

Lorenzo Marmo: *Roma e il cinema del Dopoguerra. Neorealismo, Melodramma, Noir*. Roma: Bulzoni, 2018. ISBN 9788868971120. 230 pagine.

Ci sono molti motivi per cui la città e il film sono inestricabilmente legati. Uno di questi è che la produzione cinematografica ha le sue origini proprio nella città industrializzata e moderna, come già suggeriscono i film dei Lumière, nei quali il film stesso risulta essere un prodotto della modernità tecnologica. La città e il film incarnano quindi un atteggiamento moderno nei confronti della vita, rappresentando da un lato la velocità, il movimento, il dinamismo, e dall'altro la frammentazione e la simultaneità che provocano un'esplosione dei sensi. Per dirla in altre parole: "Il film di città attribuisce alla città ciò che la rende tale." (Engell 2010, 10) Secondo Walter Benjamin, il medium cinematografico ci aiuta anche a capire la città, la quale sembra trascendere la percezione umana (Benjamin 1977, 35-36). Nel testo di cui si parlerà qui, *Roma e il cinema del Dopoguerra. Neorealismo, Melodramma, Noir* di Lorenzo Marmo, questo aspetto si concretizza in una prospettiva storica, dato che l'esplorazione dei paesaggi urbani di Roma è intesa anche come una ricerca sensoriale, viviva oltre che spaziale, del trauma vissuto dall'Italia durante la guerra, del quale rimangono tracce persistenti anche nel periodo post-bellico. L'immagine di Roma, come si percepisce durante la lettura, può e deve essere intesa qui da un lato come una cifra della società italiana dopo il 1945 e dall'altro come un punto di rottura tra il cinema classico e quello moderno. Roma è certamente – insieme a Napoli – una delle grandi città cinematografiche italiane per eccellenza: è luogo di produzione, ma anche "città immaginaria" (Di Biagi 2003, 19), spesso concepita direttamente sullo schermo. Così, proprio il grande schermo contribuisce a determinare l'immagine di Roma e dell'Italia, spesso decantandone il passato. Lorenzo Marmo guarda quindi agli anni 1944-1953 come a un periodo altamente eccitante nella messa in scena di Roma città; è un periodo cruciale, perché la società italiana, e con essa l'industria cinematografica, doveva reinventarsi dopo il ventennio fascista. Questo è vividamente illustrato nell'introduzione da una ripresa cinematografica di *Nessuno torna indietro* (Blasetti 1944). Essa mostra lo sguardo di attesa delle giovani donne di un collegio di Roma, il quale esprime "l'ansia posttraumatica" paradigmatica dell'epoca. Marmo vede quindi nei paesaggi urbani "una risposta ad una serie di traumi (soggettivi, collettivi, architettonici)" (12-13).

L'introduzione rivela inoltre la metodologia e gli approcci teoretici, che consistono in una lettura ravvicinata dei paesaggi urbani facendo riferimento all'ampia letteratura di ricerca in lingua italiana e inglese, che va ben oltre l'analisi concreta dei film. Così, le tesi di Agamben,

Deleuze, Doane, Rancière, Zavattini e molti altri sono rese feconde. Questo è un grande arricchimento, ma forse anche uno dei pochi punti deboli dell'opera, poiché le riflessioni tendono a divagare tra filosofia, storia culturale e studi cinematografici, e ciò comporta che l'immagine-città di Roma viene persa di vista in alcuni punti dell'argomentazione. Sarebbe stato opportuno definire in maniera più marcata i concetti di 'traumatico' e di 'post-traumatico', considerando soprattutto l'uso inflazionato di tali termini nella lingua quotidiana. Tuttavia, questi due punti di critica non intaccano la qualità di questo lavoro eccellente. Un grande merito dell'opera è che non si limita ai film canonici (e spesso discussi) del neorealismo né li riduce al concetto problematico di 'realismo', ma piuttosto dà uno sguardo a letture, film e tendenze diversamente ponderate. Marmo imposta di conseguenza il suo lavoro in modo ampio, dedicando il primo capitolo al documentario *Giorni di gloria* (Mario Serandrei/Luchino Visconti/Giuseppe De Santis/Marcello Pagliero 1945), che apre la via all'estetica neorealista (19-52).

Il secondo e il terzo capitolo "Retoriche del neorealismo e narrazione del paesaggio" (53-86) e "Spazio perduto e ritrovato. Neorealismo e melodramma" (87-117) sono riservati al neorealismo, che, come sappiamo, cerca di contrapporre alle immagini imbellite del fascismo una retorica del 'reale' e questo, naturalmente, avviene prevalentemente nella capitale d'Italia. Nell'ultimo capitolo "Il noir e la città frammentata. Atmosfere transnazionali nel primo Pietro Germi" (119-173), Marmo rivolge l'attenzione ai paesaggi urbani del genere del *noir* italiano meno canonizzato, ma all'epoca popolare.

Più specificamente nel primo capitolo Marmo analizza il documentario *Giorni di gloria*, che mostra la crudeltà e il sacrificio della 'liberazione di Roma' da una prospettiva comunista ed è giustamente descritto da Marmo come il primo passo "verso il superamento e l'elaborazione di quel trauma" (50) perché affronta visivamente la violenza. È un film che non si sofferma sul destino individuale, ma mostra i numerosi morti o "il suo portato traumatico" (41), mantenendo tuttavia un'architettura monumentale indifferente. Allo stesso tempo, inizia qui il "paradigma vittimario" diagnosticato dallo storico Giovanni de Luna (25), che poi impedisce, come nota Marmo nel capitolo successivo, anche una rivalutazione autocritica della storia (58ss).

Il secondo capitolo prende le mosse dal famosissimo film *Roma città aperta* (Rossellini 1945); del resto, uno dei tentativi più noti di accentuare gli spazi urbani romani è il neorealismo, anticipato, tra l'altro, come mostra Marmo, da *Giorni di gloria*. *Roma città aperta*, con il suo ricorso a riprese esterne e ad ambientazioni storicamente autentiche, dunque grazie alla sua "prossimità fenomenologica rispetto al mondo rappresentato" (12), cerca di liberare l'immagine di Roma da quella dell'architettura trionfante e fascista dei cinegiornali e dagli eterni scenari borghesi degli studi di Cinecittà. Tuttavia, in *Roma città aperta* Marmo vede non solo una svolta verso la materia o un'enfasi sullo spazio 'reale', ma sottolinea piuttosto la funzione retorica di tale spazio, poiché i 'buoni'/partigiani e i 'cattivi'/nazisti sono divisi attraverso gli spazi e la topologia dentro/fuori per controllare le immagini traumatiche (56). Così Marmo legge il neorealismo come "tentativo di ricondurre sotto controllo il potenziale dirompente delle immagini dal vero e della stessa esperienza vissuta, associando alla

forza del medium, di per sé neutra, un afflato progressista” (63). Marmo, tuttavia, non è fondamentalmente interessato solo alla lettura del neorealismo come rottura o interfaccia tra il cinema classico e quello moderno, ed è qui che l’ampiezza del suo argomento diventa evidente. Attingendo a V. Pravadelli e G. de Vincenti, Marmo sottolinea le continuità della storia del cinema, poiché il potere visivo attribuito al neorealismo era già presente sia nel cinema statunitense (85), sia nelle riconcettualizzazioni dei paesaggi cinematografici elaborate tra la fine degli anni ’30 e l’inizio degli anni ’40 in Italia, ad esempio sulla rivista *Cinema*.

Questo approccio è portato avanti nei due capitoli successivi, sebbene il neorealismo vi venga accentuato in modo diverso. Il terzo capitolo tratta della presenza spesso sottovalutata del modo melodrammatico nel cinema neorealista, utilizzando come esempio, tra gli altri, *Ladri di biciclette* (De Sica 1948). L’analisi di Marmo degli spazi melodrammatici, come l’ambientazione ripetitiva e monumentale del varco di Porta Pia in quanto “simbolo melodrammatico della disfatta nazionale” (103), è invece particolarmente rivelatrice. Il melodramma è interpretato da Marmo, seguendo Peter Brooks, come un’altra forma del reale, del nascosto (96-97) e quindi anche come un’espressione traumatica dell’individuo nella modernità inscritta nel genere – un approccio, per inciso, che avrebbe bisogno di essere discusso. Poiché il modo melodrammatico sospende la continuità logica, esso è inteso “come categoria chiave per la riflessione sul rapporto tra cinema e modernità, e valorizzato nel suo portato autoriflessivo e anticlassico” (87). In *Ladri di biciclette*, Marmo individua già procedure del *noir* francese e americano nelle difficoltà di “decifrare” lo spazio urbano (105) o nella visualizzazione della “spazializzazione dell’ansia” (102).

Quello che qui è presente solo come traccia, Marmo lo discute nel quarto capitolo per il *noir* italiano, prima elencando la ricca letteratura di ricerca sulla crisi della soggettività maschile, lo spazio e il *noir* (119-135), poi applicandola principalmente a *Il testimone* (1946), *Gioventù perduta* (1948) e *La città si difende* (1949) di Pietro Germi. Inoltre, Marmo interpreta la struttura urbana socialmente allargata, labirintica, esplosiva (“lo spazio esploso”, 165) e soprattutto frammentata nonché i primi tentativi di superarla come indicazione del post-traumatico, inserendola poi in un contesto transnazionale (163):

Rispetto a tale ansia, l’antropomorfizzazione della città cerca di sortire un effetto rassicurante, portando un discorso compensativo: se il corpo dei singoli tende a scomparire all’interno dello spazio urbano, è perché tutti partecipano di questo corpo sociale più grande che è la metropoli. (170)

Coerentemente a tutto ciò, il capitolo finale è meno una conclusione che una prospettiva su un futuro paesaggio urbano di Roma. Secondo Marmo, *Domenica d’agosto* (Luciano Emmer 1950) rimanda già a immagini e narrazioni con connotazioni diverse. I romani di diverse classi sociali sono attratti dalla spiaggia di Ostia con il caldo. Come in *Roma città aperta*, alla fine del film vediamo la sagoma del Cupolone, ma dalla prospettiva di una città vivace dove due giovani si sono appena trovati (178-181) la vita sembra continuare senza traumi. Il volume si conclude con numerose illustrazioni e un’impressionante bibliografia.

Questo è uno studio estremamente competente, convincente e molto ben scritto, le cui tesi e riflessioni potrebbero essere riprodotte qui solo come esempi. L'opera è quindi molto più che uno studio su Roma e sul cinema del dopoguerra; è un esame critico delle considerazioni teorico-cinematografiche sui paesaggi urbani, delle letture 'reali' e semplicistiche del neorealismo e dell'intersezione tra cinema classico e moderno. Si presenta inoltre come un tentativo di ripensare il cinema italiano.

Sabine SCHRADER (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck)

Nota

1 Qui si basa tra l'altro sui lavori eccellenti di David Forgacs (2000 e 2004).

Bibliografia

- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Francoforte/Main: Suhrkamp, 1977.
- Di Biagi, Flaminio: *Il cinema a Roma: guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*. Roma: Palombi, 2003.
- Engell, Lorenz: "Vorwort". In: Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript, 2010, 7-12.
- Forgacs, David: "Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*". In: Gottlieb, Sidney (ed.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*. Cambridge: UP, 2004, 106-130.
- Forgacs, David: *Rome open city*. London: BFI, 2000.