

Roma città aperta

Roma città aperta, che Rossellini progettò nel 1944 e realizzò nei primi mesi del 1945 su un soggetto di Sergio Amidei e di Alberto Consiglio, ambedue suoi amici, nasce, come si è detto, dall'esperienza vissuta giorno per giorno in una città dominata dalla paura, dalla delazione, dalla miseria morale e materiale. In effetti il film fu finanziato, all'inizio, come un documentario su don Morosini, il prete ucciso dai nazisti nel 1944, ma si sviluppò ben presto, anche per gli apporti di Federico Fellini che si era aggiunto in fase di sceneggiatura, in un film a soggetto di dimensioni normali. Cosicché l'episodio della fucilazione del prete, che costituiva il tema del documentario, divenne la chiusa drammatica d'un racconto corale su tutta una città in un determinato periodo storico, colta attraverso l'osservazione e la rappresentazione della vita quotidiana.

Il film narra la storia di una donna del popolo, madre di un bambino, prossima alle nozze con un tipografo antifascista, la quale viene uccisa in un rastrellamento; ma questo spunto narrativo – che occupa soltanto la prima parte – si intreccia con altre storie parallele, quella del militante comunista e della sua fidanzata, quella del prete che aiuta i perseguitati, quella dell'ufficiale disertore, quella del comandante tedesco, sì da comporre una sorta di affresco, in cui la storia di ognuno si confonde con quella dell'intera città. Non si creda, però, che questo affresco appiattisca i casi individuali in una rappresentazione globale della situazione generale, perché, tra gli altri pregi del film, c'è quello di mantenere a ogni storia il

suo carattere precipuo e al tempo stesso di riuscire a integrarla perfettamente col quadro d'insieme. In altre parole l'opera, pur nella sua compattezza narrativa e nella sua rigorosa progressione drammatica, si articola in decine di piccoli fatti; e i fatti, che sono spesso autonomi, si sommano, quasi inavvertitamente, sino a comporre l'affresco di cui si diceva.

Qui è bene accennare a quello che solitamente si chiama il "nuovo stile" rosselliniano, ossia la facoltà di darci della realtà una dimensione così autentica che inutilmente la cercheremo nel documentario. E questa autenticità, difficile da definire in termini precisi, non nasce soltanto dai luoghi e dagli ambienti realistici, dalla recitazione la meno spettacolare possibile, dall'aderenza degli attori ai "tipi" rappresentati, ma soprattutto dal fatto che la realtà pare quasi nasca sullo schermo e si manifesti cinematograficamente nel suo farsi, dinanzi agli occhi dello spettatore. Forse deriva da ciò che Rossellini chiama «l'attesa»: una sorta di sospensione del dramma nell'aspettazione, o meglio nell'incombenza d'una tragedia imminente, per cui i fatti, i luoghi, i personaggi, le azioni perdono progressivamente il loro carattere fittizio o, all'opposto, puramente documentario, per acquistare una nuova dimensione di "credibilità" che annulla in un sol colpo lo spettacolo. La realtà del film diventa più "vera" della realtà quotidiana, perché concentrata in una selezione di momenti privilegiati che ne riassumono la pregnanza, senza che la selezione riduca la realtà stessa a una tipizzazione prestabilita.

Ma è probabile che tale autenticità scaturisca anche dal metodo di lavoro del regista, il quale costruisce i propri film scena per scena affidandosi in larga misura alle situazioni del momento, agli umori suoi e degli attori, ai luoghi e agli ambienti, sicché le indicazioni di sceneggiatura – un dialogo, un'azione, un movimento della cinecamera, un'ambientazione ecc. – non sono per lui che appunti, note in margine a un testo narrativo e drammatico che vive essenzialmente nel suo intimo. Una simile disponibilità a estrarre dai fatti e dalle situazioni tutti gli elementi utili per individuare dal di dentro una condizione umana e sociale, si trasferisce sullo schermo nella straordinaria facoltà di "far parlare" le immagini in termini così concreti che non ammettono dubbi di sorta.

Da un lato abbiamo quindi una selezione dei fatti che si manifesta nella scelta di certi episodi, nella esclusione di altri, nell'abolizione di passaggi narrativi o esplicativi lungo un tracciato sostanzialmente lineare e tradizionale; dall'altro invece una disponibilità a "lasciar parlare" la realtà senza intervenire dall'esterno, senza tagliare le scene, senza forzarle entro schemi spettacolari che ne falserebbero i dati fenomenici. Così la realtà né viene mortificata in una interpretazione preconcepita e rigida, né viene svilita in un fattualismo inconcludente e dispersivo, ma si presenta nella sua vitalità e perciò anche nella sua polivalenza e nella sua suggestione tanto sentimentale quanto intellettuale.

Roma città aperta, che per troppo tempo è stato visto soltanto come un film resistenziale e, a modo suo, di propaganda antifascista, è un esempio eccellente di questo "nuovo stile" rosselliniano, tanto più significativo quanto meno perfetto. Dalle sue pagine migliori infatti, come da quelle più sbiadite o artefatte e convenzionali, è possibile trarre le indicazioni di metodo e di poetica che troveranno in alcune opere successive una più coerente e libera applicazione; e l'attento studio delle varie componenti drammatiche del film ci condurrebbe a individuare i motivi rinnovatori e originali che meglio spiccano in un tessuto narrativo ancora in buona misura debitore delle convenzioni dello spettacolo cinematografico tradizionale.

Non è difficile vedere in alcune figure di contorno quel macchiettismo tanto caro alla commedia dialettale e al cinema popolare degli anni Quaranta, né mancano al film quei momenti canonici della tensione drammatica che ritroviamo nelle imprese dei ragazzini o nelle azioni partigiane. È presente pure una certa tradizione della commedia borghese e persino del romanzo d'appendice, con quella storia alquanto dozzinale della ragazza cocainomane e quell'atmosfera di decadenza che si respira nel salotto del comando tedesco, frutto più di cattive letture che di critica visione della realtà. Ma soprattutto non manca al film, anzi lo sostiene per i primi due terzi in particolare – proprio la parte che più piacque al pubblico e alla critica quando il film uscì nell'autunno del 1945 –, una solida e persino abile e suggestiva struttura cinematografica secondo le regole delle migliori sceneggiature psicologiche e dei migliori film d'azione.

Non si vuol dire con ciò che tale struttura si sovrappone all'opera di Rossellini suo malgrado, costringendolo in binari non suoi. Si vuol dire piuttosto che le novità e il valore dell'opera non soltanto superano ampiamente l'abilità della confezione ma si manifestano anche proprio in quei punti di minore resistenza spettacolare o, quando invece la tensione drammatica è massima, nella dilatazione della stessa oltre ai limiti delle convenzioni (si veda, ad esempio, la sequenza, quasi intollerabile, della tortura). Nascono così le pagine che ancor oggi risultano le più vive: il dialogo fra la protagonista e il fidanzato sulle scale, la passeggiata del prete, la morte della protagonista, la morte del prete ecc.

Da questa "apertura" verso la realtà, cioè verso gli uomini e le cose martoriati, vilipesi, ingiuriati, deriva al film la sua forza d'urto che va oltre il discorso politico, il quale pure è alla base del film e riflette chiaramente una particolare ideologia resistenziale intesa a unificare le diverse formazioni politiche in vista d'un possibile governo di coalizione, come in buona misura avvenne. Ed è una visione fundamentalmente pessimistica dell'uomo e della società (come meglio si vedrà in *Paisà* e in *Germania anno zero*), dominata dalla presenza, o meglio dall'immanenza, della morte. Le immagini scabre del film, il grigiore degli ambienti e lo squallore dei personaggi – al di là del loro eventuale eroismo – e più ancora l'estenuante attesa della morte nei due episodi chiave dell'uccisione del comunista e del prete (un'attesa che diventa un calvario di sofferenza) sono i segni d'un discorso esistenziale che, nell'aderire profondamente alla realtà, la trascendono in un anelito di fratellanza che tuttavia non pare raggiungibile. Di qui il pessimismo di fondo, la coscienza del tragico nel quotidiano, una particolare interpretazione cristiana della vita che, già presente nei film degli anni di guerra, si farà più manifesta e ben altrimenti problematica e inquietante nei film successivi.

Ma *Roma città aperta* è stato anche definito il primo prodotto del neorealismo, quasi il prototipo di quella serie di opere che nel giro di qualche anno caratterizzeranno il miglior cinema italiano, da De Sica e Zavattini a Visconti, per non citare che i nomi più illustri e noti. E per neorealismo si intese ben presto, se non proprio una scuola, certamente

un movimento che accomuna artisti e intellettuali interessati ai problemi della nuova realtà umana, sociale e politica dell'Italia uscita dalla guerra e dalla resistenza. Il cinema era considerato dai migliori come un mezzo eccellente per affondare il bisturi dell'osservazione critica nel vivo d'un corpo sociale per la prima volta visto con occhi liberi da schemi e preconcetti. La cinecamera, col suo potere di registrazione "realistica" dei fatti, portava alla luce situazioni e personaggi per troppi anni coperti dal silenzio ufficiale o mascherati dietro gli orpelli d'una rappresentazione di maniera. In questo senso si può parlare d'un movimento sostanzialmente unitario, o almeno d'un comune slancio a scoprire la realtà, sentito dagli uomini più rappresentativi del cinema italiano di quegli anni. E in questo medesimo senso si può considerare Rossellini come il pratico iniziatore del neorealismo e il suo film come il prototipo dei film neorealisti; e forse anche accettare la definizione che del neorealismo diede lo stesso Rossellini come di una «posizione morale».

Tuttavia si corre il rischio – che di fatto il pubblico e la critica corsero cinquant'anni or sono – di limitare il neorealismo a un particolare periodo storico o meglio a una specifica realtà politica e sociale e, di conseguenza, di costringere l'analisi e la rappresentazione della realtà entro schemi piuttosto rigidi, ricavati da determinate interpretazioni ideologiche e politiche. Non si comprese subito che, se il neorealismo era un movimento innovatore che si richiamava ai principi della libertà, se era una "posizione morale" prima ancora che politica e ideologica, se rispondeva a un bisogno di conoscenza e di verità, tutto ciò non poteva essere rinchiuso in una osservazione unidirezionale della realtà, e addirittura di una determinata realtà. Soprattutto non si comprese che il neorealismo era in primo luogo un metodo di indagine, un modo nuovo di guardare attorno a sé, di vedere i fatti e gli uomini e le cose non come proiezione d'una particolare ideologia, ma come stimolo, semmai, a una revisione di valori, a un approfondimento di temi, a una ulteriore indagine conoscitiva. Almeno questo era, a grandi linee, il neorealismo rosselliniano, come già si poteva intravedere in non poche pagine di *Roma città aperta*.

Infine questo film, divenuto nel giro di pochi anni un "classico", rivelava nel suo autore la presenza di una religiosità, più o meno latente – anche al di fuori del personaggio del prete –, che si identificava in una visione non materialista dell'uomo e della realtà. I momenti più drammatici come quelli apparentemente più sereni rimandavano a una spiritualità che trascendeva i fatti concreti, la vita quotidiana, senza per questo annullarne o distorcerne i fatti peculiari, la verità. Pareva quasi che Rossellini volesse scrutare la realtà fino ai limiti del possibile, o del tollerabile, per farne emergere un significato trascendente, che in certo senso la giustificasse, le desse un valore. Il non aver subito afferrato questa dimensione del film, o l'averla, all'opposto, ingrandita oltre misura furono le cause d'una incomprendione critica che, negli anni successivi, portò a un travisamento della poetica rosselliniana, accettata o rifiutata spesso per motivi ideologici, politici o morali che non trovavano riscontro nell'opera del regista.