

## ИТАЛИАНСКОТО КИНО В ИСТОРИЯТА НА КИНОТО

Серджо Микели

Годината е 1895 и братята Лумиер представят в Париж нещо напълно ново в областта на спектакъла: киното.

Фотографията, средство, с което се успява, вече от 50 години, да се фиксира действителността като се запечата на картонче, следователно неподвижна и парализирана, се превръща в средство и основа, за да се задвижат тези блокирани пози чрез заснемането на изображения с помощта на апарат, способен да реализира 16-18 (а по-късно 24) кадъра (или фотограми) в секунда върху обекти в движение. Тези изображения, като се прегледат през обектива, на специален прожектор, се предават по великолепен начин в движение.

В началото Торино е столица на италианското кино, защото е по-близо до Париж и защото вече е готов, предвид характеристиката му на индустриален град (вече съществува ФИАТ), да приеме изобретението, което се очертава като бизнес, способен да обещае успех сред публиката и следователно бързи и големи печалби.

В началото на XX век сме, а италианското кино вече разперва крила и интригува зрителят от цял свят.

Вниманието на голямата публика привличат повече историите от древен Рим, отколкото реализираните в други страни, по-големи и по-силни икономически от Италия. Славата на италианското кино прекосява океаните в съревнование дори с американското.

Съществува Дейвид Грифит в САЩ, но Джовани Пастроне, от Торино, печели съревнованието.

На италианската продукция дължим, че известният режисьор замисля филма така както се явява днес на екраните с дългометражни истории.

„КАБИРИЯ“ е заглавието на първия експеримент по рода си, замислен и ръководен от Пастроне в сътрудничество не на кой да е, а на Габриеле Д'Анунцио.

Но успехът на италианското кино от тези години се дължи и на една друга причина.

Става дума за неми филми, естествено, а изпълнението трябва да се повери на подвижността (включително мимическа) на актьорите, така че жестът да замести словото.

И така актьорите от италианското кино не са тези от театралната сцена (които не успяват да се адаптират да работят пред камерата след като киното се счита спектакъл за цирка, за обикновени и неподготвени хора).

Главните герои, най-общо, са привлечени от театрални компании от крайните квартали, които, все пак, носят в себе си опита и културата на театъра комедия дел арте: театър, в който приоритет като изразни средства имат движението на тялото и изразителността на мимиката. Всъщност жестикулирането, което придружава говора като обичаен навик при разговарянето, е типично за италианците, в частност за неаполитанците. Те откриват в нямото кино идеалното изразно и експресивно средство, за да постигнат определено по-високи и убедителни резултати от колегите си в други кинематографии.

И документалният филм, особено за изкуството, се радва на огромен успех, като се имат предвид монументалните и художествени богатства на италианската земя. Най-красивите италиански градове (Венеция, Рим, Флоренция, Сиена, Пиза и т.н.) могат да се разгледат и оценят, седнали удобно в креслото пред екрана.

„КАБИРИЯ“, следователно, със серия привлекателни нововъведения (количката, специалните ефекти, зрелищността, сюжетът, който третира една фаза от втората пуническа война, следователно отново в обстановката на древен Рим), бележи важен етап от историята не само на италианското кино.

Участието, освен това, на един виден интелектуалец като Д'Анунцио (който пише сюжета и надписите в поетична форма), дава повод за първите студии на филмова критика и привлича в областта литератори и артисти, които са били подозрителни и скептично настроени спрямо новата форма на спектакъл.

Първата световна война все пак спира продукцията: от тази криза, не само италианска, но европейска, извлича полза американското кино, което вече е поставило начало на „star-system“, тоест онзи жанр, който предлага и подчертава качествата на актьорите на екрана. Освен Чарли Чаплин и цялата комична северноамериканската продукция, голям успех жънат филмите, в които се появяват, красиви и сияещи, звездите за момента: от Родолфо Валентино до Реймън Новаро, от Дъглас Феърбанкс до Грета Гарбо и т.н.

Когато свършва войната, в Италия започват онези социални движения, които по-късно отварят пътя за идването на власт на фашизма. А през този период има прекалено много проблеми, за да се мисли за кино. Така отрасълът изпада в криза. От продукция, която се върти около няколко стотици филма (сюжетни и документални) от 1914 година до края на двайсетте години се стига до 20-30 филма годишно. Фашизмът още не си е дал сметка за важноста на киното.

Това се случва, когато киното се озвучава; през 1930 година с първата работа със звукова колона „ПЕСЕНТА НА ЛЮБОВТА“ (взет от новелата „На тишина“ на Пирандело) на Дженаро Ригели, на режима се отварят очите и следователно, тъй като киното се очертава като най-силното оръжие (както казва Мусолини), публикуват се закони (виж № 918 от 18 юни 1931 година, който предполага значима намеса на режима в киното) и разпоредби за нарастване на продукцията, включително и с пропагандни цели (особено с киножурналите „ЛУЧЕ“ (светлина).

Дейността започва да разцъфтява след назначаването на един голям интелектуалец и мениджър Емилио Чеки за главен директор

на ЧИНЕС, най-важната италианска кинематографска къща, лансирана преди това смело с предприемачески дух от Стефано Питалуга.

Правят се така филми, които, реализирани при относителна свобода, тъй като не са все още изцяло под контрола на фашизма, оставят дълбока следа в историята на италианското кино.

Заглавията са „1860 – ХИЛЯДА ГАРИБАЛДИЙЦИ“ на Алесандро Блазети (предишната година този режисьор реализира „СЛЪНЦЕ“): една силно реалистична история от италианското Възраждане, където използването на диалекта представлява причина за разделение на хората в Италия; „МЪЖЕТЕ КАКВИ НЕГОДНИЦИ“ на Марио Камерини за историите, включително и любовни, на един безработен, интерпретиран великолепно от дебютанта Виторио Де Сика; „СТОМАНА“ на Валтер Рутман по сюжет, написан специално от Луиджи Пирандело с историята за него, нея и другия, заснет в средата на работници от стоманолеярните в Терни: всичко предвещава онова, което ще се представлява в рамките на направлението, което ще мине под името неореализъм едва десетина години: след края на втората световна война.

После тежката ръка на режима, веднага след първите години на трийсетте години, принуждава италианското кино да действа в рамките на точно определени схеми, които трябва да се замислят според критерий, който да оставя публиката напълно удовлетворена и положително настроена. Щастливият край следователно е бил задължително правило, елемент, който е можел, наивно, да удовлетвори всички.

Ражда се така жанрът забавна и приспивна комедия: жанр, който всъщност ще има голям успех и оттогава ще присъства все повече под различни форми в италианското кино. (Блестящ изпълнител на тези ленти ще бъде Лилиа Силви в двойка с Амедео Нацари, известна звезда от тридесетте и четиридесетте години).

А пропагандните филми?

Ако комедията има функцията на косвена пропаганда, филми, които третират политически въпроси на режима, за да кажем истината, са съвсем малко: особено до 1940 година, тоест до влизането на Италия във войната.

Филми, които възхваляват идеалите на фашизма (виж. „СТАРАТА СТРАЖА“ от 1935 г. на Алесандро Блазети или „ГОЛЯМОТО ВЪЗВЪЗНАНИЕ“, от 1936 г. на Марио Камерини, или „ОБСАДАТА НА АЛКАЦАР“ от 1940 г. на Аугусто Дженина) се броят на пръстите на едната ръка.

Но и по време на войната продукцията на пропагандни филми е доста оскъдна. Това се случва включително, защото започва да се заражда сред кинодейците, особено сред младите, воля за промяна на курса в онзи жанр, доминиращ в италианското кино, който поради своята повърхностност се нарича „Бели телефони“, тъй като в онези буржоазни и елегантни къщи, в които се развива действието, този апарат, именно бял на цвят, допринася за усещането на чистота, блясък както изглеждат всички тези сцени на екрана със светлините, огряващи всичко.

Ако това кино има някаква заслуга, тя трябва да се търси в използването на разговорния език.

Във всички случаи произношението в тези филми, с малки редки изключения, при които поради присъствието на определен актьор (Гови, Де Филипо, Макарио и т.н.) се използва диалектът, може да се счита идеално (противно на произношението в оборот днес, особено в телевизията). Не само, но в диалозите се е внимавало да не се използват английски или френски думи.

(В един филм „МЪЖЪТ, КОЙТО СЕ УСМИХВА“ на Марио Матоли от 1936 г. се дискутира между Енрико Виаризио и Де Сика, с известно въодушевление. Виаризио казва отегчен: „От тази работа ми дойде до гуша!“. На което Де Сика отговаря: „Скъпи мой, не се казва „дойде ми до гуша“. Това е Френско влияние. Казва се „писна ми“.)

Но действието срещу използването на думи от чужд произход, всъщност преминава в една ксенофобска кампания, която е целяла да заличи присъствието на етническите езикови групи (виж особения случай на насилствено италианизиране на словенските малцинствени общности във Венеция Джулия), вече е в действие в печата и дори в училищата, като се започне от средата на двайсетте години. (В един седмичник, „420“, издаван от Нербини във Флоренция, в бр. 612 от 28 август 1926 г. се появява илюстрация, на която речникът на италианския език, видян като човек, и с италианското знаме в ръка, раздава ритници на серия табелки, на които се появяват написани думи като „Pardon“, „Club“, „Soirè“, „Vernissage“, „Rendez vous“, „Première“ и т.н., идващи от френския или английския език, като ги изхвърля извън италианския език, като им казва: „Вън варвари“).

Младите, следователно, са тези, които сочат новите пътеки.

Фашизмът, освен че построява Чинесита („киноград“), една голяма и действаща структура за кинематографичната продукция, се погрижва да реализира, близо до Чинечита, една все още функционираща сграда, за обучение на кадрите от сектора: Експериментален център по кинематография. Оттам започват да излизат и кинодейци: режисьори, актьори, сценаристи, сценографи, художници по костюма и т.н., които по някакъв начин успяват скоро да се внедрят в продукцията.

И в сектора на филмовата критика група млади поставя началото на списанието „CINEMA“ (КИНО), излизащо на два пъти в месеца, ръководено по-късно от Виторио Мусолини: младия син на Дучето.

Там се формира бунтарското настроение срещу обичайната продукция. В това списание всъщност пишат младежи, които след войната окончателно ще влязат в продукцията. Някои имена: Микеланджело Антониони, Джузепе Де Санктис, братята Пучини, Лукино Висконти, Карло Лицани и т.н. Те предвещават обновлението на италианското кино (между другото като подтикват старите режисьори да се оттеглят в покой), не защото са антифашисти, а защото принадлежат към младото поколение, носител на нови идеи. Антифашизмът ще съвпадне с кризата на режима.

Още едно вярно нещо. Киното по време на фашизма не го направи, но тези младежи не се поколебават да подсказват необходимостта да се черпи за предстоящите за реализация филми от онова, което считат за най-добрата италианска литература за кино: Джовани Верга, например. Само че онези истории (Висконти подсказва „Малаволя“) не се вписват в целите на

фашисткото кино. Техният песимистичен фон не е в синхрон с директивите на Главната дирекция по кинематография.

Все пак свеж въздух полъхва и извън центровете за кинопрожекция. В рамките на така наречените Cine-GUF (Gruppi Universitari Fascisti – Университетски фашистки групи) някои долавят вече в полет, преди да са се появили конкретните предложения, необходимостта от промяна. Студентът от Сиена Микеле Гандин още през 1939 г., следователно преди всички, има идеята да реализира, в намален формат 16 мм, (както работят Cine-GUF), филм, извлечен от прозата на Луиджи Пирандело (първо е мислил за Верга, по-точно „Росо Малпело“, но този разказ му се е сторил прекалено драматичен) Взима така новелата „Чинчи“, не по-малко сърцераздирателна поради песимизма, който я просмуква.

И прави малък шедьовър, който на „Литориали (състезания между студентите фашисти в спорта и изкуството) онази година се оказва класиран, вместо на първо място както заслужава, на трето поради враждебното отношение от страна на някои членове от журито, съблюдаващи предписанията на режима.

Промяната в курса на италианското кино следователно витае във въздуха. Пускат я в действие съвсем скоро, като се започне от 1944 г., една група режисьори, в най-челните редици и най-смелите, между които Роберто Роселини с „БЕЛИЯТ КОРАБ“ (1941), Алесандро Блазети с „4 КРАЧКИ СРЕД ОБЛАЦИТЕ“, Лукино Висконти с „КОШМАР“ (1943), Марио Матоли с „НАПРЕД ИМА МЯСТО!“ (1942), Виторио Де Сика с „ДЕЦАТА НИ ГЛЕДАТ“ (1944).

„БЕЛИЯТ КОРАБ“ развива темата за войната. Но разказът, оцветен в драматични тонове, основно описва последиците, които тази война предопределя, като се спира на условията на ранените в белия кораб (болницата) и, после, невъзможността на любовната и приятелска връзка между двама млади: един моряк и едно момиче от Червения кръст, заради правилата, или по-точно дисциплинарните норми, които състоянието на война предполага да се спазват. Така между редовете сякаш прозира отношение, което се превръща в позиция, по някакъв начин, срещу абсурдността на един кървав и разрушителен конфликт, също толкова абсурден, между хората.

Филмът на Блазети разказва потопената в средата на хора от народа история на един търговски представител, който изживява своето приключение, като защитава едно момиче, завърнало се при семейството си след лошо приключение в града, изоставена и в интересно състояние. От буржоазната среда, изпълнена с добри момчета, Блазети се насочва сега към един свят от обикновени, обичайни фигури с една автентична, истинска история, която най-после зрителят усеща като своя.

С „КОШМАР“ Висконти довежда докрай провокативната и нарушаваща нормите операция, като поверява на две звезди, които на екрана са познати с цяла серия от положителни качества (като прототипове на италианското): красиви, способни, добри, умни, силни, елегантни и т.н., тоест Клара Саламай и Масимо Джироти, ролята на отцепници, впуснали се по течението и способни дори да извършат убийство. После, и в този случай, разказът, който се развива на екрана, не съпада с общата практика в този период. Ако тя умира, накрая, в при пътна катастрофа, той е арестуван от полицията, обвинен за смъртта на нейния съпруг.

И „НАПРЕД ИМА МЯСТО!“ разказва една обикновена история, където се откроява затруднението да се намери работа, следователно скромна и бедна социална среда, с финал, в който заминаването на главния герой на фронта (Андреа Кеки) определено няма триумфален тон (както обикновено се представят в киното заминаванията на войниците на фронта), а е просмукано от тъга и болка.

Следователно „ДЕЦАТА НИ ГЛЕДАТ“ (драматизиран и от Чезаре Дзаватини: едно от главните действащи лица на неореализма), където се разказва за положението на едно дете, което си дава сметка, че семейството му е в криза. Доста трогателен е краят, когато малкият трябва да приеме положението си на дете, на което се отказва обичта на родителите, за да се затвори в сиропиталище с перспективата за съществуване, изтъкано от страдание.

Но, именно, Микеле Гандин с „ЧЕНЧИ“, също филм за историята на едно изоставено дете („не е познал баща си, едва помни майка си“, пише Пирандело), е предвестникът на новата линия, която ще се осъществи в италианското кино, след като премине войната и ситуацията стане по-благоприятна за изразяване на мнения и усещания, за да върне на киното призиванието му да възпроизвежда, като я преработва, действителността и истината.

Годината е 1944, Рим наскоро е освободен от Съюзниците, и започва новият, вдъхновяващ сезон на италианското кино.

Роселини е следващият, който по следите на „БЕЛИЯТ КОРАБ“, предлага отново история със силно реалистичен отпечатък, с „РИМ, СВОБОДЕН ГРАД“: един филм, който ще остане като крайъгълен камък не само в италианското, но и в световното кино.

В климата на голямо социално напрежение в Рим, окупиран от нацистите, историята, която разказва Роселини, има силно драматичен развой (виж убийството на героинята, изпълнявана от Ана Маняни), но и дори хумористични страни, които помагат на лентата да се върти плавно и дори приятно. Крайната жертва на застреляния свещеник от нацисти-фашисти (изпълняван майсторски от Алдо Фабрици) става христоматиен откъс с лаконизма и поезията си.

Точно този филм, следователно, слага началото на течението, което ще създаде серия шедьоври и ще запази на италианското кино място между най-добрите продукции в света.

След „РИМ, ОТКРИТ ГРАД“, ето отново Роселини е ангажиран с друг филм „ПАИЗА“:

Произведение, което следва напредването на съюзническите войски от Сицилия да равнината на река По: един вид епопея, която загатва за обединението на италианския народ, освободен с големи жертви в името на свободата.

Това е световен успех.

Ред е след това на „ГЕРМАНИЯ ГОДИНА НУЛА“, отново на Роселини, заснет през 1947 г. в Берлин (след смъртта на първородното дете на режисьора, Марко Романо). Един филм, който завършва трилогията, посветена на войната. Едно изоставено на себе си

дете в разрушения Берлин, възпитано в нацистки дух, стига до убийството на баща си, защото е „социално ненужен“ и се самоубива: едно действие, което се превръща в символ на моралната криза, която отразява драматичната ситуация на обществото непосредствено след войната.

Де Сика тръгва от още по-далеч в сравнение с Роселини. Появил се в киното като актьор (изключително е изпълнението му като главен герой в „МЪЖЕТЕ КАКВИ НЕГОДНИЦИ“ от 1932 г. на Марио Камерини), захваща се с режисура по време на фашизма с „АЛЕНИ РОЗИ“ (1940), после с „МАДАЛЕНА НУЛА ЗА ПОВЕДЕНИЕ“ (1941), с „ТЕРЕЗА ПЕТЪК“ (1941), с „ГАРИБАЛДИЕЦ В МАНАСТИРА“ (1942), после както вече споменахме, с „ДЕЦАТА НИ ГЛЕДАТ“ (1943), накрая с „ВРАТАТА КЪМ НЕБЕТО“ (1944), чиято реализация, поради интереса на Мария Меркадер (която ще бъде по-късно негова съпруга), ще му позволи да намери извинение, за да остане в Рим, въпреки настоятелните подкани от страна на фашистите да се премести на север при преминаването на Съюзниците.

Но едва 1946 година, в климата на неореализма, започва да реализира, в сътрудничество с Чезаре Дзаватини, работещ по сценария, един триптих, който му отрежда място между най-престижните и известни творци на киното от всички времена.

„ШУША“ е дебютният филм след края на войната, премия Оскар за 1947 година. Само че в Италия няма успех.

Един филм-истина като този, който разказва историята на група младежи, сами, емаргинирани, които чистят обувките на американските войници, за да спечелят нещо, младежи, които после се озовават в затвора в посока на драматичен завършек, означава да се разказва положението на една бедна Италия, на едно общество на границата на оцеляването: всички въпроси, които обаче хората предпочитат да не помнят, още по-малко да преживяват отново.

Но най-висок резултат Де Сика, като се продължава по своя път, достига с „КРАДЦИ НА КОЛЕЛА“ от 1948 г.: един от най-хубавите филми, които са правени в историята на седмото изкуство. Главният герой, истински безработен, търси работа. Намира такава като разлепвач на афиши. Но докато поставя на стената първия афиш, му открадват колелото: необходимо средство, за да упражнява този занаят.

Следователно филмът се развива по линия на търсенето на това колело, заедно с 8 годишния му син. По време на трудния маршрут двамата се натъкват на лица, места и зони, които разкриват тъжни, бедни, дори отчаяни ситуации. Това ще бъде още едно разочарование, дори усещане за безсилие, а следователно и унижение пред плачещия син.

Преди „УМБЕРТО Д“, още един крайъгълен камък на италианското кино, последен пример за неореалистично кино, който Де Сика ще реализира през 1951 г., режисьорът ще завърши „ЧУДО В МИЛАНУ“, където се чувства повече ръката на Дзаватини, отколкото на Де Сика.

Става дума за една сюрреалистична история, в която една общност от бедни, накрая, успява да се откъсне от несправедливата и перверзна действителност, за да „отлети“ най-накрая в небесните пасища. В Кан получава Златната палма, докато в Ню Йорк е оценен като най-добър чуждестранен филм за 1951 година.

Но „УМБЕРТО Д“ продължава линията на двата предишни филма „ШУША“ и „КРАДЦИ НА КОЛЕЛА“.

Става дума за историята на пенсионер, работил в министерство, и кученцето му Флик. Доходите му не му осигуряват икономически условия, достатъчни за оцеляването му. Това е една тема, която засяга (а интересува и днес) състоянието, в което се оказват възрастните, често самотни и нуждаещи се от човешка солидарност.

Светът, с клетите герои заобикалящи възрастния пенсионер, не може да му предложи нищо. А изолацията му става все по-драматична. Ако иска да размени някоя дума с ближния, трябва да се обръща към слугинята в къщата, в която е взел под наем една мизерна стая.

Обхванат от отчаяние (след опит да проси), стига до идеята за самоубийството. Но върното му кученце, накрая, му попречва да извърши този краен жест.

Лукино Висконти, който вече беше насочил интересите си в началото на четиридесетте години (виж изказването му „Традиция и инвенция“ относно „Италиански стил в киното“, Милано, зима 1941 г.) към романа на Джовани Верга „Малаволя“, сега вече може да преминава към действие, въпреки че се намира в затруднено положение от финансова гледна точка, тъй като не е успял да намери кинематографска къща, която да му гласува доверие.

Така реализира филм със заглавие „ЗЕМЯТА ТРЕПЕРИ“ през 1948 г. Това е периодът, през който литературната критика (виж Наталино Сапенто и Гаetano Тромбаторе) преоценява литературата на веризма, доста пренебрегвана по време на фашизма. Висконти пресъздава този веризъм в киното чрез операция, която предлага звукова колона (говоримия език) под формата на музикален коментар, като поверява на плътността на изображението, само по себе си красноречиво, повествователната функция и завръзката на действието, като оставя рибарите от Ачитреца, главни герои на филма, да се изразяват на своя език (много често непонятен), което придава автентичност на историята.

Що се отнася до съдържанието, осъзнаването от страна на главния герой Н'Тони пред използването на властта (несправедливо) от страна на търговците на едро на риба, означава поемането в обществото на роля, която е в състояние да промени нещата и света.

После идва ред на „ПРЕКРАСНА“, изпълняван от Ана Маняни, в който прозират още влияния на определен неореализъм, който, със следващия филм „ЧУВСТВО“, ще стане тенденциозно критичен, както твърди изтъкнатият изследовател на киното Гуидо Аристарко.

С „ЧУВСТВО“, реализиран следователно през 1954 година, Висконти, превъзмогнал вече неореалистичния период, подхожда към една историческа тема, Възраждането, за да разкаже един епизод на „неосъществена революция“, по схема достойна за мелодрама (филмът започва с „Трубадур“ на Верди в театъра „Ла Фениче“ във Венеция). При описанието на фактите около 1860 година, което не се стреми да възхвалява резултатите от онези събития, както изисква историческата реторика, случката в

„ЧУВСТВО“ предлага ново критическо виждане на италианското Възраждане.

Този филм, чиято женска роля е трябвало да изпълнява Ингрид Бегрман, според Висконти, а се поверява на Алида Вали, звезда от периода на фашизма, разкрива с това изключително изпълнение, за първи път, невероятните заложи за драматични роли на известната актриса.

Друго достойнство на филма е използването на цветната лента. В него Висконти и операторът му Г. Р. Алдо обръщат особено внимание на хроматизмите, реализирани в зависимост от характера, който пресъздава сцената: ту тъмни, ту сияещи според обстоятелствата. Всъщност филмът не е лишен от живописни влияния: от импресионистите от Ливорно до сцени, основополагащи за живописата, като при разстрела както е изобразен в известната картина на Франциско Гоя.

Вече текат петдесетте години.

Сега започва да се усеща новата тежка ръка на новия „софт“ режим, който се установява в Италия след победата, през 1948 година, на партията Християнска демокрация над Народния фронт.

Киното ще изостави изключително културното си призвание и функция, за да придобива все повече характера на индустриално и търговско предприятие, докато свободата на изразяване, така спонтанна и искрена, чието начало поставя Роселини с „РИМ, ОТКРИТ ГРАД“ и която продължава само 5-6 години, може да се каже до „УМБЕРТО Д“ на Де Сика, ще бъде непрекъснато под контрол на правителството след декларацията относно спектакъла на зам. секретаря Джулио Андреоти, според който „мръсните дрехи се перат в къщи“.

Следва продължение, да, с някой филм по следата на неореализма, като предпочитани са обаче историите с по-завладяващи и убедителни завръзки (незаменимата любовна история) като „ГОРЧИВ СМЯХ“ (1949) на Джузепе Де Санктис, „ПЪТЯТ КЪМ НАДЕЖДАТА“ (1950) на Пиетро Джерми, „НЯМА СПОКОЙСТВИЕ МЕЖДУ МАСЛИНИТЕ“ (1950) отново на Де Санктис, „ВНИМАНИЕ БАНДИТИ!“ (1951) на Карло Лицани, „ДВА ГРОША НАДЕЖДА“ (1952) на Ренато Каstelани и т.н.

Все пак в началото на петдесетте години ще се утвърди достъпът до дългометражния филм на важни режисьори, между които Микеланджело Антониони с „ХРОНИКА НА ЕДНА ЛЮБОВ“ (1950) и Федерико Фелини и Алберто Латuada с филма „СВЕТЛИНИ НА ВАРИЕТЕ“ (1951), освен „БЕЛИЯТ ШЕЙХ“ на Фелини, а следователно и възобновяването на комедийното направление, което се проявява със „сериозни“ заявки с филма „АВГУСТОВСКА НЕДЕЛЯ“ (1950) на Лучано Емер и ще продължи (по-малко сериозно) по примера на класическия (поради големия успех сред публиката) „ХЛЯБ, ЛЮБОВ И ФАНТАЗИЯ“ (1953) на Луиджи Коменчини с изключителното изпълнение на Виторио Де Сика и дебюта на Джина Лолобриджида, представителка на една категория развиващи се млади и красиви актриси: присъствие, което, съчетано с обедняването на киното от тези години, ще даде начало на „star-system“ по италиански.

Ще трябва да се изчака края на шока от 18 април 1948 година, когато, с правителство на Християнска демокрация, ще започне формирането на организирана и значима опозиция, тоест шестдесетте години, за да види отново разцвет на италианското кино с най-опитните му режисьори и младите попълнения, израснали с идеята, че светът трябва по някакъв начин да се промени.

Всъщност през шестдесетте години дебютират бъдещите майстори на италианското кино: Белокио, Бертолучи, Пазолини, Ризи, Петри, Скола Рози, Монталдо, Лицани, Пучини, Пиетранджели, Джерми, Леоне, Моничели, Ферери, Латuada, Болоньини, Лой, Понтекорво, Де Сета, Олми, Дзурлини, Каstelани, Грегорети и други.

Техните творби ще дадат престиж на италианското кино и ще имат голям успех сред публиката и критиката.

По следата на тези филми и през седемдесетте години ще се отбележи съзидателен етап на значимо ниво със създаването, между другото, на най-големите шедьоври от страна на Висконти, Антониони, Филини, Скола, Пазолини и други.

През осемдесетте години италианското кино бележи свиване и обедняване на идеи, което трае и до днес.

Настоящото правителство ще нанесе допълнителен удар на кинематографската продукция, като намали чувствително финансовия принос на Държавата. (Във Франция киното получава субсидии 4 пъти по-големи от тези за италианското кино!).

Културата, казват политиците от правителството, е в лявото пространство, затова колкото по-малко средства се дават за кино (което е култура), толкова повече полза ще извлече неграмотният свят вдясно.

Следователно *mala tempora currunt* (лоши времена настанаха) за италианското кино.

Ще се промени ли положението?

Това е, което очаква добронамерената публика.