

Fonzari, Lorenza

Tempo e spazio : cinema e identità nazionale

Études romanes de Brno. 2009, vol. 30, iss. 1, pp. [171]-179

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114824>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LORENZA FONZARI

TEMPO E SPAZIO: CINEMA E IDENTITÀ NAZIONALE

Nel periodo conclusivo della seconda guerra mondiale, alcuni registi italiani, tra cui Rossellini, Visconti e De Sica, cominciano a produrre film, definiti poi *neorealisti*, a dir poco rivoluzionari. Questi film, infatti, si scostavano dalla tipica produzione americana importata in Italia già da prima del conflitto mondiale, e dai film del regime fascista, perché esploravano con un nuovo linguaggio tematiche sociali, soprattutto con riferimento alle classi più svantaggiate dell'Italia martoriata dalla guerra.

I film neorealisti sono stati definiti tali proprio perché condividevano un approccio comune a tali soggetti, e in particolare si dava enfasi alle riprese in esterni, al minor uso degli studi, all'impiego di attori non-professionisti, a una recitazione piuttosto disinvolta, con riferimento alla sceneggiatura, e all'ampio uso di dialetti e accenti.

Nell'articolo intitolato *Due parole sul neo-realismo*¹ del 1953, Rossellini riflette sul cinema neorealista e prova a definirlo semplicemente come il mezzo che doveva comprendere gli uomini con umiltà ma anche in maniera oggettiva, e fare di quella realtà e di quelle persone il soggetto del film. Con Cinecittà occupata dai profughi e gli altri studi cinematografici inutilizzabili, l'unico mezzo per fare film era di scendere in strada e filmare la realtà. La seguente testimonianza, risalente al 1946, mette a nudo lo spirito di grande innovazione che pervade la regia neorealista:

(...) Oggi siamo costretti, a meno che non si preferisca l'inazione, a lavorare all'aria libera, sotto il sole vero, le nuvole autentiche, l'azzurro del cielo. Perché non approfittarne? Quanti altri Paesi al mondo recano i vantaggi del nostro, quale al regista offre la possibilità, nello spazio di pochi chilometri quadrati, di riprodurre, da vero bene inteso, brani, squarci, pezzi del Medio Evo, del Rinascimento, del cinque e del sei e del settecento per giungere a questo vario e tormentato novecento? Ma è tutto qui il vantaggio? Crediamo che non sia l'unico. Al sole, all'aperto, a contatto con la vita vera, si respira e si vede meglio. (Marinese, in Farassino, 1989: 31).

¹ L'articolo di Rossellini è stato pubblicato in *Retrospective* 4, aprile 1953.

Il cinema neorealista italiano assume, quindi, sin dall'inizio, un carattere sovversivo e anticonvenzionale, in grado di scuotere il pubblico e il governo, di fare breccia nel cuore degli spettatori anche all'estero, dove miete i successi maggiori. Infatti, nell'obiettivo di restare fedeli alla realtà, i neorealisti del cinema italiano tralasciano spesso le convenzioni classiche e abbandonano un tipo di narrazione tradizionale, si potrebbe dire *all'americana*, in favore di una narrazione a struttura episodica, la cui sequenzialità sembra del tutto irrazionale, scollegata, arbitraria. L'esperienza dura della guerra segna irreversibilmente questi registi che non possono più credere in un mondo ordinato, perfetto, pulito, come quello dei film hollywoodiani. Ad esempio, i film neorealisti spesso si chiudono in modo tragico perché la vita in quel periodo *era vissuta* tragicamente (Perry, 1991: 302).

Il rifiuto di tecniche tradizionali in questo nuovo tipo di cinema, come il *flashback*, per ripercorrere il passato nella sua spazialità e temporalità, rende il cinema neorealista arte del presente. La scelta di filmare in strada implica una rivisitazione della realtà dell'immediato dopoguerra e una drammatica registrazione della devastazione della guerra nel paese a tutti i livelli. È noto che i registi neorealisti prediligono lo spazio cittadino sul quale snodare i loro soggetti: ed è proprio in questo spazio cittadino ancora ingombro di macerie, che si sviluppano nuovi rapporti tra le persone, e tra le stesse persone e lo spazio in cui si muovono. Si è di fronte a un grande momento di crisi, non solo culturale, ma anche di identità nazionale, e i registi neorealisti decidono di farsene testimoni.

Partendo dal presupposto di tanta scuola critica secondo cui il film è a tutti gli effetti un testo che si compone di un linguaggio visuale, di un sistema verbale e di tutta una serie di elementi (tra cui i personaggi, la storia e l'intreccio, il ritmo, il tempo, lo spazio e la causalità) caratterizzanti anche altri tipi di testo, si potranno ora esaminare le categorie spazio-temporali di alcuni film neorealisti, con l'intento di stabilire che il cinema neorealista si distacca in maniera consapevole dalla produzione americana precedente al secondo conflitto mondiale, rifiutandone i moduli narrativi, gli stessi che troviamo nei film prodotti sotto il Fascismo e a cui ci si riferisce con il termine di *film dei telefoni bianchi*.

I film che si basano su un discorso in forma narrativa presentano componenti spaziali, temporali e causali che troviamo anche nel testo narrativo. Il discorso narrativo ha senso se riusciamo a collegare assieme queste componenti, a inferire significati laddove non esplicitamente presentati: scopriamo che esiste una storia (o fabula) e un intreccio, il quale si trova in uno spazio e in un tempo determinati (Bordwell e Thompson, 1990: 56) e che corrisponde al modo in cui vengono montati gli eventi. Ad esempio, la narrazione di un film può cominciare in *medias res*: in questo modo si dà la possibilità allo spettatore di seguire ciò che è avvenuto prima attraverso opportune strategie e tecniche, quali, ad esempio, l'analepsi (o *flashback*). Lo spettatore deve smontare e ricomporre nella sua mente l'intreccio, che presenta, come già affermato, elementi giustapposti, anticipati, o addirittura omessi, e che non segue un filo cronologico: ne uscirà una storia composta da fatti che seguono un ordine naturale, cronologico e causale.

Lo spettatore, nondimeno, dovrà affrontare anche altri elementi temporali per comprendere meglio la narrazione del film, vale a dire il tempo di durata della storia intera, di cui l'intreccio potrà presentare solo alcuni periodi. Nel film *Ladri di biciclette* di De Sica (1948), che è universalmente ritenuto uno dei più felici esempi di film italiani neorealisti, dopo le scene iniziali in cui l'operaio Ricci ottiene il suo primo impiego, allo spettatore viene presentata la famiglia dello stesso operaio: la moglie si trova in cortile in fila per prendere un secchio d'acqua quando apprende la notizia del nuovo impiego del marito. E, tuttavia, ciò che è stata la vita dell'operaio Ricci prima di quell'istante viene sottaciuto, e quindi sarà lo spettatore a dover ricavare, non solo dal dialogo, ma anche da come si presentano i personaggi, una storia ordinata cronologicamente: durante la visione del film potrà dedurre che Ricci si è sposato con Maria, che ha un figlio maschio, Bruno, di circa sette-otto anni, e un'altra bimba di pochi mesi, e che il suo tenore di vita prima di ottenere l'impiego era piuttosto basso.

In aggiunta a quanto appena evidenziato, esiste anche una *frequenza temporale* in un film, che normalmente rappresenta la frequenza in cui una certa azione viene eseguita. Tradizione vuole che le azioni abituali non vengano rappresentate tutte per intero, perché ciò potrebbe causare un rallentamento troppo marcato del ritmo della narrazione, e perciò spesso ne viene rappresentata solo una, e le altre vengono omesse. Contrariamente a ciò, in *Ladri di biciclette*, la ricerca spasmodica della bicicletta occupa buona parte del film e lo spettatore viene messo di fronte a una serie di azioni ripetute, tutte uguali, che danno importanza alla ricerca della bicicletta rubata come parte fondamentale dell'intreccio.

Inoltre, il tempo dello schermo può a volte coincidere con il tempo reale. È il caso di *Ladri di biciclette*, in cui, dopo la prima mezz'ora, si assiste all'intreccio collocato in un tempo che corrisponde quasi completamente al tempo di proiezione sullo schermo. La pioggia che si abbatte sui protagonisti durante la ricerca della bicicletta viene filmata per intero, da quando scoppia il temporale, alla fine, quando cessa e ciò permette all'operaio Ricci e a suo figlio di proseguire il loro girovagare, e finalmente di inseguire il ladro nel quale si imbattono casualmente. Benché si tratti di un breve temporale, la scelta del regista di filmare l'intero evento atmosferico causa una momentanea sospensione del ritmo della narrazione. Si può dire che in questo caso il tempo di proiezione coincide con il tempo vissuto dai due personaggi.

Gilles Deleuze, nella sua opera *Cinema 1. L'immagine-movimento*, sostiene che "(...) la pioggia italiana diventa il senso del tempo morto e dell'interruzione possibile" (Deleuze, 1984: 241). De Sica, scegliendo di concentrarsi sui tempi morti, compie un'operazione simile a quella che farà Antonioni nel suo cinema. In un'intervista del 1958, Antonioni spiega che cosa intende per i cosiddetti *temps morts* (tempi morti):

(...) quando la scena madre sembra chiusa, c'è il dopo; e mi sembra importante far vedere il personaggio proprio in questi momenti, e di spalle, e di faccia, e un suo gesto e un suo atteggiamento perché servono a chiarire tutto quello che è avvenuto che è rimasto dentro il personaggio (Chatman e Duncan, 2004: 49).

Quando “la cinepresa abbandona un personaggio e gli volta le spalle, assumendo un movimento proprio alla fine del quale lo ritroverà”, secondo Deleuze si crea l’immagine-movimento, che è “il movimento puro tratto fuori dai corpi o dai mobili” (Deleuze, 1983: 37). Nella scena della pioggia in *Ladri di biciclette*, il regista inquadra il piccolo Bruno, quasi schiacciato da un gruppo di sacerdoti, che si sono messi al riparo sotto un cornicione proprio come Ricci e il figlio. Bruno reagisce in modo spontaneo, istintivo, nel sentir parlare attorno a sé una lingua sconosciuta. In quegli istanti, Bruno esce dal suo personaggio, la cinepresa continua a filmare, allo spettatore viene regalato il volto del bambino che, se è perplesso e sorpreso dapprima, cambia poi in mille espressioni, anche comiche. In questo momento realistico, concreto, di vita quotidiana fatta di sofferenza e povertà, l’espressione divertita del bambino alleggerisce la cupezza dei sentimenti del padre, e lì si crea l’immagine-movimento. Finalmente la pioggia cessa e si riaccende la speranza nel cuore del protagonista: è anche il momento in cui la cinepresa riprende a filmare, avendo ritrovato i personaggi.

Facendo riferimento alla categoria dello spazio, si osserva che, se in alcune forme di narrativa può non venire specificato lo spazio dove si colloca l’azione, nel cinema di narrazione lo spazio ha quasi sempre un ruolo fondamentale. È necessario aggiungere che non sempre lo spazio dell’intreccio corrisponde a quello della storia o *fabula*. In *Roma città aperta*, capolavoro neorealista del 1945 di Roberto Rossellini, veniamo a conoscenza di come Manfredi, un leader della Resistenza, ha conosciuto Marina, una donna ambigua e dedita all’uso di sostanze oppiacee, solo attraverso il racconto che lo stesso Manfredi fa a Pinuccia, interpretata da Anna Magnani. Lo spettatore viene posto di fronte ad elementi spaziali in cui è avvenuto il primo incontro tra Manfredi e Marina, una trattoria, le sirene dell’allarme, il fuggifuggi generale verso il rifugio antiaereo e Marina che rimane seduta coraggiosamente, ma forse anche già indifferente al conflitto. Manfredi dice:

“Io ero appena arrivato a Roma. Lei veniva a mangiare in una piccola trattoria vicino a Piazza di Spagna. Un giorno hanno dato l’allarme e tutti sono scappati. Siamo rimasti soli. Lei rideva, non aveva paura ...”

E Pinuccia:

“E si è innamorato...”.

Manfredi risponde:

“Già, succede.”

In questo caso, si può affermare ragionevolmente che lo spazio del racconto di Manfredi appartiene alla storia e non all’intreccio.

Le categorie spaziali e temporali si possono intersecare, intessere assieme e sono in grado di dare vita allo sviluppo dell’intreccio narrativo. Il percorso errante dell’operaio Ricci si snoda nelle vie cittadine, nei quartieri di borgata, lungo

il Tevere, in spazi tutti incorniciati, avviluppati dal fluire del tempo, anche se si tratta di poche ore. Una serie di equivoci, di mancate coincidenze e di ostacoli lo spingono lontano dal suo territorio abituale, in uno spazio a lui sconosciuto, ostile. Nella mensa dei poveri lo vedremo disorientato, ma anche in preda a una rabbia repressa, quando un ennesimo ostacolo si frappone tra lui e l'unica traccia di cui era in possesso per arrivare al ladro. Nel bordello dove entra inseguendo il ladro, viene aggredito dalle prostitute. Arrivato a casa del ladro, dove vive la madre, Antonio spera che con l'aiuto di una guardia la bicicletta venga ritrovata. Ma la perquisizione della casa non dà nessun risultato e anche la conversazione con la madre è inconcludente.

È opportuno ricordare, a questo punto, che, come nel caso della categoria temporale, nel cinema di narrazione esiste anche lo spazio dello schermo, che è praticamente tutto ciò che risulta inquadrato e visibile agli occhi dello spettatore (Bordwell e Thompson, 1990: 62) e naturalmente uno spazio al di fuori dello schermo che è definito *fuori campo* o *off-screen*. Ritornando a *Ladri di biciclette* l'utilizzo dello spazio *fuori campo* è particolarmente significativo nella scena della perquisizione. La folla che si è raccolta sotto casa, assieme alla madre del ladro, per seguire gli esiti della perquisizione, rimane fuori campo. A questo punto, sono proprio gli elementi diegetici provenienti dal fuori campo, il brusio, il parlottare, qualche isolato schiamazzo della folla, a creare tensione, a caricare di ostilità lo spazio che circonda Antonio, che si sente in posizione sfavorevole e si convince a desistere dal denunciare il ladro senza avere una prova certa.

Lo spazio percorso da Antonio e dal figlioletto Bruno è uno spazio che si può definire quasi labirintico, fatto di linee che si intersecano, che si tagliano, e che formano uno zigzag frenetico, nevrotico, quasi impazzito. Inoltre, i due protagonisti passano la maggior parte del tempo in un ambiente esterno, come stabilito dai canoni neorealisti, mentre indulgono in ambienti interni quasi di malavoglia. Anche la sosta alla trattoria in cui la vena comica del ragazzino riesplode, non regala niente di positivo ad Antonio, che si sente animale ferito, in gabbia, travolto da un destino incomprensibile e ingovernabile.

La scelta dei neorealisti di inquadrare l'ambiente esterno della periferia urbana e delle borgate, oppure delle vie cittadine ancora ingombre di macerie, crea un'opposizione tra lo spazio neorealista e quello realista del cinema dell'*immagine-azione*. Citando Deleuze, "se il neorealismo italiano si opponeva al realismo, è appunto perché rompeva con le coordinate spaziali, con l'antico realismo dei luoghi, e ingarbugliava i punti di riferimento motori (come nella palude o nella fortezza di Paisà di Rossellini) oppure costituiva anche degli "astratti" visivi (la fabbrica di *Europa 51*) in spazi lunari indefiniti" (Deleuze, 1984: 145).

Prendendo spunto dal ragionamento deleuziano, il bighellonare, l'errare dei protagonisti in *Ladri di biciclette* causa il frantumarsi dell'immagine-azione e contestualmente dei luoghi specifici, determinati, e conferisce significato agli spazi urbani deserti, ambigui, contraddittori, insomma a spazi qualsiasi (Stubblefield, 2007: 231). "(...) Nella città in demolizione o in ricostruzione, il neorealismo fa proliferare gli spazi qualsiasi, cancro urbano, tessuto sdifferenziato,

terreni incolti, che si oppongono agli spazi determinati dell'antico realismo" (Deleuze, 1984: 241). Ed è in questo spazio qualsiasi che i protagonisti del film neorealista, nel loro vagabondare, si rapportano allo spazio stesso e agli oggetti ivi contenuti senza peraltro riuscire a comprenderli pienamente, in modo da agire su di essi (Fisher, 2007: 31). Gli oggetti e gli ambienti acquistano quindi una valenza di per sé, e i protagonisti, nel disperato tentativo di relazionarsi ad essi, investono sugli stessi i loro sguardi, li compenetrano con i propri occhi, ne assorbono i suoni, i rumori e allo stesso tempo cercano di agire. Si determina, in questo modo, il passaggio tra l'immagine-movimento alla cosiddetta *immagine ottico-uditiva* (Deleuze, 1989: 4-5). Ne consegue che il personaggio, secondo Deleuze, diventa quasi spettatore, e più che reagire, vede, registra il mondo esterno e si consegna ad esso.

Lo sguardo dell'operaio Ricci rimane sospeso sullo spazio che lo circonda, mentre si interroga su come proseguire la ricerca: cerca di decifrarlo, di trovare in esso delle risposte che gli potranno restituire la bicicletta rubata. E una risposta immediata, la riceve dalla chiromante: "O la trovi subito, o non la trovi proprio più!".

Nella scena che si svolge presso la casa del ladro, dopo la perquisizione inconcludente, Antonio esce dalla misera abitazione facendosi largo tra la folla che si è riunita per difendere il ladro. Antonio avanza veloce, si volta per cercare il figlio che è rimasto indietro. Una volta riuniti, se ne vanno, il padre davanti al figlio, con passo fermo, camminando rasente al muro. Lo sguardo di Antonio è duro, immobile, fisso su un punto indefinito e la rabbia è tanta. Il dedalo urbano è sinonimo di ostilità, di tensione e di violenza. Lasciatolo alle spalle, davanti ai due personaggi lo spazio prorompe aperto, senza occlusioni, epifanico. È proprio in questo nuovo spazio che Ricci diventa ladro per necessità, anche se l'impresa, come è noto, non va a buon fine. Rimane lo sguardo intenso di Antonio nel finale, uno sguardo fatto di lacrime e di sconfitta.

Lo spazio che circonda Antonio sembra dunque restituirgli solo una sensazione di inadeguatezza (Fisher, 2007: 32). Dalla comparazione di numerosi film neorealisti si ricava un'immagine dei protagonisti maschili intaccata e messa in crisi dalla figura antagonista e centrale dei bambini maschi, che spesso agiscono in modo più efficace e lucido (Fisher, 2007: 33). Tuttavia, assistiamo in questi film non solo alla crisi della virilità maschile (da ricordare il ruolo delle donne durante il secondo conflitto mondiale), ma anche alla crisi del sentimento di identità nazionale: infatti, nell'immediato dopoguerra, l'Italia che emerge è una nazione divisa e contraddittoria.

Lo spazio ambiguo, *sconnesso e differenziato*, lo spazio ostile, carico di tensione emotiva, viene filtrato attraverso le esperienze percettive dei personaggi e trasmesso, proiettato nell'immaginario collettivo. Ricci non verrà arrestato, nonostante il suo tentativo di furto. Don Pietro, in *Roma città aperta*, pochi istanti prima di venire giustiziato, sente il fischio dei suoi chierichetti e in quel momento si rappacifica con Dio, mentre una calma interiore lo pervade (Stubblefield, 2007: 233). Nella scena conclusiva del film, i ragazzini che hanno assistito alla fucila-

zione del sacerdote, camminano in gruppo, gli uni stretti agli altri, lungo la via Nomentana dalla quale emerge lo spazio aperto della città eterna.

Brunetta esprime in maniera chiara questo momento di profonda crisi ma anche di innovazione:

(...) Tutte le successive strade visive del cinema italiano partono materialmente e idealmente da questo campo lungo, attraversato da un piccolo coro di figure silenziose, che camminano verso Roma in una luminosa mattina dell'estate del 1944. È un cammino pieno di incertezze, ma il sacrificio di Don Pietro diventa una stazione necessaria della via Crucis di una nazione sconfitta per accedere al tempo della pace e della speranza. In un paese la cui unità morale è distrutta i ragazzi sono le uniche figure innocenti a cui si può affidare il compito di aprire nuove strade. In questa scena conclusiva, dopo aver creato una congruenza perfetta tra lo sguardo dei ragazzi e quello degli spettatori, Rossellini mette in prospettiva, lungo lo stesso asse visivo, gli spettatori, i protagonisti dell'azione e lo spazio urbano (...) (Brunetta, 1995: 29).

È opportuno, a questo punto, fare una riflessione più mirata sul concetto di nazione e di identità nazionale e il cinema neorealista. Secondo Anderson², si può intendere il termine di *nazione* come una comunità politica immaginata che abbia un'identità sicura e che presenti la possibilità di un sentimento di appartenenza in uno spazio demarcato geopoliticamente. È però importante sottolineare che la percezione di identità nazionale esiste anche laddove una comunità non viva nello spazio geopolitico demarcato, come può essere quello di una nazione. È il caso degli emigrati che condividono uno stesso senso di appartenenza alla nazione, pur vivendone al di fuori (Higson, 2000: 64). Da una parte, dunque, la nazione come comunità immaginata, dall'altra le comunità composte da gruppi di persone non viventi fisicamente entro la nazione, e disperse a livello transnazionale.

In ultima analisi, c'è sicuramente un nesso tra la teorizzata *italianità* del cinema neorealista e lo sviluppo di un sentimento di appartenenza alla nazione italiana, di identità nazionale, sentimento questo, veicolato dai film neorealisti. Già al tempo del neorealismo i critici avevano sentenziato l'appartenenza del cinema neorealista alla nazione italiana, ma nello stesso tempo erano consapevoli del suo carattere internazionale:

(...) Il cinema neorealista si fa accettare e esaltare, anche al di fuori degli ambienti più convinti e "militanti", sulle pubblicazioni professionali o nei discorsi di politica commerciale, perché è un cinema italiano che si sta affermando all'estero. (...) Naturalmente si è consapevoli che non è solo l'italianità di questi film che ne fa il successo (...). Ma l'idea che sia in fondo il genio italiano che, nelle condizioni di sfacelo del paese che tutti conoscono, rivela la sua indistruttibile vitalità non è poi molto nascosta e emerge spesso fra le righe (...) (Farassino, 1989: 22-23).

A conferma del maggiore successo all'estero di molti film neorealisti, si possono prendere in esame i dati riguardanti la tenuta di questi film in altri paesi: se la tenuta romana in prima visione di *Roma città aperta* fu di 48 giorni, la tenuta all'estero dello stesso film fu maggiore: al World Theatre di New York rimase in programmazione per un anno e mezzo. *Ladri di biciclette*, a fronte dei 16 giorni

² Benedict Anderson è l'autore di *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso 1983.

di tenitura romana in prima visione in due sale, fu proiettato per ben otto settimane a Parigi (Lughi, 1989: 58-60).

Concludendo, in questo studio si è evidenziato come il cinema neorealista si generi dalla spaccatura con il cinema degli anni precedenti al conflitto mondiale. In questi anni si è detto che la produzione cinematografica prediligeva film con una narrativa di tipo lineare, ossia i film *d'azione*, anche se è noto che i generi del *peplum* e del *giallo* che riscuotevano grande successo di sala in quel periodo, coabitavano parallelamente con il neorealismo per molti anni. L'abbandono di certe tecniche convenzionali dei film d'azione e l'uso di tecniche più trasgressive e innovative, lascia trapelare la volontà dei registi del periodo neorealista di rompere con le convenzioni del cinema americano, vale a dire di rompere con la linearità dei film d'azione, con il loro finale ben definito, con la struttura chiusa che non ammette trasgressioni.

Si è anche messa in luce la questione della teorizzata *italianità* dei film neorealisti, e si è delineato il sentimento di identità nazionale di cui ne sono portatori. Un cinema che fa uso di narrativa non-lineare, che rifiuta il film d'azione, trasmette un messaggio di profonda crisi, che in buona parte corrisponde alla crisi del Paese. Paradossalmente, lasciando un approdo, uno spiraglio aperto di solidarietà, incoraggia gli spettatori a ricostituire un sentimento di identità nazionale: il pubblico intanto affluisce nelle sale, piange e ride assieme ai personaggi ormai familiari, ricostruendo, nel frattempo, la mappa dell'immaginario collettivo della propria nazione e un comune senso di italianità.

Bibliografia

- BORDWELL, David; KRISTIN Thompson, *Film Art. An Introduction*, 3^a ed., New York, McGraw-Hill Publishing Company 1990.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Edizioni Laterza 1995.
- CHATMAN, Seymour, *Michelangelo Antonioni. L'indagine*, a cura di Paul DUNCAN, Köln, Taschen GmbH 2004.
- DE SICA, Vittorio, *Ladri di biciclette*, 1948
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Ed. du Minuit 1983 [trad. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri 1984].
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Ed. du Minuit 1985 [trad. ingl. *Cinema 2. The time-image*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989]
- FARASSINO, Alberto, „Neorealismo, storia e geografia“ in *Neorealismo. Cinema Italiano 1945–1949*, a cura di Alberto FARASSINO, Torino, E.D.T. 1989, pp. 21–36
- FISHER, Jaimey, „On the Ruins of Masculinity: The Figure of the Child in Italian Neorealism and the German Rubble-Film“, in *Italian Neorealism and Global Cinema*, a cura di Laura E. RUBERTO, Kristi M. WILSON, Detroit, Wayne State University Press 2007, pp. 25–53
- HIGSON, Andrew, „The Limiting Imagination of National Cinema“, in *Cinema and Nation*, a cura di Hjort METTE, Scott MACKENZIE, London and New York, Routledge 2000, pp. 63–74
- LUGHI, Paolo, „Il neorealismo in sala. Anteprema di gala e teniture di massa“, in *Neorealismo. Cinema Italiano 1945–1949, Neorealismo. Cinema Italiano 1945–1949*, a cura di FARASSINO, Alberto, Torino, E.D.T. 1989, pp. 53–60

- MARINESE, Lorenzo, „Tornare all'aperto“, in *Film d'oggi*, 1 giugno 1946., [ripubblicato in *Neorealismo. Cinema Italiano 1945–1949, Neorealismo. Cinema Italiano 1945–1949*, a cura di Alberto FARASSINO, Torino, E.D.T. 1989]
- PERRY, Edward S., „Post-War Cinema-The Italian War Bride“, in *The American Cinema*, a cura di Donald E. STAPLES, 3^a edizione, Filippine, Forum Reader Series 1991, pp. 301–310
- ROSSELLINI, Roberto, *Roma città aperta*, 1945
- STUBBLEFIELD, Thomas, „Re-creating the Witness: *Elephant*, Postmodernism, and the Neorealist Inheritance“, in *Italian Neorealism and Global Cinema*, a cura di Laura E. RUBERTO, Kristi M. WILSON, Detroit, Wayne State University Press 2007, pp. 226–241

Abstract and keywords

The aim of this study is to investigate the categories of space and time in Italian neo-realist films. Italy entered badly damaged and fragmented into the post war period where it was necessary to reconstruct the jumbled social realities by focusing on the city space, which was still half-covered by the war ruins. In this way, the Italian neo-realist directors, such as Rossellini and De Sica were attempting to witness the new relationships between the people and the space in which they interacted, in the desire to rediscover a fresh national identity. The refusal of conventional techniques on the part of the neo-realist directors, such as, for example, a linear narrative, a closed film ending, and the use of *flashbacks*, make neo-realist films an art form of the present, of reality as it is, and they are conceived as an ensemble of time-images cast in what Gilles Deleuze calls the *espace quelconque*.

Neorealism, subversive characterization, technical innovations, city space, time frequency, temps morts (dead time), action-image, movement-image, optical and aural image, Deleuze, plot, off-screen, diegetic sound elements, any-space-whatever, crisis of male virility, crisis of the belief about national identity, italianity of Neorealist cinema, time of film, release in cinemas

