# Università del Salento Dipartimento di Beni Culturali DAMS

Storia del cinema

#### Il neorealismo



#### 1943

- **2 febbraio**: la VI armata tedesca capitola definitivamente a Stalingrado, dopo mesi di assedio.
- **9 luglio**: gli Alleati sbarcano in Sicilia, tra Licata e Gela, e dilagano rapidamente per tutta la Sicilia. Inizia la fase di liberazione dei territori italiani, procedendo gradualmente da sud a nord lungo lo stivale.
- **25 luglio**: nelle prime ore del mattino il Gran Consiglio vota la sfiducia a Mussolini che viene imprigionato; il re incarica il maresciallo Pietro Badoglio di formare un nuovo governo.
- 3 settembre: l'Italia firma l'armistizio con le truppe angloamericane. Di fronte ai tentennamenti di Badoglio e del re, gli alleati ne danno annuncio ufficiale il giorno 8 attraverso la radio, senza che i vari comandi militari ne avessero ricevuto comunicazione; il Paese precipita nel caos, i regnanti e il governo abbandonano Roma. Inizia l'occupazione militare tedesca che porterà, tra l'altro, alla liberazione di Mussolini dalla prigione sul Gran Sasso e al suo trasferimento in Germania inizialmente, e successivamente a Salò, in provincia di Brescia, dove, nel 1944, viene istituito un nuovo governo fascista.

#### 1945

4 febbraio: si apre la conferenza di Jalta. Stalin, Churcill e Roosevelt si riuniscono sul mar Nero per definire un accordo sulla conduzione della guerra, che pur volgendo al termine, lasciava ancora intravedere possibili sacche di resistenza. Vengono gettate le basi per il nuovo equilibrio politico e territoriale postbellico, basato su una divisione del mondo in "sfere d'influenza".

7 marzo: le forza anglo-americane passano il Reno, dilagando ormai senza ostacoli fino alla Germania centrale; in Italia, agli inizi di aprile, comincia lo sfondamento del fronte appenninico, in un'ultima battaglia destinata a concludersi con la vittoriosa insurrezione partigiana delle principali città del nord e la capitolazione, a maggio, di tutte le forze tedesche presenti nel Paese. L'Europa è libera.

6 agosto: gli americani sganciano una bomba atomica sulla città giapponese di Hiroshima; il 9 agosto toccherà alla città di Nagasaki. Il Giappone capitola.

#### 1946

2 giugno: gli italiani scelgono con un referendum la repubblica come soluzione istituzionale per il nuovo stato. Viene varata la Costituzione, che entra in vigore il primo gennaio 1948.

1948

Aprile: sono indette le prime elezioni politiche del nuovo Stato italiano. Lo scontro si gioca tra la Democrazia Cristiana (DC), affiancata dalla Chiesa, e i socialisti e i comunisti del Fronte democratico popolare (FDP). I toni sono molto aspri, alla fine vince le elezioni la DC di De Gasperi. Si forma anche un Sottosegretariato allo Spettacolo, affidato al giovane Giulio Andreotti, il quale appronta un vero e proprio progetto legislativo sul cinema, passato alla storia come Legge Andreotti (dicembre 1949).

La tendenza cinematografica più importante d'Europa apparve in Italia negli anni 1945-1951: il neorealismo. Esso non fu un movimento così originale e compatto come si è a lungo pensato: può essere infatti considerato al tempo stesso come un evento straordinario, legato a eventi storici drammatici, e come la risultante di un processo e di un progetto. Senza dubbio esso creò un diverso approccio al cinema di finzione, innovando il modo di raccontare storie e assurgendo a NUOVO SGUARDO sul reale, emblema della modernità cinematografica.

Il mondo viene mostrato per quello che è, come una cosa in cui ci si imbatte, una realtà che si incontra quasi per caso. Un fatto, che è anteriore al senso e che si impone come un frammento di realtà bruta nella sua ambiguità ed eterogeneità.

Lo studioso del cinema André Bazin conia il termine immagine-fatto, intendendo proprio questa connessione tra realtà e immagini, tipica del neorealismo, dove le immagini sono frammenti di realtà anteriori al senso e i fatti si determinano attraverso la loro conversione in immagini.



L'unità del racconto cinematografico non è l'inquadratura, punto di vista astratto sulla realtà che analizza, ma il fatto. Frammento di realtà bruta, in se stesso multiplo ed equivoco, il cui "senso" viene fuori solo a posteriori grazie ad altri "fatti" tra i quali lo spirito stabilisce dei rapporti. Senza dubbio il regista ha ben scelto questi "fatti", ma rispecchiando la loro integrità di "fatto".

Sotto questo punto di vista, Bazin associa Quarto potere a Paisà (R. Rossellini, 1946), come due film accomunati dalla stessa concezione estetica del realismo. Paisà si articola in sei episodi che raccontano il percorso dell'esercito anglo-americano lungo la penisola italiana nel periodo precedente la liberazione: Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, l'appennino tosco-emiliano e la foce del Po. Lo spettatore, condotto alla scoperta dell'Italia, viene immerso nella dolorosa attualità di un evento storico epocale grazie a un'opera che ha il sapore di una testimonianza diretta (andamento documentaristico).

Il riferimento principale è al sesto episodio, che narra in soli tre frammenti la tragica fine di alcuni pescatori, uccisi dai nazisti per aver rifornito di viveri un gruppo composto da partigiani e soldati alleati. L'andamento ellittico della narrazione richiede allo spettatore una partecipazione attiva nello stabilire i legami tra i diversi fatti.

Lo spirito deve saltare da un fatto all'altro, come si salta di pietra in pietra per attraversare un fiume. Capita che il piede esiti a scegliere tra due rocce, o che manchi la pietra o che scivoli su una di esse. Così fa il nostro spirito. Il fatto è che l'essenza delle pietre non è quella di permettere ai viaggiatori di attraversare i fiumi senza bagnarsi i piedi, non più di quanto quella delle costole del melone sia di facilitare l'equa divisione del pater familias.

Caratteri generali:

- > Fuoriuscita dai teatri di posa
- > Riscoperta del paesaggio
- > Attori non-professionisti

Per cercare di comprendere meglio la portata del fenomeno, occorre innanzitutto penetrare all'interno dei suoi meccanismi formali e storici, rovesciandone alcuni stereotipi:

- come forma di cinema sociale, attento cioè alle problematiche dei ceti più bassi. Non si tratta semplicemente di questo, a meno che non lo si voglia ridurre ai minimi termini;
- come cinema che si basa sull'uso di attori non professionisti e di set presi dalla realtà. È vero solo in alcuni casi. Anche il cinema sovietico si serviva di attori non professionisti negli anni Venti. La vera rivoluzione neorealista è nel linguaggio!
- come emergenza di un cinema nuovo che azzera quello del passato. Nemmeno questo aspetto in verità è completamente esaustivo.

#### Legge dell'amalgama

Non è l'assenza di attori professionisti che può caratterizzare storicamente il realismo sociale al cinema e neppure la scuola italiana, ma proprio la negazione del principio della vedette e l'utilizzazione indifferente di attori di mestiere e di attori occasionali. Quel che importa è di non porre il professionista in un ruolo abituale: il rapporto che stabilisce col suo personaggio non deve essere appesantito da nessuna idea a priori.

Chiameremo realista ogni sistema di espressione, ogni procedimento di racconto che tenda a far apparire più realtà sullo schermo. "Realtà" non deve naturalmente essere intesa quantitativamente. Uno stesso avvenimento, uno stesso oggetto è passibile di più rappresentazioni diverse. Ognuna di esse abbandona e salva alcune qualità che fanno sì che riconosciamo l'oggetto sullo schermo, ognuna di esse introduce a fini didattici o estetici delle astrazioni più o meno corrosive che non lasciano sussistere tutto dell'originale.

Al termine di questa chimica inevitabile e necessaria si è sostituita alla realtà iniziale un'illusione di realtà fatta di un complesso di astrazione (il bianco e nero, la superficie piana), di convenzioni (le leggi del montaggio, per esempio) e di realtà autentica. È un'illusione necessaria, ma essa comporta rapidamente la perdita di coscienza della realtà stessa che si identifica nello spirito dello spettatore con la sua rappresentazione cinematografica. [...] Bisogna sempre sacrificare qualcosa della realtà alla realtà.

#### I registi:

- > Vittorio De Sica
- Roberto Rossellini
- > Luchino Visconti
- > Giuseppe De Santis

#### I film

Ossessione (L. Visconti, 1943)



Ladri di biciclette (V. De Sica, 1948)



I film

Riso amaro (G. De Santis, 1949)





Roma città aperta (R. Rossellini, 1945)

Ossessione (1943), di Luchino Visconti, viene considerato il primo film neorealista della storia. Il montatore del film, Mario Serandrei, in una lettera al regista, utilizzò per la prima volta il termine, non sapendo come qualificarlo:

«Forse l'unica definizione possibile è che si tratta di un'opera neo-realistica».

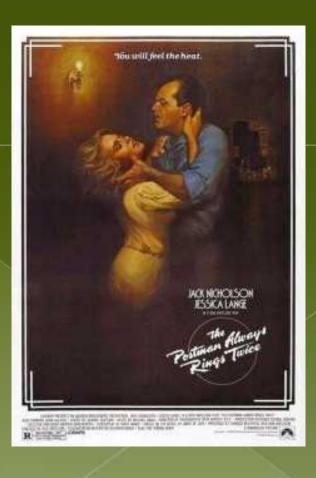
Di fatto però Ossessione è un film molto innovativo dal punto di vista formale e tecnico – le inquadrature, la costruzione degli spazi interni, i personaggi – ma resta profondamente legato alla narrazione classica, essendo tratto da un romanzo noir americano, Il postino suona sempre due volte (1934) di James M. Cain.

Il romanzo di Cain ebbe altre due versioni cinematografiche: una del 1946 di Tay Garnett e una del 1981 di Bob Rafelson, entrambe americane e col titolo originale de Il postino suona sempre due volte. Gli eventi narrati sono gli stessi. Luchino Visconti però nel suo film italianizza i nomi dei protagonisti del romanzo, Frank e Cora, e ne affida i ruoli a due importanti attori italiani, Massimo Girotti e Clara Calamai. Anche la storia viene ambientata in Italia, nelle campagne del delta del Po.

#### Le tre versioni del romanzo di Cain







In realtà il film è un lavoro ibrido: di fatto è un grandissimo è fiammeggiante melodramma, una storia disperata, ma nello stesso tempo profondamente legata alla narrazione classica. L'inquadratura, anzitutto, è costruita in modo straordinario: i termini tradizionali risultano completamente sfalsati, non c'è un elemento in primo piano (centrale) che attira lo sguardo e uno sfondo su cui esso è situato. In Ossessione tutti gli elementi dell'inquadratura sono centrali. Si assiste per la prima volta a una proposta visiva in cui vi sono i due protagonisti che parlano ai lati dell'inquadratura e i contadini che lavorano la terra nel mezzo, centrati come sfondo. Lo sfondo diventa l'elemento fondamentale della rappresentazione, quella di Visconti è una "regia degli sfondi" (suo collaboratore in questo film è Giuseppe De Santis).

Le inquadrature vive e piene. Nelle scene ambientate a Ferrara, per strada, il personaggio non è mai da solo. Inquadratura piena di corpi in città e vuota quando mostra paesaggi rurali. La regia opera una contestualizzazione continua: i riferimenti geografici espressi nei dialoghi o mostrati dalla macchina da presa sono innumerevoli. Perché l'idea del realismo alla base del progetto cinematografico di Ossessione, il cui titolo in origine doveva essere Palude, è un lavoro profondamente legato all'estetica del paesaggio. Il paesaggio insomma è un vero e proprio personaggio.

«Ma come altrimenti sarebbe possibile intendere e interpretare l'uomo, se lo si isola dagli elementi nei quali ogni giorno egli vive, con i quali ogni giorno egli comunica, siano essi ora le mura della sua casa [...] ora le strade della città [...] ora il suo inoltrarsi timoroso, il suo confondersi nella natura che lo circonda e che ha tanta forza su di lui da foggiarlo a sua immagine e somiglianza.»

Per un paesaggio italiano (G. De Santis, 1941)

«L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola "cosa" che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura.»

Cinema antropomorfico (L.Visconti 1943)

Il neorealismo di Giuseppe De Santis si discosta da quello di Rossellini e De Sica: per il regista di Riso amaro e Caccia tragica (1947), esso implica un lavoro di macchina da presa mirato a esaltare tutti gli elementi dello spettacolo cinematografico, rendendo il più possibile probabile e verosimile una storia.

Riso amaro è un grande successo a livello nazionale e internazionale. Appare come una perfetta ibridazione tra i grandi modelli cinematografici della classicità e i codici della cultura popolare: il film infatti impianta le forme del gangster movie americano in una realtà sociale italiana reale e concreta, quella delle "mondariso" del Vercellese.

De Santis si concentra sul linguaggio del corpo e sul suo rapporto con il paesaggio: la protagonista Silvana Mangano emerge fin dall'incipit come corpo cinematografico e divistico per eccellenza, calamitando gli sguardi degli altri personaggi della storia e attirando anche quello della macchina da presa.

Il film che apre ufficialmente la stagione neorealista è sicuramente Roma, città aperta (1945) di Roberto Rossellini. Presentato a Roma nel settembre del 1945, in occasione della prima e unica edizione del Festival del Quirino, scatena reazioni estreme: una parte del pubblico lo stronca, l'altra parte ne riconosce l'assoluta straordinarietà.

«[...] Quando mai si era vista e si sarebbe mai più vista una cosa del genere? Un conto è – immagino – essersi imbattuti in quel film mesi e mesi dopo in una qualsiasi sala di Los Angeles o di Soho; altro conto è averlo incontrato per caso in una sala della periferia romana nel grigio inverno che seguiva allo svolgimento reale degli avvenimenti descritti: il pubblico in sala, cioè noi, cioè io, mia madre, la nostra vicina del piano di sopra, il droghiere del negozio all'angolo, la vecchia signora della portineria, l'elettricista che ci accomodava la luce, il manovale delle Ferrovie con una gamba più corta, il pensionato che viveva in una delle cantine del sottoscala, stavamo tutti lì, a occhi spalancati e a bocca aperta, a vedere che cosa diavolo ci era capitato in quei così vicini mesi terribili».

ALBERTO ASOR ROSA, storico e teorico della letteratura

Roma, città aperta rompe con tutti i codici del cinema classico americano: racconta la storia di tutti noi (italiani che hanno vissuto l'orrore della guerra). Più che di immedesimazione, si può parlare di rispecchiamento totale: la convergenza in atto è quella tra un momento storico e una visione.

Le sequenze introduttive mostrate da Rossellini sono tre:

- l'irruzione della pattuglia tedesca in casa di Manfredi con l'uomo che riesce a fuggire dai tetti;
- il centro di comando delle SS con il maggiore Bergman che svolge le sue indagini guardando alcune foto, comodamente seduto alla sua scrivania. Nella stanza attigua torturano qualcuno, perché si sente gridare. Si parla di un piano di rastrellamento. Girata completamente in interni, non c'è mai un'inquadratura che presenti un'illuminazione netta: il gioco luce-ombra ci riconsegna un'atmosfera di chiusura soffocante, di immobilità;
- l'assalto al forno; con uno stacco di montaggio si passa a una scena collettiva, di movimento in netto contrasto con la precedente. La sora Pina, interpretata da Anna Magnani, emerge dalla folla (il cinema di Rossellini si caratterizza per il suo dare risalto a piccoli dettagli che costruiscono un mondo); il viavai di persone è continuo. Pina incontra Manfredi sul pianerottolo di casa, passano delle donne con un fiasco d'acqua. I "passaggi" sono innumerevoli (persone, palazzi distrutti, situazioni di miseria) e ci introducono in un mondo dinamico dove tutto è in movimento. Tutti i personaggi appartengono alla sfera del popolo e sono idealmente contrapposti all'universo dei nazisti.

L'elemento di novità è introdotto in una griglia di procedimenti convenzionali: l'uso delle luci nella stanza del maggiore Bergman richiama i dettami dell'espressionismo tedesco, così come il campocontrocampo appartiene all'iconografia cinematografica più tradizionale. Ma Rossellini va oltre. Il suo obiettivo è quello di lavorare su un flusso di elementi che irrompono nel film, facendone il luogo della più assoluta imprevedibilità. Nulla è casuale nell'economia dell'azione cinematografica. Tutto è funzionale alla narrazione. François Truffaut diceva: «Se nel film si vede una pistola, quella pistola prima o poi sparerà». In Roma, città aperta questo non avviene: tutto risulta dilatato verso i margini.

Pina trova la morte sull'asfalto, sotto gli occhi attoniti di suo figlio e di don Pietro: a metà del film uno dei protagonisti muore, falciato da una sventagliata di mitra che proviene da un qualche luogo fuori dall'inquadratura. Per Rossellini, dunque, la morte è un fatto imprevedibile semplicemente perché può succedere. Il regista infatti taglia quasi brutalmente la scena in cui don Pietro abbraccia la donna morente, andando contro il cliché catartico che sarebbe stato esaltato in qualsiasi altra sede tradizionale. La musica continua e si passa alla scena successiva: è la vita che continua, questo ci vuol dire Rossellini, e già sta accadendo qualcos'altro (l'agguato alla camionetta).

Germania anno zero (1948) è il secondo film di un'ideale trilogia che comprende anche Roma, città aperta e Paisà. Narra la storia di una famiglia disastrata, i Koeler, nella Berlino fantasma, sventrata dai bombardamenti, dopo la caduta del Terzo Reich. Edmund, di soli 12 anni, è il figlio più piccolo, «cresciuto nonostante tutto», ed è l'unico che si prodiga affinché qualche soldo entri in casa. Il padre di Edmund è costretto a letto da una grave invalidità, il fratello ha disertato durante la guerra ed è ricercato come ex nazista, la sorella si guadagna favori e regali prostituendosi con i soldati delle truppe alleate. Secondo un vecchio adagio nazista, chi non può lavorare e rendersi utile è un essere "eliminabile". Per questo Edmund decide di avvelenare il vecchio padre malato. Dopo averlo ucciso, il ragazzino comincia a vagare per le strade di Berlino.

Rossellini qui ci introduce nel tempo dell'erranza, una dimensione apparentemente insensata che si dilata fino al gesto finale, ossia ciò che è in grado di ristabilire un senso e di conferirlo retroattivamente al resto. Siamo costretti a seguire Edmund, la macchina da presa lo segue in una maniera ossessiva, quasi scientificamente. Tutti i suoi gesti sembrano privi di senso. Persino il suo corpo è inquietante, si direbbe privo di umanità, un automa. La sola azione che compie è quella del suicidio, che ci viene mostrata in tre inquadrature rapidissime (Edmund che guarda di fronte a sé e si copre gli occhi, Edmund che si getta nel vuoto, Edmund che si schianta al suolo). Non c'è speranza alcuna nella vicenda di Edmund – significativo il fatto che nello stesso anno Rossellini abbia perso un figlio. Lo spazio è devastato, il tempo prolungato, manca completamente l'azione. Il cinema rosselliniano racconta gli spazi vuoti dell'esistenza, attraverso il tema della perdita.

Il maggior teorico del neorealismo è Cesare Zavattini. Sceneggiatore di ben 13 film di Vittorio De Sica, tra cui Ladri di biciclette, Sciuscià (1946) e Umberto D. (1952), egli rivoluzione il modo di scrivere storie per il cinema: il racconto diventa una sorta di affabulazione libera priva di direzioni e intenzioni, per la prima volta si ha la sensazione che tutto si possa raccontare.

Zavattini voleva un cinema che presentasse il dramma nascosto negli eventi quotidiani, come l'acquisto di un paio di scarpe o la ricerca di un appartamento. L'idea è quella di raccontare una porzione di storia individuale presa in un momento particolare: a un certo punto la macchina da presa si ferma e lascia andare il personaggio incontro al proprio destino.

Simulazione di un pedinamento, inseguendo Antonio Ricci e il piccolo Bruno, protagonisti di Ladri di biciclette: al modello narrativo che si ispira al romanzo ottocentesco, si contrappone un racconto spesso ricco di buchi, lacune, rotture, arricchito dai dettagli e da elementi all'apparenza indifferenti ai fini dello sviluppo dell'azione. Pertanto il tempo narrativo è ricalcato sul ritmo quotidiano assunto dalla vita degli uomini, grigia e mediocre, priva di eventi memorabili.

Ladri di biciclette è costruito come una tragedia, secondo le regole (sceneggiatura di un'abilità diabolica). Non un'immagine che non sia carica di una forza drammatica estrema, ma neppure una alla quale non ci si possa interessare indipendentemente dalla sua successione drammatica. Il film si svolge sul piano dell'accidentale puro: tutti gli avvenimenti, sembrerebbe, sono interscambiabili, nessuna volontà sembrerebbe organizzarli secondo uno spettro drammatico. Non c'è tensione, essa è semmai l'integrale della realtà. Uno dei primi esempi di cinema puro: niente di attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà. Niente più cinema.

L'ultimo grande film del neorealismo è *Umberto D*. (1952) di Vittorio De Sica. All'uscita romana del film, Andreotti scrive una lettera di protesta sostenendo che "Umberto D. fa male all'Italia!". Umberto Domenico Ferrari è un pensionato che non sa come sbarcare il lunario. È completamente abbandonato a se stesso. L'unica persona che gli dimostra attenzione è una servetta con una storia problematica – mantiene una doppia relazione con due uomini diversi, non è sposata, è incinta.

Davanti a una trama che consiste di fatti privi di un reciproco nesso causale, lo spettatore non sa più distinguere tra "scene madri" e momenti di passaggio: il racconto neorealista tende ad appiattire tutti gli eventi sullo stesso livello, attenuando le scene più intense e privilegiando situazioni e comportamenti ordinari.

All'inizio degli anni Cinquanta l'impulso neorealista era ormai esaurito e nel 1953, al Congresso di Parma sul neorealismo, giornalisti e cineasti cominciarono a discutere sull'essenza del movimento: contrariamente a quanto visto per le avanguardie, di esso non era mai esistito un manifesto e un programma, ma solo appelli a un maggiore realismo e a un'enfasi sulla contemporaneità sociale dell'epoca. Per questo ancora oggi esiste una certa difficoltà da parte dei critici a delinearne in modo preciso la vera natura, senza incorrere in tutta una serie di stereotipi e luoghi comuni.

Il neorealismo sfalda l'universo realista del cinema classico, incentrato sul binomio percezione-azione, e avvia il cosiddetto cinema "moderno", dove l'emergere di "situazioni ottico-sonore pure" dà vita ad un cinema della "veggenza", nel quale i legami senso-motori fra situazione ed azione si intaccano a vantaggio di puri incontri visivo-sonori che trasformano il personaggio in un "veggente". L'allentamento dei legami senso-motori porta in primo luogo all'erranza del personaggio, al suo attraversamento dello spazio, che sostituisce il carattere motivato dell'azione con l'andare a zonzo, il carattere determinato del duale con l'aleatorietà dell'incontro.

R. De Gaetano, Il cinema secondo Gilles Deleuze (1996)

È la situazione che acquista la sua autonomia e perde la possibilità di uno sviluppo orizzontale di carattere pragmatico, entrando in un circuito puramente ottico con un personaggio che si trasforma in spettatore. Ha un bel muoversi, correre, agitarsi, la situazione in cui si trova supera da ogni parte le sue capacità motorie e gli fa vedere e sentire quello che non può essere teoricamente giustificato da una risposta o da un'azione. Lo sguardo, non potendo attivarsi pragmaticamente, si sviluppa in una pura visione delle cose e del mondo.

R. De Gaetano, Il cinema secondo Gilles Deleuze (1996)