

MARIO PATANÈ
Socio corrispondente

UMBERTO BARBARO E LO SPIRITO DEL NEOREALISMO

*Cultura non è sapere quante più cose possibili,
ma amarne quante di più è possibile.*
Umberto Barbaro

Ascoltavamo lezioni dalla cattedra e c'era un maestro affascinante, Umberto Barbaro ed era di un acume e di un coraggio critico che incantavano. Ho in mente, come fosse ora, un episodio: discutevamo, in gruppo con lui, ancora una volta sull'adorato Chaplin. E Barbaro ci interruppe dicendo "conosco uno, però, che ci sa mettere in più anche i fuochi d'artificio", e citò Totò. Allora, nel '35, Totò era considerato solo un fantasista d'avanspettacolo, persino un po' volgare.

Barbaro era di gran lunga la mente più acuta in quelle aule.

Con queste parole, Pietro Ingrao, che lo ebbe come insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia, ricordava l'illustre acese.

Umberto Barbaro nacque ad Acireale - in piazza Pasini, 3 - il 3 gennaio 1902 da Luigi e Benvenuta De Martino. I genitori perirono a Messina, in occasione del terremoto del 28 dicembre 1908, e Umberto e la sorella Antonietta, in compagnia di una zia, si trasferirono a Roma.

Nella seconda metà degli anni Venti, dopo aver frequentato il ginnasio, la sua attività fu prettamente letteraria: collaborò con diversi periodici e fu redattore di una casa editrice («La Bilancia», di Paolo Flores); fu anche scrittore teatrale (con Bonaventura Grassi, *Inferno: mistero contemporaneo in 7 quadri*, Teatro degli Indipendenti (diretto da Anton Giulio Bragaglia), Roma, marzo 1927; *Il bolide*, ibid., giugno 1927; *Scalari e vettori*, ibid., aprile 1928; *Ancorato al cuore di Maria*, ibid.).

Parlava correntemente il russo e il tedesco: tradusse un dramma di Frank Wedekind, *Il marchese di Keith*, Torino 1930; un romanzo di Michail Afanas'evič Bulgakov, *Le uova fatali*, Lanciano 1931; due di Hermann Kesten, *Gente felice*, Lanciano 1933, e *Il ciarlatano*, Milano 1934). Era anche appassionato di pittura (*Le ricche miniere della pittura contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, 1948); è nota la sua amicizia con il critico Roberto Longhi. Scrisse il romanzo *Luce fredda*, Lanciano 1930 e 1931; e la raccolta di novelle *L'essenza del can barbone*, Roma 1933.

Futurista, insieme a Dino Terra (pseudonimo di Armando Simonetti, 1903/1995), Vinicio Paladini, Paolo Flores, Bonaventura Grassi e

altri, furono tra i fondatori del movimento immaginista (braccio futurista della sinistra italiana), dirigendo la rivista *La ruota dentata*. Nel 1931, fu chiamato, assieme a Pirandello, Mario Soldati e Guglielmo Alberti, da Emilio Cecchi a collaborare con la Cines, casa di produzione cinematografica e, come ebbe a scrivere nel suo articolo *Per diventare critici cinematografici* sulla rivista *Vie Nuove* del febbraio 1958 (alla quale collaborò come critico cinematografico per quasi un decennio, fino alla sua morte), sentendosi insoddisfatto per la ristrettezza e «inutilità» del

suo lavoro, rispose così a un lettore: «smisi di colpo e quasi del tutto, la mia precedente attività e presi ad occuparmi di quest'arte affascinante, che è il film».

Iniziò così la sua attività nel mondo della celluloido: scrive nella rivista *Cinematografo* diretta da Alessandro Blasetti e comincia a tradurre importanti libri di grandi teorici e registi, come Vsevolod I.

LA RUOTA DENTATA

Movimento  **Immaginista**

ANNO I - N. 1 - Gennaio 1931
Fazio Bizio, Dir. - Via Pietro Marone, 22
Pubblicazione mensile - L. 100 - Distribuzione
Abbonamento annuo con posta a Bolzano L. 100
L. N. 11 MARZO 1931 N. 30

Diritto d'importazione in Italia

Prima rivelazione dell'immaginismo

Immagine di una nuova
specie. IL NOVIENNO
FONDATORE DELLA RUOTA,
PIRELLA GALLI, FORTI DI
VITA E AMORE.
L'AMORE NELLE BIAN-
DE UNA NUOVA BATERICA
L'AMALGAMA. In via
altrimenti la bene bisness
dell'immaginismo, una con-
tina per l'azienda, il più riac-
comandato nelle farmacie: 2 - 1
1 - 2: 1 - 1 - 1.

Una realtà-immagine immagi-
nata e immagina. Immagina-
zione e immagine della realtà,
la realtà-immagine della realtà,
di sé.
NELLE VENTI STORIE FAN-
TASTICHE CON LA COFFINA
CON VILLAGGI.
Le storie immaginate sono
nuove, facili, sorprendenti. Nel
disegnare i venti racconti
compaiono tutti gli apparati
casi delle parole e dei fatti
allegorici ed esaltati: nel
disegno, nelle immagini, nel
mondo degli oggetti e delle
delle. In via. Le storie del
fantasy nella storia della Nuova
Baterica, e per gli spazi del
l'interior. Domani della scuo-
la sono in IMMAGINISTI
FANNO LA BONA INCHIESTA.

Immaginismo? Immaginismo?
Immaginismo è un termine
inventato nel mondo cattolico.
Il tutto è un termine inventato.
Ma in la storia del mondo
provocando il più disprezzo
le arti.

Apprezzare l'immaginazione, il
beni ripetono i libri di la ter-
za del più grande di tutti
della più grande di tutti per
le arti. IL FANTASMA
provocando il più disprezzo
le arti. quattro radicalmente dalla più
beni e da tutte le malattie del
Paganini.

Le parole utili e d'inter-
esse con le loro affan-
zione di essere possibile cre-
diti per mezzo di qualche spillo

temperato della realtà, si
quattro radicali cattivi e
due storie da la storia di
Luna Park attraverso le immagi-
ni della realtà che gli spogli
segnatamente disposti riflettano.
GLI IMMAGINISTI ENDOVO
DI SOPRA.

I FENSI SON C'ENTRANO
SOPRA.
I Imaginisti il commo-
tano ogni il più di realismo
a volte un più di realismo
adesso che realista vedere
per la vita della
della vera madre del foto-
gramma - del successo.

V.A.A.A. Palle il nostro guardato
da una foto, proprio come vede
di ogni parte.

NOI IMMAGINISTI
IN TUTTO IL MONDO



FOTOMONTAGGI DI G. G. G. G.

Pudovkin, Béla Balazs e Sergej Ejzenštejn, collaborando, tra l'altro, alle riviste specialistiche *Bianco e Nero* (di cui fu direttore dal 1945 al 1948), *Filmcritica* (di cui fu tra i fondatori), *Cinema, Lo schermo, Intercine...* Nel 1932 pubblica a Roma, del regista e teorico Vsevolod I. Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, cui seguì, sempre dello stesso, *Film e fonofilm - Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro* (Roma 1935 e 1950), ambedue con la sua traduzione e prefazione.

Nel 1935 entra nel Centro Sperimentale di Cinematografia, nato da appena un anno e diretto da Luigi Chiarini, suo compagno di classe al ginnasio, che di Barbaro conosceva la preparazione e gli interessi, e che lo chiamò, uno dei primi, all'insegnamento.

Tra gli allievi del corso del Centro Sperimentale ricordiamo, tra gli altri: Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Steno, Arnoldo Foà, Clara Calamai, Alida Valli, Pietro Germi, Dino De Laurentiis, Vittorio Cottafavi e, come abbiamo visto, Pietro Ingrao. Prende così l'avvio di quell'attività teorica e quella elaborazione di una didattica, che hanno rappresentato un importante contributo al movimento intellettuale cinematografico.

Opere principali del Barbaro furono *Film: soggetto e sceneggiatura*, prefazione di Luigi Chiarini, Roma 1939 e 1947; *Problemi del film*, ibid. 1939; in collaborazione con Luigi Chiarini, *L'attore: saggio di antologia critica*, ibid. 1939; *Il cinema e l'uomo moderno*, Milano 1950; *Poesia del film*, Milano 1955.

Postumo uscì, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* (Editori Riuniti, Roma, 1960), contenente anche alcuni cenni sul corso da lui tenuto, nel biennio 1948-49, alla Scuola Superiore di Cinematografia di Łódź in Polonia, dopo essere stato allontanato dal Centro Sperimentale per le sue idee «troppo di sinistra», lui che, comunista, aveva insegnato al Centro, durante il regime fascista!

Pubblicato postumo anche, *Servitù e grandezza del cinema* (Editori Riuniti, Roma, 1962), che raccoglie i suoi scritti più importanti di critica cinematografica.

Durante la sua permanenza in Polonia, conobbe e poi sposò Helena Wojcechowska, vittima con i suoi familiari della follia nazista: i genitori e quattro fratelli furono uccisi, mentre lei fu deportata, per un anno, in un campo di concentramento in Germania. Fu nel Centro che, nel 1936, Umberto Barbaro girò il suo unico film, *L'ultima nemica* con Fosco

Giachetti e Maria Denis, curandone soggetto, sceneggiatura (insieme a Francesco Pasinetti) e regia: in effetti era più un tentativo di esercitazione nella scuola di cinema, piuttosto che un vero e proprio film.

Diresse alcuni documentari (*I cantieri dell'Adriatico* (1933) e, in collaborazione con il critico d'arte Roberto Longhi, *Carpaccio* (1947) e *Caravaggio* (1948)). Come riferisce il critico Massimo Galimberti, secondo Luigi Chiarini, Barbaro si avvicinò al cinema non solo per una sua necessità comunicativa, ma anche per il suo forte legame con le arti figurative e il rapporto con Longhi del quale, giovanissimo, seguì le lezioni universitarie ricordandolo già nel 1927. Alla morte del suo allievo, Longhi lo elogia per il suo acume critico, evidenziando come «... anche per l'arte figurativa in senso stretto, Barbaro continuò attentissimo al muoversi degli studi più liberi e ne diede referti di una penetrante esattezza da stupirmi e di cui, per quanto mi riguardava, gli sono rimasto grato per sempre».

Di Umberto Barbaro si ricordano anche numerosi soggetti e sceneggiature: *Seconda B* (1934) di Goffredo Alessandrini (soggetto e sceneggiatura); *La peccatrice* (1941) di Amleto Palermi (sceneggiatura in collaborazione con Luigi Chiarini e Francesco Pasinetti); *Paura d'amare* (1942) di Gaetano Amata (sceneggiatura con lo stesso regista); *Via delle cinque lune* (1942); *La bella addormentata* (1942) (sceneggiatura di Chiarini, Barbaro e Vitaliano Brancati) e *La locandiera* (1943) di Luigi Chiarini (sceneggiatura insieme con lo stesso Chiarini); *Giorni di gloria* (1945) di Mario Serandrei, Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis (commento con Umberto Calosso); *Caccia tragica* (1948) di Giuseppe De Santis (sceneggiatura con lo stesso regista, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani ed altri); *Fabiola* (1949) di Alessandro Blasetti (sceneggiatura non accreditata); *Czarci zleb* (Il passo del diavolo) (1949) di Tadeusz Kański e Aldo Vergano (1949) (sceneggiatura con Tadeusz Kański) film polacco inedito in Italia; *La figlia del forzato* (1953) di Gaetano Amata (sceneggiatura con lo stesso regista e Tullio Piacente).

Nel corso delle sue lezioni al Centro Sperimentale di Cinematografia, Umberto Barbaro si soffermava spesso a parlare di *Sperduti nel buio*, il film del 1914 di Nino Martoglio, definendolo «il miglior film di tutta la cinematografia muta italiana». Nel 1939, nel suo articolo *Vecchi film in museo*, nel n. 68 del 25 aprile della rivista *Cinema*, sosteneva

che questo film poteva essere considerato come un'anticipazione delle opere di Griffith e Pudovkin.

L'autorevole storico del cinema italiano, Gian Piero Brunetta, autore della prima monografia sullo studioso acese [*UMBERTO BARBARO e l'idea di Neorealismo (1930-1943)*, Liviana Editrice in Padova, 1969], così si esprime, in un suo scritto del 16 aprile 1978, sul ruolo di Umberto Barbaro nella scoperta di *Sperduti nel buio: Lo stato di isolamento culturale e ideologico era stato rotto soltanto verso la metà degli anni Trenta da due articoli di Umberto Barbaro, usciti come mine vaganti, che puntavano l'attenzione su un filone dimenticato del primo cinema italiano, quello di derivazione realistica di cui Sperduti nel buio di Nino Martoglio (1914), tratto dal dramma omonimo di Bracco, si poteva certo considerare l'esempio più significativo*. Il 31 ottobre del 1943, i tedeschi requisirono, assieme all'unica copia del film di Martoglio, quasi tutte le pellicole della Cineteca e soltanto alla fine del conflitto, fu lo stesso Barbaro, allora commissario del Centro, a cercare di farle rientrare in Italia. Il suo tentativo e i successivi, risultarono vani e di *Sperduti nel buio* sono rimasti soltanto la sceneggiatura e alcune foto, pubblicate nel 1987, a cura di Alfredo Barbina, nel supplemento al n.4 di «Bianco e Nero», rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Sulla presenza di Barbaro al Centro, ecco alcune testimonianze, tratte da: *L'AVVENTUROSA STORIA DEL CINEMA ITALIANO* a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano 1979.

Interessante l'aneddoto raccontato da Francesco Rosi sulla sua telefonata a Barbaro per manifestargli l'intenzione di iscriversi al Centro Sperimentale di Cinematografia chiedendogli consigli. Barbaro lo incontrò e gli disse: *Preparati un testo per l'ammissione, un esempio di trattamento cinematografico*. Rosi scelse *I Malavoglia* e, per una strana coincidenza, seppe che Visconti, che aveva conosciuto in qualche prima teatrale, stava preparando *La terra trema*. Visconti gli propose, su segnalazione di Giuseppe Patroni Griffi, di andare con lui, come aiuto regista, al posto di Achille Millo che aveva preferito di continuare a fare teatro. Come sappiamo, con Rosi venne ad Acì Trezza anche Franco Zeffirelli.

A proposito de *La terra trema*, Citto Maselli racconta che Barbaro non condivideva che il PCI aderisse, come poi avvenne, al film, perché il regista non aveva mai preso la tessera del Partito.

Elsa De Giorgi, protagonista del film *La locandiera*, diretto da Luigi Chiarini, mentre faceva notare l'esuberanza del regista, mostrava apprezzamento per Barbaro - sceneggiatore del film assieme allo stesso Chiarini e a Francesco Pasinetti – definendolo: *discretissimo, perennemente benevolo, un po' sornione, che raggiava intelligenza da tutti i pori.*

Ecco come Luigi Chiarini ne ricordava la sua esperienza di insegnante: *Il Centro Sperimentale funzionava bene, devo dire la verità, perché io tenevo accanto a me, pressappoco come vicedirettore, Umberto Barbaro che era comunista. A un certo momento, siccome Mussolini doveva venire a inaugurare la nuova sede del Centro, nel '40, allora Arturo Bocchini, il capo della polizia, scrisse a Dino Alfieri: "C'è un pericoloso comunista al Centro". Alfieri mi chiamò e io gli dissi: "Senti, pericoloso non è, comunista lo è, ma ha le sue idee, e d'altra parte conosce il cinema, insegna il cinema, lo insegna molto bene...". E allora Alfieri, per la verità, scrisse a Bocchini che disse: "Se si assume la responsabilità Chiarini, Barbaro rimanga", e Barbaro rimase. Questo avvenne durante il fascismo. Appena venne l'antifascismo, Andreotti - diciamo "antifascismo" perché poi Andreotti non è un antifascista, è un destro - cercò di allontanare Barbaro. Io risposi a Nicola De Pirro con un parere contrario; allora fu sciolto il Consiglio di Amministrazione del Centro e il Direttore generale fu nominato Commissario. Il Centro era una scuola aperta, tanto aperta che io passavo per un agente dell'Ovra, cosa che non era la verità, proprio perché aprivo le porte a tutti quelli che conoscevano il cinema sul serio. Pubblicai Béla Balázs che era ungherese, ebreo e comunista; ma nessuno mi disse nulla, per la verità. Pubblicai Pudovkin, Ėjzenštejn, sì, sì, ho pubblicato dei sovietici, ho pubblicato di tutto. Il Centro Sperimentale era aperto, andava benissimo. Molti registi si sono formati al Centro, a cominciare da Antonioni, che è stato allievo e poi insegnante al Centro, De Santis, Germi, Zampa, ce ne sono stati parecchi e di parecchie tinte: io non badavo alle tinte.*

Conclusa la sua collaborazione con il Centro, Barbaro ritornò alle traduzioni (nel frattempo aveva tradotto in italiano testi di Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, Rudolf Arnheim e Béla Balázs.), impegnandosi in quella degli scritti di Sigmund Freud; diresse la rivista *L'eco del cinema*, collaborando, tra l'altro, con *l'Uni-*

tà, scrivendo quasi sempre di cinema, in quella che allora era la *terza pagina*, dedicata alla cultura e allo spettacolo. Risale in quel tempo, una polemica con Palmiro Togliatti, il segretario del PCI, che gli rimproverava di usare un linguaggio troppo astruso e concetti espressi in forme troppo complesse, spesso incomprensibili per gli operai. Barbaro rispose a Togliatti ribattendo che il problema non era quello di rendere elementari i concetti, ma piuttosto quello dello studio, da parte degli operai, al fine di essere in grado di appropriarsi della cultura, anche nella sua complessità.

Con Edoardo Bruno, Galvano Della Volpe, Roberto Rossellini, Giuseppe Turrone, fondò la rivista *Filmcritica*, alla quale collaborò fino alla sua morte.

Umberto Barbaro si spense a Roma, il 19 marzo 1959.

A lui, secondo lo storico Georges Sadoul, è da attribuire il termine Neorealismo.

Il numero 13 del 28 marzo 1959 della rivista *Vie Nuove* dedicò molto spazio per ricordare Barbaro. Ritengo sia interessante riportare integralmente il titolo e alcuni commenti dell'articolo: «L'UOMO CHE HA INVENTATO IL NEOREALISMO NEL CINEMA – Scompare con Umberto Barbaro l'intellettuale marxista, l'uomo vero, il fondatore della cultura cinematografica nazionale - Senza di lui, il cinema italiano non sarebbe esploso all'altezza di *Roma, città aperta* e di *Ladri di biciclette*. Lo stesso smisurato amore di Barbaro per un cinema realista e la sua intransigenza di critico non si possono intendere, se non s'intende che per Barbaro il cinema era l'arte democratica per eccellenza, in cui meglio che in tutte le altre potevano incarnarsi quei concetti rivoluzionari che egli, intellettuale rigorosamente marxista, aveva scoperto, elaborato e fatti propri – Odiava l'ipocrisia e la menzogna, combatteva coloro che speculano sui sentimenti puri e semplici del grande pubblico».

L'articolo riporta, tra le altre, le testimonianze di Mario Alicata, Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Francesco Maselli, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini.

Antonio Pietrangeli, nel pensare a lui come a un curioso Socrate moderno e a un personaggio di Fitzgerald, citava due loro progetti, per diversi motivi mai realizzati, che dovevano entrambi essere prodotti da Carlo Ponti e diretti da Luchino Visconti: un film su Matteotti e l'altro tratto da *Disordine e dolore precoce* di Thomas Mann.

Ecco il pensiero di Gianni Puccini: «Barbaro fu uno dei maestri e degli spiriti più vasti e moderni che abbiamo conosciuto. Il suo lavoro paziente ed a volte drammatico di maestro europeo, credo che abbia contribuito ad educare in maniera che non esito a definire grandiosa, almeno due generazioni di cineasti. Non c'è dubbio: senza di lui mai il cinema italiano sarebbe esploso con *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*. Avendone o no coscienza, tutti gli autori più importanti del nostro cinema, da Visconti a Rossellini, da De Sica allo stesso Fellini, gli debbono qualcosa della loro formazione, tutto sommato unitaria».

Il 30 aprile 1959, Luigi Chiarini commemorò l'amico al Centro Sperimentale di Cinematografia. L'intervento fu pubblicato integralmente sul n° 6 del 1959 di *Bianco e nero*. Di seguito, alcuni brani: «... Mi sarebbe stato impossibile - per la conoscenza che avevo di lui, del suo carattere schivo da ogni retorica, per l'amicizia che ci legava, antica, fraterna, fatta di stima e di consonanza morale, tanto da rinsaldarsi in quella vivace polemica delle idee che segnò e rese proficua la nostra collaborazione, nata sui banchi del ginnasio inferiore durante la traduzione dal latino e durata poi per tanti decenni - tenere quella che si dice una commemorazione» e ancora «... Mi sembra ancora di vederlo uscire da una di queste aule, circondato da un folto gruppo di allievi, che affettuosamente lo costringevano (ed era grande gioia per lui) a continuare la lezione passeggiando per i corridoi e i cortili.»

Sol sodalizio Barbaro - Chiarini, lo storico del cinema Nino Genovese ha curato il volume, contenente i contributi di vari autori, *Barbaro & Chiarini - I teorici del cinema dietro la macchina da presa* (Messina, 1986).

Nel 1962, la rivista *Filmcritica* istituì a suo nome un premio annuale destinato ad un testo di argomento cinematografico (“*Premio Filmcritica - Umberto Barbaro*”) che, con qualche interruzione, venne riproposto fino al 2005. La prima edizione fu vinta da Carlo Lizzani con la sua *Storia del cinema italiano (1895-1961)*.

L'11 luglio del 1984, organizzato dalla Sezione culturale del Partito Comunista Italiano, si tenne a Roma un Convegno, al quale parteciparono, tra gli altri, Mario Verdone, che aveva conosciuto e frequentato Barbaro al Centro Sperimentale di Cinematografia, e Pietro Ingrao, che chiuse così il suo intervento: «... lo ricordo come una personalità forte, da cui molto imparammo e a cui tante cose dobbiamo».

Cinque mesi dopo, nei giorni 14 e 15 dicembre, si tenne ad Acireale un analogo Convegno, promosso e organizzato da Mario Grasso (che, nel 1988, ne curò la pubblicazione degli Atti nel n° 48 della sua rivista *Lunarionuovo*); a questo Convegno parteciparono Alessandra Briganti, Paolo Buchignani, Arcangelo Leone De Castris, Mario Musumeci, Mario Sechi, Lucia Strappini, Pasquale Voza e Mario Verdone.

Nel 1981 e nel 1984, su RAI DUE, vennero trasmessi, rispettivamente, gli sceneggiati *Ragazzi di celluloidi 1* e *Ragazzi di celluloidi 2* diretti dal regista Sergio Sollima. Il film era scritto e sceneggiato, assieme al regista, da Alberto Silvestri e Massimo Mida (Puccini), nipote di Gianni Puccini, come abbiamo già visto, allievo e amico di Barbaro. Nei due sceneggiati si riconoscono benissimo, tra gli altri, Luigi Chiarini (*Bucci*, interpretato da Pietro Biondi) e Umberto Barbaro (*Nicodi*, interpretato da William Berger).

Come ha scritto Gian Piero Brunetta: Barbaro è stato un *Maestro* per il cinema italiano, nel senso più completo del termine!



Umberto Barbaro con la moglie Helena e i figli Maria e Giuzzo.