

## Una macchina da presa contro il Nazifascismo

### La *Trilogia della guerra antifascista* di Roberto Rossellini

di Marta Sollima

Dal 1943 al 1945 Roberto Rossellini assiste al sovvertimento del ventennale regime fascista in un clima storico-politico confusionario e destabilizzante che gli ispira la realizzazione di tre nuovi film: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948).

I due anni che separano questa trilogia da quella precedente, conosciuta come la *trilogia della guerra fascista*, sono catartici per la situazione socio-politica italiana, per il senso etico dei cittadini, per la presa di posizione politica degli intellettuali e per lo sguardo cinematografico di Rossellini, mai avulso dallo stile documentaristico. I suoi nuovi film rappresentano le amare conseguenze di quel regime evocato pochi anni in senso propagandistico nella Trilogia precedente, configurandosi come vere e proprie testimonianze storiche.

Durante il ventennio vengono create delle strutture cinematografiche istituzionali che regolamentano ordinatamente la produzione e la fruizione del cinema dell'epoca; i cineasti per potere realizzare opere cinematografiche sono dunque sottoposti alle logiche produttive del regime.

Ma nel 1943, con la caduta del Fascismo, quelle stesse istituzioni, regole e prassi entrano in crisi, così l'intero ambito cinematografico della penisola: Cinecittà, teatro di posa italiano per eccellenza, verte in condizioni misere, la pellicola è pressoché introvabile o comunque scarsamente rinvenibile e solo presso venditori ambulanti<sup>1</sup> oltretutto costosissima, gli esterni cittadini sono invasi dall'occupazione nazifascista e le sceneggiature di carattere politico - che possono infastidire il Nazifascismo - vengono scritte segretamente. Queste condizioni complesse accompagnano la realizzazione della nuova trilogia di Rossellini, in particolare di *Roma città aperta*, pensato e sceneggiato proprio durante l'occupazione di Roma.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. ADRIANO APRA' (a cura di), *Roberto Rossellini. Il mio metodo, scritti e interviste*, Venezia, Marsilio Editori, 2006, p.195.

<sup>2</sup> *Ibidem*

Rossellini come ogni cittadino italiano vive la tragica esperienza dell'occupazione sulla propria pelle, pertanto *Roma città aperta* e *Paisà* in particolare sono intrisi di connotazioni autobiografiche. Il regista afferma:

In effetti, nei miei film v'è molto di autobiografico. (...) *Roma città aperta* è il film della "paura": della paura di tutti, ma soprattutto della mia. Anch'io ho dovuto nascondermi, anch'io sono fuggito, anch'io ho avuto amici che sono stati catturati o uccisi.

Paura vera: con trentaquattro chili di meno, forse per fame, forse per quel terrore che in *Città aperta* ho descritto.<sup>3</sup>

La *trilogia della guerra antifascista* di Rossellini sembra seguire un percorso cronologico e geografico preciso e significativo: se *Roma città aperta* narra l'occupazione nazifascista di Roma e la persecuzione verso gli esponenti della Resistenza da parte dei nazisti, *Paisà* si incentra sull'intero processo di liberazione nazionale, dalla Sicilia fino al Po, mentre *Germania anno zero* fuoriesce dai confini nazionali per volgere lo sguardo a una Berlino in macerie, lacerata dalla potenza distruttiva di anni di Nazismo. Lo sguardo di Rossellini all'Italia e alla Germania del tempo attinge alla funzione del documentario - attenendosi fedelmente a fatti storici a lui contemporanei - e alla fiction, articolando delle trame verosimili ambientate in quei determinati contesti storico-politici, gli stessi da lui vissuti. Proprio la forte verosimiglianza delle storie rosselliniane porta il primo distributore cinematografico cui Rossellini si rivolge per *Roma città aperta* a confondere il film in questione con un documentario. A tal proposito Rossellini racconta: "(...) mi ha mandato una raccomandata dicendomi che il nostro contratto non era valido perché mancava l'oggetto del contratto, cioè il film: ciò che aveva visto non lo considerava un film, e quindi non lo ha accettato."<sup>4</sup> Questo aneddoto ricorda vagamente un episodio accaduto all'artista Constantin Brâncuși, il quale nel 1926 spedisce la sua scultura *Uccello nello spazio* negli Stati Uniti consapevole che, trattandosi di un'opera d'arte, non gli viene richiesto il pagamento delle tasse doganali. Ma un funzionario della dogana, scambiando l'opera (astratta) con un utensile, reclama invece il pagamento, aprendo così un caso giudiziario.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p.92.

<sup>4</sup> *Ivi*.p.192.

<sup>5</sup> Cfr. YOUMANIST, *Quella volta che l'arte andò a processo. Il caso Brâncuși contro gli Stati Uniti d'America*, <https://youmanist.it/categories/arte/processo-caso-brancusi-stati-uniti-america>

Questa vicenda può far riflettere sul problema della mancanza di riconoscibilità di un genere e del conseguenziale fraintendimento; il caso Brâncuși si incentra sulla scarsa conoscenza di un doganiere dell'arte astratta contemporanea, mentre nel caso di Rossellini si tratta dell'equivoco di un distributore che non riconosce un film a causa della commistione di generi filmici (documentario e fiction).

Anche la scelta di coinvolgere attori non professionisti e di realizzare le riprese in esterni in macerie contribuisce a rendere la *Trilogia antifascista* in parte documentaristica: Rossellini non ama le scenografie e preferisce non adoperare attori professionisti in quanto già "addomesticati" o impostati, sebbene in *Roma città aperta* faccia un'eccezione per Aldo Fabrizi e Anna Magnani, coinvolti per la prima volta in ruoli drammatici. Riguardo la scelta degli attori Rossellini racconta:

(...) Vede, se si ha a che fare con buoni artisti professionisti, questi non corrispondono mai esattamente all'idea che ci si era fatti del personaggio. Per riuscire a creare veramente il personaggio che si ha in mente, occorre che il regista ingaggi una battaglia con il suo interprete e finisca col piegarlo alla sua volontà. Siccome non ho voglia di sprecare energie in un simile combattimento, uso solo attori occasionali. E poi, quanto è difficile mettere d'accordo il buon professionista con i "dilettanti"! Ho quindi preferito rinunciare ai buoni attori.<sup>6</sup>

Poiché nella *Trilogia antifascista* molti attori interpretano se stessi, come nel caso dei soldati di *Paisà*, si può dunque affermare che anche la loro recitazione sia intrisa di connotati autobiografici che si sommano a quelli del regista costituendo così delle opere cinematografiche corali. Proprio il senso di coralità, di sguardo d'insieme e di partecipazione affascina un regista come Rossellini, dando vita alla poetica del Neorealismo. Nel caso di *Germania anno zero* egli cerca gli attori per le strade distrutte e tra le case pericolanti di Berlino, creando una troupe eterogenea composta da personaggi coinvolti in passato nella politica nazista, da perseguitati, da intellettuali e da ragazzi vaganti per le strade.<sup>7</sup> Questo miscuglio di background tra persone con vissuti e traumi diversi ormai decise a riscattarsi moralmente segna simbolicamente una frattura decisiva con il passato nazista.

Rossellini anche questa volta avvia collaborazioni significative, ormai non più subendo o ricercando compromessi con intellettuali politicamente lontani da lui - come era avvenuto per la realizzazione della trilogia propagandistica - ma unendosi a esseri umani che

---

<sup>6</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.51.

<sup>7</sup> *Ivi*.p.61.

anelano un nuovo inizio. Anche da questo punto di vista si assottiglia la fiction: lo sguardo realista e umano di Rossellini non si limita alla creazione di storie filmiche incentrate sulle tragedie contemporanee, ma riguarda anche l'organizzazione di troupe cinematografiche accomunate da lavoratori con i suoi stessi interrogativi esistenziali e caratterizzati da sensibilità affini. Il regista Massimo Mida ricorda Carmela, una ragazza siciliana che recita in *Paisà*:

(...) una ragazza cresciuta tra la miseria, assolutamente primitiva (e il suo caso, in seguito, divenne pietoso; aveva abitato per un mese con la troupe, in mezzo cioè a gente "civile", e non si riadattò più, così ci raccontarono qualche tempo dopo, alla sua vita impossibile e diseredata: la prima vittima, dunque, del neorealismo che soleva appunto trasformare in attori uomini e donne presi dalla strada) (...).<sup>8</sup>

Il crudo realismo della Trilogia antifascista e il pessimismo del finale di *Germania anno zero* destabilizzano il pubblico italiano e tedesco del tempo, il quale risponde emotivamente con due atteggiamenti distinti: contestando la totale assenza di ottimismo riguardo i fatti narrati oppure accettando la realtà amara.<sup>9</sup> I Paesi che riservano invece una grande accoglienza a questi film sono la Francia, che premia *Roma città aperta* con la Palma d'oro, e gli Stati Uniti, che soprattutto in *Paisà* vedono riconosciuto il proprio ruolo nella Liberazione dal Nazifascismo.

Riguardo l'atteggiamento distaccato o biasimevole del pubblico, Rossellini afferma con decisione: "Volevo riprodurre la verità esattamente come l'ha vista la macchina da presa per quel pubblico di tutto il mondo che ha il cuore capace di amare e un cervello capace di pensare."<sup>10</sup>; in un'altra intervista sostiene che sia il suo sguardo realistico a imprimere le sue opere cinematografiche di senso tragico e problematicità:

Dopotutto io cerco di mostrare sullo schermo la vita per quello che è, senza paura o favoritismi. Spesso mi hanno criticato per quella che chiamano una "visione pessimistica" nei miei film. Ma io non sono affatto pessimista. Sono soltanto realistico e sono dispostissimo a ritrarre un mondo pieno di felicità semplice e di gioia serena se solo si crea prima un simile mondo.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.207.

<sup>9</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2009  
p.62.

<sup>10</sup> *Ibidem*

<sup>11</sup> *Ivi*, p.81.

Forse non è un caso che la *Trilogia antifascista* venga acclamata proprio nei Paesi alleati; se gli Stati Uniti rivestono un ruolo da protagonisti vincenti nelle vicende italiane contemporanee narrate da Rossellini, e colgono la sottile gratitudine di un cittadino italiano quale è lui, l'Italia e la Germania invece escono dalle vicende della guerra sconvolte e destabilizzate, tra la povertà e la miseria, il senso di sconfitta e, nel caso italiano, di liberazione, unitamente al sentimento di “indebitamento” morale o, meglio, di riconoscenza verso l'America. Pertanto la crudezza dei film rosselliniani mette i cittadini italiani e tedeschi dinanzi a una ferita aperta difficile da rimarginare, che non lascia la possibilità di distrarsi neanche un istante dalla realtà, stimolando una presa di coscienza.

### *Roma città aperta*, contesto politico e genesi del film (1945)

*Roma città aperta*, risalente al 1945, è il film che inaugura la *Trilogia della guerra antifascista*. La sua genesi complessa e avventurosa è fortemente legata agli eventi storico-politici dell'Italia dell'epoca, dilaniata dall'occupazione nazifascista. L'espressione “città aperta” presente nel titolo fa riferimento alle città occupate dagli eserciti stranieri durante la seconda guerra mondiale e che in base ad un accordo non vengono distrutte. In questo film la città assediata è la capitale d'Italia, centro doloroso dell'occupazione tedesca dall'8 settembre 1943 al 4 giugno 1944. Oltre a costituire il luogo in cui si svolgono i fatti narrati, Roma è la città in cui Roberto Rossellini vive, interrogandosi su come poter realizzare un'opera cinematografica in un momento storico estremamente complesso sia dal punto di vista logistico che della libertà d'espressione. Infatti questa pellicola è esemplare non solo per la trama che rispecchia i fatti del tempo, ma anche per la sua storia di realizzazione, che mostra in che modo gli intellettuali del cinema dovessero ingegnarsi per realizzare un film prima della Liberazione.

In quegli anni l'Italia verte in uno stato di miseria, pertanto Rossellini e altri registi intuiscono di dover ricorrere allo spirito d'inventiva e di adattamento, sfruttando le poche risorse disponibili e creandone di nuove; il Neorealismo, d'altronde, nasce da queste premesse. Come afferma il regista Federico Fellini che in questo film riveste il ruolo di co-sceneggiatore: “Si andava avanti in modo quanto mai disagiata, travagliata, zoppicante.

(...) tutto quello che era ostacolo, impedimento, assenza, si è poi rivelato in maniera provvidenziale estremamente positivo.”<sup>12</sup>

Rossellini auto-produce *Roma città aperta* con scarsissime disponibilità finanziarie che lo spingono a vendere oggetti di proprietà sua e della moglie e a chiedere soldi in prestito. Con l'aiuto di un gruppo di amici, e soprattutto della contessa Politi in veste di co-produttrice, il regista riesce a raccogliere otto milioni di lire.

La prima difficoltà da lui incontrata per la realizzazione del film è il reperimento e il prezzo della pellicola che in quel periodo si aggira intorno alle sessanta lire al metro.<sup>13</sup> Riesce ad acquistare circa quaranta metri di pellicola a spezzoni, tuttavia, non potendo spendere ulteriore denaro per registrare il sonoro, inizialmente il film è muto, e solo dopo la sua realizzazione il regista chiede agli attori di doppiare se stessi.

Se da un lato Rossellini va incontro a ostacoli logistici, dall'altro viene agevolato da un evento politico estremamente significativo: la liberazione di Roma nell'estate del 1944, a seguito della quale il regista può cominciare le riprese del film proprio in quegli esterni occupati poco prima dai soldati nazifascisti. In attesa di questa data, Rossellini e lo sceneggiatore Sergio Amidei si occupano di definire segretamente il soggetto della pellicola, che intendono incentrare sulla figura di Don Morosini, un prete fucilato dai tedeschi. Se per *L'uomo dalla croce* - ultimo film della trilogia precedente - il soggettista Asvero Gravelli si ispira alle vicende di un cappellano fascista, questa volta il tema religioso viene declinato in senso antifascista, attribuendo alla figura di don Pietro il ruolo di protettore e complice dei partigiani.

La scelta degli attori, che generalmente in Rossellini propende verso non-professionisti, questa volta mira verso Aldo Fabrizi e Anna Magnani, la quale, a causa di una specifica richiesta di pagamento, viene allontanata dal set e sostituita per un periodo molto breve da Clara Calamai. Magnani, avvertendo il dramma dell'epoca, ricorda: ““Perché non un film su una donna della strada che non sia diva, falsa?” Quando vennero a leggermi il copione di *Roma città aperta*: “Ci siamo”, dissi, “questo è meraviglioso”.”<sup>14</sup>

Durante le riprese le complicazioni non si arrestano; non vi è la possibilità di girare a tempo pieno e di usufruire normalmente della luce a causa dell'erogazione dell'elettricità

---

<sup>12</sup> FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.182.

<sup>13</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ivi*, p.183.

a turni che tuttavia risulta debole o inefficiente anche nel momento delle riprese: ecco da cosa viene causata la fotografia scura e grigia del film.<sup>15</sup>

La somma di denaro raccolta consente comunque al regista di affittare uno studio in cui ambientare la sede della Gestapo, per poi risparmiare su altri elementi scenografici, tra cui i mobili, alcuni dei quali vengono prestati dall'attrice Maria Michi che nel film interpreta l'amante di un comunista e al contempo una confidente della Gestapo. Rossellini infatti non ama investire nella realizzazione di scenografie, preferisce lavorare in ambienti preesistenti, aspetto che conferisce ulteriore realismo alle sue pellicole e che consente oltretutto di creare opere cinematografiche a basso costo. Come afferma Rossellini: "Vado alla ricerca dell'istinto. Mi sforzo di rinunciare alle esigenze della grammatica della tecnica per fare riferimento all'istinto e ritrovare per il mio film il sapore ineguagliabile del documento."<sup>16</sup>

La trama di *Roma città aperta* si basa sull'unione di più storie inizialmente concepite per la realizzazione di un film a episodi, il cui titolo originario è *Storie di ieri*.<sup>17</sup>

Come nel caso dei suoi film precedenti, la pellicola ha inizio con una premessa scritta: "I fatti e i personaggi di questo film, pur ispirandosi alla cronaca tragica ed eroica di nove mesi di occupazione nazista, sono immaginari. Pertanto ogni identità con fatti e personaggi reali è da ritenersi casuale."<sup>18</sup>

La vicenda si apre con la fuga di Giorgio Manfredi dal suo appartamento romano, in quanto ricercato dalla Gestapo per il suo impegno nella Resistenza. Dopo essere scappato dalla terrazza al piano di sopra mentre i soldati tedeschi perquisiscono la sua casa, riesce a raggiungere l'appartamento di Francesco, un suo amico militante che l'indomani sposerebbe Pina, un'operaia vedova e madre di un bambino.

Dapprima imbattutosi in lei, Giorgio le chiede di presentargli Don Pietro - un prete complice dei partigiani - per affidargli la missione di portare di nascosto una somma di denaro ad altri militanti. L'incarico viene eseguito senza esitare e in tutta segretezza, tuttavia la vita di questi personaggi viene messa a repentaglio dai tedeschi a causa di un'esplosione di bombe causata dal figlio di Pina insieme ad alcuni amici ribelli. Infatti il giorno dopo, anziché celebrare le nozze, Francesco viene arrestato dai tedeschi mentre Pina, in preda alla disperazione e intenta a raggiungerlo, muore fucilata. Manfredi riesce a

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p.182.

<sup>16</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.55.

<sup>17</sup> Cfr. FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.180.

<sup>18</sup> ROBERTO ROSSELLINI, *Roma città aperta*, 1945.

rifugiarsi presso la sua amante, ignaro che lei intrattenga rapporti con la Gestapo.

Pertanto, a causa di una telefonata accusatoria che l'amante intrattiene con i tedeschi, Giorgio viene arrestato insieme a Don Pietro e ad un amico, per poi essere portati nella sede della Gestapo.

Qui l'impegno partigiano e la fede religiosa vengono messi a dura prova: in seguito a un interrogatorio di Giorgio, che si rifiuta di scoperciare le dinamiche della Resistenza, Don Pietro viene convocato dallo stesso ufficiale della Gestapo che lo fa assistere alla tortura del suo amico affinché almeno lui si decida a parlare. Nonostante sia sconvolto dalla violenza dei tedeschi su Giorgio, il prete mantiene la promessa, affermando all'ufficiale di non potere svelare le confessioni cristiane che i partigiani gli rivolgono. La promessa di silenzio mantenuta dai due complici causa la loro condanna a morte, Giorgio a causa della violenza subita con la tortura, Don Pietro sotto un fucile. I ragazzini che frequentano la sua chiesa assistono alla scena della sua uccisione mentre fischiavano dei canti in segno di solidarietà.

Rispetto alla figura del cappellano ne *L'uomo dalla croce*, caritatevole sia verso i soldati italiani che nei confronti di quelli sovietici, in *Roma città aperta* il concetto di amore universale viene abbandonato in favore dei civili e dei membri della Resistenza, attribuendo al nemico tedesco il ruolo di oppressore violento. Non basta infatti la caduta del Fascismo nel 1943 perché gli italiani sentano di riscattarsi moralmente: fino alla Liberazione nel 1945 il clima politico, ugualmente oppressivo, diventa ulteriormente confusionario poiché nascono nuovi scontri e nuove alleanze tra diversi soggetti politici. In questo panorama sociale Rossellini attribuisce a Don Pietro il ruolo di punto di riferimento per gli antifascisti coraggiosi, impauriti, spaesati. La sua figura riesce a travalicare gli intenti cristiani rasentando quasi il laicismo.

Nel film un personaggio molto cristiano è rappresentato da Pina, che il giorno prima di sposarsi cerca Don Pietro per confessarsi e per esprimergli inoltre la sua saturazione nei confronti dell'occupazione nazista.

Il cattolicesimo di Roberto Rossellini, che in questo film si esprime come una forza contrapposta al Nazifascismo, entra a far parte della sua poetica cinematografica:

Il mio vuole essere un messaggio di fede, di speranza, di amore. Queste sono virtù strettamente legate tra loro, per cui non si può prescindere dall'una senza eliminare le altre e viceversa. Il mio vuole essere un appello all'umanità, perché creda nei suoi valori, e di qui proceda verso Dio.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.104.

Il cristianesimo sofferente del regista trapela dalla sceneggiatura scritta insieme ad Amidei, Fellini, Ferruccio Disnan e al comunista Celeste Nagarville. Particolarmente significativa la passeggiata di Pina con Don Pietro, al quale chiede: “Ma Cristo nun ce vede?” A questo quesito disperato il prete risponde: “Tanti mi fanno questa domanda, sora Pina, “Cristo non ci vede...”, ma siamo sicuri di non averlo meritato questo flagello? Siamo sicuri di avere sempre vissuto secondo le leggi del Signore? Nessuno pensa di cambiar vita, di ravvedersi, poi quando i nodi arrivano al pettine tutti si disperano e si domandano “Ma non ci vede il signore? Non ha pietà di noi il signore?” Sì, il signore avrà pietà di noi, ma abbiamo tanto da farci perdonare, e per questo bisogna pregare e molto perdonare.” A questa risposta Pina domanda retoricamente: “Avete ragione, don Pietro. Ma come si fa, quando uno vede quelli là (i soldati tedeschi) ti viene voglia di tirargli una borsata in faccia. (...)”

In merito, invece, al colloquio esasperato di Don Pietro con l'ufficiale della Gestapo, quando quest'ultimo accusa il prete di cospirare contro le forze del Reich e di procurare passaporti falsi ai partigiani, egli risponde di essere “un uomo che degnamente cerca di esercitare la carità.” Ma l'ufficiale lo rimprovera di essere un “traditore che deve essere punito secondo le leggi di guerra del Reich.” A seguito del tentativo di spiegare al prete per quale motivo sta infrangendo le leggi della potenza occupante, egli ribatte: “C'è però una difficoltà: io personalmente non ho niente da dire. Perché non so nulla, perché quello che so l'ho appreso in confessione e questi segreti devono morire con me. È la nostra disciplina.” “Non mi interessa la vostra disciplina.” “Ma interessa a qualcuno che è al di sopra di lei e di me”. Dopo l'ennesimo rimprovero dell'ufficiale per la complicità di Don Pietro con Giorgio, egli ribatte: “Io sono un sacerdote cattolico, e credo che chi combatte per la giustizia e la libertà cammini nelle vie del Signore.”

Oltre a definire in modo chiaro la contrapposizione di due schieramenti, quello partigiano e quello nazifascista, Rossellini realizza una scena di diserzione segreta di un soldato nazista dinanzi a Don Pietro: raggiuntolo con una pistola in mano, il militare ne estrae un biglietto nascosto confessandogli il suo antifascismo.

Nel corso di realizzazione del film la sceneggiatura subisce vari cambiamenti e trae spunto da episodi accaduti a membri della troupe o riportati sui giornali (anche qui è possibile scorgere il realismo caro al regista). Sergio Amidei racconta:

Come venivano le idee? Faccio un esempio. Una volta, a delle riunioni politiche clandestine che si facevano, erano venuti Alicata e Ingrao con una bozza dell'“Unità”, e c'era un titolo che mi colpì

per quanto era stupido: “Immediata vendetta di una donna uccisa dai tedeschi”. (...) L’episodio mi colpì, ed è quello della Magnani. (...)

La Magnani aveva litigato con Massimo Serato, che era il suo compagno, e Serato era uscito di corsa saltando su una camionetta della produzione che aveva fatto subito mettere in moto. La Magnani corse appresso a questa camionetta gridando i peggiori insulti di cui era capace (...) E questo è stato il complemento del primo episodio: la Magnani dietro il camion dei tedeschi che le portano via il suo uomo.<sup>20</sup>

Ad accompagnare la tragicità di questa storia sono le musiche di Renzo Rossellini, che mantengono l’organico orchestrale cupo e in certi momenti ritmico e che - aspetto interessante - includono un frammento tratto dalla colonna sonora de *L’uomo dalla croce*, film appartenente ad un’altra fase del regista.

Ma a differenza dei suoi primi tre film, che seppur notevoli non creano risonanza fuori dai confini nazionali né rendono la poetica cinematografica di Rossellini un manifesto nel mondo, *Roma città aperta* diventa presto uno dei capolavori di maggiore successo della storia del cinema. Il suo ottimo riscontro non è per nulla immediato: una volta raggiunte le possibilità finanziarie di montare il film, lo presenta a un pubblico scarsamente numeroso composto da critici, intenditori e amici che rimangono perplessi; in seguito, nel settembre 1945, viene proiettato ad un festival italiano ricevendo eguale insuccesso sia di pubblico che di critica.<sup>21</sup>

La svolta avviene al Festival di Cannes del 1946 con la vittoria della Palma d’Oro, nonostante una fredda accoglienza. Quest’ultima due mesi più tardi si trasforma invece in un atteggiamento entusiastico a cui partecipano anche gli Stati Uniti dopo l’acquisto del film da parte di Rod E. Geiger e Jo Burstyn. Come ricorda Rossellini, il film

svegliò un entusiasmo che non speravo più. Il successo fu tale che in Italia la gente di cinema dovette rivedere il suo giudizio su di me, salvo tornare a insultarmi ancora in seguito... Poco dopo, Burstyn (produttore americano) presentava *Roma città aperta* a New York col trionfo che tutti sanno. <sup>22</sup>

L’entusiasmo della critica cinematografica non si ferma, come dimostrano tanti critici tra cui Paolo Mereghetti che nel *Dizionario dei film* scrive:

---

<sup>20</sup> Cfr. FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.180.

<sup>21</sup> Cfr. *Ivi*, p.186.

<sup>22</sup> *Ibidem*

È il capolavoro e il film simbolo del Neorealismo, realizzato subito dopo la liberazione della capitale in condizioni precarie (Rossellini usò pellicola scaduta e set di fortuna). (...) Commovente ancora a distanza di anni, il film reagisce con il suo stile semplice e diretto alla retorica di tanti anni di fascismo (...) <sup>23</sup>

*Roma città aperta* è inoltre iconico non solo della svolta rosselliniana dalla produzione di propaganda a quella del dopoguerra, ma anche dell'intera produzione cinematografica mondiale: è il critico Otto Preminger a sostenere che l'era del cinema si divida in quella precedente al capolavoro rosselliniano e in quella successiva.<sup>24</sup> Il film dunque inaugura la stagione neorealista del dopoguerra - che tanto affascina il pubblico internazionale - ponendo fine alle pellicole di regime italiane e tedesche, e soprattutto alimentando il rapporto del cinema con l'impegno civile e politico, una relazione che - svisceratasi in particolare modo dagli anni Quaranta agli anni Ottanta - tutt'oggi non cessa di esistere.

### *Paisà*, contesto politico e struttura del film (1946)

*Paisà*, distribuito nel 1946, è un film a episodi. Se in origine Rossellini immagina *Roma città aperta* con una struttura episodica, l'anno seguente intuisce di dover trasferire questa impostazione narrativa al secondo film della Trilogia poiché rappresenta un itinerario italiano, con specificità regionali, della Liberazione dal Nazifascismo. In Italia infatti la fine dell'occupazione tedesca si verifica in date diverse che si estendono da Luglio 1943 - mese in cui gli anglo-americani approdano in Sicilia - all'inverno del 1944, durante il quale gli alleati combattono a fianco dei partigiani contro i nazifascisti sul delta del Po. Tuttavia la data della Liberazione è notoriamente conosciuta come il 25 Aprile (giorno in cui il CLNAI proclama l'insurrezione dell'intero Paese), istituzionalizzata come festa nazionale dal Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi nel 1946. Come viene affermato nell'Enciclopedia Treccani:

---

<sup>23</sup> PAOLO MEREGHETTI, MEREGHETTI, PAOLO, *Il Mereghetti Dizionario dei film*, Milano, Baldini+Castoldi, 2019, p.4376.

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*

La festa della Liberazione è attraversata dal fecondo paradosso di essere unitaria e partigiana, in senso storico e anche letterale. In qualche modo certifica che un popolo non è una mera sommatoria di individui ma una identità diffusa che si costruisce dentro il processo storico. (...) Il carattere unitario e nazionale della Resistenza è visibile e concreto perché coinvolse e unificò in un grande movimento popolare i comunisti, i socialisti, i cattolici, i liberali, i laici, i repubblicani e i monarchici, che si fusero con parti rilevanti dell'esercito e della popolazione civile.<sup>25</sup>

L'itinerario cronologico e regionale, raccontato in modo giornalistico da un narratore a inizio di ogni episodio, rende *Paisà* il film più documentaristico delle due Trilogie rosselliniane. L'espressività del tono parlato - che sembra evocare vagamente quello del cinegiornale pur distaccandosene per le intenzioni -, la fedeltà storica dei fatti narrati e il realismo delle ambientazioni sono gli elementi più reportagistici del film, a cui il regista affianca storie inventate e verosimili. Ciascuno degli episodi infatti mostra l'incontro dei fatti storici dell'epoca con la fiction, in cui gli attori - a differenza di *Roma città aperta* - sono rigorosamente non-professionisti.

*Paisà* si presenta dunque come un'agenda del passato, un memoriale cinematografico che presenta uno spaccato sociale drammatico e frammentato avviatosi verso un punto di svolta. Se il film precedente non lascia uno spiraglio di luce rispetto alle tragedie narrate, gli eventi concitati di *Paisà* e la missione corale dell'intero Paese conferiscono alla realtà e al futuro un'alternativa socio-politica speranzosa.

Dal punto di vista produttivo, il film viene in parte finanziato dal produttore americano Rod E. Geiger - un soldato che già collabora con Rossellini per *Roma città aperta* - e da Mario Conti.<sup>26</sup> Girato principalmente in esterni, i costi produttivi coprono in primis le spese di viaggio della troupe, la quale segue il tragitto percorso poco tempo prima dagli alleati e dai partigiani.

Il film si suddivide in sei episodi incentrati rispettivamente sullo sbarco degli alleati in Sicilia, la permanenza dei soldati americani a Napoli, una storia d'amore tra un'italiana e un militare americano sullo sfondo della liberazione di Roma, l'insurrezione dei partigiani e degli alleati per liberare Firenze, la visione politica dei monaci in un convento emiliano e infine la lotta sul fiume Po tra i partigiani a fianco degli anglo-americani contro i nazifascisti.

---

<sup>25</sup> ENCICLOPEDIA TRECCANI ONLINE, *L'eredità del 25 aprile non è un luogo comune*, [https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/L\\_eredita\\_del\\_25\\_aprile\\_non\\_e\\_un\\_luogo\\_comune.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/L_eredita_del_25_aprile_non_e_un_luogo_comune.html)

<sup>26</sup> Cfr. FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.207.

Ogni storia, pur mantenendo un filo storico e ideologico con le altre, è indipendente dal punto di vista delle vicende specifiche e dei personaggi; ciò che le accomuna è invece il ritratto realistico di un'Italia scombussolata e in macerie, l'unione corale delle forze tra i soldati e i civili, l'istintualità dei sentimenti amorosi in un momento storico esagitato, l'incomunicabilità, e, soprattutto, il ricorso a dialetti regionali diversi. Poiché ogni episodio si ambienta in regioni differenti, è semplice imbattersi in frasi incomprensibili sia ai fruitori del film che ai personaggi stessi: ad esempio nel primo episodio una ragazza siciliana accompagna i soldati americani in un punto strategico per combattere contro i tedeschi; una volta raggiunta la grotta attende gli altri combattenti in compagnia di un soldato socievole, ma la loro scarsissima conoscenza della lingua dell'altro li porta a intrattenere una comunicazione sospesa e poco chiara, che evoca il tema dell'incomunicabilità in tempo di guerra. Anche l'episodio napoletano tratta questa tematica attraverso la conoscenza di un bambino con un soldato afroamericano che, sebbene non parli l'italiano, riesce comunque a domandargli dove siano i suoi genitori, per poi sentirsi rispondere di essere orfano a causa dei bombardamenti.

La tematica del disorientamento viene invece affrontata nel terzo episodio, in cui viene intrecciata una storia d'amore eterea e inespressa tra una ragazza romana e un militare americano, che - invaghitosi di lei tempo prima - le dichiara di essere innamorato di una certa Francesca, non riconoscendo che è lei la ragazza in questione.

Anche la quarta parte, ambientata a Firenze, si incentra sull'amore impossibile in tempo di guerra: una crocerossina americana tenta disperatamente di trovare un partigiano di cui è innamorata, per poi apprendere la scomparsa. Le immagini che mostrano questa dinamica sono particolarmente significative poiché immortalano una Firenze in cui solo poche strade sfuggono al controllo dei tedeschi (che nel frattempo occupano la stradina antistante la Galleria degli Uffizi) e che vengono indicate alla ragazza americana da altri civili impauriti e al contempo strateghi.

Il quinto episodio, ambientato in Romagna ma girato in Campania, rappresenta la fede cristiana in quel determinato periodo storico e mette in mostra un incontro tra preti cattolici, cappellani militari americani e un sacerdote ebraico.

Massimo Mida, co-sceneggiatore del film, racconta:

Entrato in quel convento, Rossellini aveva maturato l'idea basilare, il tema centrale dell'episodio, l'ispirazione certa: quella di un luogo che la guerra aveva sfiorato senza tuttavia penetrarvi, un collettivo umano rimasto intatto e primitivo. Era quel senso ascetico, quasi patriarcale, che doveva offrire al racconto un significato nuovo.

Il fatto che i fraticelli fossero napoletani aveva, e giustamente, un'importanza assolutamente secondaria. E Rossellini ebbe ragione. Dalle stesse parole dei frati, dalle loro impressioni sui giorni e le vicende dolorose della guerra (della quale avevano un'idea limitata, diremmo a compartimenti stagni e sensazioni fuggevoli), dal loro ignaro e ingenuo atteggiamento e qualche volta da quel ritroso stato d'animo di volontaria rinuncia a capire quello che era accaduto agli uomini e al paese in cui loro stessi vivevano (...), il regista seppe intuire tutto quello che poteva arricchire e sviluppare nella direzione voluta il suo racconto.<sup>27</sup>

Questa quinta parte religiosa spezza e destabilizza l'itinerario narrativo poiché si inserisce tra due ambiti: i sentimenti amorosi inespressi e impraticabili e la lotta dei partigiani su un fiume. La sfera del sacro mostrata da Rossellini dilata la temporalità degli eventi e la loro narrazione cinematografica, il ritmo perde di concitazione e le immagini forti delle strade militarizzate vengono annullate in favore della visione edulcorata e al contempo austera di un convento di preti eterogenei.

Il sesto e ultimo episodio costituisce la prima immagine del film originatasi nella mente del regista: i cadaveri dei soldati che scorrono nell'acqua del Po con un cartello su cui è scritto "Partigiano".<sup>28</sup> A questa parte il regista è particolarmente affezionato, come egli stesso afferma:

Qualcuno ha detto che l'episodio più bello è l'ultimo: quello delle bocche del Po, dell'acqua, dei canneti. E ci si è meravigliati che io avessi capito così bene quella regione d'Italia. Ma io avevo passato in quei luoghi molti anni della mia infanzia. Mia madre era di quei posti. Andavo laggiù a cacciare e a pescare.<sup>29</sup>

Dunque le note autobiografiche del regista incontrano con crudo realismo la realtà a lui contemporanea, che non viene affatto edulcorata dal ricordo dell'infanzia.

*Paisà* si conclude così, con una frase algida dai toni giornalistici che afferma: "Questo accadeva nell'inverno del 1944. All'inizio della primavera la guerra era finita."<sup>30</sup>

La sceneggiatura, che mescola giornalismo e romanticismo, viene scritta da Roberto Rossellini, Sergio Amidei e Federico Fellini, il quale contribuisce con un apporto più fantastico che realistico, conformemente al suo stile.<sup>31</sup> Il copione risente

---

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> *Ivi*, p.206.

<sup>29</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.92.

<sup>30</sup> ROBERTO ROSSELLINI, *Paisà*, 1946

<sup>31</sup> Cfr. FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.207.

dell'estemporaneità cara a Rossellini poiché viene aggiornato, modificato, rivisitato di volta in volta in base alle esigenze e alla sensibilità degli attori non-professionisti.

Massimo Mida racconta:

Sei mesi trascorsi su e giù per l'Italia... un lavoro che, sotto la guida estrosa di Rossellini, si snodava intenso e divagato insieme: la sceneggiatura nasceva di giorno in giorno, i dialoghi furono stesi scena per scena, episodio per episodio. E il copione si trasformava, si adattava alle impressioni che provavamo: una condizione umana, la storia di un uomo o di una donna incontrati per caso, la lacrima o il sorriso di un bambino - in funzione magari di comparsa - colti a volo durante la lavorazione.

(...) Rossellini, insomma, aveva già adottato, in *Paisà*, il metodo che Luchino Visconti ebbe occasione di riprendere e portare a conseguente sistema in *La terra trema*: quello cioè di completare e di far progredire il soggetto del film, elaborato in precedenza su una stesura di massima con l'ausilio del racconto degli stessi interpreti presi dalla vita reale, i quali sono invitati a collaborare e a suggerire perfino battute di dialogo.<sup>32</sup>

Per *Paisà* Rossellini sceglie i suoi attori dalla folla per le strade in compagnia del suo operatore, e solo una volta giunti nei vari luoghi lui e Amidei terminano le sceneggiature. Ancora una volta il realismo di Rossellini viene accolto con fastidio dal pubblico italiano e con entusiasmo dal pubblico francese e statunitense: ciò contribuisce al suo successo cinematografico italiano in America. Se gli spettatori italiani del tempo disdegnano *Paisà*, alcuni colleghi di Rossellini invece esaltano con ardore il film e le doti del regista.

Ermanno Olmi, ad esempio, afferma:

Dominavano i film americani ma all'Odeon c'erano anche delle mattinate in cui davano i film di Rossellini. Fu scoprendoli e vedendoli più volte che compresi come la grandiosità hollywoodiana rappresentasse il cinema molto relativamente, e che invece con il cinema si poteva raccontare la vita reale.

Ritengo Rossellini il più geniale degli uomini. Ritengo anche che nel cinema si dia eccessiva importanza alla macchina da presa dalla quale, invece, non si dovrebbe essere schiavizzati."<sup>33</sup>

Paolo e Vittorio Taviani raccontano:

Nell'immediato dopoguerra a scuola ci si andava di pomeriggio, in aule disastrate per i bombardamenti, e un giorno marinammo il liceo e ci infilammo per caso in un cinema. Sullo

---

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.208.

schermo scorrevano le immagini di *Paisà* e i pochi spettatori presenti in sala protestavano: non avevano pagato il biglietto per trovarsi di fronte a tragedie che avevano appena vissuto di persona, dicevano.<sup>34</sup>

Questi aneddoti e pareri fanno emergere un panorama socio-culturale diviso tra intellettuali italiani che avvertono il potenziale di un nuovo cinema realista nascente, l'entusiasmo del pubblico e della critica statunitense - che a fronte dei fasti hollywoodiani vengono colpiti da un cinema realisticamente crudo - e buona parte del pubblico italiano che, saturo, preferisce non rivivere con il cinema le recenti tragedie. Al movimento neorealista spetta per lo più una simile accoglienza in Italia, pur entrando a far parte della grande storia del cinematografia e configurandosi come "cinema colto".

### *Germania anno zero*, genesi del film e sguardo al Nazismo (1948)

*Germania anno zero* come suggerisce il titolo è l'unico film delle due trilogie rosselliniane ambientato fuori dai confini italiani. Si tratta di una scelta narrativa di tipo socio-politico: dopo mesi di occupazione tedesca in Italia - che stimola nella popolazione una presa di coscienza e di posizione dinanzi al rapporto deleterio tra il Fascismo e il Nazismo - Roberto Rossellini nel 1947 sceglie di recarsi in Germania per filmare le condizioni disastrose in cui verte il Paese nell'immediato dopoguerra.<sup>35</sup> Il raggiungimento di questa meta spettrale rappresenta un tentativo di risalire alle origini geografiche del fenomeno del Nazionalsocialismo cercando di farne trasparire le conseguenze nefaste.

L'espressione "anno zero" presente nel titolo evoca un nuovo inizio metaforico, una nuova epoca da cui ripartire per misurare e calcolare il tempo, un azzeramento della linea temporale precedente culminata con una guerra disastrosa. Nell'immaginario di Rossellini la catarsi bellica segna dunque l'apice della catastrofe storica a cui consegue un'interruzione obbligata del tempo. Solo ripartendo da zero è possibile restituire dignità alla condizione umana.

Dopo aver realizzato *Roma città aperta* e *Paisà*, Rossellini sente di voler ideare un film su un altro Paese sconfitto dalla guerra; individuati il Giappone e la Germania, sceglie infine

---

<sup>34</sup> *Ibidem*

<sup>35</sup> Cfr. ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.197.

quest'ultimo per completare un ritratto socio-politico europeo iniziato con i due film della Trilogia antifascista. Il regista racconta:

Secondo me rimanevano due grandi problemi di rilevanza moderna, derivanti dall'esperienza della guerra attraverso cui ciascun popolo era passato alla sua maniera: il primo, il bombardamento atomico del Giappone; il secondo, la distruzione della Germania. In quanto europeo ho scelto il tema della Germania e ho fatto *Germania anno zero*.<sup>36</sup>

Il tema che secondo Rossellini restituisce al meglio una visione drammatica dell'ideologia nazista è quello dell'educazione dei cittadini e delle pericolose conseguenze del nazionalsocialismo all'indomani della guerra. Il regista, così, incentra la trama sulla vita sacrificata di un ragazzino di undici anni che a causa della miseria del tempo e del concetto cinico di "umanità forte" trasmessogli da un docente nazista, uccide il padre malato per poi suicidarsi a causa dei sensi di colpa.

Il soggetto del film viene definito nel corso di vari sopralluoghi e di un'accurata documentazione della Germania dell'epoca.<sup>37</sup> La storia di realizzazione della pellicola è meno complessa di quella di *Roma città aperta*, anche grazie alla notorietà del regista che gli procura finanziamenti esteri; la casa di produzione è infatti francese, la Union Générale Cinématographique che finanzia il suo primo viaggio berlinese, un'esperienza estremamente significativa. Rossellini racconta:

Arrivai a Berlino in Marzo, in auto, verso le cinque del pomeriggio, al tramonto del sole; bisognava attraversare tutta la capitale per arrivare al settore francese. La città era deserta, il grigio del cielo penetrava nelle strade e, ad altezza dell'occhio, si dominavano i tetti con lo sguardo; per ritrovare le strade sotto le macerie, erano stati spostati e ammassati i calcinacci; nelle fenditure dell'asfalto cominciava a spuntare l'erba; vi era un silenzio profondo e pochi rumori, quasi un contrappunto, lo accentuavano ancora di più; un muro spesso attraverso cui bisognava passare era costituito dall'odore dolciastro di materie organiche in decomposizione: si galleggiava su Berlino.

Mi inoltrai per un'ampia strada; all'orizzonte, unico segno di vita, un grande cartello giallo; lentamente mi avvicinai a questa immensa insegna innalzata su un cubo di pietra davanti a un negozio dalla minuscola facciata e lessi: "Bazar Israel". I primi ebrei erano rientrati a Berlino, era proprio il simbolo della fine del nazismo.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p.60.

<sup>37</sup> Cfr. FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.209.

<sup>38</sup> *Ivi*, p.210.

Dopo alcuni mesi di preparazione del film - durante i quali l'aiuto-regista Carlo Lizzani ottiene molta documentazione sulla Germania dal Partito Comunista - a Berlino Rossellini sistema la sua troupe nel settore francese, ricevendo aiuti e finanziamenti anche dal settore americano, inglese e russo che gli procurano viveri e alloggi, macchine da presa, jeep e scorte militari. Una volta appurata l'insufficienza della sua troupe, il regista coinvolge anche il conte Treuberg, che si lascia alle spalle la galera in cui i nazisti anni prima lo rinchiudono.<sup>39</sup>

Nella capitale tedesca in macerie Rossellini va alla ricerca di figure adatte a interpretare i personaggi del film: si imbatte dunque in Edmund, un ragazzino circense figlio di un cavallerizzo e la cui sorella fa la fila per mangiare come la grande maggioranza dei berlinesi; individua un generale della Wehrmacht, una modella, un ex lottatore e un professore di letteratura e storia dell'arte, oltre a ragazzi in preda alla noia per le strade della città. Come afferma il regista, "quasi tutti non avevano mai recitato prima, ma chiunque può recitare se è in un ambiente familiare e gli si danno battute che sono naturali."<sup>40</sup> In corso d'opera Rossellini viene colpito dall'insolita indifferenza della popolazione nei confronti delle riprese per le strade - che generalmente suscitano curiosità e interesse - poiché assorta nella ricerca di cibo, antepoendo su tutto la sopravvivenza.

Le scene ambientate in interni vengono girate a Roma e sono finanziate da Alfredo Guarini; qui la permanenza della troupe e degli attori è decisamente migliore rispetto a quella berlinese grazie ad alloggi adeguati e alle buone razioni erogate dal Vaticano. Le migliori condizioni in cui verte Roma spingono gli attori tedeschi, in possesso di un visto temporaneo, a non voler tornare nella Berlino in macerie e a ricercare stratagemmi per eludere la polizia disperdendosi tra le campagne. Come ricorda Carlo Lizzani:

Il guaio fu che questi tedeschi giunti in Italia dalla Germania dove c'era ancora il razionamento viveri e tanta fame, nell'arco di un mese ingrassarono mostruosamente a forza di spaghetti e mangiate a ruota libera, tanto che quando ricominciammo a girare ci ritrovammo di fronte personaggi talmente trasformati che in moviola i pezzi non combaciavano (...) Così dovvemmo sospendere la lavorazione per un'altra quindicina di giorni e tutti i tedeschi vennero sottoposti a un'intensa cura dimagrante.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Cfr. ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.61.

<sup>40</sup> *Ibidem*

<sup>41</sup> FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.210.

Come nel caso di Paisà, anche la trama di *Germania anno zero* nasce da un'immagine precisa nella mente di Rossellini, quella di un bambino solitario che vaga tra le macerie di Berlino. Da spunto visionario egli diviene protagonista della storia.

Il film si incentra sulla vita del giovane Edmund, il quale trascorre le sue giornate all'insegna del lavoro nero in strada per sostentare la sua famiglia, che non si cura dei suoi diritti di infante. Egli vive nell'appartamento di un affittuario insieme al padre gravemente malato e costretto a letto, il fratello - un ex soldato nazista che ha perso i documenti e ha paura di uscire di casa e lavorare -, e la sorella che esce tutte le sere con i soldati alleati, rifiutando i consigli da parte delle sue amiche di prostituirsi. Condivide, infine, l'appartamento con altre due estranee. La comunione degli spazi è complessa, l'utilizzo clandestino di corrente elettrica gli causa multe, e ogni nucleo familiare nell'appartamento possiede solo una tessera per mangiare.

Le difficoltà a cui il giovane protagonista va incontro sono insormontabili: dapprima rifiutatogli il compito di scavatore di tombe per la sua giovanissima età, egli prova a vendere la bilancia del proprietario di casa per trecento marchi, ma viene truffato in cambio di due scatole di latta contenente cibo. A rivelarsi particolarmente significativo e determinante nella storia è l'incontro di Edmund con un suo ex insegnante di scuola, che in quanto nazista ha perso ormai il ruolo di docente: questa figura prova ad aiutarlo consegnandogli un grammofono e un disco che riproduce un discorso di Hitler: l'idea è farli vendere da Edmund ai soldati alleati - intimandogli di non specificare assolutamente chi sia il proprietario - per poi dargli una piccola percentuale sulla vendita. Con l'obiettivo di riuscirvi, il ragazzino giunge al palazzo decadente della Cancelleria in compagnia di due ragazzi più grandi che truffano i cittadini per la strada. Edmund apprende dunque l'inaffidabilità del mondo scaturita dalla miseria, senza scorgere la possibilità di un'alternativa.

Durante un altro incontro con il professore, il protagonista apprende le sue teorie naziste sulla legittimità della sconfitta dei forti sui più deboli e i malati. Così, questa frase viene interpretata da Edmund come un invito a eliminare suo padre, che si lamenta della sua vita infelice in quanto malato e che pertanto secondo l'ideologia nazista non è più utile al mondo.

A seguito del ritorno del padre nell'appartamento - dopo una permanenza in ospedale - e di un discorso paterno di incitamento al coraggio rivolto al figlio maggiore, il ragazzino commette parricidio per mezzo di un veleno. Corre dunque dal professore per comunicargli di avere preso alla lettera il suo messaggio e di avere eseguito quanto gli

suggeriva, ma dinanzi a queste affermazioni il docente realizza di essere indirettamente responsabile di un omicidio e gli urla di avere frainteso.

Il bambino - frastornato, confuso e pieno di sensi di colpa - non fa ritorno a casa e comincia a vagare tra le macerie della città spettrale, incontrando suoi coetanei che giocano a palla, realizzando che la sua infanzia non prevede il gioco ma solo atroci responsabilità in un mondo di adulti che si rifiutano di fare i conti con la realtà.

Mentre la sua famiglia lo cerca per le strade, Edmund si suicida lanciandosi dalla finestra di un palazzo crollante.

Il finale tragico e spiazzante del film diventa spesso centro di discussioni con Rossellini, il quale afferma:

(...) il gesto che il bambino fa di suicidarsi è un gesto di abbandono, è un gesto di stanchezza col quale esso si lascia dietro le spalle tutto l'orrore che ha vissuto e al quale ha creduto perché ha agito esattamente secondo una morale precisa: sente la vanità di questo e la luce gli si accende e ha questo momento di abbandono. (...) lui si abbandona a questo grande sonno che è la morte, e da lì nasce il nuovo modo di vita, il nuovo modo di vedere, l'accento di speranza e di fede nel futuro, nell'avvenire e negli uomini.<sup>42</sup>

Ma la storia del film, così come la sceneggiatura scritta da Rossellini con Sergio Amidei, Carlo Lizzani e Max Colpet non lascia intravedere neanche un minimo spiraglio di speranza, se non la contrapposizione difficoltosa di due generazioni: quella degli ex nazisti, le cui ideologie risultano dannose anche nel dopoguerra, e la generazione di Edmund, vittima della violenza e pronta a darsi da fare per ricostruire le macerie sociali e culturali del tempo. Speranzoso è dunque il simbolo della figura del ragazzino, la sua innocenza, il suo prodigarsi per una famiglia traumatizzata (più di quanto lo sia lui), ma che alla fine soccombe seguendo la violenza ideologica del Nazismo. Come afferma Rossellini: "Questo ragazzo non trova complicità attorno a lui: tutti gli sono contro, e quando cerca di confessare dice queste cose anche con un certo orgoglio, perché si è comportato davvero come un buon tedesco."<sup>43</sup> È proprio il finale, infatti, a privare il film di un solo cenno di speranza. Proprio sul tema dell'educazione e del conflitto generazionale, dalla sceneggiatura risaltano alcune frasi in particolare. Ad esempio, al primo incontro con Edmund il professore gli domanda: "Di cosa vi parlano a scuola? Di democrazia?" Pochi minuti dopo un signore si rivolge al docente affermando nostalgicamente: "Prima ci

---

<sup>42</sup> FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.211.

<sup>43</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.197.

chiamavano nazionalsocialisti, ora ci chiamano nazi.” A risultare determinante e decisiva per il parricidio ad opera di Edmund è la seguente affermazione del docente: “Basta con questi sentimentalismi! Noi siamo stati forgiati in un altro clima, hai paura che papà muoia? Impara dalla natura: i deboli sono sempre eliminati dai forti, bisogna avere il coraggio di sacrificarli i deboli. Quello che conta in una disfatta come questa è sopravvivere. Abbi coscienza della tua responsabilità.” A influire sul suo gesto sono inoltre le lamentele del padre sul letto di ospedale che sembrerebbero confermare la tesi dell’ideologia nazista sulla forza e la debolezza: “Non servo più a niente. Quanto sarebbe meglio se morissi. Mi è mancato il coraggio di morire lasciando questa vita che è diventata un tormento per me e per voi.”<sup>44</sup>

Dei film di Rossellini qui discussi, *Germania anno zero* è l’opera cinematografica più catastrofista e drammatica. L’impossibilità di scorgere una speranza sul futuro riserva al film una cattiva accoglienza causata dal realismo pessimista (espressione che rasenta l’ossimoro) di Rossellini. Il regista ricorda l’insuccesso di *Germania anno zero*:

Contro ogni aspettativa l’accoglienza fatta a *Germania anno zero* fu molto cattiva e fu allora che cominciai a pormi alcune domande. Il mondo del cinema si era riorganizzato, aveva ritrovato le sue abitudini e il suo stile d’anteguerra così come Roma città aperta era piaciuto per quanto di nuovo possedeva riguardo a tale stile. D’altra parte anche il mondo politico si era riorganizzato e giudicava il film in funzione della politica. Le critiche a *Germania anno zero* mi rivelarono ciò che i giornalisti pensavano rispettivamente sul problema tedesco (o ciò che ne pensava il direttore del loro giornale) ma non mi furono di alcuna utilità sul piano critico. Allora fui davanti a questo dilemma: o la prostituzione o la sincerità.<sup>45</sup>

In un’altra intervista il regista racconta:

Forse la gente si è turbata quando sono andato in Germania a girare perché ho cercato di capire la Germania e i tedeschi. Non ho assunto una posizione di giudice, in un’epoca un cui le circostanze ci spingevano a farlo. Al contrario, per me importante era scoprire l’uomo; scoprire in particolare com’era arrivato a praticare o accettare simili errori.<sup>46</sup>

Se dunque il film dà metaforicamente vita all’anno zero - quasi in senso cristiano - molti spettatori restano sconvolti dinanzi alla riproposizione sullo schermo delle tragedie

---

<sup>44</sup> ROBERTO ROSSELLINI, *Germania anno zero*, 1948.

<sup>45</sup> FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *op.cit.*, p.211.

<sup>46</sup> ADRIANO APRA’ (a cura di), *op.cit.*, p.11.

vissute, preferiscono piuttosto prendere alla lettera il titolo del film e guardare avanti, prendendo parte alla riscrittura della storia da quel punto.

La crudezza delle tematiche - la violazione dell'infanzia, l'irresponsabilità degli adulti, la violenza dell'ideologia nazista, la miseria, la fame, il senso di inutilità dei malati, la condivisione privata tra persone che hanno perso la propria casa a causa delle bombe - fornisce una visione della vita meramente catastrofista e priva di luce.

## Conclusioni

Il Neorealismo cinematografico sorto nel dopoguerra è quanto di più lontano possa esistere dal cinema inteso come intrattenimento. Le pellicole di Rossellini - oltre ai capolavori neorealisti di Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Pietro Germi e altri ancora - non nascono con il proposito di soddisfare gli obiettivi economici della grande industria cinematografica, ma vengono realizzati come una missione giornalistica, civica, con l'urgenza scottante di far riflettere il mondo sulle tragiche conseguenze della guerra. Come si è visto, il Neorealismo di Rossellini - considerato il capostipite del movimento cinematografico - si manifesta attraverso alcune soluzioni filmiche che rifuggono dalla precisione organizzativa delle case di produzione, dagli ingenti finanziamenti, dalla fedeltà assoluta alla sceneggiatura e dalla scelta di attori noti.

L'estemporaneità, la scelta degli interpreti in base all'umanità e alla sensibilità, le riprese in ambienti distrutti dalla guerra, l'abbandono del teatro di posa e la fedeltà al reale - un reale drammatico - rendono il Neorealismo un movimento cinematografico nuovo ed elaborato, di difficile impatto per il pubblico mondiale.

Il concetto di intrattenimento, di passatempo o divertimento visivo viene stroncato dalla nascita di un genere cinematografico lontanissimo da qualsiasi prospettiva di evasione dalla realtà: il Neorealismo nulla ha a che vedere con il divismo o con il colossal, con la ricostruzione storica in teatri di posa o con lo star system. Il peso ingombrante della storia accompagna la realizzazione delle pellicole neorealiste senza il bisogno di ricostruire o di evocare; il cinema neorealista presenta la realtà per quella che è, per com'è stata determinata dagli esseri umani, senzaedulcorazioni comode e rassicuranti e senza compromessi con il pubblico.

In un'intervista sul Neorealismo Roberto Rossellini afferma che il film realistico

è, in breve, il film che pone e si pone dei problemi. Scriveva un giornale americano, attaccando il mio *Miracolo*: “siccome il cinema è intrattenimento (entertainment) non deve porre dei problemi.” Ecco invece che cosa è per noi il film realistico: un film che vuole fare ragionare.<sup>47</sup>

All'indomani della guerra il cinema mondiale attraversa un periodo di crisi<sup>48</sup>, ma nonostante le innumerevoli difficoltà riscontrate, dal punto di vista cinematografico l'Italia si rialza prima di altri Paesi economicamente avanzati, dando vita in meno di cinque anni a una produzione filmica in grado di competere qualitativamente con quella statunitense. Proprio il Neorealismo scuote la sensibilità del pubblico e dei produttori americani - come si è visto con il successo di *Roma città aperta* e *Paisà* - connotando il cinema italiano con una nuova e specifica identità culturale. Ma in breve tempo la qualità filmica e culturale viene compromessa in favore dell'industria e degli investimenti produttivi.

In un testo di Rossellini intitolato *La crisi del cinema*, il regista esprime la sua opinione:

Bisogna saggiare, esplorare il terreno, rischiare magari, se si vuole sconfiggere l'anarchia della produzione degli *entertainments*. Puntare sul successo frivolo può andare bene, ma per un po' di volte, per qualche stagione. E poi? Intanto il pubblico si disabituava, si diseducava, e gli sforzi per riportarlo sulla buona strada diventano sempre più problematici. Il pubblico non si educa a colpi di decreti-legge, o con i colpi della pubblicità a fondo perduto; e nemmeno con le punte di spillo della critica. Una critica così tiepida e confusionaria come la nostra in Italia, poi, quale forza ha? Il pubblico bisogna crearlo dandogli bisogni e desideri cinematografici.<sup>49</sup>

Nel caso del regista romano, il desiderio cinematografico corrisponde al rigore dell'impegno civile e a un'insaziabile sete di realtà.

---

<sup>47</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.87.

<sup>48</sup> Cfr. GIAN PIERO BRUNETTA, *op.cit.*, p.17.

<sup>49</sup> ADRIANO APRA' (a cura di), *op.cit.*, p.103.

## BIBLIOGRAFIA

APRA', ADRIANO (a cura di), *Roberto Rossellini. Il mio metodo, scritti e interviste*, Venezia, Marsilio Editori, 2006

FALDINI, FRANCA - FOFI GOFFREDO, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2009

MEREGHETTI, PAOLO, *Il Mereghetti Dizionario dei film*, Milano, Baldini+Castoldi, 2019

## SITOGRAFIA

YOUMANIST, *Quella volta che l'arte andò a processo. Il caso Brâncuși contro gli Stati Uniti d'America*,

<https://youmanist.it/categories/arte/processo-caso-brancusi-stati-uniti-america>

ENCICLOPEDIA TRECCANI ONLINE, *L'eredità del 25 aprile non è un luogo comune*,

<https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/>

[L\\_eredita\\_del\\_25\\_aprile\\_non\\_e\\_un\\_luogo\\_comune.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/L_eredita_del_25_aprile_non_e_un_luogo_comune.html)