

di **Laura Baldelli**, segreteria regionale PdCI Marche



E' nelle sale cinematografiche “Roma città aperta” restaurato in digitale, grazie al progetto “Il cinema ritrovato”, promosso dalla Cineteca di Bologna e Circuito Cinema ed è l'occasione giusta, non solo per ricordare L'Italia antifascista che lotta e resiste, ma anche per far conoscere la rinascita della cultura italiana dopo il fascismo, in particolare, del cinema, che in condizioni proibitive e senza soldi, produsse pellicole di cui il mondo s'innamorò e verso il quale cinema industriale di Hollywood s'inclinò. Le nuove generazioni, che sembrano solo entusiasinarsi per il ripetitivo Quentin Tarantino, dovrebbero sapere che il cinema italiano di quell'epoca ha scritto una pagina importante del cinema mondiale, che merita di essere conosciuta: quella pagina si chiama Neorealismo e la voglio ricordare.

La seconda guerra mondiale, la lotta antifascista di Liberazione e il dopoguerra furono gli eventi storici nei quali si realizzò un nuovo profondo rinnovamento culturale di tipo letterario, artistico e cinematografico in Italia. Molti scrittori sentirono l'esigenza di manifestare il proprio impegno civile e politico attraverso la letteratura, dando origine a romanzi ispirati alla Resistenza, alle esperienze di prigionia e deportazione. Inoltre si accese un dibattito sul ruolo e il dovere dell'intellettuale nella società intorno alla rivista «Il Politecnico» di Elio Vittorini, dove fu forte l'influenza del pensiero di Antonio Gramsci nella concezione di un'arte ed una cultura che non si fossero limitate a consolare le sofferenze, ma avessero contribuito ad eliminarle. L'obiettivo era la diffusione di una letteratura nazional-popolare che avrebbe cancellato la separazione tra intellettuali e popolo. Il Neorealismo comunque non fu una scuola, fu invece il libero incontro di alcune individualità originali, un insieme di voci alla scoperta delle molteplici realtà italiane, in un clima storico carico di entusiasmo, dopo gli anni del pensiero unico del regime fascista, che cambiò il volto dell'intera società italiana: era un modo di guardare e raccontare il mondo con le idee e l'etica dell'antifascismo. I poveri e i disoccupati italiani apparvero sugli schermi per la

prima volta, al posto delle segretarie dei «telefoni bianchi» e delle storie di adulteri.

Carlo Lizzani scrisse: «Neorealismo è la definizione giusta se s'intende con essa racchiudere il movimento generale di un gruppo di artisti verso la scoperta umana e spirituale del nostro paese.»

Il cinema neorealista, nato negli anni '40 in condizioni proibitive, rese famoso il cinema italiano nel mondo e i registi con le loro opere diedero anche un'identità al nostro Paese, una credibilità internazionale, in un momento difficilissimo in cui il popolo italiano era reduce dal fascismo, l'Italia aveva perso la guerra ed era stata alleata del nazismo. I film che vanno dagli anni '40 fino al boom economico sono dei documenti, una vera e propria storia d'Italia attraverso il cinema, perché raccontano l'evoluzione sociale e segnano il rinnovamento in senso democratico della società italiana. Molti furono gli scrittori coinvolti nelle sceneggiature, perché ancora il cinema subiva una sudditanza nei confronti della letteratura, che era identificata come la cultura, cioè la miglior forma di rappresentazione della coscienza di sé, dell'uomo e della società. Lo scrittore Italo Calvino, grande appassionato di cinema, definì il Neorealismo «non una scuola, ma un'atmosfera generale legata agli anni '40».

I registi neorealisti provenivano dal Centro di Cinematografia di Roma, creato dal regime fascista, dai CINEGUF dove erano iscritti studenti universitari che divennero gli intellettuali dell'Italia antifascista e dalla rivista «Cinema», fondata dal figlio del duce, Vittorio Mussolini, e come scrisse Carlo Lizzani nella sua «Storia del cinema italiano»: «il cinema è il settore della cultura, nel quale, specialmente tra il 1942 e il '43, più avvertiti e sentiti si fanno gli echi di una rivolta morale più generale e nel quale più promettenti sbocciano i germi della rinascita artistica.» E ancora sempre Lizzani: «Niente telefoni bianchi e guerrieri africani. Una famiglia come tante altre che con le sue preoccupazioni meschine, il suo squallore, i suoi amari dissidi, fa dimenticare l'atmosfera virile e solidità della famiglia italiana voluta da Mussolini». Il rifiuto del cinema dei «telefoni bianchi» inaugurò le riprese in esterni, la presenza di attori non necessariamente professionisti, la presenza nel film della realtà politica e sociale del paese, in un momento di grandi cambiamenti.

C'era un bisogno di verità e la realtà fu raccontata con occhio critico, portando alla luce le verità nascoste dalla comunicazione ufficiale dominante e il realismo dell'ambientazione si realizzò abbandonando gli studi di posa per le riprese in esterni e girando nei luoghi stessi dove si svolgeva l'azione. Si innovarono gli aspetti formali e narrativi del cinema, sottraendolo ai canoni spettacolari e alle consuetudini linguistiche tradizionali, adottando invece uno stile documentaristico, dove accordo e montaggio erano già nell'inquadratura, nella scelta della ripresa. Tutto però senza abbandonare la narrazione ad intreccio, soprattutto raccontando vicende ispirate alla vita quotidiana, ai fatti di cronaca, privilegiando l'infanzia e il mondo del lavoro, raccontati con lo spirito della denuncia sociale e grande moralità. Forte influenza ebbe il realismo poetico francese, il Verismo e la fotografia sociale americana degli anni '30. Si diffuse la leggenda che il Neorealismo producesse un cinema improvvisato, nato direttamente dalle cose e dai volti, invece fu proprio allora che la sceneggiatura acquistò un ruolo centrale nel processo ideativo del film: si incrociavano le idee del regista, dello sceneggiatore, dell'ideatore del soggetto in un lavoro collettivo, progettato spesso nelle trattorie e nei caffè romani. Ne scaturì un cinema vivo ed intenso dal punto di vista narrativo e drammaturgico, basato

sull'osservazione della realtà, frutto di un lavoro d'indagine, di analisi linguistica, di studio partecipe della vita dell'uomo della strada, che coglieva ogni gesto per muovere dall'individuale al collettivo. Non erano sceneggiature tradizionali: si innovò la struttura del racconto, privilegiando «il frammento e l'episodio», costruendo un eroe collettivo ed un afflato corale alle storie; non era la negazione del racconto, ma una sperimentazione in stretto rapporto con il reale, un lavoro sulle emozioni, con una retorica molto vicina al cuore delle cose da risultare sempre sincera. La particolarità del lavoro di gruppo vide collaborare sceneggiatori-scrittori-giornalisti: Amidei, Zavattini, Pratolini, ma anche registi come Rossellini, De Sica e altri che poi divennero grandi registi: Fellini, Pasolini, Scola, Lizzani. Tutti si erano formati nei Cineguf.

Si preferì la pellicola in bianco e nero, non perché fosse più realistica, ma più espressiva. Le riprese seguivano «il cinema del pedinamento», così definita da Leo Longanesi già nel '36 nella rivista «Cinema»: «...cogliere in fallo situazioni che, riportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti nella nostra società». Riprese quest'idea il grande sceneggiatore-scrittore-giornalista Cesare Zavattini e «il pedinamento» anticipò il movimento di macchina «piano sequenza», tipico della scuola francese «Nouvelle vague». I critici francesi chiamarono il nuovo cinema italiano «l'ecole italienne de la Liberation», a sottolineare il grande cambiamento della cultura italiana che si liberava del fascismo. Il cinema neorealista contribuì in modo decisivo ad avviare gli Italiani alla formazione di una nuova identità nazionale dopo le devastazioni della guerra, e le scene di molti film diedero agli spettatori la coscienza di appartenere ad una entità sociale, capace di scelte e volontà proprie in sintonia con la collettività.

Il termine neorealismo fu usato per la prima volta nel 1943 dal montatore Mario Serandrei, dopo aver visionato il film di Luchino Visconti «Osessione» che scrisse al regista: « Non so come potrei definire questo tipo di cinema se non con l'appellativo di neo-realismo.» Ma molti critici e studiosi dicono che il termine possa attribuirsi prima a «1860», film di Alessandro Blasetti sulla spedizione dei Mille del 1934, che non piacque al pubblico per il punto di vista narrativo oggettivo senza un protagonista con cui identificarsi, né piacque al regime fascista per il tono anti-retorico per nulla celebrativo.

Il film “Osessione”, pensato e sceneggiato nel 1941, dopo una rilettura di «The postman always rings twice» di J. Cain, girato nel '43 da Visconti, rappresenta l'episodio più vistoso del cinema italiano di opposizione al regime fascista, che si allontana dalla cultura ufficiale ancora influenzata dall'estetismo e dalla letteratura dannunziana. In «Osessione» esplose il paesaggio italiano: gli esterni girati nelle strade assolate dell'Emilia, lungo gli argini del Po, nelle piazze dei mercati dell'Italia di provincia e soprattutto lungo le scalinate di Ancona dei quartieri San Pietro, Capodimonte prima dei bombardamenti e quelle inquadrature rappresentano una memoria storica della città; sono ambienti che danno prospettive e respiri diversi alla narrazione, così come gli interni che raccontano una realtà povera, squallida. Ma il termine realismo, in «Osessione», va usato con parsimonia perché il film è molto più complesso, ma sicuramente è l'elemento di rottura con il quadro retorico e paternalistico del fascismo.

Il primo grande film pienamente neorealista fu “Roma città aperta”, il primo della «trilogia della guerra» del regista Roberto Rossellini, a cui faranno seguito “Paisà” e “Germania anno zero”. Fu girato nel '44, due mesi dopo l'eccidio delle Fosse Ardeatine. Otto Preminger affermò che «il

cinema si divide in due ere: una prima e una dopo Roma città aperta». Nel 1946 vinse il Festival del cinema di Cannes.

La storia della realizzazione del film è leggendaria, tanto che Lizzani la raccontò nel suo film «Celluloide» e nella sua critica «Il cinema italiano» ha scritto: «Roma città aperta è la prima testimonianza poetica della Resistenza italiana, è il quadro vivo di una situazione che vide divenire gli uomini della strada, le donne, i ragazzi, i veri protagonisti della nuova storia civile del nostro paese. Un prete e un comunista lottano per la stessa causa.»

L'idea originale era quella di un documentario su Don Morosini, un prete ucciso a Roma nel 1944, ma si trasformò in un racconto corale sulla vita nella capitale durante l'occupazione nazi-fascista, colta nella rappresentazione della vita quotidiana, dove spesso il regista si affidò all'improvvisazione dei protagonisti e la macchina da presa con il pedinamento diventò uno strumento conoscitivo.

Ma oltre i contenuti, l'innovazione sta nella sperimentazione di nuovi stili narrativi: niente studi di posa ma strade e case vere, come già il titolo annuncia, volti noti del cinema e del teatro che, immersi in quella scenografia naturale, diventano nuovi ed espressivi. Si fondevano mestiere e verità, documentarismo e professionalità.

Il film è il capolavoro di Rossellini e Amidei, con le insuperabili interpretazioni di Anna Magnani e Aldo Fabrizi, attori molto popolari che venivano dall'avanspettacolo; partecipò alla sceneggiatura un giovane disegnatore satirico, Federico Fellini, un futuro regista premio Oscar...

E' il film che ha riscattato l'Italia uscita dal fascismo.

Con la definizione: “Il Cinema come pane” il critico e storico del cinema Giampiero Brunetta, indica, come fin dalla vigilia della seconda guerra mondiale, il cinema fosse entrato nelle abitudini degli Italiani come bene di prima necessità e fino alla metà degli anni '50 la domanda di cinema fu altissima soprattutto nell'Italia centrosettentrionale. Il 1948 fu l'anno della corsa agli investimenti in sale cinematografiche e nelle aree periferiche nacquero le sale parrocchiali, perché la Chiesa da subito comprese il valore comunicativo del cinema. Andare al cinema era vissuto come un divertimento ricco di emozioni e sostitutivo di molti altri bisogni; la domanda veniva sia dalla borghesia, che dalle classi proletarie e contadine. Dopo il 1954 si diffuse il fenomeno televisione, che progressivamente entrò in tutte le case. Paradossalmente proprio mentre il cinema italiano neorealista otteneva un grande successo di critica e di premi all'estero, in Italia si produssero sempre meno film e s'importarono invece moltissimi film stranieri; non ci fu allineamento tra industria ed arte, tra la dinamica dello sviluppo artistico e quello industriale, fenomeno mai riscontrato nell'industria cinematografica in alcun paese del mondo. Ci fu anche uno squilibrio tra la produzione di film e sale cinematografiche, tanto che l'Italia risultò essere seconda solo a USA e URSS e gli esercenti cinematografici forzarono un orientamento del pubblico verso il cinema americano, importando e distribuendo moltissimi film, che nel '48 furono 874, contro i 54 prodotti in Italia.

La Confindustria e gli imprenditori italiani non compresero il valore dell'investimento economico

nell'industria cinematografica e come fatto culturale non fu considerato utile, anzi contrario agli interessi del paese, perché raccontava gli aspetti più difficili della vita quotidiana, le carenze della politica e certe piaghe della società italiana, che era meglio tenere nascoste.

Proprio nell'immediato dopo guerra si affermò l'altra grande coppia del cinema neorealista De Sica – Zavattini con i film “Sciuscià” nel 1946 e nel 1948 “Ladri di Biciclette”. Alla sceneggiatura di “Sciuscia” partecipò anche Amidei e il titolo è l'espressione romanesca del termine inglese shoe-shine, che indicava i lustrascarpe del dopoguerra.

E' la drammatica storia di bambini abbandonati nella Roma occupata dalle truppe alleate, che sopravvivono lavorando come lustrascarpe e il film evidenzia la loro precoce cognizione del dolore e della morte in un carcere minorile, perché la vita imponeva loro di divenire subito adulti. Il regista affrontò più volte i temi dell'infanzia abbandonata e della disoccupazione operaia. Il film non piacque subito in Italia, come molti film neorealisti, ma in Usa fu un grande successo e vinse un Oscar «per la qualità superlativa raggiunta in circostanze avverse».

Così fu anche per “Ladri di biciclette” che vinse l'Oscar e il Golden globe, come miglior film, regia, sceneggiatura. La narrazione in “Ladri di biciclette” è asciutta e rigorosa, ottenuta anche ricercando la sincerità dei personaggi, dove ancora una volta i bambini, precocemente temprati, divengono una guida per gli adulti. Per molti critici il film della coppia De Sica-Zavattini è il più significativo del Neorealismo e per altri ancora uno dei più belli di tutti i tempi. L'opera è tratta dall'omonimo romanzo di Luigi Bartolini che partecipò alla sceneggiatura. De Sica produsse a proprie spese il film, grazie ai guadagni come attore-cantante e lo volle girare anche dopo l'insuccesso commerciale di «Sciuscià», rifiutando i produttori statunitensi perché voleva realizzare un'opera autentica con attori non professionisti e con la tecnica del «pedinamento». Il film non fu ben accolto a Roma, ma fu un successo di critica all'estero, specie in Francia e così De Sica riuscì a rifarsi della perdite con “ Sciuscià”.

Il film è anche un riferimento storico-sociale di Roma dell'immediato dopoguerra, tanto che i critici dissero che la città è la terza protagonista, dove emerge un'umanità ancora solidale che condivide le necessità e le miserie dell'estrema povertà del dopoguerra. La scelta narrativa del «pedinamento» è perfetta per seguire l'esperienza drammatica del disoccupato protagonista del film assieme al figlio alla ricerca di un lavoro. Emerge il conflitto tra l'uomo solo e la società, tra l'individuo e gli altri, raccontando gli Italiani nella travagliata ricerca di nuove forme di solidarietà e convivenza civile.

Sempre di quegli anni un'attenzione speciale va riservata a “La terra trema Episodio del mare” di Visconti, che s'ispirò liberamente al romanzo «I Malavoglia» di Verga per raccontare la dura vita dei pescatori siciliani che cercavano di liberarsi dei padroni-grossisti del pesce nell'immediato dopoguerra. L'intento era denunciare la difficile condizione dei lavoratori e la differenza fra la rivolta individuale contro l'ingiustizia e la rivoluzione. Il film era appoggiato dal PCI e fu girato secondo le regole neorealiste: con i veri pescatori che parlavano in dialetto siciliano, le riprese realizzate in luoghi autentici, Acitrezza e Acireale, la sceneggiatura improvvisata sul campo, la voce narrante come in un documentario. L'obiettivo era anche evidenziare la differenza tra il Verismo e il Neorealismo, perché nel film c'è la volontà di ribellarsi, mentre nel romanzo si accoglie fatalisticamente il proprio destino di sconfitta.

«La terra trema» avrebbe dovuto essere il titolo di un' unica opera in tre episodi, in cui si narravano i tre ambienti tipici di lavoro in Sicilia, dove pescatori, contadini e minatori rappresentavano tre aspetti di una stessa lotta contro la povertà causata dallo sfruttamento capitalista. Il regista nella realizzazione dell'opera interpretò le teorie di Gramsci che affermavano l'organicità dell'intellettuale attivo in una società nuova, in cui il mondo popolare diventasse egemone.

In quest'ottica il regista scrisse a caldo i dialoghi con i protagonisti per coglierne l'autenticità: non è presente una parola in italiano e non potevano certo essere scritti nei salotti romani. Ma il legame con «I Malavoglia» era forte, tanto che il critico F. De Nicola disse che il film realizzava la proficua simbiosi tra cinema e letteratura.

«Sembra volersi liberare continuamente dell'obiettivo per aderire fisicamente all'ambiente dei pescatori, alle strade, ai volti degli uomini e delle donne...non un effetto meccanico o di montaggio». «La lunghezza e la staticità di certe inquadrature e sequenze hanno la precisa volontà di spingere l'occhio come una lama tagliente, negli angoli più umili di quella collettività umana, per studiarne al millimetro i gesti, gli sguardi, gli scatti, le ire, gli abbandoni.» scrisse Carlo Lizzani di Visconti ne «Il cinema italiano».

La raffinatezza estetica delle inquadrature è frutto anche della grande cultura estetica di Visconti di formazione decadente, che sarà presente sempre in tutte le sue successive opere: «Il Gattopardo», «Rocco e i suoi fratelli», «Morte a Venezia», «La caduta degli dei», dove emerge il suo legame con la pittura, la letteratura e la musica.

Nel 1949 iniziò, secondo alcuni critici, indicando nel film «Riso amaro» di De Santis, l'esaurirsi del cinema neorealista, in quanto si preferirono attori professionisti e nacque l'era delle «maggiorate». Il tema del film è lo sfruttamento del lavoro contadino che s'incrocia con la disagiata condizione femminile di lavoratrici migranti stagionali: le mondine. L'argomento fu in controtendenza rispetto alla cinematografia italiana del periodo che proponeva una figura femminile borghese e ammaliatrice. «Riso amaro» ebbe un grande successo mondiale, soprattutto perché la protagonista Silvana Mangano era molto bella e il regista esaltò il seducente linguaggio del corpo in tutto il film, tradendo le regole neorealiste.

Secondo altri critici due film tentarono la trasformazione del cinema neorealista e portano la firma della coppia De Sica – Zavattini: «Miracolo a Milano» del 1951 e «Umberto D» del 1952. Il primo è un interessante tentativo di rinnovare la stagione narrativa neorealista ed è tratto dal romanzo di Zavattini «Totò il buono», dove si affronta il tema della giustizia impossibile per gli emarginati, ai quali rimaneva, come sola illusoria via d'uscita, il sogno, in antitesi con le pur sofferte speranze di tante pellicole e pagine del neorealismo di ispirazione marxista, improntate all'ottimismo. Il film è fiabesco nell'ambientazione e nell'agire dei protagonisti, ma è ben ancorato alla realtà lo sfondo sociale; la storia termina con una cavalcata dei barboni su una scopa nel cielo di Milano verso un mondo utopico dove «il buongiorno sia veramente un buongiorno».

«Umberto D» è invece un'asciutta e bruciante descrizione di taglio oggettivo e attento alle minute azioni quotidiane di un vecchio impiegato statale, interpretato dall'attore non

protagonista un docente di glottologia il prof. Carlo Battisti, costretto a sopravvivere con una miserabile pensione di 18000 lire al mese, dopo una vita di lavoro. Il film ebbe un forte impatto nel pubblico e provocò una secca reazione del governo, accusato di tralasciare i veri problemi sociali dell'Italia per dedicarsi invece alla lotta anticomunista e alla difesa del conformismo cattolico. L'allora sottosegretario allo spettacolo G. Andreotti tentò di vietarlo ai minori di 16 anni.

Il filone neorealista continuò ancora con il film di P. Germi «Il cammino della speranza» del 1950, che in chiave etica affrontò il tema della nuova migrazione degli Italiani del Meridione verso l'Europa.

Ma nel 1954 con il film «Senso» di L. Visconti si concluse la fortunata stagione del cinema neorealista e proprio con il regista che l'aveva inaugurata. Con «Senso» Visconti accantonò la tecnica dell'improvvisazione apparente, per dedicarsi ad un'attentissima regia, frutto di un'aristocratica e raffinata cultura, ma mai rinunciò all'impegno civile e politico, ispirato dalla lettura di Gramsci, soprattutto delle opere pubblicate dopo il 1948: «Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura» e «Letteratura e vita nazionale».

I primi film neorealisti «erano «scoppiati» quasi all'improvviso all'insaputa di tutti», come scrisse Lizzani, nella lunga indifferenza dei governi, della stampa, ma furono riconosciuti all'estero, specie da Hollywood, dal cinema francese e questo favorì l'attenzione da parte del governo che emanò una legge, la tassa sul doppiaggio dei film stranieri, che andò a sostegno del cinema italiano, che finalmente entrava a far parte dell'economia nazionale. Tutti si erano accorti finalmente dell'importanza economica, sociale, culturale del cinema.

*Lezione tenuta dalla professoressa Laura Baldelli all'Istituto Superiore “Savoia Benincasa” di Ancona