

Invenzioni dal vero

Discorsi sul neorealismo

A cura di Michele Guerra



Rossellini e il neorealismo

Elena Dagrada

E c'è perfino uno che esclama con tono ispirato da avvocato di quarta categoria «Vai, vai caro Rossellini, con la tua macchina da presa sulle spalle, sulla lunga strada che porta al mondo, come Chaplin con il suo bastoncino». E certo che se la macchina da presa è una Mitchell la fatica è improba, senza contare che Rossellini è pigro. Lui comunque è tutto contento e sorride.

Paolo Valmarana, *Neorealismo Parma*

Nella tarda primavera del 1954, Roberto Rossellini rilascia alcune dichiarazioni al settimanale «Arts», pubblicate sul numero del 16 giugno con un titolo perentorio: *Non sono il padre del neorealismo*¹. Il regista di *Roma città aperta* (1945) e di *Paisà* (1946) si dice consapevole di non potersi sottrarre alla definizione di «inventore del neorealismo» attribuitagli da più parti, «visto che su questo punto tutti i critici sono d'accordo e che non si ha mai ragione contro il parere di tutti»². Nega tuttavia che possa esistere una definizione di neorealismo comune a ciascuno dei film e dei registi italiani riuniti dalla critica sotto quell'etichetta, perciò rivendica la propria singolarità, unitamente al diritto di essere un'*eccezione*. Si dichiara persino disposto a pagare un prezzo molto alto per esercitare tale diritto, dato che – aggiunge – in questo campo non si fanno sconti.

Sono parole dure, che contengono almeno tre verità.

La prima consiste nel fatto – oggi ancor più conclamato – che Rossellini è davvero considerato da più parti il padre del neorealismo. Era vero allora e lo è a maggior ragione tuttora. Non esiste scritto sull'argomento che non indichi il regista di *Roma città aperta* e di *Paisà* come l'iniziatore ufficiale della stagione più influente della storia del nostro cinema, né che manchi di citare quei film come il momento fondativo che ha disvelato al mondo il nuovo cinema italiano del secondo dopoguerra. *Roma città aperta*, in particolare, è identificato unanimemente con l'atto di nascita del neorealismo³, a tal punto da stabilire tra quel cinema e il suo regista una vera e propria equazione.

La seconda consiste nel disagio derivato dalla consapevolezza dell'ambiguità intrinseca al termine «neorealismo». Un disagio diffuso, che

si manifesta – non solo in Rossellini – proprio quando si inizia a utilizzarlo, intorno alla primavera del 1948. Da un lato lo si percepisce come un'etichetta lasca, un «termine ombrello» che non può dar conto delle specifiche differenze; proprio sulle pagine di «Arts», lo stesso Rossellini sentenzia in proposito: «Mi sembra evidente che ognuno possieda il proprio realismo e che ognuno reputi che il suo è migliore. Io compreso»⁴. Dall'altro se ne avverte la componente costrittiva, propria di un'etichetta rigida come una gabbia, poiché man mano che la critica prende coscienza dell'importanza del fenomeno neorealista ne elabora definizioni sempre più programmatiche e politicamente mirate, rispetto alle quali Rossellini rivendica il diritto alla diversità.

C'è tuttavia una verità ulteriore – più profonda – nascosta tra le pieghe delle dichiarazioni che Rossellini rilascia al settimanale «Arts». Quando pronuncia il «gran rifiuto», per liberarsi dell'ingombrante patente di «padre del neorealismo», sono passati già sei anni dal 1948 e quasi dieci dall'uscita di *Roma città aperta* e *Paisà*. Rossellini si trova a Parigi per la tournée dell'oratorio *Jeanne au bûcher* e ha terminato da troppo tempo la lavorazione di *Viaggio in Italia* (1954), che deve ancora uscire nelle sale⁵. Ha inoltre diretto altri sette film, nonché tre episodi di altrettante pellicole a più voci⁶, che immancabilmente la critica italiana ha accolto in modo diseguale, quando non negativo o decisamente disastroso, accusando il regista di aver tradito il neorealismo e chiedendogli di «tornare» a *Roma città aperta* e *Paisà*. Se perciò, nella tarda primavera del 1954, Rossellini rivendica il diritto di essere un'eccezione – usando non a caso parole simili a quelle pronunciate qualche tempo prima a proposito di *Europa '51* (1952)⁷ – è perché l'accostamento tra il suo cinema e il neorealismo è diventato un problema. Se afferma che per esercitare quel diritto e sfuggire al conformismo è necessario esser disposti a pagare un prezzo molto alto, è perché lui lo sta pagando da un pezzo. Di fatto, quel rifiuto per Rossellini equivale alla volontà di sottrarsi alle aspettative di una critica che vorrebbe fargli rifare sempre lo stesso film, secondo un'accezione di neorealismo che non è sua. Equivale, insomma, a rivendicare di poter intendere il neorealismo come gli pare, anche per considerare neorealisti i suoi film che molta critica italiana non ritiene tali e giudica, perciò, negativamente.

Ma che cos'è il neorealismo secondo Rossellini? Cosa significa, per il suo supposto «inventore», quella parola tanto controversa utilizzata per nominarlo?

Rispondere non è semplice, ma neppure impossibile. Nel corso del tempo, infatti, Rossellini non è stato sempre altrettanto riottoso. Al contrario: sollecitato più volte a esprimersi in proposito, al netto delle inevitabili contraddizioni e della specificità dei contesti che fanno la differenza, ricorre nelle sue parole una concezione di neorealismo certamente vaga e sfumata, ma così lucida e coerente da meritare attenzione.

Le prime dichiarazioni significative risalgono alla fine del 1946. In Italia il neorealismo non è ancora chiamato con quel nome, più comune in Francia – sintomaticamente, proprio alla fine del 1946 André Bazin lo usa a proposito di Orson Welles⁸. Rossellini è a Parigi per presentare *Paisà* e, intervistato per «L'Ecran français»⁹ e per «Le Figaro»¹⁰, spiega il suo metodo di lavoro. Evoca il suo rifiuto delle scenografie fittizie e la predilezione per gli ambienti naturali, meglio se coincidenti con i luoghi dove si sono svolti i fatti che si vogliono rappresentare; l'arricchimento che può derivare dagli accadimenti accidentali che aggiungono umanità, come l'improvvisazione al momento delle riprese a contatto con gli interpreti, di preferenza occasionali e senza trucco, scelti per aderenza al ruolo (citando i «professionisti» Anna Magnani e Aldo Fabrizi, spiega che «sono stati utilizzati al di fuori dei loro ruoli abituali»)¹¹; l'avversione per la retorica e le sofisticazioni della tecnica, in opposizione al «sapore del documento»; quella per il cinema industriale, in opposizione alla libertà che deriva dall'essere produttore di se stesso, a basso costo... Un insieme di procedimenti che a ben vedere vanno a comporre i tratti principali del canone neorealista, sebbene la parola non venga mai pronunciata.

L'anno successivo è lo stesso Rossellini a farlo – o quasi – accostando se stesso alla categoria estetica del realismo. Mentre si trova a Berlino per la lavorazione di *Germania anno zero* (1948), viene intervistato per «Die Weltbühne»¹², un settimanale di politica e cultura del settore russo della capitale tedesca. Alla domanda se la sua idea di cinema può dirsi vicina a quella dei russi, Rossellini risponde di avere una concezione molto realista dell'arte, che crede possa corrispondere in qualche aspetto al naturalismo dei russi; tiene però a precisare che nei suoi film esprime cose molto personali, a cui non si addicono le classificazioni.

L'accostamento ritorna nel 1948, ancora sulle pagine di «L'Ecran français»¹³. Intervistato nuovamente per il settimanale d'oltralpe, con veemenza ribadisce le sue concezioni registiche, arricchendo il proprio

canone personale con il rifiuto di una sceneggiatura rigorosa, unitamente alla già evocata avversione per il teatro di posa che qui definisce «il grande nemico del cinema»¹⁴. Ma precisa anche:

Siccome non ho paura della verità e ho la curiosità dell'essere umano, passo per un grande realista! Lo sono, sì, se il realismo significa abbandonare l'individuo davanti alla macchina da presa e lasciare che sia lui stesso a costruire la sua storia! Fin dai primi giorni delle riprese, mi installo dietro ai miei personaggi e poi lascio che la macchina da presa gli vada dietro...¹⁵

È forse la prima volta che Rossellini associa il concetto di realismo all'interesse per l'essere umano, peraltro descritto come una sorta di aspirazione al pedinamento zavattiniano. Nello stesso periodo ripete l'accostamento, ma con toni assai più problematici, non a caso in Italia, durante un colloquio con Fernaldo Di Giammatteo¹⁶. Siamo alla fine del 1948. *L'amore* (presentato in concorso a Venezia, dove non ha vinto alcun premio) è uscito in ottobre ed è stato accolto negativamente; *Germania anno zero*, bloccato a lungo dalla censura, uscirà il primo dicembre, ma ha già suscitato reazioni critiche negative. Il momento, insomma, coincide con il primo inasprirsi della parabola discendente che caratterizza il difficile rapporto del regista con la critica italiana. E Rossellini si difende. Elaborando, anche, una personale concezione di (neo)realismo, che vuole svincolata da *Roma città aperta* e *Paisà*. Dichiarò, infatti:

Il tipo di realismo che ho inaugurato con *Roma città aperta* e *Paisà* oggi non serve più. Andava bene allora quando sembrava delittuoso non suggerire agli uomini la necessità di prender conoscenza del mondo in cui si vive, la necessità di affondarci dentro le mani, di sentire di quale materia è fatto. Oggi altre cose mi premono. Oggi credo si debba trovare una nuova e solida base per costruire e per rappresentare l'uomo qual è, nel connubio che in lui esiste fra poesia e realtà, fra desiderio e azione, fra sogno e vita. Per questo ho fatto *Amore* e *La macchina ammazzacattivi*, che è forse il mio film più originale¹⁷.

Spiccano, in questo breve passo, due elementi di rilievo. La rivendicazione della qualifica di iniziatore del (neo)realismo, certo in un momento storico che coincide con la massima consacrazione di quel cinema, ma anche in una fase in cui per Rossellini tale qualifica non rappresenta ancora un problema. E la volontà di proiettarsi comunque oltre quell'esperienza. Per Rossellini «l'uomo qual è» non è già più quello dell'immediato dopoguerra. È un altro essere

umano, confrontato con altri problemi, che ora afferma di voler rappresentare coniugando poesia e realtà (desiderio e azione, sogno e vita), come ritiene di aver fatto in *L'amore* e *La macchina ammazzacattivi* (che uscirà solo nel 1952).

Sono elementi diversamente presenti anche in una lunga intervista pubblicata su «Bianco e Nero» nel febbraio del 1952, dove si trova però molto altro, perché molto altro è accaduto nel frattempo. Per Rossellini e per il neorealismo. Anzitutto, per Rossellini, l'arrivo di Ingrid Bergman nella sua vita e nel suo cinema, e la realizzazione di nuovi film (con e senza l'attrice). Ma anche, per il neorealismo, il mutamento politico-culturale conseguente all'esito delle elezioni del 18 aprile 1948, segnate da uno scontro ideologico durissimo che il trionfo della Democrazia Cristiana contro il Fronte della sinistra unita inasprisce ulteriormente. Tale mutamento si ripercuote anche nella gestione politica della cultura, fino a trasformare il fenomeno cinematografico di maggior rilievo, nazionale e internazionale, in un terreno di lotta e di conquista sullo sfondo della Guerra Fredda. Così, mentre per Rossellini si consuma la frattura con la critica di sinistra, una parte importante di quella cattolica¹⁸ si adopera per sottrarre l'elogio del neorealismo al monopolio dell'esegesi comunista e punta a fare del suo «iniziatore» «il «pioniere [...] del neorealismo cattolico, correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano»¹⁹. Nel 1952, in ambito critico tale investitura raggiunge forse il suo apogeo quando il neodirettore di «Bianco e Nero» Giuseppe Sala²⁰ – fresco di nomina governativa e subito arruolato alla causa rosselliniana – dedica a Rossellini un numero monografico. Il saggio di apertura è dello stesso Sala, si intitola *Significato di Rossellini* e affronta il «significato» dell'opera del cineasta a partire da una disamina del neorealismo in chiave cattolica, da *Roma città aperta* fino a *La macchina ammazzacattivi* e *Europa '51* (entrambi ancora inediti). L'intervista che segue, invece, intitolata non a caso *Colloquio sul neorealismo*, estende a ritroso tale lettura fino a *Luciano Serra pilota* (1938) e *La nave bianca* (1941)²¹.

Autore dell'intervista è Mario Verdone, che esordisce chiedendo a Rossellini se ritiene di attribuirsi la paternità del neorealismo italiano. Rossellini risponde:

Se il cosiddetto neorealismo si è rivelato in modo più impressionante al mondo attraverso *Roma città aperta*, sta agli altri giudicare. Io vedo la nascita del neorealismo più in là: anzitutto in certi documentari romanziati di guerra, dove anche io sono rappresentato con *La nave*

bianca; poi in veri e propri film di guerra a soggetto, che mi hanno visto collaborare per lo scenario, come in *Luciano Serra pilota*, o realizzatore come in *L'uomo dalla croce*; e infine e soprattutto in certi film minori, come *Avanti c'è posto*, *L'ultima carrozzella*, *Campo de' Fiori*, in cui la formula, se così vogliamo chiamarla, del neorealismo, si viene componendo attraverso le spontanee creazioni degli attori: di Anna Magnani e di Aldo Fabrizi in particolare. Chi può negare che sono questi attori a incarnare, per primi, il neorealismo? [...] Il neorealismo nasce, inconsciamente, come film dialettale; poi acquista coscienza nel vivo dei problemi umani e sociali della guerra e del dopoguerra. E, in tema di film dialettale, non sarà male riferirsi, storicamente, ai nostri predecessori meno immediati: intendo dire a Blasetti per il suo film con i «tipi»: *1860* ed a Camerini per film come *Gli uomini, che mascalzoni*²².

Colpisce, in questa lunga risposta, la ritrosia di circostanza nell'accettare la paternità del «cosiddetto» neorealismo. E stupisce la volontà di ricostruirne l'albero genealogico, indicando fra l'altro i titoli dei suoi film di guerra e d'anteguerra che in passato Rossellini aveva mostrato più volte di non voler ricordare²³. Dato il contesto addomesticato, è verosimile che tale ricostruzione non sia del tutto autentica, tranne forse nell'evocazione di Aldo Fabrizi e Anna Magnani²⁴. Allo stesso modo, più avanti, appare sospetta – perché troppo imparentata con una supposta concezione pauperista del neorealismo, politicamente connotata a sinistra – l'evocazione in chiave negativa di «uscite all'aperto» e «contemplazioni di stracci e sofferenze», fatta da Rossellini quando Verdone gli chiede se a suo avviso «il termine di neorealismo, o più semplicemente di realismo»²⁵, è altrettanto chiaro per tutti coloro che lo discutono e lo rappresentano. Ecco la risposta del regista:

A me sembra che sul termine di «realismo» vi sia ancora, dopo tanti anni di film realistico, qualche confusione. V'è tuttora chi pensa al realismo come a qualcosa di esteriore, come ad un'uscita all'aperto, come ad una contemplazione di stracci e di sofferenze. Il realismo, per me, non è che la forma artistica della verità. Quando la verità è ricostruita, si raggiunge l'espressione. Se è una verità spacciata, se ne sente la falsità²⁶.

Se tuttavia la *pars destruens* di tale argomentazione non sembra farina del sacco di Rossellini²⁷, la *pars construens* è invece assai coerente con i suoi convincimenti più profondi e mai smentiti: il bisogno di fuggire la contraffazione, la verità contro la falsità, anche nella forma... Poco prima, il regista evoca di nuovo pure l'interesse per l'uomo. Infatti, alla domanda se «il film italiano del dopoguerra» proponga «un certo realismo che prima della guerra non avremmo neppure potuto concepire»²⁸, risponde:

Sono un realizzatore di film, non un esteta [...]. Posso dire, però, come lo sento [...]. Una maggiore curiosità per gli individui. Un bisogno, che è proprio dell'uomo moderno, di dire le cose come sono, di rendersi conto della realtà direi in modo spietatamente concreto, conforme a quell'interesse, tipicamente contemporaneo, per i risultati statistici e scientifici. Una sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono, senza ricorrere allo stratagemma di inventare lo straordinario. Una coscienza di ottenere lo straordinario con la ricerca. Un desiderio, infine, di chiarire se stessi e di non ignorare la realtà, qualunque essa sia²⁹.

Prosegue Rossellini: «Oggetto vivo del film realistico è il “mondo”, non la storia, non il racconto»; il film (neo)realistico «[...] Non ama il superfluo e lo spettacolare, che anzi rifiuta, ma va al sodo», perché è «il film che pone e che si pone dei problemi. [...] il film che vuol far ragionare»³⁰ (poco oltre, giustifica il fatto di non credere nella “sceneggiatura di ferro” proprio perché incompatibile con il film «realistico [...] che pone dei problemi e cerca la verità»)³¹. Quindi, sollecitato in proposito, aggiorna l'elenco delle caratteristiche che compongono il suo canone personale con la ricorrenza di una stessa spiritualità (di nuovo a partire da *La nave bianca*, fino a *Francesco giullare di Dio* – uscito nell'anno santo 1950 e che definisce un film realistico) e individua quali elementi costanti del suo cinema la corralità, la maniera documentaria, ma anche la fantasia e infine la religiosità. Gli stessi elementi ritornano l'anno successivo sulla rivista «Retrospective»³², in uno scritto pubblicato a firma di Rossellini con il titolo *Due parole sul neorealismo*; si tratta, in effetti, di una sintesi e di un diverso “montaggio” delle dichiarazioni contenute nell'intervista per «Bianco e Nero», dove le caratteristiche suddette diventano quelle del film neorealista (facendo così anche della religiosità un tratto del film neorealista secondo Rossellini).

Dobbiamo tornare all'estero, nuovamente in Francia, alle dichiarazioni rilasciate al settimanale «Arts» nella tarda primavera del 1954, per ritrovare il Rossellini furioso che avevamo lasciato nel 1948 in compagnia di Di Giannatempo. Ancor più furioso, per il vero, dato l'esito critico funesto dei suoi ultimi film. Al punto da spingerlo a voler ricusare una paternità – quella del neorealismo – che nel frattempo è diventata un problema da qualunque angolazione la si guardi, compreso quella di chi avrebbe voluto fare di lui il pioniere del neorealismo cattolico, ma non c'è riuscito, o c'è riuscito solo in parte e in ogni caso troppo tardi³³. Una paternità che Rossellini rifiuta – si badi – anche perché vincolata a quella di *Roma città aperta*, con il suo carico ormai istituzionalizzato di *canone* neorealista, fatto di elementi che

certamente ha perseguito e condiviso, ma che vuole lasciarsi alle spalle; scelte di stile a cui non vuole vincolarsi in eterno, senza per questo cessare di considerarsi *neorealista a modo suo*. Ridimensiona persino la sua attitudine all'improvvisazione, che definisce un «mito», poiché la sua è solo sicurezza di ciò che sa di voler fare, senza bisogno di scriverlo³⁴. E afferma con forza che il suo neorealismo personale è solo una *posizione morale* racchiusa nelle parole: l'amore per il prossimo. Nient'altro.

Da questo momento, tutte le volte che Rossellini avrà occasione di tornare sull'argomento si atterrà a due punti fermi. Il rifiuto di ogni vincolo a qualunque canone, specie se inteso come insieme di elementi riconducibili ai suoi due film neorealisti per eccellenza: *Roma città aperta* e *Paisà*. E la disponibilità a essere associato al neorealismo *purché* nella sua accezione personale di posizione morale e interesse per l'uomo, specificando sempre che si tratta di un neorealismo diverso, il suo, in seno al quale c'è continuità nell'insieme della sua opera, non frattura (altrimenti innegabile, sul piano delle scelte estetiche).

Nel luglio 1954 esce sui «Cahiers du cinéma» la prima intervista rilasciata da Rossellini alla prestigiosa rivista francese. Alla domanda se si considera «al di fuori del movimento neorealista, nel quale si schiera la stragrande maggioranza dei registi italiani», risponde:

Si, di un certo neorealismo; ma che cosa si intende con questa parola? Sapete che a Parma si è svolto un congresso sul neorealismo; ci sono state molte discussioni e questo termine rimane confuso. Per lo più è solo un'etichetta. Per me è soprattutto una posizione morale da cui guardare il mondo. Diventa poi una posizione estetica, ma il punto di partenza è morale³⁵. (corsivo mio)

È una risposta precisa, che a ben vedere significa: la posizione morale da cui guardare il mondo viene *prima* di tutto; dopo di che, in base alla porzione di mondo che si vuole guardare, potrà cambiare di volta in volta l'approccio estetico. Perciò può sostenere che nella sua opera non vi sono fratture, diversamente da quel che pretende la critica:

[...] Mi considero molto coerente. Credo di essere lo stesso essere umano che guarda alle cose nello stesso modo. Ma si è indotti a trattare altri argomenti, l'interesse si sposta, bisogna intraprendere altre strade: non si può continuare a girare in eterno nelle città distrutte. [...] La vita è cambiata, la guerra è finita, le città sono state ricostruite³⁶.

Sollecitato dagli intervistatori a esprimersi sui film fatti prima di *Roma città aperta*, anziché soprassedere afferma che «erano retti dalle stesse intenzioni»³⁷ e che si possono considerare neorealisti *ante litteram*; ma non per l'attitudine documentaria che li contraddistingue (come appariva nel colloquio con Verdone), bensì per l'attitudine morale³⁸. Anche il suo ultimo film, *Giovanna d'Arco al rogo* (1954), per Rossellini è caratterizzato dallo stesso approccio, quindi è neorealista:

Sono molto contento del risultato. È un film molto strano; so bene che si dirà che la mia involuzione è arrivata al limite massimo, che sono ritornato sotto terra; ma non è per niente del teatro filmato, è cinema, e direi persino che si tratta di neorealismo nel senso in cui l'ho sempre tentato³⁹.

Circa un anno dopo Rossellini stende un primo bilancio della sua attività di regista, destinato ai francesi «Cahiers» con il titolo *Dix ans de cinéma* e tradotto in italiano su «Cinema Nuovo» con il titolo *Il mio dopoguerra*. Significativamente, sceglie di cominciare da *Roma città aperta*, con queste parole:

Nel 1944, subito dopo la guerra, tutto era distrutto in Italia. Il cinema come ogni altra cosa. Quasi tutti i produttori erano spariti. [...] Si poteva godere di un'immensa libertà, l'assenza di un'industria organizzata favoriva le iniziative le più eccezionali. [...] Fu questo stato di cose a permetterci di intraprendere lavori a carattere sperimentale [...] È in condizioni simili che cominciai a girare *Roma città aperta* [...]⁴⁰.

Sfodera così la volontà di considerare la nascita del neorealismo come un fenomeno sperimentale, che più avanti associa ai film d'avanguardia, intesi però come film «girati al di fuori delle solite formule»⁴¹. Ribadisce che: «Il neorealismo consiste nel seguire un essere umano con amore, in tutte le sue scoperte, in tutte le sue impressioni»⁴². E quando ricorda *Una voce umana* afferma: «Anche questa possibilità che il cinema ci offre, di usarne come un microscopio, fa parte del neorealismo: un avvicinamento morale che diventa un fatto estetico»⁴³.

La rilettura personale dell'immediato dopoguerra impronta anche la coeva prefazione al libro di Brunello Rondi dedicato al neorealismo. Scrive Rossellini: «Il neorealismo è soprattutto l'arte della "constatazione" (cioè di un avvicinarsi con amore a una realtà obbiettiva vista qual è, senza filtri di pregiudizi e di schemi)»⁴⁴. Allora, da constatare c'erano le macerie:

Contemplavamo le rovine dalle quali sbucavamo coperti di polvere. Uscì dai nostri cuori un bisogno profondo e sincero di riconoscerci e di individuarci. *Dalla nostra posizione morale, che ci imponeva di capire l'assurda tragedia alla quale eravamo sopravvissuti, nasceva il neorealismo*⁴⁵. (corsivo mio)

Così, la posizione morale è definitivamente indicata come l'origine del neorealismo, del suo valore testimoniale e del suo potenziale di denuncia⁴⁶. E l'umanesimo che ne consegue impedisce di rinunciarvi, poiché:

Era un avvicinarsi all'uomo con uno spirito assoluto di amore e di solidarietà e da questo incontro umano è scaturita una così profonda emozione che noi non vogliamo più abbandonare questa posizione, il suo nucleo. Anche ora che [...] il neorealismo è assediato, e isolato⁴⁷.

La crisi che minaccia il cinema e il neorealismo, infatti, per Rossellini ne favorirà la rinascita e «il neorealismo sarà ancora una forza vivissima»⁴⁸.

Di sicuro è vivissimo il suo, quello che si appresta a praticare in India, che non a caso definirà «il paese del realismo per eccellenza»⁴⁹, dove «ripartire dagli inizi del neorealismo»⁵⁰. Il paese da cui rientra alla fine del 1957 dopo aver girato un film (che in Italia uscirà solo nel 1960, con il titolo *India Matri Bhumi*) assimilato in più occasioni a *Paisà*, di nuovo per ribadire che non ci sono cesure nella sua opera. Intervistato nel 1958 a Ginevra per la rivista «Filmklub-Cinéclub», lo ripete con veemenza mettendo sullo stesso piano *Roma città aperta* e *Viaggio in Italia*, ma anche *Una voce umana* e *Francesco giullare di Dio*. Perché: «Non si può avere a disposizione una guerra ogni quattro giorni, ogni volta che si vuol fare un film o una rivoluzione»⁵¹. Torna perciò a tuonare contro il canone per difendere la sua idea di cinema «sperimentale» e di ricerca⁵². E ribadisce la propria concezione personale di neorealismo:

Bisognerebbe intendersi bene su cosa sia per me il neorealismo. Cos'è? È la possibilità di constatare le cose come sono, in qualsiasi campo, anche se si tratta di un movimento di ordine spirituale o morale, e di osservarle all'inizio quasi in modo scientifico. In questo modo ci si può avvicinare a tutto, non importa come; che il film sia in costume o no, non ha alcuna importanza⁵³.

Una concezione che precisa ancora l'anno successivo. Intervistato per «Cinéma 59», alla richiesta di commentare ancora una volta la parola

neorealismo, mentre sta parlando dello «sguardo giusto» da rivolgere al mondo, risponde:

In primo luogo si tratta di cogliere la realtà oggettiva e per così dire fisica, per esempio di un fatto di cronaca. [...] Ma c'è anche una realtà più intima, più segreta, che scaturisce dall'apparenza esterna, dalla scorza degli esseri e delle cose. La mia *lotta* consiste nel fornire in questo campo dei mezzi di investigazione. Ho un bisogno manico di cercare la verità...⁵⁴ (corsivo mio)

Mentre nel 1960, rispondendo a un questionario del quotidiano romano «Il Messaggero», dopo aver accusato la politica e il cinema «d'evasione» di aver ucciso il neorealismo, ribadisce:

Forse dovrò dire che cosa è stato per me il neorealismo. [...] Dopo le tante stoltezze e le tante menzogne degli anni fra le due guerre, il neorealismo è stato, per me, appunto la rappresentazione delle passioni autentiche, dei problemi in cui ci dibattevamo. È stato un atto di onestà e di pietà⁵⁵.

È verso il 1961 che in un lungo scritto, presentato in forme diverse in più occasioni, alle argomentazioni note aggiunge una prospettiva nuova:

I suoi meriti [del neorealismo] furono certamente artistici, morali e politici. Ma forse si è trascurato un altro aspetto che ha rappresentato anche una profonda rivoluzione tecnica. Il cinema fino allora era riservato a pochi iniziati; i grandistabilimenti, gli «studios» estremamente costosi, vietavano la produzione a chi non possedeva questi templi dedicati alla «settima arte». Con il «neo-realismo» il cinema divenne accessibile a molti permettendo la messa in circolazione di nuove idee, il reclutamento di un maggior numero di creatori, e l'affermazione di nuovi autori⁵⁶.

Forse pensa agli amici della Nouvelle Vague, che hanno imparato dal «suo» neorealismo a fare film a basso costo (potendo così affermarsi come autori). Forse pensa anche alla televisione, che Rossellini ha appena assaggiato con le dieci puntate per la TV italiana e francese di *L'India vista da Rossellini / J'ai fait un beau voyage* (1959) e sta per diventare il suo nuovo orizzonte di sperimentazione (a basso costo). Dopo il ritorno a Cnosso con *Il generale della Rovere* (1959), le cui tematiche resistenziali sembrano ricondurlo a *Roma città aperta* e *Paisà*, ma ricompongono solo in parte le rature con la critica, Rossellini sostiene ancora che è l'esperienza indiana quella più vicina al suo

ideale di ricerca⁵⁷, e giudica quel film come il suo più convenzionale⁵⁸. Non a caso, proprio a Venezia dove *Il generale della Rovere* viene premiato, Rossellini partecipa al dibattito sulle *Nouvelles Vagues* e associa il nuovo cinema francese al neorealismo, che ha avuto *anche* il merito di rendere più accessibile la possibilità di fare cinema. Un cinema che deve restare libero, senza canone⁵⁹, esploratore e nuovo come quello che proverà a fare in televisione.

Cinque anni prima di morire, nel 1972, Rossellini scrive la prefazione alle sceneggiature desunte di *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero* e dichiara:

[...] Non c'è alcuna differenza sostanziale, anche se in apparenza non è così, tra questi film e i documentari televisivi didattici del tipo *La presa del potere di Luigi XIV* o *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*. Comunque si considerino, anche *Roma città aperta* e *Paisà* erano didattici, anche *Germania anno zero* era didattico, proprio perché lo sforzo che facevo [...] era di prendere coscienza degli avvenimenti nei quali ero rimasto immerso, dai quali ero stato travolto. Era l'esplorazione non solo di fatti storici, ma proprio di atteggiamenti, di comportamenti che quel certo clima, quella certa situazione storica determinavano. [...] questo è quello che mi muove ancora oggi: partire dal fenomeno ed esplorarlo e far scaturire da questo liberamente tutte quante le conseguenze⁶⁰.

È ancora la stessa definizione. Lo stesso rifiuto del canone e il medesimo slancio verso una visione unitaria di quanto ha fatto e di quanto farà. Il diritto di essere un'eccezione che André Bazin aveva colto nel 1958, facendogli notare che si avvicinava alla televisione con le stesse preoccupazioni che avevano fatto di lui «il promotore del neorealismo italiano»⁶¹.

La televisione è stata la sua ultima utopia⁶² e, forse, il suo ultimo sogno di neorealismo.

Note

1. Il titolo originale completo è *Je ne suis pas le père du néo-réalisme, je travaille dans une solitude morale absolue, je souffre d'être méprisé et insulté de tous les côtés, je suis obligé de payer moi-même mes films*; si tratta di un'intervista a Rossellini, non firmata, ma attribuita a François Truffaut da più fonti e tradotta in italiano con il titolo *Non sono il padre del neorealismo* in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia, 1987.

2. Ivi, p. 108.

3. Cfr. S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia, 2014.

4. Rossellini in *Non sono il padre del neorealismo*, cit., p. 108.

5. Uscirà il 7 settembre del 1954.

6. *Germania anno zero* (1948), *L'amore* (1948), *Stromboli* (1950-51), *Francesco giullare di Dio* (1950), *Europa '51* (1952), *La macchina ammazzacattivi* (1952), *Dov'è la libertà* (1954). Gli episodi sono *Invidia* (in *I sette peccati capitali*, 1952), *Ingrid Bergman* (in *Siamo donne*, 1953), *Napoli '43* (in *Amori di mezzo secolo*, 1954).

7. Cfr. Rossellini in G. Cane, *Rossellini in peccato mortale*, «Rassegna del Film», n. 1, 1951 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Europa '51 o la tragedia del conformismo*).

8. Cfr. A. Bazin, *La splendeur des Ambersons. Un drame de l'orgueil: toujours Orson Welles*, «L'Ecran français», n. 73, 19 novembre 1946.

9. Cfr. 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», n. 72, 12 novembre 1946 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Su Roma città aperta e Paisà*).

10. Cfr. J.B. Jeener, *Roberto Rossellini, réalisateur de Rome ville ouverte, nous expose ses conceptions*, «Le Figaro», 20 novembre 1946 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Il sapore del documento*).

11. Ivi, p. 55. Si noti che qui Rossellini anticipa in parte la baziniana «legge dell'amalgama»; cfr. A. Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», gennaio 1948 (tr. it. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973).

12. Cfr. K. Kaiser-Blüth, *Das Jahr 0... Roberto Rossellini, der einen Film in Berlin dreht, bat mir gesagt*, «Die Weltbühne», n. 16, 2 agosto 1947 (trad. it. in *Il dopoguerra di Rossellini*, a cura di A. Aprà, Cinecittà International, Roma, 1995).

13. R. Régent, *Quand je commence à devenir intelligent je suis foutu*, «L'Ecran français», n. 175, 2 novembre 1948 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Quando comincio a diventare intelligente sono fregato*).

14. Ivi, p. 58.

15. Ivi, pp. 57-58.

16. Cfr. F. Di Giammatteo, *Rossellini si difende*, «Il progresso d'Italia» (Bologna), 9 dicembre 1948; poi in «Fotogrammi», n. 1, 4 gennaio 1949 (ora in Rossellini, *Il mio*

metodo, cit.). Benché pubblicato la prima volta in dicembre, il colloquio si è svolto a Roma in novembre.

17. Ivi, p. 65.

18. Cfr. E. Dagrada, *Quanto la critica si divide. A proposito degli "anni Bergman"*, in *L'antirossellinismo*, a cura di A. Martini, Kaplan, Torino, 2010; e Id., *A Triple Alliance for a Catholic Neorealism. Roberto Rossellini according to Félix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi*, in *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, a cura di D. Biltereyst e D. Treveri Gennari, Routledge, New York, 2015.

19. G.B. Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, «Rivista del Cinematografo», a. XXV, nn. 9-10, 1952, p. 6.

20. Democristiano, ex professore di liceo «del tutto nuovo agli studi cinematografici e d'arte» (M. Verdone, *Il ruolo di «Bianco e Nero» negli anni Cinquanta*, «La scena e lo schermo», nn. 3-4, 1990, p. 242), Sala è nominato direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia dopo la morte di Francesco Pasinetti e direttore di «Bianco e Nero» (al posto di Luigi Chiarini) dal primo numero del 1952. È designato da Nicola De Pirro, che ha sostituito Umberto Barbaro nel ruolo di commissario straordinario del Centro, su nomina dell'allora sottosegretario alla presidenza del consiglio in materia di spettacolo Giulio Andreotti.

21. Cfr. R. Rossellini, M. Verdone, *Colloquio sul neorealismo*, «Bianco e Nero», a. XIII, n. 2, febbraio 1952 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit.).

22. Ivi, p. 85. Si noti che l'evocazione di Blasetti e Camerini corrisponde a quanto sostenuto in F. Venturini, *Origini del neorealismo*, «Bianco e Nero», a. XI, n. 2, febbraio 1950.

23. In Sadoul, *Su Roma città aperta e Paisà*, cit., Rossellini definisce *Roma città aperta* il suo primo film importante e in conclusione lo storico francese rileva che il regista «conosce poco le opere degli altri registi [italiani]» (p. 52). In Jeener, *Il sapore del documento*, cit., Rossellini ribadisce che *Roma città aperta* è il suo primo film importante e aggiunge che in precedenza aveva fatto dei cortometraggi (citando solo *Fantasia sottomarina*) e «soprattutto il "negro" per gli altri» (p. 54). Roger Régent (in Régent, *Quando comincio*, cit.) chiosando il suo colloquio con Rossellini cita *La nave bianca*, scrive che prima Rossellini «aveva fatto solo montaggio e doppiaggio» e che dopo sono venuti *Roma città aperta* e gli altri titoli che conosciamo. In Kaiser-Blüth, *Das Jahr 0...*, cit., Rossellini afferma: «Vede, non sono uno che fa politica, e ho sempre rifiutato di essere lo strumento di una qualsiasi propaganda, ma le dico con sincerità che sono un uomo di sinistra, e intendo questo con tutte le conseguenze che ne derivano» (p. 182); in precedenza, l'intervistatore aveva scritto che Rossellini: «Durante il fascismo si è tenuto in disparte e ha lavorato, per non dover in alcun modo servire il regime nella sua opera violenta di propaganda, a un livello soltanto tecnico, ma comunque nel campo del cinema» (p. 181). Anche qualche anno più tardi, in R. Rossellini, *Dix ans de cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 50, agosto-settembre 1955; n. 52, novembre 1955; n. 55, gennaio 1956 (trad. it. *Il mio dopoguerra*, «Cinema Nuovo», n. 70, anno IV, 10

novembre 1955, p. 346; n. 72, anno IV, 10 dicembre 1955; n. 77, anno V, 25 febbraio 1956), Rossellini stende un bilancio della propria opera senza risalire più indietro di *Roma città aperta*. Si veda in proposito E. Seknadje-Askénazi, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale. Un cinéaste entre propagande et réalisme*, L'Harmattan, Paris, 2000. E si consideri che, probabilmente, all'estero nell'immediato dopoguerra era più semplice per Rossellini essere evasivo.

24. Che però in precedenza aveva dichiarato di aver fatto «debuttare» sul grande schermo, poiché a suo dire prima di *Roma città aperta* Anna Magnani «nel cinema era stata solo utilizzata come una figurante intelligente», Rossellini in Sadoul, *Su Roma città aperta e Paisà*, cit., p. 51.

25. R. Rossellini, M. Verdone, *Colloquio sul neorealismo*, cit., p. 86.

26. Ivi.

27. Si veda anche, verso la fine dell'intervista, l'affermazione (attribuita a Rossellini) secondo cui la civiltà italiana si è salvata dai disastri della guerra proprio per la sua concezione cattolica della vita, in quanto: «Il cristianesimo non dipinge tutto come buono e perfetto: esso riconosce gli errori e il peccato, ma ammette anche che c'è una possibilità di salvarsi. È dalla parte avversa che non si ammette che l'uomo infallibile, coerente e perfetto. Ed è ciò che mi pare mostruoso e senza senso» (*Ibidem*, p. 94), dove la «parte avversa», ovvero il materialismo riconducibile all'ideologia comunista, è tale politicamente per la Democrazia Cristiana.

28. R. Rossellini, M. Verdone, *Colloquio sul neorealismo*, cit., p. 85.

29. Ivi, p. 86.

30. Ivi, pp. 86-7.

31. Ivi, p. 90. Rossellini usa la definizione «cupo realismo» anche nel press book del distributore americano di *Germania anno zero* (Distributing Film Corporation, 1949), ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Su "Germania anno zero"* (p. 62).

32. Cfr. R. Rossellini, *Due parole sul neorealismo*, «Retrospective», n. 4, aprile 1953.

33. Degna di menzione è la longevità del sostegno di Gian Luigi Rondi, che ancora nel 1976 appronta un'intervista intitolata *Il neorealismo di Roberto Rossellini*, distribuita in occasione degli Incontri Internazionali del cinema di Napoli. Per i modi e i contesti in cui questo sostegno ebbe inizio cfr. E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Led, Milano, 2005; e Id., *Quanto la critica si divide*, cit.

34. Per spiegare «il suo metodo» e contemporaneamente ridimensionare il mito della sua improvvisazione, aggiunge l'attenzione al ritmo che forza a mantenere uno stato di tensione il cui obiettivo è produrre un finale «inatteso e brutale», Rossellini in *Non sono il padre del neorealismo*, cit., p. 109. Non a caso, torna sul tema ridimensionando anche il suo rifiuto della sceneggiatura in *Entretien avec Roberto Rossellini*, a cura di M. Schérer [E. Rohmer] e F. Truffaut, «Cahiers du cinéma», n. 37, luglio 1954 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Intervista con i «Cahiers du cinéma»*, I).

35. Ivi, p. 111.

36. Ivi, p. 112.

37. Ivi, p. 113.

38. Ivi, p. 114.

39. Ivi, p. 121.

40. Rossellini, *Il mio dopoguerra*, cit., p. 345. Non è un caso che sia «Cinema Nuovo» a pubblicare la traduzione italiana di questo bilancio rosselliniano, scritto quando l'investitura cattolica del regista è in stallo. Il testo è preceduto da un'introduzione non firmata che si conclude con parole cariche di aspettative: «Accettiamo dunque questi ricordi come un documento della personalità non comune di Roberto Rossellini, un uomo da cui il cinema ha diritto e motivo di attendersi ancora moltissimo» (p. 345).

41. Ivi, p. 346.

42. *Ibidem*.

43. Ivi, p. 425.

44. R. Rossellini, *Prefazione* a B. Rondi, *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma, 1956 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Neorealismo e Kitsch*, p. 125). Testo scritto in forma di lettera e datato 19 dicembre 1955.

45. Ivi, p. 126.

46. Aggiunge, infatti: «Il neorealismo ha soprattutto valore come denuncia dei bisogni morali, spirituali, materiali dell'uomo. È un mezzo per sollecitare le coscienze e per mostrare i problemi. È importante soprattutto oggi in un mondo affannato alla ricerca di soluzioni, e dove tutto è possibile», Ivi, p. 125.

47. Ivi, p. 126.

48. *Ibidem*.

49. R. Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, a cura di S. Roncoroni, Mondadori, Milano, 1987, p. 125.

50. *Entretien avec Roberto Rossellini*, a cura di F. Hoveyda e J. Rivette, «Cahiers du cinéma», n. 94, aprile 1959 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Intervista con i «Cahiers du cinéma»*, II, p. 177). Si noti che quando Rivette, nel 1962, cura il quarto volume degli scritti di André Bazin, dedicato al neorealismo italiano, come immagine di copertina sceglie *Viaggio in Italia* – non *Roma città aperta* o *Paisà*. Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, IV. *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Cerf, Paris, 1962.

51. *Roberto Rossellini vous avez la parole!*, «Filmklub-Cinéclub», ottobre 1958 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Contro il cinema ufficiale*, p. 144).

52. «Dal punto di vista puramente stilistico ho fatto delle ricerche, perché non credo occorra essere così maniaci da rimanere attaccati a esperienze già fatte. No, ci si può benissimo muovere liberamente e [...] essere [...] coerenti e conseguenti con se stessi [...]. Prendiamo per esempio un film molto tipico: *Una voce umana*. [...] C'è sicuramente nel cinema un aspetto "microscopico" che viene utilizzato. Si può portare fino in fondo questa

esperienza. Esperienza che è stata per me valida perché poi ho potuto fare e trattare dei personaggi in un certo modo, perché avevo approfondito questa esperienza, questa ricerca, fino all'estremo», *Ibidem*, p. 145. Qualche tempo dopo Rossellini afferma: «Il solo scopo valido del cinema, il solo che secondo me è degno di un vero regista, è la ricerca. [...] È in questo ultimo senso che si è sempre orientata la mia attività. Non ho fatto altro, da *Roma città aperta*, che perseverare in uno sforzo cosciente e determinato, per cercare di capire il mondo in cui vivo, mantenendo un atteggiamento umile di fronte ai fatti, alla storia», intervista realizzata dall'ORTF nell'ambito dell'Università radiofonica internazionale e pubblicata senza titolo in «La table ronde», maggio 1960 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Da Roma città aperta a India. Conversazioni radiofoniche*, p. 191). Si noti che anche qui Rossellini «comincia» da *Roma città aperta*...

53. *Roberto Rossellini vous avez la parole!*, cit., p. 144.

54. Rossellini in *Rossellini 59: Le pays des hommes-drapés vu par un homme cousu*, a cura di F. Tranchant e J.M. Vérité, «Cinéma 59», n. 36, maggio 1959 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Uomini drappeggiati e uomini cuciti*, p. 187).

55. *Roberto Rossellini: Il neorealismo è morto ucciso dalla politica, dai tabù e dalle mode* (risposta a un questionario con una premessa e una conclusione di G. Biraghi, «Il Messaggero», 29 luglio 1960, ora parzialmente in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Il neorealismo è morto*, p. 230). Si veda anche *Da Roma città aperta a India. Conversazioni televisive* [probabilmente registrate a Roma nel 1962 per l'ORTF e mai andate in onda], in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., dove Rossellini afferma che «l'idea» era «soprattutto di fare un atto di onestà [...]. Da questo è venuto il bisogno di ciò che viene chiamato neorealismo [...] l'importante era dare uno sguardo serio, grave, sulle cose che ci circondavano» (p. 196).

56. R. Rossellini, *L'uomo d'oggi: servo o padrone del cinema?*, «L'Europa letteraria», a. II, nn. 9-10, giugno-agosto 1961, p. 201. Un testo simile è stato presentato da Rossellini a Milano il 1° luglio 1961 durante la Tavola rotonda sul cinema italiano organizzata dalla Titanus, poi pubblicato con il titolo *Un nuovo corso per il cinema italiano* in «Cinema Nuovo», n. 152, luglio-agosto 1961 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *I mezzi audiovisivi e l'uomo della civiltà scientifica e industriale*). Con quest'ultimo titolo Rossellini ha pubblicato anche un opuscolo presso la Tipografia Sicca, Roma, 1961, dove sono anticipati diversi temi presenti in R. Rossellini, *Utopia Autopsia 10¹⁰*, Armando, Roma, 1974.

57. Cfr. *Roberto Rossellini: Le général escroc et héros*, a cura di J. Douchet, «Arts», n. 739, 9 settembre 1959 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, cit.).

58. Cfr. *Rossellini: peut être le plus conventionnel de mes films...*, a cura di Y. Baby, «Le Monde», 21 novembre 1959.

59. «Posso dire qualcosa, io che sono un regista neorealista? Che cosa ci ha allontanato dal neorealismo? Il fatto che, a un certo momento i neorealisti hanno voluto delle regole. Se voi usciate dalle regole eravate un mascalzone. Questa è la forza della "nouvelle vague": che non ha regole fisse, che non le chiede. [...] noi, invece, abbiamo ucciso quel che era vitale facendolo diventare conformista», Rossellini in *Papa Rossellini e il primo concistoro*

della "Nouvelle Vague", «Schermi», n. 19, dicembre 1959 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Convegno sul nuovo cinema, Venezia 1959*, p. 218).

60. R. Rossellini, *L'intelligenza del presente*, in Id., *La trilogia della guerra*, a cura di S. Roncoroni, Cappelli, Bologna 1972 (ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., pp. 402-403). Si noti che anche quando accade che torni a rifiutare l'etichetta «neorealismo», ne descrive il significato usando la propria concezione; intervistato per i «Cahiers» nel 1966, gli viene chiesto se la pazienza, l'attesa, siano per lui il neorealismo e Rossellini risponde: «A me le classificazioni non piacciono molto, perché servono a dimenticare quello che contengono. Che cos'è importante? Scoprire gli uomini così come sono. È la cosa più emozionante del mondo. Dunque, partire senza nessuna idea preconcepita», *Roberto Rossellini: La prise du pouvoir par Louis XIV*, a cura di J. Collet e C.J. Philippe, «Cahiers du cinéma», 183, ottobre 1966 (tr. it. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Intervista con i «Cahiers du cinéma»*, p. 363).

61. André Bazin in *Cinéma et Télévision. Un entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini*, «France Observateur», 4 luglio 1958 (trad. it. in «Cinema Nuovo», n. 136, novembre-dicembre 1958, con il titolo *Il nostro incontro con la TV*; ora in Rossellini, *Il mio metodo*, cit., con il titolo *Cinema e televisione. Incontro con Renoir e Rossellini*, p. 165).

62. Cfr. *La dernière utopie: la télévision selon Rossellini*, film di J.L. Comolli, 2005; cfr. anche R. Rossellini, *La télévision comme utopie*, a cura di A. Aprà, Cahiers du cinéma-Louvre, Paris, 2001.

Il neorealismo e la mancata democrazia culturale di massa Gianni Canova

Al termine di un convegno giustamente celebrativo, io mi sono ritagliato il ruolo di chi prova – forse anche necessariamente, lasciatemelo dire – a buttare là qualche dubbio. A riaprire qualche questione. A porre qualche domanda che vada oltre una rivisitazione puramente apologetica e uniformemente encomiastica del neorealismo.

Per provare a farlo, mi riallaccio a un testo dei primi anni Settanta che resta un modello quasi unico e propone un approccio metodologico purtroppo isolato negli studi sul cinema nel nostro paese.

Mi riferisco a *Cinema e pubblico* di Vittorio Spinazzola¹: uno dei pochi studi che, utilizzando in maniera intelligente e pionieristica la sociologia dei consumi, abbia provato a investigare il cinema italiano non dal punto di vista degli autori o dei produttori, ma dal punto di vista dei consumatori, sondando la capacità del cinema stesso di aggregare pubblici e di costruire comunità a partire dalla proposta di forme di intrattenimento finzionale che fossero in grado di contribuire alla formazione di identità condivise.

La domanda che mi pongo, sulla scorta delle suggestioni ricavate dalla rilettura di *Cinema e pubblico*, è molto semplice e diretta: il neorealismo ha contribuito o no a vincere la sfida epocale che l'Italia aveva di fronte dopo la fine della seconda guerra mondiale? Detto in altri termini: ha favorito o ha ostacolato la formazione di una democrazia culturale di massa? Perché questo era ed è il problema. Questa la sfida, soprattutto in un paese dalla tradizione culturale elitaria e aristocratica come la nostra, in cui l'avvento dei media precede – invece di seguire, come accade in buona parte degli altri paesi europei – i processi di scolarizzazione e di alfabetizzazione di massa.

La risposta che mi sento di dare, anche al termine di questo convegno, è purtroppo negativa.

Spinazzola lo intuiva con grande lucidità già quarant'anni fa. La tesi di Spinazzola, che pure guarda al movimento «da sinistra», dall'interno del Partito comunista, a partire da un condivisione convinta delle estetiche e delle poetiche del movimento, è molto netta ed esplicita: l'equivoco su cui si reggeva il neorealismo – scrive Spinazzola – sta nel fatto che «progettava