

CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO

Ciclo:

Il Neorealismo

Coll: Ambretta FRANCI
Elvio GIUDICI
Giuseppe RIGOGLIOSI

Settore culturale
C.C.S. III° corso

Anno sociale 1961-62

b) IL NEOREALISMO

Col termine neorealismo si intende, quasi per antonomasia, il movimento cinematografico italiano del dopoguerra, e troppo spesso, ci sembra, si fa leva su questa definizione (peraltro alquanto semplicistica), per sottintendere un movimento essenzialmente demolitore, quale l'esistenzialismo e simili, o, peggio, un capovolgimento di valori in sede ideologica. Movimento rivoluzionario il neorealismo lo fu, nessuno può negarlo, ma rivoluzionario rispetto a vecchi schemi chiusi e tradizionalisti, rivoluzione nel modo di concepire e presentare l'uomo, e rivoluzione infine nel campo stilistico: tutto questo il neorealismo lo fu, e quindi lecito è l'appellativo di "rivoluzionario" usato, ma non ci sembra sia stato un movimento ispirato a caratteri di critica negativa, benché si sia detto anche troppo spesso che la fa finita con vecchie convenzioni tendenti a fare d'ogni film un racconto rigidamente preconstituito: nostra opinione è invece che esso non sia tanto una "riforma" quanto piuttosto un superamento. La ribellione di una corrente ad un'altra, è fondata su di una critica negativa al movimento precedente, oggetto di satira o comunque di processo demolitore: processo che viceversa il neorealismo non attua: ai telefoni bianchi non vengono opposti i telefoni neri, non vengono sottoposte a satire le commedie brillanti e piuttosto zuccherose che prima avevano riempito le sale cinematografiche: i telefoni, la superficialità, la faciloneria della "vita in rosa" spariscono, semplicemente.

Lungi quindi dall'assumere un carattere pessimistico, esso fu anzi un atto d'ottimismo collettivo, legato a tutta una serie di movimenti con simili producentesi in seno ad altri campi della cultura contemporanea, e che segnarono la risveglio degli intellettuali, i quali, sospinti da questa ondata morale ed umana, ripresero dopo anni di assenza il loro posto nella vita pubblica e politica della nazione.

Lecito pertanto ci sembra definire il neorealismo, sulla scorta di quanto detto finora, come un momento storico; perché non segue una ideologia rigorosamente tracciata in canoni estetici o regole intrinseche, ma è pur sempre legato alla storia, il suo legame alla quale non può essere trascurato.

Possiamo quindi inquadrare immediatamente il neorealismo come avente le proprie radici in tre terreni: letteratura, realismo francese, verismo italiano.

In campo letterario, le origini innegabilmente esistono e ingiusto sarebbe il trascurarle, ma ben poco ai registi serve la letteratura, se non come semplice addentellato intellettuale. Al realismo francese invece, e particolarmente al "populismo" di Renoir e al "realismo poetico" di Carné, il neorealismo si rifà con maggiore evidenza, ma è un appiglio che poco o nulla presenta di ideologico, spirituale o comunque intellettuale: la sua è una derivazione in campo puramente stilistico, ricerca cioè d'un linguaggio scarno, limpido ed essenziale.

Profondi sono viceversa i legami che lo uniscono alla corrente verista italiana capeggiata da "Sperduti nel buio" di Martoglio. Tradizione definita anche "regionalistica", che professava il credo del "robusto narrare", ovvero un modo di procedere fondato sui contrasti violenti tra ricchi e poveri, su mondi squallidi e desolati al tempo stesso, dominati da volti dolenti.

movimento questo che naturalmente sfocierà nella corrente realista, ad essa praticamente identificandosi, il cui fattore costitutivo é sempre una rappresentazione della realtà delle cose, prese nelle loro manifestazioni più semplici e più autentiche. E tale rappresentazione é fondata su di uno stile giornalistico, rapido e sintetico, che si sviluppa col documentarismo, inteso come ricerca dei motivi originali del paesaggio e della realtà circostante l'uomo: tendenze che aveva portato al documentario di guerra con De Santis, e che segnerà il primo accostamento di Rossellini alla regia, con "La nave bianca".

Possiamo quindi porre in quest'ultimo realismo il "neo" del movimento in esame, che, sorgendo nell'immediato dopoguerra, com'era prevedibile é d'atteggiamento essenzialmente spirituale, e prende come punto di partenza la riscoperta dell'Italia come patria comune, di una Italia che nasceva sotto il regno della libertà. E appare subito chiaro come questo movimento non sorga con l'aspetto d'una scuola, ma d'una tendenza: i films neorealisti hanno in comune il linguaggio (fondato in sostanza su di un disprezzo verso tutto ciò che é mestiere) la realtà stessa (quella del dopoguerra) e la diffidenza verso tutto ciò che é falso e ricreato artificialmente, una sfiducia cioè verso i mezzi normali del cinema inteso come arte narrativa: ecco perché il neorealismo porta impetuosamente la macchina da presa fuori dei teatri di posa, nelle strade, nei vicoli nascosti, nelle piazze rigurgitanti di folla: folla in cui sceglie gli attori, piazze e vicoli in cui ambienta la vicenda, senza una sceneggiatura prestabilita. Si impone a questo punto chiarire come questo fatto non comporti un'identificazione o comunque un riallacciarsi del neorealismo con quello che é il naturalismo, il primo infatti tentando di far parlare le cose con la loro voce, interrogando

la realtà, e il secondo invece trovando nella realtà una risposta prevista. Il neorealismo sorge all'insegna di un impegno morale, di un bisogno di sentirsi legati al proprio tempo, non tanto per esprimerlo, e interpretarlo soltanto nei suoi eventi più crudi e più tragici, quanto piuttosto, come dice Antonioni, "per accoglierne le risonanze dentro di noi". E per far ciò, il linguaggio fondato sullo stile giornalistico era non solo il necessario, ma l'unico modo per tradurre in linguaggio cinematografico quell'ansia di cogliere la realtà, il dato di cronaca che si faceva storia, non per realizzare violenti contrasti o torbide passioni popolari, ma per una presa di possesso della realtà stessa da parte della coscienza, una valutazione della presenza degli uomini, che può realizzarsi soltanto raccontando fatti minimi, senza intromissione della fantasia, sforzandosi di scandirli in quello che di umano e di storico, di determinato e di definito contengono; ~~ma~~ la sua esigenza etica é sì é orientata verso il problema sociale, ma non come contemporaneamente stava facendo e continuerà a fare l'esistenzialismo, bensì in una ricerca e in una proposta di nuovi valori in campo ideologico, in una sensibilità sorta dalla visione delle miserie del dopoguerra: sensibilità che si concretizza in semplicità e sincerità, il che ovviamente fa della denuncia sociale la parte più larvata del film neorealista. Tale denuncia inoltre, latente e del resto inevitabile, non é mai polemica: perché il fatto non é sociale, ma individuale, poggiato interamente sul singolo, alle cui spalle soltanto, esiste e si muove la società.

E la salvezza dell'uomo, pressoché mai coincide con quella sociale: soluzione quest'ultima, del resto, il più delle volte neppure proposta:

perché, ed é di fondamentale importanza il notarlo e il tenerlo presente nella valutazione globale del neorealismo e dei films neorealisti, la soluzione che essi propongono é su un piano strettamente di sentimento, mai di realtà concreta: ed é ciò, che stabilisce una solidarietà tra personaggi e pubblico, fattore che ebbe un peso determinante nel successo di questa nuova corrente, che presentava uomini i quali si limitavano a spiegare se stessi, e che in forza d'una intuizione immediata, il pubblico cava per istinto. Da ciò scaturisce quell'altro peculiare aspetto del neorealismo, che fa definitivamente scomparire la figura dell'eroe, dell'uomo cioè dotato di qualità eccezionali, in virtù delle quali era superiore alla massa, era un idolo e un'utopia. Come pure scompare la maledetta dalle ciglia chilometriche eternamente socchiuse, appesa a tendaggi e instancabile tritacuori: ma col tramonto di queste due formule, é un'atmosfera intera che cambia, spazzata via dal vento che irrompe dalle finestre aperte del neorealismo, e portandosi all'esterno.

Come si é detto, questa ventata ha origine definitiva nel '45, con "Roma città aperta" e con "Paisà": e già in queste due opere apparve evidente quanto dicevamo sopra: il formarsi d'una istintiva solidarietà tra personaggi e pubblico, in una raffigurazione corale dell'umanità, colta nel suo difficile moto progressivo, e caratterizzata dalla realtà storico-sociale. Se la sensibilità romantica dell'anteguerra aveva isolato l'uomo in una disgregazione sociale e in un prevalente carattere di autobiografismo, già il realismo aveva tentato di ricomporre il dramma dell'uomo e di mostrare la socialità che lo circonda: e questo nuovo messaggio é raccolto e interamente portato a termine appunto in "Roma città aperta" e in "Paisà": messaggio fondato sulla comprensione per le creature offese dalla paura e sulla bontà verso l'uomo della strada, che possiede, e si vede restituito, un volto umano. Dopo il disfacimento dell'ultimo decennio, gli spiriti cominciano ad avvicinarsi nuovamente tra di loro, e ognuno, nella ricerca disperata di se stesso, scopre gli altri: Visconti stesso dichiara che "quello che ora interessa e necessita é un cinema antropomorfo": l'uomo, passata la bufera della guerra, riscopre l'uomo.

Qui sta il fulcro del richiamo neorealista all'intelligenza del problema sociale, alla comunità fondata su di una comune dignità e su comuni valori di civiltà; e se inizialmente questo richiamo é d'una realistica crudezza e schematicità, dominato dal senso del corale, in seguito si nota come un ripiegamento, operato essenzialmente da De Sica: dal mondo e dalla folla in generale, si passa all'uomo in particolare: uomo normale, né santo né mostro, uomo della strada ma al tempo stesso l'uomo che non é più uno dei tanti facente parte della società, ma un essere soggettivo, nel quale é calata tutta la realtà circostante.

La concezione dell'uomo in De Sica, é un punto veramente spinoso della questione neorealista, per evidenti motivi: essa infatti investe il problema morale dell'intera corrente, e su di essa innumerevoli sono state le polemiche, nell'uno e nell'altro senso.

Nella relazione sul convegno di Parma del '53, il Rondi scrisse che er-

urato é definire marxista il neorealismo, interpretando esso moralmente la realtà, e da una moralità essendo nato (questo con particolare riferimento a Rossellini): e De Sica, nell'esprimere la realtà in tutta la sua pienezza "aveva seguito la via tracciata dal Cristianesimo, solo esso potendo infatti spiegare l'essenza delle cose, vedere cioè nell'uomo non soltanto l'aspetto immanente, (~~vedere~~) materiale, ma anche quello spirituale.

Veramente, é difficile avallare, in una analisi generale e il più possibile obiettiva, questa teoria: ma neppure quella opposta, che presenta l'uomo di De Sica come individuo marxista, ovvero immerso in un movimento di massa (massa di cui sarebbe il simbolo) che con lui protesta contro l'indifferenza e l'ingiustizia sociale. Più acuta, sostanziale e complessivamente molto più centrata ci sembra invece la visione che dell'uomo e di De Sica hanno il Gigli e l'Aristarco i quali, in due scritti indipendenti l'uno dall'altro, entrambi, sebbene separati da ideologie che normalemente si escludono a vicenda, presentano De Sica come in cerca di un elemento comune a tutti gli uomini, un istinto o un "quid" in generale, che sia in grado di spingere gli uomini stessi in una ricerca degli altri, in un desiderio di comunità in un mondo frantumato, una società che per riformarsi deve necessariamente partire dalla formazione di singole comunità umane: e questo valore, questo legame naturale, De Sica lo trova nella solidarietà, ovvero nell'apertura spirituale istintiva, mossa da un senso tipicamente umano di appoggio agli altri in nome dell'antico motto "l'unione fa la forza", in un mondo spossato, uscito da un incubo durato lunghi anni e quindi privo di fiducia e di spontaneità.

Ma questa solidarietà sarebbe ancora un motivo tipicamente socialista (oltre che, in parte, anche cristiano) se a questo punto De Sica, non si distaccasse da entrambe le concezioni, rivestendo e interpretando questa solidarietà con la sua poesia: é perfetta la definizione del Gigli a proposito della visione umanistica di De Sica: "ha bisogno di veri poetici, oltre che di veri umani". Ma, e qui sta la grandezza del regista, la poesia intesa non come senso lirico della parola, come posizione superiore dello spirito, perché questa sarebbe del tutto insufficiente a riscattare l'uomo: questi si riscatta perché la sua poesia é VERA, semplicissima, fa parte della realtà ed é una realtà. E' la poesia che sorge e si sviluppa a contatto con le vicende quotidiane, e genera ancora i valori essenziali dell'uomo: la speranza e il desiderio di vita.

E' a questo punto che la poesia di De Sica cerca la realtà di Zavattini, che a poco a poco con i suoi scritti e le sue sceneggiature, diviene il convinto assertore del neorealismo integrale, assetato di realtà e nemico d'ogni invenzione romanzesca (nel senso che non presenta una realtà modificata o alterata da elementi fantastici, sollevando piuttosto le vicende negli schemi della fiaba): é insomma talmente immerso nella cronaca, da ~~aiutarla~~ ^a dimenticarsi della storia.

Ecco il periodo ^{aureo} del neorealismo, l'epoca di "Ladri di biciclette", "Umberto D" e "Miracolo a Milano": e come tutti i periodi aurei, contiene in sé, come vedremo più avanti, i germi della sua crisi.

Come si vede, dunque, la posizione di De Sica é particolarissima e del

tutto originale: si è portato ad una posizione di sereno giudizio, di sentita pietà per la miseria, di commossa tenerezza per l'oppresso: sentimenti, questi che, per la loro semplicità essenziale, trovano nella limpida coerenza del linguaggio neorealista il mezzo ideale e insostituibile con cui esprimersi, e che permette un'evidenziazione psicologica prima raramente verificatasi con pari pienezza e completa riuscita. Da quanto detto, ne deriva come conseguenza ovvia il disinteresse che De Sica ha per la denuncia polemica ad una società che nemmeno considera tale: esiste ancora, l'antica frattura tra ricchi e poveri di "Sperduti nel buio", ma è stemperata dalla sua vena poetica, così profondamente umana: non è denuncia, è amara constatazione (il comitato di beneficenza in "Sciuscià", il mondo dei commendatori in "Miracolo a Milano" e "Umberto D"), ma non si sofferma su di essa: a lui interessa l'uomo, ed è l'uomo che deve essere salvato, che deve inserirsi e far parte d'una società che gli permetta di soddisfare i suoi ideali, che non si veda più negati quelli che sono i suoi diritti da una giustizia che non è giustizia (l'amara scena dei ragazzi nel cortile del Tribunale in "Sciuscià"), da un mondo che tenta di sopraffare il debole ("Miracolo a Milano") e rifiuta il vecchio ("Umberto D").

Con ciò egli si porta ad una visione evidentemente ottimistica, ma è un ottimismo che il mondo esterno vela d'amarrezza: va però notato che se il mondo di De Sica è soffuso di tristezza, non è però mai malato di disperazione. Così come, in un momento storico notevolmente simile a questo, il mondo di Cechov riassumeva il dramma collettivo dell'intera Russia, De Sica presenta l'uomo tipo: non è diverso dagli altri, è uno degli altri: in lui come nel commediografo russo, il dramma attrae per il suo segreto dolore di vivere: un dolore che chiama solidarietà. In comune essi hanno la non-soluzione sociale e la soluzione invece al problema dell'individuo, in Cechov schiacciato dalla natura e in De Sica dalla società. È interessante notare come due autori come questi (una influenza tra i quali è ovviamente fuori discussione), accomunati da un momento storico se non identico almeno simile, in due paesi di tradizioni estremamente diverse, abbiano entrambi ritratto uno stesso uomo, per il quale, anche se avvilito, angosciato, illuso un attimo e subito deluso, non tutto è perduto, e la sua tristezza non è solamente intrisa di pianto: come molto certamente nota il Palmieri, "vi balena lieve, un sorriso amaro, di quelli che incidono una ruga profonda a lato delle labbra, e che nasce da un umorismo sostanziale, che è poi un aspetto della pietà".

Una porta è sempre aperta all'uomo, cui nessuna situazione, per quanto amara e disperata possa essere, toglie un'ultima speranza, che sempre scaturisce dalla bontà naturale che tutti abbiamo nascosta in noi. Per fino in "Sciuscià", mentre il pianto disperato di Pasquale è un grido di rivolta e d'accusa, il cavallo bianco incita ancora a sperare, a sognare in attesa di tempi migliori: nei momenti più crudi e angosciosi è un piccolo moto poetico, che risolve in un sorriso un'atmosfera di tragedia. Si è detto dei simboli della bicicletta e del cavallo bianco: ma ciò che maggiormente esprime quel senso insieme umano, poetico e sociale di De Sica, è la visione del mondo dei barboni in "Miracolo a Milano", che volano tutti insieme attorno al Duomo, per andare poi (a cavallo delle scope) un po' il simbolo che li rappresenta) verso le nuvole, verso un paese dove "buongiorno vuol veramente dire buongiorno". Il mondo che essi cercano non è il nostro, d'accordo, ma tuttavia esso esiste, DEVE esistere, e De Sica in esso crede. Ed ecco la vera, intima ragione di quanto detto più sopra, ovvero che la critica e la polemica sociale, che pure esistono in molti altri films neorealisti, in De Sica sono poco accentuate, e comunque sono conseguenze, non cause: la sua è una denuncia puramente umana, contro le fratture che separano gli uomini, che impediscono loro di intendersi, che contaminano la poesia naturale di ognuno.

Ciò che costituisce l'essenza dei film neorealisti in genere e di De Sica in particolare, dopo tutto quanto è stato detto, è chiara che è costituito da uno stato d'animo: e tale stato d'animo scaturisce e trova la sua ragione profonda nella realtà circostante: ma QUELLA realtà, la sua cioè, che gli permetteva il crearsi della solidarietà tra pubblico e personaggi di cui si diceva prima.

E via via che la situazione sociale s'evolve, che le rovine e le situazioni particolari del dopoguerra si disperdono in una pluralità di film e d'interessi, il neorealismo entra in crisi. Esso aveva dato le sue opere più persuasive finché poteva esprimere la storia di un'anima, e ora scivola pian piano nell'aneddotico, e l'uomo non trova più la forza di diventare personaggio; perché all'inizio si presentava l'uomo solo, la società non esistendo o per lo meno esistendo una larva di società, faticosamente ricostruente se stessa, ma che comunque era alle spalle del protagonista. In questo caso la realtà è costituita appunto dai singoli stessi, che si organizzano in comunità. Quando però in seguito la società si costituisce (più o meno bene o in basi più o meno solide non importa), allora diventa necessario presentare la folla, si impone il problema della società nella quale confluiscono tutte le comunità precedenti: e presentare ancora il singolo, significa inevitabilmente scivolare nell'aneddoto, nella casistica del teatro popolare: significa compiere l'inchiesta giornaliera soltanto, non più l'inchiesta umana. Si profila dunque quello che è stato sempre il limite interno di ogni forma realistica, ma che in questo caso è un limite di rottura: se realismo è, dovrebbe essere integrale e presentare TUTTA la realtà: e quando questa comincia ad annoiare, la si sostituisce al pittoresco, con la schiettezza del colore locale. Il germe di ottimismo che era sempre presente nei film neorealisti precedenti, è ampliato a motivo dominante dell'opera: appoggiandosi al Bianchi, giova notare come esso non sia un ottimismo di comodo, ma "schietto, plausibile e colorito di bonarietà, espresso attraverso immagini indimenticabili". Castellani gira "Due sodi di speranza", più tardi uscirà la serie di "Pane, amore": ecco la miserie diventare allegre, gli stracci colorati; questo perché è la vita italiana, stessa che si ferma, né del resto si può ragionevolmente pretendere da una società immobile un cinema in progresso. Da qui al convenzionalismo, il passo è breve: e del resto ogni riforma ad uno schema, una volta sovvertito quest'ultimo, è "a fortiori" organizzato in schema.

Né va dimenticato un altro aspetto della causa che ha determinato la crisi: se è vero infatti che il neorealismo è un movimento a carattere spirituale, che cioè porpone un'ideologia, è altrettanto vero che tale ideologia altro non è che una logica conseguenza dei tempi: occorre rifare tutto da capo, e per farlo l'uomo deve necessariamente cercare e trovare se stesso e gli altri: deve riscoprire quei valori essenziali che gli permettano di credere che VALE LA PENA di costruire ancora. Ma, una volta riscoperti quei valori, e accettati e assimilati, occorre cercare altri, le necessità dei quali via via si affaccia nella vita e nella problematica di tutti: e se la critica distruggitrice dell'esistenzialismo (che si limitava alla sola critica, nulla di nuovo proponendo) muore per logica conseguenza della sua struttura, del neorealismo resta il solo suo linguaggio, quel linguaggio scarno ed essenziale che lo aveva caratterizzato, fatto di immagini chiare, prive dei compiacimenti

calligrafici d'un Visconti, ma appunto per questo strettamente legato a quello che esprimeva, col quale formava un tutt'unico, praticamente inscindibile. Impossibile, infatti, separare la semplice, chiara e limpida mentalità dei personaggi di De Sica, mossi da sentimenti basilari e così coerentemente logici, dal linguaggio altrettanto limpido ed evidente che il neorealismo offriva, ma che solo a questi particolari personaggi e per quel particolare mondo poteva adattarsi. Occorre inoltre tener presente che il neorealismo non fu mai una scuola nel vero senso della parola, ma piuttosto una tendenza, non esprimendo se non la visione del mondo che ne ebbero i singoli registi, pur accomunati, come abbiamo detto all'inizio, da un comune linguaggio e da una comune realtà che essi tuttavia interpretarono e proposero in particolari stati d'animo: ed è logico che una tendenza finisca lentamente, secondo un processo involutivo derivato dalla mancanza di un "modo" fisso e ben definito.

E nessun film meglio del "Tetto" riassume e conferma tutto questo: in esso si vedono chiaramente i segni della crisi, una crisi logica e inevitabile, come tutte quelle che scaturiscono dalle premesse stesse su cui poggia un movimento: dell'ideologia neorealista resta quella che il Beck definisce come "metodologia del fare", incapace di adattarsi ad un mondo cambiato, un mondo che fundamentalmente ha ritrovato il suo equilibrio, che ha mutato il suoi problemi e le sue esigenze. Una denuncia qui è fuori di luogo: si potrebbe fare, qualcuno anzi nel film l'ha vista, ma De Sica, è volto solo al sorgere d'una casa che ospiti i due sposi ragazzi: e si trova impacciato, la sua commossa poesia si perde nelle strettoie dell'aneddoto, non trova più consistenza, propone qualcosa che il pubblico ha già accettato, e che non si sente più intimamente unito al personaggio dello schermo. Ma questo terzo tempo del neorealismo, si può ancora definire come tale?

In effetti ben poco del neorealismo è presente nel "Tetto": forse ancora meno di quanto ci sarà più tardi in altre tendenze: si è definita questa ultima e definitiva involuzione come il "figlio illegittimo" di quello che era il vero neorealismo precedente. E la definizione rende benissimo l'aspetto trasformato, e in un certo senso degenerato, dell'ultimo neorealismo, cui tuttavia non può essere negata una paternità di sangue col grande movimento tipicamente italiano che, sorto al momento giusto, è finito in sordina, lentamente, innestandosi in logica continuazione in tutte le tendenze che da esso seguirono.

Non esiste una reazione al neorealismo: tutte le correnti che lo seguirono lo ripresero, gli diedero forma e dimensioni diverse, ma contengono sempre il fulcro della sua ideologia: e ne sono recenti conferma gli ultimi film italiani, dal "Brigante" a "Scano Boa", che operarono una naturale e felice sintesi tra le esigenze narrative e contenutistiche più attuali e quella che si può definire proprio l'ossatura del neorealismo.

Collaboratori:

Elio Guicci

Ambretta Frauci

Giuseppe Regazzioni