

JUDIT BÁRDOS

Il panorama cinematografico di Roma
(Le scene finali di un film di Rossellini e uno di Pasolini)*

1. Rossellini, *Roma città aperta*

Alla fine del film *Roma città aperta*¹, sulla piana erbosa antistante la caserma, si sta preparando l'esecuzione di Don Pietro, il prete collaboratore della Resistenza. Nella penultima scena vediamo l'esecuzione stessa. È il cinico ufficiale tedesco a sparare in quanto gli Italiani non sono disposti ad uccidere nemmeno sotto ordine. Il campo che mostra il corpo di Don Pietro legato alla sedia, improvvisamente viene sostituito da un controcampo: appare un gruppo di bambini che dall'altro lato del recinto rotto, con dei fischi, cercano di attirare l'attenzione del prete alla loro presenza e al loro compatimento. Vediamo più volte in campo-controcampo il prete e i bambini. I bambini dopo lo sparo, vedendo il cadavere di Don Pietro, abbassano tristemente il capo e se ne vanno. La macchina da presa li segue da dietro, poi, la profondità di campo si amplifica. Appare la veduta di Roma ripresa in campo totale. Ormai è questa l'immagine che la cinepresa avvicina sempre di più e offre come sfondo al gruppo di ragazzi. Questi alzano la testa, uno più grande pone il braccio sulle spalle di uno più piccolo. L'immagine si riduce a campo lungo, mentre, il complesso monumentale di Roma, crescendo sempre di più, si avvicina prospetticamente. Si nota la cupola della Basilica di San Pietro. Questa è la scena finale del film (immagine 1). (Ma osserviamo anche ciò che i critici fin ora non hanno ancora messo in rilievo: il prete si chiama Pietro, e come la storia si conclude con la sua morte, allo stesso modo, sotto un aspetto visivo, il film viene chiuso dall'immagine della cupola. Nel contempo, il prete che ha subito il martirio, riceve la santità dalla Basilica di San Pietro.

Don Pietro viene giustiziato per aver collaborato con l'ingegnere e il tipografo, ambedue comunisti e partecipi alla resistenza antifascista. Egli divenne loro compagno perché, negli ultimi giorni di vita, l'imperativo della solidarietà fu più importante per lui di qualsiasi altra cosa.

* Tradotto da Márk Berényi

¹ *Roma città aperta*, 1945, regista: Roberto Rossellini, sceneggiatore: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, operatore: Ubaldo Arata, personaggi: Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (Don Pietro), Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi).



immagine 1: Roberto Rossellini: *Roma città aperta*, scena finale

I bambini in ogni loro atto imitano gli adulti. Il film presenta spesso questo fenomeno in forma umoristica: per esempio, pur costituendo un gruppo e compiendo coraggiose azioni partigiane, temono lo schiaffo paterno. Hanno imparato la solidarietà, come lo possiamo notare nell'ultima scena del film quando, con dei fischi, danno segno di essere là, dietro il recinto e si allontanano mettendo le braccia l'uno sulle spalle dell'altro.

Oltre ai combattenti contro i nazisti (l'ingegnere Manfredi, il tipografo Francesco, Pina, la sua amata, e Don Pietro) il vero protagonista del film – come è doveroso nel caso di un vero film neorealista – è il popolo stesso: i membri di una famiglia (i genitori di Pina e sua sorella minore), i vicini di casa, gli inquilini del condominio, donne, anziani, ragazzi. Infatti, il film non dispone di alcun protagonista inteso nel senso tradizionale della parola.

In un senso più lato però, il protagonista del film è la città di Roma. La scena iniziale stessa mostra Roma. Il film inizia con un campo totale. Già dietro il titolo, sullo sfondo, si possono osservare i noti edifici di Roma, si vedono i tetti delle case e in posizione centrale, la cupola della Basilica di San Pietro. La cinepresa soffermandosi sulla veduta di Roma, con un'inquadratura dall'alto, offre una panoramica della città. Siccome il panorama filmico fa sempre parte dell'immagine mobile, non lo possiamo interpretare come immagine fissa. Eppure le immagini in evidenza – quindi quelle iniziali e finali – in modo suggestivo vengono fissate nella memoria dello spettatore e dispongono di un ruolo importante. Si può sostenere che la protagonista dell'opera sia Roma stessa. A questo allude anche il titolo del film. Proprio per la presenza del Vaticano, i Tedeschi e gli Alleati hanno dichiarato Roma città

aperta. Così la „città aperta“, come anche la „città eterna“, per antonomasia, indica Roma stessa, il quale dato aggiunge una nuova accezione al film polisemico. L'accento, quindi, cade soprattutto sulla „città di Roma“.

Ritornando alla scena finale di *Roma città aperta*, bisogna affermare che – come tra tanti altri l'ha sottolineato anche Peter Brunett,² uno dei monografisti di Rossellini – si tratta di un'opera decisamente polisemica. Cosa può significare nella scena dell'esecuzione di Don Pietro – mentre il prete sente i fischi dei ragazzi e in seguito essi, sostenendo l'un l'altro scendono il colle avviandosi verso il centro della città – la comparsa della cupola della Basilica di San Pietro? Cosa significa che lo sfondo del piano finale del film è il panorama di Roma dominato dalla cupola?

Innanzitutto si deve considerare che in questo piano, la natura dominante della cupola indica la natura dominante della Chiesa: ovvero che la speranza dell'Italia futura è nella Chiesa. Ma nel contempo risulta palese che anche la basilica faccia parte del complesso urbanistico romano, quindi la Chiesa stessa, a sua volta, non può essere altro che un elemento costituente della società italiana. È difficile sottrarci, inoltre, all'impressione apocalittica, offerta dalla scena finale del film che, com'è stato già accennato, può suscitare anche l'esatto contrario, considerando che i ragazzi sono il simbolo di un'Italia che verrà. Infine, chi potrebbe mai dimenticare che gli orrori rappresentati nel film, avvennero tutti nei pressi di quella cupola? La presenza grave di quella cupola ricorda il silenzio, la distanza, l'estraneità e l'indifferenza della Chiesa dinnanzi al martirio di milioni di persone (tra i quali anche tanti preti simili al Don Pietro rappresentato nel film).

In ogni caso, interpretando la scena finale nell'uno e nell'altro modo, essa termina con il piano lungo della veduta evocativa di Roma che offre le possibilità di esegesi già elencate. Ovvero che è Roma la protagonista del film e che a sua volta – come una sineddoche – rappresenta l'Italia intera. È questo ciò che suggerisce il film, ma anche il fatto che secondo Brunett è da considerare decisivo: ossia che la città, come uno sfondo visuale, è sempre presente.

È palese la solidarietà del gruppo di ragazzi e l'importanza di tutto ciò. Risulta indecifrabile invece, se la Basilica di San Pietro sia atta a rappresentare Roma, l'Italia intera, o principalmente la Chiesa. Si tratta forse di una rilevante allusione simbolica, o di un semplice dato di fatto? In effetti a Roma, la cupola si vede ovunque. La finale del film, quindi, resta aperta e alcuni quesiti rimangono irrisolvibili. L'immagine suscita la loro

² Vedi: BRUNETT PETER, *Roberto Rossellini*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 50.

disponibilità ad accogliere l'avvenire e la speranza, come è solito nel caso dei film che mostrano dei giovani nelle scene finali. Nel nostro caso questo significato viene rafforzato dal fatto che il capogruppo, il ragazzo zoppo, si chiama Romoletto, che può essere visto come il nuovo fondatore di Roma in un prossimo futuro. Non sono quindi la zoppaggine, ma neppure la logoratezza dei ragazzi ad essere significativi, ma la speranza del nuovo inizio e il sentimento di solidarietà sorti in loro grazie alle vicende trascorse. Quest'interpretazione ci risulta comoda anche perché la solidarietà, com'è ben noto, è uno dei pensieri fondamentali del neorealismo.

Sono simili le posizioni dell'altro monografista di Rossellini, Peter Bondanella. Il film – sottolinea – si trova sul filo del rasoio tra il comico e il tragico³. È comico per esempio che Don Pietro per cospirare debba fare ricorso ad una leggera violenza per far tacere un uomo anziano (in effetti lo deve colpire con una crepiera perché quello stia zitto e riesca ad interpretare credibilmente il ruolo del moribondo). Tutto ciò però precede di un solo minuto l'episodio in cui Pina viene fucilata davanti agli occhi del figlio, Marcello. (Quest'ultima è una scena leggendaria del film, nonché la più famosa, nota come «la corsa di Anna Magnani» in cui i tedeschi portano via Francesco, e Pina – Anna Magnani – rincorre disperata il camion per poi cadere colpita da una pallottola). Il gruppo di ragazzi rispecchia in maniera comica gli adulti aderenti ai gruppi della resistenza. Romoletto, per esempio, risulta comico nel ripetere frasi marxiste di cui ignora il significato. Siccome il film si trova continuamente in bilico tra l'umoristico e il tragico, e con questo suo carattere influenza i sentimenti degli spettatori, anche la scena finale va osservata entro tali quadri. L'immagine del corpo torturato e ucciso di Manfredi, iconograficamente evoca il Cristo crocifisso e in questo modo anche l'ultima sequenza ci rinvia alla resurrezione e alla rinascita, proprie del cristianesimo. Romoletto, Marcello e gli altri ragazzi guardano l'esecuzione di Don Pietro (non ci sono testimoni adulti), e non appena lasciano il sito, la cinepresa segue il futuro dell'Italia, riprendendo i bambini davanti allo sfondo costituito dalla Basilica di San Pietro. Così l'artefice si affaccia dalla tragica angoscia alla speranza di una «primavera in Italia» (sono le stesse parole di Francesco pronunciate prima). Il regista, infatti, con questa simbolica scena finale, avente come protagonisti i bambini, mostra la speranza, come lo fanno anche tanti altri classici neorealisti.

Nei film neorealisti di Rossellini non appare direttamente la sacralità. A differenza delle sue opere successive, in questi non vi è nulla di trascendente, nulla di sovranaturale o divino. La sacralità e la spiritualità verranno scoperte nei film aventi come soggetto la

³ Vedi: BONDANELLA PETER, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1993, p. 56.

decadenza delle singole epoche della cultura europea, l'incontro tra uomini di diverse culture (quella europea e quella americana, quella settentrionale e quella meridionale); Esempi di questo tipo sono *Viaggio in Italia* o *Stromboli terra di Dio*.

2. Pasolini, *Mamma Roma*

Nei film giovanili di Pasolini (*Accattone* /1961/, *Mamma Roma* /1962/, *La ricotta* /1963/) vi è una maggiore contraddizione. Il mondo rappresentato (quello del proletariato e della periferia romana) è marcatamente rozzo e volgare, ma i suoi eroi vengono glorificati grazie alle evidenti allusioni musicali e artistiche e si integrano nella corrente principale della cultura europea.

Vediamo, dunque, *Mamma Roma*,⁴ il film che mostra dei parallelismi con *Roma città aperta*. Nel presente saggio mi limito a comparare le due immagini di Roma.

Già il titolo accenna a qualcosa di più di sé stesso, cioè alla città di Roma, sebbene «Mamma Roma» non sia altro che il nome della protagonista. Come anche nel film di Rossellini, anche qui la protagonista è Anna Magnani. Essa vuole evadere dal suo passato di prostituta e si prende il figlio. La scena iniziale è grottesca: la donna fa entrare tre porci al matrimonio di Carmine, il suo lenone fino a quel momento e in seguito, gli invitati alle nozze, si dispongono come le figure dell'*Ultima cena* di Paolo Veronese. La donna sogna una vita tranquilla da piccola borghese, apre un negozio di frutta e verdura e si compra un appartamento di periferia. Infatti, le scene esterne del film (le scene del mercato, certe scene di strada eccetto il lungo tragitto notturno che avviene due volte e rappresenta l'iter della vita) sono state riprese soprattutto nella periferia romana. Le scene si svolgono in un agro, ben lungi dall'essere considerato un ambiente metropolitano da dove si vedono in ultimo piano degli alti palazzi sorti dal nulla e privi di stile e ogni tanto appaiono anche le rovine di un acquedotto romano. Ci troviamo nella periferia romana, come anche la trama del romanzo *Una vita violenta* del 1959 di Pasolini si svolse là, nella borgata di Pietralta e Garbatella dove i giovani eroi crescono in misere capanne e poi, se mai avranno fortuna, potranno andare a vivere in uno degli alti palazzi. Là dove „«il sobborgo splendette con tutta la sua luce in mezzo ai rifiuti e alla melma»⁵. Gli eroi del film raramente, e mai i semplici personaggi del romanzo riescono ad andare nel centro storico o nei quartieri moderni della metropoli.

⁴ *Mamma Roma*, 1962, regia e sceneggiatura di: Pier Paolo Pasolini, operatore: Tonino Delli, personaggi: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofolo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Arco film (Roma).

⁵ PASOLINI PIER PAOLO, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.



immagine 2: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*, Ettore morto



immagine 3: Andrea Mantegna: *Cristo morto*, probabilmente tra il 1475 e il 1501, tempera su tela, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

Le poesie di Pasolini sotto il titolo *La religione del mio tempo*, rispecchiano quella grave realtà che successivamente oppose il poeta in modo sempre più ardente e solitario all'idologia vigente, alla realtà sociale e allo strato umano e letterario dell'epoca. Il tema principale è l'identificazione con gli emarginati da parte del nuovo mondo borghese in via di nascita dopo la guerra, tema che in queste poesie si intreccia indecomponibilmente con la rivelazione intima, e con i gesti della confessione personale autolesiva.

Pasolini proietta l'un sull'altro la via sofferta della curiosità personale, l'amarezza della delusione e il processo impersonalizzante delle ideologie sul punto di istituzionalizzarsi. La «religione» non rappresenta solo il trascendente vissuto profondamente in tenera età e la Chiesa opposta ad essa, bensì anche la fede nel cambiamento sociale alimettata dalla sinistra politica e il fallimento della medesima. È nello stesso tempo che si assume la propria esclusione e il fallimento storico comune della generazione cresciuta tra le speranze della resistenza antifascista, lo spegnersi delle luci della Resistenza. Usando il proprio sguardo quasi come una cinepresa, ci mostra in lunghe e soggettive serie di immagini il paesaggio interno ed esterno. Al punto finale del viaggio, nella poesia intitolata *Continuazione della serata a San Michele / Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano / Proiezione al „Nuovo” di „Roma città aperta”*, ci troviamo ad una proiezione: gli adolescenti di *Roma città aperta* si dirigono verso le luci speranzose di piazza San Pietro del quale il poeta già sa che non fu altro che «un sogno inverificabile, screditato / solitario, fonte di vergognose lacrime».

Sono queste le contraddizioni che lo premono e sarà la rabbia, nata dalla delusione, che lo alimetrerà quando nel 1961, anno della pubblicazione della raccolta, per la prima volta si presenterà da regista dietro la cinepresa. Nel 1961 gira il film *Accattone* ed inizia a scrivere la sceneggiatura di *Mamma Roma*.

Alla fine del film, Ettore, il figlio di Mamma Roma giace moribondo nel carcere. A questo punto senza che ce ne accorgiamo, avviene l'innalzamento verso la sacralità. La cinepresa riprende lungamente in accorciamento prospettico il ragazzo legato al letto facendo riferimento al *Cristo morto* di Andrea Mantegna mentre si sente la musica di Vivaldi (immagini 2 e 3). Un montaggio parallelo mostra il Cristo sofferente sulla croce (lo spostamento della cinepresa ritraente Ettore dal capo ai piedi, trasforma il letto in una croce), poi la madre che, come se stasse facendo un sacrificio, getta dei pezzi di pane nel latte. In seguito vediamo ancora una volta Cristo sulla croce e di nuovo la Madonna sofferente, angosciata per il figlio mentre, diretta al mercato, tira dietro sé un carrello pieno di verdura. Il montaggio parallelo è composto da tre serie di immagini: per prima cogliamo i segni affannosi e contratti della ribellione sul corpo del giovane legato al letto, poi ci accorgiamo della sua preoccupazione mentre chiama la madre, infine è il suo cadavere immobile che appare sul grande schermo. Con questa serie cambiano anche le immagini relative alla solitudine e all'angoscia della madre. Quando essa viene a sapere della morte del figlio, corre a casa con la stessa disperazione con la quale lei stessa – Anna Magnani – correva anche in *Roma città aperta*. Corre a casa, dunque, cerca di gettarsi dalla finestra mentre gli altri le impediscono di compiere quest'estrema azione. Si affaccia alla finestra ma da lì non si vede il

centro storico di Roma con la cupola di San Pietro, bensì una periferia deserta, piena di edifici uguali con la cupola di una chiesa semplice e moderna che potremmo vedere sempre durante il film. È solo lo sguardo di Mamma Roma a rispecchiare qualcosa in più.



immagine 4: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*, lo sguardo di Mamma Roma dopo la morte di Ettore

Lo sguardo di Mamma Roma (immagine 4) è lo stesso sguardo con cui Pina, la protagonista di *Roma città aperta* in fin di vita guarda il mondo⁶. L'ultima immagine, che Pina si porta con sé nelle tenebre, è l'immagine del fidanzato catturato. Benché Mamma Roma non muoia letteralmente, anche la sua vicenda si conclude in un „ultimo“ sguardo. Quando sapendo della morte del figlio vuole gettarsi dalla finestra, vede la cupola della chiesa in cemento armato (immagine 5). La cupola della Basilica di San Pietro e la cupola della chiesa in cemento armato: due immagini diverse di Roma. La prima è la cupola che secondo la tradizione cristiana rappresenta l'utero della madre in dolce attesa e nella quale in Rossellini vediamo istintivamente il simbolo del futuro. Quest'ultima invece è l'emblema della fine in una città dominata da cupole-uteri. .

⁶ DE BENEDETTIS MAURIZIO, *Da Paisà a Salò e oltre, parabole del grande cinema italiano, Roma*, Avagliano Editore, 2010, p. 400.



immagine 5: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*, scena finale

Lo sguardo di *Mamma Roma* rispecchia il dolore materno vissuto, l'eterna sofferenza umana. Dinnanzi a lei non si estende la „città eterna“, custode della continuità della cultura europea, e neppure la cupola della Basilica di San Pietro, simbolo del centro del cristianesimo, bensì „«l'inferno rosa della borgata»⁷ e il deserto della vita moderna. Come possiamo leggerlo nella sceneggiatura del film: «dalla finestra si vede Roma, l'immensità dei condomini e dei campi tremanti dal calore, che grandiosa e indifferente si estende nella luce»⁸. Non c'è speranza. La crocifissione di Gesù non ci ha portato la salvezza.

Pasolini, comunque, è in nome di questo pessimismo che tracciò un parallelo tra la conclusione di *Roma città aperta*, da altri considerata come finale aperta, e la conclusione del proprio film. In una sua poesia del 1961 lo citò come l'esempio emblematico del paesaggio neorealista e della disperazione:

Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani,
 sotto le chioche disordinatamente assolute,
 risuona nelle disperate panoramiche,
 e nelle sue occhiate vive e mute
 si addensa il senso della tragedia.

⁷ PASOLINI PIER PAOLO, *Mamma Roma*, in Idem, *Mamma Roma, Il vangelo secondo Matteo, Medea [sceneggiature I.]*.

⁸ PASOLINI PIER PAOLO, Op. cit.

È lì che si dissolve si mutila
il presente, e assorda il canto degli aedi.⁹

⁹ PASOLINI PIER PAOLO, *“Continuazione della serata a San Michele. Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano. Proiezione al “Nuovo” di “Roma città aperta”*, in Idem, *Poesie*, Garzanti Editore, 1999, 73.

Didascalia:

immagine 1: Roberto Rossellini: *Roma città aperta*, scena finale

immagine 2: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*, Ettore morto

immagine 3: Andrea Mantegna: *Cristo morto*, probabilmente tra il 1475 e il 1501, tempera su tela, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

immagine 4: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*, lo sguardo di Mamma Roma dopo la morte di Ettore

immagine 5: Pier Paolo Pasolini: *Mamma Roma*, scena finale

- *Il panorama cinematografico di Roma: le scene finali di un film di Rossellini e di uno di Pasolini*, in: *L'Italia e la cultura europea* (a cura di Anna Kliemkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta e Magdalena Wrana), Franco Cesati, Firenze, 2015, pp. 253-261.