



INTORNO AL NEOREALISMO

VOCI, CONTESTI, LINGUAGGI E CULTURE DELL'ITALIA DEL DOPOGUERRA

a cura di

Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini

In copertina

Miracolo a Milano di Vittorio De Sica, 1951
foto di Giacomo Pozzi Bellini, 1950
Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

In quarta di copertina

New York, Ambassador Theatre, 49th Street
Prima proiezione americana del film, 19 settembre 1949
Foto di Standard Flashlight Co., Inc
Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

Intorno al neorealismo

Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra
© 2017, Scalpendi editore, Milano
ISBN: 978-88-99473-55-6

Progetto grafico

© Fabio Vittucci

Montaggio

Roberta Russo

Coordinamento editoriale

Silvia Carmignani

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: giugno 2017

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci 8
20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

Questo volume raccoglie e sviluppa gli esiti del Convegno Internazionale di Studi *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, tenutosi all'Università di Torino dal 1 al 3 dicembre 2015, organizzato dal DAMS – Dipartimento Studi Umanistici, Dottorato in Lettere – Curriculum Spettacolo e Musica e Centro Ricerche Attore e Divismo, con il patrocinio e il contributo del Consiglio Regionale del Piemonte e della Consulta Universitaria per il Cinema e in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino e il Department of Film and Television – University of Warwick.

Il convegno si è svolto nel quadro delle manifestazioni organizzate a Torino in occasione del settantesimo anniversario di *Roma città aperta*.

Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra

Progetto a cura di: Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, Franco Prono
Comitato promotore: Clara Allasia, Giaime Alonge, Silvio Alovio, Alessandro Amaducci, Febo Guizzi, Andrea Malvano, Enrico Mattioda, Federica Mazocchi, Ilario Meandri, Armando Petriani.

I curatori del volume ringraziano il Museo Nazionale del Cinema di Torino per aver messo a disposizione le fotografie provenienti dalle collezioni e riprodotte nella sezione iconografica iniziale e in copertina.

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino – Finanziamento Ricerca Locale.





SOMMARIO

INTORNO AL NEOREALISMO

Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra 9

RAGIONAR DI NEOREALISMO

Ragionar di neorealismo

Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini 29

Una voce umana? Realismo, umanesimo, nazione nella cultura neorealista

Francesco Pitassio 33

Il fatto e la forma: breve viaggio tra le consapevolezze neorealiste

Michele Guerra 43

Le mille e una forma. Il racconto interminabile del neorealismo

Stefania Parigi 51

Gli sguardi del dopoguerra: neorealismo e oltre

Karl Schoonover 57

Che c'è di nuovo nel realismo? Filosofia e cinema alla riscoperta della realtà

Maurizio Ferraris, Enrico Terrone 67

MODI, FORME E LINGUAGGI DEL CINEMA NEOREALISTA

Modi, forme e linguaggi del cinema neorealista

Emiliano Morreale 74

La relazione franca. Nuove identità nazionali e forme della socievolezza nel primo cinema neorealista (1945-1948)

Ruggero Eugeni 77

L'orizzonte come palude definitiva. Appunti su neorealismo e fatica

Federica Villa 83



<i>Il neorealismo e i cattolici</i> Tomaso Subini	89
<i>Rossellini in orbace. A proposito della prima trilogia della guerra</i> Giaime Alonge	97
<i>Volti del reale o realtà del volto?</i> <i>Note sulle trasformazioni del volto nel cinema di Rossellini</i> Fabio Pezzetti Tonion	109
<i>L'abbraccio della rovina. Note su Il bandito di Alberto Lattuada</i> Luca Venzi	121
<i>Steno-Monicelli e il ribaltamento comico del neorealismo</i> Giovanni Spagnoletti, Antonio Valerio Spera	131
<i>Modelli e consuetudini del comico nel cinema neorealista</i> Gabriele Rigola	139
IDENTITÀ FEMMINILI, INTERPRETI, SOGGETTI	
<i>Identità femminili, interpreti, soggetti</i> Mariapaola Pierini	148
<i>(S)vestire Anna Magnani: la costruzione del soggetto autentico attraverso i costumi</i> Sergio Rigoletto	151
<i>Pina e le altre: immagini ambigue dell'alterità femminile</i> Cristina Jandelli	161
<i>L'espressività melodrammatica del corpo neorealista</i> Louis Bayman	175
<i>Le parole per dirsi. Autobiografie femminili fra neorealismo e melodramma popolare</i> Lucia Cardone	183
<i>Maddalena, Clara e le altre: la vita sognata dello schermo</i> Anna Masecchia	191
<i>Fidanzate di carta e amorose menzogne: elementi per un'analisi della critica alla società dello spettacolo nel cinema neorealista</i> Claudio Bioni	201

<i>Non solo Ingrid. Attori di professione, interpreti occasionali e "legge dell'amalgama" secondo Bazin e Rossellini</i> Elena Dagrada	209
MEDIA, CONTESTI, MEMORIA	
<i>Media, contesti, memoria</i> Giulia Carluccio	218
<i>Celluloide di Carlo Lizzani e il mito di fondazione del neorealismo cinematografico</i> Giacomo Manzoli	221
<i>Il neorealismo come memoria condivisa. Ipotesi sull'uso delle fonti orali nella storia del cinema italiano</i> Andrea Minuz	227
<i>Da Burstyn e Mayer a Dolce e Gabbana: appunti sparsi su alcune immagini del neorealismo in America</i> Matteo Pollone	233
<i>Collocare Roma città aperta in palinsesto. Film neorealisti nella programmazione della televisione italiana</i> Luca Barra, Paolo Noto	243
<i>Televisione e forme di cinema-verità in Italia a cavallo degli anni Sessanta</i> Giuliana C. Galvagno, Peppino Ortoleva	255
<i>Il neorealismo fotografico. Un problema teorico e storiografico</i> Gabriele D'Autilia	263
<i>Neorealismo tra cinema e fotografia: Antonioni, Patellani, Zavattini, Strand</i> Enrico Menduni	273
<i>Realismo e canzone in Italia, 1955-1964. Cantacronache e la canzone italiana da Zavattini ad Adorno</i> Jacopo Tomatis	279
<i>Il neorealismo nella cultura di progetto: quartieri, case, oggetti</i> Elena Dellapiana	287



INTORNO AL NEOREALISMO

VOCI, CONTESTI, LINGUAGGI E CULTURE DELL'ITALIA DEL DOPOGUERRA



Blondes, Howard Hawks, 1953, con Marilyn Monroe e Jane Russell), e con implicazioni simili in termini di sovversione delle dinamiche di gender, ma con due anni d'anticipo sul film di Hawks¹⁸.

Vorrei prendermi la libertà di chiudere senza ribadire quanto detto fino a ora e piuttosto esprimendo un auspicio¹⁹: che ormai non sia più considerato provocatorio suggerire che in questo cinema di genere, di ambito solo indirettamente neorealista²⁰ e periferico rispetto al canone del neorealismo autoriflessivo (occupato da film come *La signora senza camelie*, *Bellissima*, *Siamo donne*), si trova talvolta, rispetto a quest'ultimo, un atteggiamento più produttivo sulla rappresentazione del mondo dello spettacolo, più consapevole dal punto di vista mediologico nonché più adeguato alle sfide aperte dall'industria culturale italiana del secondo dopoguerra.

18 Su *Bellezze in bicicletta*, si vedano P. Montani, *La finzione senza uscita*, "La Scena e lo Schermo", 1, IV, gennaio-giugno 1992, pp. 104-112; P. Noto, *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni cinquanta*, Torino 2011, pp. 118-119. Sul film di Hawks come testo femminista, cfr. L. Arbutnot, G. Seneca, *Pre-text and Text in Gentlemen prefer blondes*, in *Issues in Feminist Film Criticism*, a cura di P. Erens, Bloomington-Indianapolis 1990, pp. 112-125. Si veda inoltre V. Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia 2010, pp. 251-257.

19 È opportuno ricordare che il mio auspicio è legato, almeno indirettamente, a una linea di critica verso il canone neorealista abbastanza consolidata nella cultura cinematografica italiana. Per una bibliografia relativa a questa tradizione e una sua rivisitazione recente si vedano rispettivamente: G. Manzoli, «*Sospesi nel vuoto*». *Fortune e miserie del contro-neorealismo*, in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, a cura di M. Guerra, Parma 2015, pp. 123-134; G. Canova, *Il neorealismo e la mancata democrazia culturale di massa*, in *Invenzioni dal vero*, cit. (vedi sopra), pp. 153-157.

20 Un cinema per il quale si può adattare l'etichetta di *neorealismo industriale* proposta da Alberto Farassino (cfr. *Lux film*, a cura di A. Farassino Milano 2000), definizione adeguata a descrivere una produzione legata a moduli di genere ma anche a «istanze ambientali e tematiche» del neorealismo: Noto, Pitassio, *Il cinema neorealista*, cit. (vedi nota 1), p. 50.

NON SOLO INGRID. ATTORI DI PROFESSIONE, INTERPRETI OCCASIONALI E "LEGGE DELL'AMALGAMA" SECONDO BAZIN E ROSSELLINI

Elena Dagrada

Nel più celebre dei suoi scritti dedicati al neorealismo, intitolato *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*¹, André Bazin formula la prima² ricognizione storica, teorica e critica di quel cinema, che all'epoca chiama ancora «scuola italiana della Liberazione». Il saggio, infatti, esce nel 1948 sul numero di gennaio della rivista "Esprit", quando il neorealismo non viene ancora definito ufficialmente così neppure in Francia. Proprio in Francia, però, si è già imposto come l'avvenimento cinematografico più importante del dopoguerra, a tal punto che Bazin sente il bisogno di chiedersi in che modo realizzi «una fase nuova dell'opposizione già tradizionale del realismo e dell'estetismo sullo schermo»; a suo avviso, infatti, «la storia non si ripete»³ e il cinema italiano del dopoguerra deve senz'altro la sua vittoria contro l'estetismo all'invenzione di una forma nuova, pur nell'ambito di un conflitto estetico antico quanto il cinema stesso.

Per rispondere, Bazin articola il suo discorso in diversi paragrafi, uno dei quali ci interessa qui particolarmente. Si intitola *L'amalgame des interprètes* e tratta un aspetto della riflessione baziniana solitamente poco ricordato, quando non addirittura dimenticato o sbrigativamente ridotto a una supposta copresenza di interpreti occasionali e attori di professione. Ciò che Bazin intuisce, invece, è come sempre assai più complesso e sfocia nella formulazione di una legge estetica, analoga a quella del "montaggio proibito", battezzata "legge dell'amalgama". Una legge che non consiste in quel che l'espressione sembra suggerire, ossia nel far recitare interpreti occasionali accanto ad attori di professione, bensì, più efficacemente, consiste nell'uso dell'attore professionista contro le aspettative del pubblico. Lo scopo, infatti, è quello di otterere una maggior *impressione di verità*, che secondo Bazin scaturisce da due fattori.

Il primo è l'uso dell'attore professionista in ruoli diversi da quelli abituali, affiancandolo a non professionisti scelti in base a criteri fisici o biografici. Il secondo è la verità dei soggetti, ossia il ricorso a una sceneggiatura che renda plausibile la presenza dei dilettanti a fianco dei professionisti. È infatti l'adesione degli interpreti – di tutti gli interpreti, professionisti e non – a un intreccio che «esige da loro il minimo di menzogna drammatica» a garantire l'efficacia dell'amalgama, anche tra verità dei ruoli e inevitabile finzione. Scrive Bazin:

1 A. Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, "Esprit", gennaio 1948 (ora in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, IV, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*; Paris 1962; trad it. *Che cos'è il cinema?*, Milano 1973).

2 L'importante saggio di Antonio Pietrangeli, *Panoramique sur le cinéma italien*, esce su "La Revue du Cinéma", 13, maggio 1948.

3 Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne*, cit. (vedi nota 1), p. 275.

Ciò che ha naturalmente colpito per prima cosa il pubblico è l'eccellenza degli interpreti. Con *Roma città aperta* il cinema mondiale si è arricchito di un'attrice di primo piano. Anna Magnani, l'indimenticabile donna incinta, Fabrizi, il prete, Pagliero, il resistente, e altri non hanno difficoltà a eguagliare nella nostra memoria le più commoventi creazioni del cinema. I reportage e le informazioni della grande stampa si sono naturalmente affrettati a informarci che *Sciuscìà* era stato realizzato con degli autentici ragazzi di strada, che Rossellini girava con comparse occasionali prese nei luoghi stessi dell'azione, che la protagonista del primo episodio di *Paisà* era una ragazza analfabeta trovata su una banchina. Quanto ad Anna Magnani, era senza dubbio una professionista, ma che proveniva dall'avanspettacolo; quanto a Maria Michi, non era che una "maschera" di cinema.

Se questo reclutamento degli interpreti si oppone alle abitudini del cinema, non costituisce tuttavia un metodo nuovo in assoluto. Al contrario, la sua costanza attraverso tutte le forme "realiste" del cinema a cominciare, si può dire, da Louis Lumière, permette di vedervi una legge propriamente cinematografica che la scuola italiana si limita a confermare e permette di formulare con sicurezza⁴.

Infatti, ricorda Bazin, molto prima della scuola italiana della Liberazione, anche i cineasti sovietici hanno fatto uso di interpreti non professionisti affiancati da attori di mestiere. Più di recente, André Malraux ha replicato lo stesso schema in *Sierra de Teruell Espoir* (girato tra il 1938 e il 1939 e uscito nel 1945), o ancora Leopold Lindtberg in *La dernière chance! Die letzte Chance* (1945). Solo esperimenti estremi come *Tabu* (1931) di Friedrich W. Murnau, o *Farrebique* (1947) di Georges Rouquier, utilizzano unicamente interpreti non professionisti; ma, prosegue Bazin, *Tabu* e *Farrebique* sono

un caso limite che non invalida in nulla la regola che chiamerei: legge dell'amalgama. Non è l'assenza di attori professionisti che può caratterizzare storicamente il realismo sociale al cinema e neppure la scuola italiana attuale, ma proprio la negazione del principio della vedette e l'utilizzo indifferente di attori di mestiere e di attori occasionali. Quel che importa è di non porre il professionista in un ruolo abituale: il rapporto che stabilisce con il suo personaggio non deve essere appesantito per il pubblico da nessuna idea a priori. [...] I non professionisti sono naturalmente scelti per il loro adeguamento al ruolo che devono tenere: conformità fisica o biografica. Quando l'amalgama è riuscito – ma l'esperienza prova che può esserlo solo se certe condizioni della sceneggiatura, in qualche nodo "morali", sono riunite – si ottiene appunto quella straordinaria impressione di verità dei film italiani attuali. Sembra che la loro adesione comune a una sceneggiatura, che sentono tutti profondamente, e che esige da loro il minimo di menzogna drammatica, sia l'origine di una sorta di osmosi fra gli interpreti. L'ingenuità tecnica degli uni beneficia dell'esperienza degli altri, mentre questi profitano dell'autenticità generale⁵ [corsivo mio].

⁴ Ivi, pp. 281-282.

⁵ Ivi, p. 283.

Bazin scrive queste parole alla fine del 1947 – anno che evoca in apertura del saggio, per datare la vittoria del cinema italiano contro l'estetismo⁶. Non ha ancora potuto vedere, perciò, *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti. Ha però visto e nel saggio cita più volte *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti, *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis... Nel paragrafo dedicato all'amalgama degli interpreti, tuttavia, evoca solo *Sciuscìà* (1946) di Vittorio De Sica e soprattutto *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini (un film a cui più oltre dedica un importante paragrafo a sé). Forse perché si prestano meglio all'elaborazione del suo pensiero, così attento a un'idea di amalgama che scaturisce dall'adesione alla verità dell'intreccio da parte di tutti gli interpreti, occasionali e professionisti (purché usati, specie questi ultimi, contro le aspettative del pubblico). O forse, anche, per un'altra ragione.

Rilette oggi, infatti, le parole di Bazin, colpiscono anzitutto per due motivi. In primo luogo, perché vanno lucidamente *oltre* l'evidenza. Non si fermano, cioè, all'apparenza più vistosa, incarnata dai cosiddetti "attori presi dalla strada", che pure nel corso del tempo verranno evocati da più parti come uno dei pochi elementi certi dell'incerto canone neorealista. Né si limitano a constatare che sono spesso affiancati da attori di mestiere, cogliendo con precisione in cosa consiste la forza dell'amalgama e affermando che su questo terreno il cinema italiano del dopoguerra non fa che perpetrare una tradizione storicamente alternativa, tanto all'estetismo espressionista, quanto «alla insulsa idolatria della vedette hollywoodiana»⁷.

In secondo luogo, colpiscono perché sono parole che sembrano cucite addosso all'uso che degli attori fa Roberto Rossellini, anche e soprattutto nel suo cinema a venire, ossia dopo *Roma città aperta* e *Paisà*. Un uso, questo sì, sommamente originale, che assegna alle parole di Bazin uno statuto quasi profetico.

Ma come mai Rossellini sembra aver "applicato" questa legge anche e più particolarmente nel suo cinema successivo? Perché la conosceva e ne condivideva l'assunto o perché Bazin aveva visto giusto? In quest'ultimo caso – più verosimile – cosa aveva visto esattamente Bazin di Rossellini? O meglio: cosa aveva letto? Le sue parole sono davvero solo profetiche o si basano anche su altre parole, nella fattispecie di Rossellini?

Di interpreti occasionali o "presi dalla strada", infatti, in Italia si comincia a dibattere relativamente tardi e comunque non prima del 1948⁸. In Francia, invece, sulla scia del successo ottenuto da *Roma città aperta* (presentato a Cannes nell'autunno del 1946)⁹ e *Paisà*

⁶ Con queste parole: «Ma la storia non si ripete; quel che importa far emergere è la forma particolare presa oggi da questo conflitto estetico, le soluzioni nuove alle quali il realismo italiano deve, nel 1947, la sua vittoria»; Ivi, p. 275. Ricordiamo che il saggio esce sì nel 1948 su "Esprit", ma sul numero di gennaio.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. F. Pitassio, *Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo*, "L'asino di B.", 12, 2007 (numero speciale dedicato a *Teorie, storia e arte dell'attore cinematografico e televisivo*, a cura di M. Pierini).

⁹ Gli altri film italiani presentati a Cannes quell'anno sono i già ricordati *Un giorno nella vita* di Blasetti, *Il bandito* di Lattuada e *Le miserie del signor Travet* (1945), di Mario Soldati. Bazin segue il festival per "Le



(proiettato a Parigi nel novembre del 1946, alla Maison de la Chimie)¹⁰, proprio Rossellini ne parla assai presto. Esattamente nel novembre del 1946, quando è a Parigi, appunto, per presentare *Paisà* alla Maison de la Chimie e, sollecitato da due intervistatori d'eccezione, illustra il suo metodo di lavoro. In particolare, nell'intervista rilasciata a Jean-Baptiste Jeener per il quotidiano conservatore "Le Figaro", Rossellini afferma: «Improvviso sul luoghi dell'azione, a contatto con le possibilità dei miei interpreti [...] arricchendo il mio progetto di quanto vi è di accidentale, ma anche che gli è utile nella misura in cui è ancor più umano e significativo». E alla domanda: «Come sceglie gli attori?», risponde:

Non mi interessano in quanto attori. Voglio ottenere il contatto con l'uomo: è così che Anna Magnani e Aldo Fabrizi sono stati *utilizzati al di fuori dei loro ruoli abituali*. Rimango volontariamente, ancora una volta, più sul piano della sensibilità che su quello dell'intelligenza. Il cinema industriale non mi interessa¹¹ [corsivo mio].

Mentre nel corso di una lunga intervista rilasciata a Georges Sadoul, per il settimanale di sinistra "L'Ecran français", Rossellini dichiara:

Per quel che mi riguarda, non amo le scenografie, detesto il trucco e preferisco fare a meno degli attori. *Paisà*, lei lo ha visto, è tutto girato in esterni. Basta un fondotinta per alterare il vero aspetto della pelle e i tratti di un viso. Le farò una confidenza: quando ho utilizzato nei miei film della gente che aveva già fatto teatro, si trattava il più delle volte di *attori sconosciuti e senza un gran mestiere*. Tuttavia ho fatto due eccezioni in *Roma città aperta*. Il ruolo del prete è interpretato da Aldo Fabrizi, un attore comico specializzato in a solo. Ha saputo sostenere in modo magistrale un ruolo molto tragico. In questo film ho fatto anche debuttare Anna Magnani, *un'attrice di avanspettacolo* che aveva avuto delle partecine in qualche operetta, ma che nel cinema era stata solo utilizzata come una figurante intelligente. Non so se lei è del mio parere, ma io credo che sia una delle più grandi attrici del mondo¹² [corsivo mio].

Va da sé che Anna Magnani non ha debuttato grazie a Rossellini in *Roma città aperta* e, al cinema, era già stata protagonista di varie pellicole di successo¹³. Né possiamo

Courrier de l'étudiant".

10 La proiezione è organizzata dalla Fédération Française des Ciné-Clubs (FFCC), che in quegli anni porta a Parigi, sempre alla Maison de la Chimie, anche *Sciucchià* e *Caccia tragica*.

11 Roberto Rossellini in J.-B. Jeener, *Roberto Rossellini, réalisateur de Rome ville ouverte, nous expose ses conceptions*, "Le Figaro", 20 novembre 1946 (trad. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Venezia 1987, con il titolo *Il sapore del documento*, p. 55).

12 Roberto Rossellini in G. Sadoul, *Un grand réalisateur italien, Rossellini, qui vendit ses meubles pour tourner Rome ville ouverte, a recruté les acteurs de Paisà parmi les badauds*, "L'Ecran français", 72, 12 novembre 1946 (trad. it. parziale in Rossellini, *Il mio metodo*, cit. [vedi nota 11], con il titolo *Su Roma città aperta e Paisà*, p. 51).

13 Ricordiamo almeno *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica; *Avanti c'è posto* (1942) di Mario Bonnard; *Campo de' Fiori* (1942), sempre di Bonnard, dove recita a fianco di Aldo Fabrizi; *L'ultima carrozzella* (1943) di Mario Mattoli, sempre con Fabrizi.

escludere che di fronte all'entusiasmo della scoperta dimostrato dai critici francesi, da affabulatore qual era Rossellini si sia attribuito quella di Anna Magnani – assai nota in Italia, ma non ancora in Francia¹⁴ – forse pensando al ruolo drammatico che le aveva fatto interpretare, effettivamente inedito per l'attrice. La replica di Sadoul avvalorava questa supposizione, definendo Anna Magnani «una delle grandi rivelazioni del festival di Cannes». Qui, però, l'affermazione di Rossellini ci interessa perché descrive Anna Magnani come un'attrice d'avanspettacolo (una definizione ripresa da Bazin) e perché il regista insinua implicitamente di averla usata in un ruolo *diverso* dai suoi precedenti.

Prosegue Rossellini:

In *Paisà*, per scegliere i miei interpreti [...] mi sono installato insieme all'operatore al centro del paese in cui intendevo girare questo o quell'episodio della mia storia. I curiosi si sono raggruppati intorno e io ho scelto i miei attori tra la folla. Vede, se si ha a che fare con buoni artisti professionisti, questi non corrispondono mai esattamente all'idea che ci si era fatti del personaggio. Per riuscire a creare veramente il personaggio che si ha in mente, occorre che il regista ingaggi una battaglia con il suo interprete e finisca col plagarlo alla sua volontà. Siccome non ho voglia di sprecare energie in un simile combattimento, uso solo attori occasionali. E poi, quanto è difficile mettere d'accordo il buon professionista con i "dilettanti"! Ho quindi preferito rinunciare ai buoni attori. Amidei e io non portavamo mai a termine la sceneggiatura prima di arrivare sui luoghi in cui contavamo di girare. Le circostanze, gli interpreti che il caso ci faceva incontrare, ci portavano in genere a modificare il canovaccio originario. E persino i dialoghi e le intonazioni dipendono dagli attori dilettanti che li pronunceranno; bisogna soltanto lasciare agli interpreti il tempo di abituarsi all'ambiente delle riprese. *Paisà* quindi è un film senza attori nel vero senso della parola. Quel negro americano che lei ha trovato così notevole nell'episodio napoletano sosteneva di aver già interpretato delle piccole parti, ma mi sono accorto che in realtà aveva mentito per essere ingaggiato. Tutti i monaci dell'episodio del monastero sono dei veri monaci. Il pastore e il rabbino dell'esercito americano che parlano con loro sono un vero pastore e un vero rabbino americano. La stessa cosa per i contadini delle paludi intorno a Ravenna che parlano il dialetto della zona, come i siciliani dell'inizio del film parlano il siciliano¹⁵. Gli ufficiali inglesi sono altrettanto autentici dei soldati tedeschi, che ho preso fra i prigionieri. E se trova che il giovane americano dell'episodio romano ha del talento, sappia che non

14 Sulla "scoperta" del cinema italiano in Francia nell'immediato dopoguerra si veda J.A. Gili, *Il neorealismo visto dalla Francia: bilancio critico*, in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, a cura di M. Guerra, Parma 2015. Si veda anche la prefazione di H. Langlois al dossier *A propos du cinéma italien*, "Cahiers du cinéma", 33, 1954. Si noti che pure nell'intervista rilasciata a "Le Figaro" Rossellini adatta al contesto le sue affermazioni e, alla domanda se *Roma città aperta* sia il suo primo film importante («son premier grand film»), risponde: «Sì, prima avevo fatto cortometraggi, in particolare *Fantasia sottomarina*; ma – si dice anche in francese? – ho fatto soprattutto il "negro" per gli altri» (Roberto Rossellini in Jeener, *Roberto Rossellini*, cit. [vedi nota 11], p. 54), peraltro replicando quanto già dichiarato a Sadoul, ossia che *Roma città aperta* è il suo «primo film importante» («premier grand film»); Roberto Rossellini in Sadoul, *Un grand réalisateur*, cit. (vedi nota 12), p. 50.

15 L'episodio siciliano è stato in realtà girato a Maiori, sulla costiera amalfitana (l'ultima inquadratura, invece, ad Anzio, nel Lazio) e nessun interprete era siciliano. *Paisà*, inoltre, è stato interamente doppiato.



aveva mai posato se non davanti alla macchina di un fotografo che utilizzava i suoi ritratti per la pubblicità delle lamette!¹⁶

Bazin ha sicuramente letto entrambe le interviste; nel passo citato in apertura chiama persino in causa la “grande stampa”, responsabile di aver informato subito i francesi che *Sciuscià* è stato realizzato con degli autentici ragazzi di strada, che Rossellini usa comparse occasionali ingaggiate sul luogo dell’azione, che la protagonista del primo episodio di *Paisà* è una ragazza analfabeta trovata su una banchina... Se inoltre mettiamo a confronto le sue parole con quelle di Rossellini, troviamo affermazioni quasi identiche (nell’originale francese, Rossellini sostiene di aver usato Fabrizi e Magnani «hors de leurs rôles habituels», Bazin scrive che non bisogna «placer le professionnel dans son emploi habituel»). Così come ritroviamo alcune considerazioni rosselliniane riportate da Sadoul e Jeener, per esempio sull’importanza dell’aspetto fisico e biografico degli interpreti o sul ruolo dell’improvvisazione, che Bazin affronta in un altro paragrafo ed estende all’intera scuola italiana.

Naturalmente, se pur prende spunto da suggestioni rosselliniane, la baziniana “legge dell’amalgama” si colloca in una riflessione assai più ampia, il cui obiettivo è lo stesso che attraversa tutto il pensiero di Bazin: individuare quei procedimenti capaci di realizzare la vocazione ontologica del cinema, favorendo sullo schermo un incremento di realtà¹⁷ e una riduzione della finzione al minimo inevitabile, che qui diviene il “minimo di menzogna drammatica”. Le suggestioni rosselliniane, perciò, così come lo studio delle forme assunte nel tempo dal conflitto estetico tra realismo ed estetismo, servono per formulare “con maggior sicurezza”, come scrive lo stesso Bazin, una legge che spieghi in che modo anche l’uso dell’attore può contribuire ad accrescere il realismo cinematografico. Una legge che regoli tale uso, tanto più efficace quanto più riesce a prendere in contropiede le attese del pubblico, in contrasto non solo con l’“idolatria della vedette hollywoodiana”, ma anche, come vedremo, con le insidie del mestiere, ossia con il ritorno dell’identico nella recitazione professionale.

Anche le dichiarazioni di Rossellini, però, rientrano appieno nella concezione del “suo metodo”, nella fattispecie in materia di scelta e uso degli attori. In materia di scelta, perché in Rossellini è spesso dettata da criteri improntati a una sorta di realismo fisiognomico, che somma alla conformità fisica quella biografica (negli anni Settanta affermerà: «L’aspetto fisico è sempre molto legato alla psicologia [...] Perciò scelgo la persona fisicamente [...] È questo il mio metodo»¹⁸). In materia di uso, perché Rossellini nutre un’autentica diffidenza nei confronti del mestiere nella recitazione professionale. Per Rossellini, infatti, la professionalità dell’attore non solo non è importante, ma può

16 Roberto Rossellini in Sadoul, *Un grand réalisateur*, cit. (vedi nota 12), pp. 51-52.

17 Sulla complessità dei concetti di realismo e realtà in Bazin si veda M. Bertocini, *Teorie del realismo in André Bazin*, Milano 2009.

18 Dichiarazione riportata in *An Interview with Rossellini*, nell’opuscolo *May 1-20, 1979: Rossellini*, pubblicato in occasione della proiezione di alcuni suoi film al Public Theater di New York; l’intervista è stata realizzata nel 1972 alla Rice University di Houston, Texas (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit. [vedi nota 11], con il titolo *Il mio metodo di lavoro*, p. 412).

addirittura risultare dannosa e quando ne ha l’occasione procede alla sua sistematica svalutazione, nei fatti e a parole – non solo a Parigi, nel 1946; qualche anno dopo, in occasione della promozione di *Germania anno zero* (1948), afferma lapidario: «Per il mio cast ho setacciato le strade di Berlino alla ricerca di tipi fisicamente adatti. [...] Quasi tutti non avevano mai recitato prima, ma *chiunque può recitare se è in un ambiente familiare e gli si danno battute che sono naturali*»¹⁹ [corsivo mio]. Rossellini, insomma, ha bisogno degli attori e dei loro corpi, che sa usare benissimo. Ma li usa *contro*. Talvolta contro se stessi – le dichiarazioni rilasciate a Sadoul a proposito del combattimento da ingaggiare per ottenere dai “buoni artisti professionisti” ciò che vuole sembrano scritte in anticipo per la lotta che ingaggerà con George Sanders in *Viaggio in Italia* (1954). Sempre o quasi contro le attese del pubblico.

In questo senso vanno forse lette le singolari affermazioni del regista riportate da Sadoul su Anna Magnani, sminuita nel mestiere ma valorizzata nella sua bravura nell’essere e aderire a un ruolo inedito in *Roma città aperta* – e di lì a poco in *Amore* (1948), dove l’adesione dell’attrice alla verità del soggetto sarà sorprendente. Rossellini, del resto, farà lo stesso in *Il generale della Rovere* (1959) con l’amico Vittorio De Sica, di cui conosceva bene la doppia vita. E sempre con i bambini (una categoria di interpreti analizzata anche da Bazin), da *Paisà*²⁰ a *Europa ’51* (1952)²¹, passando per *Germania anno zero*, usandoli per interpretare personaggi diversi da quelli solitamente affidati ai bambini nel cinema, perciò costringendo il pubblico a coglierne la verità²².

Soprattutto, Rossellini realizza con Ingrid Bergman l’ideale baziniano della “legge dell’amalgama”, portandolo alle conseguenze più estreme – è davvero difficile, infatti, immaginare una negazione maggiore del principio della vedette. Osa cioè applicare a una star per eccellenza, *molto* professionista e *molto* hollywoodiana, già vincitrice di un premio Oscar, tutto ciò che tale legge comporta. Sottrae la diva al suo contesto abituale, spogliandola dell’aura e dei lucori di Hollywood – anche fisicamente, mortificandone la bellezza – e con coraggio sovverte l’idea che il pubblico ne ha a priori. La usa al di fuori dei suoi ruoli abituali, affiancandola a interpreti occasionali che ne esaltano la verità dentro una sceneggiatura a cui tutti aderiscono, amalgamando per davvero verità e finzione. La immerge in personaggi segnati da una diversità profonda, che esigono da lei soltanto il «minimo di menzogna drammatica», rendendo così credibile il suo smarrimento, il suo stupore, il suo disagio e la sua interpretazione. E ottiene quell’“impressione di verità” di cui scrive Bazin, obbligandola a recitare un po’ di meno e a essere un

19 Dichiarazione riportata nel *pressbook* del distributore americano di *Germania anno zero*, pubblicato in versione ridotta con il titolo *Rossellini Holds Mirror Up to Germany*, “New York Herald Tribune”, 18 settembre 1949 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit. [vedi nota 11], con il titolo *Su Germania anno zero*, p. 61).

20 Inizialmente il personaggio avrebbe dovuto chiamarsi Alfred; diverrà Edmund dopo l’incontro con Edmund Meschke, scelto fra l’altro per la sua fisicità secca e schiva.

21 Cfr. la testimonianza di Gina Franchina sul modo in cui suo figlio Sandro, che gironzolava sul set de *L’Invidia* (1952) – interpretato anche dal padre Nino – fu scelto da Rossellini per interpretare il ruolo di Michel in *Europa ’51*, poiché incarnava «tout à fait le fils pour Ingrid!» (cfr. *Roberto Rossellini*, a cura di A. Bergala e J. Narboni, Paris 1990, p. 42).

22 Mi permetto di rimandare a E. Dagrada, *L’attore bambino nel cinema di Rossellini*, “L’asino di B.”, 14, 2009 (numero speciale dedicato a *L’attore tra teatro e cinema*, a cura di M. Pierini).



po' di più. Subito in *Stromboli* (1950) ma anche in *Europa '51*, *Ingrid Bergman* (1953), *Viaggio in Italia*, *La paura* (1954) e *Giovanna d'Arco al rogo* (1954), interpretato solo da professionisti, ma di teatro, estranei al mondo del cinematografo.

Riesce persino a contrastare i rischi di usura previsti dalla “legge dell'amalgama”, che secondo Bazin contiene in sé il proprio principio di autodistruzione, poiché è convinto che

se un metodo così proficuo per l'arte cinematografica è stato impiegato solo episodicamente è perché esso contiene sfortunatamente in se stesso il proprio principio di distruzione. L'equilibrio chimico dell'amalgama è necessariamente instabile, evolve fatalmente fino a ricostituire il dilemma estetico che aveva provvisoriamente risolto: servitù della vedette e documentario senza attori. [...] Quanto agli attori professionisti, ma non vedette, il processo di distruzione è un po' diverso. È il pubblico ad essere in causa. Se la vedette consacrata porta con sé il suo personaggio, il successo di un film rischia anche di confermare l'attore nel ruolo che riveste. [...] E anche se l'attore è abbastanza saggio da evitare di lasciarsi imprigionare in un ruolo, resta il fatto che il suo volto, alcune costanti della sua recitazione, divenendo familiari, impediranno definitivamente la presa dell'amalgama con attori non professionisti²³.

MEDIA, CONTESTI, MEMORIA

Ci riesce perché perviene addirittura a modificare il volto dell'attrice film dopo film, contrastando il ritorno dell'identico non attraverso il trucco, ma attraverso la vita: quella della donna già non più diva ma pur sempre interprete di professione, che proietta nei film il proprio privato, che è anche il privato di Rossellini²⁴.

Dobbiamo allora rivedere il canone neorealista in materia di “attori presi dalla strada”, per quanto riguarda il cinema di Rossellini? Di sicuro, parafrasando Bazin, non è l'uso degli interpreti occasionali che caratterizza in modo originale il cinema rosselliniano, bensì quello – originalissimo – dell'attore professionista. La negazione del principio della vedette, intesa come adempimento pieno della “legge dell'amalgama”, persino oltre le stesse previsioni di Bazin.

Un risultato paradossale per il padre del neorealismo, che ha diffidato degli attori di professione, ma ha ottenuto più impressione di verità quando li ha utilizzati contro le attese del pubblico.

²³ Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne*, cit. (vedi nota 1), p. 284.

²⁴ Mi permetto di rimandare a E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano [2005] 2008.

