

## L'EUROPA DEL '900 ATTRAVERSO IL CINEMA

### La Seconda Guerra Mondiale

***Roma città aperta*** di Roberto Rossellini (1945)

Con Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (Don Pietro), Marcello Pagliero (Manfredi), Maria Michi (Marina) SINOSSI: Il regime fascista è caduto, gli Alleati hanno invaso l'Italia ma ancora non sono giunti nella capitale, dove la Resistenza è più attiva che mai. Manfredi, militante comunista e uomo di spicco della Resistenza, sfugge a una retata della polizia e si rifugia presso un tipografo antifascista, Francesco. Il giorno seguente Francesco dovrebbe sposare Pina, una vedova madre di un bambino. La sorella di Pina, Lauretta, si esibisce in un locale insieme a un'altra giovane, Marina, che in passato è stata sentimentalmente legata a Manfredi. Don Pietro, il parroco locale, non nega mai aiuto ai perseguitati politici e fa da portavoce dei partigiani. Rispettato da tutti, riesce a passare facilmente attraverso le linee nemiche, senza destare sospetti. Manfredi sfugge a un'altra retata tedesca, mentre Francesco viene arrestato. Pina, nell'inseguirlo, cade sotto il fuoco dei mitra. Più tardi Francesco riesce a scappare e si nasconde, con Manfredi, nell'abitazione di Marina. La giovane, per ottenere della droga, tradisce Manfredi denunciandolo alla Gestapo. Manfredi viene così arrestato e fatto prigioniero. La stessa sorte tocca a Don Pietro. Entrambi vengono giustiziati. Mentre Marina e Lauretta cadono sempre più nell'abiezione morale, Francesco e i compagni continuano la lotta.

La matrice del film, almeno come materiale documentario su cui costruire una storia e dei personaggi, si può far risalire a un episodio avvenuto tra il 1943 e il 1944, quando una donna, Teresa Gullace, madre di cinque figli ed incinta del sesto, venne uccisa a Roma dai soldati nazisti nel tentativo di opporsi all'arresto del marito, e ancor più alla figura di Don Morosini, cappellano militare che fu fucilato dai tedeschi per l'opera svolta fra i militari sbandati e per aver egli acquistato e detenuto armi che servivano alla lotta partigiana. Don Morosini e Teresa rivivono nel film nei personaggi di Don Pietro e di Pina.

Il film risente del momento drammatico vissuto dall'Italia del periodo, con gli studi di Cinecittà rasi al suolo e la difficoltà a procurarsi il materiale indispensabile per le riprese, a partire dalla pellicola: *Roma città aperta* fu girato senza la presa diretta del suono, le riprese avvennero di notte, perché solo nelle ore del coprifuoco era possibile usufruire della corrente elettrica senza il rischio di interruzione nell'erogazione del servizio.

Nonostante il film presenti molti rimandi puntuali alla Storia, non è un film storico nell'accezione propria del termine. Non solo non rende conto della complessità di posizioni presenti all'interno dello schieramento degli oppositori alla dittatura nazifascista, ma, diversamente da quanto accadeva in quei giorni a Roma, non attribuisce ai fascisti colpe e responsabilità precise, presentandoli semplicemente come succubi dei nazisti. Una scelta che corrisponde a una precisa volontà ideologica, quella di leggere in quel periodo, sopra ogni altra cosa, i segni di una rigenerazione di ordine spirituale del nostro Paese e degli italiani.

Il film è come un grande affresco, in cui la storia di ognuno si confonde con quella dell'intera città, che è vista e rappresentata attraverso i quartieri popolari, le persone semplici, la vita quotidiana. Questo affresco non appiattisce, tuttavia, i casi individuali in una rappresentazione globale della situazione generale, perché fra i pregi del film c'è quello di mantenere a ogni storia il suo carattere precipuo e al tempo stesso di riuscire a integrarla perfettamente nel quadro d'insieme.

*Roma città aperta* è un film a cavallo tra la classicità e la modernità, tra l'interesse per una vicenda che affonda le proprie radici nella realtà, in un qui ed ora storicamente definito, e la presenza di un evidente spessore di natura simbolica che la rende universale.

Originale è sicuramente il fatto che la città reale non è un semplice sfondo, ma la protagonista della vicenda; altrettanto originale è la commistione, all'interno di una stessa sequenza, di toni diversi, anche antitetici, che conducono a brusche variazioni nel timbro emozionale.

Convenzionale è invece la costruzione del tempo filmico, per cui i salti temporali sono marcati da segni precisi di interpunzione come le dissolvenze, a volte persino antiquati, come la tendina. Altrettanto standardizzati sono i movimenti di macchina, l'uso dei raccordi, il montaggio, l'illuminazione, quasi sempre usata in funzione

simbolica, l'impiego della musica a sottolineare gli snodi tragici della vicenda. Anche la caratterizzazione dei personaggi è piuttosto stereotipata, finalizzata a descrivere un conflitto di natura morale fra valori e ideali inconciliabili, con i nazisti e i personaggi conniventi con loro, a personificare il Vizio, il Male, e i cittadini romani a incarnare la virtù, il Bene.

### ***Paisà*** di Roberto Rossellini (1946)

Attraverso sei episodi distinti ed indipendenti uno dall'altro, il film rievoca l'avanzata delle truppe alleate in Italia. Quello che ci viene mostrato è un paesaggio umano e sociale sconvolto e distrutto dai bombardamenti, dalle rappresaglie e dagli scontri tra partigiani e tedeschi.

Il film, considerato il manifesto del Neorealismo, rispetta fedelmente i canoni estetici del movimento: la macchina da presa, abbandonando i teatri di posa, diventa un potente mezzo di scoperta e attraversamento fisico del nostro Paese, la sceneggiatura viene scritta giorno per giorno, gli attori non sono dei professionisti ma vengono reclutati tra la gente del posto. Non solo: l'effetto che il film trasmette è quello di una babele linguistica colta dal vero. Nessuno sembra parlare la lingua uniforme e convenzionale cui lo spettatore italiano era abituato dal cinema prebellico. I dialetti e gli accenti locali si mescolano all'americano, all'inglese, al tedesco.

I luoghi rappresentati, tuttavia, non hanno solo una declinazione realistica, ma anche e nello stesso tempo una connotazione simbolica. Nell'episodio napoletano, ad esempio, le grotte abitate dalle vittime della guerra e della miseria, in cui il piccolo Pascà conduce il soldato Joe dopo averlo derubato, acquistano una dimensione da inferno omerico e dantesco. Lo stesso si può dire per l'episodio romano, dove il passato - il giorno della Liberazione di Roma dal dominio nazista - ha come sfondo esterni bagnati di sole o interni rischiarati da una luce tenue ma diffusa, mentre gli eventi che hanno luogo nel presente della storia - nel dicembre del 1944 - si svolgono di notte, con il buio che avvolge la stanza della pensione a ore dove la protagonista, Francesca, si stende sul letto a fianco del militare ubriaco che ha incontrato il giorno della Liberazione e che ora non la riconosce, cambiata come è (l'oscurità diventa allora fin troppo scopertamente allusiva di una condizione di smarrimento morale).

A introdurre e collegare i diversi episodi del film sono delle immagini di repertorio commentate dalla voce di uno speaker. Queste ultime non solo forniscono una cornice storico-documentaria alle vicende raccontate, ma generano un effetto diretto di cronaca che si estende anche a quelle narrative.

L'episodio più crudo e solenne, reale ed esemplare, dell'intero film, è sicuramente l'ultimo, in cui si raccontano le rappresaglie dei nazi-fascisti tanto sui partigiani quanto sulla popolazione civile, sul delta del Po. Nella sequenza della battaglia finale non ci sono primi piani né reali né metaforici: Rossellini sembra volerci dire, così, che la guerra di Liberazione è stata una guerra combattuta da ogni singolo individuo con un eroismo e una forza pari a quelli dell'intera nazione.

L'acqua del fiume ritorna costantemente in primo piano lungo l'intero svolgersi dell'episodio, aprendolo e chiudendolo. L'episodio si apre infatti con il cadavere di un uomo che galleggia sul fiume, trasportato da un salvagente, a cui è legato un cartello con la scritta "Partigiano". L'acqua è protagonista anche della conclusione dell'episodio: accoglie i corpi dei partigiani ancora vivi ma destinati a trasformarsi, secondo un'ipotetica chiusura ad anello, proprio in quel corpo galleggiante della prima inquadratura. L'acqua del fiume dunque conserva e cancella a un tempo. Allo stesso modo, la memoria dei morti, dei misfatti, di quella che è stata una guerra civile, sembra suggerire Rossellini, se a breve termine verrà rimossa dalla coscienza nazionale, non potrà, con il trascorrere del tempo, non riemergere come una ferita inguaribile.

### ***Il pianista*** di Roman Polański (2002) dall'omonimo romanzo di Wladyslaw Szpilman

Con Adrien Brody (Władysław Szpilman), Thomas Kretschmann (Capitano Hosenfeld)

SINOSSI: È la storia di Wladyslaw Szpilman, pianista ebreo polacco, attraverso la Seconda Guerra Mondiale, dall'occupazione di Varsavia all'arrivo dell'Armata Rossa. Il film è diviso in due parti: la prima è incentrata sulla famiglia Szpilman, dall'iniziale mix di stupore e indignazione per le leggi razziali alla reclusione nel ghetto, infine alla deportazione; col treno che parte, e Wladyslaw che rimane giù, inizia la seconda parte, la

fuga del pianista, il suo continuo cambiar nascondiglio, sempre a un passo dalla cattura, dalla morte, dall'orrore che in quegli anni ha avvolto l'intera Europa.

Nel 1997 Polanski si imbatte nelle memorie del celebre pianista di Radio Varsavia Wladyslaw Szpilman, un ebreo che perse la famiglia durante l'occupazione nazista e riuscì a sopravvivere alla distruzione del ghetto di Varsavia spostandosi di continuo da un nascondiglio all'altro. Una storia straziante e al tempo stesso ottimista, intensa ma tutt'altro che eroica: ripetutamente strappato alla morte dall'intervento del caso, da ammiratori e combattenti della Resistenza, Szpilman riuscì a salvarsi grazie all'aiuto di un ufficiale nazista. Szpilman non si distingue in questo dalla maggioranza dei sopravvissuti all'Olocausto, per cui il fatto stesso di essere rimasti in vita è stato il frutto di una liberazione da parte di chi dirigeva i campi o delle forze esterne che hanno messo fine ai campi di concentramento, sconfiggendo chi li aveva creati. Szpilman è protetto da una forza che va al di là del suo controllo: il talento. Nonostante la passione e la disciplina che caratterizzano il suo rapporto con la musica, egli non è in grado di controllare la grandezza di questo dono, che pure non solo definisce la sua esistenza, ma in modo misterioso, la precede. Quando sta per salire con la sua famiglia a bordo del treno diretto ad Auschwitz, viene letteralmente tirato fuori dalla fila da un conoscente. L'uomo che gli risparmia la vita – un ebreo che collabora con i nazisti e sorveglia altri ebrei – ama la sua musica. Allo stesso modo, quando lavora come operaio nel ghetto, i compagni della sua squadra non esitano ad aiutarlo a scappare, mentre alcuni militanti della Resistenza lo nascondono in un appartamento segreto dove dovrebbe essere al sicuro. Tutti ripongono un'immensa fiducia nella musica di cui è custode.

Polański sceglie di tradurre in immagini il testo di Szpilman non tanto per il suo valore letterario, quanto per la capacità dimostrata dall'autore di stabilire una significativa distanza tra l'orrore incandescente dei fatti che racconta e la sorvegliata freddezza di chi ne è testimone. Delle memorie di Szpilman Polanski riprende la posizione di uno sguardo che si colloca, prima per fortuna poi per necessità, ai margini della Storia, e che osserva senza partecipare, testimonia senza intervenire.

Polański trova nel libro di Szpilman una doppia mediazione – tra il punto di vista e i fatti, tra la Cracovia della propria infanzia e la Varsavia dello stesso Szpilman – che lo sottrae al pericolo di un confronto diretto con la propria biografia. Polański, ricordiamolo, è figlio di genitori ebrei polacchi. Ha trascorso la propria infanzia a Varsavia e nel ghetto di Cracovia, prima che la sua famiglia venisse deportata a Auschwitz, dove morì la madre, e Mauthausen.

La lontananza di cui si è detto investe più livelli del film, ad iniziare dalla caratterizzazione del protagonista, che non è un eroe con cui il pubblico può facilmente identificarsi. Szpilman non dice o pensa nulla di memorabile, la sua sola ragione di vita è la musica, ma questa agisce in lui quasi come una pulsione animalesca. Sopravvive prima per la sua celebrità, poi perché ha la fortuna di incontrare un ufficiale tedesco antinazista particolarmente sensibile alla musica. Proprio quando i suoi compagni preparano la Resistenza, lui sceglie di fuggire. Quando Dorota esalta l'eroismo degli insorti del ghetto, lui risponde che non è servito a nulla. Però è proprio questo che lo salva: la sua capacità di distaccarsi, una volontà ostinata di vivere che alla programmazione razionale antepone l'adattamento, l'improvvisazione tattica, la scelta spesso fortuita o fortunata.

Quando la famiglia di Wladyslaw scompare, inghiottita dal treno merci, e lui trova rifugio nell'anfratto sotto la pedana del locale in cui suonava, il mondo letteralmente si ribalta. Tutto quello che prima era visto con gli occhi di un popolo, e vissuto sulla sua pelle, si allontana ulteriormente, si rarefa nella percezione parziale e alterata di un singolo individuo braccato. Nella seconda metà del film vedremo tutto dalle finestre degli appartamenti e degli edifici che, uno dopo l'altro, saranno il rifugio di Szpilman: le notizie saranno quelle, rare, che gli porteranno i suoi protettori. La Storia si riduce così a brevi squarci del reale, a fulminee scene rubate dal foro di un muro, dallo spiraglio di una tenda leggermente scostata, dall'angolo formato da due vetri in frantumi. La messa a distanza diventa una rigorosa scelta di stile. Il controllo per ridurre al minimo qualsiasi protagonismo dei movimenti di macchina, degli obiettivi, delle luci, dei colori, delle angolazioni, diventa la ragione di esistenza del film. Non è un caso che una delle poche sequenze in cui tale controllo viene intenzionalmente meno (quella in cui Szpilman suona il piano per l'ufficiale tedesco) e il direttore della

fotografia può usare una luce dura e contrastata, aprendo attraverso la finestra un raggio di luce che va a illuminare il volto del musicista come se fosse su un palcoscenico, coincida proprio con il momento più astratto e metaforico dell'intero film.

La Storia in questo film è un girotondo di irrazionalità e follie, e gli uomini non sono quasi mai innocenti. La Storia rotola nel regno dell'assurdo e dell'inconcepibile; e che altro sono le persecuzioni razziali, qualsiasi sia il loro colore politico, con la loro irrazionale e strumentale demonizzazione dell'Altro? Non sembrano esserci pregiudiziali eccezioni, nemmeno tra le fila di un popolo che ha patito lo sterminio: Polański non rappresenta gli ebrei come una massa unita, solidale. In questo film ci sono ebrei che picchiano i propri fratelli, che li accompagnano con il manganello in mano verso Treblinka, ebrei ricchi che dentro la tragedia del ghetto fanno interrompere la musica per riconoscere il tintinnio delle monete false, o che nei campi di concentramento impongono ai deportati prezzi esorbitanti per il cibo.

***Salvate il soldato Ryan*** di Steven Spielberg (1998)

Con Tom Hanks (Capitano John Miller), Matt Damon (soldato James Francis Ryan)

SINOSSI: È il 6 giugno del 1944 e l'esercito americano si sta preparando a sbarcare sulla spiaggia di Omaha, in Normandia, per spezzare le ultime resistenze dei tedeschi. Mentre osserva la costa, il capitano Miller pensa che far superare ai suoi uomini questa prova sia la più grande sfida che ha dovuto affrontare nel corso della guerra. Quando lo sbarco, tra innumerevoli vittime, si chiude con successo, Miller riceve l'ordine di trovare il soldato Ryan che, rimasto l'ultimo dopo che è giunta la notizia della morte dei suoi tre fratelli su altri fronti di guerra, deve essere preso e rispedito a casa dalla madre. Miller sceglie un gruppo di soldati e parte per questa missione oltre le linee nemiche. Ma questi soldati ad un certo punto cominciano a farsi delle domande: perché rischiare otto vite per salvarne una sola, perché Ryan è più importante di loro? Miller deve mantenere il gruppo compatto, ma di giorno in giorno le difficoltà aumentano. Il nemico incombe e, quando si arriva agli scontri a fuoco, il gruppo paga pesanti prezzi al fatto di essere indifeso. Ryan viene infine trovato ma capisce la situazione e rifiuta di lasciare i compagni. Intanto un nuovo assalto tedesco incombe. Il gruppo si prepara alla difesa della postazione, ma stavolta la forza del nemico è soverchiante. Il capitano e altri soldati muoiono. Oggi, passati oltre cinquant'anni, Ryan davanti alle tombe dei soldati rivede quei giorni, ed è come se tutto fosse successo appena ieri.

La guerra che Spielberg ci mostra e ci fa sentire come nessun altro regista è la guerra in cui migliaia di uomini muoiono per conquistare una spiaggia e un varco. Lo sbarco in Normandia è un massacro orribile, raccontato dalla parte dei soldati che vi parteciparono venendo ammazzati, mutilati, straziati, affogati o bruciati vivi, illustrato con spaventosa e implacabile onestà: con una verità che smentisce il lungo silenzio di una generazione di combattenti, con un realismo che cancella la vecchia immagine propagandistica della "guerra giusta" e del "conflitto pulito", rendendo la Seconda Guerra Mondiale simile a tutte le guerre, anche contemporanee, segnate da atrocità, stupidità, ferocia.

I venti minuti della macrosequenza iniziale dello sbarco, ripresi da angolature diverse con una serie di macchine a mano poste per lo più ad altezza d'uomo, puntano a restituire allo spettatore la sensazione di trovarsi in prima linea, accanto ai soldati del capitano Miller. La macchina da presa non si identifica con l'occhio di Miller né con quello di nessun altro dei componenti del suo reparto, se non in alcune soggettive inserite in una dialettica del tutto convenzionale di campo/controcampo, e che pertanto passano sostanzialmente inosservate. Le uniche soggettive che lo spettatore percepisce chiaramente come tali sono quelle sonore: il silenzio delle immagini subacquee, rotto solo dal sibilo di alcune pallottole che piovono in acqua, oppure i due momenti in cui il capitano Miller viene assordato da un'esplosione e il suono furioso della battaglia si riduce a un flebile fruscio di fondo. Ciò nonostante lo sbarco ci viene presentato dal punto di vista degli attaccanti e non da un punto di vista neutro, oggettivo. La macchina a mano si muove tra i soldati, inseguendoli nella loro disperata corsa per trovare un riparo o tentare di aprire una breccia nella linea nemica, come se fosse maneggiata da un cineoperatore. Il risultato è che la nostra visione del combattimento si riduce quasi esclusivamente al campo visivo dei combattenti. Ciò che vediamo è ciò che vedono Miller e i suoi uomini: non ci sono campi lunghi né

zoom a fornirci una percezione superiore rispetto a quella dei personaggi. Il primo campo lungo arriva alla fine dello scontro, con i palloni frenati che si stagliano sul cielo grigio, quando gli americani, che ormai hanno conquistato i bunker in cui si annidavano i tedeschi, possono ammirare dall'alto il terribile panorama della rana ricoperta di cadaveri e dell'acqua rossa della battaglia. Solo allora i personaggi, e gli spettatori con loro, hanno modo di contemplare con calma il campo di battaglia.

In questa macrosequenza Spielberg adotta dunque il punto di vista del fante in prima linea, presentando la guerra come un groviglio di eventi del tutto incontrollabili, un insieme di azioni frenetiche in cui è molto difficile capire cosa stia accadendo. Contemporaneamente il regista americano procede però anche in una direzione opposta, cercando di rendere l'universo mentale dei soldati. In che modo riesce ad ottenere ciò? Attraverso gli effetti di accelerazione o rallentamento delle immagini in primo piano, che si stagliano violentemente su uno sfondo a velocità normale. Questa soluzione riesce a rendere sul piano delle immagini la condizione di allucinazione, di incubo in stato di veglia, in cui si trovano coloro che partecipano a uno scontro a fuoco.

Se Spielberg da un lato utilizza le tecniche d'avanguardia, dall'altro cerca di ricreare la qualità cromatica delle pellicole degli anni Quaranta: i colori di *Salvate il soldato Ryan* sono opachi, le uniformi sono di un verde stinto, mentre i volti hanno una sfumatura fortemente rosata, innaturale per il pubblico del 1998, rinviando così alle fotografie e ai filmati del 1944.

Molti hanno scritto che *Salvate il soldato Ryan* presenta una netta discrasia tra la macrosequenza di apertura, le cui qualità cinematografiche sono state unanimemente lodate, e il resto del film, meno brillante e innovativo. Ma tra l'incipit e la porzione seguente del testo filmico c'è un legame profondo. Infatti, la ricerca del soldato Ryan acquista significato soltanto alla luce della macrosequenza iniziale. La battaglia sulla spiaggia è presentata come una terribile carneficina apparentemente dissennata, un'azione frenetica in cui i combattenti non sono in grado di capire cosa e perché stia succedendo. L'operazione di recupero del soldato Ryan è proprio la ricerca del senso di quella guerra che la sequenza d'esordio mette in dubbio. Avere la volontà di salvare il soldato Ryan significa affermare che valeva la pena morire per Danzica. La ricerca del soldato Ryan è la ricerca del senso della guerra, un senso che i personaggi devono trovare faticosamente, al di sotto dell'apparente follia di quell'esperienza.

Patria. La patria chiede a Miller e ai suoi uomini di cercare Ryan per salvare un'idea di patria come famiglia, per ridare un figlio, uno su quattro, a una madre, e poter così continuare a proporre l'identificazione tra nazione e casa, per riportare simbolicamente alla pari un bilancio squilibrato e ineguale, in cui i militari, padri simbolici e cattivi, strappano i figli alle madri per mandarli a morire in massa su una spiaggia e, atto parziale (e ipocrita?) riparazione, ne restituiscono uno.

All'inizio, un uomo che non sappiamo chi sia ricorda la guerra e lo sbarco. La macchina da presa si avvicina ai suoi occhi chiari ed è con i suoi occhi che torniamo ad Omaha Beach. Per questo pensiamo, per tutto il film, che quell'uomo che ci riporta indietro nei suoi ricordi sia il capitano Miller. Non è così: Miller muore per salvare Ryan i cui ricordi sono quelli di Miller. Per Spielberg, Miller e Ryan sono dunque la stessa persona. Ryan ha meritato di diventare Miller, ne ha continuato l'esistenza. Se Ryan ha meritato, si può dire lo stesso della generazione di cui lui fa parte? L'interrogativo, di fronte alla bandiera americana che nell'ultima scena intristisce al grigio e volge al nero, resta aperto.

Maria Rita Fedrizzi