

Italia-America: sguardi 'altri' sul neorealismo e il suo oltre Manuela Gieri

*La lontananza rimpicciolisce
gli oggetti all'occhio,
li ingrandisce al pensiero.*
Arthur Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*

Nel dicembre del 2013 a Parma, in occasione del sessantesimo anniversario del primo convegno sul neorealismo tenutosi in città nel dicembre del 1953, ha avuto luogo un altro convegno che si è proposto di riflettere «nuovamente» sul neorealismo, sulla sua evoluzione e sulla sua eredità. Quel primo e storico incontro, nato da un'idea di Cesare Zavattini e sostenuto da Pietro Barilla, Artilio Bertolucci, Luigi Malerba, nonché Antonio e Virginio Marchi, aveva visto la partecipazione di alcuni tra i protagonisti di quella straordinaria stagione del nostro cinema e pur anche dei maggiori rappresentanti della critica del tempo; tutti si interrogarono sulla «questione neorealista» e cercarono di comprenderne il destino proprio nell'anno in cui sarebbe iniziato il suo declino. O almeno così parve ai più.

Il convegno del 2013 si poneva, ovviamente, in altra posizione prospettica e cercava di scandagliare la stessa questione neorealista, di comprenderne i limiti, etici ed estetici, ma anche spazio-temporali, e di prospettare, eventualmente, le nuove potenzialità sulla scia di un rinnovato interesse registrato a livello mondiale e promosso dalle sollecitazioni pervenuteci dalle nuove tecnologie che ci impongono una ulteriore riflessione sulla questione del «realismo» dell'immagine, e ancor di più dell'immagine in movimento.

All'interno del nuovo convegno, il mio ruolo è stato ovviamente riflettere sul neorealismo ma, soprattutto, sulla sua «fortunata» Nord-Americana: era da un lato un progetto ambizioso, e dall'altro è risultata un'emozionante avventura poiché il neorealismo, o, per meglio dire, i neorealismi sono da sempre uno dei fulcri della mia investigazione critica, una delle mie «ossessioni», e il ritornare a tale riflessione ha anche significato riallacciarmi a uno dei periodi più intensi e più belli della mia vita e, nella fattispecie, ai miei ventiquattro anni nord-americani. Iniziati nel 1983 con un dottorato in *Ita-*

lian and Film Studies, quasi a ridosso del completamento della mia prima laurea presso l'Ateneo bolognese, e terminati nel 2007, dopo ben diciotto anni di carriera accademica tra la California e Toronto, con il mio ritorno in Italia, casualmente essi costituiscono un periodo che ha magicamente coinciso con una delle fasi apicali nelle sorti progressive, o per meglio dire, nella ricezione del cinema italiano, ed in particolare, appunto, del neorealismo e del suo oltre, e cioè gli anni Ottanta e Novanta, sia nel panorama della critica sia nella storia spettatoriale del Nord-America.

Naturalmente, avrei potuto concentrarmi soltanto sul lavoro da me svolto per più di un ventennio in Nord-America sull'oltre del neorealismo, e cioè sui percorsi attraverso i quali quel momento rivoluzionario nella storia del nostro cinema, e di quello mondiale, si è costantemente rigenerato, lasciando tracce indelebili sul cinema contemporaneo.

Sarebbe stata cosa giusta e forse anche opportuna sia in considerazione degli svariati saggi che negli anni ho dedicato a questo argomento¹ sia grazie al fatto che l'ultimo decennio ha registrato il fiorire di studi sull'oltre del neorealismo, appunto, in diverse cinematografie ma anche nel mondo dei media audiovisivi, sulla scia di un rinato interesse per il dibattito più generale sul realismo promosso dalle nuove tecnologie, come si accennava in precedenza, nonché, cosa forse più rilevante in questa sede, su quello studioso che forse più di altri, nel Novecento, ha contribuito a posizionare il neorealismo in un paradigma correttamente storizzato, sortendo l'effetto di ampliarne così i confini, e cioè André Bazin².

Mi è parso, invece, più giusto ed appropriato, forse anche in uno sforzo auto-ermeneutico, per così dire, ripercorrere la storia di quella fortuna, partendo da quello che ne è stato l'inizio vero, e non solo per me. Gli anni Ottanta, appunto. La decisione è stata motivata dalla realizzazione, maturata molti decenni fa, della distanza, non solo geografica, tra l'accademia italiana e quella nord-americana, una distanza che ha prodotto una sostanziale diversità nella valutazione del fenomeno neorealista, del suo destino e non solo.

Certo, ovviamente, la Storia non inizia in quel decennio e in quel modo: il primo racconto articolato storicamente sull'evoluzione del nostro cinema pubblicato negli Stati Uniti mi risulta sia *The Italian Cinema* di Vernon Jarratt, uscito nel lontano, ma non lontanissimo (considerato il fatto che i primi film italiani sono della fine dell'Ottocento) 1951. Il testo è pressoché

assente dalle biblioteche italiane, ma questo non è un dato significativo, visto che la nostra accademia ha, nei decenni passati, mostrato una certa disattenzione nei confronti degli sforzi fatti sia dalla storiografia sia dalla critica nord-americane in relazione al cinema italiano; questo è indiscutibilmente vero, ovviamente, e lo è sino alla fine degli anni Novanta del Novecento, o giù di lì, quando si registra un nuovo interesse verso la produzione nord-americana sul cinema italiano. A riprova, è sufficiente visionare le collezioni delle nostre biblioteche, nonché le bibliografie dei testi sul cinema italiano pubblicati in Italia sino alle porte del nuovo millennio.

È alquanto evidente che tale «non presenza» era dovuta, per buona parte, a due diverse interpretazioni del neorealismo e della sua «influenza», maturate in Nord-America e in Italia, vista la centralità che tale riflessione venne ad avere negli studi nord-americani sin dai primi sforzi fatti in tale direzione e vista invece la coltre di oblio che per qualche decennio ha coperto la questione neorealista negli studi della nostra accademia.

In ogni caso, l'assenza del volume di Vernon Jarratt nelle bibliografie sul cinema italiano pubblicate in Italia è soltanto un «peccato veniale», per così dire, poiché è indubbiamente un testo marginale, che trova la sua unica rilevanza nel fatto di rappresentare il primo lavoro più o meno sistematico scritto sul cinema italiano e pubblicato in Nord-America.

A questo ne seguirono presto altri, ma il primo studio di una certa rilevanza sulla storia del nostro cinema realizzato nel nuovo continente è *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, scritto da Peter Bondanella e pubblicato nel 1983; è questo un volume che, pur iniziando in maniera alquanto canonica con il brevetto di Alberini del 1895 e dedicando il primo capitolo al grande cinema muto italiano nonché a quello del ventennio, proclama già nel suo titolo la centralità del neorealismo, un riconosciuto protagonismo che successivamente, almeno per alcuni decenni, divenne il cuore pulsante dello sforzo storiografico e critico-teorico sviluppato in Nord-America sul cinema italiano.

Dello stesso tenore è, infatti, anche il volume, quasi contemporaneo, di Mira Liehm, e cioè *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*, pubblicato nel 1984 (seppur terminato nel 1982, come testimonia la prefazione dell'autrice). Il testo dedica, tra l'altro, un interessante, oltre che poetica, introduzione all'incontro magico tra Luchino Visconti e Giuseppe De Santis, avvenuto nell'estate del 1940 su una nave diretta a Capri, e

il cui esito fu, come lo definisce la stessa Lichm, «a milestone, *Ossessione*». Da questo antefatto, e cioè appunto dal riconoscimento di *Ossessione* come pietra miliare di un processo evolutivo quasi rivoluzionario del fatto filmico, parte una intensa e profonda disamina del ruolo imprescindibile che il cinema neorealista ebbe nella storia del cinema italiano dell'immediato dopoguerra, ma anche di quello successivo. L'autrice, infatti, chiude il suo volume con un capitolo intitolato *Under the Sign of Violence* in cui, attraverso l'analisi dei lavori dei Taviani e di Olmi, spiega quanto la svolta metaforico-poetica degli anni Settanta fosse già iscritta nel paradigma neorealista, e, citando le parole di Luchino Visconti, e cioè «considero il neorealismo come l'inizio dell'evoluzione del cinema italiano come arte»⁴, di fatto riconosce al neorealismo, così come aveva fatto Bondanella, un ruolo centrale nell'evoluzione del nostro cinema nazionale.

La domanda che è necessario porsi pare essere, dunque, in che cosa consistesse veramente, e su che cosa si sia costruita tale centralità nell'immaginario nord-americano, poiché se non è sconosciuto ai più il contributo che il cinema italiano delle origini, ed in particolare quello della prima età dell'oro della nostra cinematografia, e cioè il periodo che all'incirca va dal 1905 al 1915, aveva già generosamente offerto alla storia del cinema a stelle e strisce, si deve poi registrare che per molti decenni tale periodo sfugge all'analisi dell'accademia americana.

Se si va a scartabellare pazientemente nei diversi cataloghi delle biblioteche nord-americane, si nota come una prima, se non significativa, a volte curiosa, presenza del nostro cinema si possa registrare sul finire degli anni Sessanta, spesso traghettata da titoli di pubblicazione anglosassone. È del 1966, ad esempio, la pubblicazione di *Italian Cinema Today*, traduzione inglese di un volume di Gian Luigi Rondi (London, Dobson); del 1968 l'edizione cartacea della sceneggiatura del capolavoro neorealista di Vittorio De Sica, *Bicycle Thieves: a Film* (London, Lorrimer Publishing Ltd.), e del 1970 quella di due sceneggiature di opere viscontiane, e cioè *La terra trema* (1948) e *Senso* (1954), in *Two Screenplays*, uscito, finalmente, nel Nuovo Continente, a New York con la casa editrice Garland Publishing.

Agli albori del nuovo decennio, nel 1973, vediamo anche la pubblicazione in lingua inglese del volume di Pierre Leprohon, *The Italian Cinema* (London, Secker and Warburg), anche se gli anni Settanta, sempre scartabellando lo si scopre, sono un tempo che vede nell'accademia e nell'entourage cri-

tico americani l'esplosione, vera e propria, del cinema «d'autore», di marca italiana, e non solo. Il neorealismo, dunque, in quella decade rimane, per così dire, ancora uno sfondo che attende di essere completamente svelato.

Eppure, alcuni fatti importanti erano già accaduti negli anni Sessanta: in primo luogo, nel 1962, Andrew Sarris pubblica su «Film Culture» *Notes on the Auteur Theory in 1962*, e cioè il famoso saggio con il quale in Nord-America inizia, con forza, un dibattito sul cinema d'autore, sull'autorialità, in stretto dialogo con i critici dei «Cahiers du Cinéma», un dibattito che si rivelerà centrale e che produsse, tra l'altro, il fiorire di studi su registi come Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini e anche Rossellini⁵, alcuni cioè degli autori italiani certamente più amati dall'accademia e dal pubblico dei cinefili americani. A partire dalla traduzione e dalla pubblicazione del saggio di Leprohon su Antonioni nel 1963, *Michelangelo Antonioni: an Introduction*, e sull'onda della *politique des auteurs* proliferano in quella decade studi sui nostri grandi protagonisti degli anni Cinquanta e Sessanta appunto, e cioè su quel cinema d'autore che insieme alla Nouvelle vague francese, al Free Cinema inglese e ad altre voci autorevoli, quali quelle di Ingmar Bergman e Luis Buñuel, venne a scuotere l'egemonia del sistema hollywoodiano e aprire la strada a una nuova interpretazione del fatto filmico.

Quella interpretazione, però, non era del tutto cosa nuova, ed era anzi figlia di ciò che era accaduto al cinema europeo nella seconda metà degli anni Quaranta, e soprattutto grazie al neorealismo, o quantomeno dell'interpretazione che di quegli eventi se ne dava oltre Oceano, alla luce di alcune acquisizioni che venivano dal vecchio continente, ed in particolare dalla Francia. Per riuscire ad avvicinare ulteriormente l'oggetto della nostra analisi, è necessario ricordare un altro evento che segna, nel contesto di questa panoramica storica, la seconda metà degli anni Sessanta, ed è in gran parte responsabile di quel ripensamento d'oltreroceano sul neorealismo stesso di cui si accennava in precedenza. Ciò che motivò, infatti, quella prima messa a fuoco del cinema italiano in generale e del neorealismo in particolare da parte dell'accademia americana, fu la pubblicazione, in inglese, in due volumi, presso la University of California Press, di *Qu'est-ce que le cinéma?* di André Bazin, nella traduzione di Hugh Gray: il primo volume uscì nel 1967, con una prefazione di Jean Renoir, il secondo nel 1971, con la prefazione di François Truffaut.

Non è necessario, in questa sede, dilungarsi sui numerosi motivi per i

quali il neorealismo debba così tanto al lavoro di André Bazin, e non solo relativamente alla sua ricezione d'oltreoceano, poiché sono fatti noti, né è opportuno o quantomeno necessario indagare qui i motivi per i quali tanto si debba alla lettura baziniana l'influenza che il neorealismo venne ad avere nello sviluppo di altre cinematografie nazionali poiché questa non è la sede adatta a tale riflessione: l'unica cosa che è forse opportuno dire per accompagnare il lettore attraverso le maglie del nostro ragionamento, è che, alla luce degli scritti del padre dei «Cahiers» e della Nouvelle Vague, il neorealismo si venne a liberare dell'ipoteca «sociologica» che ne aveva segnato la s/fortuna nei primi anni del dopoguerra, e se ne enfatizzò, invece, la dimensione umanistica, nonché la seria e puntuale ricerca stilistica, all'interno di un preciso paradigma, adeguatamente storicizzato. È infatti sia nel riposizionamento del regista come autore sia in questo slittamento di enfasi dal contenuto alla forma di marca baziniana, se si vuole, che si rilevano le due prime e più importanti motivazioni della «messa in rilievo», e cioè del riconoscimento esplicito di una centralità ideale e paradigmatica del neorealismo italiano che sono i primi responsabili di quella proliferazione di studi nord-americani sul neorealismo e sul suo oltre a partire dagli anni Ottanta.

Dunque, per ciò che riguarda la ricezione nord-americana del cinema italiano in generale e del neorealismo in particolare, poiché appare chiaro che le due cose vanno a braccetto, la pubblicazione del saggio di Sarris e quella dei volumi di Bazin sono due eventi che paiono collegati, poiché mettono al centro dell'investigazione critico-teorica americana, come si è già detto, sia la questione del regista come autore sia la questione del ruolo del cinema italiano in quel generale movimento di rivoluzione del linguaggio filmico che in Europa si è chiamato Modernismo, e che esplose sul finire degli anni Cinquanta, in Francia, in Inghilterra ed anche in Italia, mettendo in seria crisi l'egemonia hollywoodiana e imponendo un ripensamento globale del fatto filmico, nel Vecchio ma anche nel Nuovo Continente. Di tale centralità sono prova certamente i già citati volumi di Bondanella e di Liehm, ma anche, e non deve essere dimenticato, il precedente *Patterns of Realism* di Roy Arnes, uscito nel 1971, e cioè a soli quattro anni di distanza dalla pubblicazione dei testi baziniani, e di cui gli studi nord-americani degli anni Ottanta raccolgono indubbiamente l'importante eredità: è Arnes, infatti, che tratteggia con puntualità le caratteristiche del neorealismo, molte

delle quali vengono identificate sulla traccia del discorso baziniano, e che dichiara senza ambiguità, nella presenza del regista come autore, una delle acquisizioni più significative del neorealismo stesso, e quella a cui si deve, a suo avviso, quella ricchezza di interpretazioni del realismo filmico che contrassegnò la storia del cinema italiano negli anni Quaranta. Nella sezione finale del suo volume, *Evaluation*, nel paragrafo intitolato *Anatomy of a Style*, Arnes, infatti, afferma:

The construction of an artefact implies the existence of someone who interprets reality and it is the director who, by filling this role, reasserts this supremacy. All the basic methods employed by neo-realism contribute [...] to this preheinance of the director, who emerges unrivalled as the creative force in neo-realism⁶.

Il decennio degli anni Settanta, dunque, porta a compimento un tragitto iniziato negli anni Sessanta per una messa fuoco e in centralità del neorealismo come propulsore di un nuovo «pensiero cinema», in cui l'autore si costituisce come forza creatrice del fatto filmico e la realtà riassume la propria posizione di privilegio nella rappresentazione cinematografica, una voce e uno sguardo che si vogliono protagonisti nella messa in forma di quella «coralità» fatta di voci e sguardi individuali e personali di cui parlava Calvino nella famosa prefazione aggiunta nel 1964 al suo *Il sentiero dei nidi di ragno*. Questa è l'eredità che raccolgono ed amplificano le diverse storie del cinema italiano uscite in Nord-America nei primi anni Ottanta, affidando al neorealismo una posizione di rilievo e di centralità all'interno del movimento riformatore del linguaggio filmico che, nato negli anni Quaranta, esplose poi alla fine degli anni Cinquanta per compiersi definitivamente nei Sessanta.

Eppure gli anni Ottanta non sono solo questo, e cioè non sono definiti soltanto dal tentativo di interpretazione del superamento dello stile classico hollywoodiano nella proposta neorealista, poiché invece segnano anche il superamento della modernità stessa nell'allucinazione post-moderna.

Per questo motivo, e per comprendere adeguatamente le motivazioni grazie alle quali la storiografia nord-americana abbia, dagli anni Ottanta a oggi, dedicato tanta e tale energia alla «messa in prospettiva» del neorealismo (diversamente da quanto è accaduto in Italia, ove si è costantemente cercato invece di circoscrivere il fenomeno – e la discussione adeguata di tale prospettiva richiederebbe un'altra occasione), è necessario considerare

in avanti, anziché all'indietro, una sorta di *mise-en-avant*, invece che *mise-en-abyme*, è indubbiamente il contributo che, in relazione al neorealismo nonché alla sua ricezione e interpretazione nord-americana, si è reso più produttivo. È come se Deleuze ci abbia permesso, e consentitemi di prendere a prestito una bella immagine dalla biologia, di realizzare il rapporto tra ontogenesi e filogenesi, e cioè tra individuazione e storia della specie-cinema, aiutandoci a concentrare il nostro sguardo, finalmente, sulla temporalità, l'anello forse mancante nella proposizione baziniana.

Il contributo deleuziano, dunque, offrì quella complessità che ha consentito, dagli anni Ottanta ad oggi, quella messa in prospettiva del neorealismo che mi pare abbia caratterizzato lo sforzo storiografico di tanta produzione critica americana, iniziata con i testi di Bondanella e Liehm ma rafforzata con quelli di Millicent Marcus, a cominciare dal suo *Italian Film in the Light of neorealism* pubblicato nel 1986, ma anche con i volumi curati da Antonio Vitti, e con i lavori di tanti altri studiosi, fra i quali mi permetto di includermi, che negli ultimi trent'anni hanno contribuito a mantenere vivo il dibattito nord-americano e internazionale su uno dei momenti di rinnovamento più significativi del fatto filmico, identificandone se non l'influenza di certo la continuità nel cinema a noi contemporaneo, e che oggi vedono una straordinaria fioritura di testi, come ad esempio il volume curato da Lúcia Nagib e Cecilia Mello, *Realism and the Audiovisual Media* (2009) ma anche *Global neorealism. The Transnational History of a Film Style*, curato da Saverio Giovacchini e Robert Sklar ed uscito in hardcover nel 2011 ma in *paperback* nel 2013, che ne vanno a rintracciare i riverberi nella storia di un cinema globale e nella più generale evoluzione del media audiovisivo. E così la storia continua.

un terzo evento, che al tempo scosse profondamente gli studi di cinema in Europa, ma anche in Nord-America: nel 1983, in Francia, si pubblica *Cinéma 1 - L'Image-mouvement*, e, fatto per noi ancor più rilevante, nel 1985, esce *Cinéma 2 - L'Image-temps*, entrambi frutto del ricco e complesso pensiero di Gilles Deleuze.

Publicato in inglese per la prima volta nel 1986 da The Athlone Press, e cioè la casa editrice della University of London, il primo volume ricevette poi nuova pubblicazione nel 1989 dalla University of Minnesota Press, accompagnato subito dal secondo, confermando così un esplicito interesse da parte dell'accademia americana.

La novità di Deleuze, con le necessarie approssimazioni, è sia l'enfasi posta su quella che è la natura vera dell'esperienza filmica, e cioè la versione ontologica, sia il rifiuto sistematico di quei codici che altri tipi di analisi davano allora per scontati (e il riferimento qui, visto il contesto storico in cui l'analisi deleuziana si andò ad inserire, è la psicoanalisi di marca lacaniana che, tra l'altro, proprio in quegli anni dilagava in Nord-America, ma anche la semiotica), sia la forza con cui il filosofo francese giunse ad identificare l'essenza del cinema nel fatto che esso ci consente di «abitare il reale», e ci invita a pensare così al film come alla modalità grazie alla quale ciò ci è possibile. Questa nuova ontologia non costituiva una fuga dalla Storia, ma anzi si sostanzialmente e si rivelava proprio nella storia del cinema nonché in date e specifiche situazioni storiche.

È così che, in un certo senso, Deleuze «ritorna» a Bazin, alla sua concezione della realtà filmica, della dimensione ontologica del film, della sua forma, nonché del reale e del tempo nel cinema.

Nonostante le tante differenze che li dividono, come è stato già osservato da altri, nella loro marginalità, per così dire, Bazin e Deleuze trovano un importante punto di contatto: rigettando le analisi semiologiche del cinema («to the "avatars of the signifier"», «Cinema» 2, p. 137; edizione italiana p. 154), infatti, Deleuze ritorna sia alla concezione della storia del cinema promossa da Bazin sia alla sua idea della dimensione ontologica dell'immagine filmica. Il debito più rilevante di Deleuze nei confronti di Bazin, ai fini di questo nostro discorso, pare essere allora il suo utilizzo del paradigma storiografico baziniano come principio strutturante di entrambi i suoi due volumi sul cinema.

Questa messa in prospettiva storica, con un accentuato movimento

Note

1. Si vedano, ad esempio: *L'urgence de l'Histoire dans le 'nouveau cinéma italien': Éléments, du factuel au spectaculaire* in D. Budor (a cura di), *L'événement à l'épreuve des arts*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013, pp. 83-98; *Liberare lo sguardo. nuovi percorsi per una storiografia del cinema italiano del dopoguerra* in E. Biasin, R. Menarini e F. Zecca (a cura di), *Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema. Le età del cinema/l'età ages of cinema*, Forum, Udine, 2008, pp. 245-258; *Corsi e ricorsi del neorealismo: da Italo Calvino ai fratelli Taviani tra magia, mito e memoria*, in un numero speciale di «Esperienze letterarie - Letteratura e cinema», curato da M. Santoro e A. Vitti, ottobre-dicembre 2006, pp. 27-57; *Strategie della memoria e dell'oblio nel nuovo cinema italiano* in A. Vitti (a cura di), *Incontri con il cinema italiano*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, 2003, pp. 289-313; *Landscapes of Oblivion and Historical Memory in the New Italian Cinema*, in G. Marrone (a cura di), *Annali d'Italianistica. New Landscapes in Contemporary Italian Cinema*, 17 (1999), pp. 39-54.
2. Questo rinato interesse per la riflessione di André Bazin mi ha portata a riconoscergli centralità anche nella redazione del primo volume della mia storia del cinema, *Cinema. Dalle origini allo Studio-System* (1895-1945), Carocci, Roma, 2009.
3. M. Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to l'ibe Present*, The University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1984, p. 1.
4. *Ibid.*, p. 314.
5. P. Leprohon, *Michelangelo Antonioni: an Introduction*, Simon and Schuster, New York 1963; Ian Cameron & Robin Wood (eds.), *Antonioni*, Praeger, New York, 1968; O. Stack, *Pasolini on Pasolini: interviews with Oswald Stack*, Thames & Hudson, London, 1969; José Luis Guamer, *Roberto Rossellini*, translated by Elisabeth Cameron, Praeger, New York 1970; A. Solmi, *Fellini*, Merlin, London, 1967; G. Salachas, *Federico Fellini*, Crown Publishers New York, 1969; G. Nowell-Smith, *Luciano Visconti*, Garden City, Doubleday, New York, 1968.
6. R. Arnes, *Patterns of Realism*, Cranbury, A.S. Barnes and C., Inc., New Jersey, 1971, p. 188.

Modello chimere, anacronismi, medievismo e paradossi documentari

di Mario Lodi

di Daniela Perini

La storia del cinema per il nostro paese è un campo di battaglia dove si scontrano le diverse visioni del mondo e del potere politico. Ma anche tutto uno spazio dove si tentano di proporre discorsi e di esplorare le zone grigie di margine di libertà e di sperimentazione impossibili per i mezzi di comunicazione di massa.

PARTE V

PAESAGGI/FORME/TEMPORALITÀ

Il cinema è un mezzo di comunicazione di massa che ha la capacità di manipolare da parte del potere politico. Ma anche tutto uno spazio dove si tentano di proporre discorsi e di esplorare le zone grigie di margine di libertà e di sperimentazione impossibili per i mezzi di comunicazione di massa.

Ma tutto per questo cinema sembra ampliato e diversificato tra il mondo delle idee, delle poetiche, delle forme e quello delle opere: ovvero tra i discorsi, gli idej del neorealismo e le dimissioni testate in cui tale cinema dovrebbe incontrarsi e trovare conferma. Ed è questa tensione delle anime, ha privilegiato il mondo di mezzo, quando tutti si più gli estremi. Autori: il corpus degli autori di Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Giuseppe Maria, Valerio Zurlini, Francesco Vercelli, Luigi Comencini e altri. E alcuni momenti salienti di cinema: *Italo Vitti* e *Spazio di un tempo* (1953).

Per il resto, il documentario di quegli anni resta un cinema perduto, un'entità come i profughi che vivono a Cinecittà negli anni tra il 1945 e il 1950. Analoghi alla storiografia, racconti mai rivolti alle adeguate pubblicazioni postume di B. di questa pratica allegorica di testini degli uomini - dove gli spazi della finzione cinematografica