

IL CINEMA ITALIANO DA ROMA CITTÀ APERTA A RISO AMARO

di *Giaime Alonge*

Il 24 settembre del 1945 *Roma città aperta* di Roberto Rossellini viene presentato in anteprima al Primo Festival del Cinematografo, a Roma. La guerra, in Europa, si era conclusa l'8 maggio. La coincidenza tra la fine della Seconda guerra mondiale e l'uscita di *Roma città aperta*, capostipite del neorealismo cinematografico, non è certo casuale. La liberazione dell'Italia dall'occupazione tedesca e il ritorno della democrazia creano un clima di grandi speranze e forte tensione morale, cui i cineasti - oltre a Rossellini: De Sica, Zavattini, Visconti, De Santis, solo per citare i nomi più importanti - danno voce, attraverso alcuni film straordinari, acclamati immediatamente (spesso più all'estero che in Italia) come dei capolavori della settimana arte.

Nonostante la quasi totale distruzione delle strutture produttive durante la guerra (ma, in qualche modo, anche grazie a questo) e le difficilissime condizioni economiche dell'immediato dopoguerra, il cinema italiano degli anni 1945-'49 conosce una stagione di enorme fermento, in cui il neorealismo si impone come uno dei fenomeni artistici più innovativi e stimolanti dell'epoca. Inevitabilmente, la guerra appena terminata rappresenta il nucleo tematico delle prime opere. *Roma città aperta* è un grande racconto corale sulla resistenza romana, mentre *Paisà* (1946), sempre di

Rossellini, articolato in sei episodi, descrive le diverse tappe della risalita della penisola da parte delle truppe alleate, dalla Sicilia al Po; con *Giorni di gloria* (1945), prodotto dall'Anpi, De Santis e Visconti realizzano il primo film di montaggio sulla Resistenza. Ma quasi subito, accanto al ricordo dell'esperienza partigiana, nei film neorealisti entrano di prepotenza i problemi della realtà post-bellica, mettendo in luce situazioni e classi sociali che il cinema del fascismo aveva sistematicamente rimosso. I lustrascarpe di *Sciuscìa* (1946), i disoccupati di *Ladri di biciclette* (1948), i pescatori di *La terra trema* (1948), le mondine di *Riso amaro* (1949), impegnati in una disperata lotta per la sopravvivenza, rappresentano la tragicità della condizione dei ceti popolari, con una forza e una lucidità sconcertanti per un pubblico abituato alle commedie sentimentali degli anni Trenta.

Ladri di biciclette, in particolare, si configura come una sorta di *tipo ideale* del modello di cinema proposto dal neorealismo. Il film di De Sica (sceneggiato da Zavattini), girato quasi interamente in esterni, con attori non professionisti, racconta una vicenda assolutamente anodina - il tentativo di ritrovare una bicicletta rubata - che il regista riesce a portare al livello di una grande tragedia. La storia del disoccupato Antonio Ricci che finalmente trova un lavoro da attacchino, ma che, a causa del furto della sua bicicletta, è costretto a rinunciarvi, è il simbolo del dramma collettivo della disoccupazione che affligge la società italiana del dopoguerra. Il critico francese André Bazin, uno degli studiosi più acuti del neorealismo, ha scritto che *Ladri di biciclette* rappresenta «l'espressione più pura del neorealismo [...] il centro ideale intorno al quale gravitano entro la loro orbita particolare le opere degli altri grandi registi»¹.

La novità dei film neorealisti non risiede esclusivamente nella scelta di soggetti che il cinema italiano precedente (così come quello hollywoodiano) aveva ignorato. La natura realmente rivoluzionaria del fenomeno neo-realista risiede nella creazione di un nuovo linguaggio cinematografico. La distruzione dei teatri di posa e la scarsità delle risorse economiche costringono i registi italiani a lavorare (spesso, ma non sempre) per le strade, con attori non professionisti.

Tutta la generazione neorealista si era formata all'interno del cinema fascista, e in questo senso non bisogna sottovalutare gli elementi di continuità tra neorealismo e cinema degli anni Trenta. Anzi, alcuni giovani critici delle riviste «Cinema» e «Bianco e Nero», quali Mario Alicata e Giuseppe De Santis (poi entrambi membri della Resistenza), iniziano a lavorare attorno alla nozione di neorealismo proprio negli ultimi anni del regime. In sintonia con questa prima riflessione teorica, nel 1943 Visconti realizza *Ossessione*, un film quasi subito ritirato dalle sale cinematografiche per ragioni politiche, che viene considerato come l'antesignano del neorealismo. Ma sono le mutate condizioni politico-sociali dell'età post-bellica a offrire la grande occasione di *reinventare* il cinema, di utilizzare la macchina da presa non più a fini meramente spettacolari, ma - secondo la definizione di Cesare Zavattini, principale teorico del neorealismo - come strumento di *pedinamento* del reale².

Il neorealismo non fu una scuola o una corrente con una poetica precisa; non esiste un *manifesto* neorealista. Le elaborazioni teoriche dello stesso Zavattini sono soprattutto espressione del lavoro della coppia De Sica-Zavattini, più che del movimento nel suo complesso. Il neorealismo fu piuttosto un *comune sentire* che, in un arco di tempo limitato (sostanzialmente il quadriennio 1945-'48), unì un gruppo di cineasti che in seguito avrebbero preso delle strade molto diverse. In qualche modo, il neorealismo, legando tra loro registi ideologicamente eterogenei (il cattolico Rossellini, i marxisti Visconti e De Santis, i socialisti *umanitari* De Sica e Zavattini), rappresenta l'equivalente cinematografico dell'unità delle forze antifasciste, destinata a rompersi con l'avvio della guerra fredda.

A partire dal 1948 la *koinè* neorealista inizia a disgregarsi in tanti percorsi individuali. Rossellini, dopo *Germania anno zero*, che conclude la trilogia della Resistenza, si dedica a temi eminentemente intimisti, lontani dal cinema *engagé*. De Sica e Zavattini, con *Miracolo a Milano* (1951) e *Umberto D.* (1952), continuano a muoversi all'interno dell'estetica neorealista ancora nei primissimi anni Cinquanta; *Umberto D.*, in particolare, rappresenta l'applicazione più rigorosa della

teoria zavattiniana del *pedinamento*: un cinema che, anziché costruire un perfetto (e artefatto) meccanismo affabulatorio, rispetta la realtà, un cinema che *mostra* anziché *mettere in scena*. Ma dalla metà del decennio in poi De Sica e Zavattini abbandonano la strada della ricerca espressiva, per imboccare quella del puro mestiere, per quanto sempre di alto livello professionale. Visconti, dopo l'esperimento radicale di *La terra trema* (girato in dialetto siciliano, con un cast interamente di non professionisti), opta per un realismo più tradizionale, esemplificato da *Senso* (1954), tratto - non a caso - da una novella di Camillo Boito del 1883.

L'importanza che, in sede storiografica, si attribuisce al neorealismo non deve indurre a credere che il cinema del dopoguerra sia rappresentato esclusivamente da *Paisà* e *Ladri di biciclette*. In realtà, il neorealismo fu un fenomeno quantitativamente minoritario, che dovette convivere con un cinema di tutt'altro tipo: i drammi sentimentali di Matarazzo e i film di Totò. Ed era proprio questa parte della produzione italiana, assolutamente dozzinale, che, insieme ai film americani, riscuoteva il maggior successo di pubblico. Con l'unica eccezione di *Roma città aperta*, che non per nulla è il capostipite del movimento, nelle classifiche dei film italiani più visti, quelli neorealisti sono puntualmente superati da pellicole del tutto estranee al neorealismo. Nella stagione cinematografica 1948-'49, ad esempio, nei primi due posti troviamo *Fabiola* (1947) di Blasetti, un *kolossal* storico, e *La sepolta viva* (1948) di Brignone, un melodramma in costume a fosche tinte; seguono alcuni film con Totò: *I pompieri di Viggiù* (1949), *Fifa e arena* (1948) e *Totò al giro d'Italia* (1948), rispettivamente quarto, quinto e ottavo. *Ladri di biciclette* conquista un dignitoso 11° posto, ma *Germania anno zero* (1948) e *La terra trema* sono rispettivamente alla 46° e 52° posizione.

A partire dal 1949 l'industria cinematografica italiana inizia a riorganizzarsi, portando rapidamente all'imposizione della ragione economica su quella artistica. La scarsa affidabilità al botteghino dei film neorealisti, nonché la loro pericolosità politica in tempi di guerra fredda, fanno sì che i produttori (salvo operazioni di mecenatismo, come la scel-

ta di Angelo Rizzoli di finanziare *Umberto D.*, film destinato a sicuro insuccesso) evitino sceneggiature di questo tipo, incoraggiando invece un cinema di puro intrattenimento, incentrato sul sistema dei generi (quello principale è la commedia all'italiana, che fiorirà negli anni Sessanta), destinato a dominare per decenni. Il neorealismo eserciterà certo una grande influenza, tanto in Italia quanto all'estero, ma nella produzione *commerciale* i suoi contenuti vengono stemperati in un populismo consolatorio e bozzettistico, esemplificato da film come *Pane, amore e fantasia* (1953), che vanno sotto il nome di neorealismo rosa. Peraltro, già una parte dei registi neorealisti aveva tentato la via dell'ibridazione tra la denuncia sociale e lo stile realista da un lato e forme spettacolari marcatamente popolari dall'altro. Con *Riso amaro*, ad esempio, De Santis, unisce il neorealismo con generi *umili*, quali il melodramma e il film d'azione³.

Nell'attacco al neorealismo, all'opera dei produttori si aggiunge l'azione delle forze politiche di governo che, nella persona di Giulio Andreotti (Sottosegretario per la stampa e lo spettacolo dal 1947 al 1953), osteggiano in ogni modo il lavoro dei neorealisti. Lo stato, attraverso alcuni interventi legislativi del 1949, di marcato segno protezionistico, favorisce la ripresa dell'industria nazionale, che - unico caso in Europa - riesce a opporsi validamente all'invasione dei film americani. Scrive lo storico Gian Piero Brunetta: «La svolta della legge del 1949 e la successiva politica dirigistica e di favore, attuata da Andreotti, portano, in meno di cinque anni, la produzione italiana ad occupare il secondo posto nel mondo, con la punta di oltre duecento film realizzati nel corso del 1954». L'altro lato della medaglia è costituito dal fatto che, attraverso la politica di fondi speciali, crediti e premi di qualità, il governo esercita una forte pressione sul sistema produttivo per evitare la realizzazione di film politicamente sospetti. Accanto alle agevolazioni finanziarie per le pellicole gradite al governo, Andreotti attua anche un'accorta politica di censura (soprattutto preventiva), per fare in modo che - secondo un'espressione in voga all'epoca - *i panni sporchi vengano lavati in famiglia*. Nel clima di forte contrapposizione ideologica della guerra fredda, le forze politiche e l'opinione

pubblica conservatrici vedono la denuncia sociale dei film neorealisti come un aiuto alla causa comunista. La polemica verso il neorealismo toccò l'apice con l'attacco esplicito di Andreotti a *Umberto D.*, accusato di disonorare il buon nome dell'Italia all'estero, in quanto raccontava una storia di miseria morale e spirituale.

Se certamente il lascito del neorealismo giocherà un ruolo importante nel cinema italiano successivo, a cominciare dalla genesi della commedia all'italiana (per non parlare dell'influenza che avrà su registi di tutto il mondo, dall'indiano Satyajit Ray all'americano Martin Scorsese), con la fine degli anni Quaranta l'ipotesi neorealista, intesa come una forma di cinema *alternativo*, anti-spettacolare e radicato nella realtà italiana, è ormai decisamente tramontata. Sul piano quantitativo hanno prevalso i Matarazzo e i Totò, mentre i due principali autori del nuovo decennio - Federico Fellini e Michelangelo Antonioni - si muoveranno in una prospettiva ben lontana dal neorealismo.

Note

1. A. Bazin, *Vittorio De Sica*, Parma, Guanda, 1953, p. 15.
2. La bibliografia sul neorealismo è estremamente ampia; tra i contributi più rilevanti sull'argomento cfr.: A. Bazin, "Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione", in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it., Milano, Garzanti, 1973, pp. 275-303; L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Venezia, Marsilio, 1975; C. Zavattini, *Diario cinematografico*, Milano, Bompiani, 1979; C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Milano, Bompiani, 1979; A. Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Torino, EDT, 1989.
3. Cfr. L. Quaresima, "Neorealismo senza", in Mariella Furno e Renzo Renzi (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943*, Bologna, «Quaderni della cineteca», n. 5, febbraio 1984, pp. 64-

73.

4. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. III: *Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 11.