

JUDIT BÁRDOS

Immagine, evento, immagine-fatto:

il linguaggio cinematografico del neorealismo italiano¹

Il cinema è un'arte visuale, che da una parte è composta da immagini, dall'altra parte fissa l'immagine. In che modo è capace il film di illustrare un evento per mezzo dell'immagine e del movimento? A questa domanda semplificatrice troviamo senz'altro una risposta semplificatrice: le immagini formano una serie di immagini per mezzo del taglio, mentre la serie di immagini rievoca nello spettatore l'evento. Se vediamo un bersaglio, poi una pistola puntata su esso, percepiamo che ci sarà uno sparo. Nella cinematografia classica e in quella di popolare lo sparo si realizza (mentre nel cinema moderno, cominciando da Godard, non sempre si realizza). Una serie di immagini e di intervalli, costruita dal montaggio: ciò forma l'immagine dell'evento. (Le immagini sono separabili e distinguibili. Sappiamo quando finisce la prima e quando comincia la successiva – ciò è proprio l'intervallo di cui ha scritto per primo Dziga Vertov.)

Nel cinema moderno (cominciando dalla *nouvelle vague*) le immagini già non sono separabili una dall'altra, e anche lo spazio e il tempo si costruiscono in modo diverso. Si testimoniano cambiamenti radicali, comparabili a quelli che si effettuano – in confronto al romanzo classico – nel romanzo moderno (Joyce, Proust). Le storie si frammentano, si mescolano realtà e sogno, immagini di ricordi e di fantasia, si annulla la posizione onnisciente dell'autore, cambia il tipo della narrazione, ecc. Nel presente studio vorrei mostrare esclusivamente il modo in cui nell'arte cinematografica si cambiano l'immagine e la composizione delle immagini. In tale „processo di modernizzazione” il punto saliente è il neorealismo italiano, di cui il precursore diretto era Orson Welles, e la cui condizione tecnica era la possibilità di utilizzare la profondità dell'immagine.

Vediamo un montaggio classico di immagini.^[1] L'immagine dei soldati che camminano verso il basso regolarmente, uniformemente, con ritmo, viene seguita da immagini di persone che si muovono verso l'alto irregolarmente; nello stesso momento la camera scompone con regolarità l'immagine del movimento e lo spazio, tuttavia l'evento illustrato e il movimento sono ricostruibili e si può anche seguire il cambiamento del punto di vista e del piano (ossia

della distanza dall'oggetto), inoltre rimane chiaro che tutto ciò si vede da un punto di vista esteriore. È univoco a chi è puntata l'arma.

Questo esempio è tratto dal *La corazzata Potemkin*; ovviamente il film costruito sul montaggio è in un certo senso un caso estremo. Ho tratto questo esempio da una parte perchè è stato analizzato anche da Deleuze come un caso classico dell'immagine-azione, della grande forma, dall'altra parte perchè si possono trarre esempi innumerevoli della composizione tradizionale di immagini (non necessariamente dal cinema muto o dal primo cinema sonoro, dove i confini delle correnti della storia del cinema sono tagliati da certi generi e da determinati stili di registi). Dunque si possono facilmente rievocare delle scene (anche persino da un film giallo) in cui in primo piano (PP) è rilevato un oggetto che in seguito avrà una certa importanza (per esempio la maniglia di una porta che presto si aprirà), o in cui in primissimo piano (PPP) è rilevata una parte di un viso (l'angolo della bocca che si contrae, il ciglio dell'occhio che batte), e in cui in seguito vengono mostrati altri oggetti o particolari, poi si vede in piano americano (PA) o in campo lungo (CL) il luogo intero della scena, per es. una stanza, e in base a tutto ciò siamo in grado di ricostruire lo spazio e l'azione. È dello stesso tipo la composizione tradizionale del campo-controcampo (in cui la camera mostra susseguentemente il primo, poi il secondo protagonista della scena).

Vediamo ora una scena del *Quarto potere* di Welles.^[2] Secondo l'analisi di André Bazin „in primo piano c'è un bicchiere enorme, che copre quasi un quarto dell'immagine, un cucchiaino e un tubetto di medicina. Il bicchiere copre quasi interamente il letto di Susan, il quale letto scompare nel campo dell'ombra... qualche rantolio incerto... La stanza è vuota, nel profondo si vede la porta che per mezzo della pseudo-perspettiva è mostrata ancora più lontana di quanto è in realtà, e dietro la porta la bussata. Senza aver visto altro che il bicchiere, e senza aver sentito altro che due rumori, da due diversi angoli, comprendiamo immediatamente la situazione: Susan si è racchiusa nella propria stanza per avvelenarsi, e Kane vuole entrare... Si crea una tensione tra i due poli, tenuti lontani tra di sé dalla profondità del campo dell'immagine... Kane tratta di rompere con la propria spalla la porta ed entra. Lo vediamo apparire nel telaio, sembra piccolissimo e viene in fretta verso di noi. A questo punto è scoppiata la scintilla tra i poli drammatici delle due immagini”.^[3] Secondo il metodo tradizionale la stessa sequenza sarebbe stata risolta col breve montaggio parallelo: il primo piano (close up) dei bicchieri e della medicina, il rantolio di Susan, l'immagine della porta, il marito che sta rompendo la porta, la maniglia agitata dal marito – dunque si susseguirebbero i

primi piani degli oggetti che il regista vorrebbe rilevare. Nel nostro caso invece tutto ciò si vede da una stessa, temporalmente estesa angolazione. Anche Welles utilizza il montaggio parallelo (proprio nella scena anteriore a questa rievoca con questo metodo la carriera di cantante e le sofferenze, durate ben tre anni, di Susan), ma applica il taglio interno nei momenti *drammatici* in cui è importante rispettare l'unità degli eventi. Secondo Bazin qui si tratta di un caso di estremo realismo: tale realismo ridà il peso e la densità della presenza degli oggetti, non permettendo la separazione dell'attore dall'apparato scenico, degli oggetti dallo sfondo, della maniglia dall'intera porta – ossia non rilevando col primo piano un oggetto dalla totalità del luogo, e così della scena. Ciò è anche un realismo psicologico, che colloca lo spettatore tra le circostanze reali della percezione.

In questo momento della storia del cinema, nel 1941, il film tuttavia non è composto interamente dalle *angolazioni estese*, come sarà il caso nei film di Resnais, Antonioni e di Jancsó; è ancora considerata significativa la differenza: nei *momenti drammatici* è importante mantenere l'unità degli eventi, e per questo in questi casi „è vietato il montaggio”. Ovviamente anche il montaggio ha il proprio ruolo. Sartre caratterizza la sequenza di due scene parallele come la corrispondente cinematografica del frequentativo della lingua inglese: „Per tre anni [lei] era costretta a cantare in tutti i palcoscenici. L'ansia di Susan cresceva sempre di più, e tutti gli spettacoli erano ormai dei tormenti per lei, finché un giorno non resisteva più... Il suicidio di Susan!”.^[4]

L'altra considerazione storica, che in questo luogo può avere importanza: nel 1924 Béla Balázs riteneva che la più grande possibilità dell'arte cinematografica fosse –contrariamente al caso dello spettatore teatrale – il cambiamento della distanza e dell'angolo visivo dello spettatore cinematografico rispetto all'oggetto. Negli anni quaranta si ristabilisce la composizione *drammatica* (parallelamente ai cambiamenti che si sono effettuati nelle note di stile, nei principi della forma, e nelle possibilità tecniche). Oltre a Welles c'erano anche altri precursori della composizione moderna dell'immagine: per es. il „realismo poetico” francese, specialmente Renoir, d'altro canto Hitchcock, ecc.

Secondo l'evaluazione di Bazin, questo metodo della composizione dell'immagine stimola lo spettatore ad una maggiore attività: non è il punto di vista del regista, nè la camera, che rileva ciò che è importante, invece dagli eventi presentati come un'unità lo spettatore deve rendersi conto del momento in cui accade qualcosa di importante, e deve pure comprendere, di che

cosa si tratti. Quando si muove un oggetto, quando batte il ciglio dell'attore, quando si contrae una parte del viso?

Nel neorealismo italiano tale principio di composizione viene esteso: la persona e l'ambiente, l'oggetto e il luogo, l'apparato scenico e l'attore assumono ormai la stessa importanza, e in tale senso il film non è il corrispondente del dramma teatrale, ma lo è del *romanzo moderno*. Le cose stanno una accanto all'altra, accadono susseguentemente, ma non conseguono una dall'altra, non c'è una relazione di causalità tra di loro. Tra gli elementi di simile rilevanza è lo spettatore che deve scegliere, valutare, anzi – a volte – ricostruire lo stesso evento. Ciò si vede bene per es. nel *Paisà* (di Rossellini) del 1946, che in modo eccezionale è una serie di novelle, e che mostra in sei episodi la liberazione dell'Italia. I luoghi, le città hanno la stessa importanza che i protagonisti (al plurale, giacchè in questo caso non si può parlare di *un* protagonista). Nell'episodio di Firenze una donna ha passato attraverso una città occupata dai tedeschi e dai fascisti italiani. Vuole incontrare il suo amore, il capo dei partigiani. È accompagnata da un uomo, che a sua volta cerca la propria moglie e il figlio. La camera di ripresa li segue con indifferenza, senza accentuarli dal resto delle persone. Allo stesso tempo ci rivela tutte le difficoltà e i pericoli con cui devono confrontarsi. Mostra diversi eventi, luoghi e persone. L'avventura dell'uomo e della donna non si lega strettamente a quella degli altri protagonisti. Tutto ciò è solo una parte del dramma della liberazione di Firenze. La donna solo per caso viene al corrente del fatto che colui che cerca già non vive. L'attenzione non si concentra mai sull'eroina.

L'episodio finale del *Paisà* ^[5] si svolge nella regione deltizia del Po, e mostra le ultime ore dei partigiani circondati nel fango. Tale scena è difficilmente comprensibile non solo a prima vista, ma anche avendo delle conoscenze più profonde sul film. Per i tagli e le reticenze solo per mezzo di un certo sforzo intellettuale si può ricostruire, cosa sia successo in realtà. Non vediamo l'arma puntata sul bersaglio, nè vediamo chi punta l'arma, solo vediamo la famiglia e la masseria, più tardi vediamo la masseria con i cadaveri e con l'unico superstite, il bambino che piange. Si vede un canneto che sembra infinito, il crepitio della fucileria, cadaveri, pianto infantile. Dobbiamo comprendere da questi elementi che i tedeschi hanno fucilato i pescatori e le loro famiglie per aver dato cibo ai partigiani e agli americani che collaboravano con loro. Bazin analizza come segue la scena. „L'unità del modo della narrazione del film non è il «plan», (il piano) ossia il punto di vista astratto in relazione alla realtà, ma è l'«evento». Il significato dei frammenti della realtà cruda, estremamente varia e ambigua si rivela per mezzo

del sistema di rapporti, da noi creato, con altri «eventi». Il regista apparentemente ha scelto nel modo appropriato tali «eventi», pur dovendo rispettare l'integrità del loro essere evento. Il già accennato il primo piano della maniglia non è un evento, ma è un segno rilevato *a priori* dalla camera, e dal punto di vista semantico è da considerare indipendente come la frase subordinata lo è all'interno della principale. A ciò è del tutto contrario il caso dell'immagine del fango, come anche quella della morte dei contadini. Ma della natura dell'immagine-fatto (l'*image fait*) non è caratteristico solo il sostenere, con altri «immagini-fatti», le relazioni da noi inventate. In un certo senso ciò è una peculiarità centrifugale dell'immagine, giacché è proprio grazie a questo che si può costruire la storia. Se osserviamo le diverse immagini in sé, allora la superficie dello schermo di proiezione deve essere coperta uniformemente e in senso concreto, giacché le immagini sono solo dei frammenti di realtà anteriori al significato. Anche ciò dà il contrario della messa in scena tipo «maniglia della porta», poiché in quel caso il colore della vernice a smalto, lo spessore dello strato di grasso sul legno all'altezza della mano, il brillamento del metallo, lo stato logoro della serratura sono dei fatti superflui, parassiti concreti dell'astrazione che devono essere fatti sparire. Nel *Paisà* [...] (e in diversa misura in questo senso si intendono qui quasi tutti i film italiani) il primo piano della maniglia verrebbe sostituito dall'«immagine-fatto» di una porta, cui tutte le caratteristiche concrete sarebbero visibili».^[6] I direttori neorealisti sono in grado di presentare un evento senza separarlo dal suo contesto naturale e umano. „L'uomo stesso è solo un evento tra gli altri, e per questo non gli può essere attribuita alcuna rilevanza particolare”.^[7] Proprio per tale peculiarità e per la naturalezza del comportamento dei protagonisti (per lo più amatori) sono così autentiche nei film italiani anche le scene di massa, le scene dell'autobus, del treno e della strada, così come quelle che si svolgono in spazi ristretti, pieni di persone (per es. in stazioni ferroviarie, in appartamenti affollati, ecc.). Non tagliano lo spazio col montaggio. Da ciò nasce una nuova sensazione dello spazio. Il paesaggio (e l'illuminazione) esercitano lo stesso effetto suggestivo sullo spettatore, che il gioco „dell'attore”, l'azione o il comportamento umano. Le immagini, rievocanti l'Inferno di Dante, dell'episodio siciliano del *Paisà*, che si svolge nell'oscurità, tra i sassi e nelle grotte, inoltre l'immagine accennata del fango, col suo grigiore, col suo orizzonte mostrato da un angolo quasi immutevole, dà un effetto forse ancora più suggestivo e costante.

Il *Ladri di biciclette* (del 1948)^[8] è l'opera maestra di un'altra corrente del neorealismo italiano. Non c'è un atto significativo, non ci troviamo né un conflitto drammatico, né il patos (non solo nel modo dell'illustrazione, ma neanche negli stessi eventi illustrati –

contrariamente ai film illustranti la guerra e la resistenza, come per es. il *Roma città aperta* di Rossellini). Siamo gli spettatori di eventi insignificanti, banali e quotidiani. Essi non sono dei segni di qualcosa neanche in questo tipo di film, ma conservano il proprio peso, la propria peculiarità e integrità. L'uomo e il ragazzino girano per la città tutto il giorno, cercando la bicicletta. La storia non ha un arco drammatico. Quasi non c'è storia. Il principio ordinatore degli eventi è il caso. Pioggia, persone per la strada, nel teatro, dalla divinatrice, nel ristorante, nel quartiere dei poveri. Moltissime persone. Moltissime biciclette incatenate per la strada, in attesa del loro proprietario, e moltissime biciclette al mercato, in attesa di compratori. Ciò rende incerto lo spettatore: è la persona inseguita dal protagonista quella che aveva rubato la bicicletta? Si può riconoscere tra tante biciclette proprio quella rubata? Si formula anche la domanda (anche se è di importanza secondaria), se si può vedere bene in tale pioggia? È proprio quest'incertezza che rende moderno il film di De Sica. Il regista non decide se il ladro fosse quello, che è stato creduto tale dal protagonista; in questo modo neanche lo spettatore può deciderlo. Il regista non sa tutto, così neanche lo spettatore sa tutto. Accanto alle angolazioni estese nel tempo è proprio quest'oscurità, questo galleggiamento che caratterizza l'arte cinematografica moderna. Non sapremo mai se qualcosa fosse accaduto l'anno scorso a Marienbad. Si confondono le immagini della realtà, del ricordo e dell'immaginazione.

Dunque, questo galleggiare compenetra l'immagine della città, della strada nel *Ladri di biciclette*. Nonostante i luoghi romani siano ben riconoscibili, e tutto sia concreto e realistico, lo stesso sentiamo come uno „spazio galleggiante” ciò che vediamo (per l'ulteriore sequenza di immagini sulla pioggia). Il galleggiamento, il vagabondaggio è una caratteristica della cinematografia moderna anche in un altro senso (non solo nel senso anteriore, cioè in quello dell'incertezza crescente). L'azione si svolge tra determinate condizioni di spazio e di tempo, però i protagonisti del film dell'arte moderna girano senza scopo (come le eorine vaganti di Antonioni), oppure al contrario: trottolano. Non eseguono un movimento diretto ad un determinato scopo, svolgendosi in uno spazio e tempo concreto. Il mondo, ossia la situazione di effetti visivi e sonori, in cui si svolge l'azione, è più importante dell'azione stessa. Tale situazione visivo-sonora è lo spazio-tempo in senso astratto, lo *spazio galleggiante*, che già non può essere raffigurato in modo reale (al massimo nella soggettività, come la parte di una coscienza, come l'immagine che appare in una coscienza), giacché ormai non è determinata dalla logica dell'azione. L'inizio di tale tratto moderno è pure da ricercare – anche in senso concreto e storico – nel neorealismo, dato che Fellini e Antonioni hanno frequentato la „scuola” del neorealismo.

Abbiamo già visto, quale ruolo centrale aveva attribuito Bazin (un classico della teoria del cinema, il fondatore teoretico della *novelle vague* francese) al neorealismo italiano. Come è la situazione oggi al rispetto? Una delle teorie moderne del cinema più rilevanti, quella di Deleuze, vede pure nel neorealismo il punto di partenza di quella forma di film, in cui si separa l'azione dalla rappresentazione di essa, in cui l'azione è condotta in modo diffuso, in cui non c'è azione e non c'è protagonista, e in cui il passare del tempo è integrato nella composizione del film. Nella sua teoria basata su quelle di Bergson, Peirce, ed Eisenstein stabilisce un rapporto tale tra il film classico e quello moderno che – almeno secondo András Bálint Kovács^[9] – è analogo a quello stabilito da Schiller tra la poesia naiva e quella sentimentale. Le *immagini-movimento* (immagine-ricezione, immagine-azione, immagine-affezione) si trasformano in *immagini-tempo*. Nel periodo classico i registi erano interessati innanzitutto nelle questioni del movimento e dello spazio, mentre nella modernità si occupano di più delle questioni del tempo. L'immagine-azione si sta decostruendo, e in tal modo cambia anche la percezione e l'affezione. Nasce la „struttura cristallina” dell'immagine-tempo, che è piuttosto di carattere seriale e non crea una forma organica di composizione. Al centro si pone il tempo, che nella sua durata passa.

La crisi del film basato sull'azione e il movimento, come pure la crisi dell'immagine-azione, si è resa palese prima nel neorealismo italiano, in seguito nella nuova ondata francese. La realtà dispersa, il carattere frammentario del *Paisà* questiona la forma tradizionale dell'immagine-azione. „Già non esiste un vettore, o linea dell'universo, che potrebbe prolungare e comporre gli eventi nel *Ladri di biciclette*, la pioggia può sempre interrompere o sviare la ricerca a caso e il vagare dell'uomo e del ragazzino. La pioggia italiana diventa il segno del tempo vuoto e dell'interruzione possibile... Nelle città distrutte o in corso di ricostruzione il neorealismo diffonde i spazi galleggianti, il tessuto canceroso, già senza carattere delle città, le aree indeterminate, che sono in netta contrapposizione con gli spazi determinati del realismo antico”.^[10]

Le sequenze d'immagine di Rossellini e di De Sica, viste qui anteriormente, rappresentano i segni della crisi del film classico, e contemporaneamente sono indizi della nascita del film moderno.

[9] <http://www.italiancinema.com/2012/02/07/andras-balint-kovacs/>

[10] <http://www.italiancinema.com/2012/02/07/andras-balint-kovacs/>

• “Kép, esemény, kép-esemény: az olasz neorealizmus filmnyelve”. Traduzione all’italiano di József Nagy.

[1] Tratto dal film intitolato *La corazzata di Potemkin* di Eisenstein, del 1925 (dalla sequenza della scala di Odessa).

[2] Tratto dal film intitolato *Quarto potere* di Welles, del 1941 (il tentativo di suicidio di Susan).

[3] André Bazin, “Orson Welles” (trad. all’ungherese di Ágnes Erdélyi Z.), in: André Bazin, *Mi a film?* [*Cosa è il cinema*], Osiris, Budapest 1995, pp. 289-290.

[4] Citato da Bazin, *op. cit.*, p.291.

[5] Tratto dal film intitolato *Paisà* (del 1946) di Rossellini (dall’ultimo episodio, nella regione deltizia del Po).

[6] Bazin, “A filmművészet realizmusa és az olasz iskola a felszabadulás után” [„Il realismo dell’arte cinematografica e la scuola italiana dopo la liberazione”] (traduzione all’ungherese di Adrienne Hollós), in: *op. Cit.*, pp.392-393.

[7] *Ibidem.*

[8] Tratto dal film di De Sica *Ladri di biciclette* (dalle scene sulla strada, al mercato di biciclette e nella camionetta).

[9] András Bálint Kovács, “A gondolat filmje – A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból” [„Il film del pensiero – La teoria del cinema di Deleuze dal punto di vista della storia del cinema”], in: *Metropolis*, estate 1997, pp.44-51.

[10] Gilles Deleuze, “Il *movimento-immagine*” (traduzione all’ungherese di András Bálint Kovács), Osiris, Budapest 2001, p. 276.