

CINEMA SUMMER SCHOOL

IP PROGRAMME

IL NEOREALISMO

«Ancora oggi, quando si vuole indicare la più grande scuola, si nomina quasi sempre il neorealismo. Registi e maestri di paesi e di cinematografie profondamente differenti, dall'Oriente all'Occidente, si appellano continuamente, e magari anche per ragioni molto diverse, al neorealismo italiano. Negli Stati Uniti due autori diversi come Martin Scorsese e Steven Spielberg indicano come maestri il primo Rossellini, il secondo Zavattini [...] Tuttavia, si ha una certa difficoltà a definire il neorealismo; tutti concordano sulla sua importanza, ma le interpretazioni sono spesso molto divergenti, addirittura contrastanti. C'è chi indica la narrazione di problemi sociali, della vita autentica della povera gente; chi parla di riprese in esterni reali, di attori non professionisti. Tutte queste cose sono vere, ma solamente in parte, perché quelle valide per un autore non lo

sono per un altro»¹. Con queste parole Sandro Bernardi nella sua storia del cinema introduce l'esperienza del neorealismo. Ecco invece il giudizio di Gian Piero Brunetta: «Per quasi cinquant'anni, ieri come oggi, tutti i maggiori registi delle generazioni successive a quelle che esordiscono negli anni quaranta, da Godard e Truffaut a Glauber Rocha e Wim Wenders, dai fratelli Taviani a Bertolucci, da Nelson Pereira Dos Santos a Wajda a Coppola a Scorsese, hanno riconosciuto il loro debito nei confronti di Rossellini e Zavattini-De Sica, Visconti, ma anche verso De Santis, Lattuada, Germi, Zampa»².

Il neorealismo può essere considerato una vera e propria rivoluzione estetica. Come ha notato Domènec Font il neorealismo è la matrice della modernità cinematografica³. La prima e la più precoce delle «nouvelles vacue», a parere di Lino Micciché⁴. Un faro potentissimo, dunque, capace di rischiarare il cammino delle più innovative esperienze estetiche europee, nell'arco di tempo racchiuso tra la conclusione della seconda guerra mondiale e la fine degli anni Sessanta. La storiografia fa risalire la nascita del neorealismo cinematografico a cavallo tra il 1942 e il 1943,

¹ Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007, p. 196

² Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 200, p. 146

³ Cfr., Domènec Fost, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Paidós, Barcellona 2002, p. 31

⁴ Cfr., Lino Micciché, *Sul neorealismo, oggi*, in Lino Micciché (a cura di) *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975, p. XII

con la realizzazione e l'uscita dei film di Alessandro Blasetti *Quattro passi tra le nuvole* e di Luchino Visconti *Ossessione*. Affermato ciò, si pone un problema interpretativo essenziale: con questi due film ci troviamo davanti ad una cesura stilistica e culturale rispetto al cinema italiano realizzato durante il ventennio fascista?

In passato si è imposta una sorta di mitologia neorealista, piuttosto diffusa, orientata a ribadire l'idea della rottura e della discontinuità. Con il passare degli anni, e soprattutto con l'apparire di alcuni lavori sulla storia del cinema italiano, in special modo grazie al contributo di ricerca e continuo aggiornamento di Gian Piero Brunetta⁵, il discorso è diventato più complesso, di fatto allargando il campo interpretativo, e impostando la riflessione più nel cogliere le continuità con l'esperienza precedente, che non nel sottolineare le difformità rispetto al passato. In uno scritto teorico Francesco Casetti indica nel 1942 l'anno cerniera, quando nel cinema italiano si afferma una precisa «riconquista del reale», autentica frattura tra il prima e il dopo⁶. Il percorso naturalmente è molto più complesso di questa semplice separazione. Del resto già nel primissimo dopoguerra uno dei maggiori interpreti del neorealismo, André Bazin,

⁵ Cfr., Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione" 1929-1945*, Laterza, Roma-Bari 2009

aveva indicato con estrema chiarezza la continuità fra il cinema fascista e la nuova tendenza del realismo, pur rimarcandone l'innegabile innovativa originalità, definita come una vera e propria rinascita per il cinema italiano. «Davanti all'originalità della produzione italiana - scrive Bazin - e nell'entusiasmo della sorpresa, si è forse trascurato di approfondire le cause di questa rinascita, preferendo vedere in essa una qualche generazione spontanea uscita, come uno sciame di api, dai cadaveri imputriditi del fascismo e della guerra [...] Diversi elementi della giovane scuola italiana preesistevano dunque al momento della Liberazione: uomini, tecnici e tendenze estetiche. Ma la congiuntura storica, sociale ed economica ha fatto bruscamente precipitare una sintesi in cui peraltro s'introducono degli elementi originali»⁷. Il cinema prodotto durante il ventennio fascista non è circoscrivibile dunque, come per un lungo periodo di tempo è stato ripetuto, solo entro i confini dei film di propaganda diretta (il filone storico-biografico) o indiretta (quel tipo di commedia con troppa sufficienza, e talvolta una punta di disprezzo, definita dei «telefoni bianchi»). Seguendo questa prospettiva il neorealismo rappresenterebbe veramente una frattura col passato di

⁶ Cfr., Francesco Casetti, *Le néorealisme: le cinéma comme reconquête du réel*, in AA. VV. *Histoire des théories du cinéma*, in «CinémAction», n. 60, 1991

ragguardevole portata. Studi italiani⁸ e internazionali⁹, nel corso degli ultimi anni, hanno però contribuito a ridimensionare i termini di tale interpretazione. Riflettendo sull'importante ricerca dell'americana Ruth Ben-Ghiat, impegnata ad analizzare tre autori ritenuti espressione di differenti visioni della modernità fascista, Blasetti, Camerini e Matarazzo¹⁰, Vito Zagarrìo ha notato come la produzione cinematografica può essere considerata «una sorta di cartina di tornasole di un ampio - se pur contraddittorio - progetto del fascismo rispetto alla cultura e alla società di massa nascente. Esso, tutelando i ruoli sociali ed economici tradizionali, prefigura un “tentativo di modernizzazione” su base autoritaria, inteso a “rigenerare” il paese, a ricostruire il corpo e la mente degli italiani contro la decadenza, rafforzando l'unità nazionale e il prestigio estero. Per attuare tali obiettivi, il regime ha bisogno di una cultura fascista e di intellettuali in grado di generarla e diffonderla nel paese. Il sistema fascista, in definitiva, è un “autoritarismo

⁷ André Bazin, *Un'estetica della realtà: il neorealismo*, in ID., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, pp. 275-276 e p. 278

⁸ Cfr., Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004 e Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. V, Marsilio, Venezia 2006

⁹ Cfr., James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, University of Indiana Press, Bloomington 1987, particolarmente rilevante sull'influenza esercitata dal modello americano sul cinema fascista; Jean Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Henry Veyrier, Parigi 1985; ID., *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1990; Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986; Steven Ricci, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, University of California Press, Berkeley 2008

antidogmatico”. E nella cornice di questo “antidogmatismo”, non si può propriamente parlare di “cinema di regime”, soprattutto perché le produzioni cinematografiche del ventennio devono tener conto, oltre che delle esigenze propagandistiche, anche di quelle commerciali»¹¹.

Ad esempio tra il 1939 e il 1944, nel cinema italiano affiora una corrente fortemente letteraria e intellettualistica, definita con una etichetta limitativa, dei cosiddetti «calligrafici», composta da registi ritenuto interessati esclusivamente alla bellezza formale¹². I «calligrafici» nei loro film mostrano un particolare gusto per le atmosfere e le raffinate costruzioni dell’ambiente, dando vita ad un cinema di studio, ricco di luci artificiali, con una cura estrema nella direzione degli attori e con un impianto del racconto fortemente debitore della letteratura. I registi appartenenti a questo gruppo sono Alberto Lattuada, Mario Soldati, Renato Castellani, Luigi Chiarini, Ferdinando Maria Poggioli. Anche Mario Camerini con il suo film *I promessi sposi* (1941) si aggiunge alla pattuglia dei «calligrafici», che trova ispirazione nelle opere narrative di Luigi Capuana, Antonio Fogazzaro, Matilde Serao, Salvator Gotta, Emilio De Marchi, Aldo Palazzeschi e Italo Svevo. I giovani intellettuali raccolti

¹⁰ Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *Visioni della modernità*, in ID., *La cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 121-157

¹¹ Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo*, op. cit., p. 36

attorno alla dinamica rivista «Cinema», fondata nel 1936 e animata dal figlio di Mussolini, Vittorio, saranno molto duri con i «calligrafici», preferendo al loro modi di far cinema il realismo cinematografico, inteso soprattutto come recupero della lezione letteraria verghiana. Di questa necessità di rinnovamento, passando attraverso il realismo, si fanno interpreti Mario Alicata e Giuseppe De Santis, alla ricerca non di un «passivo ossequio ad una statica verità obiettiva, ma come forza creatrice, nella fantasia di una “storia” di eventi e persone, è la vera eterna misura di ogni espressione narrativa»¹³. Come sosterrà un altro fervente sostenitore del rinnovamento realista, Antonio Pietrangeli, «in arte non si dà innovazione o rinnovamento, se non partendo dall'estrema validità del reale e della verità»¹⁴. Contrapposizione netta, dunque, nei confronti del lavoro di registi accomunati dal culto per «la bella forma». Carlo Lizzani, fra i più decisi a denunciare i limiti dei «calligrafici»¹⁵, con anni di ritardo, proverà a storicizzare la polemica, ammorbidendo i toni e, di fatto, smussando la reale dinamica della contrapposizione tra «realismo» e «formalismo», sostenendo: «alla polemica, sempre più vigorosa e aspra, di

¹² Cfr., Andrea Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992

¹³ Mario Alicata - Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», n. 127, 1941

¹⁴ Antonio Pietrangeli, *Verso un cinema italiano*, in «Bianco e Nero», n. 8, 1942

¹⁵ Cfr., Carlo Lizzani, *Pericoli del nuovo cinema italiano. Il “formalismo”*, in «Cinema», n. 159, 1942

quei giovani critici contro il cinema vuoto dei mestieranti e dei propagandisti, si accompagna, in ognuno di loro, l'appoggio costante ad ogni venatura umana, ad ogni cedimento anche esteriormente verista dei vari "formalisti"»¹⁶.

La giovane critica di «Cinema» auspica il ritorno alla tradizione italiana del naturalismo regionale e del verismo, come abbiamo già accennato, presente soprattutto nelle opere di Giovanni Verga¹⁷. Lo stesso De Santis, recensendo *Un colpo di pistola* di Renato Castellani, parla di «giuoco triste e desolante [...] Il giuoco di chi tradisce un'esperienza senza effettivi conforti, fredda, rarefatta, abbandonata alla propria sconcertante inutilità [...] col solo magro dono di una bella calligrafia»¹⁸. L'insofferenza manifestata dai critici di «Cinema» nei confronti dell'estetica dei «calligrafici», tendenza del cinema fascista piuttosto distante dalle linee guida della produzione corrente, non collocabile entro gli schemi propri delle opere di propaganda, né tanto meno fra i «telefoni bianchi», e soprattutto privo di ben definite connotazioni ideologiche, contribuisce ad evidenziare ulteriormente la complessità della

¹⁶ Carlo Lizzani, *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 87

¹⁷ Cfr., Giuseppe De Santis, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 1941, il già ricordato Mario Alicata - Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, op. cit., e *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», n. 130, 1941

¹⁸ Giuseppe De Santis, *Un colpo di pistola*, in «Cinema», n. 156, 1942

cinematografia prodotta durante il regime. Complessità ancora più ampia, se l'analisi viene estesa ad alcune opere dei registi Mario Bonnard, Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti, Mario Camerini e soprattutto Roberto Rossellini. Lo stesso può dirsi per la problematica del realismo. Già nei primi anni Trenta il realismo aveva suscitato svariate riflessioni intellettuali. «Bisogna gettarsi per le strade» scriverà Leo Longanesi sull'«Italiano» del 1933. E l'architetto del regime, Marcello Piacentini, intervenendo sulla rivista «Cinema» del 1943, dirà ai cineasti che è arrivato il momento di «abbandonare gli studi e affrontare la città». Umberto Barbaro, il teorico del più maturo e originale della cultura cinematografica fascista, sulla rivista «Film» del 1943 scriverà un articolo dal titolo inequivocabile: *Neo-realismo*¹⁹. La necessità di un avvicinamento al realismo cinematografico è propugnata dalle pagine di «Cinema», negli scritti di Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli, Carlo Lizzani, Mario Alicata, Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. Nelle loro riflessioni affiora l'idea di un'Italia profondamente modernizzata: ora però è arrivato il momento di trovare un linguaggio in grado di rappresentare questa avvenuta modernizzazione. Come abbiamo ricordato è nel nome di Verga che prende corpo nella

¹⁹ Cfr., Gian Piero Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969

giovane critica fascista l'intenso dibattito sulla priorità di trasportare il senso del realismo verghiano dal piano letterario a quello cinematografico. Anche alla luce di ciò, il mito del dopoguerra della rottura operata dal neorealismo è dunque frutto di una visione parziale, dettata da necessità contingenti. Se dal cinema ci spostiamo alla letteratura, allargando lievemente l'angolo visuale, vediamo come il concetto di neorealismo era già stato utilizzato per recepire l'apparizione di alcuni romanzi stilisticamente abbastanza uniformi, tra cui *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia e *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro (1930)²⁰. Tali opere narrative appaiono non solo di notevole rilievo formale, ma anche una risposta italiana alla sterilità dell'oggettivismo straniero. È opportuno ricordare come ad esempio il giudizio su *Gli indifferenti* non fu univoco. Alcuni interpreti rimproverarono all'esordio letterario moraviano un eccesso di decadentismo, di esistenzialismo e una mancanza di impegno politico. Ma accanto a queste riserve, la stragrande maggioranza delle critiche furono favorevoli.

Figura centrale per capire il neorealismo, nella sua complessità, è il regista Roberto Rossellini, vera e propria cartina di tornasole di una stagione di

²⁰ La nascita della letteratura neorealista, coincidente con la pubblicazione dei romanzi di Moravia e Alvaro, è stata studiata da Walter Mauro, *Realtà e ideologia. Antologia del realismo italiano*, Alighieri, Firenze 1993

passaggio, dal fascismo all'antifascismo, avvenuto in maniera sin troppo disinvolta e repentina. Rossellini tra il 1941 e il 1947 realizza due «trilogie»: la prima per celebrare la guerra fascista; la seconda per celebrare la resistenza antifascista. Mirella Serri inserisce Rossellini tra i tanti casi di «redenti», artisti e intellettuali passati dal fascismo all'antifascismo senza troppi drammi, e soprattutto molto velocemente²¹. Mirella Serri ricorda come Rossellini iniziò a scrivere la sceneggiatura di quella che a ragione viene definita l'opera fondativa del neorealismo, *Roma città aperta*, nell'estate del 1944. Ma pochi mesi prima, nel giugno del 1943, c'era stata l'anteprima a Milano di un altro suo film, opera di propaganda fascista (la terza della serie), *L'uomo della croce*. Prima di questo film Rossellini aveva diretto *La nave bianca* (1941, pellicola di propaganda dedicata alla marina militare) e *Un pilota ritorna* (1943, altro film di propaganda dedicato all'aviazione, sceneggiato da Michelangelo Antonioni, da un soggetto di Vittorio Mussolini). La storia di *L'uomo della croce* è molto semplice: un cappellano militare muore sul fronte russo per l'Italia di Mussolini (un anno dopo Rossellini scriverà la storia di

²¹ Cfr., Mirella Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Corbaccio, Milano 2005. A Mirella Serri si deve l'idea del «viaggio breve», in contrapposizione ad un luogo comune della storiografia e della pubblicistica italiana, del «lungo viaggio», formula utilizzata, a partire dalla pubblicazione di Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1947, per descrivere il passaggio dal fascismo all'antifascismo della stragrande maggioranza degli intellettuali italiani, di ogni ordine e grado: Mirella Serri, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Marsilio, Venezia 2002

un altro sacerdote, il protagonista di *Roma città aperta* interpretato da Aldo Fabrizi, religioso morto per l'Italia della resistenza). Mirella Serri osserva: «La pellicola destinata agli italiani in camicia nera, che puntava sull'impatto emotivo offerto dalla figura del cappellano per far conoscere tutto l'eroismo dei militari impegnati sul fronte russo, era tratta da un soggetto dell'ex squadrista Asvero Gravelli, redattore capo di *Gioventù fascista* e direttore dell'oltranzista e razzista *Antieuropa*. Rossellini voleva così rendere omaggio al frate domenicano padre Reginaldo Giuliani, cappellano militare caduto in guerra. Ricostruiva quindi la campagna di Russia, con un kolchoz approntato nei pressi di Ladispoli, e rispecchiava l'afflato mistico-religioso del fascismo nella fase del suo declino. Aveva come ulteriore obiettivo quello di descrivere la crudeltà e il cinismo dei comunisti, a cui opponeva la figura del prete che, mentre la battaglia infuria, perde la vita in un gesto di estremo altruismo»²². Vedendo *Roma città aperta* si stenta a credere che si tratti dello stesso regista di *L'uomo della croce*. Ma sta anche in questo evidente contrasto la grandezza di Rossellini, il suo essere al contempo lo specchio di due stagioni differenti, di due universi contrapposti, uniti però dalla medesima ricerca, inscritta nella cifra stilistica del realismo. «Nel finale di *Roma città aperta* - scrive

²² Mirella Serri, *I redenti*, op. cit., pp. 225-226

Brunetta - Rossellini ci mostra il gruppo di ragazzi che ha appena assistito alla fucilazione di Don Pietro riprendere a testa bassa, mano nella mano, lungo la via Nomentana il cammino verso la città. Tutte le successive strade visive del cinema italiano partono materialmente e idealmente da questo campo lungo, attraversato da un piccolo coro di figure silenziose, che camminano verso Roma in una luminosa mattina dell'estate del 1944. È un cammino pieno di incertezze, ma il sacrificio di Don Pietro diventa una stazione necessaria della via Crucis di una nazione sconfitta per accedere al tempo della pace e della speranza. In un paese la cui unità morale è distrutta i ragazzi sono le uniche figure innocenti a cui si può affidare il compito di aprire nuove strade»²³.

Ma c'è un altro aspetto della mitologia neorealista sul quale vale la pena di soffermarsi. Ragionando fuori dagli schemi consolidati della critica, lo storico del cinema Fernaldo Di Giammatteo, analizzando la produzione cinematografica dell'Italia in guerra, si imbatte in *Pastor Angelicus* (1942), documentario sulla figura di Pio XII di Romolo Marcellini. Di Giammatteo osserva come si debba «sottolineare l'ascendenza cattolica di autori come De Sica (in questi anni sensibile alle tematiche direttamente

²³ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 29

religiose, con *La porta del cielo*, o ai drammi familiari trattati secondo un'ottica rigorosamente morale, con *I bambini ci guardano*) o come Roberto Rossellini (è del 1943 *L'uomo della croce*, mentre due anni prima *La nave bianca* rivelava quali fossero i capisaldi della sua moralità). L'ideologia laica e marxista che prevarrà nel primo neorealismo produrrà una sorta di "oscuramento" della influenza cattolica. E la critica ne risentirà in varia misura, vietandosi talvolta la comprensione dei fenomeni»²⁴. Fra le matrici culturali del neorealismo deve essere annoverata, come ci suggerisce Di Giammatteo, l'influenza, molto marcata in alcune opere, dell'etica e della religione cattolica. La scuola realista italiana, nata dai lutti e dalle macerie materiali e morali causate dal conflitto bellico, prepotentemente impone un nuovo sguardo sul cinema. Sguardo non solo cinematografico, ma anche critico, teorico e produttivo. Partiamo dalla produzione. A Luigi Gedda si deve l'intuizione di mettere piedi le strutture portanti necessarie alla realizzazione di un «cinema cattolico». La data d'inizio di questa avventura è il 1942, quando Gedda, che si è fatto le ossa fra i giovani dell'Azione Cattolica, diventa presidente del Centro Cattolico Cinematografico (CCC). Nello stesso anno il CCC

²⁴ Fernaldo Di Giammatteo, *Lo schermo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 12-13

produce il documentario di montaggio *Pastor Angelicus*, per la regia di Romolo Marcellini, dedicato alla figura di Pio XII. Ormai il cinema è entrato in maniera massiccia nella vita degli italiani. Il fascismo considera lo spettacolo cinematografico strumento essenzialmente educativo e propagandistico, oltreché il miglior divertimento di massa. Quindi se i cattolici vogliono entrare nelle dinamiche della moderna società, debbono per causa di forza maggiore avvicinarsi al cinema, producendo in proprio, anche per rispondere alla crisi di civiltà che sta investito l'Europa, e soprattutto in vista di una nuova fase, successiva alla conclusione del conflitto mondiale, qualunque piega esso prenda. *Pastor Angelicus*, come scrive Gian Piero Brunetta, «oltre a segnare il primo grandioso successo produttivo e organizzativo in campo cinematografico di Luigi Gedda, è anche un vero e proprio manifesto politico: un segno pubblico di modifica delle alleanze e un tentativo di sostituire, all'immagine mussoliniana ormai vacillante, quella del pontefice, al di sopra delle parti, capace di accogliere, in un abbraccio ecumenico, tutti i propri figli, offrendo loro una parola di pace e un gesto di conforto»²⁵. Gedda è il responsabile della politica dei cattolici per il cinema (nel 1946 diventa direttore de «La

²⁵ Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 103

Rivista del cinematografo», edita dal CCC). Al ruolo guida di Gedda, si affianca immediatamente quello di Giuseppe Dalla Torre. Dalla Torre, direttore dell'«Osservatore Romano» poco gradito al fascismo, assume il timone del «cinema cattolico», attraverso due società di produzione cinematografica, la Orbis Film prima, e in seguito la Universalia²⁶. Nasce così il progetto di realizzare, con l'Italia ormai al collasso a causa delle vicende belliche, *La porta del cielo* di Vittorio De Sica, girato nella Roma del 1944, ancora occupata dai nazisti, e alla cui realizzazione collaborano Cesare Zavattini e Diego Fabbri. Salvo D'Angelo, sempre per la Orbis, produrrà, dopo la Liberazione di Roma, il film di esordio di Pietro Germi, *Il testimone*, una acerba ma già ben robusta mescolanza di giallo e nascente neorealismo, sotto la supervisione di Alessandro Blasetti, e con l'attiva collaborazione di Fabbri e Zavattini. Successivamente la Universalia (nata da una costola della Orbis, sempre sotto la presidenza di Giuseppe Dalla Torre e le attente benevolenze di Luigi Gedda) per alcuni anni lavorerà ancora con De Sica e Zavattini, con Mario Soldati, Roberto Rossellini ed altri. E soprattutto produrrà due importanti film della rinascente cinematografia, mentre l'Italia è impegnata nella ricostruzione e

²⁶ Cfr., Aldo Anziano - Emilio Lonero, *La storia della Orbis-Universalia. Cattolici e neorealismo*, Effatà, Torino 2004

il neorealismo sta raggiungendo l'apice della fortuna estetica e internazionale: *La terra trema* di Luchino Visconti e *Fabiola* di Alessandro Blasetti.

Brunetta, nell'ultima versione della sua imponente e tutto sommato equilibrata storia del cinema italiano, al neorealismo dedica giustamente due volumi²⁷, considerandolo uno snodo essenziale. Se c'è un punto che non convince di questa intelligente e fondamentale ricerca, è l'insistenza su un aspetto: l'ostilità dei cattolici verso il neorealismo. «Negli anni della ricostruzione - scrive Brunetta - almeno fino alla data delle elezioni del 1948, che funziona da spartiacque anche in questo settore specifico, l'azione dei cattolici si svolge in prevalenza lungo queste direttrici: *opposizione al neorealismo*, scattata a tutti i livelli e mantenuta con coerenza sino alla fine del decennio; *riorganizzazione e allargamento dell'esercizio*; *appoggio e progressiva promozione* di iniziative culturali. La mobilitazione antineorealista, effettuata con estremo tempismo e decisione, si manifesta mediante un attacco concentrico che, sotto l'egida della battaglia contro gli spettacoli immorali, intende colpire ogni forma di rappresentazione critica dei problemi che la società italiana ha di fronte»²⁸.

²⁷ Cfr., Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Laterza, Roma-Bari 2009

²⁸ Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, op. cit., p. 108.

La serrata critica riservata al neorealismo da parte dei cattolici deve intendersi come severa reprimenda e rifiuto, «in una scalata che sarà poi perfettamente sintonizzata agli attacchi di Mario Scelba contro il “culturame di sinistra”»²⁹. Le fonti portate da Brunetta a sostegno della tesi, riguardano soprattutto il quotidiano della Santa Sede «L'Osservatore Romano» e «La Rivista del cinematografo». E la storiografia di riferimento sulle vicende politiche italiane, è in sostanza quella prodotta nel corso degli anni Settanta (quando la prima ricognizione di Brunetta fu avviata, edita dagli Editori Riuniti)³⁰. Mescolare il manganello e le invettive indirizzate al «culturame» del ministro democristiano Mario Scelba, l'autoritarismo di Gedda, certe sviste della pubblicistica vaticana e più in generale cattolica, relative al cinema neorealista, non aiutano a far luce su uno snodo significativo per la storia repubblicana e sul ruolo dei cattolici nel difficile transito verso la modernità. Non vogliamo assolutamente negare certe forzature e certe ostilità. Ma se non possono tralasciarsi forzature ed ostilità, bisogna pur ricordare l'intenso dibattito suscitato dal neorealismo nell'ambito della cultura cinematografica cattolica. Se l'analisi non è viziata da comprensioni pregiudiziali,

²⁹ *Ibid.*, p. 110

l'interpretazione cattolica del neorealismo mostra un altro aspetto: l'altissima qualità, ancor oggi di estrema attualità, nell'avvicinarsi all'estetica cinematografica, al fine di comprenderne l'epocale portata metafisica.

Ricordato l'impegno produttivo dei cattolici, veniamo alla ricezione critica e teorica. Il principale protagonista di questa stagione è stato il cattolico francese André Bazin, che con le sue riflessioni cambia la faccia al modo di interpretare la settima arte. Francesco Casetti definisce «paradigma ontologico» il rinnovamento moderno della teoria del cinema.

Bazin, insieme a Siegfried Kracauer, è collocato fra i più attenti e incisivi esponenti del nuovo indirizzo assunto dagli studi teorici cinematografici³¹. Bazin dedica articoli e saggi di notevole precisione ai nuovi film italiani, tra cui la magnifica interpretazione di *Ladri di biciclette*³², sforzandosi di far emergere la dimensione etica presente nell'estetica neorealista. Approfondendo le idee di Bazin, si evince come il neorealismo non possa essere ridotto ad una questione interpretativa da risolvere entro lo spazio delle profonde innovazioni linguistico-formali.

³⁰ Cfr., Gian Piero Brunetta, bibliografia al capitolo *La politica cinematografica dei cattolici*, in ID., *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, op. cit., pp. 371-381. La prima edizione della storia del cinema italiano di Brunetta è del 1979.

³¹ Cfr., Francesco Casetti, *Il cinema come partecipazione al mondo: André Bazin*, in ID., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 32-38

³² Cfr., André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., pp. 303-318

Dell'importanza estetica del neorealismo Bazin né è pienamente convinto. Conclude la recensione nel 1949 a *Ladri di biciclette*, ribadendo come il film di De Sica «è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema»³³. Ma la sua analisi va oltre. Agli occhi dello spiritualista Bazin il neorealismo appare una vera e propria rivoluzione morale. In quegli anni il neorealismo diventa fertile terreno per esercitare la critica di ispirazione cattolica. Oltre a suscitare il vivo interesse di Bazin, il neorealismo produce un intenso dibattito, del quale oggi si sono persi gli echi, ma che trova ad esempio in Félix A. Morlion, eclettico domenicano belga residente a Roma, un originale continuatore. Morlion in un articolo del 1948 analizza il neorealismo alla luce della rinnovata scolastica³⁴. L'impatto con la cinematografia neorealista scuote a fondo un altro importante esponente della riflessione cinematografica cattolica dell'immediato dopoguerra: Amédée Ayfre. La visione di *Germania anno zero* (1949) di Roberto Rossellini agli occhi del giovane teologo francese determina una emozione così intensa da indirizzarlo verso studi di estetica cinematografica. In un saggio Ayfre si

³³ *Ibid*, pp. 317-318

spingerà a parlare di neorealismo nei termini di «evocazione religiosa», sviluppando le proprie argomentazioni in una prospettiva «fenomenologica»³⁵. Per concludere il discorso, l'ultimo richiamo ci conduce all'opera di un altro studioso dell'area francese, Henri Agel. Agel, sulla linea maestra tracciata da Bazin, pur non seguendolo sino in fondo, pone l'attenzione soprattutto nelle opere neorealiste di Vittorio De Sica. Il cinema di De Sica per Agel rappresenta una svolta determinante per l'estetica del cinema; e muovendosi anch'egli nell'orizzonte di una riflessione filosofica fenomenologica, paragona il neorealismo ad una nuova forma di «umanesimo»³⁶.

Ricostruire nei minimi particolari (e nella sua ampiezza) la storia dell'incontro fra riflessione cattolica e neorealismo - al di là di schematismi e semplificazioni, ancor oggi duri a morire - porterebbe via troppo spazio³⁷. Vale la pena però sottolineare un aspetto di rilevante

³⁴ Cfr., Félix A. Morlion, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, in «Bianco e Nero» n. 4, 1948: un prolungamento delle analisi di Morlion si trova in *Crisi e prospettive del realismo cinematografico*, in «Bianco e Nero», n. 6, 1949

³⁵ Amédée Aysre, *Problemi estetici del film religioso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965 e *Du premier au second Néoréalisme*, in «Études cinématographiques», nn. 32-35, 1964, successivamente confluito nella raccolta di scritti dedicati al neorealismo Amédée Aysre, *Un cinéma spiritualiste*, Éditions du Cerf-Corlet, Parigi-Condé-sur-Noireau 2004, pp. 127-175

³⁶ Cfr., Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Éditions Universitaires, Parigi 1956

³⁷ Cfr., Sergio Trasatti (a cura di), *I cattolici e il neorealismo*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1989; Ernesto G. Laura, *I cattolici di fronte al neorealismo*, in «Nostro Cinema», n. 5, 1999; Claudio Siniscalchi, *Verità e interpretazione. Cattolici e cinema dal dopoguerra ad oggi*, in AA. VV., *La Rivista del Cinematografo. Settanta anni al servizio del cinema di qualità 1928-1998*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1998; Ruggero Eugeni - Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, voll. I-III, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 2006

importanza: l'attenzione al cinema come fenomeno globale, passando per una chiave di lettura estetico-filosofica. Le ricerche di Bazin, Morlion, Ayfre e Agel, sono sostenute da una solida filosofia dell'arte, appoggiata ad una visione metafisica, declinata in diverse prospettive: ontologiche, neotomiste, personaliste e fenomenologiche³⁸. Il discorso non può essere circoscritto solo all'aspetto teorico della critica cattolica francese, poiché il giornalismo cinematografico cattolico italiano seguì con attenzione il neorealismo, come dimostrano il lavoro di Gian Luigi e Brunello Rondi, Mario Verdone, Diego Fabbri, esercitato su importanti testate quali «La Rivista del cinematografo», «Bianco e Nero», «La Fiera letteraria», «Filmcritica». Successivamente, anche in campo cattolico, assisteremo ad uno spostamento di interessi. L'oggetto degli studi della generazione successiva di teorici si allargherà verso la direzione dell'analisi del linguaggio e dell'analisi formale, tese ad evidenziare le strutture del testo cinematografico. Le problematiche estetiche e filosofiche lasceranno spazio alle nuove metodologie strutturaliste, semiotiche e psicoanalitiche. I padri della moderna riflessione teorica sul cinema già nei primi anni Cinquanta, in special modo Bazin e gli spiritualisti francesi, avevano

³⁸ Cfr., Dudley Andrew, *The Challenge of Phenomenology: Amédée Ayfre and Henri Agel*, in ID., *The Major Film Theories*, Oxford University Press, New York, 1976, pp. 242-253

impostato la ricerca teorica su basi filosofiche. Il percorso successivo, segnato dalla scelta di rincorrere con cieca fiducia le tendenze imposte dalle nuove modalità interpretative, applicandole magari al concetto teorico di modernità del cinema e, soprattutto, alla esasperante pratica del cinema d'autore (dando non di rado ampio risalto a quelle opere segnate da una marcata ambiguità religiosa e spirituale), ha portato ad un allontanamento di prospettiva, di fatto infiacchendo e svuotando studi pur pregevoli.

Il neorealismo cinematografico è caratterizzato anche dalla presa di coscienza della difficile situazione che sta vivendo la società italiana nella prima fase della ricostruzione, che porterà alcuni esponenti democristiani, come Giulio Andreotti, all'epoca Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, con delega dello spettacolo, ad esprimere riserve sul film *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica³⁹. Questa polemica nel corso del tempo è stata ampiamente strumentalizzata. Con apprezzabile equilibrio, Gian Piero Brunetta ne ha delineato i giusti contorni: «Andreotti - scrive Brunetta - cerca di difendere una sua idea di cinema italiano e di varare leggi per proteggerlo e rimetterlo in moto

³⁹ Giulio Andreotti pubblicò una lettera sulla rivista «Libertas», n.7, 1952, nella quale muoveva alcune contestazioni al film di De Sica

incoraggiando anche le coproduzioni, muovendosi tra queste forze avverse: gli americani che vogliono un controllo completo del mercato, il governo che considera non importanti e prioritari, in tempi di ricostruzione, gli interventi a favore del cinema, e i distributori che sono ben contenti dei guadagni che ottengono con il cinema americano. Andreotti è oggetto di molte polemiche soprattutto per le sue dichiarazioni alla Camera e per un articolo - su *Libertas*, 1952 - in cui chiede ai registi italiani e soprattutto a De Sica di ricordarsi delle più nobili figure nazionali, ma l'immagine dell'orco che si mangia il neorealismo con il tempo lascia il posto a una figura più salvifica e benefica che contribuisce in maniera significativa e decisiva alla difesa e alla ricostruzione anche del comparto produttivo»⁴⁰.

Una diffusa pubblicistica, alla quale ha fatto seguito un'altra altrettanto diffusa storiografia cinematografica, hanno mescolato la polemica nel più ampio argomento della censura e delle antipatie democristiane verso il neorealismo, reo di flirtare troppo con i partiti della sinistra, in special modo con il Partito Comunista Italiano. Naturalmente la realtà storica è molto più complessa. Imputare alla Democrazia Cristiana o ad alcuni suoi notabili, al Vaticano, a Gedda, ai conservatori, alla magistratura o ad un generico cartello delle «destre» (singolarmente o in concorso fra di loro)

⁴⁰ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, pp. 136-137.

l'obiettivo di ostacolare, se non di far abortire, il neorealismo, rappresenta un grave errore di prospettiva. Ciò non cancella incomprensioni e polemiche, anche aspre, e alcuni clamorosi errori. Ma vedere negli anni del governo di Alcide De Gasperi, e di alcuni ministri come Scelba, un periodo di oscurantismo morale e di imperante clericalismo, è quanto di più lontano vi possa essere dalla realtà dei fatti⁴¹. Tale giudizio storico è da attribuirsi alla rottura governativa avvenuta nel maggio 1947, dalla quale prende avvio il quarto gabinetto De Gasperi. I comunisti sono diventati forza di opposizione, e la nascita del «centrismo» degasperiano segna una cesura di notevole importanza nella storia della politica repubblicana. A livello internazionale il clima è surriscaldato. La nascita del Cominform è un passaggio chiave della «guerra fredda», che porta in Italia il PCI a radicalizzare ulteriormente l'opposizione alla DC e ai partiti moderati. Per i comunisti la DC di De Gasperi ha completamente tradito la causa della democrazia. A dirlo apertamente è Palmiro Togliatti, segretario del PCI, durante il VI congresso del partito nel gennaio 1948, a pochi mesi dalle elezioni politiche. Come ha ricordato Paolo Spriano in un libro

⁴¹ Lo spettro della “restaurazione” ancora aleggia, tanto per fare un esempio, nella corposa e ampiamente documentata ricostruzione storica del neorealismo ad opera di Giulia Fanara, *Pensare il neorealismo. Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*, Lithos, Roma 2000, ricerca di apprezzabile erudizione, ma con un linguaggio e un uso di schemi politico-ideologici propri della guerra fredda, ormai abbondantemente superati

di memorie, il PCI tra il 1946 e il 1948 esercita una «contrapposizione totale», tipica di un partito fortemente rivoluzionario, nei confronti della DC, considerata un elemento più che conservatore, reazionario⁴². Pietro Scoppola ha sostenuto che la storia del «centrismo» in realtà è stata scritta dai vinti, cioè dalle forze ostili a De Gasperi nel 1948: gli avversari comunisti e socialisti, ovviamente. Non pochi vincitori hanno contribuito a gettare ombre sul «centrismo», dai cattolici impegnati a valorizzare l'esperienza del centro-sinistra⁴³, o da personaggi, pur se assai diversi, ostili però alla politica degasperiana, come Giuseppe Dossetti⁴⁴ e Giovanni Gronchi⁴⁵, sino ad arrivare agli alleati laici della DC, appropriatisi dei risultati riformisti dovuti alla incisiva attività di governo, soprattutto nel settore economico⁴⁶. «Grazie a Gedda, e attraverso - scrive Brunetta - i vari strumenti da lui coordinati, l'attacco contro il neorealismo assume i toni di una crociata senza possibili mediazioni»⁴⁷. Su Gedda, il responsabile dei Comitati Civici che contribuirono in maniera determinante alla vittoria della DC nelle elezioni del 1948, finisce per

⁴² Cfr., Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Garzanti, Milano 1986, pp. 83-86

⁴³ Cfr., Vera Capperucci, *Il partito dei cattolici. Dall'Italia degasperiana alle correnti democristiane*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010

⁴⁴ Cfr., Gianni Baget Bozzo, *Il partito cristiano al potere. La DC di De Gasperi e di Dossetti 1945-1954*, Vallecchi, Firenze 1975

⁴⁵ Cfr., Maurizio Serio, *Il mito della democrazia sociale. Giovanni Gronchi e la cultura politica dei cattolici italiani (1902-1955)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010

sovrapporsi un giudizio negativo al tempo stesso politico e cinematografico. Il neorealismo esaurì la propria spinta propulsiva, e non scomparve a causa di pressioni esterne esercitata dal potere politico democristiano. Una riflessione di Federico Fellini, raccolta da Tullio Kezich nel 1959, mette nei giusti binari la questione dell'esaurimento della poetica neorealista: «Subito dopo la guerra - dice Fellini - ciascuno di noi vedeva il mondo con gli occhi di un bambino. Tutto era così nuovo, così avventuroso. Un mondo era crollato e ne stava nascendo un altro. Abbiamo vissuto degli anni magnifici, nonostante tutti i guai che ha passato l'Italia. Dove ti voltavi trovavi qualcosa da raccontare [...] A un certo punto, come tutte le cose, anche il dopoguerra è finito. Le strade delle nostre città sono ridiventate strade, dove la gente passeggia, va e viene dagli uffici, si muove in una luce anonima. I motivi per i quali il cinema italiano ha perso parte del suo slancio sono tanti, ma quello determinante mi sembra proprio questo; non ha più potuto essere lo specchio di una realtà eccezionale. Di fronte a questa realtà appiattita, normalizzata, bisogna essere poeti. Bisogna inventare e avere qualcosa da dire, il documento non basta più. Così è venuta fuori la crisi di un certo

⁴⁶ Cfr., Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, il Mulino, Bologna 1991, p. 233

⁴⁷ Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, op. cit., p. 109

modo di concepire il cinema, il retroterra culturale del neorealismo si è rivelato troppo esiguo, l'improvvisazione ha mostrato la corda»⁴⁸.

Ora, fatta chiarezza su alcuni orientamenti assai diffusi nella vulgata neorealista, bisogna pur riconoscere, senza margini di dubbio, che con l'arrivo delle opere di Roberto Rossellini *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), ci troviamo davvero davanti ad una rottura rispetto al passato. Ma che tipo di rottura si afferma con il neorealismo? Innanzitutto nel neorealismo assistiamo ad un rispecchiamento della cultura resistenziale, fortissima nei primi anni del dopoguerra. Giuseppe De Santis individua, con grande enfasi, come la paternità del neorealismo debba rintracciarsi «solo e soltanto nella Resistenza. Personalmente non mi piace andare troppo per il sottile e non ho nessuna voglia di stare a considerare se *Quattro passi tra le nuvole*, *I bambini ci guardano* e *Ossessione* rappresentino o non i primi sintomi di una ricerca neorealista in embrione [...] senza la Resistenza e senza la caduta del fascismo, non sarebbe mai accaduto che braccianti, pescatori e piccoli impiegati diventassero i protagonisti del cinema italiano»⁴⁹. Le tematiche resistenziali toccano anche un regista insospettabile: Alessandro Blasetti. A Blasetti, come già

⁴⁸ Tullio Kezich, *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 41-42

⁴⁹ Giuseppe De Santis, *Confessioni di un regista*, in «Rivista del cinema italiano», nn. 1-2, 1953

ricordato, si deve la realizzazione di un film di forte discontinuità, a ragione considerato anticipatore del neorealismo: *Quattro passi tra le nuvole*. Nel 1945 Blasetti dirige *Un giorno nella vita*; storia resistenziale dove i nazisti massacrano delle suore di clausura, responsabili di aver ospitato dei partigiani nel convento. Insieme ad Augusto Genina e Goffredo Alessandrini, Alessandro Blasetti era stato fra i registi più autorevoli e convinti della politica cinematografica fascista, realizzando film di notevole spessore estetico come *1860* (1934), o di «patriottismo commerciale» come *La corona di ferro* (1941), o di puro mestiere come *La cena delle beffe* (1941). Il regista romano è ostile alle tendenze moderniste e in sintonia con il movimento letterario e artistico «Strapaese», di cui la rivista «Il Selvaggio» di Mino Maccari ne rappresenta la tribuna giornalistica. A questa tendenza culturale fascista, assai polemica, aggressiva e provinciale, appartengono, oltre a Maccari, Ottone Rosai, Ardengo Soffici, Leo Longanesi, Giovanni Papini, Curzio Malaparte, Berto Ricci. «Strapaese» si richiama allo spirito originario della rivoluzione mussoliniana, opponendosi all'indirizzo borghese, urbano e modernista assunto dal movimento fascista. Non a caso Blasetti

aveva diretto un film sullo squadristo fascista, dal titolo sin troppo chiaro: *Vecchia guardia* (1935).

Il neorealismo, nella sua complessità, incarna la forma embrionale di un cinema nuovo, certo lontano dalle ingenuità idealizzazioni di pedinare l'anonimo protagonista della vita di tutti i giorni, così come vorrebbe Cesare Zavattini, ma pur sempre indice di uno sfondamento nella direzione del realismo, in grado di rivoluzionare profondamente lo statuto della finzione cinematografica, riuscendo ad avvicinarsi allo stile della migliore letteratura realista, specialmente di quella americana del primo Novecento. Come osserverà Bazin nel 1948, parlando di *Paisà*: «Non è il merito minore del cinema italiano recente quello di aver saputo trovare per lo schermo gli equivalenti propriamente cinematografici della più importante rivoluzione letteraria moderna»⁵⁰. La povertà dei mezzi di produzione diventerà un'arma rivoluzionaria. Si affermeranno la necessità di girare per le strade, di servirsi di attori non professionisti, di evitare le falsità della messa in scena, di cercare di catturare la realtà viva così come si presenta sotto gli occhi del regista. La quotidianità del dopoguerra, con tutte le sue durezze, è la forza dirompente del neorealismo. Insomma la poetica della strada, la principale fonte di innovazione del dopoguerra, farà

diventare il neorealismo italiano il faro della ricerca estetica della cinematografia europea post-bellica. Con il neorealismo entriamo nella stagione della necessità di misurarsi con la realtà delle immagini, e la loro sconvolgente, affascinante e misteriosa natura. In un arco di tempo sin troppo breve, dal 1945 al 1954, si girano in Italia capolavori ineguagliabili. La pattuglia dei registi neorealisti, come suggerisce Brunetta, è racchiusa in un «quadrilatero», composto da Roberto Rossellini, Vittorio De Sica (con la insostituibile collaborazione di Cesare Zavattini), Luchino Visconti e Giuseppe De Santis. «Teoria e poetica del neorealismo - scrive Brunetta - non nascono da un progetto comune ideato a tavolino: il neorealismo appare sempre più come una “corrente involontaria” e un “campo di tensioni”, più dilatato che in passato, in cui coabitano figure che si muovono in più direzioni, o una fase di “crisi vitale” come l’ha definito Pasolini [...] Il caso, l’improvvisazione, la costruzione quotidiana della sceneggiatura, il largo margine di imprevisto, gli elementi su cui a posteriori si sono costruite la poetica neorealista e la sua mitologia, sono, in realtà, fattori collegati alle condizioni materiali di

⁵⁰ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., pp. 302-303

partenza, dati di fatto che impongono al regista di impostare il lavoro secondo un certo arco di possibilità»⁵¹.

Ma c'è ancora un aspetto da segnalare riguardo al neorealismo: i suoi rapporti con le vicende italiane del dopoguerra. Lo storico delle relazioni internazionali Ennio Di Nolfo ha dedicato un interessante studio all'Italia del dopoguerra, intitolandolo *Le speranze e le paure degli italiani*⁵². Per avvalorare le sue idee Di Nolfo ha fatto abbondante ricorso alle fonti letterarie e cinematografiche. L'investigazione ruota attorno a due entità culturali e sociologiche contrapposte: le «speranze» e le «paure». Prendendo spunto da questo lavoro - e sottolineandone la portata storiografica - Pietro Scoppola ha osservato che «Per molto tempo solo scrittori o registi hanno prestato attenzione al vissuto quotidiano, alle privazioni, alle sofferenze, alle paure del popolo italiano negli anni terribili che vanno dall'entrata dell'Italia in guerra alla definitiva caduta del fascismo e poi al vissuto, anch'esso durissimo ma già illuminato dalla speranza, degli anni della ricostruzione»⁵³. Le «paure» degli italiani cristallizzatesi nelle immagini dei film neorealisti, sono quelle di una nazione uscita da una guerra distruttiva, soprattutto dal punto di vista

⁵¹ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, op. cit., pp. 160-162

⁵² Cfr. Ennio Di Nolfo, *Le speranze e le paure degli italiani 1943-1953*, Mondadori, Milano 1986

morale, desiderosa però di lasciarsi alle spalle, e in fretta, i fantasmi del passato. «Dai resti di un mondo sconvolto - scrive Brunetta - si tenta di far nascere e ipotizzare la crescita di un individuo capace di creare nuovi rapporti tra le persone e lo spazio in cui agiscono. Dalle macerie gran parte degli uomini del cinema italiano esce rigenerata, purificata e con un forte desiderio di muovere concordemente verso una medesima direzione»⁵⁴. Il neorealismo prende forma, come abbiamo ricordato, scattando l'istantanea del fascismo nell'atto di consumare la propria tragedia negli avvenimenti bellici, con la coda avvelenata della guerra civile. Proprio mentre la cinematografia e l'industria del divertimento fascista raggiungono una solidità consistente, in special modo attraverso il genere della commedia, scrive Ennio Di Nolfo, allo spettacolo di pura evasione «incominciava a sostituirsi la vena crepuscolare e [...] l'antimilitarismo di *Avanti c'è posto*, di Mario Bonnard o il naturalismo dolce-amaro, da sempre presente nella cinematografia italiana (basti pensare a *Treno popolare*, un film realista diretto da Raffaello Matarazzo), ma improvvisamente diventano la spia del malessere che attraversava, accanto all'opposizione popolare, il mondo borghese. Film come *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti o *I bambini ci*

⁵³ Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, op. cit., p. 73

⁵⁴ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., p. 26

guardano di De Sica erano una sorta di atto di nascita di un nuovo modo di rappresentare l'Italia sugli schermi [...] Così alcuni tra i maggiori artisti italiani segnavano ciò che stava per accadere nonostante il silenzio o, meglio, il confuso e nascosto rumoreggiare delle forze politiche antifasciste: un cupo disorientamento, se non anche un'aperta disperazione, quasi sempre rassegnato e non ancora tradito dalla paura. Era distacco: dal reale politico esistente, in attesa si compisse il dramma»⁵⁵.

Le «paure» fugacemente sfiorate dalla cinematografia fascista, quel timido ma vivido malessere presente in alcuni film crepuscolari, quali *Campo de' Fiori* (1943) di Mario Bonnard, o *I bambini ci guardano* (1943) di Vittorio De Sica, rimangono invece impresse, con ben altra dirompente forza, nei volti dei tanti protagonisti delle storie neorealiste, anche in quelle apparentemente più leggere, come ad esempio *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti. Di *Bellissima*, scrive Gian Piero Brunetta: «Neorealista è il tema e l'ambientazione, non la struttura narrativa, né le scelte stilistiche e formali, che puntano a ricomporre la storia entro moduli tradizionali. Il sogno di Maddalena Cecconi (Anna Magnani) è il punto di

⁵⁵ Ennio Di Nolfo, *La repubblica delle speranze e degli inganni. L'Italia dalla caduta del fascismo al crollo della Democrazia Cristiana*, Ponte alle Grazie, Firenze 1996, pag. 40

fuga più alto verso cui sembra indirizzarsi il desiderio dell'italiano popolare agli inizi degli anni cinquanta. Maddalena lancia una sfida per veder realizzarsi nella figlia i propri desideri frustrati. Giunta però in vista del traguardo, quando la ruota della fortuna volge a suo favore, rinuncia all'offerta»⁵⁶. Le «paure» fuoriuscenti dai tanti film neorealisti, trovano nella Roma del dopoguerra (la «città sacra» e «imperiale» voluta da Mussolini, trasformatasi negli anni dell'occupazione in «città aperta») l'ambiente ideale per esaltare la natura realista della messa in scena. I volti dei protagonisti del cinema neorealista li potremmo tranquillamente ritrovare in alcuni cinegiornali dell'epoca, che catturano le miserie e le sofferenze di un'ampia fascia della popolazione. Il neorealismo, nelle sue immagini povere ma sin troppo efficaci, esprime la migliore rappresentazione delle «paure», delle ferite ancora profondamente impresse sul volto degli italiani, almeno sino alla conclusione degli anni Quaranta, quando arriva un nuovo modello cinematografico ad impossessarsi della storia italiana, la commedia. In quegli anni, l'Italia sta sperimentando la via uscita dalla povertà, saltando i grigiori della vita quotidiana durante gli anni della ricostruzione, ed è proiettata verso l'orizzonte del soddisfacimento dei bisogni immediati, con il cinema

⁵⁶ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, op. cit., p. 168

impegnato a ricoprire il ruolo della fabbrica dei sogni. Un film come *Una domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, rappresenta il punto di incrocio stilistico, e al tempo stesso la boa di passaggio, dell'estetica neorealista ormai in via di esaurimento, con l'apertura ad una forma di racconto popolare, ricco di venature perlopiù leggere, ma anche amare.

Per descrivere la complessità del neorealismo, proveremo ad analizzarne le differenze in quattro film, prodotti nello spazio di tempo inferiore ad un decennio, tra il 1946 e il 1954; quindi dalla prepotente affermazione all'esaurimento dell'esperienza estetica. Cominciamo con *Paisà* di Rossellini. Il film è una sorta di viaggio in Italia, dalla forte impronta documentaristica, che accompagna la risalita delle truppe americane, dallo sbarco in Sicilia sino al Nord, dove si consumano gli ultimi scampoli di guerra, ormai prossima alla conclusione. *Paisà* è un film suddiviso in sei episodi (la Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, l'Appennino tosco-emiliano, la foce del Po). L'episodio preso in esame è quello di Napoli. Ogni singola storia del film è anticipata dal montaggio di immagini cinegiornalistiche, che informano lo spettatore sull'andamento degli avvenimenti bellici. Finita la breve premessa, si passa al racconto di ogni singola storia, sempre di taglio bellico, poiché i veri protagonisti sono i soldati alleati.

Nell'episodio partenopeo il protagonista è un soldato di colore appartenente alla polizia americana. Uno «scugnizzo», approfittando dallo stato di ubriachezza del militare, lo deruba di un paio di scarpe. Pochi giorni dopo i due casualmente si ritrovano; lo «scugnizzo» stavolta è impegnato a rubare su un camion americano. Il militare vuole a tutti i costi accompagnare il ragazzino dai genitori, e soprattutto farsi restituire le scarpe rubate. Siamo giunti al finale. Arrivato sul luogo dove il ragazzino vive, il militare americano scopre che è orfano di entrambi i genitori, morti sotto un bombardamento, e che non ha una casa, ma trova riparo in un rifugio di fortuna, dentro una grotta. Lì vive in compagnia di un esercito di anime perse, composto da donne, vecchi e bambini poveri e miserabili, sfollati accampati senza nulla all'interno della grotta. Il militare, alla vista di questo desolante spettacolo, profondamente turbato, monta sulla jeep e riparte, senza dire una parola, dimenticandosi delle scarpe rubate.

Veniamo adesso a *Ladri di biciclette*. Il film di Vittorio De Sica, su un soggetto di Cesare Zavattini, tratto dal romanzo omonimo di Luigi Bartolini. Siamo nella Roma dell'immediato dopoguerra. Ad Antonio Ricci, dopo due anni di disoccupazione, viene offerto un lavoro. Ma per

averlo (è un lavoro di attacchino municipale) deve procurarsi una bicicletta. Acquista il mezzo di trasporto impegnando al Monte di Pietà l'ultimo bene in suo possesso: le lenzuola. Così finalmente ha trovato il lavoro. Ma pochi giorni dopo gli rubano la bicicletta. Comincia così un'odissea nelle strade di Roma, in compagnia del piccolo figlio Bruno, alla ricerca della bicicletta rubata. Ma anche quando sembra aver trovato i responsabili del furto, non riesce a recuperarla. Sfinito, decide di rubarne una. Il finale è un capolavoro; una delle conclusioni più drammatiche ed emozionanti della storia del cinema. La scena è ambientata nei pressi dello stadio dove si stanno giocando gli ultimi minuti di una partita di calcio. Antonio vede una bicicletta incustodita accanto ad un portone. È titubante, ma la disperazione l'assale. Manda il figlio a casa, intimandogli bruscamente di prendere il tram, e prova a rubare la bicicletta. Ma viene prontamente arrestato. I tifosi usciti dallo stadio affollano la scena. Il figlio vede il padre braccato, mentre lo stanno portando al commissariato. Il proprietario della bicicletta si accorge del ragazzino e delle lacrime sul suo volto; decide così di lasciarlo andare. Gli basta aver recuperato la bicicletta. Padre e figlio tornano a casa, mano nella mano. In conclusione, come osserva Bazin, il protagonista «si ritrova altrettanto povero, con

solo, in più, la vergogna di essersi abbassato al livello del suo ladro»⁵⁷. Bazin sottolinea la vera natura della funzione del figlio di Antonio: «Il bambino si limita infatti a seguire il padre trotterellandogli accanto. Ma è il testimone intimo, il coro particolare collegato alla sua tragedia»⁵⁸. Forse l'aspetto ancor oggi più sorprendente del film di De Sica è la non professionalità degli attori; un vero e proprio miracolo della recitazione per un adulto e una ragazzino (Alberto Maggiorani e il piccolo Enzo Staiola), mai cimentatisi con la macchina da presa. Ancora Bazin osserva con estrema lucidità: «Sappiamo ormai che l'assenza di attori professionisti può non apportare alcun limite alla scelta dei soggetti. Il cinema anonimo ha definitivamente conquistato la sua esistenza estetica. Il che non vuole assolutamente dire che il cinema del futuro debba essere senza attori - De Sica per primo lo nega, lui che, peraltro, è uno dei più grandi attori del mondo -, ma semplicemente che certi soggetti trattati in un certo stile non possono più esserlo con degli attori professionisti e che il cinema italiano ha definitivamente imposto queste condizioni di lavoro altrettanto semplicemente degli ambienti veri»⁵⁹.

⁵⁷ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., p. 306

⁵⁸ *Ibid*, p. 310

⁵⁹ *Ibid*, p. 314

Il finale di *Ladri di biciclette*, come quello dell'episodio napoletano di *Paisà*, hanno una straordinaria somiglianza, non soltanto estetica, ma soprattutto etica. Non sarebbero che fragili avventure, insignificanti racconti, se dietro non avessero lo spettro della distruzione e della sofferenza causate dalla guerra e della disoccupazione. Veniamo adesso agli altri due film. Se di *Ladri di biciclette* e di *Paisà* è stata esaminata la conclusione, delle altre due opere neorealiste analizzeremo invece l'apertura. Cominciamo con *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (1949). Siamo in una stazione ferroviaria. Un giornalista radiofonico di Radio Torino, ripreso in primissimo piano attraverso una soggettiva, quindi guardando la macchina da presa, si rivolge direttamente allo spettatore. Racconta come da secoli, nella immensa pianura che copre le province di Pavia, di Novara e di Vercelli si coltiva il riso. Sono quattrocento, o forse cinquecento anni che mani femminili frugano e scandagliano questa terra. Un lavoro duro e immutabile; le gambe nell'acqua sino alle ginocchia, la schiena piegata, sotto il sole. Per questo duro lavoro occorrono mani delicate e veloci. Le mani delle «mondariso», le «mondine»; lavoro femminile stagionale, ci dice ancora il giornalista, svolto da contadine, ma anche operaie, commesse, sarte, dattilografe, che con cadenza annuale,

ogni mese di maggio, provenienti da tutta Italia, si ritrovano per la semina del riso. Lavoro duro della durata di quaranta giorni: pesante quanto mal pagato. Qui finisce la premessa cinegiornalistica. Così come ogni episodio di *Paisà* si apriva con un commento affidato ad un breve montaggio di immagini di repertorio, *Riso amaro* si muove sullo stesso binario. Nelle immagini successive avremo le due piste sulle quali il film si muoverà; la prima riguarda l'intrigo poliziesco della storia. La notte precedente alla partenza delle «mondine», in un albergo di Torino è stato commesso un furto di preziosi gioielli. La polizia è alla stazione, sicura di trovarci gli autori del furto. Infatti terminato il servizio del giornalista, dopo una lunga carrellata sui binari dove stanno affluendo le donne, la macchina da presa si ferma su due agenti in borghese. La seconda pista invece è rappresentata dal corpo di una donna, la «maggiorata» Silvana Mangano. Il regista la presenta dopo che il ricercato Walter (Vittorio Gassman), riconosciuto dalla polizia, è riuscito a sfuggire ad un primo tentativo di arresto, grazie alla confusione. Walter, salito su un treno, cerca di vedere dove si trovano gli agenti; la macchina da presa, posizionata sul suo volto, appena inizia in sottofondo la melodia di una canzone, si muove da destra verso sinistra, con una carrellata verticale che inquadra una serie di finestrini del treno.

Vediamo prima un uomo che sta radendosi, poi un altro in pigiama con la moglie infastidita, un altro ancora che si sta lavando i denti. In altri cinque finestrini sono affacciati curiosi, dall'aria divertita (gli uomini, le donne un po' meno). Chi stanno guardando? La macchina da presa spostandosi verso sinistra, senza mai staccare, ce lo mostra: una bella ragazza sta ballando sulla musica di un disco messo su un grammofono. Balla e si guarda intorno, lanciando sguardi invoglianti e sensuali. Giuseppe De Santis, che aveva esordito con un'opera resistenziale, *Caccia tragica* (1947), a parere di Brunetta «nel secondo film, *Riso amaro*, segna nella sua carriera il massimo successo di pubblico sul piano nazionale e internazionale. Punto d'incrocio e completa assimilazione di tre cinematografie, *Riso amaro* guarda anche ai codici del foto e cineromanzo, della cultura popolare, combinando con successo le ragioni produttive con quelle stilistiche. L'ecllettismo stilistico ha modo di raggiungere un punto di contaminazione plurima di modelli. L'elemento di maggiore innovazione è forse da considerare l'attenzione al linguaggio del corpo che De Santis fa esplodere in modo "eccessivo" rispetto al neorealismo»⁶⁰.

⁶⁰ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., p. 94

Siamo arrivati al quarto film, *Senso* (1954) di Luchino Visconti. Visconti, che ha partecipato in maniera marginale, pur originale, al dibattito aperto dalla rivista «Cinema» sul realismo⁶¹, con *Ossessione*, tratto dal romanzo *Il postino suona sempre due volte* di James Cain, è stato insieme a Blasetti tra i precursori del neorealismo. Inoltre ha realizzato il film più verghiano del neorealismo, *La terra trema* (1948), adattamento de *I Malavoglia* di Verga, interpretato in dialetto catanese dagli stessi abitanti di Aci Trezza. Ma già dalle prime immagini con le quali si apre *Senso*, ci rendiamo conto di quanto il suo cinema si sta spostando verso lidi diversi. Il film è tratto dal racconto omonimo di Camillo Boito. Siamo nel 1886, nella città di Venezia, occupata dagli austro-ungarici. Quindi il realismo è un ricordo lontano. L'apertura riprende la rappresentazione, presso il Teatro della Fenice, dell'opera *Il Trovatore*. Seduti nella platea sono assiepati numerosissimi ufficiali austriaci, nelle loro splendide divise con giacca bianca, mostrine dorate e pantaloni celesti. Dal loggione prende avvio una contestazione irredentista, con lancio di manifestini. Il marchese Ussoni, fervente patriota, dopo un diverbio, sfida a duello un giovane ufficiale dell'esercito dell'imperatore Francesco Giuseppe, Franz Mahler. La

⁶¹ Cfr., Luchino Visconti, *Cadaveri*, in «Cinema», n. 119, 1941 e *Per un cinema antropomorfo*, in «Cinema», nn. 173-174, 1943

contessa Livia Serpieri, affascinante aristocratica, cugina del marchese Ussoni, cerca di dissuadere il giovane tenente dal partecipare al duello. Avrebbe con facilità la meglio sul coraggioso, sfrontato ma comunque inesperto patriota. Il duello non avrà luogo, a causa dell'esilio inflitto al marchese, ritenuto colpevole di cospirare contro gli austriaci. Livia nel frattempo diventerà l'amante dell'ufficiale austriaco. La relazione tra i due sarà tormentata, e finirà tragicamente, sullo fondo degli avvenimenti sfavorevoli alla causa independentista italiana.

Possiamo dire che con *Senso* il neorealismo si conclude, come si può evincere da questa sin troppo succinta, ma chiara, descrizione per grosse linee del film di Visconti. Naturalmente si continueranno a girare film seguendo i dettami dell'estetica neorealista, e all'inizio degli anni Sessanta si parlerà di un «nuovo cinema» italiano, ideale prolungamento del neorealismo, come nel caso delle opere di esordio di Pier Paolo Pasolini. Ma *Senso* rappresenta davvero un punto di arrivo. Il teorico e critico Guido Aristarco saluterà sulle pagine della rivista «Cinema Nuovo» l'uscita di *Senso* come un salutare rinnovamento, definendolo il passaggio dal neorealismo a realismo, cioè dall'estetica della facile immediatezza alla estetica della grandiosa ricostruzione, dal forte timbro letterario e dalla

consapevolezza dell'autore di interpretare, attraverso il cinema, il presente. Aristarco in *Senso* ravvede una maturità non solo dell'estetica realista, ma anche una presa d'atto politica e ideologica del suo autore. Polemizzando con Luigi Chiarini, reo di aver denunciato (a ragione) la lontananza di *Senso* dall'estetica neorealista, Aristarco è invece convinto che il vero realismo cinematografico, già presente nel precedente film di Visconti *La terra trema*, debba ancora arrivare⁶². Nel cinema italiano, anche in quello definito neorealista, non è «avvenuto il passaggio dalla cronaca alla storia: da un cinema di documento, cronachistico, di denuncia - cioè oggettivo - a un cinema critico; e come il passaggio dal cinema oggettivo - (neorealismo) al cinema critico (realismo) - nei due o tre casi in cui si è verificato - fosse avvenuto seguendo il legame con la grande arte narrativa, e sopra tutto dell'800. Se dunque un attributo neorealistico non si può dare al recente film di Visconti, questo va inteso (ma non è l'intenzione di Chiarini) nel senso che esso non è neorealistico ma realistico. Non vorremmo che qualcuno, in un'epoca di mala fede come la nostra, fosse indotto ad equivocare, a dire per esempio che sconfessiamo il neorealismo come tale: il neorealismo di De Sica e Zavattini, del primo Rossellini, o quello diverso di Antonioni, hanno dato i frutti che tutti

⁶² Cfr. Guido Aristarco, *La terra trema*, in «Cinema Nuovo», n. 32, 1950

conosciamo, e che ci riconoscono all'estero; e questa fase del nostro cinema, lungi dall'esser esaurita, darà senza dubbio altri capolavori, permetterà altre esperienze positive. Si vuole soltanto sottolineare ancora una volta la data di particolare importanza che *Senso* viene a formare nel cinema italiano e nella polemica sulla revisione critica»⁶³. In realtà stava succedendo il contrario di quanto sostenuto da Aristarco. Il neorealismo aveva dimostrato che si poteva far cinema senza bisogno di grandi mezzi, indicando un possibile percorso alternativo al modello dominante rappresentato dal cinema hollywoodiano. Lo stesso anno in cui Visconti presenta *Senso*, Federico Fellini realizza uno dei possibili proseguimenti del neorealismo: *La strada*. Ma Aristarco, così entusiasta nei confronti dell'opera di Visconti, non lo è con quella di Fellini, ritenendo il film troppo intriso di ambiguo spiritualismo. E non a caso la critica cattolica, così come aveva intuito la straordinaria novità del nascente neorealismo, s'impegna con convinzione nella difesa del film di Fellini, nell'indifferenza e nell'ostilità generale. Félix Morlion si spingerà addirittura a vedere in *La strada* (e nel successivo film di Fellini *Le notti*

⁶³ Guido Aristarco, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 53, 1955 e *È realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 55, 1955

Cabiria, del 1957) il segno tangibile di una filosofia positiva, superiore persino a quella dei film di Charlie Chaplin⁶⁴.

Se c'è una interpretazione rivelatasi nel corso del tempo inadatta a comprendere il neorealismo, è l'interpretazione marxista, nelle varie sfumature, da Umberto Barbaro al gruppo di «Cinema», passato in blocco nel dopoguerra al Partito Comunista Italiano, Alicata, De Santis, Puccini e soprattutto Lizzani, il più attento di tutti nel cercare di ricostruire i contorni del passaggio della sua generazione dai Cineguf (i circoli universitari cinematografici fascisti) al neorealismo rivisitato in chiave comunista⁶⁵. Aristarco, muovendosi anch'egli nell'ambito marxista, anzi nella più stretta ortodossia, politica ed estetica⁶⁶, sviluppa comunque un discorso assolutamente originale, come dimostra la battaglia in difesa di *Senso* e più in generale dell'opera di Visconti⁶⁷. È ovvio che alla luce di prospettive più mature ed equilibrate, consolidate nella storiografia cinematografica, riscontrabili soprattutto negli studi di Gianni Rondolino e

⁶⁴ Félix A. Morlion, *I giudizi di valore sul film*, I Quaderni di «Cineforum», 1958, pp. 59-68

⁶⁵ Cfr., Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino 2007. Sul passaggio generazionale dal fascismo alla democrazia si può vedere la ricerca storica di Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

⁶⁶ Cfr., Guido Aristarco, *Marx il cinema e la critica del film*, Feltrinelli, Milano 1979

⁶⁷ Cfr., Guido Aristarco, *Su Visconti*, La Zattera di Babele, Roma 1986

Lino Micciché⁶⁸, le analisi di Aristarco rimangono legate alla battaglia delle idee del proprio tempo.

L'interpretazione marxista considera il neorealismo la risposta ideologica alla guerra, al fascismo e più in generale al totalitarismo. Seguendo questa linea di pensiero il nocciolo del neorealismo sta nell'antifascismo e nella mera lettura della dinamica della lotta di classe, determinata dalle strutture economiche. La grande influenza esercitata dal pensiero di Antonio Gramsci sulla cultura marxista italiana del dopoguerra, contagia anche i principali protagonisti del neorealismo. Per Brunetta *Senso* di Visconti rappresenta «un momento di saldatura tra la ricerca di un collegamento con la tradizione nazional-popolare (è l'omaggio del regista all'interpretazione del Risorgimento di Gramsci) e l'intenzione di portare alla luce il nucleo centrale del proprio mondo espressivo»⁶⁹. Ma per comprendere la crisi verificatasi tra le due guerre mondiali, è possibile seguire anche un'altra pista. Lo studio teologico di Henri de Lubac, licenziato per la pubblicazione nel Natale del 1943, anche se non affronta direttamente la questione del totalitarismo, mette a fuoco però la «crisi di civiltà» che lo ha determinato. De Lubac descrive il brodo dove è stato

⁶⁸ Cfr., Gianni Rondolino, *Visconti*, UTET, Torino, 1981 e Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia 1990

⁶⁹ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., p. 77

portato ad ebollizione l'umanesimo ateo, elaborato concettualmente da alcuni pensatori verso la fine del XIX secolo, Comte, Feuerbach, Marx e Nietzsche, saldatosi con la tecnologia moderna⁷⁰. «Feuerbach e Marx, così come Comte e Nietzsche, erano convinti - scrive nella introduzione de Lubac - che la fede in Dio stesse scomparendo per sempre, che questo sole stesse tramontando sul nostro orizzonte per non sorgere mai più. Il loro ateismo si credeva e si voleva definitivo, pensando di avere un vantaggio sugli antichi ateismi, quello di eliminare completamente il problema che aveva fatto nascere Dio nella coscienza»⁷¹. L'analisi del teologo francese, elaborata negli anni di guerra e durante l'occupazione tedesca della Francia, può essere estesa anche alla storia culturale dell'Europa appena uscita dalla catastrofe del conflitto mondiale. L'umanesimo ateo non si è eclissato con la caduta dei regimi fascisti, e alcuni veleni intellettuali, etici e spirituali, sono ancora all'opera. La decadenza morale è l'ultimo frutto amaro lasciato dal totalitarismo al dopoguerra europeo. Se c'è un luogo dove l'Apocalisse si è manifestata nella sua dirompente drammaticità, nell'incendio e nella distruzione totale, dai contorni nibelungici, è la Germania. Non a caso Roberto Rossellini ha voluto concludere la «trilogia

⁷⁰ Cfr., Henri de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Jaca Book, Milano 1992

⁷¹ Henri de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, op. cit., p. 13

del dopoguerra» con un film per certi versi ancora più drammatico rispetto ai due precedenti, dal titolo assai esplicito: *Germania anno zero*. La liberazione umana e la pace millenaria promessa dal totalitarismo nazista, ora giacciono sotto le macerie, materiali e morali, di quella che fu la capitale del Terzo Reich, Berlino. Il protagonista del film è un tredicenne, Edmund, cresciuto all'ombra della retorica nazionalsocialista e nel culto di Hitler. Il ragazzino vive nella città devastata, nel degrado totale. A lui è chiesto di comportarsi come un uomo; un uomo quotidianamente in lotta per la sopravvivenza, in un mondo ostile, cinico, squallido e soprattutto privo di speranza nel futuro. Per Brunetta il film di Rossellini è la manifesta dichiarazione dell'assenza della speranza: «Lo sguardo di Rossellini - scrive - sembra procedere all'interno di una sorta di imbuto che viene restringendosi per trovare, nel 1948, nella realizzazione di *Germania anno zero*, il punto di chiusura completa di ogni speranza. Idealmente posto a conclusione della trilogia della guerra questo film disperato rivela, in pari tempo, uno sguardo coinvolto e distante, un referto che non lascia spazio alla speranza di ridar vita a un corpo sociale distrutto dalle fondamenta. Sulle macerie è impossibile ricostruire. Dalle macerie non nasce più alcuna forma di solidarietà. Vigono le leggi di pura

sopravvivenza. Il regista affida agli ultimi dieci minuti il senso del suo messaggio di disperazione. La macchina da presa segue il protagonista, Edmund, ne assume il punto di vista nel girovagare senza meta alla ricerca di comprensione e solidarietà da parte di un mondo che lo ha letteralmente spinto all'uccisione del padre. Lo lascia camminare, giocare, osservare figure immobili in un paesaggio spettrale in cui continuano a vivere i fantasmi del nazismo. Sul dramma del popolo tedesco il regista proietta il proprio dramma personale, i propri sensi di colpa, la percezione di un'angoscia individuale e generalizzata, che non lascia prevedere alcuna via di scampo. Nelle ultime sequenze c'è un'identificazione assoluta tra Edmund e la macchina da presa: quando il protagonista non riesce a trovare nessun appiglio che giustifichi la sua sopravvivenza decide di buttarsi nel vuoto. È il finale più disperato del cinema italiano del dopoguerra ed è un gesto di rottura di tendenza in un momento in cui la pressione ideologica esterna chiede una sempre più netta scelta di campo. Se con *Roma città aperta* aveva saputo dare forma epica ad un insieme di forze, desideri e tensioni, con *Germania anno zero* il regista per gli stessi desideri e speranze compone una definitiva e solenne Messa da requiem»⁷².

⁷² Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., pp. 65-66

La disperazione totale, la mancanza della speranza sottolineata da Brunetta, deve però essere intesa in un'altra maniera. Seguendo ancora una volta le indicazioni di de Lubac, il teologo indica una possibile via d'uscita, presente ad esempio nel pensiero di Dostoevskij. Partendo da premesse assai vicine all'umanesimo ateo, il teologo ci descrive come lo scrittore russo nei suoi «romanzi filosofici» alla fine arriva a ben altre conclusioni. Ecco, il film di Rossellini *Germania anno zero* può essere paragonato ad alcune opere letterarie di Dostoevskij, definite da de Lubac «nube luminosa per questo nostro cammino nel deserto». Qualcosa di profetico si nasconde nelle immagini di Rossellini; profezia capace di trascendere l'apparente simbologia pessimistica delle immagini. Per questa ragione le interpretazioni del neorealismo degli studiosi di orientamento cattolico, non frutto di scorciatoie ideologiche, ma confronto con filosofie di taglio personalista, esistenzialista o fenomenologico, inserite però nell'orizzonte di un umanesimo cristiano, ancora oggi si rivelano utilissime, oltretutto moderne, per decodificare il senso autentico della più grande rivoluzione cinematografica, dovuta alla scuola del realismo italiano. In uno scritto dedicato al magico potere del cinema, il filosofo Gabriel Marcel, tra i più originali punti di riferimento nella

formazione culturale dei cattolici tra le due guerre, soprattutto in Francia, osservava come ai suoi occhi la «capacità particolare del cinema appare redentrice»⁷³. E per capire appieno il finale di *Germania anno zero*, se non si entra nell'ottica delle redenzione, tutto diventa più complesso.

Nella rilettura filosofica della storia del cinema effettuata da Gilles Deleuze, alle immagini è assegnato il valore di concetto. Deleuze contrappone due grandi forme cinematografiche: una classica e l'altra moderna, con il neorealismo a rappresentare lo spartiacque tra le due stagioni⁷⁴. Varie fonti concordano nell'indicare la nascita della modernità cinematografica sul finire degli anni Cinquanta. A nostro convincimento, però, la vera «matrice» della modernità deve essere individuata in alcuni film girati da Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman come protagonista: *Stromboli terra di Dio* (1949), *Europa '51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1953) in particolare. Ed è il tentativo di rianimare il neorealismo sulle basi dell'umanesimo cristiano, in via di esaurimento. Il critico dei «Cahiers du cinéma» Eric Rohmer, in alcuni profondi interventi, notò l'importanza non solo estetica del lavoro rosselliniano; ma ne delineò l'innovativa

⁷³ Cfr., Gabriel Marcel, *Possibilités et limites de l'art cinématographique*, in «Revue Internationale de Filmologie», nn. 18-19, 1954

⁷⁴ Il pensiero filosofico-cinematografico di Gilles Deleuze è stato riassunto nei due saggi *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984 e *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989

portata filosofica, morale e soprattutto religiosa⁷⁵. Questi film ebbero in Italia una fredda accoglienza critica. Guido Aristarco fu assai perplesso nel recepire la nuova ricerca rosselliniana. Da posizioni marxiste il critico denunciò il pericoloso spiritualismo (lo stesso che avrebbe rimproverato qualche anno dopo al Fellini di *La strada*), nel quale era di fatto scivolato Rossellini, accusandolo inoltre di allontanarsi (e con ciò tradire) il neorealismo. André Bazin invece difese Rossellini proprio in nome della grande lezione di rinnovamento del realismo, e riconoscendo alla spiritualità casomai un valore e non un disvalore⁷⁶, ampliando e sostenendo, con la sua autorevolezza, la scelta dei giovani critici dei «Cahiers du cinéma», impegnati a valorizzare l'originalità e l'inventiva dell'opera di Rossellini, come dimostrano gli scritti di Rohmer ricordati, e la magistrale recensione, in forma di lettera, di Jacques Rivette su *Viaggio in Italia*. «Rossellini - scrive Rivette - ha l'occhio di un moderno, ma anche lo spirito: è il più moderno di noi tutti: è sempre il cattolicesimo quel che c'è di più moderno [...] Con l'uscita di *Viaggio in Italia*, tutti i

⁷⁵ Gli articoli di Eric Rohmer apparsi sui «Cahiers du cinéma» sono: *Génie du christianisme*, n. 25, 1953; *De trois films et d'une certaine école*, n. 26, 1953; *La terre du miracle*, n. 47, 1955. I tre articoli portano la firma di Maurice Schérer, il vero nome del regista, e ad essi deve essere aggiunta la recensione di *Stromboli* apparsa su «Gazette du cinéma», n. 5, 1950

⁷⁶ Cfr., André Bazin, *Difesa di Rossellini*, in «Cinema nuovo», n. 65, 1955; Guido Aristarco riassume il suo punto di vista in riferimento alla polemica in ID., *Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi*, in «CinémAction», n. 70, 1994. Sulla persistenza nel tempo della linea interpretativa di Aristarco, si può

film sono improvvisamente invecchiati di dieci anni; niente di più impietoso della giovinezza, di questa intrusione categorica del cinema moderno, in cui possiamo infine riconoscere quello che attendevamo confusamente [...] Ecco il nostro cinema, quello che appartiene a noi che a nostra volta ci accingiamo a girare film»⁷⁷. Rohmer, muovendosi nella stessa direzione di Bazin, evidenzia come la ricerca di Rossellini sia apprezzabile non solo per gli aspetti stilistici innovativi, ma per il particolare contenuto delle opere, ma per le notevoli implicazioni filosofiche, morali e religiose. In una intervista dirà: «Se vuole ripercorrere il mio itinerario estetico e ideologico, bisogna partire dall'esistenzialismo, da Jean-Paul Sartre, che agli inizi mi ha particolarmente influenzato [...] Ho avuto il mio periodo esistenzialista prima di cominciare a occuparmi di cinema [...] È stato Rossellini a distogliermi dall'esistenzialismo. È successo nel bel mezzo di *Stromboli*. Durante i primi minuti di proiezione, mi sono reso pienamente conto dei limiti di quel realismo sartiano i cui credevo che il film avrebbe finito per rinchiudersi. Ho detestato lo sguardo che mi invitava a gettare sul mondo, prima di capire che mi invitava *anche* a superarlo. E allora ho avuto la

vedere quanto scrive Guido Oldrini, *Involuzione di Rossellini*, in ID., *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappe di una storia critica*, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 514-522

⁷⁷ Jacques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, in «Cahiers du cinéma», n. 46, 1955

conversione. È questo che è formidabile in *Stromboli*, è stata la mia via di Damasco: a metà del film ero già convertito e ho cambiato ottica»⁷⁸.

Questa evoluzione Rohmer la esplicita nella recensione al film di Rossellini. «*Stromboli* - scrive - è la storia di una peccatrice toccata dalla grazia. Ma ciò che Rossellini ci propone non è affatto l'odissea di una conversione con tutto quel che comporta in esitazioni, rimorsi, speranze, lente e continue vittorie su se stessi. La maestà di Dio brilla qui di un fulgore così duro e terribile che nessuna coscienza umana potrebbe sopportare anche il più pallido riflesso. Questo grande film cattolico fa sfoggio di pompe solenni, ma tutte esteriori, e accorda alla vita interiore solo quel tanto di laido che lascia supporre negli impulsi di un'anima sensibile alle voci del mondo [...] Bisognava che l'infinita misericordia divina si confrontasse con l'assurdità stessa del perdono, così come il mistero della riprovazione si confronta con l'incommensurabilità fra pena e delitto. Dio perdona nel momento in cui l'uomo, erigendosi a giustiziere, pretende di trasformare l'insensibilità in un dovere [...] Da parte mia, conosco poche altre opere cinematografiche che abbiano esaltato in modo così sorprendente e diretto l'idea cristiana della grazia, e che, senza

⁷⁸ *Il tempo della critica*, intervista di Jean Narboni in Eric Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991, pp. 37-38

retorica, con la sola evidenza di ciò che ci è dato di vedere, proclamino in maniera più alta la miseria dell'uomo senza Dio. Forse, di tutte le arti, il cinema è la sola oggi che sappia, con tutta la magnificenza necessaria, camminare senza tentennamenti su queste alte vette, la sola che possa dare ancora spazio a quella categoria estetica del sublime che un comprensibile pudore ci fa rifiutare altrove [...] La grandezza di Dio scaturisce non dalla bocca di colui che la commenta, ma dalla presenza stessa di questo vulcano, di questa lava, di queste onde, di questa spiaggia italiana, che la bella straniera in costume da bagno profana con la sua grazia impacciata di ragazza nordica [...] Nel momento in cui quasi tutte le arti basano la loro gerarchia di valori sull'idea di rivolta e di bestemmia, mi piace che la più giovane tra loro e in apparenza la più vile, in uno dei suoi aspetti più contestabili, il realismo, si ingegni improvvisamente, e quasi suo malgrado, a riscoprire il senso di questa virtù del rispetto di cui l'arte d'altri tempi aveva fatto il proprio emblema»⁷⁹.

Successivamente Rohmer sulle pagine dei «Cahiers du cinéma» continua a sottolineare la profondità estetica e morale della ricerca rosselliniana. Dopo aver ribadito l'importanza di *Stromboli*, accostato per originalità a *Il fiume* (The River, 1951) di Jean Renoir e *Sotto il capricorno* (Under

⁷⁹ Eric Rohmer, *Stromboli*, in «Gazette du cinéma», n. 5, 1950

Capricorn, 1949) di Alfred Hitchcock, in un testo teorico di riferimento per la nascente «politica degli autori»⁸⁰, Rohmer dedica una analisi riassuntiva della modernità spiritualista affiorante dai film di Rossellini, paragonato a Chateaubriand Quest'ultimo nel suo *Génie du christianisme* racconta come avesse ritrovato la fede dell'infanzia con queste parole: «ho pianto e ho creduto». Anche Karin (Ingrid Bergman), la rifugiata lituana arrivata nell'isola selvaggia, nel finale di *Stromboli terra di Dio* piange e torna a credere. «*Europa '51, Francesco giullare di Dio, Il miracolo*, nuove pietre di quella cattedrale che la cristianità continua ad erigere alla gloria di Dio che nel suo cuore non è morto [...] gli ultimi film di Rossellini - scrive Rohmer - ci consentono di intravedere i limiti di quell'amato ateismo al quale il cinema contemporaneo deve, in generale, le sue opere più illuminate. E, volgendo in paradosso la celebre tesi di Chateaubriand, oso sostenere che, al di fuori di una filosofia, di una morale, di una psicologia, di una poetica, direttamente o indirettamente nate dal cristianesimo, non c'è salvezza per l'arte che qui ci riguarda: che solo una religione che proclama tra i suoi dogmi l'esistenza di una "carne spirituale" può ritenersi soddisfatta delle insufficienze e delle esigenze di un mezzo di espressione per il quale, al di là del reale, non esistono

⁸⁰ Eric Rohmer, *De trois film et d'une certaine école*, in «Cahiers du cinéma», n. 26, 1953

frontiere tra il possibile e l'impossibile, per il quale è meno difficile provare il miracolo che spiegare lo spiegabile [...] Il genio di Rossellini, come quello della religione a cui si richiama, consiste nel saper scoprire, tra il regno dei corpi, il suo materiale, e quello degli spiriti, il suo oggetto, una unione così stretta e, contemporaneamente, una distanza così infinita che gli effetti più sperimentati di un'arte già vecchia - e che egli usa con grande autorità e raffinatezza - si trovano ad accedere, in modo del tutto naturale, alla dignità di un significato molto più nuovo, più ricco, più profondo»⁸¹. Nella recensione a *Viaggio in Italia*, Rohmer interpreta il film come un dramma a tre personaggi, di cui il terzo è Dio. Il film di Rossellini è la storia della lite e della riconciliazione di una coppia di stranieri, maturi, colti, ricchi e bene educati, durante un soggiorno partenopeo. E mentre il loro rapporto sembra definitivamente crollare, ecco inaspettata la riconciliazione, frutto di un vero e proprio «miracolo». «Dal Museo di Napoli alle catacombe - scrive Rohmer - dalle solfatare del Vesuvio alle rovine di Pompei, insieme alla protagonista, noi percorriamo tutto il cammino spirituale che, dai luoghi comuni degli antichi riguardo alla fragilità dell'uomo, conduce sino all'idea cristiana di immortalità. E se il film termina - potremmo dire logicamente - con un

⁸¹ Eric Rohmer, *Génie du christianisme*, in «Cahiers du cinéma», n. 25, 1953

miracolo, è per il fatto che quest'ultimo era nell'ordine delle cose, da cui deriva che l'ordine dipende, in fin dei conti, dal miracolo. Una simile filosofia è estranea all'arte dei nostri giorni: le sue più grandi opere, persino le più colorate di misticismo, sembrano ispirarsi ad un'idea completamente antitetica. Esse ci presentano una concezione dell'uomo come demiurgo - quando non totalmente Dio - concezione che tenta molto il nostro orgoglio e nella quale abbiamo sbagliato molto a crogiolarci. Ci si allarma per l'esaurirsi dell'arte sacra: che importanza ha se il cinema riceve il testimone dalle cattedrali!»⁸².

FILM ANALIZZATI NEL SEMINARIO

Ossessione (1943) di Luchino Visconti

Quattro passi tra le nuvole (1943) Alessandro Blasetti

I bambini ci guardano (1943) di Vittorio De Sica

La nave bianca (1941) di Roberto Rossellini

Un pilota ritorna (1942) di Roberto Rossellini

L'uomo della croce (1943) di Roberto Rossellini

Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini

⁸² Eric Rohmer, *La terre du miracle*, in «Cahiers du cinéma», n. 47, 1955

Paisà (1946) di Roberto Rossellini

Germania anno zero (1948) di Roberto Rossellini

Caccia tragica (1946) di Giuseppe De Santis

Riso amaro (1949) di Giuseppe De Santis

Roma ore 11 (1952) di Giuseppe De Santis

Sciuscià (1946) di Vittorio De Sica

Ladri di biciclette (1948) di Vittorio De Sica

Miracolo a Milano (1950) di Vittorio De Sica

Umberto D. (1952) di Vittorio De Sica

La terra trema (1948) di Luchino Visconti

Bellissima (1951) di Luchino Visconti

Senso (1954) di Luchino Visconti

L'onorevole Angelina (1947) di Luigi Zampa

Il cammino della speranza (1948) di Pietro Germi

Domenica d'agosto (1950) di Luciano Emmer

Sotto il sole di Roma (1949) di Renato Castellani

Cristo proibito (1950) di Curzio Malaparte

Cronache di poveri amanti (1954) di Carlo Lizzani

Il miracolo (1948) di Roberto Rossellini

Stromboli terra di Dio (1949) di Roberto Rossellini

Europa '51 (1952) di Roberto Rossellini

Viaggio in Italia (1953) di Roberto Rossellini

La strada (1954) di Federico Fellini

Le notti di Cabiria (1957) di Federico Fellini

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

L'avventura (1959) di Michelangelo Antonioni

La dolce vita (1960) di Federico Fellini

Rocco e i suoi fratelli (1960) di Luchino Visconti