

Problemi di ricezione del neorealismo cinematografico

Esiste una tendenza sempre più consolidata nel campo degli studi cinematografici a ricostruire i profili del consumo culturale, cioè di ripercorrere la storia del cinema in contro mano, prendendo come ottica di osservazione non la produzione dei testi ma la produzione culturale generatasi nell'accoglierli. In questa prospettiva - che fa parte a pieno titolo degli studi di ricezione - il neorealismo appare come un classico esempio di una cinematografia che è stata al contempo il terreno di una produzione culturale d'élite e il luogo di costruzione di un canone estetico che ha dominato nella cultura italiana per molti anni. Il problema quindi dello studio del neorealismo in prospettiva di ricezione non è quello di fare la filologia delle opere, quanto quello di rispondere a una domanda piuttosto semplice: come è successo che un movimento estetico con un basso impatto in termini di consumo quantitativo, abbia fatto da base per la costituzione di un vero e proprio canone realista, un canone che è servito da norma e regola di valutazione di interi settori della produzione nazionale?

Una prospettiva comparata chiarisce assai bene la questione. In tutti i paesi in cui i film neorealisti circolano dalla fine della guerra ai primissimi anni Cinquanta, si tratta di circolazione limitata: anteprime nelle grandi città, proiezioni in ambasciate, eventi puntuali e non ripetuti, distribuzione circoscritta alle grandi città, presenze ai festival. Eppure il neorealismo riesce talvolta a imporsi all'estero attraverso una funzione che può essere descritta come quella di un ambasciatore: un cinema che "rappresenta" l'immagine dell'Italia rinata, la nuova identità nazionale all'estero.

Un altro aspetto essenziale emergente dallo studio della ricezione del neorealismo fuori dai confini nazionali è che l'accettazione di questa nuova identità non avviene nel segno della novità in quanto tale. Cioè vale a dire, i paesi nei quali il neorealismo trova un'accoglienza migliore sono paesi nei quali la cultura nazionale offre degli strumenti per interpretare i fenomeni cinematografici nuovi nel segno del già riconoscibile. Il neorealismo trova accoglienza adeguata là dove si sono depositate esperienze, strumenti concettuali e valutativi in grado di comprendere la novità attraverso categorie già disponibili.

Un terzo aspetto da considerare è che la ricezione del neorealismo, per quanto entusiasta, non si basa né sulla profondità della analisi, né sulla conoscenza esaustiva dei fenomeni. Parlare di fortuna critica dei film neorealisti non è esattamente la stessa cosa che parlare di fortuna critica del neorealismo. Bisognerebbe tenere separata la storia dell'effettiva conoscenza delle opere di un movimento dalla storia della sua accoglienza critica. Le due storie sono strettamente intrecciate, ma lo studio delle fortune critiche in paesi stranieri testimonia che spesso l'entusiasmo per una corrente è un gesto motivato da ragioni estrinseche a quelle della conoscenza diretta, esaustiva dei testi. C'è una discontinuità tra le buone intenzioni e la conoscenza approfondita dei fenomeni.

Tuttavia è possibile trovare paesi nei quali il neorealismo attiva processi di ricezione assai stratificati. Ne considero due: Francia e Stati Uniti.

Il fatto che la Francia si conquistò subito il ruolo di causa prima e principale promotrice del successo neorealista all'estero non può essere casuale. Le ragioni di questa intesa immediata tra il movimento e la cultura cinematografica francese vanno ricercate in due fattori principali. Innanzitutto la critica cinematografica del dopoguerra non ci mette molto a riprendersi dalla crisi della seconda parte del decennio precedente (e in particolar modo del periodo che va dal compimento dell'armistizio alla liberazione) producendo un aumento

della pubblicistica. Il terreno, reso fertile da una tradizione critica consolidata, dal successo di tiratura ottenuto dalle pubblicazioni clandestine, dal lavoro dei Ciné-clubs viene occupato dalle riviste più importanti dell'immediato dopoguerra. A "L'Ecran Français" (nato come supplemento a "Le Lettres Françaises" nel 1943) si aggiungono, nel corso del solo 1946, "Télé-Ciné", "Image et Son", la seconda serie della "Revue du Cinéma", e a breve distanza, "Cahiers du Cinema" (1951) e "Positif" (1952). In questa situazione di ridefinizione dell'intero settore editoriale, è già osservabile una tendenza che sarà propria di tutta la storia della critica cinematografica francese: l'attitudine autoriflessiva.

Già nove anni prima che Truffaut ne elencasse i vizi capitali, sette anni prima dell'inchiesta dei "Cahiers", troviamo la critica intenta a valutare limiti scopi, funzioni del proprio operare. Dalle parole di Jacques Bourgeois e di Nino Frankⁱ si colgono alcuni degli elementi che facilitano l'immediata penetrazione della cinematografia neorealista in Francia: il bisogno di contribuire al progresso dell'arte attraverso valutazioni attente; la necessità di sintetizzare gusto estetico e "science de la vie"ⁱⁱ (intesa come capacità di interazione con molteplici piani di manifestazione della realtà, siano essi espressivi, sociali o politici); esigenza di maggiore preparazione generale e specifica; volontà di superamento del mero impressionismo (non si può dimenticare che, a favore dell'impiego di metodologie di indagine consolidate sul piano scientifico si schierava dal 1947 la "Revue Internationale de Filmologie", una pubblicazione che, malgrado la successiva fierezza anti-accademica della generazione cinefila, avrebbe contribuito non poco ad alzare gli standard esplicativi delle argomentazioni critico-interpretative nella loro generalità).

Il secondo fattore preliminare al successo del neorealismo in Francia è rappresentato dal ruolo di preparazione esercitato dal così detto *debat sur le réalisme*. Su tale questione, data la capacità di diffusione e la longevità dimostrate dalle teorie ontologiche baziniane, il rischio è di dimenticare l'apporto di differenti posizioni. Per esempio, Jean Desternes, in seno a un dibattito ospitato dalle pagine di "La Revue du Cinéma", sposta l'attenzione dalle forme di realismo di facciata ai fattori simulativi e manipolativi, agli "elementi di illusione"ⁱⁱⁱ. François Ricci^{iv}, come Bazin, si dimostra favorevole alle innovazioni tecnologiche. Ma lo fa per motivi opposti: il realismo coincide con lo sfruttamento del realismo tecnico del dispositivo al fine di far percepire come precisi, reali, concreti episodi di carattere fantastico e onirico. Invece Jean-Pierre Chartier^v esibisce tratti che oggi potremmo definire proto-cognitivisti, insistendo sulla centralità dei procedimenti di montaggio e di successione dei piani nella costruzione dell'effetto di realtà e sull'isomorfismo tra gli effetti prodotti dal *découpage* classico e i processi percettivi spontanei.

Dal punto di vista della storia della critica, proprio la complessità delle posizioni in campo contribuisce ad alimentare l'attenzione intorno al realismo, a costituire ciò che Foucault chiama un "campo di presenza"^{vi} in cui gli enunciati di un determinato ordine di discorso (quelli riguardanti la questione teorica del realismo) coesistono, anticipano, fanno da presupposto necessario a enunciati di un ordine discorsivo adiacente e successivo (quelli riguardanti la definizione del neorealismo cinematografico). Se poi, oltre ai due fattori principali qui ricordati, si aggiunge che la nuova critica si dimostra più influenzata dalle personalità filosofiche di André Malraux, Maurice Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre che da quelle dei critici-teorici degli anni '20 (Louis Delluc, Léon Moussinac), si capisce non solo come la scuola italiana possa venire agevolmente interpretata nei termini di un corrispettivo cinematografico di tesi di stampo fenomenologico, ma anche quale ruolo centrale in tale processo abbia ricoperto Bazin.

Posto al crocevia tra spinte al rinnovamento delle categorie critiche, teorizzazioni sul realismo e apporto fenomenologico all'interpretazione dell'immagine, Bazin offre una serie di letture del fenomeno neorealista in saggi e recensioni già noti e ampiamente studiati che non ripercorreremo qui^{vii}. Il teorico francese non solo produce i primi tentativi di definizione estetica del fenomeno e di relativo approfondimento storico, non solo rende possibili distinguo imprescindibili di carattere concettuale (come quello tra realismo tecnico legato alla genesi meccanica dell'immagine e realismo estetico legato a concreti processi rappresentativi^{viii}), ma anche promuove materialmente sul campo gli autori italiani con una serie di iniziative, tra le quali spicca, nel 1946, l'organizzazione della prima parigina di Paisà. Anche quando i jeunes turcs sposteranno l'ago della bilancia a favore di un autore privilegiato (Rossellini), Bazin rimarrà fedele alla totalità del movimento, in coerenza con quanto espresso dalla stampa specializzata nella seconda metà degli anni '40.

Proprio nell'immediato dopoguerra si registrano infatti le prime reazioni positive. Anche se l'approfondimento non è sempre stato quello praticato o auspicato da Bazin, anche se la conoscenza della cinematografia nazionale precedente la guerra e della tradizione letteraria è nei fatti lacunosissima^{ix}, i film neorealisti vengono accolti con esemplare interesse. Georges Sadoul^x, per primo recensisce *Roma città aperta*. Il film, che non genera il clamore provocato da *Paisà* ma riceve accoglienza positiva, viene definito dal critico uno dei più importanti del dopoguerra. Il suo realismo è paragonato a quello di Renoir ne *La grande Illusione*. Al contempo Sadoul comincia ad alimentare la mitologia personale del regista: Rossellini (qui chiamato Alberto) il temerario che gira, insensibile ai divieti, per le strade di Roma e vende il proprio letto per sviluppare parte della pellicola. Insistono sui caratteri di rottura dell'opera anche le recensioni di Georges Altman e di Jean Desternes^{xi}. Persino Maurice Bardeche e Robert Brasillach^{xii}, nel contesto di un ridimensionamento della scuola italiana, elogiano il film, pur avanzando qualche riserva. Sorprendente e sconvolgente viene valutato Paisà. Innumerevoli le recensioni che elogiano il film. Al centro delle considerazioni di Bazin, la pellicola ottiene l'appoggio incondizionato di Sadoul^{xiii} che valorizza soprattutto l'innovativo metodo di lavoro del regista (al quale è lasciata spesso la parola), di Paul Eluard e di Georges Altman. Quest'ultimo parla di effetto choc e di "actualité éternelle"^{xiv} instaurando paragoni con i capolavori sovietici. Con attenzione è seguita la genesi di *Germania anno zero* nel corso del 1947^{xv}. All'uscita il film registra però l'impressione negativa di Jean George Auriol^{xvi} per il quale l'opera ha una struttura superficiale da collage che non permette di cogliere l'essenza del dramma tedesco. Nel 1949, accanto alla delusione di Bazin^{xvii}, il film comunque ottiene le attenzioni favorevoli di Raymond Barkan^{xviii}, per il quale Rossellini è il portatore di un umanesimo universale che gli consente di padroneggiare d'istinto e con disinvoltura la tecnica.

Non minore è l'interesse manifestato per le opere di De Sica e Zavattini, soprattutto sulle pagine de "L'Ecran Français". Nel 1947 *Sciuscìà* viene elogiato da Jacques Doniol Valcroze^{xix}, in accordo con le posizioni baziniane, per la capacità di utilizzare l'apporto della folla per offrire brani di realtà esenti da manipolazioni. Altman^{xx} parla di uno dei più bei film sull'infanzia in assoluto. Le cronache dei successi in patria di *Ladri di Biciclette* e quelle dei soggiorni parigini di De Sica incrementano il clima di entusiasmo per una delle pellicole più elogiate del periodo^{xxi}. Ma Pierre Very^{xxii} ha lo spazio per ricordare l'apporto decisivo di altri fattori: il romanzo di Luigi Bartolini e il lavoro dell'équipe degli sceneggiatori. Anche *I bambini ci guardano*, viene analizzato da Jean Nery^{xxiii} nel 1949 ed elogiato per il valore di anticipazione della poetica neorealista.

Queste attenzioni contrastano invece con la scarsità di contributi dedicati ai lavori di Luchino Visconti, soprattutto se si tiene conto del fatto che, in questo periodo, la stampa specializzata dimostra interessi a tutto campo non dimenticando di occuparsi anche di altri autori come Giuseppe De Santis, Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada, Luigi Zampa^{xxiv}. Il boicottaggio e l'accusa di plagio che subisce Ossessione fanno sì che l'attenzione per Visconti coincida con l'accoglienza favorevole suscitata da *La terra trema* che comunque, dopo i tagli imposti nel 1948, nel 1951 non ha ancora una distribuzione regolare^{xxv}.

Anche negli Stati Uniti dell'immediato dopoguerra il neorealismo viene accolto con un coro di consensi pressoché unanimi^{xxvi}. Come poteva succedere che le riviste specializzate (e non solo quelle), per la maggior parte sostenute dalla pubblicità dell'industria cinematografica hollywoodiana, destinassero adesioni senza riserve alla qualità del cinema italiano, a discapito della produzione nazionale?

Esistono almeno tre condizioni a carattere congiunturale che propiziano l'ingresso del neorealismo negli Stati Uniti. In primo luogo la crisi dell'industria cinematografica: diminuzione degli spettatori dal 1946 al 1948, impennata dei costi di produzione, scioperi dei lavoratori dell'industria sono tutti elementi che indeboliscono la rigidità dell'organizzazione industriale e facilitano l'apertura alle novità.

In secondo luogo la decisione della Corte Suprema contro il monopolio delle majors porta all'abolizione del sistema del *block booking* e all'effettivo divorzio della produzione-distribuzione dall'esercizio. Tale provvedimento fa guadagnare potere contrattuale ai piccoli esercenti e più in generale mette tutti i proprietari delle sale nella condizione di poter selezionare i film in base alla loro qualità e di poter scegliere il distributore presso il quale rifornirsi.

In terzo luogo l'apertura al neorealismo va collocata nel contesto più ampio della rottura con la politica isolazionista propria del New Deal. Benché fino al 1949 nessun atto governativo o dell'industria favorisca la distribuzione di film stranieri, non poche sono le voci che si levano in favore di un internazionalismo cinematografico^{xxvii}. Si parla sempre più spesso della necessità di una produzione di qualità. Mentre l'allontanamento dalla realtà e la mancanza di idee nuove sono considerati di frequente come i principali elementi alla base della crisi di Hollywood, la stampa non trascura di celebrare il proliferare delle Art Houses e delle case di distribuzione di film stranieri (film che iniziano a interessare fasce ampie di popolazione urbana e non solo il pubblico di immigrati dei sobborghi e delle periferie).

Anche dal punto di vista delle categorie critiche la ricezione del neorealismo negli Stati Uniti fa parte di un processo di continuità piuttosto che rappresentare un momento di radicale rottura. La critica non scopre il realismo cinematografico attraverso i film neorealisti, ma percepisce il realismo come una necessità vitale per la modernizzazione della cinematografia nazionale. Il terreno era stato preparato già nei primi anni Quaranta dalle voci che si erano schierate a favore di descrizioni più aderenti ai fatti delle vicende legate al conflitto e che avevano favorito il successo della produzione dei film bellici di propaganda. Nel dopoguerra inoltre una maggiore sensibilità verso i temi economici e sociali è osservabile nel modo in cui vengono favorevolmente accolti i film noir a carattere sociale e alcuni sottogeneri come il *semidocumentary crime film* e il *social problem drama*.

In altri termini, bisogna rilevare almeno due coincidenze: i critici che negli anni subito successivi a Pearl Harbor elogiano i film bellici di propaganda sono spesso gli stessi che qualche anno dopo ricoprono un ruolo rilevante nella diffusione delle pellicole neorealiste (è il caso per esempio di Bosley Crowther del "New York Times" e di James Agee di "The

Nation”); inoltre l’analisi comparata della fortuna critica del noir negli anni 1946-1947 e del neorealismo italiano evidenzia l’impiego da parte degli interpreti della medesima struttura analitica e il ricorrere della stessa terminologia in entrambi i contesti.

Non stupisce quindi la calda accoglienza riservata ai principali film neorealisti, a partire da *Roma città aperta* che, distribuito da Arthur Mayer e Joseph Burstyn (i più noti distributori di film stranieri negli Stati Uniti del dopoguerra), resta in programmazione per dieci mesi a New York. Molte recensioni stabiliscono paragoni tra un grande film girato in condizioni di fortuna, costato 11.000 dollari e prodotti mediocri costati dieci volte tanto. Anche la recitazione degli attori italiani è preferita a quella del repertorio hollywoodiano^{xxviii}. Largamente positive e piuttosto approfondite le letture di James Mason Brown su “The Saturday Review”^{xxix} e di James Agee su “The Nation”, per il quale l’opera di Rossellini è la migliore del 1946.

Un anno e mezzo dopo si replica il medesimo entusiasmo per *Sciuscià*, pur trattandosi in questo caso di un successo di pubblico meno prorompente. La critica insiste ancora sul carattere artigianale della realizzazione anche se lo stile di De Sica viene giudicato, sulla scorta di alcune dichiarazioni dello stesso regista^{xxx}, più consapevole delle esigenze della messa in scena rispetto allo stile rosselliniano. Crowther^{xxxi} individua un nesso tra realismo di messa in scena e realismo estetico notando come l’arretratezza tecnica comporti proprio un’evoluzione dell’espressione artistica.

Anche *Paisà* viene accolto come un capolavoro. In questo caso però oltre che da alcuni tratti ricorrenti (stile documentario, struggente e onesto realismo) la critica americana è attratta dalla caratterizzazione dei soldati americani in una pellicola con dialoghi al 70 per cento in inglese. Tale questione è affrontata nella seconda parte di un contributo (uno dei pochi non completamente elogiativo), apparso sulla “Partisan Review”^{xxxii}. L’“Hollywood Reporter” invece descrive la subordinazione dei movimenti di macchina di Rossellini all’azione richiamando il nome di John Ford^{xxxiii}.

Nel corso del 1949 c’è spazio per il complessivo ridimensionamento delle valutazioni che investe *Germania anno zero* e per il ritorno alla celebrazione quasi incondizionata con *Ladri di biciclette*. Il film di De Sica (che, malgrado il premio Oscar per il miglior film straniero vinto nel corso dell’anno successivo, dovrà subire i tagli imposti dalla Production Code Administration) è oggetto di analisi incentrate sulla descrizione delle componenti formali secondo un percorso interpretativo di segno opposto rispetto all’impostazione baziniana adottata dalla critica francese. Negli Stati Uniti, come emerge da numerose recensioni, molta attenzione è rivolta ai fattori stilistici e alla costruzione del ritmo narrativo^{xxxiv}. Nel corso dello stesso 1949 viene introdotto per la prima volta da Nicola Chiaromonte il termine “neorealismo” e compaiono alcuni saggi che tentano una contestualizzazione più ampia del movimento italiano^{xxxv}. Ma tali tentativi di inserire il dibattito sul realismo in un contesto di approfondimento storiografico maggiore vedono la luce già in un momento di declino della parabola neorealista sul terreno nordamericano.

Le spinte conservatrici e reazionarie (proprie dell’establishment politico industriale) che avevano sempre assicurato una forte opposizione all’orientamento internazionalista cominciano ad essere sempre più influenti. Un cambiamento sensibile è osservabile dal biennio 1947-1948 durante il quale, in concomitanza con le prime indagini sulle infiltrazioni comuniste a Hollywood, si diffonde una campagna moralizzatrice (gestita in gran parte da riviste influenti come “Variety”) che porta con sé sia una maggiore ingerenza degli organi di censura, sia l’esibizione di un nuovo volto della critica americana, la quale sembra sempre più spesso sostituire i facili entusiasmi iniziali con altrettanto sospetti toni di condanna e

disillusione^{xxxvi}. Chi un tempo accoglieva a braccia aperte ora non risparmia severe critiche per l'abbassamento del livello qualitativo. Sappiamo come negli anni '50 (e parte degli anni '60) i film stranieri e soprattutto italiani conquistino il mercato statunitense grazie agli accordi commerciali tra i due paesi. Le motivazioni economiche e di mercato prendono il sopravvento. Ma a quel punto la breve storia del neorealismo italiano negli Stati Uniti è già giunta al suo capolinea.

Una ricognizione come questa ci aiuta a evidenziare un dato saliente. In ogni paese la storia della diffusione di uno stile si intreccia alla storia di una retorica che accompagna, accoglie, orienta la diffusione dello stile medesimo. Il fenomeno del neorealismo non è stato solo un insieme di film che hanno rappresentato un grado (variabile) di rottura nei confronti di una tradizione. È stato anche un intreccio di discorsi, di norme, di urgenze, di timori, che si è legato a quei film, che li ha canonizzati, che li ha resi parte essenziale di un processo di definizione sul piano estetico, politico, sociale.

Francesco Casetti e Luca Malavasi hanno di recente sintetizzato il problema della retorica generale del neorealismo indicando quattro livelli sui quali si può studiare il problema degli effetti di realtà^{xxxvii}.

Riproduzione. Ogni film è un atto di riproduzione di una porzione di mondo. Non è una questione di realismo estetico, ma di piano ontologico direbbe Bazin. Valorizzando la natura fotografica del mezzo il film instaura un rapporto diretto tra segno e referente, un rapporto di tipo indessicale. E' una questione di *presenza* del reale.

Rappresentazione. Ciascun film non si limita a conservare le tracce di una porzione di mondo ma lo riorganizza, lo propone come modello, gli dà caratteri simili a quelli del mondo effettivo (magari utilizzando tecniche che non hanno affatto a che fare con l'impronta intesa come processo di scrittura e traccia del reale). E' una questione di *verosimiglianza* del reale.

Enunciazione. Un film non riproduce e rappresenta il mondo soltanto. Lo enuncia. La realtà ci viene proposta da un punto di vista particolare, attraverso la voce che pone il discorso. Questa voce è spesso il costrutto di una dinamica testuale, ma può anche non esserlo in modo immediato. Comunque ciò che è in gioco è la *veridizione*. Una cosa per avere un effetto di realtà non deve essere solo riprodotta e ben rappresentata, deve anche provenire da fonte sicura, da fonte di verità oltre che di realtà. In televisione si dice che la verità dell'enunciazione è più importante della verità dell'enunciato. Ed è un modo come un altro per dire che la fonte dell'informazione conta di più della sua effettiva flagranza visivo-rappresentativa.

L'autenticità. Su questo piano deve entrare in gioco il consumo. È il consumo, l'insieme dei discorsi sociali che emette una sanzione sul realismo del film, che conferma questo effetto-reale in una forma di autenticità, che sutura un effetto ancora potenziale alla certificazione della sua effettiva realizzazione nel sociale. È in gioco l'attivazione di una *credenza*. È su questo piano che una forma di realismo tra le tante, una poetica diventa un canone, una norma. Una verità diventa la verità di un certo periodo del cinema italiano. Su questo piano si dovrebbe studiare il rapporto tra certi film e la loro ricezione più accreditata e canonica, e la cristallizzazione dell'estetica neorealista soprattutto nelle posizioni di Chiarini, Zavattini, Lizzani e tanti altri: una cristallizzazione già terminata con il convegno di Perugia del 1949 e confermata da quello del 1953 a Parma (fino alla svolta del 1954, nella polemica tra fedeltà e infedeltà al realismo di *Senso* di Visconti, tra Chiarini e Aristarco sulle pagine di "Bianco e Nero")

Su ognuno di questi piani di effetti di veridizione Casetti e Malavasi sviluppano analisi specifiche utilizzando vari film. Riporterò velocemente alcune loro osservazioni sui primi tre livelli e poi mi concentrerò sull'ultimo punto, quello dell'autenticità, che è quello riguardante più da vicino le dinamiche della ricezione, i rapporti tra queste e le disposizioni testuali che le vorrebbero orientare. Considererò lo stesso esempio proposto dai due autori citati, cioè *Bellissima* (Visconti, 1951).

Riguardo al livello della riproduzione, il film analizzato è *Ladri di Biciclette*. Già elogiato da Bazin, il film dà vita a effetti di presenza e prossimità tra segno e mondo. Gli effetti di realtà sul piano della riproduzione sono soprattutto individuati nell'uso della luce. L'esibizione naturalistica della luce solare che apre il film obbliga a dividere il paesaggio in zone soleggiate e altre in ombra. La luce da sola organizza la scena, si dà a vedere in piena densità, taglia e organizza la scena. Da strumento in mano al regista sembra diventare principio autonomo di regia cui il regista deve adeguarsi.

Il livello di rappresentazione è individuato in *Sciuscià*. Qui è la struttura narrativa che simula un'adesione all'andamento del mondo. Già Bazin aveva ben individuato questo livello. Infatti nella sua analisi grande cura è dedicata alla novità nella costruzione dei soggetti. *Sciuscià* coglie le periferie dell'azione, il dettaglio, il marginale. In altre parole non può fare a meno del racconto, ma vince la natura de-realizzante del racconto, la sua astrazione, la sua poca fiducia nella ricchezza naturale della vita (questa è sostanzialmente la posizione di Zavattini, il quale infatti iniziava un famoso scritto denunciando come superficiale l'atteggiamento di noia verso la vita). E lo fa trasformando il dato marginale in un processo di *rifunzionalizzazione narrativa*. Questa oscillazione è individuata sul piano dell'articolazione topografica dello spazio con una contrapposizione tra la naturalezza realistica degli spazi aperti e lo spazio del correzionale: uno spazio sottoposto a processi che creano effetti di patetismo o di simbolizzazione.

Le dinamiche dell'enunciazione sono invece individuate in *Paisà*. Il film, come è noto, racconta in sei episodi alcuni momenti della Resistenza. Chi è l'autore della lezione di Storia che il film vuole proporci? La risposta è che nel film lievitano più voci. Si inizia con una voce narrante che potrebbe essere quella di un accademico, un professore di storia. Ma poi emergono punti di vista più interni alle cose narrate. L'ultimo episodio presenta un narratore implicito che racconta le cose dal di dentro. Ecco quindi la strutturazione di una voce più complessa di quanto potrebbe apparire a prima vista.

Per quanto riguarda il livello dell'autenticità e del consumo, come ho detto, il modo migliore per studiare il problema è occuparsi di effettiva ricezione critica (e non solo) dei fenomeni testuali. In mancanza di dati in grado di interagire con le dinamiche testuali in modo produttivo è legittimo rivolgere l'attenzione su quei testi che sembrano racchiudere nel proprio orizzonte le dinamiche stesse del loro consumo. Vale a dire testi autoriflessivi.

Bellissima rientra appieno nella categoria. Il film si inserisce in un periodo storico in cui la coscienza neorealista, nel momento stesso in cui sta egemonizzando il campo della cultura d'élite, si rappresenta come accerchiata. E di fatto, almeno stando all'esteriorità brutta dei fenomeni, è così. Il cinema entra in una fase postbellica di crescita strutturale e industriale secondo una linea che la coscienza critica neorealista definisce di involuzione e riflusso politico. La marginalità della dinamica neorealista diventa emarginazione. Con la precisazione che questa emarginazione riguarda solo in piano della produzione e del consumo, non quello della elaborazione intellettuale.

Bellissima riflette la disillusione dello spirito cinematografico dell'epoca. L'epoca del neorealismo che si rappresenta come accerchiato e ciò non di meno riesce a canonizzarsi. Maddalena, contro la volontà del marito violento Spartaco, mette in scena sulla figlia la proiezione del proprio desiderio e le costruisce una carriera immaginaria nel cinema. *Bellissima* è un film riflessivo da molti punti di vista: trattatelo parallelo a *Siamo donne* sull'inevitabile teatralità (e quindi artificiosità) della diva-Magnani, riflessione tutto sommato moralistica sul cinismo del mondo del cinema e sul suo potere di seduzione sviante nel creare il simulacro di un successo senza causa, come la grazia, e conseguente elogio del professionismo (confinato in un dialogo didascalico con una montatrice e ex attrice in *Sotto il sole di Roma*), constatazione del fatto che il neorealismo ha fallito nel suo desiderio di essere il luogo di supporto della coscienza nazional-popolare, quindi sguardo epigonale che dimostra, se ancora ce ne fosse bisogno, che la forma dell'epicedio è tra le più adatte a riaffermare e a cristallizzare in una norma destinata a sopravvivere proprio ciò di cui si canta la morte.

Il film inizia con un interessante esterno da dentro le mura di Cinecittà. Si tratta comunque di un esterno in qualche modo perimetrato da un contesto istituzionale dello spettacolo molto forte. Attraverso una inquadratura panoramica da lontano Visconti ci mostra una *location* tipicamente neorealistica di rovine, che però è già un set di Cinecittà. Il film ha quasi da subito la capacità programmatica di sottolineare una ambiguità di fondo nella costituzione stessa del visibile. Il reale di una insieme di rovine si confonde con la stilizzazione del luogo, con una messa in scena della stessa realtà. Il tipico, l' "in autentico" e la realtà per un momento sembrano circolare all'interno della stessa immagine.

Le sequenze successive seguono il progressivo assorbimento della bimba nella macchina dell'immagine cinematografica. In tutta questa prima parte del film lo spettacolo è un virus che si insinua ovunque nel mondo rappresentato, occupa tutti gli interstizi del piano dell'enunciato, nelle forme, di volta in volta diverse, dei costumi scenici, delle lezioni di dizione, di ballo, nella presenza dei fotoromanzi sventolati in cortili popolari invasi dagli schermi dei cinema all'aperto.

La sequenza di dialogo con Spartaco, la sequenza più analizzata e più riflessiva del film, ci offre una Maddalena che è una spettatrice persa alla causa neorealista. Ci sono due ideologie cinematografiche contrapposte a confronto. Maddalena adora il cinema americano e semplicemente è a quel cinema che conferisce una credenza nella forma di una patente di autenticità. Spartaco invece non crede alla rappresentazione. Attraverso Spartaco passa il messaggio moralistico che vede nel cinema un luogo di intorpidimento.

A partire da qui Lino Micciché ha costruito un'interpretazione che vede nel film un lato soggettivo interno, che è quello della vita domestica di Maddalena prima del cinema, e un lato oggettivo, folle, epidemico che è quello del cinema che contamina il mondo familiare^{xxxviii}. La soggettività interna è l'ordine della famiglia patriarcale e del principio di realtà. Sarà quest'ultima a sconfiggere l'oggettivo principio di piacere di Maddalena.

Il punto è che le cose appaiono più sfumate. La presunta oggettività esterna del cinema si manifesta nelle varianti della soggettività desiderante, della proiezione fantastica sulla figlia (che non è bellissima e non sa fare nulla) nella proliferazione di situazioni vagamente surreali e de-realizzate, tipo le scene sul set, i momenti di seduzione, la maestra di dizione; e l'ordine soggettivo della famiglia prima del virus del cinema non è mai realmente scevro dalle contaminazioni e dalle affettazioni della realtà spettacolare.

Si pensi al lavoro meta-attoriale sulla Magnani. Guardiamola davanti allo specchio mentre si riprende da sola e si corregge l'intonazione. Non è possibile immaginare una spontaneità

così costruita, una energia più sorvegliata. Di questa attrice, per la quale Ruggero Guarini ha parlato di ossimoro vivente, corpo sacro e profano che “eccita e appaga simultaneamente il bigotto e il porco che amabilmente convivono, prodotti dal medesimo interdetto, nell’immaginario cattolico”^{xxxix}; di questa donna sembra che Visconti voglia programmaticamente denunciare la costruzione e l’artificio. La motivazione di tutto ciò potrebbe essere diegetica: è il personaggio che richiede tanta attenzione alla messa in scena di sé. Si tratta pur sempre di una popolana colonizzata dal virus del cinema. Ma questa definizione è indistinguibile da quella che si potrebbe dare della performance attoriale. La quale è tutto un ammicco che incrina la naturalezza, una smorfia della realtà, l’immagine di una popolana iperrealista, che è già il cliché della spontaneità e che sembra fatta apposta per attirare l’attenzione dell’occhio altrui, per fare sì che il mondo si disponga a forma di teatro, trasformando finestre e porte in piccoli palchi dove ha vita la performace (cosa che letteralmente accade in *Siamo donne*, dove il pretesto di un accertamento legale porta la Magnani, che fa se stessa, a “ri-recitare” se stessa nel cortile di una prefettura trasformato in palcoscenico)

L’ultima sequenza accresce ancora le ambiguità e offre forse punti di appoggio alla nostra interpretazione un po’ tendenziosa. Miccichè legge la scena come una conferma della estraneità-opposizione tra mondo familiare e mondo cinematografico, realtà degli affetti autentici e falsità dei sentimenti fittizi del cinema. Può darsi che sia così. Ma a volte la forma e i sintomi sono più forti delle intenzioni. La sequenza mostra in effetti lo sciogliersi del dramma e l’allontanamento dal sogno e dall’inganno. Si chiude il tempo dell’illusione. Ma cosa rimane?

Un primo movimento ci riporta alla normalità familiare, che però è anche realtà condominiale, un riaffacciarsi dell’ordinario nella forma specifica della “caciara” da condominio. Sembra uno spezzone di *Poveri ma belli*, o anche del ciclo di *Pane amore e ...*. Cioè sembra qualcosa che verrà considerato tradimento puro dell’originalità neorealista.

Un secondo movimento ci porta in camera da letto. Qui, qualche nuova tentazione spettacolare (che filtra dalla finestra attraverso la voce doppiata di Burt Lancaster) un massaggio ai piedi, tenerezza e ritorno della sensualità (rifiutata da Maddalena nel corso del film, dove lei resiste alle avance dell’aitante Walter Chiari) con l’accento a fare piano, e quindi un’immagine di un amplesso consumato in silenzio per non svegliare la bambina che dorme. Sulla bimba si chiude il film con una inquadratura un po’ edificante.

A parte la sensualità appena accennata dei corpi, questa ultima sequenza si affaccia su un doppio cliché appena accennato: da un lato lo stereotipo commedico e dall’altra l’enfasi sulla ricomposizione familiare (famiglia autoritaria e fallocratica) di gusto vagamente melodrammatico. Popolino oleografico e siparietto familiare. Maddalena forse si redime ma rimane una infermiera energica, auto-indulgente, che rifiuta per la figlia un film con Nazzari e si ritrova imprigionata in una cornice spettacolare che si chiude in modo velatamente matarazziano. Tutto ciò dà spessore al testo, che altrimenti si limiterebbe veramente alle due alternative sottolineate da Miccichè. Invece, il ritorno alla casa di borgata si sovrappone allo stereotipo del suo manierismo già codificato. Anche la realtà degli affetti autentici è ricoperta da una patina di inautentico. Non si tratta tanto di affermare l’inconciliabilità di spirito popolare e cinema, come vorrebbe Miccichè, quanto piuttosto di arrendersi con sconforto al processo che edifica la loro inscindibilità. Ed è questa inscindibilità (e non la separazione) a decretare l’impossibilità del neorealismo nel regime dello spettacolo integrato (fatto di schermi, concorsi di bellezza, voci cinematografiche e riviste popolari che filtrano ovunque sulla scena).

Il neorealismo può mantenere il suo stile. Ma questo stile diventa un precipitato di stilemi, di forme vuote (le lunghe panoramiche, il montaggio essenziale, la sobrietà nella scelte di angolazione d ripresa) visto che davanti alla macchina da presa si dispone qualcosa di già formalizzato in senso spettacolare, qualcosa che perverte le scelte della messa in scena. Il realismo dovrà trovare nuove strade, ammesso che non siano già tutte interrotte. Una strada possibile potrebbe proprio essere quella di un cinema che si fa racconto realista di come il cinema falsifica la realtà. Questa è l'ipotesi di Casetti e Malavasi: il miracolo neorealista può sopravvivere solo nella messa in scena di questa realtà che vive nonostante il cinema. In ogni caso *Bellissima* ci consegna una riflessione sui modi di attesa, oscillanti tra disillusione e speranza, da tenere nei confronti dei destini del realismo, e lo fa proprio costruendo una situazione spettacolare piena di immagini dello spettatore. Con queste immagini dello spettatore, oltre che con i profili del consumo, ci è chiesto un confronto.

ⁱ Jean Bourgeois, *A quoi sert donc la critique?*, "La Revue du Cinéma", 4, gennaio 1947, Tome I, Série Nouvelle; Nino Frank, *Bucéphale Bicéphale*, "La Revue du Cinéma", 8, autunno 1947, TomeII, Série Nouvelle.

ⁱⁱ Frank, *Bucéphale*, cit., p.58

ⁱⁱⁱ Jean Desternes, *Quatre premiers entretiens, Debat sur le réalisme*, "La Revue du Cinéma", 13, maggio 1948, Série Nouvelle, Tome III, p.63

^{iv} François Ricci, *Le cinéma entre l'imagination et la réalité*, "Revue Internationale de Filmologie", 2, Septembre_ottobre 1947, Tome I.

^v Jeran-Pierre Chartier, *Le film à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma*, "La Revue du Cinéma", 4, gennaio 1947, Série Nouvelle, Tome I, p.36

^{vi} Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971 (1994), p.77

^{vii} Sul rapporto tra il pensiero di Merleau-Ponty e certe insistenze baziniane (per esempio quella sull'utilizzo della profondità di campo in Welles) si veda Antonio Costa, *Lo sguardo visibile: Bazin e la visione filmica*, "Cinema & Cinema", 21, ottobre-dicembre, 1979

^{viii} Si veda André Bazin, *A proposito di realismo*, in Giovanna Grignaffini, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze, 1984, pp. 3-4

^{ix} Gli eventi principali che contribuiscono a un parziale miglioramento dell'intelligenza del fenomeno in relazione alla storia del cinema italiano saranno l'intervento di Antonio Pietrangeli del 1948 (*Panoramique sur le cinéma italien*, "La Revue du Cinéma", 13, maggio 1948, Série Nouvelle, Tome III) e, cinque anni dopo, i risultati, diffusi dal lavoro degli inviati e dei relatori francesi, delle relazioni presentate al congresso neorealista di Parma.

^x Georges Sadoul, *Cinéma italien*, "Les Lettres Françaises", 134, 15 novembre, 1946

^{xi} Georges Altman, *Rome ville ouverte*, "L'Ecran Français", 73, 19 novembre 1946; Jean Desternes, *Poésie et réalité, Rome ville ouverte, Paisà*, "La Revue du Cinéma", 3, 1 Dicembre 1946, Série Nouvelle Tome I.

^{xii} Maurice Bardeche, Robert Brasillach, *Histoire du Cinéma*, Editions André Martel, Givors (Rhône), pp.516-517

^{xiii} Georges Sadoul, *Un grand réalisateur italien: Rossellini*, "L'Ecran Français", 72, 12 novembre, 1946

^{xiv} Georges Altman, *Paisà*, "L'Ecran Français", 118, settembre 1947, p.7

^{xv} Roger Boussinot, *A Berlin...*, "L'Ecran Français", 119, 7 ottobre 1947

^{xvi} Jean George Auriol, *Germania anno zero*, "La Revue du Cinéma", 17, settembre 1948, Série Nouvelle, Tome III, p.65

^{xvii} André Bazin, *Allemagne année zéro*, "L'Ecran Français", 189, 8 febbraio 1949

^{xviii} Raymond Barkan, *Allemagne année zéro*, "L'Ecran Français", 188, 1 febbraio 1949, p.6

^{xix} Jacques Doniol-Valcroze, *Diversité du cinéma italien*, "La Revue du Cinéma", 5, febbraio 1947, Série Nouvelle. Tome I, p.62

^{xx} Georges Altman, *Sciuscìà*, "L'Ecran Français", 88, 4 marzo 1947, p.8

^{xxi} Glauco Viazzi, *Voleur de bicyclettes*, "L'Ecran Français", 187, 25 gennaio, 1949; Roger Regent, *Deux monstres m'obsèdent: Charlie Chaplin et René Clair*, "L'Ecran Français", 119, 19 aprile, 1949

^{xxii} Pierre Very, *Pour m'excuser d'un article déchiré*, "L'Ecran Français", 197, 5 aprile, 1949

^{xxiii} Jean Nery, *Les enfants nous regardent*, "L'Ecran Français", 210, 4 giugno 1949

^{xxiv} *Un giorno nella vita* viene ben accolto a Cannes nel 1946, generalmente elogiato anche il recupero di *Quattro passi fra le nuvole. Caccia tragica* va incontro a pareri contrastanti che comunque testimoniano dell'attenzione sia de "L'Ecran Français", sia de "La Revue du Cinéma". Da Venezia Bazin e J. Queval difendono *Il delitto di Giovanni*

Episcopo. Nel 1949 *Senza pietà* ottiene plausi pressoché unanimi. Buona l'accoglienza anche per *Vivere in pace* e *L'onorevole Angelina*.

^{xxv} In ogni caso, a Venezia, il film divide la critica come il *Macbeth* di Orson Welles.

^{xxvi} La parte restante del presente lavoro ha per coautore Sandro Vitali, il quale ha discusso una tesi di laurea sui medesimi argomenti. Si veda Sandro Vitali, *Fortuna critica del neorealismo negli Stati Uniti*, Tesi di Laurea in Storia del Cinema, Relatore Prof. Antonio Costa, Anno accademico 1998/1999, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

^{xxvii} Per esempio, Garson Kanin, *Internationalism in Film-Making Urged by Army Captain Garson Kanin*, "Variety", 12 dicembre, 1945; Martin Quigley, *Foreign Film*, "Motion Picture Herald", 11 maggio 1946

^{xxviii} John McCarten, *Viva*, "The New Yorker", 2 marzo 1946

^{xxix} James Mason Brown, *A Tale of One City*, "The Saturday Review", 6 aprile 1946

^{xxx} Vittorio De Sica, *Footnote to an Italian Social Film*, "The New York Times", 24 agosto 1947

^{xxxi} Bosley Crowther, *Sciuscià*, "The New York Times", 14 settembre 1947

^{xxxii} Robert Warshow, *Film Chronicle: Paisà*, "Partisan Review", vol. XV, 7, luglio 1948

^{xxxiii} Anonimo, *Paisan, Masterpiece in Appeal to Human Emotions*, "Hollywood Reporter", 21 febbraio 1949

^{xxxiv} Tra le quali Robert Hatch, *From Italy Again*, "New Republic", 19 dicembre 1949; John Beaufort, *Story of a Bicycle Steals Your Heart*, "Christian Science Monitor" (Boston), 28 dicembre 1949; Philip Hartung, *Fathers and Sons*, "The Commonwealth", 23 dicembre 1949.

^{xxxv} Nicola Chiaromonte, Rome Letter, "Partisan Review", vol. XVI, 6, giugno 1949; Lauro Venturi, *Roberto Rossellini*, "Hollywood Quarterly", vol. IV, 1, autunno 1949; Herbert Jacobson, *De Sica's Bicycle Thieves and Italian Humanism*, "Hollywood Quarterly", vol. IV, autunno 1949; Lander MacClintock, *The Road From Rome*, "Theatre Arts", vol. XXXIII, 11, dicembre 1949.

^{xxxvi} Emblematico di un simile cambiamento di rotta è il corsivo di Martin Quigley, *About Imports*, "Motion Picture Herald", 1 ottobre 1949.

^{xxxvii} F. Casetti, Luca Malavasi, *La retorica del neorealismo*, in *Storia del cinema italiano*, vol. VII (1945-1948), a cura di Callisto Cosulich, Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, Roma-Venezia 2003.

^{xxxviii} Cfr., L. Micciché, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia 1998.

^{xxxix} R. Guarini, *Punto e a capo*, Garzanti, Milano 1977, p. 179.