



Francesco Pitassio

È possibile guardare alla cultura neorealista da una prospettiva esclusiva? Possiamo fare affidamento su una concezione ristretta del fenomeno, fondata su un numero contenuto di opere innovative e coerenti, autori originali e celebrati, soluzioni stilistiche senza precedenti? Forse, è più efficace guardare alla cultura del secondo dopoguerra italiano con un'ottica storica e topologica: una fase nella storia culturale nazionale, e un campo di tensioni all'interno di questo periodo. Una partizione temporale in cui la convergenza di trasformazioni sociali, politiche, antropologiche e istituzionali offre spazi operativi inediti, e articola elementi ereditati dal Ventennio fascista e componenti nuove in configurazioni imprevedute. Per riprendere una proposta fondante avanzata da Alberto Farassino, possiamo guardare al neorealismo come a delle materie scolastiche, non a caso storia e geografia¹: concepirlo come una condizione transitoria della cultura e della società italiana, "l'età neorealista", destinata ad avere una funzione cruciale nei processi di identificazione nazionale per tutta la seconda metà del Novecento²; e considerare questa epoca come uno spazio caratterizzato da alcune invarianti, ma dai bordi piuttosto sfrangiati. In questo territorio alcune costanti del fenomeno, spesso coincidenti con gli elementi più innovativi, si coniugano con ingredienti più noti, ma secondo combinazioni non meno sorprendenti. La stessa parola neorealismo, come Stefania Parigi ha evidenziato, è soggetta a complicate evoluzioni, e giunge a posteriori a sancire un'appartenenza³. Secondo la brillante definizione di Pierre Sorlin, nel dopoguerra neorealismo è un *significante vacante*, adattabile a esigenze estetiche, politiche, o tattiche⁴. Il termine neorealismo fu una categoria forgiata non in ambito produttivo ma critico, e applicata a un insieme di opere altrimenti suscettibili di essere descritte in molti altri modi⁵. Elio Vittorini, parlando della letteratura con Carlo Bo, argomentava: «Via via che dici la parola tu la devi riempire di un significato speciale. In sostanza, tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori»⁶.

1 A. Farassino, *Neorealismo, storia e geografia*, in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, a cura di A. Farassino, Torino 1990, pp. 21-36.

2 B. Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano 1992.

3 S. Parigi, *Le carte d'identità del neorealismo*, in *Nuovo cinema. Scritti in onore di Lino Micciché (1965-2005)*, a cura di B. Torri, Venezia 2005, pp. 80-102.

4 P. Sorlin, *Italian National Cinema (1896-1996)*, London-New York 1996, p. 89.

5 D. Forgacs, *The Making and Unmaking of Neorealism in Postwar Italy*, in *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, a cura di N. Hewitt, New York 1989, pp. 51-66.

6 E. Vittorini, in *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. Bo, Torino 1951, p. 28.

1. La riflessione su spettacolo, divismo e condizione femminile in *Un marito per Anna Zaccheo* (Giuseppe De Santis, 1953)

Tuttavia, credo sia non meno fuorviante privilegiare l'irriducibilità delle occorrenze. Per descrivere la cultura del secondo dopoguerra italiano, mi pare invece utile mantenere una tensione produttiva tra dimensione testuale delle opere e pratiche, comprese quelle d'identificazione, circolazione e uso dei testi: tra quello che questi oggetti sono, e come vennero letti e impiegati. Se un minimo comune denominatore la cultura neorealista offre, esso è il confronto con la realtà: un confronto reso urgente dalla esperienza bellica, che Falcetto definisce un «gigantesco dispositivo di straniamento»⁷. Nella ricostruzione icastica dello scrittore napoletano Domenico Rea: «Poi, avvenne qualcosa, la guerra. L'Italia esplose; e sentii il bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà»⁸.

Il conflitto mondiale e la guerra civile producono inedite condizioni esistenziali, e nuove modalità simboliche per concepirle. Si ritenga il concetto di *straniamento*, perché consonante con una definizione di realismo avanzata da Roman Jakobson⁹. Lo studioso russo definiva una prima tripartizione dei significati attribuiti al termine: uno relativo al livello produttivo, pertinente a una poetica; un secondo inerente la dimensione ricettiva, coincidente con l'identificazione di un'opera come realista da parte dei suoi destinatari; infine, un significato storico – il realismo del XIX secolo. Per Jakobson poetica e ricezione attengono alla dimensione soggettiva; la dimensione storica chiama invece in causa un aspetto centrale nel dibattito formalista: la *convenzione*. Per lo studioso russo la convenzionalità del realismo ha una duplice accezione: è realistica l'opera ligia alle convenzioni della verosimiglianza, che offre una descrizione comprensibile del reale; oppure, il realismo può identificarsi con l'infrazione delle convenzioni vigenti, lo straniamento e l'incremento di realtà conseguenti. E ciò tanto dal punto di vista produttivo che ricettivo. Ciò detto, Jakobson si premura anche di indicare la fluttuazione semantica del termine: «Nessuno vorrà chiamare 'falce' una vanga, ma con ciò non è detto che 'falce' abbia sempre lo stesso significato»¹⁰. Ritengo che la cultura italiana del dopoguerra abbia prodotto nuove modalità di rappresentare la realtà, attraverso una relazione variabile con le precedenti convenzioni del realismo – il neorealismo ha prodotto più falci, e anche qualche martello. Si tratta perciò di un *fenomeno polistilistico*, come indica Francesco Casetti, in cui l'attribuzione dello statuto realistico è sede di negoziazione¹¹. Di qui le molte e note querelle intorno ad alcuni casi celebri – da *In nome della Legge* (Pietro Germi, 1947) a *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949), da *Anni difficili* (Luigi Zampa, 1948) a *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952). Ma anche le significative correzioni di tiro *après coup*, di cui una delle più eclatanti è quella di Luigi Comencini, che nel 1945 inorridisce sulle pagine di "La Lettura" per le scene di tortura

7 Falcetto, *Storia della narrativa*, cit. (vedi nota 2), p. 78.

8 D. Rea, *Nota*, in *Spaccanapoli* [1947], Milano 1986, p. 40.

9 R. Jakobson, *O chudožestvennoem realizme* (1921), in *Michigan Slavic Materials. Readings in Russian Poetics*, Ann Arbor 1962 (trad. it. *Il realismo nell'arte*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, pp. 95-107).

10 Ivi, p. 107.

11 F. Casetti, *Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus*, "Montage/AV", 18 gennaio 2009, pp. 129-139.

di *Roma città aperta*¹²; e cinque anni dopo, rispondendo ai lettori di "Epoca", considera l'opera di Rossellini un cardine fondamentale della storia del cinema nazionale¹³. In questo quadro fluido, mi pare la cultura cinematografica neorealista proponga tre principali modelli d'innovazione, nella loro relazione con le convenzioni realistiche antecedenti: frammentazione, accumulazione, dialettica.

Il primo modello è identificabile con Rossellini e caratterizzato da tre tratti fondamentali: una relazione aleatoria con il reale; un'attenuazione della direzionalità del racconto, definibile piuttosto come associazione non gerarchizzata di elementi fattuali; una conseguente apertura narrativa, e un'indeterminazione morale del racconto. Commentava un po' stizzoso Carlo Emilio Gadda: «Nella 'poetica del neorealismo' [...] direi che ogni fatto, ogni quadro è (cioè riesce ad essere) nudo nocciolo, è (cioè riesce ad essere) grano di rosario dove tutti i grani di rosario sono giustapposti ed eguali di fronte all'urgenza espressiva. [...] Direi che la poetica neorealista riesce a un racconto astrutturale, granulare»¹⁴.

Il secondo modello può essere identificato con la proposta di De Sica e Zavattini. Come più commentatori negli ultimi decenni hanno rilevato¹⁵, qui si mantiene una forte direzionalità del racconto, caratteristica del cinema classico (ritrovare una bicicletta, conservare un alloggio...), ma agli snodi cruciali della narrazione è riservata una porzione minima del discorso, mentre si espandono le false piste, o il cumulo di dettagli inessenziali all'avanzamento del racconto, ma fondamentali per produrre uno spessore capace di restituire una densità del reale. *L'effetto di reale*, secondo la celebre formulazione di Barthes¹⁶.

Il terzo modello intrattiene una relazione problematica con l'eredità estetica del realismo letterario ottocentesco, declinato sub specie cinematografica e investito di una funzione ideologica nel lavoro di Visconti e De Santis. Per entrambi si tratta di utilizzare gli strumenti discorsivi più efficaci, aggiornati alle esigenze sociali, politiche ed estetiche contemporanee. La propensione speculativa di questa proposta è resa evidente dalla ricorrenza di un registro metadiscorsivo da *Riso amaro* a *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951), dall'impiego di foto, cornici e superfici riflettenti in *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) alla riflessione su femminilità e spettacolo in *Un marito per Anna Zaccheo* (Giuseppe De Santis, 1953) (figg. 1-2).

È poi possibile rilevare un modello realista proprio al cinema del secondo dopoguerra più debitore degli *stilemi precedenti* decenni, ma investito di temi inediti, ben classificati nel lavoro di Stefania Parigi: guerra e rovine, resistenza, infanzia deprivata,

12 L. Comencini, *Roma, città aperta*, "La Lettura", I, 8, 11 ottobre 1945, p. 14; ora in Id., *Al cinema con il cuore. Scritti e interviste 1938-1974*, a cura di A. Aprà, Milano 2007.

13 L. Comencini, *Italia domanda – Perché ci applaude New York?*, "Epoca", II, 26, 7 aprile 1951, pp. 3-4.

14 C.E. Gadda, in *Inchiesta sul neorealismo*, cit. (vedi nota 6), pp. 49-50.

15 Cfr. K. Thompson, *Realism in the Cinema: Bicycle Thieves*, in *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Analysis*, Princeton 1988, pp. 187-217.

16 R. Barthes, *L'effet de réel*, "Communications", XI, 1, 1968, pp. 84-89, poi in *Le Bruissement de la langue*, Paris 2000, pp. 167-174 (trad. it. *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino 1988, pp. 151-159).

prostituzione, reduci, miseria¹⁷. Vi si ritrovano nomi celebri degli anni Trenta, e la successiva generazione di registi, tra i quali Luigi Zampa e Pietro Germi spiccano per la declinazione di un modello narrativo classico alla rappresentazione di temi condivisi nel secondo dopoguerra, nel caso di Germi concepito come una vernacularizzazione necessaria a un'epica nazionale.

Tutti questi modelli condividono il rigetto del modernismo delle avanguardie storiche e della sua versione applicata al cinema tra le due guerre, con lo *stile di autore internazionale*. È un'opzione con differenti motivazioni: l'affermazione di una coscienza sociale diffusa e il desiderio di dare visibilità alle arretratezze nazionali; la resistenza dinanzi alla cultura di massa statunitense¹⁸; la volontà di promuovere una cultura nazionale, spesso identificata con una dimensione folklorica¹⁹. Soprattutto, il rifiuto del modernismo origina nell'identificazione tra il mito del progresso e della tecnologia e l'orrore del totalitarismo e del secondo conflitto mondiale, e privilegia un'immagine nazionale imperniata su sottosviluppo e classi subalterne²⁰. Già prima della fine della Seconda guerra mondiale la cesura ideologica ed estetica veniva posta in modo inequivocabile da Fabrizio Onofri sulle pagine di "Rinascita":

C'è dunque un'arte che possiamo chiamare d'avanguardia (in senso tutto storico, sociale, non certo in quello intellettualistico e astratto che l'espressione ha avuto sinora): un'arte che sta al passo col proprio tempo, vive nella realtà e della realtà, ma esprime tutte le contraddizioni, le esperienze e le aspirazioni più vive [...]. E c'è un'arte di retroguardia. [...] Si dovrà dunque condannare tutta intera l'arte, la letteratura la cultura italiana del ventennio fascista? Da un punto di vista storico ampio, la risposta non può essere dubbia²¹.

Contemporaneità, immersione nella realtà, funzione sociale sono nozioni reiterate nel dibattito del secondo dopoguerra. Con significative ricadute sulla rappresentazione dell'umano e del tempo, e la conseguente funzione della cultura neorealista per la definizione di una comunità nazionale.

Uomo, più che umanesimo, è un'ulteriore parola chiave del neorealismo. Roberto De Gaetano suggeriva come nel neorealismo invenzione dell'umano e del cinema coincidano²²; Michele Guerra ha rilevato come la centralità dell'uomo nelle poetiche neorealiste intersechi più declinazioni del dibattito postbellico sull'umanesimo²³. Io credo

17 S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia 2014.

18 S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze 1995.

19 D. Forgacs, *The Italian Communist Party and Culture*, in *Culture and Conflict in Postwar Italy*, a cura di Z.G. Baranski e R. Lumley, Houndmills-London 1990, pp. 97-114. Sul concetto di nazional-popolare nel dibattito marxista italiano: D. Forgacs, *National-popular. Genealogy of a Concept*, in *Formations of Nation and People*, a cura di Formations Editorial Collective, London 1984, pp. 83-98.

20 Su neorealismo e ideologia dell'arretratezza: G. Nowell-Smith, *Italy: Tradition, Backwardness and Modernity*, in *Culture and Conflict in Postwar Italy*, cit. (vedi nota 19), pp. 50-62.

21 F. Onofri, *Impossibilità dell'arte sotto il fascismo*, "La Rinascita", I, 4, ottobre-dicembre 1944, p. 34.

22 R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, I, a cura di R. De Gaetano, Milano-Udine 2014, pp. 7-40.

23 M. Guerra, "Una sconfinata tematica sull'uomo": *umanismi neorealisti*, in *Invenzioni dal vero*.

che l'efficacia dell'umanesimo neorealista risieda in due fattori: in prima istanza, nella sua pluralità e indeterminazione; in secondo luogo, nella sua conseguente flessibilità. Come sosteneva Jacques Aumont a proposito del volto neorealista,

Volto umano, è il volto dell'uomo nel suo complesso, prima di essere il volto di qualcuno. [...]. Il volto umano, umanista, nemmeno lui recita, è. Non significa, se "significare" corrisponde a essere moneta di scambio nel gioco della comunicazione. [...]. Per come lo definisce il neorealismo baziniano, il volto umanista non vale per un altro volto del film, perché vale *per me*²⁴. (fig. 3)

A prescindere dalla lettura fenomenologica prevalente nell'interpretazione del neorealismo di Bazin o Brunello Rondi²⁵, credo l'efficacia della rappresentazione dell'umano nel cinema e nella cultura neorealisti risieda nella sua genericità, nella pre-socialità: bambini, anziani, disoccupati, o uomini e donne nell'eccezionalità bellica rappresentano una possibilità di investimento semantico e ideologico (fig. 4). Che si trattasse di una possibilità mitopoietica lo aveva compreso Cesare Pavese, quando scriveva: «Noi non andremo verso il popolo. Perché già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. [...] *La nuova leggenda*, il nuovo stile sta tutto qui»²⁶. Questa genericità umana – il genere umano – permette innanzitutto di recuperare figure artistiche familiari con il dibattito estetico tra le due guerre, depurandole della riflessione sulla visione e la creazione tecnologiche e valorizzando la presunta centralità di una riflessione antropologica nel loro lavoro – Alberto Lattuada e Michelangelo Antonioni, su tutti²⁷.

La genericità dell'umano consente la declinazione della nozione in una pluralità di modi: secondo un modello di autenticità in cui umano e popolare coincidono, e l'individuo è circondato, senza davvero interagire, con un coro di volti e personaggi²⁸; nella prospettiva marxista di Umberto Barbaro, del mito dell'«uomo nuovo» e della ricezione del neorealismo nel dibattito delle neonate democrazie popolari²⁹, parte di una più ampia nozione di «schermi umanisti»³⁰ (fig. 5); o, ancora, nel quadro di una diffusa

Discorsi sul neorealismo, a cura di M. Guerra, Parma 2015, pp. 9.

24 J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris 1992, pp. 118-119.

25 B. Rondi, *Il cinema neorealista*, Parma 1956.

26 C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, "L'Unità", edizione di Torino, 20 maggio 1945; ora in *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Milano 1980, p. 44.

27 Un'analisi del neorealismo come fenomeno stilistico, a prescindere dall'investimento ideologico, in L. Quaresima, *Neorealismo senza*, in *Il neorealismo nel fascismo*, a cura di M. Furno e R. Renzi, Bologna 1984, pp. 64-73.

28 E. Alsop, *The Imaginary Crowd. Neorealism and the Uses of Corality*, "The Velvet Light Trap", 74, 2014, pp. 27-41.

29 Mi permetto di rimandare a F. Pitassio, *Italian Neorealism Goes East. Authorship, Realism, Socialism*, "Illuminace", XXVI, 3, 2014, pp. 7-18.

30 D. Ostrowska, 'Humanist Screens'. *Foreign Cinema in Socialist Poland (1945-1956)*, in *Popular Cinema in East-Central Europe: Film Cultures and Histories*, a cura di D. Ostrowska, F. Pitassio, Z. Varga, London c.d.s.

attenzione alle condizioni esistenziali espressa nella cultura europea e statunitense del secondo dopoguerra, per dar conto dello sforzo di liberazione dal nazifascismo e far fronte a una crisi umanitaria.

In più casi, questa centralità dell'umano coincise e venne valorizzata da politiche istituzionali da entrambi i lati della nascente cortina di ferro: per esempio, il Consiglio Mondiale per la Pace, fondato nel 1950 su pressione del Cominform, da un lato, e l'Unesco, dall'altro, il cui primo direttore generale fu Sir Julian Huxley, peraltro presente al Congresso Mondiale degli Intellettuali per la Pace nel 1948, antecedente della creazione del Consiglio Mondiale per la Pace, cui presero parte per l'Italia anche figure determinanti per la promozione di una certa cultura neorealista: Renato Guttuso ed Emilio Sereni. È questa rete discorsiva a contribuire a valorizzare il cinema neorealista.

L'antimodernismo della cultura postbellica italiana si fonda anche su una concezione del tempo. Andreas Huyssen ritiene che la modernità sia stata caratterizzata dall'ideologia del progresso, e sia entrata in crisi con la Seconda guerra mondiale³¹. A mio vedere, questa crisi investe la stessa idea di tempo: il neorealismo è un cinema senza passato. Sul piano diegetico, le narrazioni non riguardano quasi mai quanto precede la Resistenza; sul piano discorsivo, i personaggi neorealisti non ricordano, o chiedono ad altri di ricordare in loro vece. Contemporaneità e quotidianità si concentrano solo sull'odierno, a discapito di quanto appena accaduto³². La crisi di una forma narrativa fondata sul principio di causalità, e quella della Storia come modello esplicativo hanno un corollario per la cultura nazionale postbellica: la difficoltà di ricordare, e la ancor maggiore riluttanza a individuare delle responsabilità per i recenti accadimenti. Tale renitenza implica anche l'emersione di una narrazione i cui personaggi – l'umano – sono restii a compiere atti determinanti: l'eroismo dei caratteri neorealisti è sempre occasionale e imprevisto: la reazione spontanea del G.I. nell'episodio finale di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), la ribellione di Angelina in *L'Onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947), l'arringa del pretore in *In nome della legge* o la rivolta istintiva di Ntoni in *La terra trema* non sono atti preordinati e sono inefficaci: non mutano il mondo. Piuttosto, lo testimoniano. Qui risiede un ulteriore tratto qualificante per difetto del neorealismo, quel che Bazin chiamava «umanesimo rivoluzionario»³³. La modalità più efficace per contestare la realtà senza prendere una posizione è la testimonianza. Si tratta di una struttura sintattica in cui un personaggio è incluso nella diegesi e assiste a un atto di crudeltà perpetrato: può essere Zio Tigna in *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1946) o Maddalena Ceconi in *Bellissima*, Edmund in *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) o Bruno in *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948). Il modello ricorrente ha una

31 A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London-Abingdon 1995.

32 G. Minghelli, *Cinema Year Zero. Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film*, London-New York 2013.

33 A. Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, "Esprit", gennaio 1948 (trad. it. *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della liberazione*, in *Che cosa è il cinema?*, Milano 1986, pp. 275-303).

duplice funzione, come ha spiegato Karl Schoonover, riferendosi a *Roma città aperta*³⁴: da un lato, questa struttura testimoniale implica lo sguardo dello spettatore nella diegesi, sovrapponendolo a quello dei personaggi; dall'altro lato, il modello costruisce una rappresentazione i cui spettatori non sono richiesti esplicitamente abbracciare dei valori politici o di classe – solo una umana compassione e il rifiuto della barbarie nazista, dislocata al di fuori della storia e della geografia nazionali. Rifacendosi alla nozione di scrittura intransitiva di Roland Barthes, né attiva né passiva, lo storiografo statunitense Hayden White attribuisce questa inedita struttura narrativa alla cultura dopo la Shoah:

Un modo nuovo e distinto di immaginare, descrivere e concettualizzare le relazioni ottenibili tra agenti e atti, soggetti e oggetti, enunciato e suo referente – tra i livelli letterali e figurativi del discorso e, da qui, tra discorso basato sui fatti e discorso basato sull'immaginazione³⁵.

Ma si tratta anche di un mito funzionale a ricostruire un patto sociale nazionale, fondato sulla conciliazione delle differenze. Infine, esso costituisce un modo per enunciare la condizione di vittima della nazione, porla in una condizione di neutralità ideologica, e ricostituirla come "buon oggetto" nel nuovo quadro internazionale. Realismo era una nozione abbastanza flessibile da accogliere molti modelli rappresentativi. Uomo era un concetto così duttile da incorporare prospettive cristiane e marxiste, populismo ed esistenzialismo. Quotidianità e contemporaneità offrivano il vantaggio di un impegno civico e sociale privo dell'ingombro di una memoria imbarazzante, permettevano di riannodare i legami sociali di una nazione lacerata da una guerra civile, e tornavano a offrire al mondo lo spettacolo della patria dell'umanesimo, di volta in volta pittoresco e folcloristico, morale e istruttivo. Una rappresentazione priva di ambizioni totali e totalitarie. Una voce umana. Anche nelle sue dimenticanze.

34 K. Schoonover, *Brutal Vision. The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, Minneapolis 2012.

35 H. White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, a cura di S. Friedländer, Cambridge 1992 (trad. it. *Le strutture di intreccio nelle rappresentazioni storiche e il problema della verità*, in *Forme di storia*, a cura di E. Tortarolo, Roma 2006, p. 98).



2. Metadiscorso, riflessione sui media e realismo in *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)



4. Prima e dopo il ciclo produttivo. La senilità in *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952)



3. Il volto intransitivo in *Il miracolo* (Roberto Rossellini, 1948)



5. Rifondare la società. L'uomo nuovo in *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1948)