

PATRIZIA D'ARRIGO

*Visionarietà e visione: un percorso
tra immagini cinematografiche e narrativa italiana del '900*

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PATRIZIA D'ARRIGO

*Visionarietà e visione: un percorso
tra immagini cinematografiche e narrativa italiana del '900*

Questo percorso, concepito congiuntamente all'intervento di C. Tramontana 'Narratività, letterarietà, cinema: un dialogo possibile nella scuola delle competenze e dell'autonomia', rappresenta il tentativo di proporre agli studenti dell'ultimo anno un disegno letterario del secondo '900 che rispecchi gli sviluppi effettivi del rapporto fra cinema e letteratura. L'idea sviluppata nel percorso è che sia la narrativa sia il cinema esprimano da una parte il desiderio di un ritorno a una dimensione arcaica, ormai perduta, e dall'altra rappresentino l'uomo in un tempo di cambiamento e in uno spazio in cambiamento, cioè la città. Il percorso, inoltre, è centrato su un modo di rappresentazione (il cinema) che gli studenti amano molto e che fa parte della loro vita, del loro immaginario e che di questo immaginario è, alla resa dei conti, costitutivo. Si tenterà di evidenziare come l'industria culturale del '900 proceda verso un certo uso dell'immagine attraverso la resa cinematografica di racconti e romanzi. La narrativa in forme diverse è il principio generante sia i romanzi sia il cinema. E arriva un momento in Italia in cui letteratura e immagine si legano indissolubilmente e lavorano intersecandosi, collaborando, cogliendo e trasmettendo suggestioni l'una all'altra.

La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingoiarsi la nostra anima, di divorare la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli su, uno su l'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle. Ma che stelle, no, signori! Non ci credete. Neppure all'altezza di un palo telegrafico. Un soffio li abbatte e li rotola giù, e tal altro ingombro, non più dentro ma fuori, ce ne fa, che...non sappiamo più dove mettere i piedi, come muovere un passo. Ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita!

Che volete farci? Io sono qua. Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina. L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta che io giro.¹

Pirandello, nel 1916, descrive la macchina da presa come un'infernale macchina spersonalizzante. Lui, uomo di teatro, coglie l'aspetto negativo del cinema, che è visto come un mostro, che svuota di senso l'anima delle cose e delle persone, che fagocita la vita altrui. L'idea della spersonalizzazione riguarda sia l'operatore, che si sente estraniato percependosi solo come un prolungamento della macchina, sia l'attore che non può più immedesimarsi nella parte come l'attore di teatro, ma si aliena ripetendo più volte la stessa scena davanti alla macchina.

W. Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*² mette genialmente a fuoco l'essenza del cambiamento nella fruizione dell'arte nel '900. La perdita dell'aura dell'opera d'arte, cioè della sua unicità, autenticità e autorità, a causa della riproducibilità tecnica significa contemporaneamente il cambiamento del modo di fruizione dell'arte stessa, che diventa una fruizione di massa. In primo luogo la valenza dell'originale nel cinema, nella sua autenticità e originalità, perde valore perché il film viene riprodotto in migliaia di copie. In secondo luogo il modo della fruizione cambia radicalmente: il cinema è fatto per essere visto da migliaia di persone contemporaneamente. È diretto alle masse per sua natura. È democratico e rivoluzionario. Ne consegue che il cinema è, più di qualsiasi altra forma d'arte, un potentissimo canale per il controllo delle coscienze e assume, pertanto, una forte valenza politica. Il fascismo, infatti, fa un larghissimo uso della cinematografia al fine di costruire un'immagine autorevole del duce e di controllare il pensiero e le coscienze degli italiani. Benjamin mette in luce proprio le potenzialità del cinema, legate alla ricezione simultanea collettiva e alla riproducibilità tecnica.

¹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, II, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1973, 523.

² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in W. Benjamin, *Opere complete*, VI, Torino, Einaudi, 2004.

Il cinema non è, dunque, una forma d'arte meccanica che priva di senso, ma è capace di combinare linguaggi diversi per divenire un potentissimo mediatore di significato. Inoltre intreccia una danza narrativa col romanzo visualizzando lo spazio in immagini che vanno a creare e stratificare l'immaginario collettivo e che da esso nascono.

I nostri studenti, come noi del resto, rappresentano oggi la grande massa cui sono indirizzati i messaggi cinematografici. È auspicabile che essi siano messi nella condizione di destrutturare un film per poterlo comprendere, di essere consapevoli del significato che il cinema ha avuto nel corso del '900 in Italia e nel mondo, del fatto che il cinema condivide col romanzo la narritività ed è tempo che diventa spazio in movimento sia nella produzione che nella ricezione. La grande macchina da presa non ha fagocitato l'anima e la vita dell'uomo, come prospettava Pirandello, ma, piuttosto, essa è stata ed è in grado di costruire senso cogliendo le evidenze, le contraddizioni, i misteri del nostro mondo moderno perennemente in cambiamento, ormai, direbbe Bauman, solidamente liquido.

In Italia, a partire dal secondo dopoguerra, la letteratura e il cinema, in un rapporto di interdipendenza e scambio, contribuiscono a rendere le esigenze e le contraddizioni di una società in cambiamento (l'Italia post-bellica, l'Italia del boom economico, l'Italia degli anni '70 in cui si afferma il sistema capitalistico del consumismo). Nell'età precedente, durante il fascismo, gli intellettuali avevano avuto un nemico comune contro il quale catalizzare le proprie energie ed erano stati concentrati nella definizione di un proprio ruolo, o non ruolo, all'interno della resistenza. Con la fine della guerra e la caduta di Mussolini, inizia per gli intellettuali italiani un complesso percorso di ricerca della dimensione personale, umana, ideologica, sociale e storica. Inizia anche la denuncia di certe realtà sociali che il fascismo aveva volutamente sommerso.

La prima reazione, già al momento della crisi del fascismo, è la nascita del neorealismo che è un fenomeno squisitamente cinematografico. L'esigenza di tornare alla realtà, con Verga come punto di riferimento, è fortissima e si delinea come un'esigenza di impegno politico, volta a demistificare un'immagine della società italiana veicolata dal fascismo che, di fatto, tagliava fuori la gran parte delle sue componenti. Pertanto rappresentare la realtà così come è per gli intellettuali diviene un fatto ideologico e una presa di posizione antifascista.

Nelle grandi storie letterarie italiane i riferimenti al cinema sono estremamente marginali. Ovviamente si tratta di storie letterarie, dalle quali non è lecito pretendere approfondimenti delle altre arti. Tuttavia proprio questa marginalità del cinema rende un quadro poco veritiero del secondo Novecento, proprio dal punto di vista letterario perché scinde l'elemento letterario da quello visivo e cinematografico, con i quali invece, a partire dagli anni '40, è fortemente intrecciato. I due mondi sono vicinissimi, in uno scambio costante e un dialogo aperto nei quali sono coinvolte anche la fotografia (con Strand), le arti figurative (con Guttuso e Morandi) e la ricerca antropologica (con Zavattini per il nord e De Martino per il sud). Opere letterarie contemporanee, o precedenti, conoscono in quegli anni una lettura cinematografica e, viceversa, suggestioni cinematografiche agiscono sulla letteratura. Colori e strutture di quadri influenzano profondamente scene di film (Pasolini), la pittura influenza la scrittura (C. Levi). Inizia a cambiare, inoltre, la percezione dei luoghi, dello spazio che circonda l'uomo perché i luoghi cambiano radicalmente. Nel caso di Pasolini, centrale nel percorso, addirittura scrittore e regista arrivano a coincidere. Come si fa a comprendere Pasolini scrittore e poeta se non si centra l'attenzione sulla produzione cinematografica che fu la sua attività d'elezione per molti anni? Letteratura e cinema (ma anche la fotografia, la saggistica, la musica) ci raccontano la stessa storia dell'Italia: una storia di cambiamenti.

Uno dei temi di questo percorso è la città, lo spazio che ci circonda, la strada, il camminare, l'essere in movimento. La strada è, poi, nella letteratura e nel cinema il luogo degli incontri.

In *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini viene rappresentata l'esigenza di un *nostos* alle origini per poter ridefinire la propria condizione umana e intellettuale di spaesamento. Spaesamento rispetto alla guerra, alla morte, alla resistenza, all'intellettualità. Silvestro inizia un viaggio nello

spazio (da Milano alla Sicilia fino a concentrarsi sul paese della madre) che si rivela essere un viaggio nel tempo per il recupero delle proprie origini nel tentativo di ristabilire un ordine di valori naturali, di riportare l'uomo, gli intellettuali, ad un dovere nei confronti del tessuto sociale più disagiato. Una sorta di cammino fisico nel mondo di Silvestro che si rivela un viaggio nella società e nella famiglia, travolte da una crisi profonda. Durante questo cammino Silvestro incontra una costellazione di personaggi, spesso di bassa estrazione sociale e con tutti avvia una conversazione. Il dialogo fra le classi è visto come l'unico modo per superare l'incomunicabilità, il solipsismo. Tutti si ascoltano, tutti possono capirsi. Abbiamo quindi la descrizione di uno spazio che è quello del paese, definito in modo molto netto, un cammino ben preciso, la rappresentazione, diretta al ceto intellettuale alto, di un mondo di miseria ma portatore di valori naturali, di doveri morali superiori.

Il film *Ossessione* di Luchino Visconti, seppur non del tutto ascrivibile al neorealismo, per la prima volta, nel 1943, rappresenta la realtà come è. Il vagabondo che scende dal camion con la canotta stracciata, la donna che sceglie una vita infelice con un uomo molto più vecchio perché preferibile alla fame e alla prostituzione, la fame, la passione irrazionale che sconvolge Gino e Giovanna fino a distruggerli, le strade polverose, i muri scalcinati, le strade della città, la locanda sono il corrispettivo della miseria umana che si vuole far emergere. Rappresentano un'attenzione ideologica alle realtà del popolo dimenticate, nascoste dal fascismo. *Ossessione* è la resa cinematografica de *Il postino suona sempre due volte*. L'intreccio fra letteratura e cinema sarà sempre più indistricabile.

Il 1945 è l'anno di pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli* e di uscita di *Roma città aperta* di Rossellini, uno dei film simbolo del Neorealismo. I due testi consentono di introdurre due argomenti fondamentali per il percorso.

Nel romanzo C. Levi, autore non citato nelle indicazioni nazionali, esprime a un altissimo livello di profondità e consapevolezza, una visione disincantata, quanto appassionata, del mondo contadino della Lucania. Per la prima volta i contadini del sud con la loro vita reale diventano oggetto della letteratura. Il romanzo si rivela in realtà un'inchiesta, un'analisi sociale e antropologica sui contadini e sul loro rapporto con lo stato italiano e sul modo che un uomo del nord ha di rapportarsi con il loro mondo magico. Un altro punto essenziale è che il *Cristo* è <<un'allegoria della creazione artistica e del modo in cui un'opera letteraria può nascere da un'espressione figurativa>>. C. Levi è prima di tutto un pittore e negli anni del confino fra il '35 e il '36, e fino alla stesura del romanzo, dipinge una settantina di quadri con soggetti lucani elaborando una nuova forma espressiva. Il libro nasce come chiarimento rispetto a molte suggestioni e arti (dalla pittura all'arte medica) presenti nella vita di Levi. La rappresentazione del mondo contadino è interessantissima in quanto inserisce nel dibattito intellettuale un mondo che durante il fascismo, e al tempo dello sviluppo esponenziale delle città, vive una realtà che sembra quella di tempi lontani ma è, di fatto, contemporanea. Ed è una realtà fatta di una rassegnazione desolante, di sfiducia nei confronti di uno Stato che è visto come un nemico, perché altro non fa che complicare la vita dei contadini vessandoli, e, in definitiva, facendoli impietosamente morire. La realtà contadina del sud è fatta anche di ritualità e di una religiosità magica radicatissime. In questo mondo C. Levi è attirato, lo vive, lo comprende profondamente e lo esprime con la pittura e, in un secondo momento, con la scrittura. Questa fortissima suggestione³ agisce qualche anno dopo su Ernesto De Martino, antropologo che, come è noto, collabora con Pavese per la gestione della famosa *Collana Viola* di Einaudi. De Martino studia la vita delle popolazioni della Lucania e accoglie la lezione di Levi. La lettura di *Sud e magia*, pubblicato nel 1959, diventa retrospettivamente illuminante per comprendere *Cristo si è fermato a Eboli* e il mondo magico che in esso Levi rappresenta. Per la prima volta De Martino spiega l'arretratezza culturale del sud attraverso la sua arretratezza materiale, la povertà assoluta e la malattia atavica. La sopravvivenza del rito e della religiosità magica, che sono temi centrali nel *Cristo*, sono collegate al sentimento dei contadini del 'sentirsi agiti da', dell'essere in balia di

³ Non è la suggestione di Visconti perché ne *La terra trema* riesce ad epicizzare la miseria dei pescatori di Acitrezza.

qualcosa che non è nel loro controllo. In questo senso il rito religioso e magico, che si ripete ogni qual volta ci sia una malattia o una situazione di pericolo estremo, serve sostanzialmente a fare sentire meno soli i contadini. La magia ha una duplice funzione. Da una parte inserisce i contadini in un ciclo rituale per cui certe cose sono sempre esistite anche prima della loro esistenza, quindi in una tradizione e in un passato che in qualche modo li accolga. Dall'altra parte consente ai contadini di introdurre l'eccezionalità della crisi (malattia, tempeste, mancanza di acqua, perdita del raccolto) all'interno di un orizzonte mitico che gli consenta in qualche modo di controllare la realtà stessa, di cui si sentono disperatamente in balia. Se contro uno Stato, assente, indifferente, sordo alla loro esistenza non possono che reagire con odio e rassegnata indifferenza perché di esso sono in balia, alle crisi biologiche reagiscono con la magia. Le streghe e gli stregoni del mondo lucano sono dei santoni e dei guaritori e l'elemento della sessualità è estremamente forte in loro. Anche la percezione fisica del corpo attraverso la sessualità è un modo per sfuggire al sentimento del sentirsi agiti, per sentirsi individualità, per controllare la realtà che gli sfugge e li taglia fuori. Le streghe di Levi sono specialiste in filtri d'amore. Giulia, la donna che aiuta Levi in casa, ha avuto molti uomini e cerca di sedurre Levi. Cerca cioè di usare il corpo e la sensualità per affermare la propria identità. Il sesso diventa mediatore di una presa di contatto, proprio fisicamente inteso, con la realtà. L'opera di De Martino e questo modo di percepire la sessualità arrivano chiaramente a Pasolini.

Un altro tema importante sul quale riflettere è lo spazio nel cinema. Se, infatti, nel libro la definizione dello spazio è affidata alla descrizione e al cronotopo, nel cinema a mio avviso il discorso sullo spazio si fa più complesso. Parto da una riflessione. Lo spazio urbano, in senso collettivo come spazio all'interno del quale si muove una massa di gente, è certamente fondante nella costruzione tecnica del linguaggio filmico. Il cinema riproduce fin dalle origini il modo in cui l'uomo si riappropria visivamente della città mentre si muove al suo interno. La città si sviluppa in altezza e profondità, di conseguenza i primi movimenti della macchina da presa riproducono esattamente lo sguardo dell'uomo: visione verso il basso e verso l'alto, carrellate a 360°, vedute panoramiche. La città diventa protagonista in molti film, così come lo è nel neorealismo. Giuliana Bruno ne *L'atlante delle emozioni* coglie una forte corrispondenza fra città e cinema:

Metropoli e cinema sono collegati fra loro in quanto produzione spiccatamente moderna ove fra spazio urbano e spazio filmico, tra movimento cittadino e immagine in movimento, vi è corrispondenza. La macchina della modernità che ha intessuto la città è anche tessuto del cinema⁴.

La città quindi determina l'immagine in movimento nel cinema. Ma il film crea una geografia dello spazio urbano nell'immaginario collettivo. L'immaginario collettivo dell'uomo moderno è un immaginario che in larga misura si forma attraverso la narrazione cinematografica. I palazzi di New York sono quelli della New York di *Manhattan* di Woody Allen, la città futuristica è quella dell'indimenticabile *Blade runner* di Ridley Scott, il west americano è quello dei film western, il cosmo è quello di *2001 Odissea nello spazio* e di *Guerre stellari*. Il cinema ha reso per immagini la percezione umana dello spazio, che sia un set o un esterno poco importa. Tramite l'illusione di realtà quello spazio è penetrato in noi e ha fissato le immagini in modo indelebile per mezzo della sua riproducibilità. La competenza letteraria è stata più volte da noi definita soprattutto come competenza di cittadinanza. La capacità dell'uomo di comprendere lo spazio all'interno del quale si muove e di comprendere la forza strutturante di un'immagine diventa oggi, nella società mobile e visiva nella quale viviamo, uno strumento per sopravvivere al controllo delle coscienze. Don Milani sottolineava la necessità di fornire ai giovani studenti l'uso della parola, che solo può renderli liberi. Ma, all'uso della parola, aggiungerei il dovere, oggi, di fornire loro elementi per decodificare le immagini alle quali sono

⁴ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 21.

continuamente sottoposti. Formeremo così cittadini capaci di usare la parola e di fruire di immagini, capaci di decodificare, senza lasciarsi ingannare, discorsi e immagini.

Il neorealismo, con la sua volontà di presentare le cose così come sono, rende la strada e la città il suo spazio d'elezione. In *Roma città aperta* di Rossellini due dei protagonisti assoluti sono la città e la strada che diventano nel neorealismo 'un'estetica architettonica formalizzata'⁵. Il neorealismo racconta storie urbane e molti film si possono intendere come 'passeggiate urbane'⁶, dove i personaggi si muovono, parlano, agiscono per le strade. Il neorealismo in questo senso porta alla luce 'la componente viva della produzione di spazio'⁷. Attraverso la macchina da presa ciò può avvenire in modo molto più evidente. Lo stesso avviene in *Ladri di Biciclette* di De Sica che in definitiva è la storia di una passeggiata per le strade della città alla disperata ricerca della bicicletta che è stata rubata. Spesso questi movimenti, talora vaganti, nello spazio sono anche movimenti nel tempo, nella storia dell'Italia, nei cambiamenti sociali.

La letteratura e il cinema di questi anni oscillano quindi fra due visioni: mondo arcaico e spazio urbano. Da una parte l'esigenza di rappresentare un mondo incontaminato, ancestrale, contadino che è una parte di quella storia che il fascismo aveva voluto occultare, dall'altra la rappresentazione della realtà non può prescindere dalla rappresentazione di uno spazio cittadino. Entrambi gli spazi sono destinati a contenere la miseria umana. Il mondo arcaico è un mondo sul quale riflettere e al quale aspirare, come a una sorta di possibilità di contatto vero con le cose, di recupero di valori naturali ma che, di fatto, non rappresenta un'alternativa possibile. Il mondo urbano, da parte sua, è il mondo delle borgate, della fame, della disperazione, delle prostitute, nel quale sopravvivere vuol dire scendere a compromessi soprattutto col proprio corpo. I personaggi che si muovono in entrambi gli spazi sono destinati al fallimento, alla morte, al dolore. Dolore e morte che si riassumono, meglio che in parole, nell'urlo della Magnani in *Roma città aperta*.

Entrambe queste suggestioni, il desiderio di ritorno ad una dimensione arcaica e la necessaria rappresentazione di uno spazio urbano, trovano terreno fertilissimo in Pier Paolo Pasolini. Il percorso di Pasolini è quello di un intellettuale eclettico, fertile come pochi altri, capace di cogliere l'essenza e le sfumature della società in cui vive come solo i veri intellettuali sanno fare. Pasolini inizia scrivendo poesia e romanzi. Dopo essersi trasferito a Roma dal Friuli, è inebriato dalla città, dalle borgate, dal dialetto romano. A partire dal 1961 Pasolini si cimenta nella regia cinematografica, facendo sua la lezione del neorealismo e da esso partendo per esprimere il suo mondo. La scrittura diventa adesso scrittura cinematografica, ma il cambiamento in atto che lui coglie è lo stesso nel suo cinema e nella sua poesia (penso a *Le ceneri di Gramsci* e *Poesia in forma di rosa*). Tutti i protagonisti dei primi film sono gli ultimi di una società in mutamento, gli emarginati, i morti di fame, il cui tentativo di mutare la propria condizione è destinato ineluttabilmente al fallimento. Sono le classi più povere, magnacci, prostitute, il sottoproletariato urbano che lotta per sopravvivere ai margini della legalità. Il primo film di Pasolini, il più compiuto dal punto di vista narrativo, è *Accattone* del 1961. Il film è ambientato a Roma, prevalentemente nelle borgate. Accattone è un giovane magnaccio che sfrutta una prostituta dalla quale si fa mantenere. Quando la ragazza è arrestata, Accattone arriva alla fame finché non incontra Stella, una giovane pura e innocente. Cerca di istigarla alla prostituzione, ma si innamora di lei e per amore cerca di trovare un lavoro onesto. Ne è incapace e alla prima occasione si unisce a dei ladri. Durante il primo colpo i tre sono sorpresi dalle guardie e Accattone, durante una fuga disperata, muore. Durante tutto il film, le riprese in interni sono pochissime. Lo spazio è la città, le strade di Roma dentro le quali, a piedi o in auto, si muove Accattone. La strada è uno dei cronotopi bachtiniani e forse pochi concetti come quello del cronotopo ben si attagliano al cinema in cui spazio e tempo si fondono in un tutto dotato di

⁵ BRUNO, *Atlante...*, 30

⁶ BRUNO, *Atlante...*, 30

⁷ BRUNO, *Atlante...*, 30

coerenza. Il cinema è esso stesso un cronotopo, cioè un'interdipendenza di tempo e di spazio⁸). Nel cronotopo della strada lo spazio è aperto, sempre in movimento, mutevole. Il cammino lungo una strada è un cammino verso, cioè ha un suo punto di arrivo. Il tempo fluisce nella strada, scorre, è il tempo del percorso, è il tempo per arrivare da qualche parte, è il tempo per raggiungere una meta. Ma la strada di Pasolini è il luogo in cui si intersecano uno spazio in cambiamento, quello della città, e un tempo di cambiamento. E spesso le strade sono percorse dai personaggi di Pasolini per andare a zonzo, senza una meta. C'è, in questi percorsi, un senso di spaesamento. In questo tempo, che diventa improduttivo, mentre magari si cerca un modo per cambiare la propria condizione o si va a zonzo e basta, lo spazio è quello della povertà, nelle strade polverose delle borgate, negli angoli diroccati della prostituzione, ma è anche lo spazio della città-mostro che si sta trasformando.

Il cambiamento urbano è molto più evidente in *Mamma Roma* e in *Uccellacci e uccellini*. *Uccellacci e uccellini*, con Totò e Ninetto Davoli come splendidi protagonisti, è una vera e propria passeggiata lungo una strada da una geografia indefinibile e immaginifica. Padre e figlio vanno apparentemente da qualche parte, ma in realtà attraversano uno spazio che è anche un tempo storico e sociale. A tratti la strada è in costruzione, è la futura auto-strada, ma padre e figlio la percorrono a piedi, mentre parlano col corvo intellettuale che gli spiega il marxismo e che alla fine, affamati, mangeranno.

In *Mamma Roma* la dimensione spaziale urbana è estremamente interessante. Pasolini mette al centro del film l'aspirazione, velleitaria, di una prostituta, Mamma Roma appunto, a uno scatto sociale. Il film si apre con l'addio di Mamma Roma al suo magnaccio in una scena che riproduce *L'ultima cena* di Leonardo. Mamma Roma ha deciso di andare a vivere in un luogo diverso, ha aspirazioni piccolo borghesi. Non vuole che suo figlio viva la condizione del sottoproletariato urbano, vuole che conduca una vita migliore della sua. E così si sposta dal centro, dalla casa in cui la vista dalla soggettiva di Mamma Roma è un cimitero, alla periferia. In realtà va a vivere nelle case popolari a Tuscolano, un ambiente moderno. Mamma Roma vuole fare il salto verso la modernità. Il tragitto di Mamma Roma ed Ettore, suo figlio, verso la nuova casa è percorso a piedi. La cinepresa gira intorno ai due e intorno a loro riprende i palazzi della nuova Roma, la Roma del boom economico. I due entrano in casa e la soggettiva stavolta inquadra un cimitero di case popolari, che per Mamma Roma entusiasta rappresentano il cambiamento. Lei ci crede, è animata da un sacro fervore, è felice.

Mentre Mamma Roma lavora al mercato vendendo frutta, Ettore inizia a vagabondare nel nuovo quartiere. Sperimenta lo spazio e la vita che lo circondano. Il quartiere è ai margini fra la città che si espande in modo tentacolare e una campagna costellata di ruderi dell'antichità. I ragazzi del quartiere, privi di aspirazioni e di voglia di lavorare, bighellonano in questo spazio. La ripresa non è mai dalla città verso la campagna, ma sempre dalla campagna verso la città e alla vista si frappongono i ruderi. La campagna del resto non è né bucolica né produttiva, è un luogo border-line. I ruderi sono simbolici della fine di un mondo, quello arcaico rurale, vagheggiato dal neorealismo e delineato negli anni precedenti da Levi e De Martino. Mentre sullo sfondo si staglia l'orrida architettura urbana in espansione, destinata a fagocitare i ruderi di un mondo che non esiste più.

Ettore non risponde in alcun modo alle velleità di cambiamento della madre, che però cerca di elevarlo: gli trova un lavoro come cameriere, gli compra una moto, simbolo della modernità. Adesso la strada non è percorsa a piedi, ma divorata dalla moto, dalla velocità. Mamma Roma va in moto col figlio e ride felice. Ma proprio per amore del figlio è costretta a tornare a battere. Pasolini costruisce, adesso, una delle scene più belle del film. Anna Magnani, cioè Mamma Roma, cammina di notte; viene ripresa di fronte e in movimento. Racconta la sua storia a una serie di personaggi che la accompagnano entrando e uscendo dalla scena. La scena è pura narratività in movimento.

⁸ Cfr. C. TRAMONTANA, *Narratività, letterarietà, cinema: un dialogo possibile nella scuola delle competenze e dell'autonomia*.

Ettore, infine, colto a rubare una radiolina in un ospedale, è arrestato e muore in carcere come un Cristo in croce. Questo è il vero fallimento di Mamma Roma. Alla notizia della morte di Ettore corre a casa disperata, apre la finestra dalla quale vedeva i palazzi della moderna città e cerca di buttarsi di sotto.

Lo spazio urbano che Pasolini rappresenta è uno spazio che si impone. La genialità del regista costruisce riprese che fanno parlare questi luoghi di ciò che è perduto, ma anche della modernità. Parlare del cinema di Pasolini vuol dire porre giustamente l'attenzione su una scelta intellettuale consapevole. Pasolini sente che questo mondo in cambiamento e questa modernità che uccide i suoi figli possono essere espressi con un'evidenza di gran lunga maggiore attraverso il cinema. Il cinema aderisce alla realtà, ma allo stesso tempo consente al regista attraverso la scelta del soggetto e dei luoghi, la ripresa e il montaggio (quindi attraverso la sua arte) l'espressione della sua verità. Pasolini vuole dirci che c'è una mutazione antropologica in corso e lui sa che le mutazioni antropologiche sono rese in modo più evidente sul corpo dei personaggi e sul corpo della città. Il cinema è il modo di produzione di uno spazio che si impone perché è lo spazio della vita.

L'evidenza violenta delle cose caratterizza Pasolini, anche nella scelta dei corpi, nella sessualità usata cinematograficamente, narrativamente, poeticamente. L'esibizione della città, come anche l'esibizione dei corpi nudi, colpisce come un fastidiosissimo e doloroso pugno allo stomaco. E' una scelta estrema, la scelta di demistificare, attraverso l'esibizione, un ruolo intellettuale che inteso nel modo tradizionale, dell'intellettuale umanista, non ha più senso.

Pasolini smaschera, denuda, demistifica. Arriva a generare nausea, soprattutto quando, esibito il dolore del fallimento proletario di ascesa sociale verso un mondo piccolo borghese⁹, passa a rappresentare il mondo borghese. Si è detto che il sesso, il corpo e la fisicità sono nel mondo arcaico strumenti, usati dai contadini, per il controllo della realtà. Il borghese, colto ed educato, controlla la fisicità, la domina e la occultata fino a farla diventare qualcosa di represso. Quando il diabolico angelo di *Teorema* irrompe nella vita della famiglia alto borghese e vi porta la carne, il sesso, cioè la parte più vera dell'uomo, non può che causare morte, distruzione o santità. Il tornare a toccare la parte più vera di sé è ingestibile per il borghese. *Teorema* è un film ma anche un romanzo. Una stessa opera è concepita in due linguaggi diversi dallo stesso autore. Ciò dal punto di vista del percorso è utilissimo perché ci consente di mostrare agli studenti le diverse strutture narrative delle due opere.

Nessuna salvezza è dunque possibile, né in un mondo arcaico ormai in rovina e che non costituisce un'alternativa possibile, né nel mondo borghese chiuso nelle sue repressioni e nel suo controllo, travolto da un'ignoranza sconcertante. Il mondo borghese non regge la vita con il suo impeto. Cosa o chi potrà salvare l'uomo alla ricerca di un senso, di un riferimento solido? Forse la bellezza, approdo finale di Visconti ne *Il gattopardo*.

Il cinema e la letteratura continuano a rappresentare, a volte in modo sempre più visionario, quasi surreale, la realtà sociale e politica di un'Italia disastrosa. In *Roma* Fellini mostra dal suo punto di vista la sua Roma. Un mondo al contrario, surreale, dove il papa partecipa a una sfilata di moda clericale in mezzo ai cadaveri viventi di un passato che non è più e di un presente destinato al decadimento e alla morte. Sfilano scheletri, mentre cardinali e principesse ormai decrepiti ammirano disgustati e attoniti la fine del loro mondo. Una Roma che, in fondo, ritroviamo ne *La grande bellezza* di Sorrentino.

Calvino nelle *Città invisibili* disegna l'utopia di cinquantaquattro città. In un'intervista Calvino suggerisce a noi lettori il senso da attribuire al viaggio attraverso queste città. Esso non è altro che il percorso attraverso 'la nostra vita', attraverso cosa <<è stata la città per gli uomini come luogo della memoria e dei desideri e di come oggi è sempre più difficile vivere nelle città anche se non possiamo farne a meno>>. E al centro delle città c'è Bauci, la città che nessuno riesce a vedere, che per amore della terra è costruita senza sfiorare la terra stessa. Il romanzo si conclude con una bellissima

⁹ Il problema è proprio che le aspirazioni di riscatto sociale del sottoproletariato guardano al mondo borghese come desiderabile, mentre Pasolini lo rappresenta come mortifero. È sbagliato l'oggetto del desiderio del sottoproletariato.

risposta di Marco Polo al Gran Kan, che osserva che se l'ultima città verso cui corriamo è quella infernale, forse la ricerca della città perfetta è inutile:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.¹⁰

Scheda tecnica del percorso

Il percorso, inserito nel progetto di ricerca-azione Compità, sarà naturalmente proposto a una classe di ultimo anno. Un gruppo consistente della classe parteciperà a un progetto Pon sul cortometraggio, consistente nella stesura di una sceneggiatura originale e nella realizzazione di un cortometraggio. Ciò consentirà di formare gruppi con studenti che possano svolgere la funzione di tutor con gli altri componenti del gruppo.

Competenze da sviluppare con il percorso¹¹

Conoscenza	Comprensione	riappropriazione	Valutazione
<p>Comprendere il significato letterale di romanzi e film.</p> <p>a. riconoscere le parole chiave di un romanzo e le scene assolute di un film;</p> <p>b. ricostruire la struttura logico-formale dei testi e dei film;</p> <p>c. riconoscere le figure retoriche utilizzate nel testo e nella resa cinematografica;</p> <p>d. individuare la diversità e molteplicità dei linguaggi utilizzati nel testo narrativo e nella resa cinematografica;</p> <p>e. individuare personaggi, temi, azioni nei testi narrativi e nei film;</p> <p>f. collocare autori e opere nel loro tempo</p>	<p>a. comprendere lo scarto semantico del linguaggio filmico e della narrativa novecentesca.</p> <p>b. comprendere il livello di risemantizzazione del testo narrativo a testo cinematografico (intersemioticità) dal punto di vista dell'intreccio, della caratterizzazione dei personaggi, della costruzione dello spazio.</p> <p>c. riassumere testi narrativi e soggetti dei film in modo essenziale, ma puntuale.</p> <p>d. comprendere la specificità espressiva dei testi e dei film anche in una logica contrastiva.</p>	<p>a. interrogarsi sui testi letterari in rapporto alla struttura dell'opera narrativa o cinematografica di appartenenza, all'intenzionalità dell'autore o del regista e al contesto storico-culturale;</p> <p>b. interpretare la figuralità di contenuti e forme di un'opera anche in rapporto alla propria esperienza culturale ed emotiva;</p> <p>c. comparare un'opera con le sue trasposizioni intersemiotiche (nel nostro caso la trasposizione dall'opera letteraria a quella cinematografica);</p> <p>d. motivare le letture personali di un'opera alla luce dell'extratesto e delle proprie domande di senso ;</p> <p>e. proporre in modo</p>	<p>a. giudicare l'attualità o l'inattualità dei romanzi e dei film ;</p> <p>b. confrontare il proprio giudizio con quelli degli altri (comuni lettori e critici);</p> <p>c. valutare in modo progressivamente più autonomo le opere in relazione al contesto storico-culturale di produzione e all'influenza sulla tradizione letteraria e cinematografica e sull'immaginario collettivo;</p> <p>d. valutare, in modo guidato, il messaggio del testo e del film nel dialogo con altre culture, ad esempio quella americana nel caso del cinema</p> <p>e. valutare quanto il senso profondo dei testi e dei film rappresenti e interpreti</p>

¹⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2004, 497-498.

¹¹ Cfr CTS COMPITA, *Documento teorico CTS Compita – Parte prima e Parte seconda*, 2012

		<p>autonomo confronti pertinenti tra testi letterari e film, tra opere letterarie, tra film</p> <p>f. interrogare testi, opere e autori non noti, mobilitando risorse e enciclopedia personali;</p> <p>g. produrre un cortometraggio che sia la trasposizione consapevole di un racconto letterario, alla luce del significato palese o nascosto del testo o di significati non immediatamente ricavabili dal testo ma che siano giustificati dal ricollocamento delle strutture significative del testo in altri contesti storici sulla base di una riappropriazione personale.</p>	<p>la sua epoca e sia presente nelle successive;</p> <p>f. valutare in modo autonomo la ricezione e la fortuna di un'opera riconoscibile anche nelle riletture cinematografiche;</p> <p>g. argomentare il proprio giudizio, in forma scritta e orale, sugli aspetti formali, strutturali e contenutistici di un testo e di un film.</p> <p>h. argomentare il proprio giudizio sulle principali scelte formali dell'autore in relazione all'opera, al genere e alla sua poetica e tenendo conto della vicinanza/distanza di un testo</p>
--	--	--	---

Sono previste diverse fasi di realizzazione:

Fase 1

Poiché il percorso riguarda il rapporti fra cinema e letteratura è propedeutica la realizzazione di un laboratorio sul cinema, in modo da fornire agli studenti le basi per la lettura dell'opera cinematografica. Naturalmente nel caso in cui si inizi a lavorare sulle trasposizioni cinematografiche fin dal primo anno del secondo biennio il laboratorio andrebbe anticipato. Nel mio caso la mia classe di ultimo anno è del tutto vergine rispetto a competenze cinematografiche. Pertanto attraverso un laboratorio di due ore verranno forniti elementi di grammatica cinematografica. Il laboratorio prevede una lezione frontale introduttiva nella quale tramite immagini esemplificative saranno spiegati i termini di base: soggetto, sceneggiatura, inquadrature, regia, etc. Ai ragazzi sarà quindi fornita una scheda di lavoro che dovranno compilare durante o alla fine della visione di un film. Il film potrà essere scelto anche dagli studenti. Nel tempo rimanente si procederà a un dibattito con gli studenti riguardo alle caratteristiche tecniche del film, al significato letterale che emerge dalla visione e all'autocorrezione della scheda.

Fase 2

Vittorini, *Conversazione in Sicilia*; Visconti, *Ossessione*: lettura e visione di parti.

C.Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*. Lettura integrale

Rossellini, *Roma città aperta*, visione di parti.

Si proseguirà con lettura di testi e visioni di film del neorealismo.

Tempi: 3 ore più la visione a casa dei film.

Verifica Conoscenze

Alla fine di questa parte la verifica sulle conoscenze, sarà articolata in due verifiche.

La prima consisterà nell'analisi di un testo noto di autore noto, probabilmente un passo significativo del *Cristo si è fermato a Eboli*.

La seconda verifica avverrà in modo laboratoriale: dopo la visione del film *Cristo si è fermato a Eboli* del 1979, gli studenti, divisi in gruppi, dovranno compilare quattro schede diverse di analisi del film. Seguirà un dibattito sul confronto fra il libro e il film.

Fase 3

In questa fase si punterà l'attenzione sulla rappresentazione della città nei romanzi (Pasolini, Moravia, Gadda) e nel cinema (De Sica, Fellini, Germi) fra gli anni '50 e gli anni '60, in particolar modo sulla rappresentazione di Roma.

Tempi: 3 ore, più la visione di film a casa.

Verifica: conoscenza e comprensione

Nel corso di questa fase sarà proposta agli studenti l'analisi di un testo non noto di autori noti, da svolgere oralmente sia per il romanzo sia per il cinema.

Fase 4

Questa fase verterà su Pasolini romanziere, poeta e regista attraverso la lettura di brani, poesie e la visione di film e parti di film. I film oggetto di riflessione saranno *Accattone*, *Uccellacci e uccellini*, *Mamma Roma* e *Teorema*. Di quest'ultimo si porrà l'attenzione sia sul romanzo sia sul film, perché consente di mostrare agli studenti in che modo il linguaggio narrativo e quello cinematografico siano utilizzati dallo stesso autore.

Tempi: 3 ore più la visione di film a casa.

Verifica: Conoscenza, comprensione e riappropriazione

Questa sarà la verifica più complessa. Gli studenti sceglieranno su una rosa di testi narrativi da me proposti, per lo più racconti, un testo da tradurre cinematograficamente. Scriveranno, secondo il loro punto di vista, il soggetto, la sceneggiatura e, se possibile, realizzeranno un cortometraggio. La classe, divisa in 3 gruppi, produrrà tre diverse sceneggiature e, se possibile, dello stesso testo 3 diversi cortometraggi. Durante la lettura delle sceneggiature o la visione dei cortometraggi ogni gruppo motiverà le proprie scelte, risponderà a domande dell'insegnante e del resto della classe.

Fase 5

Il percorso si concluderà con gli approdi estetizzanti e visionari di Visconti ne *Il gattopardo* (con il quale sarà possibile confrontare il romanzo che verrà approfondito) e di Fellini in *Roma*. La tappa finale sarà l'utopia de *Le città invisibili* di Calvino.

Tempi: 1 ora più la visione di film a casa

Verifica: valutazione

L'ultima verifica mostrerà il senso dell'intero lavoro.

Visione de *La grande bellezza* di Sorrentino, film uscito nel 2013.

Sarà fornita una scheda di lavoro che verterà principalmente sulla comprensione del senso del film, sul confronto con la rappresentazione degli stessi spazi in romanzi e film precedenti, sul senso per gli studenti di questo film e del percorso.

Le discipline coinvolte nel progetto saranno l'italiano, la filosofia, la storia e la storia dell'arte. Verrà chiesto ai colleghi di realizzare, anche in collaborazione, lezioni specifiche sugli argomenti attinenti il percorso: Benjamin, l'Italia del secondo dopoguerra, il boom economico, le forme dell'urbanizzazione e l'urbanistica.