

|

|

|

|

|

|

Mario Gandolfo Giacomarra

Comunicazione e costruzione di realtà

Il trattamento del Mezzogiorno d'Italia nel cinema

Bonanno Editore
Acireale

Indice

<i>Presentazione</i>	p. 13
I – Comunicazione e costruzione di realtà: rappresentare o produrre eventi?	p. 15
Il racconto e la realtà raccontata	
La logica del racconto e il ruolo del lettore	
I generi del giornalismo quotidiano	
La costruzione sociale della realtà	
II – Il discorso del racconto	p. 33
La rappresentazione	
La narrazione. Il tempo e lo spazio	
- Il trattamento del tempo	
- Il trattamento dello spazio	
Le modalità e la voce del racconto	
- Le modalità	
- La voce	
III – Il Sud nel cinema. Neorealismo e denuncia sociale	p. 49
Per incominciare	
La rappresentazione del sociale nel cinema	
Appunti e spunti dalla storia del cinema neorealista	
Ancora intorno al Neorealismo	
Una rilettura sessant'anni dopo	
Il passaggio al film d'inchiesta	

IV – Conversazioni su come i cineasti neorealisti
percepiscono il loro lontano operare p. 67

Presentazione di un percorso

Suso Cecchi D'Amico: una "toscanaccia" in Sicilia

Registi, sceneggiatori e attori protagonisti

Mezzogiorno al cinema

Il cinema e la realtà sociale del Sud: Francesco Rosi

Dalla *fiction* al documentario

Un quadro che stenta a farsi completo

Riferimenti bibliografici p. 93

Presentazione

Diciott'anni fa, quando da pochi anni operavo nel settore della Sociologia dei Processi culturali e comunicativi e cominciavo a padroneggiare le basi di quella che era allora in Italia la giovane *Communication Research*, mi sono impegnato in una ambiziosa ricerca su come i giornali e le televisioni trattavano la Guerra del Golfo, allora in corso, e su che genere di informazione riuscivano a dare di una realtà di cui si sapeva abbastanza poco. E' in quel contesto che mi son trovato a utilizzare una chiave di lettura, giovane per allora, qual era quella proposta da Peter L. Berger e Thomas Luckmann, sociologi della conoscenza, e ben presto condivisa dai sociologi della comunicazione: Comunicazione e costruzione di realtà. Quella chiave mi ha aiutato a interpretare gli articoli dei giornali e i servizi televisivi non come informazioni oggettive sulla realtà bellica, ma come forme di possibile (ri)costruzione di eventi su cui giornalisti e operatori tv non disponevano di adeguate informazioni ma intorno ai quali dovevano pur riferire quotidianamente per andare incontro alle esigenze di lettori e spettatori e mantenere con loro quello che vien detto un "patto di fedeltà". L'esito della ricerca risale al 1997, costituito da un volume che ha per titolo *Manipolare per comunicare*: facendo tesoro dell'insegnamento della linguistica antropologica e del determinismo linguistico di Edward Sapir e Benjamin L. Whorf, ho avuto infatti modo di richiamare l'attenzione sulla lingua quale primo mezzo di costruzione di realtà, di cui la comunicazione dei *mass media* costituiva una sorta di necessario sviluppo col diffondersi di questi ultimi e col progressivo crescere della dipendenza cognitiva dai *media* dell'universo dei destinatari.

Son passati diciott'anni, appunto, da quella esperienza di ricerca e solo ora, al declinare del sessantacinquesimo anno d'età, mi son sentito in condizione di riprendere l'esito di quelle lontane riflessioni passando a esaminare il mondo delle immagini cinematografiche a cui già allora avevo pensato ma che avevo lasciato da parte per la "troppa paura" di trattare un universo così complesso. E' così che è arrivato il tempo di confrontarmi col mondo del cinema e col suo carattere di serbatoio di immagini che fanno appello alla realtà ma solo per superarla e, in qualche modo, ricostruirla: chi ha studiato l'opera di Federico Fellini ha parlato di "realismo magico"

con riferimento al suo modo di trattare la realtà dei diversi universi presi in conto, il che dà già un'idea di come si possa parlare per il cinema di "costruzione di realtà", magica o meno che sia. Non c'è dubbio però che il *locus* più significativo di come il cinema possa ricostruire brani di realtà partendo dall'osservazione di verità vissute sia dato dall'esperienza cinematografica del Neorealismo del secondo dopoguerra e, in seconda istanza, dal modo in cui il cinema neorealista ha trattato il Mezzogiorno d'Italia, realtà a tratti misconosciuta fino agli anni Cinquanta del Novecento.

Da qui il percorso che abbiamo inteso seguire: inizialmente abbiamo ripreso il quadro teorico di riferimento (comunicazione e costruzione di realtà, appunto) aggiornandolo in tutto quanto risultava necessario; abbiamo poi ricostruito l'esperienza del filone cinematografico e abbiamo richiamato l'attenzione sul metodo (idealmente sociologico) qual è stato adottato (consapevolmente) dai cineasti impegnati a progettare film e documentari al fine di raccogliere le dovute informazioni; abbiamo fatto ricorso infine alla disponibilità di interviste e informazioni raccolte quindici anni fa immaginando di poter ricostruire una sorta di "autopercezione" di registi e sceneggiatori, basata sul loro modo di affrontare e giudicare i diversi aspetti di realtà contigue: qui, è il caso di dire, il Mezzogiorno l'ha fatta da padrone perché su di esso si sono incentrati i rilievi e le osservazioni d'ordine politico-sociale di quelli che stavano così diventando, com'è stato segnalato da molti studiosi, gli "intellettuali organici" del profondo Sud!

Cap. I – *Comunicazione e costruzione di realtà: rappresentare o produrre eventi?*

Il racconto e la realtà raccontata

Per il fatto stesso di accompagnare la vita dell'uomo sin da quando comincia a comprendere e a parlare, il raccontare, è stato sempre considerato un atto del tutto naturale che nasce e cresce con l'essere umano; aristotelicamente, non può esserci "animale parlante" che non sia al contempo "narrante", capace cioè di raccontare a chi gli sta intorno esperienze, pensieri, stati d'animo. Per questi motivi siamo abituati a trattare il racconto come un prodotto finito che ci viene offerto *lest'e bonu* o *bell'e fattu* (come si diceva dei vestiti confezionati nella Sicilia dialettale del Novecento) senza badare al suo farsi. Le cose cominciano a cambiare, tra studiosi almeno, quando si comincia a riflettere appunto sul "farsi del racconto", il che avviene nel primo Novecento con il Formalismo russo e quarant'anni dopo, in seno all'allora trionfante Strutturalismo degli anni Sessanta, in ambiti specifici che sono quelli dell'*Analyse du récit* prima e della Narratologia poi, dove si fa centrale l'analisi del testo letterario in una con lo studio dei testi folklorici di tradizione orale: tra i formalisti i nomi di Vladimir Ja. Propp, Aleksandr Afanasjev e Viktor B. Šklovskij sono troppo noti per tornare a parlarne in questa sede.

Nel corso del decennio successivo vengono a maturazione nuovi orientamenti, stavolta nel campo dei contenuti massmediatici e in primo luogo del giornalismo: allora diventano oggetto di riflessione i testi che quotidianamente riempiono stampa, radio e tv relativamente ai quali si rafforza

dunque l'esigenza di analizzare le modalità di produzione, diffusione e fruizione. Nella direzione intrapresa i contributi provenienti dallo Strutturalismo letterario finiscono col fondersi con quelli della *Communication Research* che, nata in America e interessata soprattutto agli effetti dei media, si diffonde in Europa incentrando la sua attenzione sul modo in cui si creano i testi giornalistici e radiotelevisivi: per ciò che ci riguarda, il riferimento più immediato va al *Newsmaking*, riguardante lo studio delle procedure di costruzione della notizia. La prima e più importante considerazione che ne scaturisce è che l'evento non è la notizia ma diviene tale solo se e quando viene sottoposto ad una serie di azioni redazionali che si articolano in quattro fasi operative che qui ci limitiamo a richiamare: Raccolta, Selezione, Trattamento, Editing (Giacomarra 1997); delle quattro la Raccolta e l'Editing sono quelli più presi in considerazione da studiosi di varia provenienza e collocazione i quali lavorano sulla scelta dei materiali informativi disponibili o sul prodotto finito di cui tendono a esaminare impaginazione, titolazione e uso delle immagini.

Delle fasi in cui si articola il *Newsmaking*, la più trascurata e la meno analizzata risulta la terza, il trattamento delle informazioni da trasformare in pezzi finiti, che siano articoli di giornale o servizi radiotv in quanto si pensa (erroneamente) che l'articolo non sia altro che un racconto: e che cosa c'è di più naturale della pratica del raccontare? La conferma viene dai manuali di linguaggio e di tecnica giornalistica, dove compare molto di rado il termine stesso "trattamento", sia nel testo che nei glossari allegati. Vi si danno invece suggerimenti su «come si scrive una notizia» o si dedicano pagine alla «stesura della notizia», ribadendo ogni volta l'esigenza di «scrivere bene e farsi capire»; si danno indicazioni dirette al "bello scrivere", utilizzando frasi brevi e parole comuni, ma non si entra nel merito di ciò che qui intendiamo con il termine in questione. Tra quelli consultati, solo in un dizionarietto tascabile troviamo voci che possono tornare utili e qui è dato ritrovare il verbo *Trattare* («Parlare o scrivere di un determinato argomento; affrontare un tema, una questione sulla carta stampata o al microfono») e il sostantivo inglese *Treatment* («Scaletta, oppure indicazione complessiva relativa a una inchiesta o una trasmissione da realizzare. Propriamente trattamento» (ibidem)). In un volume dedicato alla professione di giornalista si dedicano infine due capitoli al trattamento dell'informazione distinguendo un trattamento "linguistico", nel quale l'attenzione è concentrata sul linguaggio giornalistico e sulle difficoltà di comprensione da parte del lettore comune, e un trattamento "concettuale", in cui si fa rientrare la gestione dell'informazione, la struttura modulare della notizia con il ruolo assegnato al *lead*, i generi giornalistici, il lavoro di *desk*. Il *trattamento* della notizia rinvia insomma a una molteplicità di interventi, operazioni di se-

guito alle quali dal materiale informativo bruto si perviene a un testo narrativo completo. Al di là della struttura della notizia, infatti «il giornalismo d'informazione, quale che sia il suo contenuto ... è il *racconto di un fatto*» e rientra, a pieno titolo, nel più vasto universo del narrare, anche se si caratterizza per le specificità proprie del “linguaggio giornalistico” (Lepri 1991).

L'effetto che consegue da quanto stiamo sostenendo si ritrova nell'azione che, in sociologia della conoscenza, viene detta *costruzione di realtà* (Berger Luckmann 1989). L'opera di costruzione di realtà e produzione di senso svolta nel *trattamento* dell'informazione richiede che si approfondisca la conoscenza dei meccanismi in atto nella stesura di un articolo di giornale: qui la realtà è (o dovrebbe essere) il punto di partenza, ma essa si fa sempre più lontana, filtrata da griglie di lettura, interpretazione e montaggio che alla fine del processo mostrano tutta l'artificialità del racconto, come nota Roland Barthes. Il complicato intervenire delle diverse procedure nel farsi del racconto quante tracce lascia ancora sussistere della realtà di partenza? L'atto narrativo di una pagina di giornale, preso di per sé, produce effetti di realtà nuovi rispetto all'evento che si vuole rappresentare: sia pur inconsapevolmente, si mettono in opera procedure su cui non si riflette mai abbastanza (forse perché si riprendono, tra le altre, pratiche lasciate sui banchi di scuola come il tema in classe o il vecchio riassunto che obbligava a confrontarsi con un testo già esistente, dura realtà di parole). E' persino superfluo accennare ai molto più complessi effetti di realtà che uno schermo televisivo produce e intorno ai quali si è delineata ormai da tempo una opinione pubblica concordante.

Per comprendere da vicino il fenomeno nella sua complessità, vediamo di penetrare meglio nel “discorso del racconto giornalistico”, delineando le fasi del *processo* attraverso il quale esso si costruisce: individuare e descrivere le operazioni che si compiono nel passaggio da informazioni volanti, brandelli di notizie su personaggi e fatti noti e meno noti, di cui si presume sia pieno il taccuino del giornalista, per procedere verso testi compiuti e leggibili. In effetti non possiamo che indicare “procedure ideali” di cui non sempre si ha chiara consapevolezza. Ricorrendo a una metafora, cerchiamo di “smontare” l'*atto dello scrivere* che per molto tempo è stato ritenuto “ineffabile, unico e irripetibile”, mentre può essere trattato come il succedersi di fasi ben definite, con regole costanti; proviamo ad applicare le tecniche di *analyse du récit*, già sperimentate sul racconto letterario che non è soggetto all'alea del confronto con la realtà, ad un genere di racconto che del resoconto degli eventi fa invece un punto di partenza ineliminabile, il solo che dà senso al “fare giornalistico”.

Ma che cos'è un *racconto*? Quali rapporti intrattiene con la realtà? E' necessario che essi ci siano e vengano rispettati perché si possa parlare di

racconto? Nell'uso comune, “raccontare”, “narrare” e i rispettivi deverbali rinviano a un universo concettuale molto fluido: l'area semantica ricoperta non è ben precisata e risulta spesso contraddittoria. Parola *omnibus*, è il caso di dire: ognuno la prende e la usa a suo piacimento nei contesti più vari, il che trova conferma in molti dei dizionari correnti. Per “raccontare” si suole intendere «esporre a voce, riportare parole e fatti in maniera particolareggiata e per lo più alla buona», oppure «narrare per iscritto, senza grandi pretese letterarie»; per “narrare”, invece, si intende «esporre un avvenimento con ordine e ricchezza di particolari». Nel *Grande Dizionario* di Salvatore Battaglia, nell'edizione curata da G. Barberi Squarotti, si giungono a registrare fino a sei o sette accezioni diverse dell'uno e dell'altro lemma (con i rispettivi deverbali). Di “raccontare” si danno le seguenti definizioni: «1. Far conoscere, render noti, comunicare ad altri, a voce o per iscritto, fatti, vicende, situazioni, con ordine e completezza; narrare. 2. Far conoscere la cronaca di avvenimenti, lo svolgersi di vicende storiche, le imprese di un eroe, secondo l'ordine cronologico e in modo chiaro e particolareggiato, per lo più per mezzo della redazione di un apposito scritto»; del lemma “racconto” si dà invece la seguente definizione: «1. Cronaca di avvenimenti, esposizione di ricerche storiche ... per lo più svolta per iscritto e in modo disteso e particolareggiato» (XV, 1990). Di “narrare” si ripetono definizioni analoghe ma si aggiunge, fra parentesi: «avvalendosi di un'appropriata struttura formale o di particolari tecniche e risorse stilistiche nel caso di narrazioni scritte di natura ufficiale, scientifica o artistica»; il termine “narrazione” invece vien definito nei due modi seguenti: «1. Racconto ampio e coerente, sia scritto sia orale, di fatti, circostanze, avvenimenti, reali o immaginari, esposti per lo più secondo l'ordine cronologico. Relazione, cronaca, storia ... notizia. 2. Descrizione o esposizione per lo più oggettiva di un fatto, di un fenomeno anche scientifico ...» (XI, 1981).

A fronte della serie di accezioni comuni e congruenti si pone il *Dizionario dei sinonimi e dei contrari* di Aldo Gabrielli dov'è dato rilevare invece che, tra una definizione e l'altra, si trova tutto e il contrario di tutto. Alla voce “racconto” si fa corrispondere infatti: «Notizia, favola, leggenda, storiella, aneddoto, episodio, parabola. Novella, romanzo, bozzetto, autobiografia, memorie, biografia. Esposizione»; alla voce “narrazione” compaiono invece rimandi diversi e a tratti contraddittori: «Descrizione, racconto, narrazione. Cronaca, storia, annali, diario, poesia, fiaba. Relazione, rapporto, rassegna, rendiconto, resoconto, verbale». Nei due gruppi di accezioni è dato registrare infine la presenza di alcuni tratti comuni che aiutano a mettere a punto quale può essere l'opinione corrente di “racconto” e “raccontare”: a) Comunicare, esporre, far conoscere, render noti; b) a voce o per iscritto; c) parole, fatti, vicende, situazioni; d) con ordine e comple-

tezza, in modo chiaro [disteso, oltre che accurato] e dettagliato; e) Esposizione per lo più oggettiva; f) per lo più secondo l'ordine cronologico; g) per lo più alla buona, senza grandi pretese letterarie; h) valendosi di un'appropriata struttura formale.

Tornando ora al rapporto racconto/realtà, è facile rilevare, confrontando i lessici richiamati, i giudizi decisi che essi danno sul racconto e sui rapporti che intrattiene con la realtà; rapporti che si danno per scontati, come abbiamo anticipato, e non è un caso che solo alla terza accezione di "raccontare" e alla quinta di "racconto" venga introdotto, nel *Grande Dizionario* del Battaglia, il concetto di invenzione: «3. Svolgere una vicenda, una storia d'invenzione, porgendola alla lettura o all'ascolto, con lo scopo di intrattenere o di divertire» prima di passare a: «5. Componimento letterario in prosa, di carattere narrativo e per lo più d'invenzione, generalmente collocato per ampiezza e complessità tra la novella e il romanzo». Ne deriva che "raccontare" può significare per approssimazioni successive: a) riferire su fatti realmente accaduti; b) inventare storie e avvenimenti dando loro parvenza di realtà; c) lo stesso, ma enfatizzandone il carattere di irrealtà; d) connettere fantasiosamente brani di storie reali.

Se ora entriamo nella tematica per come è stata elaborata e discussa nell'ambito della Narratologia, non tardiamo a scoprire come la molteplicità e la contraddittorietà di sensi si ritrovi anche tra coloro che si occupano del racconto in quanto prodotto letterario. Componente di una lunga schiera di studiosi francesi e inglesi, è stato Gerard Genette a segnalarlo tra i primi: «Il primo senso di racconto, oggi il più evidente e il più centrale nell'uso comune, designa l'enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione di un avvenimento, o di una serie di avvenimenti ... Il secondo senso di racconto, meno diffuso ma oggi corrente fra analisti e teorici del contenuto narrativo, designa la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione, ripetizione, ecc. "Analisi del racconto" significa allora studio di un insieme d'azioni e situazioni considerate in sé, fatta astrazione dal *medium*, linguistico o no, che ce ne dà cognizione ... Il terzo senso di racconto, in apparenza il più antico, designa ancora una volta un avvenimento: non più però l'avvenimento narrato, bensì quello consistente nel fatto che qualcuno racconta qualcosa: l'atto di narrare in se stesso» (1976, 73-4).

In conclusione, il racconto intrattiene con la realtà un rapporto dato per certo; qualsiasi narratore non può che riprendere tratti di realtà di cui ha esperienza, variamente combinandoli per creare nuovi mondi. Nessun dubbio sfiora la convinzione che ogni racconto non può che essere una riproposizione di realtà, tranne che non si superi quello che appare nient'altro che

un luogo comune e non si torni a ripensare per intero la questione, come hanno provato a fare i narratologi che hanno trovato in *Communications* un preliminare strumento d'incontro e di lavoro, avendo la rivista francese dedicato l'intero n. 8 del 1966 all'*Analyse structurale du récit* (ripresa in Italia tre anni dopo in un volume Bompiani: *L'analisi del racconto*) e facendosi per ciò stesso portatrice di nuove istanze scientifico-letterarie: Roland Barthes è il primo dei narratologi ivi presenti, seguito da Claude Bremond e da Tzvetan Todorov, oltre al già richiamato Gerard Genette, insieme a tanti altri animatori del nuovo orientamento. In relazione all'argomento che qui ci interessa Genette ha modo di scrivere: «Se si accetta, convenzionalmente, di attenersi al campo dell'espressione letteraria, definiremo senza difficoltà il racconto come la rappresentazione di un evento, o di una sequenza di eventi, reali o fittizi, per mezzo del linguaggio ... Questa definizione positiva (e corrente) ha il merito dell'evidenza e della semplicità; il suo principale inconveniente è appunto forse quello di chiudersi e di chiuderci entro l'evidenza, di celare ai nostri occhi ... le frontiere del suo esercizio, le condizioni della sua esistenza» (1969, 273). Il rapporto fra realtà e racconto della stessa non può darsi per scontato per una serie di motivi su cui quegli studiosi non mancano di soffermarsi: per la questione della ricezione di qualsiasi evento, ricco di sfaccettature e connessioni, ma di cui il narratore coglie solo aspetti parziali (è la questione del "punto di vista"); per il modo di collegare gli accadimenti, che nella realtà si connettono in tanti modi, dovendone invece il narratore adottarne uno; per la diversità dei tempi, per cui diversi eventi possono svolgersi nello stesso tempo ma nel racconto devono necessariamente disporsi in successione; per la logica del racconto, infine, che è altro dalla logica di svolgimento del fatto.

Nei fatti, la riproposizione di realtà operata dal racconto non può essere l'esito di un semplice *trasferimento* dal fatto alla parola, trattandosi invece di una vera e propria *trasformazione*. I nostri tengono perciò a distinguere: a) la *storia*, da intendere nel senso del contenuto narrativo e del significato, dietro i quali sta una successione di avvenimenti, reali o fittizi, con le rispettive relazioni di concatenamento, opposizione o ripetizione. Essa rappresenta in un certo senso la realtà di partenza; b) il *racconto*, il testo narrativo da intendere come significante del significato quale vien dato dalla storia stessa degli eventi. Esso può considerarsi il resoconto di uno o più eventi in successione adottando trame narrative realistiche o fantastiche che siano. In tal senso si danno la *fabula*, ovvero la successione degli eventi in una successione logica, e l'*intreccio*, il succedersi degli avvenimenti nel racconto; c) la *narrazione*, infine, è l'atto narrativo vero e proprio nel senso di qualcuno che racconta o riferisce di un evento, con tutte le costrizioni del caso.

Fra storia, *fabula* e intreccio non è possibile sovrapposizione alcuna: le leggi del racconto sono altro dall'evento – spiega Claude Bremond: «Queste leggi appartengono a due livelli di organizzazione: a) riflettono le costrizioni logiche che ogni serie di eventi ordinati in forma di racconto deve rispettare per risultare intellegibile; b) aggiungono alle costrizioni valide per ogni racconto le convenzioni del loro particolare universo che caratterizzano una cultura, un'epoca, un genere letterario, lo stile di un raccontatore e, al limite, un certo racconto» (1969, 99). Quella che è la successione reale degli eventi nell'intreccio del racconto si muove secondo precise connessioni che obbediscono alla logica del soggetto osservante più che a quella dell'oggetto osservato: «Di qui – osserva a sua volta Tzvetan Todorov – la necessità di rompere la successione “naturale” degli avvenimenti, anche nel caso in cui l'autore volesse seguirla il più fedelmente possibile ... Il tempo del discorso [o racconto, come pensiamo sia qui da intendere] è ... un tempo lineare, mentre il tempo della storia è pluridimensionale» (ivi, 250-51).

La logica del racconto e il ruolo del lettore

L'idea che il racconto non riferisca passivamente, ma ricrei la realtà trasformandola, porta a considerare un aspetto della questione che finora si è solo lasciato intravedere: la natura “artificiale” del narrare. Tradizionalmente l'atto del narrare è stato ritenuto spontaneo e naturale e ogni essere umano era ritenuto in grado di raccontare per il semplice fatto di saper parlare; la capacità del narrare del letterato era concessa solo ad alcuni privilegiati, venendo perciò la felicità dello scrivere attribuita a qualità individuali come l'intuito, il fiuto, la sensibilità, e facendo del narrare un atto unico, assoluto, irripetibile. Adottando prospettive “narratologiche” quel modo di pensare si rivela oltremodo debole e Genette può così osservare che l'atto del narrare va soggetto ad una serie di regole, di artifici e di convenzioni. «L'evoluzione della letteratura e della coscienza letteraria da oltre mezzo secolo ha avuto ... tra altre fortunate conseguenze, quella di attirare la nostra attenzione sull'aspetto singolare, artificiale e problematico dell'atto narrativo» (1969, 273). Il narrare non appare più un processo naturale né innato, e non tutti gli uomini posseggono la capacità di ripetere un racconto sentito da altri o di descrivere un fatto con la stessa felicità narrativa di altri; di innate gli uomini possiedono la propensione a raccontare e la capacità di parlare, ma non sono nelle condizioni di narrare se non padro-

neggiano le chomskiane “regole generative” che consentano adeguate *performances*.

Il racconto opera una selezione tra gli eventi e le fasi in cui essi si articolano, fornendone un quadro interpretativo: indica o segnala le cause dei fatti che accadono, anche quando non lo dichiara esplicitamente. Il rapporto tra il racconto e la realtà può dirsi di tipo metonimico: una figura, o un testo, in cui la causa sta per l'effetto, il contenente per il contenuto, l'autore per l'opera, l'astratto per il concreto, il simbolo per l'oggetto designato, lo strumento per l'arte a cui serve. Il racconto mette in evidenza il simbolico, l'astratto, il quadro di un evento, la sua causa ed è altro dalla realtà oggetto del raccontare nella quale sono invece presenti oggetti, effetti, contenuti e fatti concreti. In altre parole, il racconto mostra di essere soprattutto un «investimento di senso», ed è ben lontano dall'essere un semplice resoconto della realtà dal momento che la spiega, ne coglie i nessi, ne connette le cause agli effetti. Dietro ogni racconto, insomma, si snoda una *logica narrativa* sia sul piano dell'espressione che su quello del contenuto: all'ordine, all'enfaticizzazione o alla soppressione di tratti dell'evento si fa ricorso in funzione della logica narrativa che lo sottende; ad essa si fa appello in relazione al senso di cui si vuole investire il complesso degli eventi i quali significano non in funzione di quello che sono o sono stati nella realtà, ma in relazione al progetto che l'autore intende attuare sul piano narrativo. Per Barthes, in particolare, il racconto sostituisce alla logica del caso, della ripetizione e della ridondanza (che governerebbe il reale e sarebbe una *crono/logica*), una logica detta del pertinente, una *logica causativa* che si propone come la logica per eccellenza del racconto: «La molla dell'attività narrativa – scrive – [può essere] la confusione tra la consecutività e la consequenzialità, in quanto *ciò che viene poi* è letto nel racconto *come causato da*» (1969, 45).

Nel quadro delineato emerge a questo punto il ruolo del lettore, che è ben lontano dall'essere un soggetto passivo: artifici e convenzioni su cui si basa la logica del racconto funzionano infatti solo perché c'è una sorta di accordo tra il narratore e il lettore, questo condividendo le regole dettate da quello. Umberto Eco ha messo in grande rilievo la particolare posizione del lettore, o del fruitore, di un testo introducendo la felice figura del *lector in fabula*: il lettore condivide con l'autore le stesse premesse narrative e gioca con esse. «Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve affidarsi a una serie di competenze che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevedrà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli (l'autore) pensava e di muoversi sul piano interpretativo così come egli si è mosso

su quello generativo» (1979, 55). La cooperazione interpretativa del lettore viene ritenuta essenziale perché l'investimento di senso operato dal narratore produca nel destinatario gli effetti di realtà voluti. L'esito è che se ogni racconto è non un semplice resoconto ma una "costruzione di realtà", l'efficacia nel produrre effetti di senso si gioca tutta sulla cooperazione interpretativa fra autore e lettore: l'autore garantisce al lettore non la verità ma la *veridicità*, o *veridittività* come altri la chiamano. «I mezzi – ha modo di specificare il grande semiologo – sono molti: la scelta di una lingua ... la scelta di un tipo di enciclopedia ... la scelta di un dato patrimonio lessicale e stilistico».

Il Lettore Modello è chiamato a cooperare non solo per cogliere il *topic* di un testo, l'ampio campo semantico cui quest'ultimo fa riferimento, ma anche per sciogliere i nodi concettuali che l'autore propone, richiamare alla memoria pacchetti di conoscenze comuni, partecipare infine allo sviluppo della logica del racconto, anticipandone gli stadi successivi. Sarà il finale della storia raccontata a verificare le anticipazioni del lettore, configurando solo uno tra i "mondi possibili" che il lettore si era prefigurato. Il piacere del testo, per riprendere una metafora barthesiana, non dipende dagli universi, delineati realisticamente o inventati; dipende invece dal gioco che autore e lettore mettono in opera, per cui l'uno delinea possibili percorsi mentre l'altro si dà a indovinarli. Si pensi un attimo al gusto che si prova nella lettura dei romanzi gialli: il testo diventa una sorta di partita a scacchi, attorno alla quale si svolgono "passeggiate inferenziali" che autore e lettore si consentono proprio perché fanno appello a enciclopedie e presupposizioni dell'uno sull'altro (ivi, 113).

E la realtà? In questo stato di cose, non c'è dubbio che la realtà perde consistenza fino a sparire, cosa che del resto accade al referente nel segno linguistico. In effetti, gli effetti di senso che il racconto genera sono indipendenti dalla realtà; il narrare ha vita autonoma, anche quando si riferiscono fatti realmente accaduti, essendo sufficiente far appello a universi concettuali condivisi senza bisogno di riscontri nella realtà. Come nella prospettiva concettualista in linguistica, anche nell'analisi del racconto, insomma, si rileva e si conferma in più occasioni che non è il referente a conferire verità al narrare, ma è il particolare rapporto con il fruitore a conferirgli quella che vien detta indifferentemente *veridicità* o *veridittività*. «La funzione del racconto – scrive Barthes – non è di "rappresentare" ma è quella di costituire uno spettacolo che ci resta ancora assai enigmatico, ma che non può essere certo d'ordine mimetico; la realtà di una sequenza narrativa non risiede nella serie "naturale" delle azioni che la compongono ma nella logica che vi si espone, vi si rischia e vi si compie; in un'altra maniera si potrebbe dire che l'origine di una sequenza non è l'osservazione della re-

altà, ma la necessità di variare e di superare la prima forma che si sia offerta all'uomo, cioè la ripetizione» (1969, 45).

E' il caso di precisare che qualsiasi genere di racconto non è comprensibile perché rispetta anche solo spezzoni di realtà (non può cioè essere, come già abbiamo detto, un resoconto), né può legittimarsi solo per questo, ma funziona perché è frutto di un investimento di senso proposto e condiviso dal lettore: qualsiasi testo narrativo deve cioè *prima di tutto* obbedire a una logica narrativa che non ha nulla a che spartire con la cronologia degli eventi. Tra *mimesis* e *phantasia*, per riprendere una felice metafora di Daniele del Giudice, è la seconda che consente di "catturare" l'evento per investimenti successivi di senso: e il poeta, non meno del narratore, più che al referente fa appello al lettore, unico garante della riuscita dell'atto comunicativo, proprio perché ogni testo è quella "costruzione di realtà" già richiamata, *sub specie narrativa* naturalmente, che non funziona senza universi concettuali condivisi dai propri estimatori. Quanto abbiamo detto finora mette in discussione il preteso realismo del racconto: «Il racconto – torna a ribadire Barthes – non fa vedere, non imita; la passione che può infiammarci alla lettura di un romanzo non è quella di una "visione" (e infatti non "vediamo" niente), ma quella del senso, cioè di un ordine superiore di relazioni ... Ciò che "succede" nel racconto dal punto di vista referenziale (reale) è alla lettera niente».

Se ora andiamo a concludere il percorso seguito, riassumendo e procedendo per approssimazioni successive, raccontare può significare: a) riferire su fatti realmente accaduti; b) inventare storie e avvenimenti dando loro parvenza di realtà; c) inventare, enfatizzando però il carattere di irrealtà; d) connettere fantasiosamente brani di storie reali. Gerard Genette, da parte sua, soffermandosi su tale molteplicità e contraddittorietà di sensi, scrive: «Il primo senso di racconto, oggi il più evidente e il più centrale nell'uso comune, designa l'enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione di un avvenimento, o di una serie di avvenimenti ... Il secondo senso di racconto, meno diffuso ma oggi corrente fra analisti e teorici del contenuto narrativo, designa la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso con le varie relazioni di concatenamento, opposizione, ripetizione degli eventi ... "Analisi del racconto" significa allora studio di un insieme di azioni e situazioni considerate in sé, fatta astrazione dal *medium*, linguistico o no, che ce ne dà cognizione ... Il terzo senso di racconto, apparentemente il più antico, designa ancora una volta un avvenimento: non più però l'avvenimento narrato, bensì quello consistente nel fatto che c'è qualcuno che racconta qualcosa: l'atto di narrare in se stesso» (1976, 73-4). In ogni caso, il rapporto fra realtà e racconto di realtà non può darsi per scontato per una serie di motivi ancora:

per la questione della ricezione di qualsiasi evento, ricco di sfaccettature e connessioni, ma di cui il narratore coglie solo aspetti parziali (è la questione del “punto di vista”); per il modo di collegare gli eventi, nella realtà connessi in tanti modi, ma dei quali il narratore non può che adottarne uno; per la diversità dei tempi, per cui eventi diversi possono svolgersi nello stesso tempo anche se nel racconto devono necessariamente disporsi in successione; per la logica stessa del racconto, infine, che è altro dalla logica di svolgimento dell’evento.

I generi del giornalismo quotidiano

E’ risaputo che i modi linguistici di segmentazione del *continuum* della realtà preumana dipendono, in ultima analisi, da ragioni legate alle pratiche messe in atto per la sopravvivenza biologica e sociale (Giacomarra 1997). Le cose non è detto che vadano diversamente nel racconto: qui è possibile anzi individuare e definire la diversità dei generi narrativi in dipendenza delle funzioni comunicative che si intendono assolvere. Il riferimento va a Roman Jakobson, il quale individua e precisa le molteplici funzioni assolute dalla comunicazione verbale, a seconda che ci si concentri sull’uno o sull’altro dei fattori del modello comunicativo da lui proposto. «La diversità dei messaggi – scrive infatti – non si fonda sul monopolio dell’una o dell’altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse. La struttura verbale di un messaggio dipende prima di tutto dalla funzione predominante. Ma, anche se l’atteggiamento (*Einstellung*) verso il referente, l’orientamento verso il contesto (la funzione detta *referenziale* “denotativa” e “cognitiva”) è la funzione prevalente di numerosi messaggi, una qualche partecipazione accessoria delle altre funzioni a tali messaggi deve essere presa in considerazione» (1985, 186). Com’è risaputo, la funzione espressiva si concentra sul mittente, la funzione conativa si orienta sul destinatario, quella fática (o di contatto) si indirizza sul canale e quella metalinguistica sul codice.

In ambito narratologico si è provato ad applicare le qualità funzionali indicate da Jakobson per la comunicazione in generale ai più diversi generi artistici (dal cinema alla poesia, dal romanzo alla composizione musicale) e si è osservato che tutti i testi, letterari e non, risultano costruiti secondo regole “di genere”, variabili cioè in rapporto alle funzioni da assolvere; si è rilevato inoltre che il genere narrativo prescelto non dipende dal tipo di evento da raccontare e che si può partire da uno stesso fatto per comporre un romanzo storico, un *thriller* o un giallo, o una *pièce* teatrale ...

Quanto osservato può essere agevolmente applicato al racconto giornalistico che, per definizione, non è altro che “racconto di un fatto”. Quello che siamo soliti chiamare “articolo di giornale” può farsi rientrare pienamente fra i generi narrativi, pur con un’importante precisazione: dietro quest’ultimo non c’è l’immaginazione dell’autore, com’è solito accadere nel racconto letterario, ma un materiale bruto costituito da appunti, schizzi, disegni, fatti e idee da richiamare alla memoria, di cui sono pieni i *block notes* dei cronisti; oppure c’è un lancio d’agenzia o qualsiasi straccio di informazione sulla base dei quali il giornalista viene chiamato a costruire un testo compiuto. Da qui egli parte per redigere quello che diverrà un “articolo di giornale” riconoscibile come tale, oppure per compiere quello che in gergo vien detto lavoro di *desk*, difficile e delicato, ma importante: «un lavoro anonimo (perché non “regala” la firma) – ha modo di osservare Sergio Lepri – ripetitivo (perché sempre eguale, pur nella varietà dei contenuti), difficile (perché presuppone un buon bagaglio di cultura e di nozioni), faticoso (perché richiede attenzione e applicazione continua)» (1991, 56-7).

Il genere che individuiamo come “racconto giornalistico” ha insomma una specificità propria e la struttura di un articolo nei fatti è molto distante da quella di una narrazione letteraria. In quella struttura è possibile individuare quattro parti: il primo *lead*, complesso di variabili scelte tra quelle ritenute più importanti per offrire, ad apertura di notizia, una messa a fuoco dell’evento; il secondo *lead*, eventuale e solo se i tratti dell’evento da “notiziare” sono molti e tutti di rilievo; l’*ampliamento*, in cui si fa il resoconto dell’evento delineandone le conseguenze; i *precedenti*, necessari a inquadrare nel suo contesto l’evento del quale si sta riferendo ovvero a delinearne lo sfondo. La struttura del racconto giornalistico è modulare ed è detta “a spirale”, perché torna più volte sullo stesso argomento, allargando ogni volta l’area di riferimento e approfondendo aspetti particolari dell’evento. «La suddivisione della notizia in più pezzi – scrive Lepri – in maniera che il primo pezzo (il *lead*) possa fare a meno del secondo (il secondo *lead*), il secondo del terzo (l’ampliamento) e il terzo del quarto (i precedenti), è il modo migliore per permettere al lettore di conoscere l’accaduto limitandosi alla lettura delle prime righe e leggendo il resto solo se ha tempo, voglia e interesse» (ivi, 38). La dimensione dell’articolo, infine, non è libera non solo per ragioni di spazio, come di solito si pensa, ma anche e soprattutto per esigenze di leggibilità e di tenuta dell’attenzione del comune lettore; non si può ignorare infatti che «la lettura di un testo stampato ha come unità di misura l’attenzione del lettore. Il tempo massimo che l’attenzione può dedicare senza difficoltà alla lettura di una notizia oscilla ... di solito dai trenta ai novanta secondi, in media trecento parole, dopo di che l’attenzione si sposta, automaticamente, da un testo all’altro» (ivi, 33).

Sulla base sia dell'evento che del "racconto giornalistico" del quale abbiamo delineato la comune struttura modulare si redigono diversi "generi giornalistici" che dipendono, almeno in parte, dalla funzione comunicativa loro assegnata e dal materiale di cui sono costituiti. Vediamo di richiamarne singolarmente i principali.

La *cronaca* costituisce il genere giornalistico per antonomasia e assolve ad una funzione di tipo *referenziale*: «Il giornalista racconta quello che ha visto, che ha sentito, che ha saputo e che sa o che ritiene stia accadendo, stia per accadere o accadrà" (ivi, 49). Essa è diversa dal *servizio* (per la complessità e la lunghezza del pezzo, alternando spesso il racconto all'intervista), dai *pezzi di colore* (tesi a richiamare l'attenzione del lettore su aspetti minori o curiosi di una vicenda di cronaca già oggetto di notizia) dove la funzione referenziale potrebbe coniugarsi con la funzione *poetica*, ma anche dai *pezzi di costume* (commento e riflessione su fatti di cronaca eclatanti). Alla cronaca per ordine d'importanza segue l'*inchiesta*, «indagine approfondita su un fatto, una situazione, un problema, un ambiente» che costituisce tuttora la migliore espressione del giornalismo di scoperta e di analisi critica. Qui si colloca in primo piano la funzione *espressiva*, a indicare il ruolo attivo del giornalista nello scavare nell'evento, interrogare protagonisti e testimoni ... Costituisce un caso a parte il *commento* (ricostruzione e riflessione personale del redattore o dell'esperto di turno, quando non del direttore o della redazione nel suo complesso, che viene spesso a coincidere col *fondo* del giornale): viene stampato in corsivo, o in ogni caso in caratteri diversi dagli altri pezzi, proprio perché che se ne denoti la specificità. Nel commento è possibile vedere all'opera una funzione detta *meta-linguistica*, costruito com'è su articoli di cronaca politica, sociale o economica già pubblicati con l'intento di tornare a riflettervi; vi si può vedere però anche una funzione *conativa*, poiché esso tende a proporre (finendo talora con l'imporla) una linea di pensiero che è o diventa quella propria del giornale. Segue l'*editoriale*, nel quale è possibile vedere all'opera una funzione *fatica* in quanto si propone spesso e volentieri come una sorta di messa a punto del rapporto del giornale con i propri lettori. All'ultimo posto si può collocare l'*intervista*, genere a sé stante e con (false) pretese di comunicazione oggettiva.

A conclusione, proviamo a costruire un "modello della comunicazione giornalistica" che viene esemplato sul modello jakobsoniano mettendo in corrispondenza generi giornalistici e funzioni narrative e precisando che l'intervista e il servizio si collocano in posizioni intermedie.

Generi della comunicazione giornalistica		
	CODICE	
	Pezzo di costume	
	(funz. metaling. e referenziale)	
	Intervista	
	(funzione oggettiva)	
MITTENTE	MESSAGGIO	DESTINATARIO
Inchiesta	Pezzo di colore	Commento
(funz. espressiva)	(funz. poetica e referenziale)	(funz. conativa e metaling.)
	CANALE	
	Editoriale	
	(funz. fàtica)	
	Servizio	
	(funz. oggettiva e referenziale)	
	CONTESTO	
	Cronaca	
	(funz. referenziale)	

La costruzione sociale della realtà

Veniamo infine al concetto di “realtà come costruzione sociale” cui si rifà il titolo del volume. Esso appartiene alle elaborazioni di sociologia della conoscenza che ne costituiscono ancora il fondamento pur ampliandosi e toccando sempre nuovi ambiti di riferimento. A molti anni ormai dalla pubblicazione di *The Social Construction of Reality* la linea tracciata da Peter Berger e Thomas Luckmann costituisce ancora una sfida se è vero che «assai ambiziosamente essi intendevano impegnarsi in un ragionamento teorico-sistematico i cui presupposti erano decisamente critici rispetto alle spiegazioni funzionalistiche prevalenti ... Al centro dell’indagine non sono più le idee e le dottrine, ossia la conoscenza teorica prodotta da *élites* intellettuali, ma “tutto ciò che passa per conoscenza in una società”, in primo luogo quindi quella conoscenza pre-teoretica che costituisce il patrimonio comune e indiscusso dell’individuo nella realtà della vita quotidiana» (Sciolla 1989, 1-3). Nell’idea di “costruzione sociale della realtà” convergono svariate linee di pensiero a partire almeno da Max Weber: la realtà nella quale gli uomini interagiscono non è quella naturale ma è una realtà costruita socialmente che si delinea in tempi e culture diverse attraverso

processi di “istituzionalizzazione”, consistenti in concrezioni o riduzioni di significato in cui è la lingua a svolgere un ruolo centrale.

Ciò che si crede di percepire come reale non ha alcuna consistenza oggettiva ma varia da una società all'altra, essendo prodotto, trasmesso e conservato attraverso processi socio-culturali variabili da una società all'altra: quella che viene detta “realtà” non può essere allora che una forma di costruzione sociale, frutto di codificazioni, mediazioni e trasmissioni che danno consistenza simbolica a fatti e cose le quali, a loro volta, potrebbero non averne. In questa prospettiva Berger e Luckmann individuano due modalità attraverso cui la realtà viene costruita come fatto sociale e, viceversa, la società si fa realtà oggettiva: la *legittimazione* e l'*istituzionalizzazione*; la prima è costituita da speciali forme di oggettivazioni linguistiche (come accade nelle formule di “sapienza popolare”), da “universi simbolici” e da norme sociali in uso; la seconda coincide invece con una vera e propria “costruzione di realtà”. Esse sono precedute da quanto sta alla base dell'agire sociale, ovvero la ripetizione di atti, gesti e comportamenti che risultano adeguati a risolvere i bisogni per i quali già più d'una volta si è fatto loro ricorso: «Tutta l'attività umana – scrivono i nostri – è soggetta alla consuetudinarità: ogni azione che venga ripetuta frequentemente viene cristallizzata secondo uno schema fisso che può dunque esser riprodotto con una economia di sforzo ... I processi consuetudinari precedono ogni forma di *istituzionalizzazione*», e questa «ha luogo dovunque vi sia una tipizzazione reciproca di azioni consuetudinarie da parte di gruppi di esecutori» (1989, 82-83).

La letteratura e la filosofia, ma anche la religione sia pure in un modo tutto proprio, non costituiscono forse universi di testi che producono effetti di realtà i quali vanno al di là e stanno al di sopra della realtà “oggettiva” e “naturale”? La letteratura non è forse fatta di testi (nel senso di “testiture”) di parole? E la filosofia? E i miti, di cui si sostanzia la religione, forse che non sono “racconti”? Al processo di *istituzionalizzazione* segue un'ampia riflessione sulla *sedimentazione* e sulla *tradizione*, oltre che sui ruoli storico-sociali che stanno dietro l'una e l'altra, segnalando in tal senso come gli universi simbolici, religione e forme di conoscenza collettiva proprie di ogni società, finiscano invariabilmente col regolare i comportamenti umani: non può essere un caso che ideologie e opinioni pubbliche correnti, credenze e superstizioni, al di là del valore di verità, vengano vissute come le «uniche e sole verità ammissibili circa la natura del mondo sociale». Senza che possiedano alcun valore di verità sottoposto a verifica, non mancano di produrre veri e propri “effetti di realtà” facendo sì che gli uomini si comportino di conseguenza; ne vien fuori che società e “costruzioni di realtà” da esse operate si ripropongono come realtà oggettive acquisendo una

loro consistenza propria: questa è la modalità intesa come *istituzionalizzazione*.

Se si ripercorrono i classici dell'antropologia culturale, a partire da Edward B. Tylor, Edward Sapir e Bronislaw Malinowski, non si stenta a ritrovarvi una linea di pensiero molto vicina, anzi prossima: la cultura viene da tutti loro considerata una forma di istituzionalizzazione nel collettivo di azioni e operazioni abitudinarie in quanto già convalidate per le loro risposte ai bisogni sociali di sopravvivenza; riflettere sulla “costruzione sociale della realtà” porta a pensare ai processi attivati da comunità che si insediano in un ambiente naturale e costruiscono l'ambiente secondario, o artificiale, col quale operano le comunità umane. Sono, a loro volta, le pratiche sociali che vi si esercitano a realizzare al meglio le diverse “costruzioni di realtà”.

Nel processo delineato la lingua svolge un ruolo primario, prima di legittimazione e poi di istituzionalizzazione, ponendosi come un vero e proprio strumento principe di “costruzione di realtà”; appare chiara in tal senso la sua funzione non solo nel trasmettere le mediazioni simboliche che assicurano coesione sociale, ma anche e prima ancora nel costruirle. Nei fatti, le costruzioni di realtà sono esiti di mediazioni simboliche in cui opera fattivamente la lingua perché queste siano prima elaborate e costruite e poi apprese, condivise e partecipate da tutti i membri di una comunità; la lingua inoltre, oltre a operare mediazioni simboliche, è mediazione segnica essa stessa, il che ne fa la generatrice di effetti di realtà ben più potenti di altri strumenti di mediazione simbolica: questi sono formati linguisticamente (essendone la lingua condizione d'esistenza) e dunque non possono non riprodurre effetti di realtà già operanti nella lingua stessa. «Il linguaggio – scrivono ancora i due sociologi – costruisce ora immensi edifici di rappresentazioni simboliche che sembrano torreggiare sulla realtà della vita quotidiana come presenze gigantesche appartenenti a un altro mondo ... Il linguaggio è capace non solo di costruire simboli che sono altamente astratti dall'esperienza quotidiana, ma anche di “riportare indietro” quei simboli e di presentarli come elementi oggettivamente reali ... Il linguaggio infine costruisce campi semantici o zone di significato che sono linguisticamente circoscritte» (1989, 64-65).

La lingua domina la realtà della vita quotidiana e orienta l'agire umano molto più in profondità di quanto si sia soliti credere: nessuna realtà può essere comunicata se prima non è stata linguisticamente formata. «In quanto sistema di segni – continuano – il linguaggio ha la qualità dell'oggettività. Io incontro il linguaggio come una fattualità esterna a me stesso e coercitiva nei suoi effetti su di me. Il linguaggio mi costringe nei suoi modelli ... mi fornisce di una possibilità “prefabbricata” per la conti-

nua oggettivazione dello svolgimento della mia esperienza ... classifica anche le esperienze, permettendomi di incasellarle in categorie generali nei cui termini esse hanno significato non solo per me stesso ma anche per i miei simili». E concludono: «Un intero mondo può essere attualizzato in qualsiasi momento per mezzo del linguaggio ... un mondo intero si può aprire davanti a me in qualsiasi momento ... il linguaggio “rende presenti” per me non solo gli individui che sono fisicamente assenti in quel momento, ma anche le persone che appartengono al passato ricordato o ricostruito, e persone proiettate come figure immaginarie nel futuro» (ivi, 62-3).

Non ci vuol molto a comprendere infine come per Berger e Luckmann la mediazione linguistica rappresenti una condizione indispensabile al comunicare ma anche, e forse soprattutto, all'essere. Questo anche perché – annota Franco Crespi – «nel linguaggio si attuano: a) i rapporti di determinazione reciproca tra cose materiali che producono il mondo; b) il reciproco determinarsi delle identità dei soggetti da cui risulta la struttura intersoggettiva; c) i rapporti di determinazione reciproca tra istituzioni normative che danno vita ai sistemi sociali; d) i rapporti di determinazione reciproca tra eventi nei quali si forma il tempo storico» (1984, 128).

Cap. II – *Il discorso del racconto*

La rappresentazione

Dal racconto giornalistico al cinema il passo può esser breve. Il continuo confronto con la realtà dell'evento, di cui il giornalista si fa idealmente testimone per poi riferire al lettore, suggerisce di accostare il "discorso" del primo all'operare del secondo in quanto quello sembra trovarsi, per molti versi, in una condizione simile a quella dell'operatore cinematografico: partono l'uno da un evento e l'altro da un progetto incentrato su un'idea, o ancora su un evento; elaborano un percorso cognitivo dell'evento stesso per poterne scrivere e poi sceneggiare (individuando un tema e una cornice entro cui collocarlo); raccolgono i materiali necessari (l'uno sui fatti, sui personaggi, sui contesti e sui precedenti; l'altro su ambienti e paesaggi reali o ricostruiti, allestendo scenari che verranno poi filmati singolarmente); "montano" infine il materiale raccolto o filmato, registrato o annotato, costruendo testi dotati di senso. Anche quando parte da un'idea, insomma, l'operatore cinematografico prima o poi deve fare i conti con pezzi di realtà da filmare: questo ce lo fa accostare al giornalista, che di quei frammenti non può fare a meno. Già è diverso il caso del romanziere realista, che manifesta esigenze simili ma che può rinviare o omettere del tutto il confronto con la realtà, nei fatti interessandogli la coerenza del testo, come avverte Barthes. Per l'operatore cinematografico e per il giornalista il confronto con la realtà si colloca nella fase di raccolta dei materiali da filmare o da fotografare e annotare: solo allora essi possono procedere al montaggio delle immagini o alla narrazione dell'evento.

Dando per scontati i motivi dell'accostamento, proviamo ora a ripercorrere l'itinerario del "fare cinematografico", mettendolo in parallelo con le modalità del racconto per farne emergere le procedure che caratterizzano il "fare giornalistico", con particolare attenzione a ciò che diciamo

Trattamento. Nella produzione di un testo cinematografico è possibile individuare due complessi di operazioni: i primi costituiscono la *Rappresentazione*, i secondi la *Narrazione* (il terzo invece, la *Comunicazione*, tocca il rapporto con lo spettatore, il che esula dalla produzione vera e propria). «La *rappresentazione* sta a significare ... sia l'operazione o l'insieme di operazioni attraverso cui si attiva una sostituzione, sia il risultato di tale operazione. Nella natura stessa della rappresentazione ("far stare per" o "stare per") ... risiedono le radici di un doppio e, per certi versi, contraddittorio percorso: da un lato la ripresentazione fedele e la ricostruzione meticolosa del mondo; dall'altro la ricostruzione di un mondo a sé, comunque distante da quello di primo riferimento. Il rappresentare, infatti, procede sia in direzione della "presenza" della cosa, sulla base dell'evidenza e della rassomiglianza, sia della sua "assenza", sulla base dell'illusorietà e del miraggio dell'immagine» (Casetti Di Chio 1990, 112-13). La sala cinematografica, per le modalità di fruizione consentite, fornisce un gran numero di testimonianze del processo ma una procedura simile può essere recuperata e reinterpretata anche nel caso del giornalismo. La *rappresentazione* di un evento, nello specifico giornalistico, può costituire una ripresentazione fedele del mondo (il romanzo realista arriva al punto di recuperare ciò che è assente con modalità tali da conferirgli l'impressione della presenza) oppure la costruzione di un mondo irreali; l'assenza del reale e l'illusorietà dell'immagine sottolineano la distanza fra ciò che non esiste e ciò che ne prende il posto; la procedura, senz'altro valida per la *fiction* cinematografica, si può cogliere anche in un articolo di giornale come nei filmati-video che vengono raccolti per la redazione di un servizio televisivo.

E' possibile individuare tre fasi nel percorso che va dall'evento alla rappresentazione. La prima è costituita dall'*Impostazione*: l'operatore dell'informazione sistema e imposta i materiali grezzi raccolti in vista della redazione di un pezzo giornalistico (in una redazione giornalistica si usa di frequente l'espressione "Fammi un pezzo su un argomento! o su un fatto!" invece di "Scrivi un articolo su qualcosa!"); essa corrisponde in qualche modo alle fasi che nel *Newsmaking* sono la Raccolta e, solo in parte, la Selezione. Disponendo dei materiali informativi, il giornalista procede a tracciare le linee dell'evento da raccontare: definisce il contenuto del pezzo narrativo, allestisce nella sua mente un mondo e lo "arreda" con personaggi e gesti, situazioni e paesaggi, collocandoli in sequenza secondo determinati ordini di apparizione: nel cinema il processo viene detto "messa in scena" ma lo stesso si può dire per la stesura di un articolo. E' da precisare al riguardo che l'impostazione non è dettata dall'oggettività degli eventi ma è piuttosto l'esito di scelte che l'autore compie fra diverse possibilità; dipende in pratica dalla definizione del tema e dalla scelta della cornice interpre-

tativa (*frame*) entro la quale si definisce il nucleo centrale dell'evento da rappresentare: in base al *frame* che si delinea uno stesso evento acquisisce sensi diversi (aggiuntivi o costitutivi) dando origine perciò a percorsi narrativi differenziati.

Nel processo delineato vengono create, più o meno consapevolmente, griglie interpretative che si sovrappongono allo scorrere degli eventi rendendoli leggibili a chi le condivide e le fa proprie: senza le griglie, che parrebbero imporsi snaturando la realtà, questa non sarebbe leggibile, in quanto la sua crono/logica è altra dalla logica del racconto, per riprendere di nuovo Barthes. Le griglie interpretative sono costituite da diversi elementi sui quali non mancano di soffermarsi con la dovuta attenzione Francesco Casetti e Federico Di Chio: «Partiamo dagli *informanti*. A questa categoria appartengono quegli elementi che definiscono nella loro letteralità quanto viene messo in scena: sono, ad esempio, l'età, la costituzione fisica, il carattere di un personaggio; e poi il genere, la qualità, la forma di un'azione ... Gli *indizi* guidano invece a qualcosa che rimane in parte implicito, che si tratti dei presupposti di un'azione, del lato nascosto di un carattere, del senso di un'atmosfera ... I *temi* ci portano in parte a cambiare terreno: essi infatti, più che a definire il mondo rappresentato nella sua letteralità o a indicarne aspetti nascosti, servono a definire il nucleo principale della vicenda. Occupano insomma una posizione più centrale: indicano le unità di contenuto attorno a cui il testo si organizza ... I *motivi* infine indicano, per così dire, lo spessore e le possibili direttrici del mondo rappresentato. In pratica sono unità di contenuto che ritornano lungo il testo: situazioni o presenze emblematiche e ripetute, la cui funzione è quella di sostanziare, chiarire e rafforzare la vicenda principale» (ivi, 118-19).

La seconda fase della Rappresentazione è costituita dalla *Ripresa*. Apprestarsi a redigere un pezzo giornalistico in questa fase è come prepararsi a filmare una scena: si individua il punto di osservazione privilegiato (a prescindere che sia una scelta ideologica o dettata da costrizioni di vario genere) o se ne individuano parecchi lungo i quali stabilire un percorso di osservazione; si definisce il “punto di vista” col conseguente tipo di sguardo (“messa in quadro” nel cinema) che si vuole gettare sulla scena “arredata” in fase di impostazione. Insieme col percorso si stabilisce il tempo da riservare all'osservazione dei singoli aspetti: il tutto rientra nel più generale ambito delle “modalità” della rappresentazione.

La terza fase è costituita dall'*Edizione*, o “messa in serie”, la quale consiste nel montare le immagini già filmate o, nel giornalismo, nel collegare tra loro i brani già scritti. L'*associazione* dei segni o di complessi di segni (verbali, orali o scritti, sonori o iconici, fissi o in movimento) dà origine ai “sintagmi narrativi” con la successione dei quali può agevolmente

identificarsi anche il racconto giornalistico. E' possibile individuare tre diversi criteri di associazione: a) «L'*associazione per identità* si ha quando un'immagine è legata a un'altra o perché è la stessa immagine che ritorna o perché presenta uno stesso elemento che viene ripetuto anche se in maniera diversa». Nel caso specifico del giornale si può pensare al collegamento di due nuclei tematici su uno stesso argomento, evento o personaggio; b) «L'*associazione per prossimità* si ha quando un'immagine risulta legata a un'altra per il fatto di rappresentare elementi diversi facenti parte della stessa situazione». Può essere dettata da forme di vicinanza reale, presupposta o dimostrata; c) «L'*associazione per transitività* si registra quando un'immagine è legata a un'altra per il fatto di rappresentare due momenti di una stessa azione». Nella stesura di un articolo giornalistico l'ultima forma di associazione si verifica quando un brano è legato al successivo dall'ordine temporale o da ragioni di causa ed effetto, anche se in realtà tendono a sovrapporsi nella narrazione, come ancora una volta sottolinea Barthes.

Se si ricorre a uno dei primi tre criteri di associazione, si verifica la rappresentazione di un universo narrativo compatto e omogeneo; non è così se si adotta il criterio seguente dal quale si originano universi scomposti o variamente ricuciti: d) «L'*associazione per analogia* e quella *per contrasto* si verificano quando un'immagine è legata a un'altra per il fatto stesso di rappresentare rispettivamente elementi simili, ma non identici, ed elementi confrontabili, ma opposti... [Essa dà origine a] universi movimentati, eterogenei, disarticolati, dove però ancora *tout se tient* ed è dunque facile orientarsi e destreggiarsi». Qui il collegamento deve essere talora forzato per dimostrazione, dando origine a universi movimentati e eterogenei, ma ancora integri. Non vanno diversamente le cose adottando il quinto e ultimo criterio: e) «L'*associazione neutralizzata* o *accostamento* si registra quando un'immagine è legata a un'altra per il solo fatto di essere ad essa contigua nella serie temporale ... ». Allora non tardano a originarsi «universi frammentari, sconnessi, caotici e dispersi, labirinti di accumuli, giustapposizioni e casualità» (ivi, 127-28).

Lo schema che proviamo a riprodurre qui di seguito, nel riassumere quanto abbiamo esposto, offre un quadro d'insieme che potrà tornare utile quando passeremo al "fare" cinematografico.

e per questo necessita di una adeguata “messa a fuoco”, e le cose non vanno diversamente per il cinema.

Il trattamento del tempo

Nella serie di operazioni che si svolgono in seno alla Narrazione non tarda a porsi l’eterna questione del tempo e dello spazio: variamente trattate nella storia delle diverse culture, come procedere con simili categorie nel passaggio dalla realtà vissuta a quella rappresentata? E’ noto che nel concetto di tempo, vissuto a lungo come fatto unitario e omogeneo, vanno a confluire aspetti diversi, ognuno dei quali conviene trattare separatamente. Riandando dunque a Genette, ripreso e adattato allo specifico cinematografico, il tempo quale compare nella realtà può essere articolato almeno su tre dimensioni: l’ordine di successione degli eventi; la durata del loro svolgimento; la loro frequenza. Il trattamento del tempo nel racconto, invece, può sì partire dal suo modo di svolgersi nella realtà ma non può che consistere nella sua risistemazione, ricostruzione o manipolazione, secondo le esigenze proprie del narrato (Casetti Di Chio 1990, 143-45).

Ordine. «L’ordine definisce lo schema di disposizione degli eventi nel flusso temporale, il loro rapporto di successione». Esso riguarda in pratica i rapporti fra la “storia” e il “racconto” in riferimento al tempo di svolgimento dell’una e dell’altro: il tempo vissuto si svolge secondo proprie coordinate le quali prescindono naturalmente dal fatto che possano poi essere rappresentate in un qualsiasi modo; il tempo del racconto, invece, non coincide con la cronologia degli eventi e la cronologia interna non coincide con quella esterna al racconto. Sul piano della rappresentazione è dunque possibile ricostruire il tempo del vissuto in: a) *tempo lineare*, «determinato da un succedersi di eventi ordinato in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti sempre diverso da quello di partenza». Qui il racconto degli eventi si snoda seguendo l’ordine della storia, con una fine diversa dall’inizio; b) *tempo ciclico*, «determinato da una successione di eventi ordinata in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti analogo a quello di origine ma non identico»; c) *tempo circolare*, «determinato da una successione di eventi ordinata in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti sempre identico a quello d’origine»; d) *tempo anacronico*, sequenza «priva di relazioni “cronologiche” chiaramente definibili. Non si ha più, pertanto, un ordine, bensì un vero e proprio “disordine”». Può trattarsi naturalmente di un tempo del tutto privo di una successione ordinabile di eventi, ma è difficile prevederne il concreto svolgimento.

Accanto alla ricostruzione narrativa del tempo vissuto nelle quattro forme indicate si pone la questione della risistemazione degli eventi secon-

do l'ordine temporale proprio del racconto. Questo risulta dal confronto fra la successione degli eventi nel discorso narrativo e il loro ordine nella storia ma l'ordine del racconto non è quasi mai quello della storia e sono costanti le anacronie, o discordanze fra i due ordini: «Qualunque *anacronia* costituisce, rispetto al racconto in cui si inserisce e su cui s'innesta, un racconto secondo dal punto di vista temporale, subordinato al primo in quella sorta di sintassi narrativa ... E' ovvio che gli incastri possono essere più complessi e una anacronia può a sua volta figurare come "racconto primo" rispetto a un'ulteriore anacronia ad essa subordinata» (Genette 1976, 96-97). Le anacronie vengono distinte in *prolessi* (quando si racconta o si evoca un evento in anticipo rispetto al suo reale svolgimento) e *analessi*, nel caso contrario: «Possiamo definire *esterna l'analessi* la cui ampiezza globale resta esterna a quella del racconto primo ... L'anticipazione, o *prolessi* temporale, è evidentemente molto meno frequente della figura opposta, almeno nella tradizione narrativa occidentale» (ivi, 115). Un periodo che inizi con la frase "Un anno prima..." non può rinviare che a un evento che si colloca dopo nel racconto, ma che si è verificato prima nell'ordine diegetico della storia.

Durata. Per durata si intende il tempo impiegato dallo svolgersi degli eventi della realtà confrontato col tempo che il lettore impiega a leggere il brano che ne riferisce, o col tempo impiegato dal narratore a riferirne. Si danno diversi tipi di durata: a) la durata definita "normale" è quella in cui il tempo di svolgimento dell'evento corrisponde a quello della sua rappresentazione. Non mette conto riflettervi più di tanto, essendo raro che si realizzi nel concreto; b) la durata "abnorme" è invece caratterizzata da una diversità nel tempo di svolgimento fra l'evento vissuto e quello rappresentato. E' di solito ritenuta del tutto naturale, ma in questo modo sfugge all'attenzione dei fruitori il fatto che essa è pur sempre l'esito di un processo di manipolazione. Nei fatti la storia ha un tempo di svolgimento che raramente coincide col tempo del racconto: il testo narrativo ha una temporalità propria che gli deriva quanto meno dal ritmo di lettura dello stesso. Non è immaginabile che per leggere storie che si dipanano negli anni il lettore impieghi altrettanto.

La rappresentazione narrativa deforma l'evento sul piano temporale in due modi distinti: a) il primo è costituito dalla *contrazione* che si realizza per *ellissi*, «stacco netto quando, senza alcuna soluzione di continuità, il racconto passa da una determinata situazione spazio-temporale a un'altra, omettendo completamente la porzione di tempo compresa fra le due»; o si realizza per *riassunto*, «attuato da procedimenti palesi di abbreviazione temporale in cui l'intervento sul flusso cronologico si fa sensibile ... Esso opera una "condensazione" degli eventi»; b) il secondo modo è costituito dalla *dilatazione*, la quale si realizza per *estensione* se inserisce brani diver-

si ricostruendo o andando indietro con la memoria: «Essa si ha quando il tempo della rappresentazione ha durata maggiore rispetto al tempo reale (o “supposto reale”) dell’evento rappresentato»; o si realizza per *pausa*, la quale «si manifesta ogni qual volta il flusso temporale si arresta» interrompendo una narrazione per passare ad un’altra e successivamente tornare alla prima. «Le soluzioni estensive sono molte – rilevano Casetti e Di Chio –. Anzitutto ricordiamo l’effetto “rallentatore” (specularmente opposto a quello del riassunto per accelerazione); in secondo luogo l’interpolazione di inserti diversi ... Vi è poi il cosiddetto “ritorno all’indietro” ... l’indugiare, in modo ossessivo, su alcuni particolari descrittivi, così come il soffermarsi su alcuni elementi dell’azione» (1990, 150-52). La letteratura è ricca di esempi al riguardo: in *À la recherche du temps perdu* il giovane Swann immerge la *madeleine* nella tazza di latte in un tempo che non va di certo oltre i pochi secondi, ma Marcel Proust si dilunga per centinaia di pagine a descriverne le sensazioni profonde, impegnando dunque molto più tempo del gesto in sé; allo stesso modo, in *Ulysses* James Joyce ricostruisce una giornata di Leopold Bloom impegnando un tempo che, alla lettura, dura molto più a lungo delle 24 ore.

Conviene segnalare ancora che la durata della storia può intrattenere con la durata del racconto tre tipi diversi di rapporto: a) fra l’ordine temporale degli eventi nella diegesi e l’ordine della loro disposizione nel racconto, il quale non potrà che essere pseudo-temporale; b) fra la durata variabile degli eventi e la pseudo-durata della loro relazione nel racconto, tenendo presente che la lunghezza del testo e la velocità di lettura realizzano diversamente lo stesso fenomeno; c) fra le possibilità di ripetizione della storia e le capacità ripetitive del racconto, il che ora ci fa passare ai rapporti di frequenza.

Frequenza. Tra il ripetersi degli eventi e il ripetersi delle narrazioni si danno connessioni diverse: quella che chiamiamo *frequenza* è il modo di trattarle. «Un evento – ha modo di osservare Genette – non è solo in grado di prodursi ma può anche riprodursi o ripetersi: il sole sorge tutti i giorni. L’identità di queste molteplici manifestazioni è beninteso contestabile, a rigor di termini ... La “ripetizione” è in realtà una costruzione dello spirito che elimina da ogni ricorrenza tutto quanto le appartiene in esclusiva, per limitarsi a conservare solo quel che essa ha in comune con tutte le altre ricorrenze della medesima classe, il che è un’astrazione ... Simmetricamente, un enunciato narrativo non è prodotto solo una volta, ma può riprodursi, ripetersi una o più volte nel medesimo testo ... Anche in questo caso, identità e ripetizione costituiscono astrazioni, dato che nessuna circostanza, sul piano materiale (fonico o grafico), è completamente identica alle altre» (1976, 162-3). Si può raccontare un solo evento una volta sola o si possono rac-

contare più eventi insieme; si può raccontare più volte uno stesso evento (adottando, ad esempio, punti di vista diversi in tempi successivi) o fare un racconto singolo di eventi che si ripetono: in poche parole, iterando o alternando, ripetendo o estendendo e specificando, il mittente è messo in condizione di variare il racconto di eventi che nella realtà sono sempre uguali.

Se riandiamo all'articolazione proposta da Genette possiamo individuare quattro diversi generi di frequenza: a) *Singolativa*: consiste nel «raccontare una volta sola quanto è avvenuto un volta sola ... Una forma simile di racconto, dove la singolarità dell'enunciato narrativo corrisponde alla singolarità dell'evento narrato, è evidentemente di gran lunga la più sfruttata. A tal punto sfruttata, a tal punto considerata "normale", che non ha nessun nome ... nella lingua francese»; b) *Multipla*: si ritrova nel «raccontare n volte quanto è avvenuto n volte». In questo caso si danno più narrazioni di più eventi verificatisi in tempi e luoghi identici o diversi; c) *Ripetitiva*: consiste nel «raccontare n volte quanto è avvenuto una volta sola ... E' il racconto rituale, dove le ricorrenze dell'enunciato non corrispondono a nessuna ricorrenza di eventi». Una simile frequenza si verifica quando si descrive un evento da diversi punti di vista; d) *Iterativa*: è la frequenza che si verifica quando si «racconta una volta sola (o meglio: *in* una volta sola) quanto è avvenuto n volte... E' questo un procedimento linguistico estremamente sfruttato, e probabilmente universale ... La funzione classica del racconto iterativo è quindi abbastanza vicina a quella della descrizione, con la quale, d'altra parte, ha rapporti strettissimi» (1976, 163-66). Quella iterativa è una delle frequenze più comuni, e per questo viene considerata "non marcata".

Il trattamento dello spazio

Il racconto di un evento annulla il movimento che gli è proprio, sostituendovi una propria dinamica. Ciò significa, come accade principalmente nel cinema, che il racconto può manipolare per le sue esigenze il movimento fra gli spazi attraversati, accelerandone o rallentandone il flusso. «La macchina da presa, pur limitandosi a scomporre il movimento e a registrare singole pose, agisce in pratica come un meccanismo in grado di registrare la continuità dinamica del reale e addirittura di manipolarne le apparenze, accelerandone o decelerandone il flusso ... Sullo schermo noi vediamo un universo in movimento: quelle che in realtà sono posizioni statiche prendono vita all'atto della proiezione e tracciano una linea tensiva che noi percepiamo come movimento reale» (Casetti Di Chio 1990, 134). Il discorso non va diversamente per l'informazione quotidiana: il giornalista che voglia farsi testimone dell'evento non può non condividere l'atteggiamento

dell'osservatore assumendo appunto una posizione osservante: come qualsiasi cineoperatore, può star fermo su un punto o muoversi inseguendo l'evento e i suoi protagonisti.

A muoversi non sono solo gli eventi nello spazio, ma anche gli osservatori, dal che derivano quattro "situazioni di osservazione" che chiaramente incidono sulla narrazione: a) «Lo spazio *statico fisso* è quello offerto da inquadrature bloccate di ambienti immobili»; si realizza quando da un punto di osservazione fisso si rilevano e si descrivono ambienti in qualche modo stabili e definiti; b) «Lo spazio *statico mobile* è definito dalla staticità della macchina da presa e dal movimento delle figure entro i bordi fissi dell'immagine»; differisce dal primo in quanto riguarda figure e ambienti in movimento, osservati da un punto fisso; c) «Lo spazio *dinamico descrittivo* è definito dal movimento della macchina da presa in stretta relazione con quello delle figure. In altre parole, la macchina da presa si muove per meglio rendere il movimento altrui ... Lo spazio è quello dei personaggi e degli oggetti, e la macchina da presa lo taglia a misura su questi: azione produttiva, ma sempre in qualche modo subordinata»; si realizza quando il punto di osservazione si sposta seguendo il movimento delle figure ed è facile immaginare una videocamera a spalla con la quale l'osservatore compie panoramiche orizzontali, verticali, frontali e in profondità; oppure un cronista che, in mezzo allo svolgersi degli eventi, riferisce in successione ciò che accade e per questo adotta diverse distanze (dal primo piano allo sfondo); d) «Lo spazio *dinamico espressivo*, infine, è definito dal movimento della macchina da presa in relazione dialettica e creativa con quello delle figure. E' la macchina da presa, e non il personaggio con il suo spostamento o l'asse del suo sguardo, a decidere che cosa si deve vedere» (ivi, 135-37); differisce dal precedente per il maggiore spazio riservato alla "ricreazione" da parte dell'osservatore. Qui il punto di osservazione si sposta seguendo gli spostamenti delle figure e assumendo una relazione dialettica e/o creativa. Si è messi di fronte non ad una descrizione passiva, in cui cioè sia minimo l'intervento dell'osservatore (per lo meno in apparenza), ma ad una ricostruzione espressiva: l'osservatore sceglie liberamente cosa osservare e cosa documentare con parole e immagini; reinterpreta e commentando offre chiavi di lettura personali.

Lo schema che segue può offrire un quadro riassuntivo di quanto abbiamo finora detto con ricorso diretto ai contributi di Todorov (1969) e Genette (1976), oltre che di Casetti Di Chio (1990).

La Narrazione				
<i>Tempo</i> (realtà/racconto)	<i>Tempo</i>	Ordine Durata Frequenza	<i>Spazio</i>	Statico fisso Statico mobile Dinamico descrittivo Dinamico espressivo
<i>Aspetto</i> (punto di vista)	<i>Modalità</i> (punto di vista)	Distanza Prospettiva Aspetto		Discorso narrativizzato Discorso trasposto Discorso riferito
<i>Modo</i> (genere di discorso)		<i>Voce</i> (genere di discorso)		Racconto ulteriore Tempo Racconto anteriore Racconto simultaneo Racconto intercalato

Le modalità e la voce del racconto

Il trattamento narrativo di due categorie fondamentali quali tempo e spazio non esaurisce il complesso delle trasformazioni cui il racconto sottopone il succedersi degli eventi. Di non minore rilievo sono, dal punto di vista operativo, quelle che son dette “modalità” del narrare, i generi di discorso utilizzato dal narratore per raccontare la storia.

Le modalità

«Partendo dall'idea che la funzione del racconto non sia dare ordini, formulare auguri, enunciare condizioni ... ma semplicemente narrare una storia, quindi “riferire” fatti (reali o fittizi), il modo verbale unico, o almeno caratteristico, non può che essere l'indicativo, a rigor di logica» (Genette 1976, 208). In effetti, le modalità del racconto giornalistico costituiscono uno degli argomenti più trattati da coloro che negli scorsi decenni si sono occupati di linguaggio dei giornali, e *pour cause*, è il caso di aggiungere: infatti «la categoria del modo riuniva i problemi di “distanza” trattati dalla critica americana di tradizione jamesiana in termini di opposizione tra *showing* (rappresentazione, nella terminologia di Todorov) e *telling* (narrazione), nel riaffiorare delle categorie platoniche di *mimesis* (imitazione perfetta) e *diègesis* (racconto puro)» (ivi, 78).

Nel distinguere tra cronaca, inchiesta, servizio e intervista, abbiamo registrato forme diverse di costruzione della frase, ricorso differenziato alle virgolette per “dare obiettività” al testo e ricorso all’intervista come forma ritenuta di massimo rispetto per la persona. Nella prospettiva avanzata da Genette, essendo ogni racconto una trasposizione di eventi non verbali in materia verbale, risulta possibile indicare due specifiche modalità di rapporto: la prima è rappresentata dalla *mimesi* (come forma del discorso diretto presente nell’intervista); la seconda è la *diègesi* (come ricostruzione narrativa anche dei discorsi altrui, come se fossero del narratore, il che è proprio del racconto). Accanto ai racconti di eventi e ai “racconti di parole” (che siano dichiarazioni o note, interviste o conferenze-stampa), si registra da tempo la diffusione di testi in cui si alternano diverse modalità narrative in successione, in un alternarsi di focalizzazioni che danno varietà al testo: è il caso di periodici e quotidiani in cui il giornalista con le sue parole “cuce” frasi virgolettate attribuite a questo o quel protagonista di un evento.

Le modalità del narrato tornano a concernere in primo luogo il *punto di vista*: le variazioni del punto di osservazione che si producono nello svolgersi del racconto possono infatti essere viste anche come cambiamenti di messa a fuoco. L’informazione che ne deriva presenta almeno due modalità di regolazione: a) la *distanza* (tra l’evento e l’osservatore), in quanto un racconto fornisce al lettore maggiori o minori particolari, in modo più o meno diretto, in funzione delle conoscenze della parte di cui si adotta il punto di vista, personaggio o no.

In relazione alla modalità della *distanza* si danno tre stati del discorso del racconto: a) il *discorso narrativizzato* (o raccontato), da considerare il più distante e il più riduttivo, si verifica quando si condensa in poche parole un complesso di pensieri, progetti, capacità che delineano un personaggio o una situazione; b) il *discorso trasposto* si realizza nello stile indiretto e offre dettagli maggiori del precedente perché è come se il narratore si avvicini molto all’evento. «Benché leggermente più mimetico del discorso raccontato e, in teoria, capace di essere esaustiva, si tratta di una forma che non offre al lettore nessuna garanzia, e soprattutto nessun sentimento di fedeltà letterale alle parole realmente pronunciate» (ivi, 218). Nel linguaggio giornalistico verrebbe a mancare perciò l’effetto verità dato dall’uso delle virgolette; c) il *discorso riferito*, in stile diretto. «La forma più “mimetica” è, evidentemente, quella rifiutata da Platone, dove il narratore finge di cedere letteralmente la parola al suo personaggio ... Questo discorso *riferito*, di tipo drammatico, è adottato, fin dai tempi di Omero, dal genere narrativo “misto” ... Una delle vie di emancipazione del romanzo moderno consiste nello spingere all’estremo, o meglio al limite, questa *mimesi* del discorso, cancellando le ultime tracce dell’istanza narrativa e dan-

do immediatamente la parola al personaggio» (ivi, 220). E' superfluo richiamare qui l'attenzione sul fatto che l'intervista del giornale opera in parallelo.

La seconda modalità di regolazione è costituita dalla *prospettiva*. "Colui che vede", anche nel lavoro giornalistico, non sempre è "colui che parla": l'osservatore può esser distinto dal narratore e, nei casi in cui è previsto (come nell'inchiesta), l'uso della prima persona (intesa a segnalare l'identità fra narratore e protagonista) non implica una focalizzazione del racconto sul personaggio principale.

Lo schema che riportiamo a fine paragrafo è ripreso da Genette e naturalmente riguarda il racconto letterario; offre però l'occasione di rileggere il rapporto fra i giornali, le fonti e gli eventi. L'asse verticale riguarda il punto di vista, che può essere interno o esterno; l'orizzontale riguarda invece il narratore, ovvero colui che parla. Si possono dare tre possibilità alternative l'una all'altra: a) *Narratore (+) Personaggio (-)*, tipica del racconto in cui il narratore dispone di più conoscenze rispetto al personaggio. E' il caso più comune, "non marcato", che Genette definisce "a focalizzazione zero"; b) *Narratore = Personaggio*, frequente nel romanzo moderno, dove il primo racconta solo ciò che è realmente conosciuto dal secondo; si parla in questo caso di "focalizzazione interna" (al personaggio, naturalmente) la quale può essere fissa, variabile o multipla, nel caso in cui si muova da un personaggio all'altro in successione o in contemporanea; c) *Narratore (-) Personaggio (+)*, tipica del racconto d'avanguardia cosiddetto oggettivo: qui il Narratore dice meno di quanto il secondo non sappia; si parla di "focalizzazione esterna" per indicare il fatto che il personaggio agisce senza che il lettore (attraverso il narratore) ne conosca i pensieri (ivi, 236-41).

Non c'è dubbio che, se al "Narratore" si sostituisce il giornalista e al "Personaggio" il protagonista dell'evento, nell'informazione si possono dare le stesse possibilità. Il quadro però si complica se vi inseriamo ciò che fa la bontà del giornalista: disporre cioè di fonti adeguate per l'uso che di esse può e sa farne. Il "Narratore presente come personaggio" si dà nel caso dell'intervista rilasciata da un protagonista dell'evento, che in tal caso è "l'eroe che racconta la sua storia". Molto più frequente è il caso del "testimone che racconta la storia", dove a operare è la fonte e "l'autore racconta la storia" sì, ma dall'esterno. E' reputato cattivo giornalismo, invece, quello di chi si fa intendere "autore onnisciente" o, ancora peggio, di chi dà a intendere di avere "analizzato gli avvenimenti dall'interno". Per l'autore letterario, insomma, adottare l'una o l'altra modalità narrativa è un fatto di stile, correlabile a una sensibilità personale, a un periodo o a una moda; non è

così per il giornalista, se è vero che egli si professa “testimone di realtà” e produce effetti di senso diversi a seconda che adotti l’una o l’altra modalità.

Le Modalità del racconto		
Narratore presente come personaggio	L'eroe racconta la sua storia	Un testimone rac- conta la storia
Narratore assente come personaggio	L'autore onnisciente racconta la storia	L'autore racconta la storia dall'esterno
----- -----	Avvenimenti analiz- zati dall'interno	Avvenimenti osser- vati dall'esterno

La voce

L’ultimo dei fattori di trattamento degli eventi per la loro trasformazione in racconto è costituito da quella che Genette chiama *voce* la quale non è altro che «l’aspetto ... dell’azione verbale considerata nei suoi rapporti col soggetto, soggetto che, in questo caso, non è solo chi compie o subisce l’azione, ma anche chi (si tratti dello stesso oppure di un altro) la riferisce, ed eventualmente tutti coloro che partecipano, anche passivamente, all’attività narrativa» (ivi, 260). La *voce* designa i rapporti fra racconto e narrazione ma soprattutto quelli fra storia e narrazione: essa in sostanza riguarda il rapporto fra narratore, personaggio e lettore; su questo piano vengono a porsi gli aspetti relativi a quella che vien detta l’istanza narrativa, nonché ai livelli e ai tempi della narrazione, da considerare tutti elementi metadiegetici del racconto. Genette propone di articularli in *Aspetto* e *Tempo*: a) l’*aspetto* riguarda il modo di porsi dell’azione verbale in rapporto al soggetto, il quale può essere chi compie l’azione o la subisce (il protagonista); chi ne riferisce (l’informatore); chi infine partecipa alla narrazione (il giornalista o il conduttore radiotelevisivo); b) il *tempo* della narrazione è il suo modo di collocarsi rispetto all’evento, anche se essa dovrebbe essere tendenzialmente posteriore alla storia raccontata: «Sembra elementare – osserva infatti Genette – che la narrazione possa essere soltanto posteriore a quanto essa racconta, ma tale evidenza da vari secoli viene smentita dall’esistenza del racconto “predittivo” nelle sue diverse forme (profetico, apocalittico, oracolare, astrologico, chiromantico, cartomantico, oniromantico ...). Dobbiamo considerare anche come la narrazione al passato possa

in un certo senso frammentarsi per inserirsi fra i momenti della storia come una specie di *reportage*». Per lo specifico giornalistico è di grande interesse l'osservazione che l'autore colloca in nota: «Il *reportage* radiofonico o televisivo è ... la forma più immediata di questo tipo di racconto, dove la narrazione segue l'azione così da essere considerata in pratica come simultanea, e ne deriva l'uso del presente» (ivi, 263-4).

Procedendo per approssimazioni successive è possibile individuare quattro diversi generi di narrazione se ci si riferisce al tempo in cui si collocano gli avvenimenti: a) «La *narrazione ulteriore* (posizione classica del racconto al passato) ... è quella che presiede alla stragrande maggioranza dei racconti attualmente prodotti. L'uso di un tempo passato è sufficiente a designarla come tale, senza tuttavia indicare la distanza temporale che separa il momento della narrazione dal momento della storia. Nel racconto classico "in terza persona" simile distanza resta generalmente indeterminata»; b) «La *narrazione anteriore* (racconto predittivo, generalmente al futuro) ... ha finora usufruito di un investimento letterario molto inferiore agli altri tipi. Il racconto predittivo compare nel più ampio *corpus* letterario a livello esclusivamente secondario: il racconto profetico ... il lungo sogno premonitore, ecc.»; c) «La *narrazione simultanea* (racconto al presente contemporaneo all'azione) ... è teoricamente la più semplice, poiché la coincidenza rigorosa tra storia e narrazione elimina qualunque tipo di interferenza e di gioco temporale. Dobbiamo tuttavia osservare come la confusione delle istanze possa in questo caso funzionare in due opposte direzioni, a seconda che si accentui la storia oppure il discorso narrativo. Un racconto al presente e di tipo behaviourista e puramente evenemenziale può sembrare il colmo dell'oggettività ... E' come se l'uso del presente, avvicinando le istanze, producesse come effetto la rottura del loro equilibrio e permettesse a tutto il racconto, a seconda del più lieve spostamento d'accento, di ondeggiare ora dal lato della storia, ora dal lato della narrazione, cioè del discorso».

Per ultima viene d) «La *narrazione intercalata* che, fra i momenti dell'azione, è a priori la più complessa, poiché si tratta di una narrazione dalle istanze più diverse: in essa storia e narrazione possono aggrovigliarsi in modo tale che la seconda agisca sulla prima, il che è quanto avviene nel romanzo epistolare con numerosi corrispondenti». Molto interessante per il "fare giornalistico" è il riferimento successivo: «Il diario e la confidenza epistolare legano costantemente ciò che nel linguaggio radiofonico si chiama "collegamento in diretta" o al contrario "trasmissione in differita", cioè il quasi monologo interiore e il resoconto dopo lo svolgimento dei fatti. In tal caso il narratore, pur essendo sempre il protagonista, è anche già, in pari tempo, un "altro": gli avvenimenti della giornata appartengono ormai al passato e il "punto di vista" può essersi modificato» (ivi, 264-67). L'inciso

con cui Genette conclude le sue osservazioni, di particolare rilievo per il nostro oggetto, ci libera dall'esigenza di soffermarci ulteriormente sullo specifico giornalistico. Il lettore può procedere lungo le linee tracciate senza perdersi in precisazioni e esemplificazioni superflue intorno a quanto qui stiamo esponendo.

Cap. III – *Il Sud nel cinema.* *Neorealismo e denuncia sociale*

Per incominciare

Nella riflessione sul racconto in quanto costruzione di realtà abbiamo finora lasciato da parte i pur necessari riferimenti alla narrazione cinematografica e alla *fiction* televisiva, e non è stato un caso. In effetti, dalle origini di fine Ottocento fino a non molto tempo addietro, il cinema soffre di una curiosa sorte, quella di esser trattato con sufficienza da letterati, storici e critici letterari che sono stati poi per lungo tempo i tradizionali detentori del potere culturale. Accanto ai primi storici del cinema negli anni Cinquanta ci vorranno i contributi di un nuovo genere di studiosi, per lo più di ascendenza semiotica, perché questo stato di cose cominci a cambiare e si scopra la dimensione più propria del “discorso” cinematografico: Christian Metz e Francesco Casetti, tra i primi, i quali si muovono sulla scia di Roland Barthes, Gerard Genette e tutto l’universo dei narratologi di cui abbiamo parlato. I primi due, in pratica, ripercorrono l’itinerario del “fare” cinematografico mettendolo in parallelo con le modalità del racconto fatto di parole e facendone emergere le procedure che gli sono proprie.

Prima di affrontare la tematica relativa a cinema e realtà del Mezzogiorno procedendo lungo la linea finora seguita, riteniamo opportuno riprendere l’illuminante giudizio rilasciato in un’intervista da Jean-Luc Godard, uno dei grandi promotori e sostenitori del Neorealismo: «Ora ho delle idee sulla realtà, mentre quando ho cominciato avevo delle idee sul cinema. Prima vedevo la realtà attraverso il cinema, oggi vedo il cinema nella realtà». E Peter Greenaway, a sua volta, è lapidario nel sostenere: «Molti di quelli che vanno al cinema, dopo più di 100 anni di produzione cinematografica, si aspettano che venga loro raccontata una storia. Non credo che il cinema sia un mezzo adatto alla narrazione. Se vuoi raccontare una storia, è

meglio che tu faccia il romanziere. Il fatto però che il cinema migliore non possa essere di stampo narrativo porta a paradossi e contraddizioni ... Ma c'è un problema: se si cerca di minimizzare o eliminare la narrazione, va trovato un altro modo di organizzare il materiale, altrimenti ci si ritrova nel caos e nell'incoerenza».

Ma è il pensiero di Platone, ben espresso nel *Mito della caverna* nel VII libro della *Repubblica*, che non si può ignorare essendo il primo in ordine di tempo a offrire spunti di grande interesse in merito a quanto stiamo andando a vedere: com'è risaputo, Platone con quel mito si propone di «mostrare agli uomini, prigionieri di un mondo ricolmo di cose sensibili e contingenti, come la Realtà sia da considerarsi al di fuori della realtà soggettiva in cui sono incatenati, ossia al di fuori dell'apparenza del mondo sensibile. L'idea di una realtà artefatta o virtuale è stata più volte declinata in contesti cinematografici. Il cinema, tra l'altro, nella sua essenza è realtà virtuale: così come si proiettano immagini sullo schermo, la nostra mente viene proiettata in ciò che stiamo vedendo. Durante la proiezione di una pellicola diventiamo spettatori e quindi testimoni di una vicenda narrata; siamo presenti nello svolgimento della trama, tanto quanto gli attori e i singoli mobili delle scenografie. D'altronde, sul piano figurativo, è inevitabile riscontrare un netto parallelismo tra il fuoco che arde dietro alle spalle dei prigionieri della caverna di cui narra Platone e qualsiasi proiettore di immagini» (Formisano 2013).

Torniamo al punto in cui eravamo e cominciamo col richiamare come nella produzione del testo cinematografico, proprio come nel racconto, sia possibile individuare due complessi di operazioni: le prime costituiscono la *Rappresentazione*, le seconde la *Narrazione* (le terze, incentrate sulla *Comunicazione*, riguardano il rapporto con lo spettatore, il che esula dalla fase di produzione vera e propria e riguardano invece la fruizione).

La rappresentazione del sociale nel cinema

Il cinema tocca in più occasioni l'ambito proprio del sociale (quando non si fa sociologia esso stesso) e lo fa lungo tre distinte prospettive valoriali: la prima concerne il valore delle letture storico-sociali condotte in seno a un lungo filone, prima al cinema e poi in televisione; la seconda riguarda il valore proprio del cinema in quanto strumento d'indagine sociale; la terza riguarda il valore che al cinema nella sua dimensione istituzionale viene attribuito in rapporto a specifici contesti politico-sociali. Esaminiamo

le prime due prospettive seguendone i più adeguati e complessi percorsi argomentativi.

Il cinema è stato spesso considerato come lo «strumento rivelatore degli aspetti qualificanti di una certa società». Certo, le cose non sono semplici come era parso nella prima fase dell'entusiasmo neorealista ma non si può, in ogni caso, negare che il film mantiene un rapporto organico già con il contesto sociale entro il quale nasce: è noto come le operazioni relative alla produzione e alla distribuzione cinematografiche siano complesse e spesso conflittuali; produttori e registi finiscono spesso col risentire dei procedimenti operativi cui fanno ricorso rappresentandoli o manifestando sensibilità al contesto in cui operano. Esistono film, autori e scuole di cinematografia che più facilmente di altri si predispongono a questo tipo di ricerca e di rilevazione: sono i film o i progetti culturali che si inseriscono nei diversi filoni della rappresentazione realistica, passando dal verismo al naturalismo, dal descrittivismo alla denuncia sociale. In questa prospettiva, il realismo poetico francese degli anni Trenta, il neorealismo italiano dell'ultimo dopoguerra, la stessa *nouvelle vague* francese o il *free cinema* inglese degli anni Cinquanta, per non dire del giovane cinema tedesco degli anni Settanta, costituiscono altrettanti esempi di spaccati sociologici, come il cinema "newyorkese" (per distinguerlo da quello hollywoodiano) degli anni Sessanta e Settanta.

Lasciando da parte la scuola documentaristica inglese di qualche tempo prima, un esempio molto significativo viene offerto dal cinema detto "documentarista" il quale si è dato un'impronta sociologica sin dal suo primo apparire e si è proposto come attenta ricerca nel corpo stesso di determinate realtà umane, sia nelle più rudi versioni del *cinéma-vérité*, spesso caratterizzate da scarse attenzioni linguistiche ed estetiche, sia nei preziosismi e nello spessore poetico dei nuovi filoni documentari; quel cinema, in ogni caso, ha sempre posto al centro della sua attenzione problemi di natura sociale impegnandosi nella ricerca di metodi adeguati a registrarli e trasferirli sullo schermo. Dalle esperienze condotte nei diversi casi deriva la constatazione che il cinema può essere utilizzato come efficace strumento di rilevazione (e di rivelazione) del sociale, oltre che come eloquente specchio di situazioni interessanti in una prospettiva che è anche psicologica e antropologica (Bettetini Grasso 1988). Il fatto che nei settori disciplinari sociologici ci si sia per lungo tempo applicati poco ai prodotti di quel cinema non può che essere imputato alle scarse interazioni fra l'universo della sociologia e quello della filmologia, a loro volta ignorati dalla semiologia imperante: non c'è dubbio invece che il loro incontro costituisce la condizione per garantire al primo letture e analisi delle realtà molto più ricche e pertinenti di quelle consentite se adottando prospettive metodologiche diverse.

Ad attribuire al cinema una qualificazione sociologica (e storica) concorrono sia la capacità di memorizzare con facilità azioni, gesti e comportamenti, parole e suoni, sia la possibilità di organizzare la gran mole di materiale via via raccolto in una successione finalizzata e variamente significativa. Ne derivano allora: a) il valore di “testimonianza” diretta che il patrimonio di immagini in movimento acquista col passare del tempo; b) la possibilità per il regista prima e per il ricercatore poi di superare la fase descrittiva e di concentrarsi sull’analisi della realtà e sulle diverse valutazioni che se ne possono ricavare; c) la progressiva disponibilità del mezzo cinematografico a far proprio il metodo dell’intervista, notoriamente uno dei principali strumenti d’indagine sociologica. D’altra parte, in ambiti di pertinenza sociologica, non si può dire che al cinema si sia fatto ricorso per quanto sarebbe stato opportuno come strumento di analisi sociologica, nonostante le prospettive che già si intravedevano e che si sarebbero potute seguire: il tutto è da ricondurre ancora alla mancanza delle cosiddette “interrelazioni organiche” fra i due universi: il cinema si è sentito “umiliato” da una finalizzazione strumentale e riduttiva quale poteva essere un semplice intervento di trascrizione di testi; la sociologia non si è preoccupata di coltivare e far crescere al suo interno ricercatori esperti nell’uso del mezzo cinematografico. Non si può dire che ci sia stato altro nel nostro Paese per un lungo arco di tempo, a parte le ricerche di Diego Carpitella il quale è però antropologo più che sociologo, la ricostruzione della Resistenza nel Centro studi Gobetti di Torino e l’allestimento della Mediateca toscana e della Cineteca comunale di Bologna. Si è atteso a lungo che l’introduzione dell’audiovisivo elettronico nella ricerca sociologica, e ancor più in quella micro-sociologica (in un succedersi di storie di vita, affabulazioni, recupero di memorie ...), offrisse i necessari ausili nel campo della ricerca sociale. Ma è stato, o sarà mai così?

Tra gli addetti ai lavori, a tratti è parso ovvio “narrare le storie” ricorrendo alle immagini, ricostruire cioè nel cinema episodi di rilievo spesso e volentieri ignorati dalla storia ufficiale. Nei fatti non si può dire che questo sia avvenuto come pure si sarebbe potuto, o quanto meno non con l’intensità voluta. Rossellini è forse l’unico ad averci provato, anche se dopo di lui non si può dire che si sia fatto molto. Negli ultimi anni della sua vita, tra i Sessanta e Settanta del XX secolo, egli elabora un vasto programma di educazione sociale da svolgere ricorrendo a programmi televisivi di argomento storico, allo scopo appunto di ricostruire determinati eventi attraverso lo strumento cinematografico e televisivo; nei fatti riesce però a realizzare solo parte dei suoi progetti, essendo altri rimasti allo stadio di incompiute e altri ancora di semplici prospettive. Non si può negare, d’altronde, che egli sia il progenitore del filone neorealista nell’immediato

dopoguerra e che, quando si riflette sull'uso che del cinema può fare la storia, non si può non prendere in considerazione il neorealismo cinematografico, il solo che dagli anni Quaranta ai Cinquanta sia in grado di esprimere forti valenze sociologiche e storiche accanto a grandi potenzialità estetiche.

Accade un po' quello che è accaduto nel corso dell'Ottocento col grande romanzo realista francese, a partire da Honoré de Balzac, Émile Zola, Gustave Flaubert ... i quali sono stati in condizione di documentare con un'attenzione "sociologica" fenomeni di cui le scienze sociali non avevano percezione: la stessa sociologia non esisteva ancora, è il caso di dire, ma c'era il romanzo sociale i cui autori sapevano osservare e documentare. Solo ottant'anni dopo, ormai sepolte le prove letterarie del realismo francese e del verismo di ascendenza verghiana, il Neorealismo si impegna a filmare gli aspetti della realtà sociale italiana fino ad allora marginali e ignorati se inseriti nel contesto politico nazionale ma centrali se collocati su dimensioni loro proprie, sociali e regionali a un tempo. La stagione del Neorealismo porta con sé la scoperta dei poveri, degli "altri", dell'Italia dei campanili di memoria pasoliniana: *Ossessione* (1943) e *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini sono i titoli che vengono in mente per primi.

Anche quando, a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, il filone neorealista entra in crisi mutando le prospettive coltivate nel decennio precedente, il suo insegnamento non viene meno: si pensi a *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, allievo di Visconti, dov'è la Sicilia del grano e del latifondo, l'Isola degli anni Cinquanta in cui Giuliano si fa strumento degli agrari contro i contadini, l'Isola che sopravvive nella spirale della mafia a cui si ribella; sulla stessa linea negli anni successivi, sviluppando tematiche nuove e complesse ma non sempre visibili ad un approccio superficiale, si muove tutto il grande filone dei film di denuncia sociale: *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani, *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi, *Todo modo* (1976) di Elio Petri, tutti ispirati a Leonardo Sciascia; e poi, negli anni Ottanta e Novanta, *Il giudice ragazzino* (1994) di Alessandro di Robilant e *Muro di gomma* (1991) di Marco Risi per finire con *I cento passi* (2000) di Marco T. Giordana. Certo, per molti critici non è più il neorealismo delle origini e non si continua più a girare nei miseri ambienti esterni, ancora quelli di fine Ottocento, dove la povertà si toccava con mano; ora si lavora per lo più in interni felpati, in aule di tribunali, in archivi che odorano di scartoffie polverose in cui stanno sepolte testimonianze di menzogne e verità; sono i documenti su cui si intesse la storia contemporanea la quale però non lavora più solo con le carte d'archivio ma

si fa consultando i giornali e i social network e facendo tesoro delle immagini dei telegiornali, dei documentari e dei servizi d'inchiesta.

Appunti e spunti dalla storia del cinema neorealista

Presentare anche solo i lineamenti storici e tematici del Neorealismo al cinema, come proviamo a fare qui di seguito, può sembrare superfluo in quanto l'argomento è di quelli più trattati sul piano storico, socio-antropologico e letterario. Se lo facciamo è solo per richiamare per sommi capi un percorso durato anni e ripreso in anni successivi in forme e con modalità diverse, in una col variare delle condizioni politico-sociali del nostro Paese. Alla storia del filone è però da premettere che nel corso degli anni Trenta, pur con i limiti e i condizionamenti che è facile immaginare, il regime fascista non aveva mancato di investire notevoli risorse nel cinema cui cominciava a far ricorso in quanto strumento di propaganda; negli stessi anni si gettavano le basi per realizzare teatri di posa e stabilimenti di produzione a Cinecittà e a Tirrenia (in provincia di Pisa). Ha di che far pensare, al riguardo, il fatto che nel mese di aprile del '37, gli studi di Cinecittà non siano più stati disponibili per i registi in quanto occupati dai cittadini di Roma sfollati dalle loro case: tutto questo è durato fino al dopoguerra.

Il cinema neorealista è caratterizzato da trame ambientate in gran parte fra strati sociali poveri e disagiati, da lunghe riprese di esterni e da attori non professionisti. Pur nella diversità di esiti, i diversi film trattano soprattutto dello stato di degrado socioeconomico e morale vissuto nel lungo dopoguerra dal Paese, riflettendo i cambiamenti della popolazione nei modi di sentire col passare degli anni: dalla speranza di riscattarsi al desiderio di lasciarsi alle spalle il passato e cominciare una nuova vita, dalla frustrazione alla nuova promessa, dalla povertà ma con nuove prospettive alla disperazione. E' appunto per restare fedeli al vissuto quotidiano che sin dall'inizio i film vengono per lo più girati in esterni e con sullo sfondo le devastazioni prodotte dalla guerra. Sul piano del dibattito, il Neorealismo si sviluppa intorno a un gruppo di critici del cinema che collaborano con la rivista *Cinema*: fra loro si collocano Visconti, Antonioni e De Santis. Essi non trattano temi politici, ma si danno a combattere una battaglia culturale che si concentra sui film detti dei "telefoni bianchi" allora dominanti; opponendosi alla scarsa qualità dei film commerciali, proclamano inoltre l'esigenza che il cinema «si rivolga agli scrittori veristi di fine Ottocento» (Miccichè 2006).

Certo, il Neorealismo d'ambito cinematografico non si può considerare una Scuola vera e propria ma un Movimento culturale nato in Italia nel corso del secondo conflitto mondiale e sviluppatosi nell'immediato dopoguerra, negli anni compresi tra il 1943 e il 1955: intorno alle date i pareri convergono relativamente all'anno in cui ha inizio il filone, quando nelle sale della Penisola esce *Ossessione* di Visconti, ma non concordano quando se ne indica l'anno di "fine corso" e non son pochi gli studiosi che ne dilatano i termini fino agli anni Sessanta: è il caso di Georges Sadoul che definisce il film ancora di Visconti *Rocco e i suoi fratelli* (1960) «una grande tragedia neorealista» (1966, 333). In ogni caso, il movimento non si può dire "codificato" nel senso proprio della parola perché si può dire che sorga "spontaneamente" negli anni Quaranta e non sono pochi i registi che vi aderiscono prontamente: da Visconti, appunto, a Rossellini, da Michelangelo Antonioni a De Sica, procedendo con Pietro Germi e Alberto Lattuada, Giuseppe De Santis, Matteo Gianoli e Renato Castellani, Luigi Zampa e Cesare Zavattini; dieci anni dopo si uniscono a loro Francesco Maselli e Carlo Lizzani, mentre costituisce figura a sé stante Federico Fellini per il cui neorealismo viene presto coniata la metafora "realismo magico".

Come abbiamo segnalato, tra gli aderenti al Neorealismo gran parte dell'ispirazione trae origine dal Realismo e dal Naturalismo francese ma anche e soprattutto dal Verismo italiano della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento: è significativo che Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti lavorino in collaborazione con Jean Renoir e Jean-Luc Godard. Non sono pochi i registi che aderiscono a movimenti non proprio identificabili col Neorealismo e tratti anticipatori è dato ritrovare in lungometraggi degli anni Trenta, come nei film *1860* (1934) diretto da Alessandro Blasetti e *Toni* (1935) di Jean Renoir, ma anche nei film-documentario di Francesco De Robertis. Il primo film neorealista per definizione rimane in ogni caso il già richiamato *Ossessione* di Visconti; quello che fa registrare maggiore risonanza è *Roma città aperta* (1945) di Rossellini; ma l'apice del successo viene raggiunto quando Visconti gira *La terra trema* (1948), adattato da *I Malavoglia* di Giovanni Verga composto in pieno Verismo. Il romanzo ne costituisce la base di riferimento ma Visconti ne rimoderna il soggetto pur apportando poche modifiche alla trama originale: girato in dialetto siciliano ad Aci Trezza dov'è ambientato il romanzo, vi vengono fatti recitare solo attori non professionisti facendo sì che la realtà del paese emerga in tutta la sua dimensione sociale mentre il dialetto contribuisce a offrire indizi di una cultura isolana sofferente e lasciata ai margini dall'Unità nazionale.

Continuiamo ora a delineare velocemente quelle che si possono considerare le caratteristiche più proprie del Neorealismo cinematografico. Nei fatti, è noto che sono molti gli aspetti che possono caratterizzarlo: dagli attori non professionisti alle scene girate quasi tutte in esterni, come le periferie e le campagne, ai soggetti costituiti da lavoratori e indigenti impoveriti dalla guerra; ma ad essi si possono aggiungere il carattere della immobilità, con trame costruite su scene di gente comune impegnata nelle attività del quotidiano vivere, priva di qualsiasi consapevolezza, con «bambini che occupano ruoli di grande importanza e non di semplice partecipazione, in quanto riflettono ciò che ‘dovrebbero fare i grandi’». I primi film si ispiravano ancora a eventi reali della storia recente (tale è appunto il caso di *Roma città aperta*); ma non passa molto tempo che l'attenzione comincia a incentrarsi su problemi sociali d'ampio respiro e fuori dal tempo: è il caso di *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica sulla dura vita quotidiana del dopoguerra, di *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis e di *La terra trema* di Visconti, nei quali si fa sempre più forte la denuncia del disagio sociale (Medici 2013).

Ancora intorno al Neorealismo

E' risaputo che i film italiani che precedono il Neorealismo sono in prevalenza di genere avventuroso o sentimentale quando non riprendono i motivi comici della commedia italiana; ricorrendo a un cinema semplice e privo di spunti polemici il fascismo si propone del resto di infondere negli spettatori, e diffondere dunque nel Paese, un crescente spirito di serenità per cui nei film dell'epoca non appare un sia pur minimo cenno di critica politica alla società del tempo; al contrario si esaltano le conquiste del regime, che si tratti dell'impero coloniale, del processo di industrializzazione in atto o della difesa delle tradizioni, riaffermando un senso di profonda solidarietà nazionale. Il modello del cinema italiano di quegli anni risulta vicino a quello degli Stati Uniti, dove il crollo economico-finanziario del 1929 aveva indirizzato i produttori hollywoodiani verso film dalle trame leggere e rassicuranti. E' significativo che nel cinema del tempo siano molto poco presenti i simboli del regime, a differenza di quanto accade nei documentari e nei cinegiornali proiettati in sala prima dei film programmati. Ne è stata tratta la conclusione che in Italia non esiste un vero e proprio cinema fascista, connotato da forti ideologie, a differenza di quanto accade invece nella Germania nazista e nell'Unione Sovietica.

A ben guardare, però, non si può negare fino in fondo una qualche specificità del cinema in periodo fascista, quello in cui i fratelli Rossellini, ad esempio, ognuno con caratteri loro propri, operano nel settore cinematografico producendo lavori di vario interesse e valore artistico (Arbasino 2002). *L'uomo della croce* (1943) di Roberto Rossellini precede di due anni *Roma città aperta*, essendo di entrambi protagonista una figura analoga di sacerdote patriota. E' una delle prime esperienze – rileva Giuseppe De Santis – in cui «da un lato si può riconoscere una schietta vena documentaristica, dall'altro si affaccia un'evidente pretesa di affidarsi al gioco sottile delle psicologie e delle atmosfere». Di un anno prima è invece *Un pilota ritorna* (1942), ancora di Rossellini ma con musiche del fratello Renzo, incentrato sulla campagna di Grecia, nel quale risultano «ben montate le scene di guerra, è schietto e sobrio il loro svolgimento, esatto il ritmo di alcuni episodi, attenta la descrizione dei luoghi e delle macchine». Il film rientra nel “filone aviatorio” allora in voga, come del resto accade per *I tre aquilotti* (1942), diretto da Mario Mattoli e con musiche ancora di Renzo Rossellini; ma il filone risale a molto più indietro nel tempo se sono già presenti due avieri in *L'armata azzurra* (1932) di Gennaro Righelli e in *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, dove per la prima volta compare come protagonista Amedeo Nazzari. Ai fratelli Rossellini appartiene ancora *La nave bianca* (1942) promosso dal Centro Cinematografico del Ministero della Marina col quale si inaugura un nuovo indirizzo tematico che è lecito chiamare “filone navale”: le vicende narrate nel primo si svolgono su una nave ospedale mentre quelle di *Uomini sul fondo* (1942) sono storie di sommergibili e di eroici marinai all'opera; la storia di *Uomini e cieli* (1942) torna infine a incentrarsi sull'eroismo degli aviatori.

Rovesciando l'andazzo dei film leggeri e di quelli eroici, è ora necessario segnalare che già in piena guerra mondiale cominciano a diffondersi storie ambientate in ben delineati contesti storico-sociali, interpretate da attori non professionisti e da persone comuni che mostrano i volti della popolazione sofferente. E' il segnale che il cinema si avvia verso una fase di ripensamento della funzione che si trova a svolgere nel Paese: giovani registi e sceneggiatori, tra i principali collaboratori della nota rivista *Cinema*, si battono per promuovere una profonda revisione dell'idea stessa di cosa può essere un prodotto cinematografico, mentre si fa sempre più chiara la fine del regime fascista in una con tutte le illusioni che aveva alimentato. In un simile contesto in movimento matura il Neorealismo, esito di un processo che si sviluppa tra il 1940 e il '43 ma che si realizza in pieno tra il 1943 e il '45 alimentato com'è dai drammatici avvenimenti che intanto sconvolgono il Paese. Abbiamo già rilevato come con quel nome non si possa intendere una scuola, e per alcuni neanche un movimento culturale

del quale altri avevano pure parlato. E' e rimane in ogni caso un importante fenomeno culturale d'ampio respiro che va dalla letteratura al cinema e alle arti figurative, un grande movimento che riprende il realismo di fine Ottocento nell'intento di rappresentare il vissuto quotidiano e le condizioni di vita della gran parte della popolazione impegnata a sopravvivere nelle difficoltà della guerra e del primo dopoguerra.

Di seguito a quanto abbiamo già rilevato, non meraviglia che ci siano critici cinematografici che fanno risalire l'esperienza agli stessi albori del cinema, se è vero che di oggettività nel cinema italiano si può parlare già negli anni Trenta con giovani autori e registi interessati alle esperienze del cinema russo, alla letteratura sovietica e all'espressionismo tedesco. «Registi come Alessandro Blasetti [(*Sole* (1929); *1860* (1934); *Vecchia guardia* (1934)], Mario Camerini [(*Gli uomini, che mascalzoni* (1932); *Il cappello a tre punte* (1934)], Raffaello Matarazzo (*Treno popolare* (1933) girano i loro film fuori degli studi di posa e impiegano attori non professionisti. Walter Ruttmann gira il film *Acciaio* (1933), ambientato negli stabilimenti di Terni, mescolando attori a semplici operai: lo stile realistico della pellicola risponde all'esigenza del fascismo di dimostrare che il regime aveva "forgiato" un uomo nuovo» (AA.VV. 2010).

Non passa tempo che giovani e affermati critici, collaboratori di *Cinema* e allievi del Centro sperimentale cinematografico, cominciano a battersi esprimendo l'esigenza di un ricambio generazionale in quella che sta ormai diventando l'industria del cinema. Il dibattito, aperto da Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Luchino Visconti, Umberto Barbaro e Cesare Zavattini, influisce sul lavoro dei registi che girano film in piena guerra mondiale e si dibattono fra il bisogno di offrire un diversivo alla misera vita di ogni giorno e quello di aiutare a riflettere sulla società italiana in veloce mutamento. «Il messaggio viene raccolto da Vittorio De Sica con *Teresa Venerdì* (1941) e *I bambini ci guardano* (1943), da Alessandro Blasetti con *Quattro passi tra le nuvole* (1942), da Roberto Rossellini con *La Nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della croce* (1943), da Francesco De Robertis con *Uomini sul fondo* (1941) e *Alfa Tau* (1942) e da Luchino Visconti con *Ossessione*: film che partono dalla commedia leggera, dal surreale e dal fantastico per penetrare man mano nella guerra vista dalla parte del sacrificio degli italiani richiamati alle armi» (ibidem).

Di grande significato, nel contesto delineato, sono due film che asurgono a veri e propri *casi* e fungono da spartiacque fra il prima e il dopo del cinema italiano del tempo: sono gli ormai ben noti *Ossessione* (1943) e *Roma città aperta* (1945). Dopo aver lavorato con Jean Renoir, Visconti introduce nel cinema italiano elementi espressivi di grande significato adot-

tando particolari tecniche di ripresa, con profondità di campo e movimenti della macchina da presa, e realizzando una pellicola in cui risulta innegabile l'influenza del realismo francese. Quanto al film di Rossellini non si può sorvolare sul fatto che è il primo film italiano del dopoguerra, privo di finanziamenti e proiettato in pubblico a Roma quindici giorni dopo il fatidico otto settembre. Antiretorico per partito preso, il film si caratterizza per la semplicità della narrazione volendo essere solo un'opera destinata al pubblico romano stimolato a riflettere sulla sua storia recente; esso finisce però con l'offrire un messaggio valido per l'intero pianeta e non è un caso perciò che, giudicato in Italia nient'altro che un «melodramma popolare», registri all'estero il successo che non gli viene tributato qui e vince il festival di Cannes del 1946.

Se ora allarghiamo lo sguardo al quadro d'insieme, al di là del comune riferimento al filone unitario neorealista, non si può dire che autori e registi abbiano prodotto film assimilabili tra di loro: «Roberto Rossellini preferisce la lettura drammatica della società attraversata dalla guerra; Vittorio De Sica mette in luce la solitudine e la povertà; Cesare Zavattini, come autore, dà libero sfogo alla fantasia; Luchino Visconti esalta le grandi rappresentazioni mentre Luigi Zampa si concentra sui difetti e sulle disgrazie della gente comune. Infine Pietro Germi, Alberto Lattuada e Giuseppe De Santis riprendono, in forma cinematografica, la tradizione del romanzo italiano» (ibidem).

A tutto questo è da aggiungere che la spinta innovatrice di registi e autori non va oltre l'esperienza artistica individuale poiché non viene pienamente compresa dagli spettatori che trascurano la filmografia italiana preferendo il genere leggero e le produzioni americane che non tardano a tornare qui da noi, una volta finita la guerra. *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *La Terra trema*, ma anche *Germania anno zero* (1948) di Rossellini e *Umberto D* (1952) di Zavattini lasciano indifferente il pubblico che va alla ricerca di divertimento e rassicurazione, volendo dimenticare le ristrettezze della vita quotidiana, ma anche per la ritrosia del governo nazionale a concedere aiuti a pellicole del genere perché l'immagine del Paese non ne risulti compromessa: «Alcuni film vengono prodotti da soggetti estranei all'ambito cinematografico: è il caso dell'Associazione Nazionale Partigiani che sostiene le pellicole *Giorni di gloria* (1945) di Visconti, *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Caccia tragica* (1947) di De Santis; del Centro Cattolico Cinematografico che produce i film *Un giorno nella vita* (1946) di Blasetti e *Guerra alla guerra* (1948) di Giorgio Simonelli; di Luigi Zampa infine che trova in Sicilia il finanziamento privato per girare *Anni difficili* (1948)» (ibidem).

Avviandoci alla conclusione, e avendo fatto cenno alle difficoltà fraposte dal mondo della politica, vien proprio il tempo di fare le dovute considerazioni sulle reazioni politiche della cinematografia neorealista. L'immagine che traspare dalla gran parte di quei film è quella di un Paese povero e desolato, e questo non può non infastidire i cosiddetti "benpensanti", a prescindere dalla loro collocazione politica; la Chiesa cattolica non è da meno se non stenta a condannare molti di quei film per un loro presunto anticlericalismo e per il modo stesso di trattare determinati temi; le forze di sinistra, a loro volta, non riescono a digerire la visione del mondo che vi viene proposta, quasi sempre pessimistica, nonché la mancata professione di una chiara fede politica da parte dei protagonisti. A fronte dei successi conseguiti soprattutto all'estero, non tardano così a manifestarsi crescenti reazioni al Neorealismo. Povertà e emarginazione, delinquenza e emigrazione clandestina, banditismo e Resistenza (fallita, in qualche modo, sia sul piano degli ideali che dei risultati conseguiti) cominciano a non risultare più graditi al governo in carica soprattutto a partire dal 1947 quando si fa sempre più forte il clima di acceso scontro politico. Non mancano gli intellettuali di ascendenza liberale e cattolico-sociale che accolgono tutta l'esperienza neorealista e la condividono per la sua originalità e vivacità umana, ma il dibattito torna ad accendersi ogni volta che forme di censura intervengono sui film ritenuti lesivi del buon nome del Paese o accusati di offrire modelli degeneri dei costumi sociali, penalizzando opere di rilievo portatrici di nuove istanze cinematografiche.

Di seguito a simili orientamenti ideologici, non passa tempo che viene emanata una legge (la già richiamata legge 958 del 1949) intesa a sostenere e promuovere la crescita del cinema italiano, a frenare l'avanzata dei film americani ma soprattutto a bloccare gli «imbarazzanti eccessi del neorealismo»; la legge tra l'altro prevede che prima di erogare un contributo a un film una speciale commissione ne visioni la sceneggiatura negandogli la necessaria licenza di esportazione se ritiene che il film possa «diffamare l'Italia»: è chiaro che, in simili condizioni, non son pochi i critici a vedere nella legge una forma camuffata di censura preventiva. Date le condizioni in cui il pubblico premia i film che rispondono più e meglio a una tradizione consolidata in linea con la continuità del cinema d'evasione, esito a dir poco obbligato della nascente industria culturale italiana non può essere che il passaggio dal Neorealismo al "cinema di genere": nel corso degli anni Cinquanta, così, «si assiste al boom del genere comico (Totò, Macario, Rascel), del dramma sentimentale (Nazzari), delle opere liriche, delle ricostruzioni storiche, dei film musicali. Eppure, è proprio in quegli anni che maturano alcuni registi (Zampa, Lattuada, De Santis, Germa, Co-

mencini, Monicelli, Steno...) i quali, pur piegandosi alle esigenze di botteghino, non dimenticano l'esperienza maturata nel Neorealismo, tutto a vantaggio di una certa nitidezza espositiva e di certi temi sociali aggiornati» (ibidem).

Una rilettura del Neorealismo sessant'anni dopo

Se finora è mancata una definizione comprensiva del Neorealismo, nessuno ci assicura che possa essercene una in futuro per una serie di motivi che è lungo enumerare, a partire dalla stessa elasticità del concetto al quale ci si trova ad assegnare valenze e connotazioni diverse a seconda che ci si riferisca al cinema, alla letteratura o alla fotografia. Al primo e alla seconda da tempo ormai è stata data una valenza neorealista con proprie specificità d'ordine linguistico-espressivo, ma ben altre non possono che essere le valenze e le specificità nel caso della fotografia, come ben si vede man mano che ci si comincia ad occupare di essa. In un simile stato di cose può diventare pregiudiziale di un percorso ancora tutto da compiere la definizione che Italo Calvino dà del Neorealismo nel 1964 quando stila la prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*; nella sua efficacia metaforica aiuta meglio a illuminare il concetto: «Il Neorealismo non è stata una scuola – scrive, com'è stato del resto più volte rilevato – ma piuttosto un insieme di voci, una scoperta delle diverse Italie fino ad allora inedite. Senza la diversità di quelle Italie, sconosciute le une alle altre, non sarebbe esistito il Neorealismo» (Raschiatore 2014).

Già è indicativo che la parola stessa Neorealismo per indicare un filone cinematografico ben definito non nasca nei primi anni Quaranta ma dopo che i suoi capolavori sono stati realizzati nei modi indicati e nelle condizioni richiamate. Sono stati René Bazin e soprattutto Georges Sadoul nel 1953 i primi a definire quel filone “scuola neorealistica italiana” e, quando Luigi Chiarini scrive di quei film sulla rivista *Bianco e Nero* nel 1948, da *Roma città aperta* son passati tre anni, da *Paisà* e da *Sciuscià* due, da *Ladri di biciclette* qualche mese; soltanto *La terra trema* e *Germania anno zero* dovranno seguire a breve. Come si è tornati di recente a sottolineare, «prima vennero i film, poi la definizione spesso abusata, quindi un repertorio di immagini e di idee. Ne vien fuori l'esigenza di dare rigore estetico ai valori etici» (Mereghetti 2014). Il termine in questione, in effetti, già da tempo è «presente nel dibattito critico italiano, dove però era stato usato in letteratura, nel 1929 per esempio con l'intento di sottolineare la

novità di un romanzo come *Gli indifferenti* di Moravia; oppure nel 1935 da Gramsci, nei suoi *Quaderni del carcere*. Non per il cinema, dove entra nell'uso comune, per lo meno a livello critico, quando la spinta propulsiva di quel "modo nuovo di fare cinema" sta già esaurendosi o quasi. Solleva comunque dubbi e sarcasmi, come quelli di Visconti che proprio nel 1948 se la prende con la "barba dei neorealisti più neorealisti del re". Al primo convegno sul tema tenutosi a Perugia nel 1949, Cesare Zavattini prende atto del fatto che il cinema italiano gode di troppi consensi ma esprime un timore: «Non gli riuscirà facile difendersi da questi elogi, che involontariamente limitano il suo orizzonte con la definizione di neorealismo»; nel 1953, nel corso di un convegno tenutosi a Parma, esplode il più grande entusiasmo da parte di molti critici cinematografici per i quali dire che "il neorealismo è vivo" manifesta un innegabile tono beffardo (Parigi 2014).

Se continuiamo a ripercorrere i termini del dibattito per come si sviluppa in merito ai temi e alle opere che caratterizzano il filone, è da dire che evidenziando i tratti per come si intrecciano con la storia del Paese tutti i film neorealisti diventano «mezzi con cui si può sperare nella trasformazione della società e della cultura nazionale: al posto di un'arte aristocratica, o evasiva e consolatoria nelle sue versioni di massa, si propone un'arte direttamente calata nell'esperienza, nei problemi e nelle tensioni della attualità ... La sofferenza diventa il tratto peculiare su cui si basa la fondazione di una nuova immagine dell'Italia»; il fatto poi di accentuare in chiave antifascista i regionalismi con la conseguente immersione nei dialetti «diventa una specie di strumento conoscitivo di dimensione antropologica e insieme un elemento di spettacolarizzazione del linguaggio popolare». E' quanto la stessa Stefania Parigi scopre nell'analisi linguistica de *La terra trema*: di contro a quanto si è di solito pensato, far parlare i pescatori di Acì Trezza nel loro dialetto (ma doppiato prima di farlo uscire nelle sale) non esprime un'adesione mimetica alla realtà descritta ma un vero e proprio «innamoramento letterario di Visconti, che incarica l'allora aiuto-regista Franco Zeffirelli di far tradurre dagli anziani del luogo i dialoghi da lui scritti per trovare le coloriture più arcaiche della lingua ... Una vera e propria "messa in scena del linguaggio", più vicina alla sensibilità teatrale del regista che non alle supposte scelte di campo neorealistiche» (ibidem).

Non c'è dubbio però che, nonostante tutta una lunga serie di obiezioni, per il pubblico del cinematografo il termine ha finito con l'acquisire un valore persino maggiore di quello derivante dalle singole opere. «Più che un "genere" capace di informare di sé la produzione cinematografica diventa un "generatore di immagini", una specie di repertorio di luoghi (e idee) facilmente riconoscibili: sono persone e storie che lottano per l'affermazione di ideali che sono tutt'uno con quelli più ampi della società

e del progresso; ambientazioni nei luoghi reali illuminati con luce naturale; ma anche riduzione del primato attribuito alla sceneggiatura a favore della messa in scena; e infine un patto tra cinema e pubblico che vede in quei film la ricerca di un'idealità più "alta", più "nobile", quasi fondativa di una nuova identità nazionale» (Mereghetti 2014). I caratteri fondanti del filone col passare del tempo perdono le loro specificità storico-politiche e diventano una sorta di eredità ideale: lo spettatore comune utilizza il patrimonio culturale neorealista per trovarvi un aiuto per poter comprendere le opere e i personaggi odierni. Così diventano "neorealisti" i film che si confrontano con la concretezza del quotidiano e la durezza del vivere, opere «unite dall'ambizione di guardare la materia narrata con occhi diversi, lontano dalla faciloneria del cinema anestetizzato che va tanto di moda e vicino invece alla più vera e profonda delle "eredità" del neorealismo: quella di dare un rigore estetico agli imperativi dell'etica».

Prima di concludere la rilettura del filone sessant'anni dopo, può essere opportuno dedicare una breve riflessione al Neorealismo fotografico su accennato col provvisorio intento di esplorare l'espressività insita nella fotografia messa a confronto con quella di cinema e letteratura. L'occasione viene da iniziative in corso incentrate su quel tema: alla domanda se abbia ancora senso tornare a esplorare il territorio per dare una nuova lettura del Neorealismo, secondo cui le radici del fenomeno culturale siano da ricercarsi già in epoca fascista, si risponde recuperando l'esigenza di costruire un'immagine inedita del Paese attraverso «storie che non hanno fatto storia» ma che contribuiscono a tessere la trama della realtà odierna, dando visibilità a materiali di varia natura finora non raccolti in un contesto unitario. Ne vien fuori la proposta di collocare la storia del Neorealismo fotografico in un arco di tempo che va ben oltre i dieci o quindici anni canonici, ampliandola invece fino ai trent'anni, dal 1932 al 1960, il che è possibile sulla base dei risultati prodotti da una ricerca ancora in corso intorno alla stagione neorealista, interessante ma ancora sconosciuta quanto allo specifico settore in questione. Ne consegue l'idea di rimodulare il rapporto fra immagine fotografica e Neorealismo in quanto linguaggio espressivo, oltre che referenziale, «proposta difficile da realizzare ma che ha almeno il merito di porre la questione» (Raschiatore 2014). Nello specifico, partendo da passate esperienze espositive e in attesa dei risultati dello studio in corso, si procede a individuare e collazionare un repertorio fotografico da articolare in almeno cinque distinti settori: Realismo in epoca fascista; Miseria e ricostruzione; Indagine sul territorio; Fotogiornalismo e rotocalchi; I circoli tra arte e documento.

Il passaggio al film d'inchiesta

A scaturire dalla storia del Neorealismo che si avvia ad esaurimento è la lunga stagione del cinema d'inchiesta. Ritmi incalzanti, montaggio serrato e scene ad effetto: ad attrarre l'attenzione degli spettatori è ora la pronta disponibilità a seguire con interesse le ricostruzioni e le connessioni dei fatti più diversi della storia e della cronaca; il pubblico riconosce realtà che gli sono familiari perché già proposte da radio, televisione e giornali a fronte di altri avvenimenti clamorosi che rimangono avvolti nel mistero, storie infinite da cui non si riesce a pervenire alla verità dei fatti.

Primo film d'inchiesta si può considerare *Salvatore Giuliano* (1961), diretto da Francesco Rosi che, ricostruendo la storia del bandito, denuncia le connivenze tra mafia e politica nella Sicilia del dopoguerra; ne nasce il filone dei film impegnati a ricostruire storie realmente accadute per cui due anni dopo lo stesso Rosi realizza *Le mani sulla città* (1963) su un episodio di speculazione edilizia a Napoli ed è breve il passo per *Il sasso in bocca* (1970), primo film di Giuseppe Ferrara, assiduo regista di film d'inchiesta come *Cento giorni a Palermo* (1984) sul generale Dalla Chiesa, *Il caso Moro* (1986) e *Giovanni Falcone* (1993). Seguendo la linea tracciata, con varianti dettate dal farsi stesso degli eventi, il cinema continua a incentrare la sua attenzione sui problemi e sulle questioni irrisolte della storia nazionale: da *Muro di gomma* (1991), diretto da Marco Risi e dedicato alla tragedia di Ustica e ai connessi segreti di stato, a *Un eroe borghese* (1995) di Michele Placido sull'omicidio dell'avv. Ambrosoli, incaricato di liquidare la banca di Sindona, a *Vajont* (2001) di Renzo Martinelli, dura denuncia dei responsabili del disastro ambientale del 1963; per finire, ma solo per fare un esempio fra i tanti, a *Gomorra* (2008), diretto da Matteo Garrone e basato sull'omonimo saggio-romanzo di Roberto Saviano incentrato sulla camorra nel Napoletano (Rombi 2002a).

In «un'Italia che cancella tutto» si inserisce tutto un altro filone di film, tra i quali si impone quello incentrato sull'uccisione di Roberto Calvi, trovato impiccato sotto un ponte di Londra, una vicenda che per molti anni rimane avvolta nel mistero. Progettato sul finire degli anni Ottanta, *I banchieri di Dio. Il caso Calvi* (2002) di Giuseppe Ferrara vede la luce solo dieci anni dopo mantenendo il proposito di «interpretare Calvi, l'ambiguità di un personaggio che crede di avere il potere e invece è usato dal potere». Il film ricrea un momento della cosiddetta «prima repubblica» della quale comincia a scarseggiare la memoria nella lenta cancellazione dei fatti: il re-

gista osserva in merito che «è stato come mettere insieme i pezzi di un puzzle in modo da ricreare una storia comprensibile; la prima sceneggiatura tende a restituire in modo preciso la prima repubblica di cui Calvi fa parte, pur sacrificato alla ricostruzione storica di quel momento» (Rombi 2002b).

Nei fatti, i non pochi film che si pongono l'obiettivo di "recuperare la memoria" si possono far rientrare nel filone dei film d'inchiesta, creando in qualche modo una linea che per convenzione si può intendere come "l'antimafia va a cinema" (Oliveri 2002). E' possibile collocarvi, accanto a tanti altri, tre film dedicati rispettivamente a Placido Rizzotto, Giuseppe Livatino e Peppino Impastato, al centro della storia più recente della Sicilia. Strumenti preziosi contro l'oblio, in essi la memoria si fa strumento di rievocazione del passato e di invito all'impegno civile nel presente. In un recente lavoro, Millicent Marcus, del *Center of Italian Studies and Film Studies Program*, della University of Pennsylvania, analizza le caratteristiche della cinematografia incentrata sulla Sicilia riuscendo a cogliere da vicino quello speciale universo in cui i siciliani operano da protagonisti anche nella finzione. I tre film in questione fanno propria una lettura interpretativa di stampo neorealista con «un reportage scarno, rigorosamente reale, oppure un volo nell'utopia fino alle trasfigurazioni oniriche della documentazione storica», rivelando tutto il loro debito verso Rossellini, De Sica e Visconti. «Essi – rileva ancora la studiosa – formano un mini-genere all'interno del cinema politico che porta alla luce una tendenza del neorealismo sin qui sfuggita all'attenzione critica: la sua potente spinta alla memoria». Il riferimento va a *Roma città aperta* e a *Paisà* dove si rivela «retroattivamente l'identità dei primi film neorealisti di Rossellini come epitaffi, letteralmente intesi come scritte sulle tombe. Così facendo questi film si inseriscono in una venerabile tradizione letteraria coronata dai *Sepolcri* di Foscolo dove la storia eroica, una volta revocata nella memoria, diviene un forte stimolo per un attivismo nel presente» (Marcus 2010).

Prendendo in esame i tre recenti film siciliani, e utilizzando adeguati riferimenti ai due film degli anni Quaranta, la Marcus segnala «l'impulso memorialista del neorealismo» poiché gli uni e gli altri «si presentano essi stessi come epitaffi e terminano con testi scritti sullo schermo» esprimendo tutti la volontà di trasmettere la memoria di chi ha sacrificato la propria vita per la legalità e la giustizia. Il film *Placido Rizzotto* (2000), diretto da Pasquale Scimeca, non costituisce solo un epitaffio ma «la vera tomba che la storia gli negò – continua –. La funzione della memoria dei *Cento passi* (2000) diretto da Marco Tullio Giordana è resa esplicita nell'ultimo dialogo, quando Felicia Impastato, di fronte alla richiesta piena di rabbia di chi marcia al funerale del figlio, esclama: "Non hanno scordato

Peppino!». Con quel commento la madre della vittima conferisce al film la duplice funzione di epitaffio e di spinta alla lotta, in modo da indicare la strada di un modello inimitabile». Ritornando al primo film realizzato, la Marcus in chiusura individua ne *Il giudice ragazzino* (1994) di Alessandro Robilant il film che segna il passaggio dallo stile del cinema politico degli anni Settanta e Ottanta allo speciale approccio sfumato e quasi antropologico che è proprio del finire degli anni Novanta: «Francesco Rosi, uno dei fondatori del cinema politico – scrive – aveva già anticipato questo cambiamento con il lirismo dei suoi film “rurali” *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) e *Tre fratelli* (1981), al pari dei fratelli Taviani il cui metodo più apertamente ideologico si piega all’intensa poesia del loro capolavoro siciliano *Kaos* (1984). *Il giudice ragazzino* costituisce il momento cruciale di questa evoluzione, rivelando le caratteristiche distintive del cinema politico e anticipando l’impulso all’epitaffio che emerge nei film di Scimeca e Giordana». E conclude il confronto fra i tre film osservando: «Mentre *il giudice ragazzino* si rifà a precedenti modelli cinematografici e *Placido Rizzotto* si avvale della cultura popolare dei nativi siciliani, *I cento passi* invoca una vasta schiera di forme artistiche e di comunicazione, alla ricerca di un nuovo linguaggio dell’impegno per i registi contemporanei» (ibidem).

Cap. IV – *Conversazioni su come i cineasti neo- realisti percepiscono il loro lontano operare*

Presentazione di un percorso

Nell'ottica che adottiamo e nella prospettiva che stiamo seguendo suscita grande interesse il fatto che molti dei protagonisti della stagione neorealista, sia della prima che della seconda fase, abbiano voluto riflettere in più occasioni sul lavoro da loro svolto nel tempo, informando ogni volta l'interlocutore delle procedure adottate e dei risultati conseguiti. E' come se si sia trattato di un "discorso sul metodo", innanzitutto, ma anche di una sorta di autopercezione storico-critica del lavoro svolto, commisurandosi più o meno consapevolmente con la sociologia, l'antropologia e la storia locale che proprio negli anni del Neorealismo intervenivano a scoprire un mondo ignorato (basti pensare a Edward Banfield fra i primi e a Ernesto De Martino fra i secondi). Se si dà per vero questo, si è anche trattato di un modo di percepirsi allora primo nel suo genere, un modo anche di confrontarsi con le scienze del sociale. A fine anni Novanta, in un volume che riporta i risultati di una complessa ricerca su come la storia è stata trattata in ambito cinematografico, Pasquale Ciaccio (1998) ha avuto l'opportunità di raccogliere e riportare le testimonianze dei protagonisti ancora viventi e disposti a interloquire, sulle diverse esperienze "neorealiste" da loro vissute sia alle origini e nella fase successiva. Riprendendole e commentandole, vedremo ora di ricostruire, per quanto possibile, una storia del Neorealismo "dal di dentro" che aiuti a capire le costrizioni in cui opera la "costruzione di realtà" sul piano cinematografico, e neorealista in specie: è superfluo ribadire che, già di per sé, essa non significa trasposizione oggettiva ma ricostruzione di fatti e dati di fatto che nel nostro caso sono quelli che hanno segnato la storia degli uomini del Paese e del Mezzogiorno d'Italia.

Suso Cecchi D'Amico: una "toscanaccia" in Sicilia

Cominciando ad effettuare la rapida escursione che qui ci ripromettiamo, tra le prime figure che ci è dato incontrare è *Suso Cecchi D'Amico*, pseudonimo della toscana Giovanna Cecchi, figlia dello scrittore Emilio Cecchi. E' la sceneggiatrice e tra le più valide collaboratrici di Francesco Rosi e di Luchino Visconti e mostra di aver pienamente compreso il valore storico-sociale del cinema neorealista: riferendosi, ad esempio, al primo film di Rosi, *La sfida* (1958), segnala come si sia pensato di ambientarlo in Sicilia, essendo qui più evidente che altrove il problema del controllo dei mercati ortofrutticoli da parte della malavita, ma si preferisce non correre rischi e si finisce col trasferirlo a Napoli. Quanto al modo di "autopercepirsi" osserva: «Penso che, dal punto di vista dei rapporti con la storia, il cinema dell'immediato dopoguerra sia il più interessante, se non altro quanto a documentazione ... una preziosa fonte storica ... Noi facevamo, in un certo senso, le cronache del tempo; inventavamo le storie che ci ispirava la realtà. Poi, dalle cronache si è passati al romanzo vero e proprio e quindi, quanto a riproduzione e documentazione della realtà, le cose sono cambiate» (Ciaccio 1998, 209). Nel caso specifico di *Salvatore Giuliano* dichiara di aver vissuto molti mesi in Sicilia, ricercando testi e documenti per poi preparare la sceneggiatura avvicinando quanta più gente possibile degli ambienti più diversi, compresa la stessa famiglia di Giuliano e i carabinieri che avevano partecipato alla cattura del bandito. «Alla fine – ricorda – trammo le conclusioni ... Essendo un fatto recente e clamoroso, si andava incontro a molte reazioni ostili ... Non potevamo mettere nel film qualcosa che non trovasse riscontro negli atti del processo; atti che ci è stato concesso di consultare. Per questa ragione il film, esaminandolo attentamente, ha una costruzione particolare, con dei vuoti in mezzo, provocati dai condizionamenti che ricordavo». Lo stile da inchiesta sul campo che caratterizza il film è dovuto proprio alla necessità di cautelarsi, avvertiti dei rischi che si corrono a parlare di fatti accaduti di recente, fino al punto di avere accesso alle carte del processo perché non ci sia una sola battuta non fondata sulle stesse (ivi, 210).

La Cecchi sostiene a più riprese che Francesco Rosi, nel suo speciale stile epico, traduce in immagini solenni una realtà di protagonisti e fatti piccoli e limitati, com'è dato vedere negli «stessi esponenti del movimento separatista, nei tanti incontri che avevamo con loro in certi piccoli appartamenti, nelle conversazioni con carabinieri che avevano avuto contat-

ti con le famiglie dei banditi e che poi restavano in buoni rapporti con loro. Insomma la realtà reale era meno solenne di quella che le conferisce lo stile di Rosi». Tornando all'autopercezione, si rivela di grande interesse quello che diciamo il "discorso sul metodo": «Si partiva dalle cronache, dagli avvenimenti che leggevamo sui giornali o di cui eravamo stati testimoni. Tutto ciò forniva materia per ricavarne un film ... Allora i cineasti vedevano e interpretavano il Mezzogiorno come un mondo contadino, emarginato. Fummo colpiti e ci appassionammo tutti al fenomeno dell'occupazione delle terre ... una realtà molto più complessa e difficile che non era facile identificare per chi veniva da fuori. Ad affrontare tematiche di natura sociale erano motivazioni di natura politica, la speranza di incidere sulla realtà, di poter cambiare qualcosa» (ivi, 211-12). Si fa forte, a questo punto, il richiamo alla letteratura verista di fine Ottocento ma la Cecchi inaspettatamente sostiene con decisione che «è la letteratura di quel periodo a nascere dal cinema, e non viceversa: la letteratura allora in Italia praticamente non esisteva ... A parte i pochi romanzieri che si prestavano ad essere portati sullo schermo (De Marchi o Fogazzaro), per il resto non c'era molto da scegliere ... E' il cinema che ha stimolato la letteratura», anche se ciò – precisa – non vuole essere disprezzo della letteratura, quanto piuttosto complesso d'inferiorità, dal momento che il cinema soffre della mancanza di un filone letterario da portare sullo schermo: al contrario, «aver pescato a piene mani in Dostoevskij risponde al carattere del personaggio russo che si rivela molto simile a quello di un meridionale» (ibidem).

Nel rapido excursus critico che la sceneggiatrice propone non manca il riferimento ai dialetti: «Nel cinema del dopoguerra – osserva – si prestava attenzione al problema linguistico: si introdussero i dialetti ... Il cinema di allora era fortemente legato all'uso di un linguaggio in grado di rendere nella maniera più efficace la realtà che si cercava di descrivere. Il linguaggio aveva una grandissima importanza per connotare i personaggi di un film e lo stesso film nel suo complesso. In *Rocco e i suoi fratelli*, anche se non si adoperò il dialetto vero e proprio, ci sforzammo di ricostruire un modo di parlare che rispecchiasse la cultura d'origine della famiglia di emigranti rappresentata chiamando attori d'origine lucana». E non mancano i riferimenti ai problemi sociali del tempo, a cominciare dai massicci spostamenti di popolazione: «Per l'emigrazione ci ispiravamo alla cronaca dell'epoca ... La gente del sud si spostava al nord, a Milano o a Torino, in quantità così massicce che mai si erano viste nella storia d'Italia. In poco tempo persino le città mutarono aspetto ... Gli emigranti alloggiavano nelle case bombardate, dormitori di fortuna dove la gente era accampata ... dove coperte messe su alla meglio fungevano da pareti per separare una famiglia dall'altra». E non manca di annotare ancora: «Siamo stati a lungo fra questi

emigranti per ricavare spunti per il film. Andavamo nelle stazioni dove arrivavano i treni degli emigranti» (ivi, 213-14).

Era difficile immaginare i gravi problemi di fame e arretratezza socioeconomica presenti nel Sud dell'immediato dopoguerra e nessuno poteva capire fino in fondo come i meridionali vivessero così male. E' quel cinema a mostrare per la prima volta le reali condizioni di vita: la Cecchi cita al riguardo «il bel documentario di Carlo Lizzani, *Nel sud qualcosa è cambiato* (1949) dove, accanto alla protesta e all'occupazione delle terre, si delineano scene di estremo squallore: la gente che vive nelle baracche, nelle grotte, la promiscuità con gli animali. Le condizioni materiali erano tali che ci sentivamo coinvolti emotivamente ... Andavamo sul posto e vedevamo tutto questo con i nostri occhi, senza mediazioni intellettuali. Non riuscivamo a comprendere perché fossero tutti monarchici, e in maniera fanaticca». Ed è ancora la sceneggiatrice a ricordare come sotto il regime fascista non si poteva neanche pensare di fare un film di denuncia di quella povertà, a differenza di quanto si è cominciato a fare nel dopoguerra. «Il cinema dei "telefoni bianchi" ... prima si andava al cinema per divertirsi, e basta. Non era una questione di censura. La politica c'entrava poco in quel tipo di scelte. A volte si sente dire, da intellettuali, che il regime tappava loro la bocca. Non è vero. Si faceva quel tipo di film semplicemente perché tutti volevano andare a vedere quello» (ivi, 218).

La nostra rileva come i problemi sociali diventino oggetto di attenzione nel periodo che ora diciamo neorealista, il che si rivela un fatto assolutamente nuovo sia per il tema che per il metodo, poiché col tema cambia anche il metodo della documentazione: «Per i film ambientati al sud ci affidavamo alla diretta ricerca sul campo. Si andava sul posto; ci si metteva lì e si riprendeva. Davamo grande importanza al lavoro di preparazione. Ricordo i lunghi periodi passati a vivere e fare ricerca tra la gente, negli stessi luoghi in cui si ambientavano i film. Ricordo il freddo in Sicilia; mai sentito così freddo in vita mia, e in un paese caldo ... Si girava spesso a casa propria, si sfruttavano gli interni e lo si faceva per mancanza di mezzi. Luchino Visconti utilizzava i mobili di casa sua per una ricostruzione più fedele». La Cecchi fa spesso riferimento agli attori che, com'è noto, venivano di solito presi per le strade, più per necessità che per scelta artistica, e annota: «Non si trovavano attori adatti ai personaggi. C'erano i comici, ma non gli altri. E poi si prendevano persone dalla strada perché si rappresentava la loro storia ... Particolare non compreso dai diretti interessati e da tanti "sciagurati" che pensavano di essere presi perché sapevano recitare». E infine non manca di lanciare una frecciatina alla critica con cui i neorealisti militanti non hanno mai avuto un buon rapporto: «La critica – rileva – influisce poco sul pubblico. Casiraghi, Pasinetti, Aristarco erano critici per

cinefili. Gli intellettuali per molto tempo tennero le distanze, non ci prendevano in considerazione. Solo in un secondo tempo iniziarono a interessarsene» (ivi, 221-23).

Registi, sceneggiatori e attori protagonisti

Il cineasta del quale ora riprendiamo idee e giudizi è *Carlo Lizzani*. Sceneggiatore e regista, ma anche critico e saggista, opera attivamente nel settore cinema per oltre quarant'anni. La tragedia della guerra cambia profondamente l'uomo e il regista dal momento che se ne definiscono sempre meglio scelte politiche e idee per le società a venire, in una con le sue tendenze artistiche. Nella conversazione alla quale ci rifacciamo egli comincia col precisare che «il neorealismo non è solo *Roma città aperta*, non è solo la Resistenza; ci sono anche film come quelli di De Santis, *Riso amaro*, o di De Sica, *Ladri di biciclette*, *Sciuscìa*, ecc. Ci sono anche temi come la disoccupazione. Il neorealismo racconta tutta l'Italia del dopoguerra. *Roma città aperta* fece esplodere il fenomeno, e lo rese famoso in tutto il mondo». E' deciso ad attribuire a *Ossessione* i fondamenti dell'immagine e dello stile neorealista: città e figure femminili prima mai viste cominciano ad apparire sullo schermo e questo «è già l'inizio di un rimescolamento antropologico: appare il disoccupato e il vagabondo, appaiono le campagne desolate, appaiono già alcuni segni che caratterizzano il neorealismo». Non che prima non ci fossero pulsioni e tendenze del genere, poiché Blasetti e altri registi avevano già girato all'esterno dei teatri di posa, ma per Lizzani il neorealismo non solo è uscito per strada girando immagini dal vero ma è stato il primo a individuare un «punto comune e qualificante dato dal linguaggio, un'unità di linguaggio e una mescolanza di generi. Fino ad allora non si era visto il momento umoristico, la risata addirittura precedeva la tragedia. L'umorismo è presente invece in tutti i film neorealisti, dove sono presenti figure sociali diverse: i bambini, le donne, ecc. Le donne ora diventano protagoniste e assumono funzioni addirittura maschili; i bambini si comportano da adulti. C'è un totale rovesciamento delle funzioni sociali» (ivi, 225).

I personaggi, appunto, ma non sono i soli: nei film che si richiamano al neorealismo ci sono segni caratterizzanti la figurazione di paesaggi come le grandi periferie urbane e le estese pianure sconfinata e insicura; scompaiono invece gli ambienti chiusi che davano sicurezza, com'era nel cinema dei «telefoni bianchi». Il regista ribadisce a più riprese come il neorealismo cinematografico risulti riconoscibile già a partire dai «segni figurativi e linguistici profondi che il neorealismo letterario, in gran parte, non

ha potuto lasciare». Non solo, ma lo stesso passaggio dal primo al secondo neorealismo gli appare con grande nettezza «perché solo dal '43 in poi tanti segni, che prima affiorano soltanto, diventano oltremodo chiari in una serie di opere che, malgrado le poetiche differenti (per dire di Zavattini, De Sica, Rossellini), caratterizzano tutti i film dell'epoca. Dopo non si può parlare di declino, ma solo di declino di contenuti». Il fatto è che l'Italia da paese contadino si fa paese industriale e la città comincia a prevalere sulla campagna, per cui di quella realtà tendono a cambiare i contenuti anche se ne permangono i segni più profondi. Per Lizzani i più grandi cambiamenti si verificano negli anni Sessanta «quando nasce un cinema che, insieme a contenuti nuovi, suggerisce forme di racconto nuovo. Pasolini, Petri, Bertolucci raccontano in maniera diversa, non danno più fiducia ai fatti, ne vedono il mistero, ne rovesciano le tensioni e così fanno pure i fratelli Taviani» (ivi, 226-28).

Passiamo ora a quello che è considerato uno dei padri del Neorealismo, lo sceneggiatore e regista *Giuseppe De Santis* il quale fa considerazioni di grande rilievo intorno all'esperienza vissuta nell'immediato dopoguerra. Egli comincia col sostenere che il neorealismo non nasce prima della fine del fascismo, derivando però da "prolegomeni" antecedenti e nasce dunque proprio grazie alla sua caduta; ne deriva una svolta storica innegabile «perché la Resistenza ha dato la possibilità a masse ingenti di uomini di avere le armi in mano, cosa che si verifica per la prima volta nella storia d'Italia. Nel cinema neorealista, quello diventato leggendario, i personaggi principali sono uomini che hanno fatto la Resistenza, simboli o prototipi di contadini e pescatori, partigiani e operai, disoccupati e senza-casa». Senza questa svolta non sarebbero nati *Roma città aperta*, *Miracolo a Milano*, *Ladri di biciclette*, *Riso amaro*: la censura fascista «non avrebbe mai permesso di far vedere le mondine che lavoravano in quel modo bestiale».

Nel corso della conversazione De Santis propone riflessioni di grande rilievo per chi operi nel settore della sociologia della comunicazione: «Il cinema – osserva – non potrà mai essere un fatto privato, come la scrittura. Già il cinema materialmente si fa in tanti, trenta, quaranta, cento persone ... Non c'è solo la sensibilità del regista, c'è la sensibilità dell'operatore, degli attori, di chi scrive, degli operai con i quali si fa un film». Quello del cinema non è un mestiere privato, anche perché dietro ogni immagine filmata c'è un interlocutore che è il pubblico. Nel caso del quale ci occupiamo, film con sceneggiatura di più collaboratori sono quanto di più proprio del neorealismo: «Uno dei fascino del mio mestiere è di essere come il direttore di giornale, il quale ha una serie di persone con cui realizza il giornale e poi ... Mi sono sempre sentito come un inviato speciale,

ho sempre avvicinato il mio mestiere a quello del giornalista». E, infine, un'affermazione recisa e amara: «Eredi del neorealismo credo che non ce ne siano perché è stata un'esperienza particolare che appartiene a un determinato periodo storico del nostro Paese ... Quell'esperienza è irripetibile, a meno che non si ripetano certe condizioni» (ivi, 234-36).

Un altro regista e sceneggiatore, ma soprattutto produttore cinematografico, è *Alberto Lattuada*, del quale vengono raccolte importanti testimonianze sugli anni in cui il Neorealismo si afferma in Italia e all'estero. Un primo riferimento va al documentario girato dopo la seconda guerra mondiale, *La nostra guerra* (1945), da lui diretto per conto dello Stato maggiore dell'esercito e riguardante il contributo del CLN e dell'esercito italiano. «Un paragone tra il cinema del fascismo e quello del dopoguerra? Ho cominciato a fare film sotto il fascismo, girando *Giacomo l'idealista* (1942) dove c'erano motivi anche di critica per la società dell'epoca, spunti critici sulle convenzioni sociali e certa mentalità cattolica ... Dopo la guerra girai subito *Il bandito* (1946), la storia di un reduce. Anche *Senza pietà* (1948) era sul dopoguerra, racconto dell'amore di un nero per una ragazza bianca. Poi viene *Il mulino del Po* (1949)».

Non sono solo le condizioni di vita dell'immediato dopoguerra a interessare il nostro ma pure quelle del Mezzogiorno d'Italia, anche se non sempre a sua firma. «Di film sul Mezzogiorno ricordo *Le quattro giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy, *Le mani sulla città* di Rosi, *Il sasso in bocca* di Ferrara, ecc. Da milanese mi sono rivolto più spesso al nord, ma mi è capitato di girare anche nel Mezzogiorno, a Lecce e in Sicilia. *Mafioso* (1962) fu girato proprio in Sicilia, un film che anticipa molte tematiche legate alla mafia ... Quella storia aveva un senso solo se era ambientata in Sicilia ... Ho insistito per girare in Sicilia e ottenere la collaborazione della gente del posto ... Sono andato a Belmonte Mezzagno e ho avuto la collaborazione di tutti gli abitanti, in particolare di coloro che avevano rapporti con la mafia». Lattuada gira infine a Lecce *Le farò da padre* (1974), su un tema assolutamente non convenzionale rientrante nella linea propria del film d'inchiesta che proprio allora si sviluppava e si diffondeva nelle sale cinematografiche (ivi, 241-43).

Nell'ideale dibattito che si svolge *ex post* sul significato e sui metodi del Neorealismo nella cultura italiana è a *Raf Vallone* che vien richiesta ancora una testimonianza nella sua qualità di attore, oltre che di giornalista (e combattente partigiano, in Piemonte). Il primo riferimento non può che andare alla stagione della Resistenza su cui si incentrano film come quello di Pietro Germi, *Il cammino della speranza* (1950), e i tre di Giu-

seppe de Santis: *Riso amaro* (1949), *Caccia tragica* (1947) e *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950). «C'era tutta una sete di giustizia sociale – osserva – che caratterizzava questi film e la società italiana d'allora. Avevamo pensato, insieme a Lizzani, De Santis e altri, di fare un film sui fatti di Melissa e sull'occupazione delle terre, ma il progetto venne ostacolato dal governo. Si trattò di una censura politica: erano un cattivo esempio di giustizia popolare ... L'attore o è il mediatore di istanze sociali o si riduce a fare il bel-imbusto». Prendendo atto di quanto a lungo sia durato il fervore neorealista, Vallone ricorda come si sia trattato di tutto un movimento che ha lasciato i salotti e i “telefoni bianchi” entrando nel vivo della realtà sociale del Paese. Un esempio significativo è quello che offre *Il cammino della speranza* per il quale si è dovuta percorrere fisicamente l'intera penisola. «C'erano lotte tremende – ricorda ancora –. Una volta in Sicilia, mentre andavamo a lavorare, trovammo degli enormi tronchi d'albero che sbarravano la strada. C'era lo sciopero delle miniere di zolfo, uno sciopero reale non una finzione scenica com'è rappresentato nel film: la realtà cinematografica aveva superato la realtà sociale. Noi scendevamo nelle miniere assieme agli operai, in una grande fratellanza di interessi oltre che di sentimenti». La realtà dei fatti fungeva insomma da supporto alla sceneggiatura: «Risalendo la penisola si incontravano le realtà assurde e le problematiche che caratterizzavano l'Italia di allora. Il film veniva modificato secondo le circostanze». Da qui l'attore trae la conclusione che la complessa prospettiva neorealista rimaneva un'ipotesi aperta a qualsiasi suggestione: niente era fisso oppure dogmaticamente certo, né programmato in anticipo, ma tutto era aperto al cambiamento (ivi, 230-31).

Mezzogiorno al cinema

Cerchiamo di cogliere altri significativi indizi scorrendo le testimonianze raccolte nelle conversazioni sul Neorealismo cinematografico man mano che esso trascorre verso il film d'inchiesta. In quest'ambito si colloca l'opera di *Ugo Pirro*, nome d'arte di Ugo Mattone, sceneggiatore di film interessanti come *A ciascuno il suo* (1967), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e *La classe operaia va in Paradiso* (1971). Riandando ad anni lontani, Pirro sostiene che «l'interesse per il Mezzogiorno nel dopoguerra è stato determinato dal fatto che protagonisti erano i contadini e le masse. E' stata l'epoca delle lotte contadine e a questo ha corrisposto la risposta del cinema, il quale ha bisogno di individuare protagonisti reali per potersi esprimere: vedi i documentari di Lizzani, *Nel Mezzo-*

giorno qualcosa è cambiato o *Il nostro pane quotidiano*, tentativo di documentario di De Santis sull'occupazione delle terre. O la mia storia di due analfabeti, *Ti scrivo questa lettera*, mai realizzato». Negli anni successivi, l'interesse per il Mezzogiorno si incentra su fatti di costume o sulla vecchia mafia (è il caso di Pietro Germi), vista nel ruolo di protagonista di eventi.

Lo sceneggiatore passa poi a rilevare come, oltre alle molte tematiche comuni a cinema e letteratura, quello che si è andato realizzando è uno scambio continuo nelle tecniche di narrazione, con modelli narrativi del realismo cinematografico che si diffondevano nella narrativa, e viceversa. «La scelta del parlato gergale – si chiede Pirro a proposito – derivava dal fatto che si prendevano attori per strada e li si faceva parlare, o era una scelta dell'autore? ... In *La terra trema* di Visconti l'uso del dialetto stretto si rivelò un limite alla sua circolazione. Ma tutto il Sud divenne un terreno fertile per ogni genere di operazione: si pensi ai film comici di ogni tipo». Nei fatti, per il nostro il passaggio dal neorealismo ai film di genere si realizza con i film di Germi, dove si registra una riscoperta di abitudini e antichi costumi una volta fallite le lotte contadine e la riforma agraria. «Non era più il tempo – osserva – di fare film sulle lotte contadine, rivelatesi un fallimento, e l'interesse si rivolse alla piccola borghesia, nuova protagonista della vita nazionale». Quanto alla questione dei rapporti fra cinema, tv e letteratura, Pirro ha modo di precisare che «il cinema esiste se si è in molti a guardarlo, se nella platea c'è omologazione tra persone con un unico interesse, uno stesso genere di buona comprensione, uno stesso *background* per capire il linguaggio del cinema ... La letteratura invece è qualcosa di individuale, porta ad una riflessione del singolo e provoca una riflessione diversa, non dico minore ma certo diversa ... Il pubblico cinematografico si riunisce in una sala che sceglie, è in grado di capire strutture narrative sempre più sofisticate, cresce insieme al film visto. Quello televisivo invece fa parte di una platea vasta e frammentata, oltre a mancare di omogeneità: lo spettacolo tv deve abbassare il livello per essere compreso da tutti e fare *audience*» (ivi, 247).

Quanto alle origini del Neorealismo, Pirro non ritiene che esso possa essere spuntato all'improvviso nel 1945 con *Roma città aperta* perché già «dietro i film di De Robertis c'era Rossellini, c'era stato *Ossessione*, *Quattro passi fra le nuvole* (1942) di Blasetti, ma anche certi film di Ferdinando M. Poggioli, *Le sorelle Materassi* (1943) e *Sissignora* (1941), la storia di una servetta». Conferma come il grande cambiamento sia avvenuto con la Liberazione, quando si è capito che non si poteva restare più nei teatri di posa o negli studi: «Per rappresentare gente del popolo bisognava prendere attori dalla strada e dunque conoscere Brecht ... Per rappresentare scene minute, semplici e quotidiane si sono adattati i metodi della rappre-

sentazione cinematografica ed è nato il neorealismo». Resta per ultima la questione relativa all'efficacia dell'azione politico-sociale svolta dai cineasti del dopoguerra e in merito a questo il nostro sostiene che allora il Paese condivideva un progetto comune che il cinema non poteva non riflettere, pur interpretandolo ognuno a modo suo: «Anche gli avversari del neorealismo ne adoperavano i moduli narrativi, e film popolari come *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini non sarebbe stato possibile immaginarli senza la stagione neorealista; e lo stesso dicasi di *Guardie e ladri* (1951) di Mario Monicelli e Steno. Dopo ... è la fantasia a diventare protagonista: essa ha fatto il ritratto di una borghesia in ascesa» (ivi, 250-253).

Sullo stesso tema, il rapporto fra Mezzogiorno e cinema, rimangono centrali le osservazioni di *Mario Monicelli*, regista e sceneggiatore, per il quale anzi «il cinema è nato proprio dal rapporto col Mezzogiorno. Da Rossellini a De Sica e a Zavattini, il merito è stato quello di rispecchiare la vita che lo circondava, di guardare a una realtà come quella del Meridione, Napoli, Roma e molto la Sicilia». Dopo aver definito sporadico il suo rapporto col Meridione, egli chiarisce come, durante il fascismo, il Mezzogiorno fosse visto soltanto da un punto di vista comico e solo dopo la guerra il cinema comincia a ridicolizzare tabù come la verginità, la gelosia o l'adulterio, e ciò nella satira di costume che è poi la commedia all'italiana. «Le tante sovrastrutture ancora presenti nel Meridione furono messe in crisi proprio da questo genere di film. Il cinema ne ha tratto spunti – osserva il nostro – ma il Meridione ne ha tratto spinte progressive». Non era raro, infine, che all'estero ci si meravigliasse di come gli italiani potevano ridere di se stessi e delle loro miserie, ma per Monicelli il fenomeno può farsi risalire a molto indietro nel tempo, a partire da Plauto e dalla tradizione latina e finire con Machiavelli e *La mandragola*: «Da lì attinge questo tipo di cinema, vivificato soprattutto dagli attori comici, dell'avanspettacolo e del varietà, una miniera inesauribile anche per la lingua: i dialetti palermitano e napoletano, innanzitutto, spesso annacquati per facilitarne la comprensione, anche se alla lingua si uniscono atteggiamenti, inflessioni, espressioni mimiche o infine il corpo, come nel caso di Totò» (ivi, 275-77).

Le osservazioni sul rapporto tra cinema e Mezzogiorno son dovute non solo con riferimento al fatto in sé ma anche alle esperienze di vita di ognuno dei cineasti che provano ad “autopercepirsi” per com'è possibile almeno, in anni ormai lontani da quelli del Neorealismo. E' il caso di *Ettore Scola*, regista e sceneggiatore, vera e propria icona del cinema italiano. Posto di fronte alla questione, egli sostiene con certezza che il neorealismo è nato a Roma sì, ma grazie ad autori, come Sergio Amidei e Cesare Zavatti-

ni, che da sempre avevano nutrito una particolare attenzione per il Sud. In *Paisà* di Roberto Rossellini è un continuo susseguirsi di ritratti e profili dell'Italia meridionale del dopoguerra; e quello di De Sica è un cinema del sud dal momento che si occupa della vita della gente povera del Mezzogiorno, com'è in *Ladri di biciclette*, o della solitudine della vecchiaia, com'è in *Umberto D.* «Non il Sud geografico – precisa Scola –, ma il sud dell'anima, tutte quelle zone e quei temi che riguardano temi come l'esclusione o l'emarginazione: facciamo cinema del sud anche quando siamo altrove».

Passando alla questione del rapporto tra cinema e letteratura, il nostro si fa forte dell'idea di Italo Calvino per il quale lo scrittore più importante del dopoguerra è stato De Sica, volendo dire che la letteratura non ha svolto, come avrebbe dovuto, il compito di “fotografare” la realtà italiana. Sia benvenuta allora l'affermazione in contrasto con quanto altri hanno sostenuto: «Il neorealismo è una vera scuola di pensiero, più che una semplice corrente cinematografica, proprio per il fatto di occuparsi della realtà italiana molto più della letteratura che negli anni Sessanta e Settanta se ne stava defilata». E' importante, in ogni caso, che ora gli storici abbiano cominciato a scoprire l'importanza del cinema per la stessa ricerca storica; un cinema, figlio dell'antico neorealismo, che si occupa dell'uomo e dunque non può non occuparsi del relativo contesto sociale, il che dà a Scola modo di sostenere: «Da *C'eravamo tanto amanti* (1974) a *Ballando ballando* (1983), da *La terrazza* (1980) a *Il mondo nuovo* (1982) con la fuga a Varennes, ho ripreso temi storici sotto questa angolazione: gli influssi che i grandi eventi storici hanno avuto sull'individuo, persino sulla sua vita privata. Un determinismo della storia oppure dell'ambiente, o del contesto sociale, che noi stessi contribuiamo a determinare» (ivi, 278-80).

Il cinema e la realtà sociale del Sud: Francesco Rosi

Un discorso a parte merita Francesco Rosi, regista e sceneggiatore ma soprattutto intellettuale e iniziatore dell'importante filone del film-inchiesta. Nella conversazione da cui riprendiamo le brevi note che seguono, relativamente al progetto politico-sociale del Neorealismo egli sostiene con certezza: «Il cinema ha una funzione di testimonianza, è lo specchio della realtà. L'importante è restituire quest'immagine attraverso uno specchio il più possibile non deformato dalla *fiction* cinematografica che è storia romanzata». E sul rapporto tra cinema e Mezzogiorno osserva: «Ho rac-

contato le vicende del Mezzogiorno affrontando i temi brucianti della realtà sociale e politica di questa parte d'Italia ... Non si può girare un film come *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) se non si ha un interesse forte e partecipato per la storia della propria terra ... se non si fa capire ad un grande pubblico perché fino a poco fa esisteva in Lucania un isolamento secolare e forme di cultura arcaica».

Quanto alla storia nel cinema, l'interesse che Rosi ha avuto a raccontare una storia come quella di Salvatore Giuliano dipende dalla continua scoperta dei misteri italiani in quel particolare intreccio che si realizza tra politica e affari. «Qui io adopero il metodo dell'inchiesta, della ricerca di una possibile verità – precisa – non ho tesi precostituite da rivelare, arrivare alla soluzione del giallo, ma coltivo l'esposizione di un metodo o i motivi che stanno dietro i diversi film rivolti molto più di altri alla realtà politica, sociale e antropologica, pur non eliminando l'interesse per il privato dei personaggi che non stava in primo piano: ho cercato di recuperare il privato attraverso il pubblico». Non sappiamo se il cinema può dire di più rispetto alla letteratura e alla storia – rilevare ancora. E' certo però che il cinema arriva al pubblico attraverso le emozioni e questo è un mezzo oltremodo potente. Messa a confronto con quella che si ricava da un libro, «l'emozione prodotta dal film arriva a coprire una gran varietà di persone: dall'analfabeta agli uomini più raffinati e colti. A parte il fatto che esiste una specificità del cinema rispetto ad altri mezzi: l'immagine del film può fare a meno della parola e l'emozione può arrivare ugualmente allo spettatore». Nel ruolo di regista ma anche di intellettuale, Rosi non esita ad affermare con forza che il cinema costituiva allora la forma d'arte più adatta all'espressione di coloro che avvertivano l'urgenza di misurarsi con i temi più spinosi della vita del Paese avendo qualcosa da dire in proposito: «Per questi motivi sono andato a scegliere una vicenda come quella di Giuliano, con tutte le ombre e i misteri di allora riguardanti la vita, la realtà e la politica ... Questo personaggio interessava molta gente in Italia» (ivi, 257-58).

Entriamo così nella storia del film che si può considerare il prototipo del film-inchiesta ma che allo stesso tempo mostra di conservare e valorizzare gran parte degli insegnamenti del Neorealismo: *Salvatore Giuliano* (1962). La raccolta e il trattamento delle informazioni sulla vicenda e sul quadro sociale in cui si inserisce non sono semplici, come già segnala Suso Cecchi D'Amico, e però il modo di procedere assurge a vero e proprio metodo per l'intero filone. Il regista sosteneva di non aver bisogno di un tramite per raccontare la storia: pur venendogli suggerito di ricorrere a un giornalista o a qualcuno che riferisse delle vicende del film, egli era convinto che era l'occhio della macchina da presa a dover raccontare, piuttosto che altri, pur basandosi sulla fedele documentazione dei fatti. Scelta centrale

per la realizzazione del film, questa, insieme a quella di girare nei luoghi reali, con gente del posto diretta testimone della storia di Giuliano; le due scelte si sostanziano nel massimo rispetto documentario dei nomi, delle vicende e delle date, oltre che degli esiti dei numerosi dibattiti parlamentari e giudiziari. «Decisi di girare – precisa ancora – nel paese in cui si svolsero gli avvenimenti, sulla montagna dove quei ragazzi salivano, sul monte ... Sono andato a Montelepre e ho detto alla gente del posto quello che stavo facendo. Mi hanno fatto una specie di processo: il tenente dei carabinieri, due parroci, il consiglio comunale. Mi chiesero se la mia intenzione era mostrare le vere sofferenze che aveva avuto il paese ... Alla fine ottenni la simpatia del tenente e della gente, un clima favorevole al film».

Quanto agli attori, Rosi si rende subito conto che non può far arrivare comparse dalla vicina città di Palermo e che è invece necessario prendere gli stessi contadini, la stessa gente del '47 che si impegnò a fare le stesse cose di quindici anni prima. «Vedendoli di persona, ho capito così la dinamica degli avvenimenti del tempo per cui non avrei dovuto rappresentare il bandito che sparava: avrei tolto il mistero a quel massacro, la prima strage politica consumata in Italia. Per la scena del film il giorno dopo non ho fatto altro che riprodurre quello che avevo visto, aggiungendo solo il rumore degli spari ... Una sorta di psicodramma collettivo: appena iniziarono gli spari una vecchia riandava con la memoria alla morte dei suoi figli e stava lì a mormorare di dolore. Le donne che dovevano piangere si limitavano a un lamento, proprio il lamento funebre di Piana. I contadini continuavano a ripetere che il massacro si era svolto proprio in quel modo» (ivi, 261-63).

Ci vuol poco a comprendere come film del genere costituiscano documenti anche per gli aspetti antropologici che registrano dell'Italia d'allora: in *Salvatore Giuliano* si documenta l'interno di una casa contadina degli anni Cinquanta, così come ne *La sfida* si registra una società che si va urbanizzando lasciando che si inseriscano via via i segni di una nuova cultura. Del resto era chiaro già allora che Rosi non poteva permettersi di alterare la verità dei fatti, e anche per questo ribadisce di non aver fatto ricorso ad attori non professionisti, a parte i banditi che erano ragazzi del paese di Montelepre e gli avvocati che erano quelli stessi del processo; per non dire della madre di Giuliano, una contadina madre di venti figli uno dei quali era stato ucciso. E non c'è dubbio – sottolinea – che un film è sempre testimonianza della realtà in cui viene prodotto: «Se si provano a proiettare uno dietro l'altro i film italiani dal dopoguerra fino agli anni Settanta si può ricostruire la storia d'Italia. Una tendenza a rispecchiare la realtà presente in maniera generale e compatta nel cinema drammatico ma anche nel grottesco, ironico fino alla commedia all'italiana: questo era un modo graffiante e crudele di mettere in evidenza i difetti del Paese e uno stimolo per cor-

reggerli». Una simile tendenza fa emergere infine gli aspetti della vita quotidiana in genere poco avvertiti perché legati ai ritardi culturali del Sud oltre che ai ritardi storici riguardanti i comportamenti e le relative carenze di sviluppo (ivi, 264-66).

Il regista passa successivamente a ripercorrere gli itinerari seguiti nella realizzazione dei suoi numerosi film, con particolare attenzione rivolta agli esiti non sempre positivi e spesso criminali dell'emigrazione: «Ne *I magliari* (1959) sono i meridionali all'estero, quindi abbiamo rappresentato anche i meridionali quando emigrano, il che non è frequente nel cinema, anche nei risvolti non edificanti come il traffichino. Rispetto alla serie di film che descrivevano la partenza e si concludevano con l'arrivo nella terra promessa, il film si sofferma su quello che avviene dopo, su come l'emigrante si trapianta all'estero rivelando problemi di carattere psicologico, esistenziale più ancora che economico. C'è un notevole scavo nella psicologia dei personaggi positivi ma anche truffaldini, colonie di magliari con organizzazioni ai limiti del lecito, con regole mafiose»; in *Lucky Luciano* (1973) Rosi affronta il problema delle conseguenze negative che ha l'emigrazione sulla criminalità fino al punto di fornire alimento alla mafia. In *Cristo si è fermato ad Eboli* egli tocca invece l'aspetto complementare dell'emigrazione, l'italiano che va all'estero e che, ritornando, recupera il ricordo mitico della sua esperienza passata. Anche le esperienze cinematografiche non ambientate al Sud non tardano a presentare problemi ad esso connessi. Relativamente alla sua filmografia, a precisa domanda Rosi si trova a rispondere: «Io non sono un neorealista! Il neorealismo per un certo numero di anni, fino ai Sessanta, ha restituito l'immagine di quello che accadeva allora nella società italiana, in maniera quasi speculare. Poi è cominciato un realismo più critico, con un'ottica più analitica: e questo lo si fa spesso coincidere col mio *Salvatore Giuliano*. Sento di appartenere a questa seconda tendenza» (ibidem).

Continuando a ripercorrere l'itinerario relativo a altri film prodotti nel tempo, l'attenzione si concentra ora su *Le mani sulla città*, film di denuncia tra i più rappresentativi del dopoguerra, costruito con grande partecipazione di persone comuni e non di attori professionisti, che siano commercianti d'automobili, avvocati penalisti, capi dell'opposizione. «Anche la sala del consiglio comunale l'ho composta con lo stesso criterio: nei banchi di destra c'era gente che avevo scelto volutamente con idee di destra; dall'altra parte avevo messo giornalisti dell'Unità e dell'Avanti ... Accadeva così che, quando c'erano momenti in cui erano previsti contrasti e scontri, gli attori finivano col fare sul serio». Il nostro passa quindi ai film che prefigurano situazioni definibili solo col passare del tempo: in *Lucky Luciano* (1973) si ritrova ad esempio il passaggio dal contrabbando di sigaret-

te al traffico della droga, col successivo moltiplicarsi degli interessi economici e col rischio crescente di inquinare la politica e l'economia: è quanto già si intravede in *Cadaveri eccellenti* (1976).

A chiusura Rosi viene chiamato a riflettere sul rapporto tra cinema e televisione: «Un film racconta, la televisione mostra» – risponde; riferendosi poi alla serie tv allora in programmazione, aggiunge: «*La piovra* non è attualità tv, ma racconto, opera di *fiction*. Oggi la tv è immediatamente sugli avvenimenti, il che ha tolto al cinema una delle funzioni più importanti, la denuncia. *Salvatore Giuliano* era un film di quella denuncia che ora fa la tv. Questa però non sostituisce del tutto il primo e resta pur sempre una profonda differenza fra giornalismo televisivo e creazione artistica, tra cronaca e *fiction*. La tv provoca traumi, dinanzi a guerre e corpi martoriati; il film ci fa riflettere, anche se l'eccesso di immagini cruente in tv sottrae emozioni alle nostre reazioni» (ivi, 267-69).

Dalla *fiction* al documentario

Tra i registi di cui si sono raccolte le testimonianze dianzi riprese tornano di frequente i riferimenti a documentari, corti e medio-metraggi prodotti negli anni del dopoguerra, tra i Quaranta e i Cinquanta, fino a toccare i Sessanta. Uno dei documentaristi che più si impongono all'attenzione di pubblico e studiosi è *Luigi Di Gianni*, regista Rai, che nel corso della sua attività affronta in prevalenza temi antropologici e sociali ed esplora, in particolare, l'intreccio tra la ritualità pagana e le forme di cattolicesimo popolare nell'Italia del Sud. A richiamare la sua attenzione non può essere allora che la storia del documentario sulla quale esprime opinioni e conoscenze di prima mano pur lamentando che sia una storia ancora poco conosciuta. L'interesse del nostro si è concentrato in origine sulla *fiction*, ma è venuto lentamente spostandosi su temi di carattere magico-religioso finendo col fare opera di denuncia del magismo del Meridione, dalla Basilicata alla Campania, dalla Puglia all'Abruzzo: da qui l'incontro con Ernesto De Martino che nel 1954 lo coinvolge in una delle sue "spedizioni antropologiche" nel Mezzogiorno, incentrate sul lamento funebre e sulle sopravvivenze magiche. Ne scaturisce la realizzazione di *Magia Lucana* (1958), documentario girato con la supervisione dello stesso De Martino che non gli risparmia notizie, suggerimenti e suggestioni, ma non partecipa alle riprese limitandosi a visionare il prodotto finale.

Sulla scorta dell'insegnamento del grande antropologo, Di Gianni intraprende un viaggio verso Albano della Lucania, uno dei paesi in cui più

forte sembra essere il ricorso al magico. «I contadini – ricorda – si dimostrarono piuttosto ostili. Più che durante il primo, le difficoltà crebbero nel secondo documentario, *Nascita e morte nel meridione* (1958), ambientato in una frazione di Avigliano, San Cataldo, paese dimenticato, senza nemmeno la chiesa, la luce o la levatrice, i morti portati via in barella. Questo secondo documentario non fu organizzato insieme a De Martino, lui mi parlò semplicemente del paese dove aveva fatto studi, mentre il primo seguiva più da vicino le tracce scientifiche dateci dall'antropologo con momenti di espansione e invenzione». Nonostante inviti e suggerimenti, il documentarista dichiara di non aver girato molti documentari scientifici preferendo muoversi lungo un itinerario personale alla ricerca di sensibilità, vicende e personaggi, modi di vita e consuetudini registrati per come emergono dalla realtà osservata. «I due documentari non si basavano su documenti, ma erano costruiti sulla base di una traccia, di certe verità accertabili e accertate, quasi cesellati formalmente. Si prendevano personaggi o contadini, e li si ponevano nelle loro case e li si faceva recitare. Recitavano se stessi e la loro vita». Il nostro incentra su questo la differenza tra *fiction* e documentario sostenendo come quest'ultimo riesca a cogliere l'essenza della vita e del gesto priva di qualsiasi orpello, essenzialità emblematica che non si esprime «in termini naturalistici» (ivi, 282-83).

Nei fatti – non manca di rilevare – nei documentari di quel tempo, e fino a tutti gli anni Sessanta, non era facile parlare di problemi sociali e quanto alla fruizione pubblica i documentari rientravano in un genere cinematografico aggiunto alle normali proiezioni che si davano nei cinema di città. Di seguito offre un complesso di informazioni di rilievo sulle condizioni in cui avvenivano la distribuzione e la proiezione nelle sale: tutti i documentari venivano dati prima dei film in proiezione, «solo che – ricorda – gli esercenti non avevano alcun interesse a programmarli, per cui li iscrivevano nel borderò ma poi non li proiettavano». Un simile stato di cose, in ogni caso, non durerà ancora per molto: «La legge [la legge 958 del 1949] prevedeva che ai documentari fosse riservata una percentuale sull'incasso pari al 3,5% e dunque si facevano battaglie per metterli accanto a film che incassavano di più. Quando nel 1963 venne a mancare l'aggancio al 3,5% e rimasero solo i premi di qualità, i piccoli produttori ne uscivano danneggiati. Allora si realizzavano 120 documentari all'anno ma non c'era più spazio per buoni guadagni; poi non ci fu più l'obbligo della proiezione e i documentari cominciarono a circolare soltanto nelle rassegne o nei festival senza che ci fosse più un grosso pubblico» (ivi, 286).

La storia continua negli anni successivi ai primi Sessanta quando inizia una fase molto più elaborata in cui tendono a combinarsi riprese frontali di eventi reali e riprese in studio. Uno dei primi esempi è costituito da *Il*

male di san Donato (1965) che Di Gianni gira a Montesanto del Salento, dov'è presente un fenomeno molto simile al tarantismo. I documentari – sottolinea – si muovono tutti fra antropologia e denuncia sociale: *Viaggio in Lucania* (1965) è chiaramente di denuncia. Si comincia a far ricorso all'approccio frontale, quando non al "cinema rubato" e, andando a riprendere frontalmente i posseduti dal male non è raro che si verifichino inconvenienti per chi sta a filmare: «Se non proprio i posseduti – annota – avrebbero potuto reagire i familiari. Ebbi notizie dalla collaboratrice di De Martino, Annabella Rossi, ma non potevamo effettuare molti sopralluoghi per ragioni economiche e le situazioni dovevano essere colte al volo». Le ristrettezze economiche, appunto: è innegabile, in effetti, come tutti i documentari d'ispirazione etnografica costituissero una scelta a dir poco rivoluzionaria per quel tempo – e di questo il nostro è ben consapevole – in quanto seguivano sì il filone meridionalista e rompevano con la tradizione di squallidi documentari per lo più realizzati a tavolino, ma erano condizionati soprattutto da ragioni legate al risparmio. I registi di documentari crescono intanto di numero e al decano Michele Gandin si uniscono Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Giancarlo Mingozzi e Giuseppe Ferrara, autore de *Il sasso in bocca* (1969) nella doppia versione del documentario e della *fiction* che fa ricorso alla consulenza di Michele Pantaleone (ivi, 285).

La riflessione finale è dedicata al complesso rapporto fra *fiction* e documentario: «Tra documentario e *fiction* c'era a volte uno scambio; De Seta proveniva dai primi, ma poi ha girato una *fiction* come *Banditi a Orgosolo* (1961). Ma in generale, però, è uno scambio ridotto perché i due settori rimangono separati. Se un regista passa dal primo alla *fiction* è come se si vergognasse a tornare al documentario. Il documentario non è una palestra di formazione, ma un'altra via del cinema». Altre considerazioni sono dedicate al complesso del filone documentarista in un susseguirsi di osservazioni di rilievo: «Si fanno confusioni – rileva tra l'altro – perché il corto e medio-metraggio sono considerati documentario, ma possono essere una novella cinematografica; un lungometraggio a sua volta può benissimo essere un documentario. La televisione ha privilegiato per lungo tempo il documentario d'inchiesta, o l'indagine giornalistica corredata di immagini, cosa ben diversa da chi si esprime essenzialmente attraverso le immagini» (ivi, 287-88).

Il secondo cineasta che rientra nel filone è Giancarlo Mingozzi, grande documentarista che dopo aver girato *Tarantula* [o *La taranta*] (1962), produce documentari per la Rai, in particolare una trilogia sul periodo fascista: nel primo, *Negli ultimi tre giorni*, ricostruisce l'attentato a Mussolini del 1926; nel secondo, *La vela incantata*, ambientato in Val Pa-

dana nel 1929, il cinema tradizionale (kolossal e film muti d'epoca) viene messo a confronto con una realtà fatta di facce contadine, povertà e dura vita quotidiana, inesistenti nella propaganda fascista; il terzo è infine *Le lunghe ombre*, ambientato nel 1944, dove guerra e violenza finiscono col distruggere i rapporti tra adolescenti. Anni dopo, dopo *Sulla terra del rimorso* (1982), gira nel 1985 un documentario sugli italiani in America: «Rifacemmo il percorso dei nostri connazionali mentre si inserivano in un altro contesto e nel cinema americano in particolare»; non manca di lamentare al riguardo la poca attenzione dedicata al settore: «La Rai non ha interesse per i documentari, li trasmette in orari impossibili o dopo moli anni dalla loro produzione» (ivi, 297).

Nel corso della conversazione il nostro viene invitato a proporre riflessioni sul confine tra il documentario e la *fiction*, confine che non stenta a giudicare molto labile. «L'ho sempre considerato alla stregua della *fiction* – risponde –. Un film con entrambi i generi è *Flavia la monaca musulmana* (1974). Volli ambientare la storia in Puglia per raccontare come storicamente nasceva il tarantismo. Non ancora inglobato dalla Chiesa, in una sfera pseudo-religiosa, era allora una manifestazione esclusivamente liberatoria, femminile e femminista quasi, per riaffermare la presenza della donna nella società». In chiusura si lascia andare ad una sorta di *Amarcord* ricordando il padre, pioniere del cinema emiliano, che da bambino seguiva da vicino col più grande interesse infantile i “cinematografari ambulanti” che arrivavano nelle province di Bologna e Ferrara, issavano le loro vele nelle piazze e sulle aie e qui proiettavano i film del tempo. «Ho poi girato *La grande magia* (1994) in cui raccontavo com'era nata *La vela incantata* (1982), inserendovi riprese inedite nel primo: poiché il film era sull'ascesa del cinema negli anni Venti e Trenta, ho messo a confronto la realtà passata e la presente. Mio padre costruì poi una sala, distrutta dai bombardamenti tedeschi ma ricostruita prima della fine della guerra» (ivi, 296-98).

Nel rapido excursus che stiamo proponendo non c'è dubbio però che a imporsi su tutti è *Vittorio De Seta*. Nel settore del documentario, in cui tanti giovani cineasti si sono impegnati con corti e medio-metraggi di varia esperienza, egli costituisce certamente un momento di rottura (Rais 2002). Autore di almeno dieci documentari, di cui sette girati in Sicilia, rompe con il bianco e nero (che per molto tempo si era pensato in grado di dare maggior precisione alle immagini), col quadro e col testo di commento: alla totale assenza di quest'ultimo accompagna l'impiego del colore e del cinemascope, con molte didascalie che servono a contestualizzare le immagini. Tra i filmati di Sicilia, dedicati alle pratiche di cultura materiale e all'etnomusicologia, ma non solo, sono da segnalarne almeno quattro: *Lu*

tempu di lu pisci spata (1954), *Surfarara* (1955) e *Pasqua in Sicilia* (1955), *Contadini del mare* (1955), una delle prime registrazioni audiovisive della mattanza dei tonni. A parte la grande capacità nel montaggio, l'assenza dei commenti e del sonoro che così non si sovrappone alle immagini, De Seta offre allo spettatore soltanto quello che ha registrato nel corso delle riprese; ricorre ad una *troupe* di tre sole persone (egli stesso, ribadisce, con la moglie e il garzone del bar); non effettua infine l'abituale revisione serale per correggere i filmati, mandandoli a Roma e restando in attesa del ritorno, ma si limita a riascoltare le registrazioni del sonoro basandone il senso sul ricordo dei filmati.

E' lo stesso De Seta, riannodando i fili della sua carriera, a sostenere che con i documentari degli anni Cinquanta intendeva dare dignità al mondo che riprendeva e ai suoi angoli più remoti. «Ero alle primissime armi – ricorda – e dovevo fare tutto da me, senza neanche un operatore. Per montare 300 metri di pellicola ne giravo appena 1200 o 1300. *Un giorno in Barbagia* (1958) non venne premiato. Quando ho girato *I dimenticati* (1959) ho speso tre milioni e mezzo per ricevere un premio di sei milioni di lire. Per girare *Pescherecci* (1958) sono affondati tre natanti nel corso di una tempesta e son dovuto rimanere in mare aperto per dodici ore ... Non avevo consapevolezza di quello che facevo ... e che dopo duemila anni che avveniva in quel modo, la pesca del pesce spada sarebbe scomparsa in pochissimo tempo». Egli stesso è pienamente consapevole del lento maturare di una crescente attenzione rivolta al mondo del Sud e alla fase poetica degli inizi fa seguire una fase di riflessione con *La Sicilia rivisitata* (1980) quando torna appunto a rivisitare gli stessi luoghi. Nel documentario *Calabria* (1994), invece, capovolge l'idea che la fine della cultura contadina sia inevitabile: se la cultura industriale – osserva con rabbia – cercava un capro espiatorio delle cose che non vanno, la palla al piede l'ha trovata nella criminalizzazione del Sud. Eppure, ancora quarant'anni prima, ne *I dimenticati* (1959) girato come al solito con scarsi mezzi nella stessa regione, De Seta aveva ripreso angoli nascosti arcaici e dimenticati. E' l'unico documentario con un commento sonoro, lasciando che fossero le immagini a parlare e che la cultura popolare potesse esprimersi dal di dentro, senza sovrapposizioni di sorta (Ciacci 1998, 289-90).

Venendo al rapporto fra *fiction* e documentario, il nostro ricorda come in Sardegna abbia girato *Pastori a Orgosolo* (1958) e poi *Banditi a Orgosolo* (1961) e in entrambi abbia fatto tesoro dell'esperienza documentaristica per un film di finzione. Al riguardo, non può non porre la questione della lingua: «Se avessi usato la lingua sarda autentica, il film sarebbe stato come straniero, a parte il fatto che allora il sardo si stava diffondendo come parlata comica: fui costretto a doppiarlo con un sardo corrente. Quan-

to ai contenuti, ho lavorato nella *fiction* come facevo con i documentari, senza sovrappormi al mondo raccontato, costruito giorno per giorno in un confronto dialettico con la realtà circostante e mi affidavo alle sue sollecitazioni» (ivi, 292).

Quanto invece ai rapporti tra letteratura e Mezzogiorno, De Seta osserva come i letterati in gran parte abbiano sempre fatto parte della casta dominante: «Le storie del brigantaggio post-unitario le hanno scritte i figli dei proprietari terrieri i quali hanno detto di tutto sostenendo che è stata un'esplosione cruenta di popolazioni arcaiche e sottolineando la ferocia del brigante che beve il sangue del nemico. In effetti, il sud era popolato di gente affamata che voleva la terra, e nessuno tra letterati e giornalisti lo diceva». Né si può dire che il cinema abbia detto e fatto di più: basta passare in rassegna i film di un meridionalismo autentico per prendere atto che non sono poi tanti. «Ci sono sempre state due esigenze: la prima capire i problemi, la seconda tradurli in storie rappresentative. Molte volte la realtà del sud è stata raccontata da chi veniva da fuori, altre volte da meridionali andati via da molto tempo. Pur essendo difficile raccontare una storia dal di dentro, io ci son cresciuto in questa società, vivendo per anni sul posto [è il caso di ricordare che il nostro nasce a Palermo e muore in Calabria]. E in ogni caso rimangono profondi l'ostracismo per il mondo agricolo e la discriminazione nei confronti del Sud».

La conclusione che è possibile trarre dal percorso delineato è che i documentari d'autore, ovvero lo specifico filone cresciuto tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, è andato declinando perché son venute meno le particolarità del mondo descritto. I documentari costituivano la conclusione di lunghi e faticosi lavori di ricerca, basati su un'attenta raccolta di materiali e una documentazione adeguata, preceduti a loro volta da lunghi periodi di riflessione: «In seguito tutto è cambiato, il documentario è stato assorbito dal giornalismo ed è diventato un commento, ovvero un corredo illustrativo ad un lavoro giornalistico: la scelta delle immagini viene ora subordinata alle parole e spesso non è sincronizzata. Hanno vinto i lavori istantanei, prodotti in un giorno. Il documentario d'allora era vicino più al film che all'inchiesta giornalistica, era un'opera d'arte. Come il film, si giovava di diversi elementi in vista di un risultato unico: il montaggio, gli effetti, la musica. Doveva arrivare alle corde dello spettatore, colpirne i sentimenti» (ivi, 293-94).

Un quadro che stenta a farsi completo

Stiamo cercando di delineare e definire la presenza del Mezzogiorno nel cinema italiano e, per quanto ad ogni tappa ci sentiamo più vicini alla meta, scopriamo ogni volta che c'è ben altro da mettere in rilievo, e ci sono molti altri soggetti (registi e attori, sceneggiatori e documentaristi) dei quali è necessario parlare. Uno di questi è Citto Maselli, nome d'arte di Francesco, regista cinematografico che in più occasioni si è misurato con i documentari, a conferma di una continua apertura al reale in tutta la sua ricchezza e complessità. Alla richiesta di quale sia il suo rapporto col Sud, risponde lapidario: «Il mio rapporto col Mezzogiorno è di sangue perché i miei nonni materni sono pugliesi e i paterni molisani ... Pirandello era mio padrino di battesimo e grande amico di mio padre [raffinato critico d'arte] ... Ho girato tanti documentari in Sicilia tra il 1952 e il '53 su una gran quantità di temi. Poi sono rimasto legatissimo a Napoli, dove scrivo la gran parte dei miei film». Di qui parte un lungo percorso nel quale si colloca il film *I tre operai* (1980) che costituisce l'esito più denso di una campagna fotografica sulla realtà dei quartieri di Napoli appena portata a termine. E' presente dunque nel film un'attenzione diretta al Meridione anche se rimane centrale il proposito di portare avanti un ampio discorso sulla sua classe operaia del tempo. Nei fatti nella filmografia del nostro il Sud si coniuga ad ogni passo con la sua contorta storia sociale e la sua complessa cultura tradizionale, anche se il regista mostra grande cautela nel giudicarsi: «*Il sospetto* (1975) è l'unico film che potrei definire storico – rileva – anche se pure per *Gli indifferenti* (1964) si può fare riferimento alla storia. Ho però eliminato del tutto il fascismo, presente nel romanzo di Moravia, dalla ricostruzione storica e ne ho fatto un problema di civilizzazione borghese e di mortuarietà di quella borghesia e di quell'epoca. Anche *Gli sbandati* (1955) si può dire un film storico; girato nel 1954 e uscito nel '55, si riferisce ad una storia del '43 dove ho cercato di dare un'idea della Resistenza anti-CLN».

Quanto infine al rapporto tra cinema e letteratura, Maselli non esita ad affermare che si tratta di produzioni culturali del tutto diverse: è paradossale al riguardo che possano talora mostrare tante più corrispondenze quanto meno sembrano rassomigliarsi. Focalizzando la sua attività di documentarista, il nostro segnala tutto il valore e il peso che i documentari degli anni Cinquanta hanno avuto, un valore e un peso che hanno fatto grande la scuola degli autori quali essi sono stati: «Ho girato una sessantina di documentari, la metà sono firmati, l'altra metà sono di propaganda, e la metà sono andati perduti. Allora a produrli erano società fittizie che poi si scioglievano o fallivano. Grazie alla legge del 3,5% si producevano molti

documentari, ma poi solo quelli abbinati a film di successo incassavano milioni di lire ... Tra i sette documentari girati in Sicilia ricordo *La festa dei morti in Sicilia* (1953), girato a Catania, e *Uno spettacolo di pupi* (1953) che si sono perduti per sempre». Nel ricostruire infine il quadro in cui rientra a buon diritto la sua produzione, Maselli non omette di “rendere omaggio” a registi e documentaristi del Sud quali sono Cesare De Seta, Elio Ruffo, Luigi Zampa, Nanni Loy e Francesco Rosi: a conferma di uno spirito di scambio, di aiuto e di collaborazione tra cineasti variamente impegnati a fare del Sud un tema ideale di scoperta e di denuncia (ivi, 299-01).

Un altro intellettuale e operatore che può frasi rientrare in “un quadro che stenta a farsi completo” è *Florestano Vancini*, regista e sceneggiatore oltre che testimone di eventi storici di rilievo. Come altri prima di lui, nel tracciare le linee di un rapporto tra cinema e letteratura non può fare a meno di prendere in considerazione la sua esperienza di cineasta di lungo respiro, a partire dal tragico episodio di Bronte per il quale si rivela centrale la sua antica frequentazione di Giovanni Verga. Quando giunge a Roma non tarda a cercare produttori interessati a girare dei documentari in Sicilia riuscendo ben presto a realizzarne tre: il primo, *Luoghi e figure di Verga* (1951), si lega ai luoghi e ai personaggi verghiani; il secondo, *Portatrici di pietre* (1952), riguarda un piccolo paese arroccato sul mar Tirreno, nei pressi di Sant’Agata Militello, dove le donne andavano sul greto di una fiumara a caricare pietre al solo scopo di liberarla dai sassi che poi, portati sul capo, venivano ceduti ai muratori per costruire case; il terzo, *Più che regione* (1952), ormai perduto come tanti altri documentari, «era una corsa a volo d’uccello sulla Sicilia classica – confessa – una specie di tributo che pagavamo per poter fare poi i documentari che ci interessavano di più».

Trattando del rapporto con il Mezzogiorno e la Sicilia in particolare, il pensiero di Vancini non può non andare di nuovo a Bronte, e precisamente alla *Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno mai raccontato* (1972), come recita il sottotitolo di *Bronte*. Vent’anni dopo i documentari incentrati sulla Sicilia, anche questo film parte dal rapporto idealmente intessuto con Verga. Nei fatti, pensando di girare a Vizzini un film sulla realtà rusticana dell’Isola il regista comincia con l’informarsi sul senso oscuro della novella verghiana *Libertà*: ne vien fuori il mistero dei fatti di Bronte che si rivela immediatamente un argomento degno di ricostruzione filmica; si trova così contemporaneamente a girare *La lunga notte del ’43* (1960), sul modo in cui il popolo italiano affronta realmente la Resistenza, e a preparare la sceneggiatura di *Bronte*: il copione, scritto nel 1961, aspetta però dieci anni prima di diventare film grazie a un contributo Rai la quale impone dei tagli prima di metterlo in circolazione, facendogli perdere

ancora due anni per il lungo lavoro di rimontaggio cui viene sottoposto. «L'episodio – annota ancora il nostro – viene ricostruito in maniera molto vicina alla realtà. A Bronte c'erano interessanti documenti, tra cui un libro di un avvocato brontese, Benedetto Radice, che risaliva ai primi del Novecento. Da qui agli archivi di Catania per gli atti del processo, al quale Verga aveva assistito e ne aveva ricavato note per la novella. E poi lettere, documenti e proclami, e quant'altro per la figura di Nino Bixio, mai indagati prima ... Alla ricerca di un contributo più profondo per la psicologia dei siciliani, abbiamo fatto ricorso al giovane Sciascia e con lui abbiamo steso il copione del film» (ivi, 304-07).

Intorno al film ci sono state polemiche e reazioni politiche a non finire, dall'una e dall'altra parte. *Bronte* costituisce del resto un esempio emblematico di com'è stato affrontato il problema del Mezzogiorno dalle classi dirigenti: nel 1860 – rileva il regista – in qualità di conquistatori e colonialisti; in seguito, ai tempi del brigantaggio, ricorrendo all'intervento dell'esercito nelle regioni del Sud. Su un altro fronte, ovvero in merito al giudizio sul film, ha fatto sentire il suo peso la critica impegnata. Al di là di tutto questo *Bronte* finisce col rivelarsi però un film precorritore anche «per il modo in cui è stato girato, con la macchina a mano: un film girato senza carrello – annota –, senza inquadrature perfettamente ricostruite ed eleganti, con l'aria di rappresentare gli avvenimenti mentre accadono. Ho cercato di narrare i fatti per come risultavano dalle ricerche e dai documenti, tra continue emozioni vissute nel rapporto con un mondo di contadini rassegnati a vivere in condizioni sub-umane» (ivi, 310).

E' ancora da ricordare che Vancini ha coltivato nel tempo un rapporto fedele col Mezzogiorno, al quale ha continuato a prestare significativamente un'attenzione particolare. Nel 1973 gira *Violenza: quinto potere* (1972), tratto da un testo del giornalista e drammaturgo Giuseppe Fava assassinato dalla mafia, nel quale convergono gli Atti della prima Commissione antimafia. Quanto alla questione del cosiddetto "film storico" il nostro sostiene che esso «deve porre dei problemi»: da *La lunga notte del '43* via via fino al *Delitto Matteotti* (1973) dove non si preoccupa di ricostruire le modalità del delitto ma si chiede il perché di una crisi nell'Italia del 1924, ultima occasione per liberarsi del fascismo. «*Bronte* e *Matteotti* sono film collocati nel loro preciso momento storico. Quanto a *Matteotti* ... le ricerche le ho sempre fatte da me. Non ero digiuno di storia fascista, conoscevo quel periodo; mi sono immerso totalmente nella lettura e nelle ricerche per sei-sette mesi senza scrivere un rigo. Gli storici li ho letti tutti, a partire da De Felice, poi sono andato a rileggere i giornali dell'epoca, le testimonianze dei sopravvissuti (da trattare sempre con cautela per le even-

tuali rimozioni cui possono andare incontro), carteggi, epistolari, memorie» (ivi, 315-16).

A chiusura del percorso seguito, alla ricerca di una sorta di “auto-percezione” di un lontano vissuto cinematografico, incontriamo due rappresentanti di rilievo della storia del cinema italiano: il primo è Giuliano Montaldo, attore oltre che regista: *Gli sbandati* (1955) è il film di Citto Maselli al quale partecipa da attore, come avverrà più tardi con *Cronache di poveri amanti* (1954) di Carlo Lizzani. Montaldo non stenta a riconoscere che la spinta del neorealismo del primo dopoguerra si esaurisce nel 1948, quando le sinistre perdono le elezioni e nasce la polemica sui “panni sporchi” da non mettere in piazza: finisce allora tutto un filone cinematografico basato sull’istinto di ricerca e sull’immediatezza che non temeva di portare la macchina da presa per le strade e frugare nei punti meno visibili della società. «Dal 1948 si cambia – rileva il nostro – a partire da una stretta creditizia nei confronti del cinema impegnato. Perciò nasce a Genova la Cooperativa Spettatori e Produttori Cinematografici, cui partecipo come attore e con l’impegno politico dovuto. Tra il 1950 e il ’51 essa viene triturrata dal meccanismo del cinema di allora. E ci trasferiamo a Roma, perché i film del periodo genovese avevano sempre lo stesso pubblico, si ripeteva ogni volta una mobilitazione appassionata, ma di persone legate sempre allo stesso settore politico».

Segue una lunga permanenza in America, dove prende parte a film in cui si parla esplicitamente di mafia, dopodiché il regista torna alle origini raccontando episodi di una storia ignorata dalla scuola. Nascono così due film: il primo è *Gott mit Uns* [Dio con noi] (1969) in cui gira l’episodio della riconsegna di due giovani disertori tedeschi ai loro stessi commilitoni dai quali vengono fucilati ignorando che la guerra si era conclusa e si era al quinto giorno di pace; il secondo film è *Sacco e Vanzetti* (1971). Nei due film si affrontano in successione questioni sociali e politiche di peso come l’intolleranza dei militari e il rapporto tra uomo e giustizia; da una questione che allora tormentava il nostro, il rapporto fra l’uomo e il dogma, nasce infine il film *Giordano Bruno* (1973). «Torna un nuovo racconto intorno all’intolleranza degli uomini: tale è il caso di *L’Agnese va a morire* (1976), ispirato a un particolare aspetto della Resistenza (una contadina lotta contro l’occupazione nazista). In realtà – è la conclusione – il cinema serve anche a comprendere il passato, riflettendo sulla storia più o meno recente» (ivi, 325-26).

Il secondo rappresentante di rilievo è Damiano Damiani il quale, nella conversazione che qui riprendiamo, parte da un’osservazione: «Ci so-

no due modi di raccontare: o racconti la storia del paese dove sei sempre vissuto, e quindi il paese di cui conosci tutti i dettagli, oppure racconti il paese in cui viaggi ... come Chateaubriand o Goethe. E' questo il caso mio. Sono consapevole che posso fare degli errori, ma so altrettanto bene che quelli che stanno in un paese e lì sono nati, non sempre conoscono e capiscono i difetti del loro paese. Ci vuole distacco, è questo il vantaggio del viaggiatore». L'osservazione di Damiani acquista tutto il suo significato se si pensa che nei primi anni Settanta egli ha incentrato tutta la sua attenzione sulla mafia, e sulle complicità di cui tende a servirsi, in due film: *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* (1971) e prima ancora *Il giorno della civetta* (1968), ripreso pari pari dal romanzo di Leonardo Sciascia con la sola aggiunta dell'ingresso del mafioso nella sede locale del partito di governo, volendo così segnalare la complicità della politica romana nello stato di cose di quel tempo. «La mafia raccontata in questo film è ancora una mafia antica – conclude – mentre quella del *Commissario* è nuova: racconta dei rapporti politici, ma anche dei rapporti con la magistratura, degli interessi d'ordine economico che ruotano attorno agli appalti delle opere pubbliche. Poi è venuta la droga» (ivi, 336-37).

Al regista vengono richiesti per ultimi dei riferimenti intorno al rapporto tra cinema e storia, argomento per il quale egli non può fare a meno di rifarsi al cinema neorealista che «ha avuto il merito di mostrare e denunciare i difetti e i lati negativi dell'Italia del dopoguerra: lo scopo non era quello di essere cinici, ma bensì di cambiare e progredire». Rimane, infine, un'annotazione di grande significato per la continua attenzione che egli rivolge al Mezzogiorno d'Italia: nato a Pordenone, cresciuto a Bologna, per poi vivere a Milano e Roma e finalmente scoprire la Sicilia. Bene, Damiani dichiara di «sentirsi soprattutto italiano!».

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (2010), *Il cinema neorealista italiano* [www.interware.it/tsr/ssiss/materiali.cinema1.htm].
- Altheide D.L. (1986), *Creare la realtà*, ERI, Roma.
- Arbasino A. (2002), *Il cinema ai tempi del fascio*, Repubblica, 27 febbraio.
- Barthes R. (1969) (a cura di), *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano.
- Battaglia S. (1964/96), *Grande Dizionario della lingua italiana*, voll. I-XVII, Utet, Torino.
- Bentivegna S. (1998) (a cura di), *Mediare la realtà*, F. Angeli, Milano.
- Berger P. Luckmann T. (1989), *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 2°.
- Bettetini G. (1991), *Cinema*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Ist. Enciclopedia Italiana, Roma.
- Bettetini G. Grasso A. (1988) (a cura di), *Lo specchio sporco della televisione*, Torino.
- Bremond C. (1969), *La logica dei possibili narrativi*, in Barthes (1969).
- Brunetta G. P. (2009), *Il cinema neorealista italiano. Economia politica cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- Brunetta G.P. (2010), *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, in Brunetta (2010).
- Brunetta G.P. (a cura di) (2010), *Storia del cinema mondiale*, Laterza, Roma-Bari.
- Casetti F. Di Chio F. (1990), *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Cheli E. (1993), *La realtà mediata. L'influenza dei media tra persuasione e costruzione di realtà*, F. Angeli, Milano.
- Ciaccio P. (1998), *Cinema e storia*, Liguori, Napoli.
- Costa A. (1998), *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano.
- Costa A. (2013), *Il cinema italiano*, Il Mulino, Bologna.
- Crespi F. (1984), *Mediazione simbolica e società*, F. Angeli, Milano.
- Della Casa S. (1994), *Il cinema della strada. Contesto, componenti, autori e avversari del cinema neorealista*, Ed. Bramante, Milano.
- Eco U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

- Eco U. (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- Formisano C.A. (2013), *Tra realtà e finzione. Il mito della caverna tra cinema e letteratura* [www.bncomics.it].
- Gabrielli A. (1993), *Dizionario dei sinonimi e dei contrari: analogico e nomenclatore*, Loescher, Torino.
- Genette G. (1969), *Le frontiere del racconto*, in Barthes (1969).
- Genette G. (1976), *Figure III. Il discorso del racconto*, Einaudi, Torino.
- Giacomarra M.G. (1997), *Manipolare per comunicare*, Palumbo, Palermo.
- Golding P. Elliott P. (1979), *Making the News*, Methuen, London.
- Iaccio P. (1998), *Cinema e storia*, Liguori, Napoli.
- Jakobson R. (1985), *Saggi di linguistica generale* (1962), Feltrinelli, Milano 2°.
- Lepri S. (1991), *Professione giornalista*, Etas, Milano.
- Marcus M. (2010), *In memoriam. L'eredità neorealista nel cinema antimafia contemporaneo*, Pennsylvania Univ., Philadelphia.
- Medici A. (2013), *Neorealismo*, Dino Audino ed., Milano.
- Mereghetti P. (2014), *Le seconde vite del neorealismo*, in "La lettura-Corriere della sera", 17 agosto.
- Metz Ch. (1975), *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano.
- Micciché L. (2006), *Visconti e il Neorealismo*, Marsilio, Venezia 2°.
- Morcellini M. Fatelli F. (1994), *Le scienze della comunicazione*, Carocci, Roma.
- Noto P. Pitaffio F. (2010), *Il cinema neorealista*, Archetipolibri, Bologna.
- Oliveri M. (2002), *Rizzotto, Livatino e Impastato: l'antimafia va a cinema*, Repubblica, 10 luglio.
- Parigi S. (2014), *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia.
- Rais A. (2002), *Intorno ai documentari di Vittorio De Seta 2*, Repubblica, 7 febbraio.
- Raschiatore F. (2014), *Neorealismo Prima parte*, in "La lettura-Corriere della sera", 10 gennaio.
- Rombi R. (2002a), *La lunga stagione del cinema d'inchiesta*, Repubblica, 24 febbraio.
- Rombi R. (2002b), *La mia storia su Calvi in un'Italia che cancella tutto*, Repubblica, 24 febbraio.
- Rossi P. (1970) (a cura di), *Il concetto di cultura*, Einaudi, Torino.
- Sadoul, G. (1966), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino.
- Savio F. (1975), *Ma l'amore no*, Sonzogno, Milano.
- Sciolla L. (1989), *Introduzione a Berger Luckmann* (1989).
- Sfez L. (1988), *Critique de la communication*, Seuil, Paris.
- Sfez L. (1991), *La Communication*, PUF, Paris.

- Terzolo L. (1974), *La lingua del cinema neorealista. Componenti realiste e spettacolari* (pres. G.L. Beccaria), Università, Torino.
- Todorov T. (1969), *Le categorie del racconto letterario*, in Barthes (1969).
- Tuchman G. (1978), *Making News*, New York.
- Verdone M. (1977), *Il cinema neorealista da Rossellini a Pasolini*, Celebes, Trapani-Palermo.
- Véron E. (1981), *Construire l'évènement*, Seuil, Paris.
- Wolf M. (1985), *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano.