



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Il cinema neorealista in un paese da ricostruire

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Noto, P. (2021). Il cinema neorealista in un paese da ricostruire. *IL MULINO*, 4, 188-197 [10.1402/102232].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/907043> since: 2022-11-24

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1402/102232>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

“Un attacchino romano subisce il furto della bicicletta, indispensabile per il suo lavoro, e va alla disperata ricerca del ladro in compagnia del figlio”, “Una famiglia di pescatori siciliani tenta di liberarsi dallo sfruttamento dei grossisti, ma soccombe alla sfortuna e all’ostilità dell’ambiente”. Qualsiasi lettore mediamente informato riconoscerebbe la trama in venti parole di *Ladri di biciclette* o *La terra trema*, ma chi saprebbe dire a quale film corrisponde la sinossi che segue, riportata dall’Archivio del cinema italiano dell’ANICA?

“Nel 1940, in un paese del Lazio cresciuto intorno a una centrale idroelettrica, il capotecnico Sergio festeggia l’onomastico della mamma e timidamente corteggia la giovane vedova Adele. Nell’aprile 1945 Sergio ritorna al paese dopo cinque anni di guerra e di prigionia: la sua famiglia si è dispersa, dedita all’arte di arrangiarsi, la centrale è distrutta. Egli incita i compaesani ad attivarsi per la ricostruzione e va a Roma a cercare i fondi necessari, ma visita i ministeri senza risultati, mentre nel paese i lavori di sminamento provocano ogni giorno nuove vittime”.

È l’inizio di *Un uomo ritorna*, un film diretto nel 1946 da Max Neufeld e interpretato da due divi come Gino Cervi e Anna Magnani. Uno dei tanti film che per ambientazione (Italia, dopoguerra), modi di realizzazione (riprese in esterni, luoghi reali), tematica (ricostruzione), pretesto narrativo (Seconda guerra mondiale), personale artistico (Cervi, Magnani), tono complessivo (pessimista, dimesso) avrebbe tutti i requisiti testuali e contestuali per fregiarsi dell’etichetta di “neorealista”, ma la cui conoscenza non va molto oltre il circuito ristretto di cultori e storici del cinema. Il punto ovviamente non è quello di fare un quiz cinematografico, ma quello di stabilire una premessa tanto chiara quanto spesso trascurata: il cinema neorealista italiano è un fenomeno storico complicato, un discorso che va oltre il novero ristretto dei pochi film canonizzati e mandati a memoria. Ed è tanto più complesso se lo si osserva alla luce della cultura della ricostruzione, vale a dire del modo in cui – nella doppia veste di agente e di luogo di rappresentazione – il cinema italiano si pone nei confronti della ripresa italiana del dopoguerra e, per estensione, dell’idea stessa di ricostruzione, storicamente meno definita. Il protagonista di *Un uomo ritorna* è una specie di paradigma dell’eroe neorealista come ricostruttore: maschio, adulto, reduce, privato di autorità, con il mandato professionale di riedificare una centrale idroelettrica. Ma nel neorealismo, in modo più o meno didascalico, si ricostruisce spesso, a livello di rappresentazione e di immaginario: i film del quinquennio 1945-1950 sono parabole di ripristino di un sentimento nazionale perduto, di gerarchie di genere, di rapporti di classe e tra generazioni, di abitudini di vita quotidiana e aspirazioni individuali. E poi con il neorealismo si ricostruisce a livello di contesto e di strutture: la presenza nel discorso pubblico del cinema italiano nel dopoguerra è funzionale al ricostruzione di un legame con il pubblico domestico su basi nuove e diverse rispetto al Ventennio, al posizionamento dell’Italia nel quadro internazionale, alla riconfigurazione dell’industria cinematografica nazionale a partire dall’impianto messo in piedi negli anni del regime. Sullo sfondo abbiamo un rapporto ambiguo con l’idea e le immagini di ordine, da ripensare dopo l’eccesso non più accettabile (il regime) e la sospensione traumatica (la guerra). Le figure sono quelle di tantissimi film, alcuni celebri altri misconosciuti, nei quali il discorso della ricostruzione si inquadra, grazie a una capacità prodigiosa di mettere in racconto momenti e tensioni della storia italiana recente. Il rischio da correre, per rendere conto di questa ricchezza inesauribile di temi e immagini, è quello di accumulare titoli di film, ma è inevitabile per allargare lo sguardo oltre il neorealismo dell’obbligo. Per quanto le correlazioni dirette tra eventi storici e fenomeni espressivi siano sempre da proporre con cautela, è davvero difficile non riscontrare nel cinema neorealista un’eco del tentativo di pacificazione nazionale proprio del periodo 1945-1948. Il neorealismo è per certi versi un cinema ciellenista, anche nelle forzature narrative con cui risolve conflitti impossibili da nascondere. Un senso di ricostruzione della comunità nazionale sulla base dei valori di concordia e solidarietà attraversa film in cui partigiani comunisti e sacerdoti cattolici combattono e muoiono insieme per liberare il paese (*Roma città aperta* di Rossellini, ma anche lo straordinario *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano). In qualche caso l’armonia riguarda controllati e controllori che di lì a pochissimo

saranno letteralmente sui due lati opposti della barricata, come i carabinieri e i lavoratori della cooperativa agricola che uniscono le forze per neutralizzare i banditi che terrorizzano le campagne ravennati e ristabilire la pace nel lavoro (*Caccia tragica*, esordio alla regia di Giuseppe De Santis). Il rovescio della medaglia di questo clima di unanimità è un resoconto assolutorio e vittimario degli eventi e delle responsabilità nazionali nel conflitto. A guardare i film del neorealismo, soprattutto i maggiori, si trovano pochissimi fascisti, sono pressoché assenti le leggi razziali e la Shoah, per non parlare delle guerre coloniali. Le eccezioni sono poche e tanto più curiose: il musicista ebreo che confessa l'omicidio di un militare nazista in *Avanti a lui tremava tutta Roma* (del già epurato Carmine Gallone, regista del famigerato *Scipione l'Africano*) o i campi di sterminio visibili per la prima volta al mondo nel cinema di finzione in *L'ebreo errante*, film antisemita negli esiti se non nelle intenzioni, diretto da un altro ex regista di regime, Goffredo Alessandrini. La pacificazione funziona meglio con gli italiani nel ruolo di perseguitati: è chiaro nel capostipite *Roma città aperta*, lo è ancora di più nei film dedicati al confine orientale, come il funereo e quasi invisibile *Città dolente* di Mario Bonnard, che mostra immagini documentarie dell'esodo della popolazione italiana da Pola, o il più conosciuto *Cuori senza frontiere* di Zampa, in cui il tracciamento della "linea bianca" tra Italia e Jugoslavia porta lutto e divisione in una famiglia.

Il neorealismo è poi un cinema della trasgressione e della ricomposizione delle gerarchie e delle barriere di classe, genere e finanche razza, in cui la relazione tra euforia della violazione delle norme (sul piano del visibile) e sua sanzione (sul piano del racconto e dei valori "esibiti") è complicata e instabile. La guerra ha in parte sospeso norme e mostrato contraddizioni nell'ordine sociale; il dopoguerra può ripristinare, ma senza nascondere ciò che è avvenuto. Donne dell'alta società, messe in pericolo dalla partenza del marito per la guerra, si degradano fino a diventare prostitute per il bene della famiglia (*La vita ricomincia*, di Mario Mattoli). La guerra civile e di liberazione rimescola i ruoli di genere e il cinema dell'immediato dopoguerra – approfittando dei registri del melodramma e della commedia – mette in scena momenti di sovversione temporanea delle gerarchie consolidate: eroine ingannate e ferite si liberano a colpi di pistola, fornita da una partigiana, di vecchi amanti collaborazionisti (*Due lettere anonime* di Mario Camerini), le abitanti di una borgata romana chiedono e ottengono il rispetto dei propri diritti grazie all'attivismo della loro sfrontata leader (*L'onorevole Angelina* di Zampa), addirittura gang criminali guidate da donne sensuali e prive di scrupoli (*Il bandito* di Lattuada, e non è certo un caso che la protagonista degli ultimi due titoli sia Anna Magnani). Un tema visivo ricorrente è quello della folla, quasi sempre femminile e quasi sempre minacciosa; la turba, fonte di caos da governare e disciplinare (ricorrendo se serve al campo di concentramento tutto femminile: *Donne senza nome* di Géza von Radványi), è un'immagine solo apparentemente incongrua in un cinema che si immagina popolare e invece spesso è populista, esito estetico e produttivo di una disparità di classe che, come intuiva già Fortini all'inizio degli anni Cinquanta, produce illusioni reazionarie di cosa è il popolo, di cosa è il mondo. Lo spettro della *miscegenation* attraversa più di un film e il porto di Livorno diventa la zona di contatto tra donne bianche italiani e militari afroamericani per lo più disertori (*Senza pietà* di Alberto Lattuada, *Tombolo paradiso nero* di Giorgio Ferroni). Le violenze sessuali perpetrate dagli eserciti alleati non sono messe in racconto, né lo saranno fino all'inizio degli anni Sessanta, ma il loro effetto è rappresentato in maniera più o meno allusiva, come nell'incipit di *Non c'è pace tra gli ulivi*, o per mezzo di corpi del reato [prove del reato??] eccessivamente visibili. È il caso di *Il mulatto* di Francesco de Robertis, singolare melodramma maschile la cui trama è una versione sceneggiata della celebre canzone *Tammurriata nera*: un uomo condannato per futili motivi durante la guerra esce dal carcere e scopre che la moglie, morta di parto durante la sua assenza, ha dato alla luce un bambino nero con i capelli biondi, che sulla base del diritto di famiglia è a tutti gli effetti suo figlio. La parabola narrativa mostra il rifiuto, l'accettazione e il rigetto definitivo del corpo estraneo del personaggio eponimo, interpretato dal piccolo Angelo Maggio, dal tessuto familiare e sociale, il cui ordine è ristabilito sulla base del principio dell'uguaglianza nella separazione. Il percorso che conduce alla ricostruzione della linea del colore è però disseminato di trasgressioni visive che si condensano in situazioni provvisorie: l'affetto per il bambino e l'esercizio di un ruolo paterno basato sulla tenerezza e la cura allontanano il disprezzo, il richiamo del sangue è attenuato

dall'instaurazione di una famiglia di fatto omogenitoriale (composta dalla coppia padre e figlio, e dal compagno di lavoro del padre).

Se il cinema degli ultimi anni del fascismo era stato il luogo di esibizione di uno stile di vita artificioso, rassicurante e cosmopolita (i telefoni bianchi, le mille lire al mese), il neorealismo è un esercizio di riabilitazione al consumo e alle aspirazioni piccolo borghesi, ma quasi sempre nel segno di una dignitosa sobrietà. L'automobile è l'oggetto del desiderio che scatena le brame di un disoccupato vessato dalla moglie (*Molti sogni per le strade*, di Camerini). Le donne, ancora una volta, sono i soggetti deboli e più suscettibili ai richiami del benessere e dei suoi simboli: la radio per la protagonista di *Abbasso la miseria!* di Gennaro Righelli, la cocaina e gli abiti lussuosi per la sventurata Marina di *Roma città aperta*, i fumetti e il boogie-woogie per la Silvana di *Riso amaro* di De Santis.

Sotto il livello della rappresentazione, dei film come racconti visibili, c'è un livello della produzione e delle strutture sociali che il cinema neorealista, a prescindere dalle proprie caratteristiche narrative, contribuisce a riconfigurare. Da questo punto di vista il neorealismo funziona come agente della ricostruzione del cinema italiano, anche e soprattutto in termini industriali e professionali. È opinione comune che il neorealismo sia stato un cinema povero sotto il profilo degli investimenti, nato dalla necessità più che dalla programmazione e dal mestiere (riprese dal vero, attori non professionisti), poco fortunato dal punto di vista degli incassi e osteggiato, a causa dalle sue tendenze naturalmente progressiste, dal potere politico dopo la crisi dei governi di unità nazionale e l'affermazione della Democrazia cristiana nelle elezioni del 1948. Si tratta però di una serie di caratteri funzionali alla permanenza del discorso sul neorealismo per come si è andato affermando negli anni del centrismo e della contrapposizione ideologica, ma che corrispondono solo in parte al fenomeno che la storia ci ha restituito nel corso dei decenni. Il neorealismo è stato spesso e con eccezioni notevolissime (*Roma città aperta* su tutti) un cinema costoso, come già notavano i resoconti dei professionisti dell'epoca, realizzato con l'ambizione di ricostruire un rapporto con il pubblico nazionale in una fase storica in cui il cinema italiano doveva fronteggiare due minacce. Da un lato doveva controbattere alla concorrenza dell'industria hollywoodiana, che alla fine della guerra inonda la distribuzione italiana con centinaia di film, e dall'altro liquidare l'eredità del fascismo, con i suoi film e i suoi valori non più spendibili e le sue strutture di produzione (Cinecittà, Istituto Luce), formazione (Centro Sperimentale di Cinematografia), finanziamento (Bnl), controllo e coordinamento ministeriale (Direzione generale della cinematografia), traballanti e tuttavia imprescindibili. Ma la promessa di realtà, di racconti concentrati sul qui e ora, sulle speranze e le tensioni del dopoguerra, alla base del patto comunicativo tra i film e gli spettatori italiani era una promessa costosa. Quasi tutti gli stilemi che associamo al "cinema della realtà" puntano decisamente verso l'aumento dei budget e dei tempi di lavorazione. Si pensi a una sequenza celebre, quella della caccia al ladro a Porta Portese in *Ladri di biciclette*. Dal punto di vista estetico e narrativo la sequenza è una dimostrazione formidabile delle innovazioni del neorealismo che trascorreranno verso il cinema moderno dei due decenni successivi: il racconto si interrompe, la concitazione dell'inseguimento lascia spazio a eventi casuali e insignificanti (l'arrivo della pioggia, l'incontro con i seminaristi austriaci), l'inquadratura perde centro e gerarchie per diventare una superficie caotica che non lascia punti di riferimento allo spettatore. In termini concreti però girare una sequenza del genere significa muovere decine di comparse, ricreare una pioggia finta ma credibile, portare la troupe al di fuori dello spazio attrezzato dei teatri di posa, organizzare l'illuminazione artificiale necessaria per impressionare pellicole a bassa sensibilità come quelle degli anni Quaranta, far recitare in situazioni complesse attori non professionisti e quindi bisognosi di prove: significa pagare per tutto questo. Non stupisce quindi che il neorealismo sia stato usato come qualcosa di simile a genere, un repertorio flessibile di temi, stilemi e modelli di racconto identificabili dal pubblico, da case di produzione come la Lux, l'unica società che per solidità di impresa e strategia editoriale poteva assomigliare alle major d'oltreoceano, responsabile di molti dei titoli citati in precedenza. Alcuni capolavori del neorealismo non ottengono il riscontro di pubblico cui avevano puntato (con flop macroscopici, come quello di *La terra trema*), alcuni raccolgono ottimi incassi (*Roma città aperta*, per esempio),

altri hanno un successo duraturo nella misura in cui contribuiscono all'affermazione di forme ibride di racconto che mescolano la tensione realistica del nuovo cinema con i codici dei generi più riconoscibili (*Riso amaro*, *In nome della legge* di Germi); nel complesso, in ogni caso, è questo il cinema che funziona, in Italia e soprattutto all'estero, lancia diretti e registi, mostra la realtà del paese a pubblici lontani e fino a quel momento disinteressati. Lanciato dai distributori americani come oggetto pervaso di violenza ed erotismo scandaloso, rivolto soprattutto al pubblico metropolitano, *Roma città aperta* non è il primo film italiano a raggiungere gli Stati Uniti, ma è uno dei rari film esteri a incassare molto in un mercato tradizionalmente ostile al cinema straniero e la sua ricezione apre la strada ad altri titoli accolti a partire dalle medesime aspettative.

Tra le cose che il neorealismo aiuta a ricostruire, sia pure in modo parzialmente paradossale, ci sono quindi le condizioni perché l'immagine dell'Italia possa circolare a livello internazionale. Il dopoguerra è animato, in generale e non solo per ciò che concerne il nostro paese, da uno sforzo neoumanista di riconciliazione, grazie anche all'intervento di organismi sovranazionali pensati (e sovvenzionati) per ricomporre i traumi del conflitto attraverso occasioni di contatto e di conoscenza tra popoli, basti pensare all'Unesco. In questo contesto i film del neorealismo si inseriscono in un mercato dei media governato da ciò che Luc Boltanski ha chiamato "politics of pity": un sistema di spettacolarizzazione della sofferenza umana a uso e consumo di un pubblico distante e non direttamente coinvolto negli eventi, che, compassionevole o meno, si trova in una posizione di privilegio rispetto all'oggetto dello sguardo. Le città distrutte e i corpi vulnerabili di tanti film italiani del dopoguerra catalizzano una "brutal vision", per riprendere il titolo di un volume di Karl Schoonover, che ha tra le altre cose la funzione di far accettare all'opinione pubblica, in particolare americana, le politiche di sostegno alla ricostruzione europea. Si dice talvolta che il cinema italiano è stato l'unico settore economico a non godere degli aiuti diretti del Piano Marshall, ma forse perché era esso stesso parte del Piano Marshall.

È difficile sapere oggi quanto ci fosse di consapevole in tutto ciò dal lato dei produttori di immagini, ma appare chiaro che la funzione diplomatica – con relativi rischi e opportunità – del cinema realista è compresa precocemente dalla burocrazia statale e dai decisori politici. Sono ben note le parole rivolte nel 1952 da Giulio Andreotti, sottosegretario alla presidenza del consiglio con delega per lo spettacolo, a Vittorio De Sica e al suo *Umberto D.*, accusati di aver reso un "pessimo servizio alla Patria", portando il pubblico internazionale a ritenere che la storia del pensionato spinto in povertà e disperazione sia rappresentativa della vita italiana del tempo. Chi vuole può ritrovare sulla mostra virtuale cinecensura.com le comunicazioni tra lo stesso Andreotti e i funzionari della Direzione generale dello spettacolo, la struttura ministeriale di controllo della produzione cinematografica che seguiva i film dalla fase di finanziamento fino alla circolazione internazionale. *Umberto D.* ottenne dalla censura il nulla osta alla proiezione in pubblico con un penalizzante divieto ai minori di 16 anni. Meno conosciute sono altre vicende che riguardano gli stessi soggetti e un altro film, *Ladri di biciclette*. Anche in quel caso la sceneggiatura fu attentamente revisionata dalla Dgs, che concordò alcune modifiche con la casa di produzione (la Pds dello stesso De Sica). Il film poi uscì nell'autunno 1948 con la distribuzione dell'Enic, ente di controllo statale, e De Sica chiese e ottenne l'intervento della Dgs per avere una tenuta più lunga nelle sale di prima visione. Poco più di un anno dopo il film fu esportato negli Stati Uniti, ma il distributore americano segnalò la richiesta di tagli da parte dell'Mpaa, l'associazione degli industriali cinematografici americani, sulla base delle linee guida del Production Code, il cosiddetto "codice Hays". A fare problema erano due sequenze che in Italia erano passate in censura di fatto senza complicazioni: quella ambientata nella casa di tolleranza e quella in cui il piccolo Bruno si ferma a fare pipì. Il rischio era quello che il film non fosse distribuito, o fosse proiettato in una versione mutilata. Lo stesso Andreotti si attivò, su segnalazione della produzione, con il Ministero degli affari esteri affinché l'ambasciatore italiano a Washington e il corpo consolare negli Stati Uniti facessero pressione sulle autorità e le associazioni di categoria statunitensi perché il film fosse proiettato senza modifiche. Interessi economici, sforzi diplomatici e preoccupazioni estetiche convergono sotto il segno della ricostruzione dei rapporti, del prestigio nazionale, dell'industria cinematografica italiana.

Il fatto stesso che si debba ricorrere a materiali d'archivio per ricostruire catene di eventi poco conosciuti indica che quella del neorealismo, come fenomeno definito e insieme di testi, è una questione consegnata alla storia; in parallelo però scorre il discorso del neorealismo, la capacità che ha questa parola di evocare nel dibattito pubblico possibilità e situazioni, speranze e ricostruzione. Da storico del cinema confesso di aver provato sorpresa e anche un certo disappunto, nell'ultimo anno e mezzo, ogni volta in cui operatori culturali e cinefili (compreso uno d'eccezione: l'attuale pontefice) hanno messo in relazione neorealismo e Covid, invocando un nuovo cinema e "occhi nuovi" (parole del cinefilo d'eccezione) per guardare una realtà che facciamo fatica a riconoscere, ma nella quale vogliamo vivere e confrontarci. Da cittadino, però, penso che in fondo è un bene che abbiamo una parola dal significato così scivoloso, con la quale in un modo o nell'altro ci possiamo parlare e intendere tutti qualcosa di simile, ricostruire un dialogo se non una realtà.