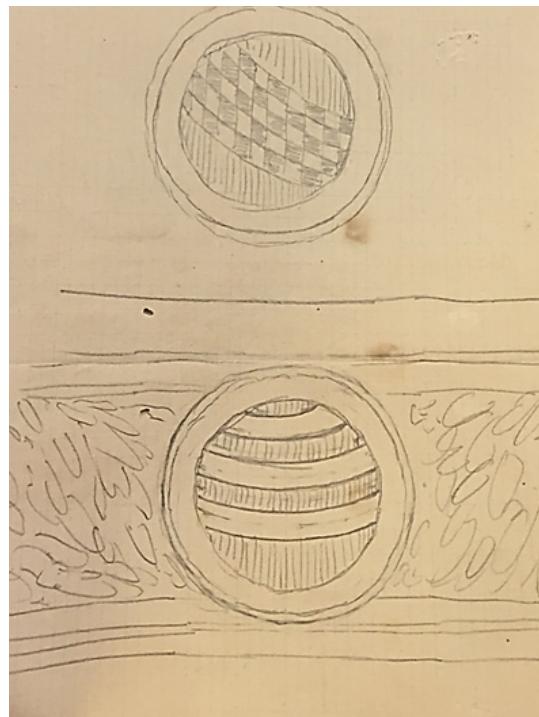


Fig. 13 Cinema Savoia, Archivio di Stato di Salerno, Archivio Michele De Angelis, B. 45, F.to 13, (contiene:  
n° 7 schizzi e appunti di progetto con calcoli strutturali)



Fig. 14 Galdieri Eduardo, *Guida di Salerno*, supplemento annuale «Eco del Popolo», Di Giacomo, Salerno 1946



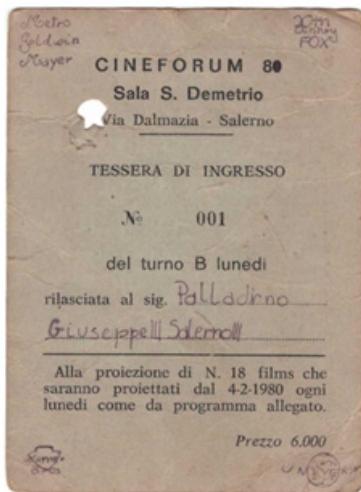
Fig. 15 Salerno - Corso Vittorio Emanuele (notturno), 1963, Collezioni: Salerno 1900-1972. Sul Corso Vittorio Emanuele l'uno di fronte all'altro i cinematografi Metropol e Capitol negli anni Sessanta (da: <http://elea.unisa.it:8080/jspui/bitstream/10556/1216/1/salerno.%20Corso%20Vittorio%20Emanuele%20%28notturno%29.%20126.pdf>)



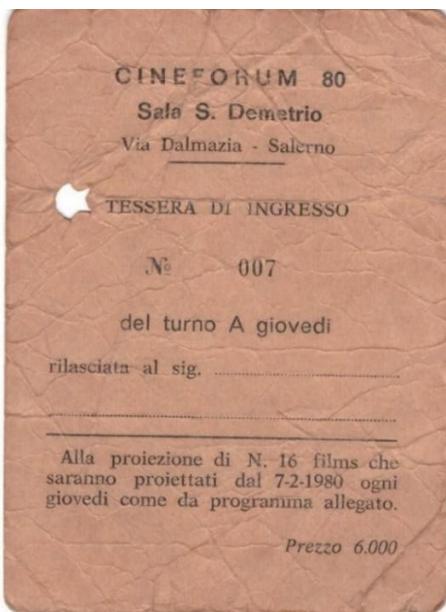
Fig. 16 Tessera di Abbonamento Cineforum-Fatima, Anno XI - 1° Gruppo, Stagione cinematografica 1978-1979, Coll. Privata Giuseppe Palladino



Fig. 17 Tessera di ingresso Palladino Giuseppe, Cineforum S. Demetrio, via Dalmazia - Salerno, 1979, Coll. Privata Giuseppe Palladino



Sorprendi Cani	do Speciale	Moliere	
1	6	11	16
2	7	12	17
Quanto è bello un muratore disceso	Il deserto del Tarim	L'innocente	18
Improvviso	I Piccioli venti del Brasile	14	8
da due organelle	La mano Verde	15	



FEDORA	L'UOMO di Moltimo	Cittadino Asturiano	
1	2	3	16
Una storia semiproteatica	Videoclip con Anita	HAIR	12
Il Testimone	Interiori futuristici	13	11
Omaggio a Gufi	Due Pezzi di Pano	La Rund	14
La vita dei sogni	15	16	17
Il Reano di Napoli	10	11	18
5	10	12	19

Fig. 18 Tessera di ingresso Palladino Giuseppe, Cineforum 80, Sala S. Demetrio, Via Dalmazia - Salerno, 1980, Coll. Privata Palladino Giuseppe



Fig. 19 Tessera del giovane Palladino Giuseppe, Oratorio Centro Giovanile Salesiano, via S. G. Bosco - Salerno, Anno 1976- 1977, Coll. Privata Giuseppe Palladino

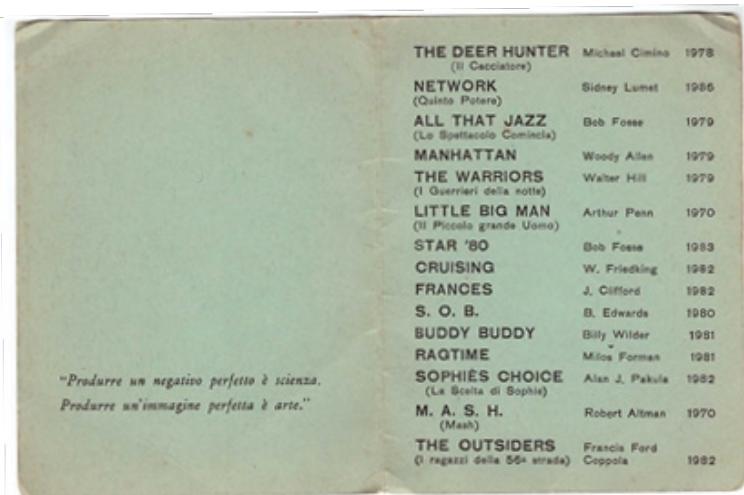
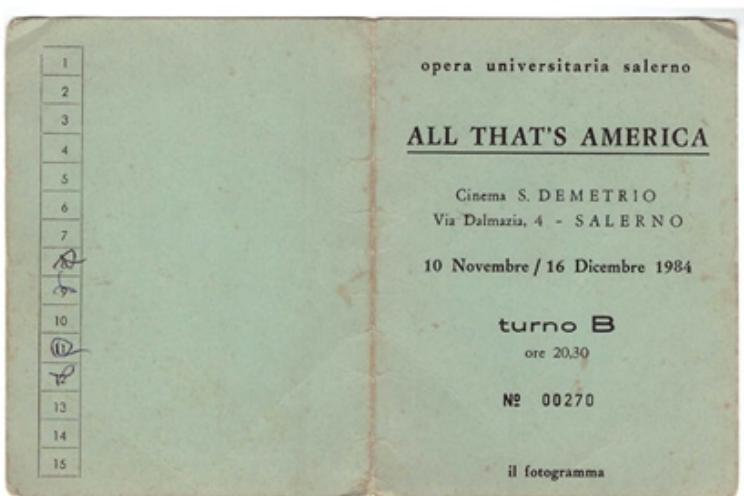


Fig. 20 Tessera Opera Universitaria Salerno, *All That's America*, Cinema S. Demetrio, Via Dalmazia 4 - Salerno, 10 novembre - 16 dicembre 1984 con il Programma dei film in proiezione, Coll. Privata Giuseppe Palladino

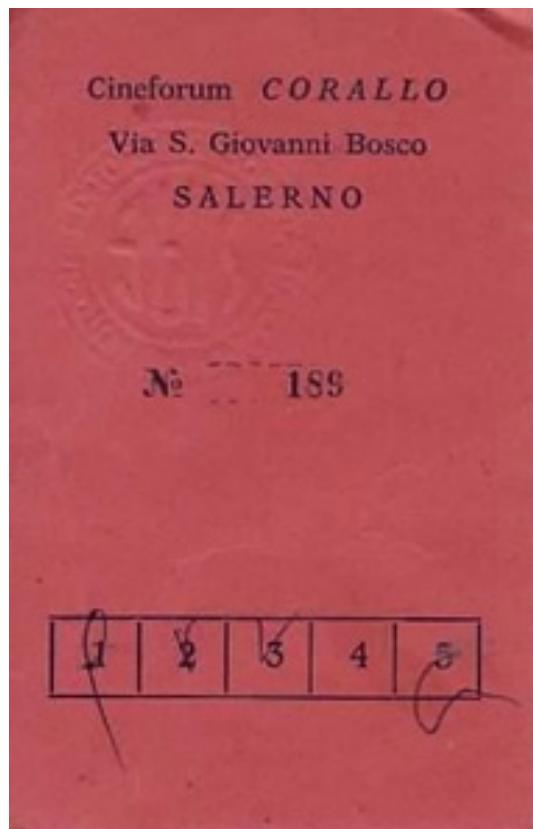


Fig. 21 Tessera Cineforum Corallo, Via S. Giovanni Bosco Salerno, Coll. Privata Giuseppe Palladino



Fig. 22 Programma settimanale, Cinema C.S.C. POA, Archivio di Stato Salerno, Questura di Salerno.  
Stampa locale, B. 3, f. 1



Fig. 23 Mostra fotografica, Circolo giovanile universitario Albatros, 1971, Archivio di Stato di Salerno, Questura di Salerno. Stampa locale, B. 4, f. 26



Fig. 24 1<sup>a</sup> Mostra Nazionale del Cinema in Passo Ridotto, Courtesy Matteo Ragone



Fig. 25 Locandina II<sup>a</sup> edizione Festival Internazionale del Cinema a Passo Ridotto, Salerno 14- 21 settembre 1947, (da: «Celluloide», Anno III, n. 1-2, Salerno 15 settembre 1948, Biblioteca Provinciale di Salerno)

## Giffoni Film Festival



*Fig. 26 Ugo Gregoretti, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1983, 30 LUGLIO - 7 AGOSTO, Sistema Documentario Giffoni 50*



*Fig. 27 Alberto Sordi, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1986, 26 LUGLIO - 3 AGOSTO, Sistema Documentario Giffoni 50*



*28 Sergio Leone, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1987, 25 LUGLIO - 2 AGOSTO, Sistema Documentario Giffoni 50*



*Fig. 29 Giuliano Montaldo, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1992, 1 - 8 AGOSTO, Sistema Documentario Giffoni 50*



Fig. 30 Paolo e Vittorio Tarzani, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1993, 2 - 7 AGOSTO, Sistema Documentario Giffoni 50



Fig. 31 Ettore Scola, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1994, 30 LUGLIO - 6 AGOSTO, Sistema Documentario Giffoni 50



Fig. 32 Jean-Jacques Annaud, GIFFONI FILM FESTIVAL, 1998, 19 - 26 LUGLIO, Sistema Documentario Giffoni 50



Fig. 33 Tony Servillo, GIFFONI FILM FESTIVAL, 2008, 18 - 26 LUGLIO, Sistema Documentario Giffoni 50



Fig. 34 Winona Rider, GIFFONI EXPERIENCE, 2009, 12 - 25 LUGLIO, Sistema Documentario Giffoni 50

## Salerno e il cinema delle origini: Elvira Notari

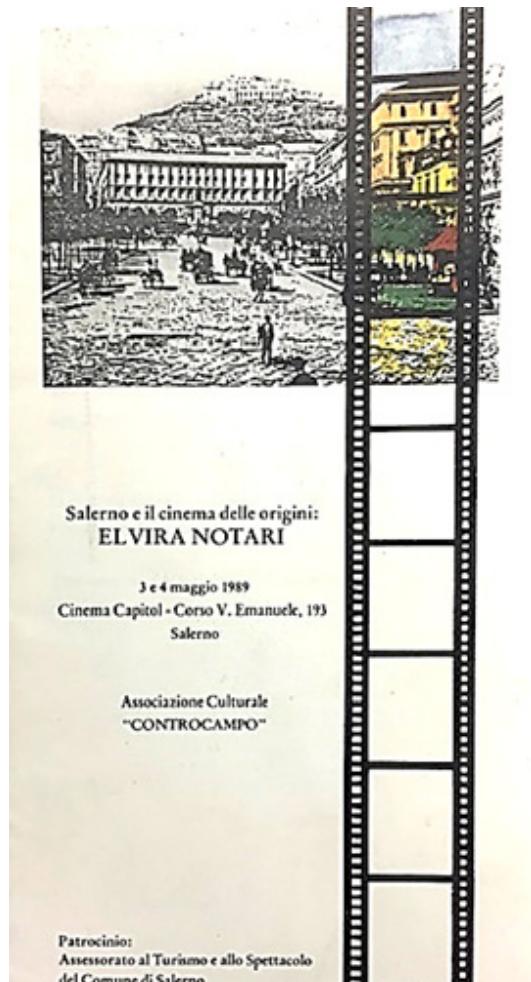


Fig. 35 Locandina, Salerno e il cinema delle origini: Elvira Notari, 3 e 4 maggio 1989, Cinema Capitol - Corso V. Emanuele 193, Salerno, Coll. Privata Vittorio Salemme

## Linea d'Ombra Festival

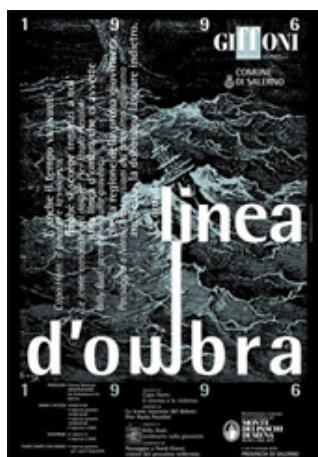


Fig. 36 Locandina 1<sup>a</sup> edizione di Linea d'Ombra intitolata Salerno Film Festival, Salerno 25-28 gennaio 1996, Archivio Linea d'Ombra



Fig. 37 Locandina pubblicitaria della XI edizione, Sa-lerno 19-30 aprile 2006, Archivio Linea d'Ombra. Linea d'Ombra diventa Festival delle Culture Giovani



Fig. 38 Locandina XIV edizione, Salerno 14-19 aprile 2009, Archivio Linea d'Ombra. Il festival torna alla dizione originale Linea d'Ombra con il sottotitolo Festival Culture Giovani



Fig. 39 Luciano Ligabue, 1999, Archivio Linea d'Ombra Festival



Fig. 40 Jasmine Trinca, Archivio Linea d'Ombra Festival



Fig. 42 Alba Rohrwacher, Archivio Linea d'Ombra Festival



Fig. 43 Jean Pierre e Luc Dardenne, 2000, Archivio Linea d'Ombra Festival

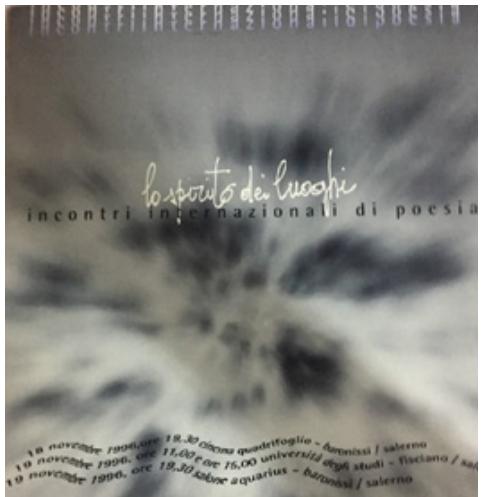


Fig. 41. Abbas Kiarostami, 2002, Archivio Linea d'Ombra Festival

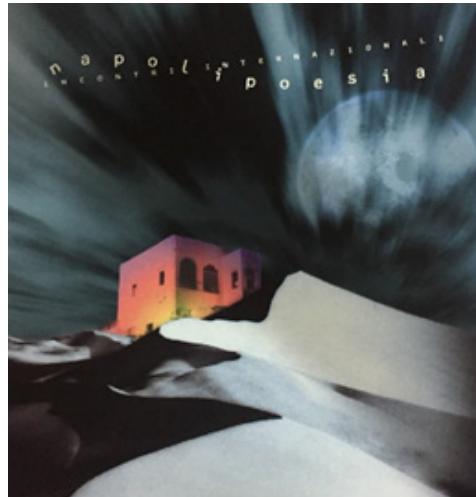


Fig. 44. Sydney Sibilia, 2017, Archivio Linea d'Ombra Festival

## I Festival Internazionali di Casa della Poesia



*Fig. 45 Locandina I<sup>a</sup> edizione Lo spirito dei luoghi. Incontri Internazionali di poesia, 1996, Baronissi - Fisciano (Università degli Studi di Salerno), grafica Giuseppe de Marco, Archivio Casa della Poesia Baronissi (SA)*



*Fig. 46 Locandina IV<sup>a</sup> edizione Napoli Poesia. Incontri Internazionali di poesia, 1999, Parco Archeologico del Paeslilon, Grotta di Seiano, Coroglio-Napoli, grafica Giuseppe de Marco, Archivio Casa della Poesia Baronissi (SA)*



Fig. 47 Jack Hirschman firma copie dei suoi libri, 2017, foto di Héloïse Faure, Archivio di Casa della Poesia, Baronissi (SA)



Fig. 48 Josip Osti e Sinan Gudžević nel cortile-giardino di Casa della poesia, 2016, foto di Salvatore Marraszo, Archivio di Casa della Poesia Baronissi (SA)



Fig. 49 Maria Grazia Calandrone, Juan Carlos Mestre, Tahar Bekri nel cortile-giardino di Casa della poesia, 2012, foto di Salvatore Marrazzo, Archivio di Casa della Poesia Baronissi (SA)



Fig. 50 Brunella Bianco e Francesco Napoli presentano "Lettere a Brunella" di Giuseppe Ungaretti a Casa della poesia, marzo 2018, Archivio di Casa della Poesia Baronissi



*Fig. 51 Locandina I<sup>a</sup> edizione Lo spirito dei luoghi. Incontri Internazionali di poesia, 1996, Baronissi - Fisciano (Università degli Studi di Salerno), grafica Giuseppe de Marco, Archivio Casa della Poesia Baronissi (SA)*

*Fig. 52 Locandina IV<sup>a</sup> edizione Napoli Poesia. Incontri Internazionali di poesia, 1999, Parco Archeologico del Pausylipon, Grotta di Seiano, Coroglio-Napoli, grafica Giuseppe de Marco, Archivio Casa della Poesia Baronissi (SA)*



*Fig. 53 Jack Hirschman fotogramma dal film "H&H – JACK HIRSCHMAN & ERNEST HEMINGWAY. LA LETTERA", 2021, Archivio di Casa della Poesia Baronissi (SA)*



Fig. 54 Michael McClure a Casa della poesia, maggio 2008, foto di Ugo Di Pace, Archivio di Casa della Poesia Baronissi (SA)



Fig. 55 Manifesto "Jack Hirschman. Poesia come resistenza!", 31 agosto 2021, Archivio di Casa della Poesia Baronissi (SA)

**Filmidea**

Fig. 56 Gianni Amelio, 29 ottobre 2004



Fig. 57 Claudio Gubitosi, Lina Wertmüller,  
11 aprile 2005



Fig. 58 Franco Battiato e Manlio Sgalambro,  
21 ottobre 2005



Fig. 59 Ennio Morricone 1° dicembre 2005



*Fig. 60 Luciano Ligabue, 22 novembre 2006*



*Fig. 31 Pupi Avati, 22 febbraio 2008*



*Fig. 62 Alessio Boni, 17 giugno 2008*

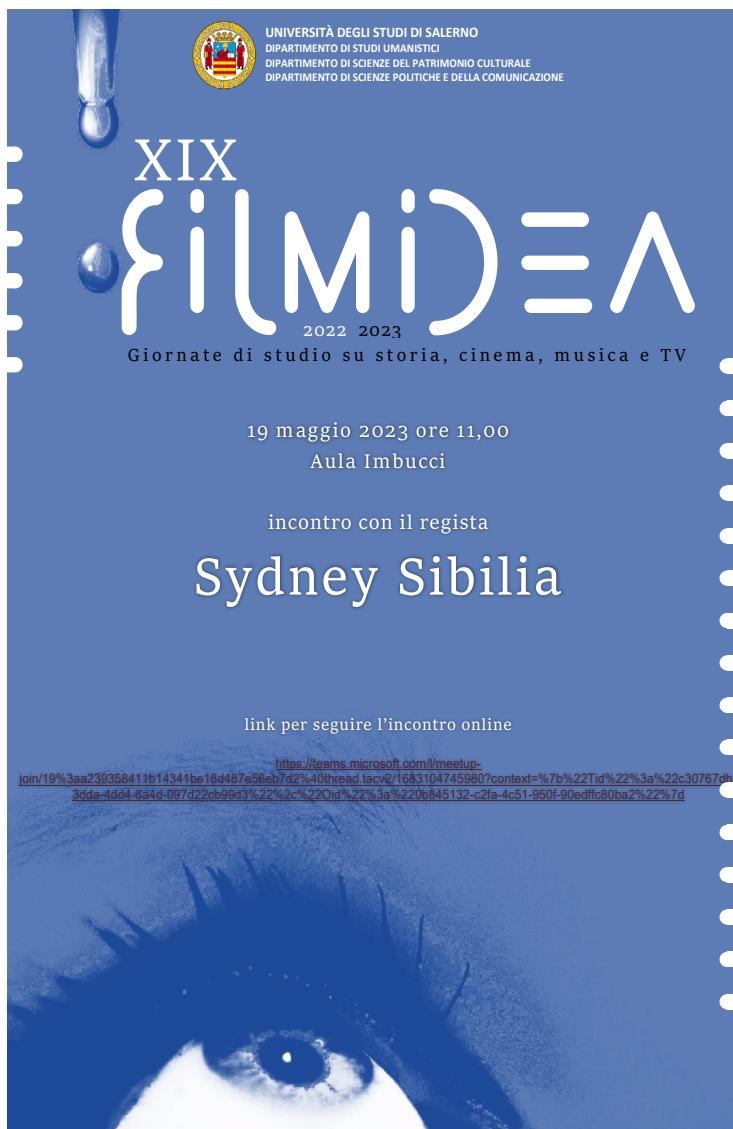


Fig. 63a. Sydney Sibilia a FILMIDEA, Università degli Studi di Salerno, 19 maggio 2023



Fig. 63b. Sydney Sibilia a FILMIDEA, Università degli Studi di Salerno, 19 maggio 2023

**Arte di sera**

Fig. 64 Copertina Catalogo degli eventi, *Arte di sera* (2006-2012), immagine di Domenico Antonio Mancini,  
courtesy Fondazione Menna Salerno

## Bibliografia<sup>1</sup>

- Adinolfi M. (2009), *Salerno '70*, Associazione culturale Noi, Salerno.
- Afeltra G., Buzzati D. (1994), *Positano darà la luce al mondo*, Avagliano, Cava dei Tirreni.
- Ajello E., a cura di (2016), *Un poeta in prosa. Alfonso Gatto. Cronache del piacere (1957-1958)*, numero monografico a cura di, «Sinestesie», Rivista di Studi sulle Letterature e le Arti Europee, A. XIV, novembre.
- Amabile F. (2022), *Elvira*, Einaudi, Torino.
- Ambrosio R. C. (2023), *Cava, un museo per Mamma Lucia che diede dignità ai morti in guerra*, «Corriere del Mezzogiorno», 12 aprile.
- Amelio G. (1996), *Salerno: momenti storici. Conoscere la città per rivederci meglio*, De Rosa & Memoli, Cava de' Tirreni.
- Amendola A., D'Antonio G. (2015), *Vent'anni di futuro: Storia di Linea d'Ombra Festival Culture Giovani*, Anima di Gomma, Salerno.
- Amendola E. P., Iaccio P. (1999), *Gli anni del regime 1925-1939*, Editori Riuniti, Roma.
- Amodio M. (2002), *Atrani cambia faccia e nome: per Hollywood*, «Il Mattino», 20 ottobre.
- Apolito P. (1989), *Festa fascista, festa contadina*, in S. Vecchio, a cura di, *Paestum in archivio*, Capaccio (SA).
- Arcangeli B., Capone P. (2003), *Immagini di memoria. Giffoni Valle Piana e la Provincia di Salerno*, Bibliopolis, Napoli.
- Aurigemma S., Spinazzola V., Maiuri A. (1986), *I primi scavi a Paestum (1907-1939)*, Ente per le antichità e i monumenti della provincia di Salerno.
- Barbagallo F. (2013), *Così un popolo esasperato cacciò l'invasore*, «Il Venerdì di Repubblica», n. 1331, 20 settembre.
- Barone E. (1995), *Le stagioni di via Cannonieri. Il Ridotto: un'aggregazione giovanile salernitana degli anni Sessanta*, Elea press, Salerno.
- Belli G., Maglio A. (2019), *Introduzione in Città e cinema*, numero monografico di “Storia dell’urbanistica”, 11/2019, Edizioni Kappa, Roma. Testo disponibile al sito: <https://www.storiadellacitta.it/2019/09/09/citta-e-cinema/> (ultima consultazione: 26/02/2024).
- A. Bellis (1949), *Il festival del passo ridotto. Stati Uniti, Canada, Argentina, Svezia, Francia, Danimarca e Italia hanno presentato la loro produzione alla IV mostra di Salerno*, in «Rivista del cinematografo», v. XXII, n. 10, Milano, ottobre.
- Berger J. (2022), *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere tra storia dell’arte e quotidianità*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano.
- Bernardini A. (2002), *Cinema muto italiano. I film “dal vero” 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona.

<sup>1</sup> a cura di Rita Mariagrazia Cianci.

- Bertetto P. (1991), *Torino nel cinema: l'identità imperfetta*, in *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, a cura di L. Mazza e C. Olmo, Torino.
- Bertoldi S. (2003), *Il Regno del Sud. Quando l'Italia era tagliata in due*, Rizzoli, Milano.
- Biamonte S. G. (1948), *Formato ridotto. Il Terzo Festival di Salerno*, «Bianco e Nero», Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni dell'Ateneo, Anno IX, n. 10, Roma, dicembre.
- Bignardi I. (2016), *Napoli '44 e non solo: la città al cinema è la protagonista*, Il «Venerdì di Repubblica», dicembre.
- Bignardi R. (2010), *L'alba del cinema salernitano. Il capoluogo*, in P. Iaccio, a cura di, *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli.
- Id. (2014), *Il cinema a Salerno tra le due guerre*, in P. Iaccio, a cura di, *Napoli d'altri tempi. La Campania dal cinema muto a «Paisà»*, Liguori, Napoli.
- Brunetta G. P. (1998), *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in S. Martelli, a cura di (1998), *Il sogno italo-americano*, Cuen, Napoli.
- Id. (2006), *Storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, vol. I.
- Id. (2013), *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia.
- Bruno G., a cura di (1965), *Interessante Cineforum all'Istituto Salesiano di Salerno. Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, «Nuovi Incontri», Anno I, n. 1, giovedì 15 aprile.
- Bruno G. (1995), *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, trad. it. di M. Nadotti, La Tartaruga, Milano.
- Id. (2008) *Elvira Notari e la Dora Film d'America. Cinema e migrazione culturale*, in M. Dall'Asta, a cura di (2008), *Non solo dire. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna. Testo disponibile al sito: [https://www.academia.edu/2077198/Non\\_solo\\_dive\\_Pioniere\\_del\\_cinema\\_italiano-](https://www.academia.edu/2077198/Non_solo_dive_Pioniere_del_cinema_italiano-) (ultima consultazione: 26/02/2024).
- Id. (2015), *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, ed. ita. a cura di Maria Nadotti, Johan & Levi, Monza.
- B. G. (1999), *Sordi: adoro Salerno, qui ho avuto la storia d'amore più lunga*, «Corriere del Mezzogiorno», 17 novembre.
- Bruno G., Lembo R., a cura di (1982), *Acque & terra nella piana del Sele: irrigazione e bonifica '32-'82: irrigazione e bonifica nel comprensorio in destra del Sele fra 19. e 20. secolo / Consorzio di bonifica in destra del fiume Sele*, Jannone, Salerno.
- Calabrese M. (1999), *Sordi: L'Italia raccontata attraverso i miei film*, mercoledì, «Il Mattino», 17 novembre.
- Camelia G. (2004), *Paesaggi dell'anima tra cattedrali di roccia. Metamorfosi dell'immagine della Costa d'Amalfi fra incanto e maniera*. Mostra Iconografica, Documentaria e Bibliografica, Amalfi 18 dicembre 2004 - 23 gennaio 2005, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi.
- Id. (2022), *L'immagine cinematografica di Amalfi e della Costiera dalle origini ai giorni nostri*, Convegno di Studi: *La Costa di Amalfi dal Regno d'Italia alla Repubblica*, a cura del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 15-17 dicembre.
- Canova G. (1999), *Linea d'Ombra – Salerno*, «Dueb», v. VII, n.71, Milano, giugno.

- Capasso E. (1971), *Circoli crisi comunitaria?*, «Noi», quindicinale di attualità varietà e informazione, Anno I, n. 1, 1° luglio.
- Carnevale G. (1993), *Salerno, uno sguardo sul passato: cinquant'anni di cartoline (1895 - 1945)*; BiblosTeca, Salerno.
- Carucci A. (1945), *A Salerno nell'infuriare della battaglia: settembre 1943*, Tip. Sirio Fameli, Salerno.
- Cassani S., a cura di (1990), *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*. Catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990, Electa Napoli, Napoli.
- Cassese S. (2024), *Varcare le frontiere. Una autobiografia intellettuale*, Mondadori, 2024.
- Id. (2024), *Un'educazione meridionale*, «Corriere della Sera», 1° settembre.
- Castellano A. (2000), *La sceneggiata degli anni Settanta Ottanta tra evoluzione e contaminazione*, in P. Iaccio, a cura di, *Napoli e il cinema (1896-2000)*, numero monografico di «Nord e Sud», n. s., A. XLVII, n. 6, luglio-agosto.
- Cavallo P., Frezza G. (2004), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana: comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli.
- Cavallo P., Iaccio P. (1981), *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà 1935-1943*, Ianua, Roma.
- Id. (2003), *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Liguori, Napoli.
- Id. (2016), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli.
- Cipriani M. (2016), *Paestum: immagini spettacolari. Il teatro classico a Paestum (1932-1938)*, Paestum (SA).
- Coen E. (2023), *La figlia del Vesuvio. La donna che ha inventato il cinema*, SEM, Milano.
- Colangelo G. A (2010), *Fotografia e cinema a Salerno e nel Salernitano*, Noitre, Battipaglia.
- Id. (2011), *Il Teatro a Salerno e nel Salernitano tra Ottocento e Novecento*, Noitre, Salerno.
- Coppola L. (1970), *Salerno oggi: il capoluogo e la provincia nel loro continuo divenire*, Arti Grafiche Boccia, Salerno.
- Corbisiero A. (2019), *I fratelli Di Domenico. Lumière in Colombia*, «Il Mattino», 29 luglio.
- Cozzi Scarpetta M. B., Iaccio P. (2016), *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, Liguori, Napoli.
- Dall'Asta M., a cura di (2008), *Non solo dive. Pionieri del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna. Testo disponibile al sito: [https://www.academia.edu/2077198/Non\\_solo\\_dive\\_Pionieri\\_del\\_cinema\\_italiano-](https://www.academia.edu/2077198/Non_solo_dive_Pionieri_del_cinema_italiano-) (ultima consultazione: 26/02/2024).
- D'Alma G. (1993), *Salerno da scoprire: 29 settembre 16 ottobre 1993*, publarte, Salerno.
- D'Amico M. (2004), *Cronaca di un'alluvione: 1954-2004*, Gutenberg, Lancusi.
- D'Angelo G. (1994), *I giorni di Salerno capitale*, Edizioni 10/17, Salerno.
- Id., a cura di (2009), *L'immagine la memoria la storia. Eboli dalla ricostruzione alla crisi degli anni '70*, Edizioni del Paguro, Salerno.

- D'Angelo G., Mazzetti M., Oddati Nicola (1994), *I giorni di Salerno capitale*, Edizioni 10/17, Salerno.
- D'Antonio G. (2020), *Schermi delle mie brame*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., n. 4, dicembre.
- De Blasi N., Sabbatino P., a cura di (2018), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- De Filippo P. (1976), *Una famiglia difficile*, Marotta editore, Napoli.
- De Luca P. (2018), *Set tra i templi di Paestum per il nuovo film con Nick Nolte*, «La Repubblica», 9 novembre.
- Id. (2022), *Morire in guerra a 20 anni. Il diario del soldato Kenneth caduto dopo lo Sbarco del '43*, «La Repubblica», 12 gennaio.
- De Santi G. (2007), *Maria Mercader. Una catalana a Cinecittà*, Liguori, Napoli.
- De Stefano S. (2004), *Quando Massa Lubrense era lo splendido scenario dei film di Eduardo e di Totò*, «Corriere del Mezzogiorno», 3 agosto.
- Del Gaudio I. (2006), *Camillo Marino: un intellettuale meridionale tra politica, cinema e giornalismo*, «Rassegna Storica Salernitana», n. 45, giugno.
- Del Pozzo D. (2018), *Paestum film. Nolte tra i templi dopo l'apocalisse*, «Il Mattino», 9 settembre.
- Della Torre A. (1994), *Salerno ippocratica: nuovo catalogo delle cartoline di Salerno, 150 cartoline inedite*, Jovane, Salerno.
- Denton Litta R., a cura di (2014), *Schegge di Storia. Salerno e l'operazione Avalanche. Documenti, diari, memorie e reperti*. Catalogo della mostra Archivio di Stato di Salerno, aprile-dicembre 2013, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Archivio di Stato di Salerno, Tipografia Gutenberg S.r.l., Fisciano (SA), novembre.
- De Carlo S. (2021), *Contributo ad una bibliografia su Salerno e provincia*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XXI, n. 4, ottobre-dicembre.
- De Ippolitis (1950), *Voci dietro lo schermo. I doppiatori questi dimenticati*, «Il Maestrale», F. Salerno, 1° dicembre, Archivio di Stato di Salerno.
- D'Episcopo F., a cura di (2000), Gatto A., *Salerno nella polvere del mutamento*, Alfredo Guida Editore, Napoli.
- De Rosa C. (2022), *A Salerno. Psicologia insolita di una città sospesa*, Giulio Perrone, Roma.
- De Santi G. (2007), *Maria Mercader. Una catalana a Cinecittà*, Liguori, Napoli.
- De Vincenti G., a cura di (2001), *Storia del cinema italiano 1960-1964*, Edizioni Bianco e Nero - Marsilio, Vol. X, Venezia.
- Di Biase G. (2022), *Da Hollywood a Napoli un set a piazza del Gesù*, «Il Mattino», 11 novembre.
- Di Domenico G., Galante M., Pontrandolfo A., a cura di (2020), *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, Gangemi Editore, Roma.
- Di Matteo F. (1969), *Guida di Salerno*, Tip. M. Pepe, Salerno.
- Dodaro V. (1997), *Salerno durante il Ventennio: gli edifici pubblici, l'edilizia popolare, l'urbanistica*, De Luca, Salerno.
- Esposito V. (2009), *Il fotografo dei luoghi. Una lettura antropologica dell'Archivio Fotografico Gallotta*, in D'Angelo G. (2009), *L'immagine la memoria la storia. Eboli dalla ricostruzione alla crisi degli anni '70*,

- Edizioni del Paguro, Salerno.
- Id. (2003), *Luigi Gallotta, fotografo ebolitano*, in M. Mazzetti, *L'immagine la memoria la storia. Eboli all'inizio dello sviluppo*, Edizioni del Paguro, Salerno.
- Ferrara A. (2013), *9 settembre 1943. Lo sbarco*, «La Repubblica», 31 agosto.
- Fiore T. (2016), *Napoli '44 come Aleppo. Cronache sotto le bombe*, «Il Mattino», 19 ottobre.
- Frescani E., Palmieri M., a cura di (2019), *The Other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia*, numero speciale della rivista «Cinema e Storia», Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Fusco G. (2006), *Le mani sullo schermo. Il cinema secondo Achille Lauro*, Liguori, Napoli.
- Galasso G., Romeo R., a cura di (1990), *Storia del Mezzogiorno*, Edizioni del Sole, vol. XII, Napoli.
- Galdieri E. (1946), *Guida di Salerno*, supplemento annuale «Eco del Popolo», Di Giacomo, Salerno.
- Gallo C. (2004), *Salerno ore 1.52: rievocazione dell'alluvione del 26 ottobre 1954*, Edizioni Il Serafico - Frati Cappuccini - Salerno.
- Gallo I. (1989), *Momenti di storia salernitana nell'antichità*, Atti del Convegno nazionale AICC di Salerno, Fisciano, 12-13 nov. 1988, Arte tipografica, Napoli.
- Gatto A. (1995), *Dolore per la mia terra: cronache dell'alluvione del Salernitano, 25-26 ottobre 1954*, Avigliano, Cava dei Tirreni.
- Giannattasio G. (1995), *Salerno: la città moderna: piani e progetti dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento*, 10/17, Salerno.
- Gigliotti V. (1958), *Salerno '58: documentario fotografico di 12 anni di lavoro*, Arti Grafiche Di Mauro, Cava dei Tirreni.
- Giordano L. (1982), *La città rimossa: cronache di vita culturale salernitana tra il 1949 e il 1963*, P. Laveglia, Salerno.
- Gravagnuolo A. (2019), *Salernitanità. Racconti sparsi...*, La Modulistica, Pontecagnano Faiano.
- Gunning T. (2006), *Da Edison a Griffith: il cinema e la modernità*, in G. P. Brunetta (2006), *Storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, vol. I.
- Iaccio P. (1990) *Il Sud che cambia. Testimonianza del fotografo Luigi Gallotta*, in Galasso G., Romeo R., a cura di (1990), *Storia del Mezzogiorno*, Edizioni del Sole, vol. XII, Napoli.
- Id. (1992), *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Guida, Napoli.
- Id. (1993), *L'avventura di Mario Vitale*, «Il Mattino», 11 gennaio.
- Id. (1996), *L'avventura di Mario Vitale*, «Omaggio a Roberto Rossellini maestro del neorealismo», Quaderno n. 2, a cura del Centro Studi Bartolommeo Capasso, Sorrento.
- Id. (1998), *Cinema e storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Napoli.
- Id. (1999), *Anni difficili". La riscoperta del Sud nel cinema del secondo dopoguerra*, in «Nord e Sud», n. s., A. XLV, novembre-dicembre.
- Id. (2000), *Il cinema muto napoletano*, in P. Iaccio, a cura di, *Napoli e il cinema. (1896-2000)*, numero monografico di «Nord e Sud», n. s., A. XLVII, n. 6, luglio-agosto.
- Id. (2001), *Il cinema rilegge cent'anni di storia italiana*, in G. De Vincenti, a cura di, *Storia del cinema*

- italiano 1960-1964, Vol. X, Edizioni Bianco e Nero-Marsilio, Venezia.
- Id. (2002), *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Liguori, Napoli.
- Id., a cura di (2003), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori, Napoli.
- Id. (2003), *La scomparsa di Mario Vitale protagonista di "Stromboli"*, «Cinema Sessanta», A. XXXXIV, n. 5, settembre-dicembre.
- Id. (2006), a cura di, *Rossellini. Dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, Liguori, Napoli.
- Id. (2009), *Miti sullo schermo. Roma alla conquista del mondo*, in *L'Antico al cinema*, Iaccio P., Menichetti M., a cura di, Liguori, Napoli.
- Id. (2009), *Alfonso Gatto, critico corsaro al tempo del fascismo*, «Cinema Sessanta», A. 50, n. 299, gennaio-marzo.
- Id., a cura di (2010), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli.
- Id. (2010), *Mangiatori di maccheroni*, in Iaccio P. (a cura di), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli.
- Id. (2010), «In teatro so sbrigarmela un po' meglio che in "cinema". Un attore da palcoscenico prestato allo schermo», in Sabbatino P., Scognamiglio G., a cura di, *Per Peppino De Filippo attore e autore*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Id., a cura di (2011), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori, Napoli.
- Id. (2011), *Il Risorgimento nel cinema italiano*, in P. Iaccio, a cura di, *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori, Napoli.
- Id., a cura di (2014), *Napoli d'altri tempi. La Campania dal cinema muto a «Paisà»*, Liguori, Napoli.
- Id. (2016), *L'alba del cinema e la Grande Guerra. Documentari e film di finzione dagli anni del conflitto alla vigilia della seconda guerra mondiale*, in F. Soverina, a cura di, *Leggere il tempo negli spazi. Napoli, Campania, Mezzogiorno, Mediterraneo nella prima guerra mondiale*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XVI, n. 1, gennaio-marzo.
- Id. (2018), *Il cinema di Francesco Rosi: riconoscimenti e risarcimenti*, «Rivista di Letteratura Teatrale», A. MMXVIII 2018.
- Id. (2018), *La vita quotidiana nei documentari al fronte durante la Grande Guerra*, in R. Parrella, M. R. Pelizzari, a cura di, *Italiani e Italiane nella Grande Guerra. Mobilitazione, crisi e vita quotidiana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Id. (2018), *L'immagine cinematografica di Salerno. La strana sorte di essere una città-ombra*, «Salternum». Semestrale di informazione storica, culturale e archeologica, A. XXII, nn. 40-41, gennaio-dicembre.
- Id. (2019), *Il cinema della Grande Guerra tra film di finzione e documentari*, «Giornale di Storia Contemporanea», A. XXIII, n. s.
- Id. (2020), *Lo spettacolo asservito. Teatro e cinema in epoca fascista*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Id. (2020), *La Grande Guerra e la follia autodistruttiva dell'Europa*, in C. Uva, V. Zagarrio, a cura di (2020), *Le storie del cinema. Dalle origini al digitale*, Carocci, Roma.

- Id. (2020), *Il regista contro. Giuseppe De Santis e le battaglie artistiche e politiche del dopoguerra*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XX, n. 4, ottobre-dicembre.
- Id. (2021), *Un cinema “figlio del neorealismo”*, in G. D'Agostino, G. Buffardi, a cura di, *I difficili Anni Settanta*, «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XXI, n. 1, gennaio-marzo.
- Id. (2021), *Antonio De Curtis, in arte Totò, maschera identitaria di un'Italia in trasformazione*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», A. XXI, n. 4, ottobre-dicembre.
- Iaccio P., Menichetti M., a cura di (2009), *L'Antico al cinema*, Liguori, Napoli.
- Innamorati I., Lezza A., Sapienza A., a cura di (2017), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Pellegrini, Cosenza.
- Lambert C., Pastore F., a cura di (2014), *Miti e popoli del Mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella D'Henry*, Gruppo Archeologico Salernitano, Salerno.
- Laudisi A. (2022), *Il paese distrutto da nazisti e bombe accoglie i rifugiati*, «Il Mattino», 17 marzo.
- Libero L., a cura di (2011), *Fantocci, principi e marchesi. Il Teatrogruppo di Salerno*, oèdipus Edizioni, Salerno/Milano.
- Longo F. (2014), *Archeologia e fascismo a Paestum*, in C. Lambert, F. Pastore, (a cura di), *Miti e popoli del Mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella D'Henry*, Gruppo Archeologico Salernitano, Salerno.
- Macry P., Villani P., a cura di (1990), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Campania*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Maiuri A. (1963), *Passeggiate in Magna Grecia*, L'arte tipografica, Napoli.
- Manzo A. (1995), *Mille vite in una vita per le immagini*, «Il Mattino», mercoledì 22 febbraio.
- Manzolillo C. (2018), *Quell'attore "dimenticato" tra Perseo e Totò*, «Il Mattino» (cronaca di Salerno), 5 marzo.
- Martelli Sebastiano, a cura di (1998), *Il sogno italo-americano*, Cuen, Napoli.
- Martinelli V. (2000), *Il cinema muto napoletano*, in P. Iaccio, a cura di, *Napoli e il cinema. (1896-2000)*, numero monografico di «Nord e Sud», n. s., A. XLVII, n. 6, pp. 20-27.
- Id. (2008), *Due o tre cose che so di Elvira Notari*, in M. Dall'Asta, a cura di, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna. Testo disponibile al sito: [https://www.academia.edu/2077198/Non\\_solo\\_dive\\_Pioniere\\_del\\_cinema\\_italiano-](https://www.academia.edu/2077198/Non_solo_dive_Pioniere_del_cinema_italiano-) (ultima consultazione: 26/02/2024).
- Mazza L., Olmo C., a cura di (1991), *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, Torino.
- Mazzetti M. (2000), *Salerno capitale d'Italia*, Edizioni del Paguro, Salerno.
- Id. (2003), *L'immagine la memoria la storia. Eboli all'inizio dello sviluppo*, Edizioni del Paguro, Salerno.
- Id. (2008), *La battaglia di Salerno, in 1943: Operation Avalanche: antologia di tutti i filmati militari alleati dallo sbarco nel Golfo di Salerno alla liberazione di Napoli* [testi Angelo Pesce; regia Renato D'Aniello; voce Roberto Lombardi], Gaia, Salerno.
- Mazzetti M., Oddati N. (1984), *1944 Salerno Capitale*, Cassa di Risparmio Salernitana-10/17 Cooperativa editrice, Salerno.
- Mello M. (1990), *Visitare Paestum. Aspetti e problemi della riscoperta di oggi*, in *Momenti di storia salernitana nell'antichità*, Arte tipografica, Napoli.

- Muscio G. (2004), *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni, Roma.
- Musi A. (1999), *Salerno moderna*, Avagliano, Salerno.
- Id., a cura di (2004), *Storia della Università di Salerno, II L'età contemporanea (1944-2004)*, Arti Grafiche Boccia, Fuorni - Salerno.
- Napoli M. (2018), *Acciaroli, nei fondali la nave della Sbarco*, «Il Mattino», 18 agosto.
- Notari R. (2013), *Immagina Salerno. Progetti per la città nelle intenzioni dei Sindaci di Salerno. 1944-1993*, Cromografica Roma S.r.l., Roma.
- Oddati N. (2000), *Dalla guerra alla pace. Italia e Alleati 1943-1946*, Edizioni del Paguro, Salerno.
- Id. (2004), *L'immagine la memoria la storia. Salerno, Eboli, la guerra*, Edizioni del Paguro, Salerno.
- Id. (2009), *Punti di vista 1852-1905*, Scrittorio, Salerno.
- Palo A. (2013), *Salerno: i ragazzi del '43. La guerra e la memoria*, Scrittorio, Cava dei Tirreni.
- Panico G. (2005), *Ritratto di borghesie meridionali: storia sociale dei salernitani nel Novecento*, Avagliano, Roma.
- Id. (2008), *La virtuosa Salerno: orgoglio e pregiudizi di una città in prima pagina*, Plectica stampa, Salerno.
- Parigi S., Uva C., Zagarrio V., a cura di (2019), *Cinema e identità italiana*, Edizioni Roma Tre-Press, Roma.
- Parrella R., Pelizzari M. R., a cura di (2018), *Italiani e Italiane nella Grande Guerra. Mobilitazione, crisi e vita quotidiana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Pastore F., a cura di (2014), *Miti e popoli del Mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella D'Henry*, Gruppo Archeologico Salernitano, Salerno.
- Patucchi M. (2017), (con fotografie di Giuseppe Carotenuto), *L'ultimo saluto al soldato bambino mandato a morire*, «La Repubblica», 19 dicembre.
- Pellecchia C. (2020), *Amato con Eduardo "mmiez' 'e Furnelle"*, «Il Mattino» (cronaca di Salerno), 3 agosto.
- Pesce A. (2000), *Salerno 1943: Operation Avalanche*, Giglio, Scafati.
- Id. (2008), *La battaglia di Scafati attraverso i filmati alleati*, Editrice Gaia, Angri.
- Id. (2009), *28 settembre 1943: La battaglia di Scafati e il sacrificio di tre giornalisti*, Grafica Cirillo, Scafati.
- Pinto C. (2003), *Partiti e potere: il sistema politico a Salerno negli anni Ottanta*, Edizioni del Paguro, Mercato S. Severino (SA).
- Pirro U. (1995), *Celluloide*, Einaudi, Torino.
- Id. (1998), *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta nel cinema italiano*, Einaudi, Torino.
- Id. (2001), *Il cinema della nostra vita*, Lindaau, Torino.
- Placanica A., a cura di (1986), *1944 Salerno capitale. Istituzioni e società*, Dipartimento di Scienze Storiche e Sociali, Università di Salerno, ESI, Napoli.
- Povoledo E. (2021), *Naples, a City of Contradictions, Is Once Again a Home for Cinema*, «New York Times», dicembre.

- Prestisimone S. (2009), *Assunta Spina, tragedia a Castel Capuano*, «Il Mattino», 21 luglio.
- Ravveduto M. (2007), *Napoli... Serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*, Liguori, Napoli.
- Reso P., a cura di (2011), *Ehira Coda Notari. Tracce metelliane di una pioniera del cinema*, Terra del Sole, Maiori.
- Romano P., a cura di (2019), *La storia di Salerno. Dalla preistoria ai nostri giorni*, Typimedia, Roma.
- Sabbatino P., Scognamiglio G., a cura di (2010), *Per Peppino De Filippo attore e autore*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Sainati A. (2001), *La settimana Incom. Cinegiornali e informazioni negli anni Cinquanta*, edizioni Lindau, Torino.
- Salemme V. (2020), *Il giornale parlato Il Lettore e altre iniziative della libreria Macchiaroli a Salerno negli anni '50*, «Rassegna Storica Salernitana», n. s., n. 3, giugno.
- Id. (2020), *La memoria cattolica del "dissenso" nel 1961. "Il Genovesi". Eresia giovanile*, «Il Quotidiano del Sud», Campania - Salerno, Sabato 6 giugno.
- Saviano R. (2018), *Estate a Paestum con il filosofo*, «L'Espresso», 19 agosto.
- Scatà R., Albano G. M. (2022), *Popcorn & Patafane. Dalla sceneggiata napoletana al nuovo cinema meridionale*, Sagoma editore, Napoli.
- Scelzo A. (2022), *Dalla Napoli '46 all'Ucraina. L'esempio di mamma Lucia e di tutte le madri coraggio*, «Avvenire», mercoledì 14 settembre.
- Schiavino M. T. (2003), *Un secolo di libri. La libreria Carrano a Salerno dal 1920-1986. Una mostra ed una tavola rotonda*, Archivio di Stato di Salerno 28 ottobre 2001-31 dicembre 2002, edizioni marte, tipografia Fusco.
- Id. (2018), *Questura di Salerno. Stampa locale, buste 1-8 (1943-1985). Inventario*, Archivio di Stato di Salerno, febbraio.
- Schiavino M., a cura di, *Midnight movies: festival 5. Edizione* (1989), Cooperativa Laboratorio
- Id. (1996), *Appunti per una "storia cinematografica del Cilento"*, in S. Vecchio, *Al di là dell'archeologia*, La stamperia editori.
- Id. (2004), *Quelle arpie in volo sopra i templi greci*, "Alias" del «Manifesto», A. VII, n. 10, 6 marzo.
- Id. (2015), *Salerno su pellicola*, «Il Mattino», 12 ottobre.
- Id. (2015), *L'uomo dei sogni*, «Il Mattino», 26 ottobre.
- Sessa P. (1999), *Sordi "maschera" del '900*, «La Città», 17 novembre.
- Sole A. (2014), *Salerno e gli Alleati*, in R. Dentoni Litta, a cura di, *Schegge di Storia. Salerno e l'operazione Avalanche. Documenti, diari, memorie e reperti*, Catalogo della mostra Archivio di Stato di Salerno, aprile-dicembre 2013, pubblicazioni degli Archivi di Stato, Archivio di Stato di Salerno, Tipografia Gutenberg, Fisciano (SA), novembre.
- Sorrentino D. (1981), *Rappresentazioni classiche a Paestum negli anni 1932-1936-1938*, Salerno.
- Soverina F., a cura di (2016), *Leggere il tempo negli spazi. Napoli, Campania, Mezzogiorno, Mediterraneo nella prima guerra mondiale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Spagnuolo P., Speranza P., a cura di (2022), *Napoli calibro 35 mm. Dal cinema delle origini a "Gomorra"*, Milieu edizioni, San Giuliano Milanese (MI).

- Speranza P. (2016), *Elvira chi? Alla riscoperta di una regista*, in «Cinema Sud», supplemento alla rivista “Quaderni di Cinemasud”, n. 1, luglio.
- Spinosa N., Di Mauro L. (1989), *Vedute napoletane del Settecento*, Electa Napoli, Napoli.
- Stoichita V. (2017), *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. it. C. Pirovano, il Saggiatore, Milano.
- Taglè M. R. (1992), *Spettacoli all'aperto a Paestum*, in S. Vecchio, a cura di, *Paestum. Al di là dell'archeologia*, Comune di Capaccio-La Stamperia, Cava dei Tirreni.
- Id. (1992), *Il museo della memoria*, Associazione Trabe, Capaccio (SA).
- Id. (1995), *Spettacoli a Paestum. Dalle rappresentazioni classiche degli anni Trenta ad oggi*, “Quaderni” del Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università di Salerno, n. 6, Napoli.
- Tavarone C. (1998), *Scene e sifari: immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, 10/17, Salerno.
- Tempesta M., a cura di (2008), *Alberto Grifi. Oltre le regole del cinema*, Edizioni Laceno, Atripalda.
- Tesauro A. (2014), *Brevi note sull'alluvione del 25 - 26 ottobre 1954*, Fusco, Salerno.
- Tosi V. (1950), *Circoli del Cinema*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica (1936-1956)», fasc. a.1950, v. III, n.38.
- Id. (1950), *Circoli del cinema*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica (1936-1956)», n. s., vol. IV, fasc. 48, Anno III, Roma.
- Id. (1951), *Convegno a Fabriano*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica (1936-1956)», fasc. a.1951, v. IV, n.60.
- Id. (1951), *Circoli del Cinema*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica (1936-1956)», fasc. a.1951, v. I, n.62.
- Tozza F. (2005), *Dal Living al Teatrogruppo: l'età delle passioni forti*, in S. Zuliani, a cura di, *La costruzione del nuovo. Salerno, 1966/1976. Documenti, immagini, testimonianze*, 10/17, Salerno.
- Id. (2024), *Teatro e teatri a Salerno*, D’Amato Editore, Salerno.
- Trentin G. (1952), *Cinema e scuola al convegno di Salerno*, in «Cinema», fasc.a.1952, v. V, n.97.
- Id. (1953), *Formato ridotto. Niente Festival a Salerno*, in «Cinema», n. s., vol. IX, fasc.123, Anno VI, Roma.
- Trotta A. (2020), *Una nuova idea di città: l'arte negli spazi pubblici dall'Unità al fascismo*, in G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, a cura di, *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, Gangemi Editore, Roma.
- Trotta A., Zuliani S., a cura di (2017), *Salerno in particolare. Immagini dal Centro Storico*, a cura di, Gechi edizioni, Milano.
- Uva C., Zaggarro V., a cura di (2020), *Le storie del cinema. Dalle origini al digitale*, Carocci, Roma.
- Vecchio S., a cura di (1989), *Paestum in archivio*, Comune di Capaccio, Capaccio (SA).
- Id., a cura di (1992), *Il museo della memoria*, Associazione Trabe, Capaccio (SA).
- Id. (1996), *Paestum. Al di là dell'archeologia*, Comune di Capaccio-La Stamperia, Cava dei Tirreni.
- Villani P. (2003), *Note autobiografiche di uno storico*, «Rassegna Storica Salernitana», n. 40, dicembre.
- Wertmüller L. (2010), *Filmai il caos: i camion scaricavano casse di coperte nel fango*, «Il Mattino», martedì 23 novembre.

- Zaccaria M. R. (2018), *L'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Salerno. Inventario*, Tomo I, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ).
- Zuliani S., a cura di (2005), *La costruzione del nuovo. Salerno, 1966/1976. Documenti, immagini, testimonianze*, 10/17, Salerno.
- Id. (2020), *Il centro storico come laboratorio critico: appunti per una cronistoria 1960*, in G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, a cura di, *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, Gangemi Editore, Roma.

### Altri riferimenti bibliografici. Articoli, Rubriche, Cataloghi

- Al Cinema* (1954), «Il Setaccio», Anno VIII, n. 1, Salerno 30 gennaio.
- Apollo e Supercinema* (1950), «Il Setaccio», Anno IV, n. 39, Salerno 30 settembre.
- Assunta Spina incanta Salerno* (2006), «Cronache del Mezzogiorno», 31 marzo.
- Campi flegrei. Mito storia realtà* (2006), Catalogo della Mostra tenuta a Napoli nel 2006-2007, Electa Napoli, Napoli.
- «Celluloide» (1951), Anno VI, n. 1, Salerno 7 ottobre.
- «Celluloide» (1951), Anno VI, n. 2, Salerno 14 ottobre.
- Chiuso il V° Festival* (1950), «Il Setaccio», Anno IV, n. 39, Salerno 30 settembre.
- Come eravamo: gli anni '60 in provincia di Salerno, [foto di] Michele Adinolfi* (2003), Provincia di Salerno.
- Dott. Ignazio Rossi. N. 40 della lista PSDI*, «Meridione d'Italia» (1964), n. 1, 28 ottobre, p. 2.
- Film che vedremo prossimamente a Salerno* (1950), «Il Gazzettino sportivo del Sud», Anno I, n. 12, venerdì 10 settembre.
- Gabriele D'Alma: mezzo secolo di attività artistica: pittura, grafica, pubblicità* (1999), Catalogo della Mostra, [27 aprile – 9 maggio 1999, Chiesa di Santa Apollonia, Salerno], FENALC Arte, Salerno.
- Giornate del Cinema Muto 2005: 24. edizione, 7-16 ottobre 2005: Sacile, Teatro Zancanaro/Cinema Ruffo, Pordenone, Teatro Comunale Giuseppe Verdi. 24th Pordenone Silent Film Festival* (2005), Pordenone.
- Gli spettacoli di Salerno* (1956), «Il Mattino», 6 novembre.
- Guida pratica ai luoghi di soggiorno e di cura d'Italia: parte 2. Le stazioni Alpine. Vol. 2: Le stazioni della Venezia Tridentina, del Cadore e della Carnia* (1935), Touring Club Italiano, Milano.
- I film in programma* (1961), «Il Faro», Anno II, n. 10, Salerno maggio, programmazione Cineforum Santa Croce, Torrione Salerno.
- Il Palazzo di Città e il suo Tempo. Guida alla Mostra Documentaria* (2010), Salerno, Salone dei Marmi, 15 maggio - 6 giugno 2010, (con foto e testi di Annamaria Bignardi, Raffaele Contino, Olga Ghiringhelli, Maria Manzo, Lucia Napoli).
- «Il Setaccio» (1957), Anno XI, n. 29, Salerno 18 ottobre.
- John Huston a Ravello fra diarioli e tesori* (1953), in «Cinema», Nuova serie, vol. IX, fasc.104, Anno VI, Roma 31 luglio, terza di copertina.
- «La provincia di Salerno» (1950), Anno III, n.43, 6 dicembre.

- La settimana cinematografica* (1951), «Il Setaccio», Anno V, n. 24, Salerno 16 giugno.
- Libro bianco sull'alluvione nel salernitano: 25-26 ottobre 1954. Documenti raccolti a cura del Comitato nazionale per la rinascita del Mezzogiorno* (1954), Mengarelli, Roma.
- Metropol, Inaugurazione della stagione cinematografica 1955-1956: "L'ultima volta che vidi Parigi"* (1955), «Il Gallo», Anno IV, n. 36, Salerno 10 settembre.
- Napoli e dintorni* (1906), Elli Treves, Milano.
- Notizie politiche e varie* (1944), Archivio Centrale dello Stato di Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri 1943-'44, Atti, cat. 3, cl. 12., 29 marzo.
- Notizie utili ai partecipanti al VI Festival* (1951), «Celluloide», Anno VI, n. 2, Salerno, 14 ottobre, Biblioteca Provinciale di Salerno.
- Nubifragio del 25-26 ottobre 1966: accertamenti e proposte della civica amministrazione* (1966), Comune di Salerno, Salerno.
- Palazzo di Città e il suo tempo. Mostra documentaria: Salerno, Palazzo di Città - Salone dei Marmi 15 maggio - 6 giugno 2010* (2010), Comune di Salerno, Salerno Porte aperte, Paparo Edizioni.
- Presentata a Salerno la nuova pellicola 8M* (1967), «Rivista del cinematografo», Centro cattolico cinematografico, v. XL, n. 12, Roma, dicembre.
- Salerno '43-'44*, Archivio Centrale dello Stato di Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Categoria 3, fas. 14.
- S.E. Ariosto inaugura i lavori del IX Festival del Cinema* (1955), «Il Setaccio», Anno IX, n. 39, Salerno 26 settembre.
- Spettacoli a Salerno* (1950), «Il Roma», 29 aprile.
- Venti anni di cinema* (1968), «Giornale sud», Anno I, n. 1, Salerno 26 febbraio.
2. Convegno Nazionale su "Il Mezzogiorno e il cinema italiano": Salerno 9 ottobre 1975. Atti (1976), in collaborazione con il 28° Festival Internazionale del Cinema di Salerno, Agis.
10. Festival internazionale del cinema a formato ridotto: Salerno, 5-9 dicembre 1956 (1956), Tip. Di Giacomo, Salerno.
- 25 ottobre 1954, cronaca di un'alluvione: il disastro che cambiò il volto di Maiori, Minori, Tramonti, Vietri sul Mare Cava de' Tirreni (2004), Ecomagazine, il periodico dei Monti Lattari, Terra del sole.

## Articoli on line

*Costiera Amalfitana: tutto pronto per "War", il film d'azione girato a Positano*, in «Positano News», 30 Settembre 2019, articolo disponibile al sito: <https://www.positanonews.it/2019/09/costiera-amalfitana-pronto-war-film-dazione-girato-positano/3333365/> (ultima consultazione: 26/02/2024)

*"I fratelli De Filippo": anche un "pezzetto" di Salerno all'interno del film*, in «SalernoToday», 03 gennaio 2022, articolo disponibile al sito: <https://www.salernotoday.it/social/fratelli-de-filippo-rai-teatro-verdi-salerno.html> (ultima consultazione: 26/02/2024).

*"Il turno", il cortometraggio girato a Salerno al festival di Venezia*, 02 settembre 2021, in «SalernoToday», articolo disponibile al sito: <https://www.salernotoday.it/social/salerno-cortometraggio-il>

- [turno-ragazzi-via-zara-venezia-2-settembre-2021.html](https://turno-ragazzi-via-zara-venezia-2-settembre-2021.html) (ultima consultazione: 26/02/2024)
- La Costiera Amalfitana location di Bloodshot, il nuovo film con Vin Diesel / Trailer*, in «Amalfi Notizie», articolo disponibile al sito: <https://amalfinotizie.it/la-costiera-amalfitana-location-di-bloodshot-il-nuovo-film-con-vin-diesel-trailer/> (ultima consultazione: 26/02/2024).
- Martino L., «*Wonder Woman*, finite le riprese Film girato a Marina di Camerota, in «Corriere del Mezzogiorno», SALERNO/CRONACA, 11 aprile 2016, articolo disponibile al sito: [https://salerno.corriere.it/notizie/cronaca/16\\_aprile\\_11/finite-riprese-wonder-woman-film-girato-marina-camerota-833965ee-ffbc-11e5-989c-708398ef78a9.shtml?refresh\\_ce](https://salerno.corriere.it/notizie/cronaca/16_aprile_11/finite-riprese-wonder-woman-film-girato-marina-camerota-833965ee-ffbc-11e5-989c-708398ef78a9.shtml?refresh_ce) (ultima consultazione 26/02/2024).
- Paestum diventa set di un film con Nick Nolte, Charlotte Rampling e Alba Rohrwacher*, in «Finestre sull'Arte», 08 novembre 2018, articolo disponibile al sito: <https://www.finestresullarte.info/attualita/riprese-film-last-words-paestum> (ultima consultazione: 26/02/2024).
- Pica M., *Inaugurato il nuovo Cinema-Teatro Diana. Una sala multimediale con tribuna da 180 posti completamente retrattile per il nuovo centro culturale cittadino*, in particolare la *Scheda lavori*, 5 maggio 2015. Articolo disponibile al sito: <https://www.comune.salerno.it/novita/inaugurato-il-nuovo-cinema-teatro-diana> (ultima consultazione: 26/02/2024).
- “Vincenzo Malinconico, avvocato”, proseguono le riprese della nuova fiction Rai*, in «TV Sorrisi e Canzoni», 28 Giugno 2021, articolo disponibile al sito: <https://www.sorrisi.com/tv/news-e-anticipazioni/vincenzo-malinconico-avvocato-proseguono-le-riprese-della-nuova-fiction-rai/> (ultima consultazione: 26/02/2024).

## Archivi e biblioteche

- Archivio Centrale dello Stato di Roma  
Archivio di Stato di Salerno  
Archivio Storico del Comune di Salerno  
Archivio Storico Diocesano e Biblioteca Diocesana di Salerno  
Biblioteca dei Musei Provinciali del Salernitano  
Biblioteca della Camera di Commercio di Salerno  
Biblioteca Luigi Chiarini di Roma  
Biblioteca Provinciale di Salerno

## Archivi e biblioteche digitali

- Archivio AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico)  
Archivio Cinematografico Istituto Luce  
Archivio Fotografico EBAD (Eboli Archivio Digitale)  
Archivio Nazionale Cinema Impresa  
Archivio Rai Teche

Archivio Rai Storia  
Archivio Rai Play  
Archivio Storico LUCE  
Collezioni digitali Biblioteca Luigi Chiarini

**Archivi privati:**

Casa della Poesia di Baronissi  
Festival Internazionale del Cinema di Salerno  
Linea d'Ombra Festival  
Paolino Gaetano  
Palladino Giuseppe  
Ragone Matteo  
Salemme Vittorio  
Sistema Documentario Giffoni 50

## Indice dei nomi

- Acocella, Nicola, 128n  
Adamo, Marcello, 87  
Addams, Jane, 30  
Adelfi, Nicola, 56  
Adinolfi, Vincenzo, 124, 127  
Afeltra, Gaetano, 62n  
Aga Rossi, Elena, 48n  
Agus, Gianni, 77  
Ajello, Epifanio, 109n  
Albano, Giuseppe Marco, 81n  
Alberti, Guido, 80  
Alfieri, Eduardo, 74  
Alinari fratelli, 20  
Allasio, Marisa, 74, 152  
Alvarez, Luis Alfredo, 32  
Amato, Giovanni, 16  
Amato, Salvatore, 123n  
Amato, Vincenzo, 80, 82  
Amelio, Gianni, 79, 154, 192  
Amendola, Eva Paola, 34n, 53n  
Amendola, Giorgio, 141  
Amendola, Giovanni, 65, 154, 192  
Ameri, Enrico, 67  
Amidei, Sergio, 115, 118  
Amigorena, Santiago, 139  
Amodio, Mario, 65n  
Amoroso, Roberto, 76, 104, 105  
Amurri, Franco, 92  
Anand, Siddharth, 139  
Anatrelli, Giuseppe, 81  
Andreotti, Giulio, 75n  
Andrews, Dana (Andrews, Carver Dana), 58  
Andria, Generoso, 148  
Angela, Piero, 144  
Angelini, Alessandro, 93  
Angione, Rosé, 30n  
Angrisani, Vincenzo, 124  
Angrisano, Franco, 16, 72, 84  
Annaud, Jean-Jacques, 183  
Antonioni, Michelangelo, 129, 154  
Apolito, Paolo, 35 e n  
Appella, Giuseppe, 136  
Aprà, Adriano, 119  
Arena, Maurizio, 152  
Armentano, Vittorio, 86  
Aurigemma, Salvatore, 39n  
Avagliano, Lucio, 129  
Avallone, Pasquale, 45  
Avati, Pupi, 193  
Avnet, Jonathan Michael, 83  
Baarova, Lida, 65  
Bacalov, Oscar Luis, 154  
Bailly, Auguste, 66  
Banti, Anna, 85  
Barba, Enzo, 128  
Barbagallo, Corrado, 77  
Barbagallo, Francesco, 48n, 76n, 100n  
Barbirotti, Galileo, 143n  
Barker, Mike, 83  
Barone, Vincenzo, 129 e n, 130n  
Battagliese (macchinista), 89  
Battiato, Franco, 192  
Baudo, Pippo, 153  
Beatles, 153  
Bekri, Tahar, 189  
Belli, Gemma, 13n  
Benevento, Claudio, 129  
Bennato, Eugenio, 80  
Berger, John, 11, 13n  
Bergman, Ingmar, 129  
Bergman, Ingrid, 61 e n, 62, 115, 116, 118, 119  
Bernardini, Aldo, 22n, 23n, 24n, 25, 26n, 27  
Bertetto, Paolo, 11, 12n  
Berti, Marina, 44, 61  
Bertini, Francesca, 24, 25, 87 e n  
Bertoldi, Silvio, 91n  
Bertolucci, Bernardo, 154  
Besozzi, Nino, 67  
Biagi, Enzo, 118  
Biamonte, Salvator Galeazzo, 143n  
Bianchetti, Lorena, 139n  
Bianchi, Giorgio, 124  
Bianco, Bruna, 189  
Bignardi, Annamaria, 45n  
Bignardi, Irene, 95n, 67  
Bignardi, Roberta, 121 e n, 122n, 123n, 124  
Bisio, Claudio, 92  
Bisogno, Anna, 158  
Blasetti, Alessandro, 111, 124, 128 e n, 143

Bloch, Marc, 152  
 Boccasile, Luigi, 63  
 Bogart, Humphrey, 64, 116  
 Bojano, Gabriella, 16n  
 Bonagura, Gianni, 74  
 Boni, Alessio, 193  
 Bonito Oliva, Achille, 134  
 Borghi, Alessandro, 92  
 Bova, Raoul, 83  
 Bovino, Alfonso, 16, 18, 60, 82, 97, 112 e n  
 Boyer, Charles, 116  
 Bracco, Barbara, 157  
 Bracco, Roberto, 39n, 60  
 Bramieri, Gino, 77  
 Brancati, Vitaliano, 65  
 Briganti, Giuliano, 19n  
 Brignone, Guido, 57  
 Brogi, Giulio, 19, 79  
 Brooks, Richard, 66  
 Brunetta, Gian Piero, 30n, 31n, 34n, 42n  
 Brunetti, Raffaele, 87  
 Bruni, Sergio, 84  
 Bruno, Edoardo, 133n  
 Bruno, Giuliana, 15n, 29n, 137n  
 Buccirocco, Carlo, 92  
 Buffardi, Giulia, 80n  
 Bufo Landi, Aldo, 81  
 Buzzati, Dino, 62n, 72

Caiati, Enrico, 130  
 Calandrone, Maria Grazia, 189  
 Caldana, Alberto, 56  
 Camerini, Mario, 111, 128n  
 Cammarano, Fulvio, 157  
 Campanella, Tommaso, 79  
 Campanini, Carlo, 77  
 Campitiello, Vincenzo, 88  
 Cancogni, Manlio, 56  
 Cannavale, Enzo, 75, 81  
 Canova, Gianni, 134 e n  
 Cantillo, Giuseppe, 129  
 Capote, Truman (Truman Streckfus), 64  
 Cappiello, Ivan, 135  
 Caprara, Valerio, 134  
 Caprioli, Vittorio, 75, 83  
 Caravano, Ciro, 139  
 Cariello, Vittoria, 133n

Carotenuto, Giuseppe, 88n  
 Carotenuto, Mario, 72, 73, 74, 128n  
 Carullo, Fiorenzo, 31e n  
 Casagrande, Maurizio, 87  
 Caselli, Caterina, 78  
 Cassese Leopoldo, 127 e n  
 Cassese, Sabino, 18n  
 Cattaneo, Peter, 148  
 Cavallo, Pietro, 44n, 91n, 126 e n, 135n, 144n, 151  
 Cavicchioli, Luigi, 61n  
 Ceccarelli, Alessandra, 135  
 Cecchi D'Amico, Suso, 44, 69  
 Celentano, Adriano, 73, 77  
 Celi, Adolfo, 83  
 Centanni, Giorgio, 126n  
 Cerchiai, Luca, 93  
 Cesareo, Giuseppe, 130n  
 Chaffey, Donald, 78  
 Chaplin Charlie, 83, 97  
 Charlott vedi Chaplin, Charlie  
 Chiari, Mario, 44  
 Chiari, Walter, 73  
 Chladek, Rosalia, 36  
 Cianca, Alberto, 56  
 Cianci, Rita Mariagrazia, 12  
 Cicognini, Alessandro, 44  
 Cigliano, Fausto, 73  
 Cipriani, Marina, 35n, 85, 86n  
 Clair, Renè, 128n  
 Clark, Mark Wayne, 46, 94 e n  
 Clark, Petula, 79, 82n  
 Coda famiglia, 15n  
 Coda Maria Elvira Giuseppa vedi Notari, Elvira  
 Coda, Diego, 15n  
 Coen, Emanuele, 15n  
 Colace, Francesco, 136  
 Colarizi, Simona, 157  
 Comencini, Luigi, 57, 133  
 Conte, Richard, 58  
 Continenza, Sandro, 73n  
 Contino, Raffaele, 45n  
 Coppola, Elio, 18n,  
 Coppola, Paola, 130n  
 Corbisiero, Antonio, 32 e n  
 Corbucci, Sergio, 66  
 Cortese, Leonardo, 43, 61

- Cortese, Valentina, 43  
Costanzo, Saverio, 137n  
Cotroneo, Ivan, 92  
Cottafavi, Vittorio, 66  
Cozzi Scarpetta, Beatrice, 22n  
Croccolo, Carlo, 73, 74  
Croce, Benedetto, 39n, 56  
Cruz, Penelope, 92  
Cumberbatch, Adrian, 94n  
Curi, Umberto, 134  
Currò, Daniela, 31n
- D'Agostino, Guido, 80n  
D'Alessio, Ugo, 74  
D'Ambra, Lucio, 43  
D'Ambrosio, Gelsomino, 135  
D'Amico, Chiara, 86  
D'Andrea, Renato, 133n  
D'Angelo, Giuseppe, 53n, 91n  
D'Angelo, Nino, 81  
D'Angiò, Carlo, 80  
D'Aniello, Renato, 46  
D'Annunzio, Gabriele, 24  
D'Antonio, Giuseppe, 125 e n, 131n, 134, 135 e n, 148  
D'Autilia, Gabriele, 49n  
D'Episcopo, Francesco, 122n  
Dall'Asta, Monica, 29n  
Damiani, Damiano, 133  
Damilano, Marco, 156, 157  
Danza, Alberto, 30n  
Dardenne, Jean Pierre, 186  
Dardenne, Luc, 186  
De Angelis, Michele, 122, 170  
De Antoni, Alfredo, 24  
De Biasi, Gianfranco, 46  
De Blasi, Nicola, 43n  
De Carlo, Sara, 93n  
De Cataldo, Giancarlo, 85  
De Cesare, Mario, 127, 141 e n, 142, 144, 145  
De Crescenzo, Giovanni, 128n  
De Cunzo, Mario, 86  
De Divitiis, Massimo, 139  
De Filippo famiglia, 16  
De Filippo fratelli, 43, 44, 62, 111, 138  
De Filippo, Eduardo, 42, 43 e n, 62, 129  
De Filippo, Luigi, 73, 74
- De Filippo, Peppino, 43n, 73  
De Filippo, Titina, 73  
De Gasperi, Alcide, 56, 63, 141  
De Giovanni, Maurizio, 156  
De Gregorio, Silvana, 130n  
De Ippolitis, Franco, 128n  
De Laurentiis, Dino, 65  
De Lillo, Antonietta, 134  
De Luca, Giovanna, 157  
De Luca, Paolo, 78n, 88n  
De Luca, Vincenzo, 124  
De Luna, Giovanni, 157  
De Marco, Giuseppe, 135, 187, 190  
De Mille, Cecil B., 125  
De Niro, Robert, 83  
De Pirro, Nicola, 74n  
De Robertis, Francesco, 6  
De Rosa, Corrado, 94n  
De Rosa, Gabriele, 48n  
De Rosa, Serena, 135n  
De Santi, Gualtiero, 44n  
De Santis, Giuseppe, 82n, 99 e n  
De Santis, Mario, 72, 99  
De Santis, Pasqualino, 70 n, 79  
De Seta, Vittorio, 157  
De Sica, Christian, 144  
De Sica, Vittorio, 44, 45, 60, 61, 66, 75n, 82, 106, 111, 118n, 141, 143, 144, 154  
De Silva, Diego, 93, 148, 157  
De Simone, Roberto, 68  
De Spelladi, Rodolfo, 129  
De Vico, Pietro, 73, 81  
Decaro, Vincenzo, 135  
Degli Esposti, Piera, 68  
Del Bosco, Paquito, 151  
Del Gaudio, Immacolata, 16n  
Del Poggio, Carla, 67  
Del Pozzo, Diego, 78n  
Del Prete, Miki, 77  
Delannoy, Jean, 78  
Della Corte, Matteo, 143n  
Della Valle, Eugenio, 127n  
Delle Piane, Carlo, 80  
Denton Litta, Renato, 123n  
Di Bartolomei, Agostino, 92  
Di Biase, Gennaro, 93n  
Di Domenico fratelli, 32

- Di Domenico Mazzoli, Giovanni, 32  
 Di Domenico, Francesco, 32  
 Di Domenico, Giovanni, 12n, 45n, 69n. 131n.  
 133n, 136n, 137n  
 Di Domenico, Vincenzo, 32  
 Di Giacomo, Angelo, 133n  
 Di Giacomo, Salvatore, 24, 87, 123n, 125, 133n  
 Di Giovanni, Augusto, 16, 72  
 Di Leva, Francesco, 93  
 Di Lieto, Gaspare, 135  
 Di Mauro, Leonardo, 19n  
 Di Rienzo, Maurizio, 134, 150  
 Di Vittorio, Giuseppe, 98  
 Diamond, I. A. L., 84  
 Diesel, Vin (Mark Vincent Sinclair), 139 e n  
 Dini, Vittorio, 156  
 Dodaro, Vincenzo, 126n  
 Don Backy, 77  
 Douglas, Kirk, 59  
 Downey, Robert Jr., 83  
 Dupont-Midy, François, 78
- E. A. Mario (Giovanni Ermete Gaeta), 67  
 Efrikian, Laura, 77  
 Einaudi, Luigi, 67  
 Eisymont, Viktor, 128n  
 Ejzenštejn, Sergej Michalovic, 16n  
 Elia, Annibale, 91n  
 Esposito, Gaetano, 121n  
 Esposito, Giovanni, 92  
 Esposito, Vincenzo, 53n, 54n, 88, 89, 91
- Fabbri, Diego, 57  
 Falivena, Aldo, 142  
 Fanning, Dakota, 65n  
 Faure, Héloïse, 188  
 Fava, Claudio G., 133n  
 Fellini, Federico, 16, 106, 112, 151, 154  
 Ferilli, Sabrina, 92  
 Fernandez, Emilio, 128n  
 Ferrante, Elena, 95n, 137n  
 Ferrara, Antonio, 88n  
 Ferri, Gabriella, 77  
 Ferro, Marc, 153  
 Ferzetti, Gabriele, 65  
 Fierro, Aurelio, 75  
 Fizzarotti, Ettore Maria, 75, 77, 78, 80, 81
- Forte, Carlo, 133n  
 Forte, Iaia, 15n  
 Forzano, Giovacchino, 43  
 Francesco II re delle Due Sicilie, 79n  
 Franci, Adolfo, 44  
 Franci, Pier Giuseppe, 63  
 Franciolini, Giovanni, 60, 61  
 Franco, Mario, 15n, 29n  
 Frescani, Elio, 80n, 157  
 Frezza, Gino, 91n, 135n, 157  
 Fulci, Lucio, 65, 77  
 Fumo, Nunzia, 77  
 Fuqua, Antoine, 65n, 92  
 Furia, Giacomo, 57 e n, 77  
 Fusco, Domenico, 61, 82  
 Fusco, Gaetano, 72  
 Fusco, Giuseppe, 82
- Gaetaniello, Gerardo, 128  
 Galante, Maria, 12n, 45n., 69n. 131n. 136n.,  
 137n  
 Galanti, Giuseppe Maria, 19  
 Galasso, Giuseppe, 53n  
 Galdieri, Eduardo, 123n, 171  
 Galdieri, Michele, 151  
 Galli Della Loggia, Ernesto, 48n,  
 Gallo, Candido, 137n  
 Gallo, Italo, 128n  
 Gallo, Massimiliano, 93  
 Gallone, Carmine, 28 e n, 36, 43, 44, 61, 66, 81  
 e n, 111  
 Gallotta, Luigi, 35n, 36, 37n, 38, 40, 41, 53 e n,  
 54 e n, 60, 126n, 127n  
 Gambetti, Giacomo, 133n  
 Garbo, Greta, 42  
 Gatto, Alfonso, 13, 16, 91, 97, 109 e n., 110,  
 111, 121, 122 e n, 128, 142  
 Geldorf, Cornelius Cecil, 88  
 Genovese, Paolo, 135  
 Genovese, Rosanna, 130n  
 Gentile, Ugo, 89n  
 Gentilomo, Giacomo, 57, 125  
 Gerli, Vittorio, 143  
 Germi, Pietro, 78, 81, 82, 117, 143, 154  
 Gesù, Sebastiano, 70n  
 Ghezzi, Enrico, 134  
 Ghiringhelli, Olga, 45n

- Giagni, Giandomenico, 65  
Gianani, Mario, 137n  
Gianfrancesco, Luca, 55n  
Gianni, Giulia, 138  
Giannini, Adriano, 94n  
Giannini, Guglielmo, 67  
Gigante, Marcello, 127  
Gigli, Beniamino, 81n  
Gigliano (macchinista), 89  
Gigliotti, Lorenzo, 135  
Giordano, Luigi, 128n  
Giordano, Michele, 88n  
Giorgia (Giorgia Todrani), 138  
Giovannetti, Adriano, 34n  
Girolami, Mario, 73, 75  
Girone, Remo, 65n  
Girotti, Mario, 73, 74  
Girotti, Massimo, 44  
Giua, Giuseppe, 126  
Giuffré, Aldo, 70n  
Giuffré, Carlo, 75  
Goebbels, Joseph, 47, 65  
Goldoni, Carlo, 107  
Goulden, Joseph, 88n  
Govi, Antonio, 143  
Govi, Gilberto, 67, 73  
Gozzini, Giovanni, 157  
Grant, Cary, 116  
Grasso, Giovanni, 44  
Gravagnuolo, Adolfo, 125 e n  
Graziosi, Andrea, 157  
Gregoretti, Ugo, 68, 182  
Griffith, David Warck, 24  
Griffith, Hugh, 80  
Guaccero, Bianca, 87  
Guarnieri, Marino, 135  
Gubitosi, Claudio, 132 e n, 142, 145, 148  
Gudžević, Sinan, 188  
Guercio, Gabriele, 131n  
Guerritore, Monica, 157  
Guglielmi, Eduardo, 72  
Gullo, Brigida, 88n  
Gullo, Fausto, 56  
Gullotta, Leo, 83  
Gunning, Tom, 30n  
Guzzi, Carlo, 108  
Harryhausen, Ray, 78  
Hawkins, Kenneth, 88n  
Hawkins, Robert, 140  
Hedayati, Jussef, 129  
Hilton, James, 79  
Hirschman, Jack, 188, 190, 191  
Hitchcock, Alfred, 107  
Hitler, Adolf, 40, 58n  
Holloway, Sterling, 58  
Honorato, Marzio, 83  
Hunt, Helen, 83  
Huston, John, 50 e n, 51, 64, 66, 140  
Iaccio, Pasquale, 12, 13, 21n, 22n, 24n, 28n, 29n, 33n, 34n, 36n, 37n, 44n, 47n, 55n, 59n, 61n, 69n, 70n, 74n, 76n, 77n, 80n, 81n, 85n, 91n, 93n, 99n 100n, 112n, 121n, 135n, 151, 152  
Iagulli, Sergio, 135n  
Innamorati, Isabella, 43n  
Ippolito, Ciro, 82n  
Izzo, Biagio, 92  
Jannizzaro, Domenico, 129  
Jasipovici, Jean, 65  
Jewison, Norman, 83  
Johansson, Scarlett, 83  
Jones, Jennifer, 64  
Kazan, Elia, 129  
Kheifits, Iosif, 128n  
Kiarostami, Abbas, 186  
Kiarostami, Abbas, 135, 186  
Kidman, Nicole, 92  
Kleine, George, 30  
Korda, Zoltán, 58n  
Koscina, Sylva, 75  
La Capria, Raffaele, 75  
Lamanna, Enrico Maria, 87  
Lambert, Chiara, 35n  
Lane, Diane, 83  
Lattuada, Alberto, 125, 133  
Laudisi, Antonella, 50n  
Laura, Ernesto G., 133n  
Laurenti, Mariano, 81  
Laurenzi, Giustina, 135  
Laurito, Marisa, 83

- Lauro, Achille, 73  
 Laveglia, Pietro, 128  
 Lawrence, Rosina, 43  
 Lean, David, 128n  
 Lemmon, Jack, 84  
 Lenza, Tullio, 128n  
 Leone, Sergio, 16, 25, 182  
 Leone, Wilma, 133n  
 Leroy, Philippe, 75  
 Letta, Enrico, 157  
 Levi, Carlo, 42  
 Lewis, Norman, 94, 95  
 Lezza, Antonia, 43n  
 Libero, L., 130  
 Ligabue, Luciano, 185, 193  
 Lizzani, Carlo, 64, 100n  
 Lo Verso, Enrico, 87  
 Lollobrigida, Gina, 64, 117  
 Longo, Fausto, 35n, 36 e n  
 Loren, Sophia, 65, 66, 67, 79, 92  
 Lorenzini, Ennio, 85  
 Lorre, Peter, 64  
 Loy, Nanni, 57, 75, 76, 77, 82  
 Luchetti, Daniele, 84, 137n, 155  
 Lucidi, Maurizio, 139  
 Lupi, Roldano, 44  
  
 Mac Laren, Norman, 143  
 Macario, Erminio, 67, 77, 111  
 Macchiaroli, Gaetano, 127  
 Macchiarulo, Maria Gabriella, 49n  
 Maccioni, Oliviero, 133n  
 Macry, Paolo, 128n  
 Maggio, Dante, 78  
 Maglietta, Licia, 84  
 Maglio, Andrea, 13n  
 Magni, Luigi, 79n, 139  
 Maiuri, Amedeo, 39 e n, 128  
 Majano, Anton Giulio, 65, 73  
 Mancini, Domenico Antonio, 192, 196  
 Mancini, Maria Giovanna, 136  
 Manesch, Reza Karimi, 129  
 Manetti, Bros, 135  
 Mantovani, Paolo, 114  
 Manzo, Antonio, 54n  
 Manzo, Maria, 45n  
 Manzoli, Giacomo, 157  
  
 Manzolillo, Ciro, 16n  
 Marchiano, Giovanna, 72  
 Marconi, Tito, 143  
 Maria José di Savoia, 37n  
 Mariniello, Raffaele, 136  
 Marino, Camillo, 16n, 133n  
 Marinucci, Vinicio, 133n  
 Marischka, Ernst, 66, 139  
 Marmo, Luigi, 135n, 150  
 Marsilia, Mario, 72  
 Martano, Giuseppe, 127n  
 Martinelli, Vittorio, 29 e n, 137n  
 Martino, Luigi, 139n  
 Martone, Mario, 85 e n, 134, 136  
 Masaniello (Tommaso Aniello), 25  
 Masiello, Monica, 87  
 Mastroianni, Marcello, 80, 84, 154  
 Matarazzo, Raffaello, 73, 74, 104  
 Mattei, Enrico, 104  
 Mattera, Paolo, 157  
 Mattoli, Mario, 124  
 Mazzetti, Massimo, 46n, 48n, 53n, 91n  
 McClure, Michael, 191  
 Meccoli, Domenico, 133 e n  
 Mele, Rino, 129, 133n  
 Mello, Mario, 35n, 39 e n  
 Menduni, Enrico, 49n  
 Menichetti, Mauro, 24n, 33n  
 Menna, Filiberto, 128 e n, 135, 136 e n  
 Mercader, Maria, 44 e n  
 Merola, Mario, 80, 81  
 Mestre, Juan Carlos, 189  
 Metz, Vittorio, 77  
 Mezzogiorno, Vittorio, 83  
 Micheluzzi, Franco, 67  
 Miel, Lorenzo, 137n  
 Milani, Riccardo, 87  
 Milano, Emanuele, 57n  
 Milestone, Lewis, 58  
 Minghella, Anthony, 83  
 Miniero, Luca, 138  
 Modugno, Domenico, 152  
 Monicelli, Mario, 16, 75, 83, 124, 133  
 Montaldo, Giuliano, 156, 182  
 Montini, Giovanni Battista, 44  
 Morandi, Gianni, 73, 77, 78  
 Moratti, Bedy, 79

- Moretti, Nanni, 84, 135, 155  
Mori, Claudia, 73, 74, 77  
Morricone, Ennio, 78, 192  
Moscato, Enzo, 136  
Mosse, George, 153  
Murolo, Roberto, 44  
Musacchia, Letizia, 88  
Muscio, Giuliana, 29n  
Musi, Aurelio, 48n, 94 e n, 130n  
Mussolini, Benito, 34 e n, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 52, 53n, 58, 62n, 83  
Muži Falconi, Marcantonio, 130n
- Naish, Joseph Carroll, 58n  
Napoli, Francesco, 189  
Napoli, Lucia, 15n, 45n  
Napoli, Marcello, 88  
Napoli, Sebastiano, 130n  
Napoli, Vincenzo, 124n  
Narni Mancinelli fratelli, 129  
Nazzari, Amedeo, 74  
Negulesco, Jean, 124  
Neri, Gina, 138  
Nicolaus, Oscar, 156  
Ninchi, Annibale, 36  
Ninchi, Carlo, 36, 44, 65  
Nisivoccia, Sandro, 129, 130  
Nolan, Christopher, 92, 139  
Nossiter, Jonathan, 78 e n, 139  
Notari, Eduardo, 29n  
Notari, Elvira, 13, 15 e n, 16, 29, 30, 30n, 31n, 33, 72, 81, 97, 134, 137 e n, 145, 158, 184  
Notari, Nicola, 15n, 20, 30n, 31 e n, 32, 33, 158  
Notari, Riccardo, 122n  
Nureev, Rudolf, 82
- O'Toole, Peter, 79  
Oddati, Nicola, 20, 39 e n, 41n, 48n, 53 e n, 91n  
Orlando, Silvio, 84  
Orlando, Valerio Rocco, 136  
Osti, Josip, 188
- Pabst, Georg Wilhelm, 129  
Pacino, Al, 83  
Pagano, Anna, 15n  
Palermi, Antonio, 30n  
Palladino, Giuseppe, 173, 174, 175, 176, 177
- Palmieri, Mariangela, 80n, 157  
Palo, Antonio, 48 e n  
Palumbo, Dolores, 78, 81, 129  
Palumbo, Matteo, 100n  
Pampanini, Silvana, 117  
Panaro, Alessandra, 73  
Pandolfi, Claudia, 92  
Panebianco, Massimo, 129  
Panelli, Paolo, 78  
Panico, Guido, 124 e n, 131n  
Pannone, Gianfranco, 15n  
Paolino, Gaetano, 121n, 122n, 125n, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169  
Papaleo, Rocco, 138  
Pappalardo (macchinista), 88n  
Parlato, Giuseppe, 48n  
Parrella, Roberto, 33n  
Parrilli, Enrico, 72  
Parvo, Elli (Elvira Gobbi), 44  
Pasolini, Pier Paolo, 13, 16, 80, 82, 126, 131 e n, 134, 154  
Pastore, Felice, 35n  
Pastori, Marina, 92  
Pastrone, Giovanni, 24  
Patierno, Francesco, 94 e n, 95, 135  
Patucci, Marco, 88n  
Pavese, Luigi, 77  
Pavignano, Anna, 135  
Pavolini, Alessandro, 109  
Pavone, Claudio, 48n  
Peck, Gregory, 116  
Pelizzari, Maria Rosaria, 33n  
Pellecchia, Corradino, 16n  
Perilli, Ivo, 57  
Pesce, Angelo, 46 e n, 55n  
Petri, Elio, 13, 102, 107, 108  
Piazzoni, Irene, 157  
Pica, Massimo, 126n  
Pica, Tina, 73  
Pietrangeli, Anna Maria, 66  
Pietrangeli, Antonio, 154  
Pif (Pierfrancesco Diliberto), 156  
Pimpinelli, Maria Assunta, 31n  
Pintor, Giaime, 153  
Piovene, Guido, 67n  
Pirandello, Luigi, 65  
Pirovano, Cecilia, 11n

- Pirro, Ugo, 13, 15, 16, 18, 73 e n, 97, 100n, 101, 102, 107n  
 Pisano, 74  
 Pisapia, Maria Lucia, 57n  
 Piscicelli, Salvatore, 133n  
 Piscopo, Giovanni, 83  
 Pistoia, Marco, 157  
 Pisu, Raffaele, 75, 78  
 Pizzetti, Ildebrando, 36  
 Placanica, Augusto, 91n  
 Placido, Michele, 87, 93, 156  
 Platania, Margherita, 157  
 Poggioli, Ferdinando Maria, 34  
 Polanski, Roman, 80  
 Pollicastro, Roberto, 135  
 Pontecorvo, Gillo, 129  
 Ponti, Carlo, 65, 80  
 Pontrandolfo, Angela, 12n, 45n, 69n, 131n, 136n, 137n  
 Pratolini, Vasco, 65, 77  
 Prestisimone, Stefano, 87n  
 Prisco, Michele, 142  
 Procacci, Domenico, 137n  
 Prodi, Romano, 157  
 Provenzale, Enzo, 69  
 Puccini, Gianni, 74, 78  
 Pugliese Carratelli, Giovanni 128n  
 Putin, Vladimir Vladimirovič, 158
- Rafele, Domenico, 79  
 Ragone, Matteo, 180  
 Rak, Alessandro, 135  
 Rascaglia, Maria, 18n  
 Ravveduto, Marcello, 81, 157  
 Rea, Domenico, 142  
 Reder, Gigi, 83  
 Reno Teddy (Ferruccio Ricordi), 67  
 Renoir, Jean, 128n  
 Reso, Patrizia, 15n  
 Rider, Winona, 183  
 Riefenstahl, Leni, 40  
 Righelli, Gennaro, 15, 128n  
 Rinaldi, Luigi, 72  
 Risi, Dino, 152  
 Risi, Marco, 135  
 Rispoli, Adriana, 136  
 Rizzo famiglia, 134n  
 Rizzo fratelli 124  
 Rizzo, Giacomo, 93  
 Roberti, Roberto, 25  
 Roberts, Julia, 93n  
 Rohrwacher, Alba, 186  
 Rohrwacher, Alice, 137n  
 Romance, Viviane, 65  
 Romano, Paolo, 62n  
 Rome, Sydne, 80  
 Romeo, Rosario, 53n  
 Ronca (macchinista), 89  
 Rose, Raymond Frederick, 88n  
 Rosi, Francesco, 16, 42, 43, 69 e n, 70 e n, 72, 79 e n  
 Ross, Herbert, 79, 82n  
 Rossellini, Roberto, 16, 35n, 51, 59, 60, 61 e n, 62 e n, 80, 95, 97, 100, 112, 113, 114, 115 e n, 116, 117, 118, 119, 129, 154  
 Rossi, Annabella, 54n  
 Rossi, Ignazio, 72, 127, 133 e n, 137, 141, 142 e n, 143n, 145, 159  
 Row, Thomas, 48n  
 Rubini, Sergio, 138  
 Ruffo, Leonora, 65  
 Ruiz, Valerio, 15n  
 Rumma, Marcello, 131 e n  
 Rustichelli, Carlo, 84  
 Rutelli, Francesco, 157  
 Ruttmann, Walter, 128n
- Sabbatino, Pasquale, 43n  
 Saggese, Antonio, 70, 71  
 Sainati, Augusto, 157  
 Salce, Luciano, 152  
 Salemme, Vittorio, 128 e n, 131n, 134n, 141n, 184  
 Salemme, Vincenzo, 92  
 Salvatori, Renato, 152  
 Salvi, Giovanni, 57n  
 Salvietti, Agostino, 75  
 Samaritani, Ernesto, 35n, 39 e n  
 Sanders, George, 62  
 Sanipoli, Vittorio, 66  
 Sansone, Dario, 135  
 Santamaria, Claudio, 92  
 Santoro fratelli, 129  
 Santoro, Michele, 130n

- Sapienza, Annamaria, 43n  
Saponangelo, Teresa, 93  
Sargentini, Fabio, 136  
Sastri, Lina, 83, 93  
Satta Flores, Stefano, 16n, 155  
Savarese, Roberto, 73  
Saviano, Roberto, 86n  
Scalera fratelli, 16n  
Scalese, Anna, 141n  
Scardi, Gabi, 136  
Scarpetta, Eduardo, 22n  
Scarpetta, Vincenzo, 16  
Scarpetti, Roberto, 15n  
Scatà, Renato, 81n  
Scelzo, Angelo, 57n  
Schiavino, Michele, 72 e n, 78n, 86n, 91, 115n, 127n  
Schiavone, Aldo, 129  
Schiavone, Lelio, 128 e n  
Schneider, Romy, 66  
Scodellaro, Gaia, 65n  
Scognamiglio, Giuseppina, 43n  
Scola, Ettore, 16 e n, 32, 84, 108, 144, 155, 183  
Scola, Silvia, 156  
Scorsese, Martin, 31n  
Sejko, Roland, 49n  
Serra, Michele, 155  
Servillo, Toni, 92, 135, 183  
Sessa, Remo, 128  
Sesti, Mario, 134  
Sforza, Carlo, 56  
Sgalambro, Manlio, 192  
Sharif, Omar, 79  
Siani, Alessandro, 92  
Sibilia, Sydney, 16, 135, 137, 158, 160n, 186, 194, 195  
Sinaldi, Sinaldo, 133n  
Sini, Carlo, 11  
Sofio, Gisella, 75  
Soldati, Mario, 67n, 143  
Soldini, Silvio, 84  
Sole, Anna, 123n  
Sollazzo, Boris, 135, 150  
Sonzogno, Renzo, 22n  
Sordi, Alberto, 16, 58n, 59n, 84, 91 e n, 92n, 135, 144, 153, 157, 182  
Sorel, Jean, 75  
Sorlin, Pierre, 157  
Sorrentino, Domenico, 35n  
Sorrentino, Lamberti, 61n  
Sorrentino, Paolo, 92, 95n  
Sossai, Maria Rosa, 136  
Soverina, Francesco, 33n  
Spaak, Catherine, 153  
Spaccesi, Silvio, 83  
Spadaro, Umberto, 79  
Spagnuolo, Paolo, 69n  
Speranza, Paolo, 69n, 137n  
Spielberg, Steven, 50, 51  
Spinazzola, Vittorio, 39n  
Spinosa, Nicola, 19n  
Staiola, Enzo, 118n  
Starace, Achille, 37  
Steno (Stefano Vanzina), 65, 103  
Stoichita, Victor, 11 e n  
Stokowski, Leopold, 42  
Tacccone, Stefano, 136  
Taglé, Maria Rosaria, 35n, 36n  
Tagliaferri, Ernesto, 44  
Taranto fratelli, 78  
Taranto, Carlo, 74, 77  
Taranto, Nino, 73, 77  
Taviani fratelli, 103, 133  
Taviani, Paolo, 135, 154, 183  
Taviani, Vittorio, 154, 183  
Taylor, Samuel, 84  
Tedeschi, Gianrico, 74  
Tieri, Aroldo, 77  
Togliatti, Palmiro, 56  
Tolve, Antonello, 136  
Tomei, Marisa, 83  
Tonietti, Tito, 134  
Tornatore, Giuseppe, 144, 144n  
Tortorella, Almerico, 128  
Totò (Antonio de Curtis) 16, 59n, 65, 66, 111, 124, 127  
Tourjansky, Viktor, 129  
Tozza, Francesco, 18n, 129, 132 e n  
Trenker, Luis, 111  
Trentin, Giorgio, 141n  
Treves fratelli, 23  
Trimarco, Angelo, 91n, 129, 133n  
Trinca, Jasmine, 186

- Troncone fratelli, 20, 23  
 Troncone, Roberto, 23  
 Trotta, Antonella, 12n., 45n  
 Trotta, Arnaldo, 84  
 Trotta, Monica, 48n  
 Turner, Lana, 66
- Uliano, Antonio, 133n  
 Umberto di Savoia, 37, 37n, 41, 126  
 Uribe, Rafael, 32  
 Urzì, Saro, 64, 81, 141  
 Uva, Christian, 33n, 157
- Vadim, Jean, 134  
 Valeri, Franca, 75  
 Valli, Romolo, 80  
 Vancini, Florestano, 82n, 85, 118n, 133n  
 Vanzina fratelli, 92, 155  
 Vanzina, Carlo, 92  
 Vanzina, Stefano, 16, 84  
 Vargiu, Roberto, 157  
 Vassallo, Carlo, 130n  
 Vecchi, Luciano, 128  
 Vecchio, Sergio, 35n, 36, 86n  
 Vece, Andrea, 132  
 Veiller, Anthony, 64  
 Verde, Dino, 73n  
 Vergano, Serena, 75  
 Viarisio, Enrico, 77  
 Viliani, Andrea, 131n  
 Villa, Claudio, 73  
 Villani, Pasquale, 127 e n, 128n  
 Vincenzoni, Luciano, 84  
 Vingelli, Nino, 83  
 Viola, Cesare Giulio, 43  
 Viola, Eugenio, 136  
 Visconti, Luchino, 61, 74, 128n  
 Visconti, Roberto, 128  
 Vitale, Ciro, 136  
 Vitale, Mario, 16, 18, 61 e n, 62n, 72, 82, 97, 115  
 e n, 116, 117, 118 e n, 119, 136  
 Vitale, Nunzio, 130n  
 Vitoldi, Beatrice, 16n  
 Vitolo, Anna Rita, 137  
 Vitti, Monica, 16  
 Vivi, Gioi (Vivienne Trumdy), 43  
 Viviani, Raffaele, 16, 60
- Vlad, Roman, 72  
 Volonté, Gian Maria, 76, 77, 102, 106, 108  
 Volpe, Gianni, 139  
 Volpe, Roberto, 128n  
 Voto, Rino, 117  
 Vukotic, Milena, 83
- Washington, Denzel, 65n, 135  
 Wayne, John, 129  
 Weiss, Peter, 130  
 Welles, Audrey, 83  
 Welles, Orson, 65  
 Wertmüller, Lina, 16, 68 e n, 80, 192  
 Wilder, Billy, 16, 59, 84, 107n  
 Woody, Allen, 83  
 Wyler, William, 128n
- Zagarrio, Vito, 33n  
 Zampa, Luigi, 133n  
 Zarkhi, Aleksandr, 128n  
 Zavattini, Cesare, 44, 45, 57, 67n  
 Zelens'kyj, Volodymyr, 158  
 Zoppelli, Lia, 74  
 Zuliani, Stefania, 12n, 69 e n, 130n, 131n, 132n,  
 135, 136 e n  
 Zurlini, Valerio, 129



Salerno, pur essendo luogo di nascita di personaggi importanti per la storia del cinema, non solo italiano, ha finito per ignorare per lungo tempo le sue glorie cittadine. La ricerca si è proposta di ribaltare la prospettiva e di delineare uno sguardo d'insieme su Salerno e il cinema, un tema complesso che riguarda un lungo arco temporale e che investe ambiti differenti oltre la sola storia del cinema: la cultura in tutti i suoi aspetti, l'immaginario collettivo, l'antropologia, la sociologia, la comunicazione, o - meglio - il rapporto del cinema con i diversi e molteplici fenomeni sociali che si sono susseguiti dalle origini delle immagini in movimento ai nostri giorni. È importante esaminare come una "rappresentazione" di un luogo geografico, ma anche antropologico e culturale, frutto di secoli di rappresentazioni visive, legate agli strumenti e al gusto dei tempi, arrivi al secolo del cinema e assorba o modifichi il precipitato di una lunga tradizione dell'immagine e come questa si trasformi in ragione dell'evoluzione tecnica dello strumento cinematografico e della nascita di nuovi generi. La ricerca, oltre che dedicarsi a una singola fonte (il testo), si è proposta di dare per la prima volta uno sguardo d'insieme su un luogo geografico, come la città di Salerno, nel momento in cui il cinema si è inserito nel flusso della storia delle varie epoche (il contesto).

**Pasquale Iaccio** ha insegnato Storia del cinema alla Federico II e Storia del Cinema e Documentario Italiano all'Università degli Studi di Salerno, è stato organizzatore per oltre venti anni della Rassegna universitaria Filmidea, dirige la collana *Cinema e Storia* della Casa editrice Liguori di Napoli. Per anni è stato consulente dell'*Italian Film Festival* presso l'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, ha approfondito i rapporti tra il cinema e la storia e il cinema e il Mezzogiorno.

**Rita Mariagrazia Cianci** ha conseguito la laurea magistrale in Storia e Critica d'Arte presso l'Università degli Studi di Salerno nel 2018. Ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno nell'ambito del "Progetto VASARI - Valorizzazione Smart del Patrimonio Artistico delle città Italiane" (2020) e del "Progetto Creative Lab: Innovazione e imprenditorialità per nuovi modelli di gestione e valorizzazione del patrimonio culturale" (2023).

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)



€ 18,00