

PAISÀ

- ❖ Il metodo di lavoro di Rossellini si basa sul primato della ripresa rispetto alla sceneggiatura. Tutti gli episodi si definiscono strada facendo, le varie storie nascono dal rapporto singolare che si instaura con gli ambienti e i corpi che animano il set. Il primo episodio, ad esempio, pur non discostandosi molto dallo schema previsto in sede di sceneggiatura, è tutto costruito intorno alla fisionomia e fisicità della protagonista, Carmela Sazio, una povera figlia di pescatori trovata per caso nell'entroterra napoletano. Si alternano inoltre il doppiaggio con la presa diretta.
- ❖ Il film appare un'indagine antropologica, piuttosto che una riflessione critica sulla storia appena trascorsa: vuole mostrare il passaggio della Storia nella vita delle persone, il sacrificio umano che accompagna i mutamenti storici (in chiave anti-eroica).
- ❖ Il film privilegia la dimensione dell'oralità rispetto alla scrittura, non solo nel senso che esalta i particolarismi linguistici, ma anche perché rifiuta le regole della narrazione e ricostruzione storica, oltre che della drammaturgia.
- ❖ Per quanto riguarda la scelta degli attori, Rossellini attribuisce un valore essenziale alla rappresentatività dei corpi rispetto alla recitazione. Si tratta in gran parte di attori non professionisti, spesso trovati per caso.
- ❖ Il film assume una natura documentaria e insieme simbolica (contrasti chiaroscurali, opposizioni alto/basso, luce/buio, dentro/fuori etc.)
- ❖ Brani di repertorio commentati dalla voce di uno speaker cinegiornalistico introducono e collegano i diversi episodi (definiti dal critico francese Bazin come gli equivalenti di un insieme di racconti): la loro funzione non è solo quella di fornire una cronaca storico-documentaria alle vicende raccontate, ma di orientare e plasmare il regime narrativo del film in direzione di un effetto diretto di cronaca. L'immagine colta dal vero reagisce quasi chimicamente sull'immagine ricostruita attribuendole, per contiguità e similarità, il suo stesso statuto di certificazione della realtà, la sua stessa vocazione testimoniale.
- ❖ Nel film è individuabile un'unità tematica, stilistica e narrativa, per cui non si tratta di episodi staccati ma di un'opera profondamente organica.
- ❖ Uno dei caratteri essenziali dello stile di Rossellini è il ricorso all'ellissi, l'adozione di un fraseggio spezzato e sconnesso, al fine di far emergere in tutta la sua autenticità il "fatto", il frammento di vita vissuta (realismo).

PAISÀ I EPISODIO – SICILIA

LUOGHI: chiesa e torre, luoghi che evocano fantasie spettrali

MOVIMENTI: americani e tedeschi si muovono con difficoltà e paura in questi luoghi ancestrali che sembrano evocare il mito e l'inconscio (visione in soggettiva della torre normanna che torna più volte). L'impedimento della vista è compensato con il soccorso della parola.

CARMELA: si muove con naturalezza in questi luoghi/la sua forza viene sottolineata dal regista con i movimenti di macchina e i primi piani/rappresenta il principio femminile di una natura incontaminata contrapposta al principio maschile portatore di civilizzazione e morte; è un personaggio da tragedia, si muove per impulsi elementari come l'amore e la vendetta

DIFFICOLTA' DI COMUNICAZIONE: presente in tutto l'episodio, sottolineata anche dal montaggio campo/controcampo (ad esempio in chiesa, quando tutti discutono senza capirsi), oltre che dalla diversità degli idiomi. A questa soluzione del montaggio si contrappone il lungo piano-sequenza della conversazione tra Joe e Carmela nella grotta, una specie di tregua dalla guerra in cui i due personaggi si aprono alla comunicazione affettiva ed amorosa (Rossellini punta sulla fisicità, sulla carica espressiva dei gesti e dei corpi).

RITMO NARRATIVO: dopo la sequenza della conversazione tra Joe e Carmela, alla fine della quale Joe è colpito dopo aver fatto luce con l'accendino, Rossellini fa muovere il racconto per scatti fulminei, rompendo con la gradualità del montaggio classico e adottando una soluzione di montaggio che la critica riconosce come una delle intuizioni più innovative di Paisà: essa, per B.Rondi, *consiste nell'unire in un unico racconto trame di personaggi che si impongono l'una all'altra per intrusione brutale.*

Il violento cambio di focalizzazione del racconto alla fine della sequenza (dalla vittima al carnefice, il soldato tedesco) innesca un montaggio alternato che vede coinvolti i nazisti, Carmela e Joe. All'alternanza visiva si contrappone la continuità dell'elemento sonoro (le voci in tedesco) che invade anche le inquadrature con Joe e Carmela (il fuoricampo sonoro rappresenta una minaccia, è portatore di morte in tutto l'episodio). Poi il punto di vista rimbalza dai tedeschi agli americani: è l'eco di un'arma da fuoco a provocare il loro spostamento nello spazio.

SCENE FINALI: doppie soggettive sui corpi di Joe e Carmela (gli americani commentano: Sporca ragazza italiana!, si sente l'eco di uno sparo, la scena passa ai tedeschi che guardano dall'alto la vittima appena giustiziata). Viene ribadita la similarità tra lo sguardo degli americani, che vedono un tradimento laddove ci sono invece stati una vendetta e un sacrificio, e quello dei tedeschi che osservano la vittima. La morte di Carmela è un sacrificio (ancora) non riconosciuto. Lo sguardo del regista sui corpi di Joe e Carmela non ha nessuna sottolineatura drammatica, forse solo la musica dà un po' di enfasi alle immagini: è distaccato e indifferente (B.Rondi parla di "uno strazio gelido" a proposito di Rossellini)

IL FUORICAMPO E LA MORTE: tutte e tre le uccisioni dell'episodio sono caratterizzate dalla rifrazione di un elemento sonoro in un fuoricampo indefinito, che viene immediatamente visualizzato e diventa il centro dell'azione, provocando il passaggio di prospettiva dall'uno all'altro degli elementi belligeranti. E' sempre dal fuoricampo che arrivano all'improvviso segnali di morte.

PAISÀ - II episodio – Napoli

Uno scugnizzo, Pascà, fa la conoscenza di un militare di colore americano, Joe (Dots Johnson). Dopo avergli raccontato i propri sogni di gloria e l'immaginario ritorno a casa, il soldato s'addormenta ed il ragazzo ne approfitta per rubargli le scarpe. Qualche giorno dopo il milite ritrova per caso il piccolo ladro e lo costringe ad accompagnarlo nella sua casa per riprendere il maltolto. Qui, però, l'americano fa i conti con le impressionanti immagini della miseria in cui vive il ragazzino e si convince a desistere dal suo intento.

Divisione dell'episodio del film in sequenze

I sequenza

A Napoli, nei dintorni del mercato di porta Capuana, Pascà, uno scugnizzo, e altri ragazzi di strada cercano senza successo di fare qualche soldo, esibendosi in piroette per i passanti.

In una stradina interna, Pascà incontra un soldato nero, Joe, ubriaco e insidiato da altri ragazzi, e riesce, creando scompiglio nella folla, a trascinarlo via con sé. Tendina da sinistra a destra tra le inquadrature.

I due entrano a teatro.

II sequenza

Al teatro San Carlino, mentre si svolge uno spettacolo di pupi su Orlando e i mori, nei fumi dell'alcol Joe sale sul palco. Si scatena una rissa, da cui i due si salvano a stento. Dissolvenza incrociata tra le inquadrature.

III sequenza

Nei dintorni del porto, Pascà continua a trascinarsi dietro Joe. Dissolvenza incrociata tra le inquadrature.

Su un cumulo di macerie, Joe incanta Pascà raccontandogli l'accoglienza che lo aspetta in America, poi si addormenta.

Doppia dissolvenza in chiusura e apertura tra le inquadrature.

IV sequenza

Tre giorni dopo, in servizio, Joe guida una jeep. Guidando, Joe sorprende Pascà a rubare su un camion militare. Dissolvenza incrociata tra le inquadrature.

Joe fa una lunga ramanzina a Pascà, poi lo riconosce come il ragazzino che gli ha rubato le scarpe tre giorni prima e si fa portare dove vive. Tendina da sinistra a destra fra le inquadrature.

V sequenza

Pascà vive in una baraccopoli, dentro le grotte di Mergellina. Joe insiste per avere le scarpe e si avvia dentro le grotte. Rimane sconvolto dalla miseria degli sfollati e apprende che i genitori del ragazzo sono morti per i bombardamenti. Poi si allontana in fretta con la jeep. Dissolvenza in chiusura.

Tenendo conto di vari elementi –temporali e stilistici– si può dividere l'episodio in tre blocchi narrativi: il primo (I e II sequenza), il secondo (sequenza III) e terza (sequenze IV e V).

Note linguistiche ed elementi di analisi

Paisà, scugnizzo

Alcune battute in napoletano che pronuncia Pascà: “Joe! Si tu ruorm’, io m’arrubb’ e scarpe!”/“Chest’è ‘a chiave ‘e casa. ‘E ccase song’ aperte ma ‘a chiave non serve cchiù/ Qua scassan’ ‘e ccose. Hann’ scassat’ molt’, vicin’ a casa nost’/Te l’agg’ritt’ che n’aviv’ a durmi!/Io nunn’a tengo!

- 1) Come ci presenta Rossellini i due personaggi di Pascà e Joe?
- 2) Consideriamo le funzioni dei due personaggi (Soggetto/Oggetto): come si modifica la funzione degli stessi nelle tre parti del film?
- 3) Come si pongono i due personaggi dal punto di vista cognitivo (il loro sapere)?
- 4) Consideriamo il gioco degli sguardi tra i personaggi: c'è una simmetria tra gli sguardi che essi reciprocamente si rivolgono? Si considerino in particolare le scene dello spettacolo dei pupi, il soliloquio dell'eroe, la scoperta del microcosmo delle grotte.
- 5) Per quale motivo nell'ultima parte si registrano sei soggettive ascrivibili a Joe e nessuna a Pascà? Che significato assumono?
- 6) Su quali piani avviene la comunicazione tra i due personaggi? Quali esperienze e oggetti condividono?
- 7) Quali sono gli spazi del film? Che significato assumono? Realistico o anche simbolico?
- 8) Che cosa hanno in comune Pascà e Joe? Quale destino? Quali analogie e corrispondenze?

PAISA' - II episodio – Roma

Febbraio-marzo 1944: lo sbarco alleato ad Anzio provoca l'inizio della ritirata tedesca dall'Italia centrale ma è solo in giugno che gli anglo-americani accedono alla capitale totalmente liberata. Sei mesi dopo, per le strade di Roma, una prostituta (Maria Michi) adesce un soldato americano ubriaco di nome Fred (Gar Moore) e lo porta con sé nella propria stanza. Qui, l'uomo inizia a raccontare del proprio incontro con una ragazza italiana, Francesca, avvenuto il giorno dell'arrivo alleato a Roma. La prostituta realizza di essere proprio lei la ragazza incontrata mesi prima e poi perduta di vista, nella disperazione causata dalla guerra. Nonostante cerchi di rivederlo il giorno successivo per rivelarsi come "quella" Francesca, il soldato Fred riparte senza presentarsi all'appuntamento, ignorando così per sempre la vera identità di quell'anonima donna di strada.

Analisi e note linguistiche

Espressioni del romanesco: burinaccia/burino/a cagnara

La critica ha insistito da più parti sullo scarso valore di questo episodio, una specie di corpo estraneo rispetto al resto del film, in cui il regista adotterebbe soluzioni tematiche e stilistiche tradizionali, ben lontane da quelle che caratterizzano gli altri episodi. Un nuovo approccio critico (David Bruni) intende invece ipotizzare che l'episodio romano sia nato dalla scelta consapevole di puntare per ciascun racconto del film su diversi ingredienti narrativi e su un ampio ventaglio di soluzioni espressive altrettanto differenziate. Alcuni elementi attesterebbero anche che Rossellini abbia concepito l'episodio romano come la continuazione di Roma città aperta (Maria Michi che interpreta un ruolo analogo, visione d'insieme della capitale che ricorda l'apertura di Roma città aperta etc.).

- ❖ Novità assoluta: presenza di diversi piani temporali e flashback
- ❖ Le inquadrature di repertorio sono molto superiori a quelle che aprono gli altri episodi, ma addirittura della loro somma; forse Rossellini intende comunicarci che il peso della storia risulta determinante rispetto alla vicenda di Fred e Francesca
- ❖ Scelte espressive che rimarcano la radicale diversità tra tedeschi e anglo-americani nelle immagini di repertorio (elemento della direzionalità nella raffigurazione dell'abbandono nazista della capitale, colonna sonora, riprese dall'alto e di nascosto, luoghi riconoscibili di Roma, come San Giovanni, l'Appia Nuova e i Fori Imperiali/viceversa nella rappresentazione dell'arrivo degli alleati ritroviamo luoghi poco noti, mancanza dell'elemento della direzionalità, mancanza della colonna sonora sostituita dal rumore o da canzoni che fanno parte delle scene narrate, collocazione della cinepresa ad altezza d'uomo)
- ❖ Soluzioni tradizionali nella parte narrativa dell'episodio (decoupage analitico che dà la sensazione di una continuità tra le inquadrature e propone una narrazione ben congegnata, sistema di illuminazione, scelta delle dissolvenze incrociate e delle tendine, presenza di contrasti tematici come notte/giorno, luce/ombra, presente/passato, sole/pioggia)