

Capitolo primo

Al di là dell'immagine-movimento

1. *Come definire il neorealismo? Le situazioni ottiche e sonore in opposizione alle situazioni senso-motorie: Rossellini, De Sica. Opsegni e sonsegni: oggettivismo-soggettivismo, reale-immaginario. La «nouvelle vague»: Godard e Rivette. I tatsegni (Bresson).*

Contro coloro che definivano il neorealismo italiano a partire dal suo contenuto sociale, Bazin invocava la necessità di criteri formali estetici. Si trattava, a suo avviso, di una nuova forma della realtà, considerata dispersiva, ellittica, errante o oscillante, operante per blocchi, con legami intenzionalmente deboli ed avvenimenti fluttuanti. Il reale non era più rappresentato o riprodotto, ma «mirato». Invece di rappresentare un reale già decifrato, il neorealismo mirava a un reale da decifrare, sempre ambiguo; per questo il piano-sequenza tendeva a sostituire il montaggio delle rappresentazioni. Il neorealismo inventava dunque un nuovo tipo di immagine, che Bazin proponeva di chiamare «immagine-fatto»¹. Infinitamente più ricca di quella che combatteva, questa tesi di Bazin mostrava che il neorealismo non si limitava al contenuto delle sue prime manifestazioni. Le due tesi avevano però in comune il fatto di porre entrambe il problema a livello della realtà: il neorealismo produceva un «di più di realtà», formale o materiale. Non siamo tuttavia sicuri che il problema si ponga in tal modo, a livello del reale, al di là del fatto che si tratti di forma o contenuto. Non si potrà piuttosto a livello del «mentale», in termini di pensiero? Se l'insieme delle immagini-movimento, percezioni, azioni e affezioni subiva un tale sconvolgimento, non si trattava innanzitutto dell'irruzione di un nuovo elemento, che avrebbe impedito alla percezione di

¹ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 229 (e si vedano tutti i capitoli sul neorealismo). Amédée Aylfre, nel riprendere e sviluppare la tesi di Bazin, le conferisce un'accentuata espressione fenomenologica: *Du premier au second néo-réalisme*, in *Le néo-réalisme italien*, «Études cinématographiques», 1964, nn. 32-35.

prolungarsi in azione, per metterla in rapporto con il pensiero, e che avrebbe progressivamente subordinato l'immagine alle esigenze di nuovi segni che l'avrebbero portata al di là del movimento?

Quando Zavattini definisce il neorealismo come un'arte dell'incontro, incontri frammentari, effimeri, spezzati, mancati, cosa intende? Questo è vero per gli incontri di *Paisà* di Rossellini, o di *Ladri di biciclette* di De Sica. E in *Umberto D.* De Sica costruisce la celebre sequenza che Bazin citava come esempio, la giovane servetta che al mattino entra in cucina, compie una serie di gesti meccanici e stanchi, pulisce un po', caccia le formiche con un getto d'acqua, prende il macinino da caffè, chiude la porta allungando la punta del piede. E i suoi occhi incrociano il proprio ventre di donna incinta: è come se nascesse tutta la miseria del mondo. Ed ecco che in una situazione comune o quotidiana, durante una serie di gesti insignificanti ma tanto più obbedienti a schemi sensoriali semplici, ciò che di colpo sorge è una *situazione ottica pura*, per la quale la servetta non ha né risposta né reazione. Gli occhi, il ventre, ecco un incontro... Certo, gli incontri possono assumere forme assai diverse, spingersi fino all'eccezionale, pur rispettando la stessa formula. Prendiamo la grande tetralogia di Rossellini che, lungi dal segnare un abbandono del neorealismo, lo porta al contrario alla sua perfezione: *Germania anno zero* presenta un bambino che visita un paese straniero (ecco perché si rimproverava al film di non avere più quell'ancoraggio sociale ritenuto una condizione del neorealismo) e muore di ciò che vede. *Stromboli, terra di Dio* mette in scena una straniera che avrà una rivelazione dell'isola tanto più profonda in quanto non dispone di alcuna reazione per attenuare o compensare la violenza di ciò che vede, l'intensità e l'enormità della mattanza del tonno («era orribile...»), la potenza panica dell'eruzione («sono finita, ho paura, che mistero, che bellezza, Dio mio...») *Europa '51* mostra una borghese che, dalla morte del figlio in poi, attraversa degli spazi qualsiasi e fa l'esperienza del caseggiato popolare, della bidonville e della fabbrica («ho creduto di vedere dei condannati»). I suoi sguardi abbandonano la funzione pratica di una padrona di casa capace di mettere in ordine esseri e cose, per passare attraverso tutti gli stadi di una visione interiore, afflizione, compassione, amore, felicità, accettazione, perfino nell'ospedale psichiatrico dove la si rinchiude al termine di un nuovo processo a Giovanna d'Arco: lei vede, ha imparato a vedere. *Viaggio in Italia* accompagna una turista colpita nel profondo dal semplice svolgimento d'immagini o di cliché visivi nei

quali scopre qualcosa di insopportabile, qualcosa che è al di là del limite di ciò che può personalmente sopportare². È un cinema del vedente, non piú d'azione.

Il neorealismo si definisce quindi per questa crescita di situazioni puramente ottiche (e sonore, benché ai suoi inizi non esistesse il suono sincrono), che si distinguono sostanzialmente dalle situazioni senso-motorie dell'immagine-azione proprie del vecchio realismo. È forse altrettanto importante quanto la conquista, con l'impressionismo, di uno spazio puramente ottico in pittura. Si obietterà che lo spettatore si è sempre trovato di fronte a «descrizioni», di fronte a immagini ottiche e sonore, e nient'altro. Ma non è questo il problema. Perché finora i personaggi reagivano alle situazioni; anche quando uno di loro era ridotto all'impotenza, era legato e imbavagliato, a seconda degli accidenti dell'azione. Lo spettatore percepiva dunque un'immagine senso-motoria di cui era piú o meno partecipe, identificandosi con i personaggi. Includendo lo spettatore nel film, Hitchcock aveva inaugurato il capovolgimento di questo punto di vista. Ma soltanto ora l'identificazione si capovolge davvero: il personaggio è diventato una specie di spettatore. Ha un bel muoversi, correre, agitarsi, la situazione nella quale si trova supera da ogni parte le sue capacità motorie e gli fa vedere e sentire quel che non può piú essere teoricamente giustificato da una risposta o da un'azione. Piú che reagire, il personaggio registra. Piú che essere impegnato in un'azione, è consegnato a una visione, che insegue o da cui è inseguito. *Ossessione* di Visconti è giustamente considerato il film precursore del neorealismo; e ciò che colpisce in primo luogo lo spettatore è il modo in cui l'eroina nerovestita viene posseduta da una sensualità quasi allucinatoria. È piú simile a una visionaria, a una sonnambula, che a una seduttrice o a un'innamorata (come piú tardi la contessa di *Senso*).