

Lo Schermo della Periferia: Urbano e Umano nel cinema di De Sica, Pasolini e Rosi

Ornella Castiglione

Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Università di Milano-Bicocca

Sebastiano D'Urso

Dipartimento Ingegneria Civile e Architettura, Università degli Studi di Catania

Abstract

This essay intends to investigate the urban and human dimension in the movies of De Sica, Pasolini and Rosi. It intends to investigate, in particular, two pivotal movies in Pier Paolo Pasolini's Roman period, such as *Accattone* (1961) and *Mamma Roma* (1962), and *Il tetto* (1956) of De Sica, focusing on the re-semanticization of film space related to a specific suburb area and the historical context. *Accattone e Mamma Roma* plots develop deeply linked both to Pasolini's romances and INA-Casa Government urban plan. *Il Tetto* plots develop inside of the neorealistic language of Zavattini and De Sica. In fact, at that time, Rome has started expanding its borders, building new suburbs in which a particular social class has gone living. In the three so-called movies "della borgata" historical, social and architectural background merges into fictional screen crossing disciplinary fields. *Le mani sulla città* (1963) by Rosi reveals another aspect of suburbs: the urban speculation. The four films represent both the genesis of the suburbs of Italian cities and their current problems.

Keywords: INA-Casa, Rome, Naples, dwelling, urban space, cinema and architecture, borgata.

Pasolini e il Piano INA-Casa in *Accattone* e *Mamma Roma*. di Ornella Castiglione

Fenomenologia di un luogo di periferia: Pier Paolo e l'arrivo nelle borgate

Pier Paolo Pasolini si dedicò alle riprese di *Accattone*, suo primo lavoro da sceneggiatore e regista, nei giorni che andarono dal 20 marzo al 2 giugno 1961 (Parigi 2008, p. 63). Egli ambiva già da qualche tempo a cimentarsi alla regia nonostante il giudizio sfavorevole ricevuto dal 'maestro Fellini' sul lavoro preparatorio e sulle prime scene. Anzi, proprio quella povertà, quella sciatteria, quella rozzezza, quella "goffa scolasticità quasi anonima" (Parigi 2008, p. 100) diverranno il suo taglio dell'occhio, il segno del suo compromesso tra realismo ed estetismo formale, tra documentarismo e dimensione poetica e artistica, resi anche attraverso la scarsa conoscenza del mezzo.

Come è ormai noto, Pasolini raggiunse la capitale da Casarsa delle Delizie nel gennaio 1950, in treno con la madre, successivamente allo scandalo che minò alla base i rapporti con le sue principali istituzioni di riferimento: la scuola e il partito.

A Roma la vita da disoccupato e immigrato dall' 'aura scabrosa' costrinse Pier Paolo al confronto con la dura realtà del sottoproletariato urbano e delle esistenze ai margini. Tuttavia, proprio quel girovagare arso costantemente alla ricerca di occasioni, lo spinse a non abbandonare le sue ambizioni

e, soprattutto, gli consentì di maturare l'esperienza delle 'borgate', distese inanellate cariche di umanità dolente, e dei 'ragazzi di vita', giovani che sui propri corpi portano i segni del disagio.

Tali furono i temi che hanno accompagnato Pier Paolo nei suoi esordi; prima letterari, con *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), e poi cinematografici. Inscrivendo nel periodo del 'cinema della borgata' la produzione fino a *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) in cui la morte di Cristo in croce diviene "clausola finale delle morti degli altri eroi dell'epos sottoproletario" (Repetto 1998, p. 45). Quei volti scarni dal destino ascritto incontrati in fase di atterraggio ne caratterizzarono l'immaginario per gli anni a venire.

La prima vera abitazione romana di Pasolini si trovava a Rebibbia in via Giovanni Tagliere 3, nei pressi di Ponte Mammolo. La biografia di Pier Paolo è ripercorsa con meticolosità da Gianni Borgna, Alain Bergala e Jordi Ballò, curatori della mostra che si è tenuta nel 2014 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma dal titolo emblematico: *Pasolini Roma*. In tale percorso espositivo è stato evidenziato quanto realtà e finzione si incrociarono sin da subito: infatti a Ponte Mammolo, borgata in cui nel secondo dopoguerra vissero in baracche gli sfollati costretti a fare commercio di tutto, si muove, come un *picaro* del *Lazarillo de Tormes* (Cerami in Pasolini 1955, p. 10), il giovane manovale Ricchetto di *Ragazzi di vita*.

Altri episodi del celebre romanzo si svolgono nelle zone limitrofe al Testaccio e al Tevere. Ricchetto però 'vive' anche la Roma 'da cartolina', al contrario di Accattone (Franco Citti) e di Mamma Roma (Anna Magnani) che assieme agli altri "allegri e tragici sottoproletari" (Parigi 2014, p. 255) sono confinati nella sorte e nello spazio. La storia, infatti, prosegue "a Villa Borghese dove il Ricchetto respira gli squarci eterni di una notte romana e nelle borgate infernali di Pietralata e Tiburtina" (Barbaro, Pietrangeli 1999, p. 105).

A Pietralata è ambientata una parte di *Una vita violenta*, le cui vicende si snodano anche nel quartiere dell'INA-Casa al Tiburtino (Barbaro, Pietrangeli 1999, p. 119) e alcuni palazzi di edilizia popolare di Roma furono scelti anche come *location* della nuova casa di Mamma Roma, questa volta a Cecafumo, in via Calpurnio Fiamma numero 47 interno 24 (Pasolini 1993, p. 327) per l'esattezza, nei pressi della Tuscolana. Via Carini e via Fanfulla da Lodi al Pigneto, dove è realmente situato il bar Necci, ritrovo di Accattone con gli amici e vero centro delle riprese del film, distano tra loro ben 12 chilometri ma a unire i due punti vi è la Prenestina, asse della capitale su cui si estendeva la ex-borgata Gordiani.

Peraltro, la presenza al cinema del Pigneto è piuttosto salda, soprattutto in ambito neorealista: vi si trova, infatti, la casa di Pina (Anna Magnani) in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), dove nell'ultimo tratto di via Montecuccoli, verso la ferrovia, in prossimità del civico 17, venne girata la scena finale della sua uccisione.

Alla Gordiani è ambientata una parte di *Ragazzi di vita*, opera nella quale vi è in estrema sintesi l'essenza di quello spazio: "Dietro alla borgata Gordiani, in una prateria da dove si vedeva tutta la periferia con le borgate, da Centocelle a Tiburtino, in fondo ad un orto zuppo di guazza, ci stavano dei grossi bidoni arruccioniti, abbandonati lì insieme a altri ferrivecchi, in un recinto" (Pasolini 1955). Infine, qui furono girate le scene di *Accattone* relative alla casa di Ascenza (Paola Guidi), tra cui quella celeberrima della lotta nella sabbia tra Vittorio e il cognato con lo sfondo musicale di Bach, la sequenza del sogno e parte di quella del funerale (Parigi 2008, p. 64).

Si può così desumere quanto il fenomeno della borgata sia centrale nella poetica di Pasolini di quegli anni ma soprattutto come alcuni 'luoghi deputati' siano punti ricorrenti di una 'urbanistica della narrazione'. La borgata, dunque, non come paesaggio di sfondo o come personaggio, ma come metonimia d'una condizione. Adirittura, come osserva Vincenzo Cerami nell'analisi della continuità nelle prime opere letterarie di Pasolini, "il Ricchetto è un protagonista-pretesto, una figura di servizio

per la descrizione delle borgate e del sottoproletariato romano” (Cerami in Pasolini 1955, p. 5). Lo stesso Cerami, in un’intervista rilasciata ad Alain Bergala nel gennaio 2013, dichiarò che Pasolini, con l’aiuto di Sergio Citti, si occupò personalmente di fare i sopralluoghi per le riprese di *Accattone*, poiché entrambi conoscevano bene “quella landa sperduta, desolata ma anche vitale, un po’ feroce, forte, contraddittoria, tenerissima e un po’ violenta” (Cerami in Ballò. 2014, p. 46).

Il luogo-desolazione all’interno del quale la vita dei personaggi di *Accattone* e *Mamma Roma* si compie, si scosta però per alcuni aspetti dalle vicende letterarie, come osservò acutamente Adelio Ferrero: “Bastano le prime inquadrature della borgata, immobile nel bianco ossessivo di un paesaggio in cui ‘tutto brucia’, ad avvertirci che al di là delle apparenti analogie di ambiente e di situazione, siamo ben lontani dal torbido impasto di molti capitoli dei romanzi” (Ferrero 1977, p. 31).

La ‘topografia mobile’ ipotizzata da Cappabianca (2000), tuttavia, diede alla rappresentazione degli spazi urbani nelle pellicole di Pasolini una lettura documentativamente più lieve. Tuttavia, non meno incisivo risulta il suo passaggio a immagine:

Mai vi è (o di rado) ‘descrizione della città’ in senso geometrico, architettonico o urbanistico; vi è, invece, l’evocazione di cose molto più impalpabili (rumori, ombre, aria, luci, vento, odori) che suscita di per sé l’immagine del Luogo, in una referenza precisa, addirittura puntigliosa, estesa all’ora e alla stagione. Come se tramite il Nome (Trastevere, Testaccio...) l’immagine del Luogo appunto nascesse, in quanto immagine, direttamente dal reale e, senza bisogno di passare per la scrittura, già si ponesse, oscuramente in quanto set (Cappabianca 2000, p. 30).

Il mezzo cinematografico, infatti, delimitò il campo visivo della profonda desolazione interiore e dell’ormai irrimediabile emarginazione sociale di alcune aree urbane. Così,

la borgata viene trascesa nella sua connotazione sociologica immediata e diventa [...] sfondo necessario alla “esclusione” e alla “anormalità” del protagonista. [...] la strada e gli spiazzati di una squallida periferia non come ambiente o cornice ma come trascrizione lirica, nei luoghi, della desolazione e solitudine del personaggio (Ferrero 1977, p. 35).

Schermi urbani: “Dall’inferno la speranza di riveder le stelle”

I riferimenti danteschi, così come quelli cristiani, sono palesi sin dall’*incipit* di *Accattone*, che richiama il V Canto del *Purgatorio* e, non a caso, sono ampiamente analizzati nello sterminato panorama di studi sull’opera di Pasolini. Qui si osservano unicamente i legami più profondi con la cultura iconografico-spaziale in questi primi lavori romani di Pier Paolo.

Tra questi, notiamo il funerale apparso in sogno come premonizione della liberazione finale di una *via crucis* terrena, l’ardere del sole su una terra desertificata benché interna a un’area metropolitana come rappresentazione infernale, la “lugubre metafisica del deserto, della topografia allucinata di Torpignattara o del Mandrione, della Casilina o del Pigneto” (Arecco 2009, p. 28) o i fondi oro evocati dal sole contro la macchina da presa ricordati da Bertolucci (Arecco 2009, p. 12).

Nella fenomenologia di conversione da inferno a paradiso prospettata da Dante nei versi citati da Pasolini, possiamo trasporre baracche e sottoproletari romani in elementi della nostra tradizione figurativa, “e allora perché non consentire all’alta prospettiva masaccesca di trasformare i brandelli di case della Borgata Gordiani in arditi scorci rinascimentali o le facce dei suoi abitanti in altrettante icone di un politico d’altare?” (Arecco 2009, p. 29).



Fig. 1. Sergio Citti in *Accattone*.

Ettore (Ettore Garofalo) è un giovane Accattone, così come i suoi amici sono dei ragazzi di vita *in nuce*. Dunque entrambi compiono la parabola della propria vita nello spazio-tempo della rappresentazione filmica. Borgata e ‘ragazzo di vita’, ambiente e personaggio, sono elementi di una tragedia ripetuta. Come Accattone ‘liberato’ da una vita senza speranza mediante uno sparo fatale, anche il giovane Ettore morirà al termine di una straziante notte legato in un letto di contenzione. Seppur con qualche differenza (la beffa di Accattone e la sofferenza di Ettore), la morte come parte integrante della vita di periferia è elemento evidenziato anche da Micciché nel suo approfondito studio sul cinema di Pasolini a Roma:

la morte è la conclusione sia dell’avventura di Accattone che di quella di Ettore [...] come a conferma dell’impossibilità di sottrarsi biologicamente a un fato esistenzialmente già scritto, testimonianza della vitalità imprigionata che caratterizza il vivere nell’entropia della borgata (Micciché 1999, p. 22).

In parte divergente da questo schema, Mamma Roma non muore fisicamente ma è costretta a tornare a prostituirsi, annullando così il riscatto e il cambiamento; nonostante la fatica nel tentativo della risalita verso una vita più decorosa per sé e per il proprio figlio.

Il desiderio di ascesa di Mamma Roma infatti è mortificato sin da subito dal prete (Paolo Volponi) cui la donna si rivolge nella speranza di una raccomandazione affinché Ettore trovi un lavoro. Tale impossibilità a varcare il recinto della vita di borgata è ben rappresentata dalla frase “su niente si costruisce niente” pronunciata dal religioso in tale circostanza. I poveri, gli umili non ascenderanno mai: la loro condanna è *ab aeterno*.

E così racconta Mamma Roma nella seconda ‘camminata’ in cui ripercorre l’albero genealogico del marito che l’ha abbandonata (e, di fatto, condannata al lavoro di prostituta) annoverando spie, accattoni, usurai. In tale collocazione sociale, il riscatto è impossibile.

Come nelle prime opere letterarie, anche qui la denuncia di immobilismo sociale ha una potenza deflagrante e, come osserva Fortini, “il peso del ‘documento’, cioè dell’orrore umano è doloroso come un pugno” (Fortini 1993, p. 13).

I rivolgimenti storico-politici poi accorsi da quel tempo ai giorni nostri agiranno come un turbine, cosicché una lettura attuale di tali opere mette in luce come “Pasolini [osservi] i suoi personaggi nella consapevolezza che saranno spazzati via dalla storia, o più precisamente che diverranno ben altra e infelice cosa” (Cerami in Pasolini 1955, p. 9).

A dimostrazione del mutare del personaggio a seconda del mutare della Storia, in *Non essere cattivo* (2015), terza e ultima pellicola di Claudio Caligari presentata postuma fuori concorso alla 72^a Mostra del Cinema di Venezia, le pur palesi reminiscenze pasoliniane (di *Accattone*, nello specifico) non possono non infarcirsi dei flagelli che nel frattempo si sono abbattuti su chi vive ai margini. “*Non essere cattivo* è la fotografia della nuova borgata” (Ciabatti 2015, p. 37) e se volessimo individuare un filo conduttore del *plot*, questo sicuramente sarebbe la droga, a cui si aggiungono la pesante eredità dell’aids lasciata a chi rimane, le condizioni di lavoro nei cantieri edili aggravate dalla forte presenza degli immigrati dell’Est, la diffusione della prostituzione *trans-gender*.

Del passaggio dai primi anni Sessanta agli ultimi anni Novanta pre-euro si colgono qui alcuni cambiamenti intrinseci alla città: i suoi ritmi sono divenuti più veloci (le camminate sono state sostituite con le corse e Bach con la *dance music*) e la sua superficie più estesa (il ‘brutto’ della periferia ha sconfinato nel territorio extra-urbano raggiungendo il mare).

D’altro canto, Pasolini stesso già nel 1975 dichiarava: “Il genocidio ha cancellato per sempre dalla faccia della terra quei personaggi. [...] *Accattone*, visto come un reperto sociologico, non può che essere un fenomeno tragico” (Pasolini 1975).

E del Pigneto ecco cosa si legge su una delle più diffuse guide turistiche della città già da più di un decennio: “Un tempo povera periferia e ora frequentato da intellettuali. Le quotazioni del mercato immobiliare stanno crescendo e i suoi locali e negozi insoliti attirano un pubblico di artisti e di persone attente alle nuove mode” (AA. VV. 2014, p. 30).

Nell’ambito di un’analisi del paesaggio quale ‘tipo ideale’ o ‘punto di riferimento’, ma soprattutto quale ‘genealogia del visibile’, come affermato da Arecco (2009, p. 11), si ascrive a esso la forma della rappresentazione cinematografica, l’elemento che pre-esiste ma che si ri-semantizza nell’alveo della produzione di Pasolini e diviene marca del significato prodotto attraverso le sue opere.

Due sono gli elementi certamente significativi in proposito: il primo, in senso orizzontale, è la strada perché luogo del continuo camminare e il secondo, in senso verticale, sono le costruzioni. Queste ultime sono essenzialmente di tre tipi: le baracche, in primo piano e praticabili; i resti romani, solo in un’occasione posti in secondo piano e praticabili; i palazzi, sempre come sfondo.

Riguardo al luogo della strada, *Accattone*, *Ettore o Mamma Roma* sono incessantemente in cammino, all’inseguimento dei nuovi assetti economici.

Il desiderio di accaparramento del denaro e della merce, del commercio di beni materiali ma anche di corpi è assillo nella narrazione di Pier Paolo. Come ci suggerisce Rinaldi,

i personaggi pasoliniani sembrano riprodurre (in forma nevrotica, potenziata) l’ideologia del capitale borghese, l’occultamento del lavoro nella merce-feticcio, il culto del denaro come accumulo, la corsa allo scambio; sembrano dei perfetti modellini in scala della logica capitalistica (Rinaldi 1982, p. 157).

E come osserva Parigi a distanza di decenni, definendo Pasolini “un marxista dai tratti spuri” (Parigi 2014, p. 257).

In *Mamma Roma* la camminata suggella sia il momento simbolico di abbandono del ‘mestiere’ sia quello del ritorno sulle strade della capitale. Il finale a tal proposito è particolarmente significativo: la fatica della vita accumulata fin lì è rappresentata dalla Magnani che traina il carretto contenente la

frutta e la verdura pronte per essere vendute al mercato. La strada su cui camminano in corteo la donna e gli altri commercianti è un altro deserto arso dal sole e il loro incedere lento allontana dallo spettatore la vista dei palazzi INA-Casa per fargli fissare lo sguardo sui resti dell'acquedotto romano. Al contempo, Ettore, in forte contrapposizione rispetto all'andare avanti 'per sempre', è reso immobile e orizzontale. La sua morte viene mostrata nei vari momenti dell'agonia attraverso l'inquadratura assai dibattuta dello scorcio 'alla Mantegna' sul quale la citazione pittorica diretta è stata in varie occasioni smentita da Pasolini.

Figura esplicitata invece, come sappiamo, nel caso della *Deposizione* (1521) di Rosso Fiorentino nell'episodio *La Ricotta* (1963).

La strada, se è il luogo scelto per mantenere la *fiction* aperta all'altrove e per articolare il desiderio di peregrinare e di viaggiare, tale desiderio non si risolve in un errare indefinito: attraverso le strade il cinema di P.P.P. traccia mappe, stabilisce e verifica collegamenti tra i margini metropolitani, il meridione italiano, il Terzo Mondo e i luoghi privilegiati dello sviluppo neocapitalistico. (Barbaro, Pietrangeli 1999, p. 71).

Due sono in effetti le dominanti figurative nel 'cinema della borgata': la lezione di Roberto Longhi sulla prospettiva mediante la visione dell'opera di Masaccio e la rappresentazione della disperazione attraverso il girovagare nel *suburb* romano. Dalle parole della madre, pronunciate proprio nella sequenza precedente alla sua morte, Ettore "è tutto il giorno in giro, come un'anima persa".

Dalla borgata non si ascende, ma soprattutto "dalla borgata non si esce, e la rettilineità stanca e senza meta delle lunghe camminate di Accattone, l'iterazione monocorde e ossessiva di questi viaggi dentro l'inferno, riportano sempre a questa impossibilità di 'salvezza'" (Ferrero 1977, p. 36).

Le baracche e gli edifici della ricostruzione: il Neorealismo in architettura.

Negli anni Quaranta e Cinquanta, le borgate di Roma sorsero in distese prossime alle rive del Tevere o dell'Aniene, lungo l'Acquedotto, a ridosso dei ruderi. Le tipologie abitative si possono ricondurre prevalentemente al tipo della baracca (o 'bicocca') e i tipi umani che vi risedettero furono i romani da generazioni, deportati da Mussolini a causa dello sventramento di interi quartieri storici al fine di costruirne di nuovi lungo ampie vie di scorrimento, oppure i poveri immigrati dalle campagne laziali o dal Sud. Esse "sono luoghi dunque di instabilità, di passaggio che diventano invece luoghi di stabilità e di ammassamento atroce" (Barbaro, Pietrangeli 1999, p. 57). Non dissimile è, in sintesi, la storia della ex-borgata Gordiani:

La Borgata Gordiani venne costruita intorno al 1930. Formata da casette di forma rettangolare suddivise in quattro monolocali in ciascuno dei quali abitava una famiglia, andava approssimativamente da via Gordiani fino viale della Primavera. Prima della Borgata, verso la metà degli anni '30 venne costruito un altro gruppo di casette ove vennero "sistemati" gli sfollati di via dell'Impero (l'attuale via dei Fori Imperiali). Quel che rimaneva della Borgata venne definitivamente abbattuto nel maggio del 1980 (<https://www.comune.roma.it>).

Roma città eterna sotto l'impulso del *boom* economico stava mutando i propri confini e le proprie caratteristiche socio-culturali. E così, a partire dagli anni Cinquanta si cominciarono a edificare intere aree con palazzi residenziali di svariati piani in risposta alle esigenze abitative di centinaia di migliaia di persone che a seguito del secondo conflitto mondiale, e poi della crescita economica, si inurbano

nella speranza di trovare maggiori possibilità di accesso all'istruzione e migliori condizioni di lavoro. Confermando quanto asserisce Bruno Zevi in relazione a una tendenza nel Novecento estesa a livello globale:

Dal 1950, secondo quanto riportato, il numero degli abitanti delle città si è quasi triplicato, con un aumento di quasi 1,25 miliardi di unità. [...] Nel 1940 solo una persona su otto viveva in un centro urbano, mentre circa una su cento risiedeva in una città con un milione e più di abitanti; nel 1980 invece quasi un individuo su tre abitava in centri urbani, e uno su dieci risiedeva in una città con un milione e più di abitanti (Zevi 1995, p. 91).

Roma fu tra le città italiane ad accrescere maggiormente la sua popolazione, cosicché nell'arco dei due censimenti del 1871 e del 1951, questa era cresciuta del 594% e "particolarmente difficile era la situazione delle borgate nell'estrema periferia: Primavalle, Pietralata, Quarticciolo, Gordiani ecc." (Ventrone 2001, p. 166).

Il piano di Stato INA-Casa per la realizzazione di interventi di edilizia popolare, varato nel 1949 dal Governo, sotto la guida dell'allora Ministro del Lavoro e della Previdenza Sociale Amintore Fanfani, fu realizzato lungo gli anni Cinquanta e continuò fino al 1963. Gli edifici che costituirono interi quartieri nelle grandi città (Roma, Milano, Torino ma anche Genova e Catania) furono prevalentemente ispirati allo stile del Neorealismo architettonico italiano e determinarono il sorgere di costruzioni dai tipi edilizi ricorrenti.

A Roma gli interventi furono molteplici tra cui il progetto per il complesso di Ponte Mammolo, coordinato da Vaccaro e Vagnetti, teso al superamento del concetto di edificio come "semplice sommatoria di alloggi disimpegnati da una scala"; il Tuscolano di Muratori e De Renzi; le residenze di Torre Spaccata, lungo la via Casilina, enorme insediamento di 2000 appartamenti a opera di Plinio Marconi (Farabegoli 2001, p. 439).

Nonostante la collaborazione di prestigiose firme dell'architettura del tempo, quali, ad esempio, Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi al Tiburtino, questi nuovi quartieri furono giudicati troppo uniformi. Oppure, in vari casi, per il fatto di essere costruiti a ridosso di importanti arterie, risultarono come 'spaccati a metà' (Farabegoli 2001, pp. 435-436). Tuttavia, i nodi problematici di ordine sociale oltretutto estetico furono ben altri, come evidenziato da Bruno Zevi, tra le tante voci che si alzarono in proposito:

Gli insediamenti dell'Ina-Casa comprendono alcuni nuclei residenziali pregevoli [...]. Ma hanno un sostanziale difetto: si giustappongono arbitrariamente, senza criterio agli organismi urbani esistenti; si teorizza una loro autonomia, quasi fossero "paesi" autosufficienti. I costi per dotarli di servizi indispensabili sono così alti e il risultato è così frammentario da indurre il gruppo di Mario Fiorentino a progettare Corviale, un quartiere-edificio lungo un chilometro che, mancando una gestione adeguata cade presto nello squallore (Zevi 1995, p. 89).

I nuovi quartieri romani, come Cecafumo, luogo di *Mamma Roma*, entrarono nell'immaginario di Pasolini o, meglio, 'si rivelarono' nella sua estetica realista (Parigi 2014, p. 281). Eccone uno stralcio della sua descrizione:

L'odio vuole la vittima e / la vittima è una. La luce è monumentale, / forza, forza, approfittiamone, forza / il cinquanta e il carrello a precedere: / vengono Mamma Roma e suo figlio, / verso la casa nuova tra ventagli / di case, là dove il sole posa ali / arcaiche: che sfondi, faccia pure / di questo

corpi in moto statue / di legno, figure masaccesche / deteriorate, con guance bianche / bianche, e occhiaie nere opache / - occhiaie dei tempi delle primule, / delle ciliegie, delle prime invasioni / barbariche negli «ardenti / solicelli italici»... Son altari / queste quinte dell'Ina-Casa, / in fuga nella Luce Bullicante, / a Cecafumo. Altari della gloria popolare (Pasolini 1993, p. 397).

L'attenzione posta dal cineasta nella scelta delle forme iconografiche lascia chiaramente intendere la loro importanza nella connotazione degli spazi. Non a caso, l'ingresso nella vecchia casa di Mamma Roma avviene attraverso un fornice a tutto sesto, che può ricordarci un'abside; mentre quello nella nuova abitazione, dove la donna si trasferirà con Ettore e vi risiederà al momento della morte di quest'ultimo, è segnato dal passaggio sotto un arco con una griglia diagonale. Anche altri elementi, quali le saracinesche dei negozi o le impalcature del giardino condominiale, ricordano strutture come la croce o le sbarre, dunque il sacrificio della crocifissione o della reclusione.

Pasolini definì 'case iterate' il modello architettonico che ha costituito i filari di cemento delle nuove periferie, come si vede nella sceneggiatura di *Mamma Roma*: "Contro gli spigoli color polmone delle case iterate di Cecafumo – palazzoni uno uguale all'altro disposti con asimmetria contro il cielo degli Acquadotti – piove con subdola abbondanza" (Pasolini cit. in Ballò 2014, p. 132).

Accattone e *Mamma Roma* sono film definiti dal regista stesso "di contestazione sociale, espressione di volontà di presa di coscienza" (Pasolini cit. in Barbaro, Pietrangeli 1999, p. 171). Proprio la prima pellicola riporta la questione della lotta per la casa esplicitamente alla ribalta attraverso la scritta su una baracca della Gordiani (inq. n. 303) "Vogliamo una casa subito" e tale tema è presente anche nell'episodio dell'occupazione delle case popolari nella seconda parte di *Una vita violenta*.

Le questioni abitative furono istanze centrali nelle lotte per l'emancipazione e il miglioramento delle condizioni di vita nelle metropoli. I movimenti per il diritto alla casa sorsero, infatti, in correlazione ai grandi cambiamenti sociali e di riassetto urbanistico.

Di particolare rilevanza è il caso di Madrid negli anni dello sviluppo della sua regione metropolitana, a tratti affine con Roma. Richardson (2002) parlò in tal caso di *city/country division*, e all'interno della prima categoria inserì termini come "*chabolismo vertical*" per indicare il progetto urbano del periodo franchista. Così, le costruzioni nelle nuove periferie, come quelle della Concepción, sono *high-rise chobolas*: baracche a forma di grattacielo (Richardson 2002, p. 149).

Riguardo al passaggio da baracca a grattacielo, fu lo stesso intellettuale bolognese ad accostarsi a tale visione quando su «Vie Nuove» espresse la sua nostalgia davanti alla Gordiani demolita, sfollata e ricostruita:

Siamo ritornati in questi giorni alla borgata Gordiani: la stanno distruggendo. [...] Nulla, in realtà, è cambiato. Aniché le misere casette a un piano, con davanti il misero cortiletto, ci sono ora questi nuovi palazzoni, appena costruiti tra distese di sterri, prati abbandonati e immondezze. Ma qual è il criterio stilistico, sociologico e umano di queste nuove abitazioni? Lo stesso (Pasolini 1958).

Allo stesso modo con cui, attraverso le casupole che divennero palazzi, la città andò verso il cielo, essa cominciò a estendersi anche in ampiezza, fagocitando ciò che trovava. Sull'allargamento della superficie urbana, Giulio Carlo Argan in occasione del convegno svoltosi a Bologna nel 1969, proprio sul legame tra urbanistica e cinema, osservò che lo sguardo non era più in grado di contenere la città. Con l'introduzione della società industriale, le città si ampliarono e inanellarono infinite periferie. E il 'volo d'uccello' inseguì gli orizzonti senza fine della città dilatata.

Certo noi riusciamo a inserire la fenomenologia urbana in questo spazio-tempo ritmico del cinematografo, mentre sarebbe veramente difficile per noi inserire la fenomenologia urbana reale in uno spazio geometrico. Tanto più in città come le nostre, città che diventano sempre più grandi, tali cioè da non potersi dare con quella unità di immagini che i teorici del nostro Rinascimento desideravano allorché tracciavano le loro città ideali come città geometriche e città prospettiche (Argan 1969, p. 14).

Le storie di Pasolini, dunque, sono storie tipicamente urbane, benché egli non definì questa sua prima produzione esplicitamente come opere sulla città (Grisolia 2007, p. 679). Tuttavia, dal fermofotogramma con la veduta dei palazzi popolari sullo sfondo e lo spazio ancora incolto in primo piano, usato come *leit motive* visivo in *Mamma Roma*, è chiaro intendere, attraverso una già maturata padronanza del linguaggio cinematografico, dove egli si collocasse.



Fig. 2. Ettore Garofalo *Mamma Roma*.

Non a caso, la città si è caratterizzata da subito come luogo privilegiato della rappresentazione scenica e come spazio per l'indagine dell'eterogeneità della società che la compone. E proprio attraverso il cinema si poteva cogliere il mutamento di dimensione e scenari della realtà urbana degli anni Sessanta. In quanto "lingua scritta della realtà [...] che [...] rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà" (Pasolini 1991, p. 229) esso era *medium* privilegiato per mettere in luce l'amara vita in quei particolari contesti della capitale.

In *Mamma Roma* i ruderi sono sempre in primo piano rispetto alle costruzioni contemporanee, le quali vengono riprese sempre come sfondo, tranne nell'epilogo in cui Ettore va verso la tragica morte. Come asserisce Augè (2004), "portare alla luce delle rovine, scegliere di valorizzarne questa o quella parte, sistemarle, anche sommariamente, sono processi che non obbediscono ai meccanismi della memoria spontanea, ma il paesaggio che ne risulta ha formalmente l'apparenza di un ricordo" (Augè 2004, pp. 71-72).

La contrapposizione tra i resti romani, cifra dell'antica e gloriosa civiltà che fu, e i nuovi palazzi, modulo edilizio in cui ammassare il nuovo abitante alienato delle periferie, è sintatticamente stridente. Le rovine rimangono eterne davanti al dolore struggente di Mamma Roma mentre "l'architettura

contemporanea non mira all'eternità ma al presente" (Augè 2004, p. 92). Il rudere poi è costruzione assai particolare: da architettura, ossia manufatto dell'uomo, esso si reincarna in natura.

Giò Ponti, uno dei grandi protagonisti dell'architettura del Novecento, riguardo ad alcuni progetti per i quartieri del Piano INA-Casa, su «Domus» parlò di edifici che fanno paesaggio: "un paesaggio nuovo appare in Italia [...] l'architettura Ina-Casa va guardata come nuovo paesaggio che sorge" (Ponti 1952, p. 1).

Il clima di ricostruzione e novità inaugurato nel secondo dopoguerra in Italia che emerge da queste parole di Ponti sarà intercettato da ampi strali della popolazione. Tuttavia, come si è potuto vedere, non tocca Accattone e i suoi. I quali, come osserva Bertozzi (2000), sono

un affresco di una generazione e di una classe che più di altre dovranno sopportare il peso di un'Italia povera, ma in corsa [...]. La città sfrangiata, le assolate lande suburbane, i persistenti resti di un'antica civiltà sono gli orizzonti naturali di un grande affresco epocale. Ecco le rovine della memoria e degli affetti, naturalmente esposti alla dissoluzione delle identità (Bertozzi 2000, p. 25).

La città con il paesaggio, sul quale essa viene fondata e si incardina, mantiene a forza il suo fluire e così dalle parole del fruttivendolo nel finale di *Mamma Roma* apprendiamo che "tutto passa, tutto passa".

Abusivismo e speculazione in *Il tetto* e *Le mani sulla città*

Di Sebastiano D'Urso

10

L'ultima poesia neorealista

Il tetto di Vittorio De Sica è ritenuto l'ultimo lavoro neorealista del sodalizio con lo scrittore Cesare Zavattini. Il film del 1956, apparso ai contemporanei come anacronistico, è considerato da alcuni un capolavoro assoluto mentre da altri il canto del cigno del neorealismo cinematografico. Al contrario, *Sciuscìà* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D.* (1952) sono i film che la critica, unanime, considera le opere migliori del regista De Sica e dello sceneggiatore Zavattini. *Il tetto* invece trova pareri discordanti e opposti. La critica nazionale non è stata benevola con questo film e le ragioni spesso sono state di carattere ideologico e politico. Le convinzioni politiche di Zavattini, noto a tutti per essere un artista e intellettuale di sinistra, insieme alla scelta di De Sica di raccontare in modo laico le storie di uomini e donne vere, non favoriranno critiche positive. Al contrario, verrà contestato anche a De Sica il peccato ideologico sebbene, come sostiene Giancarlo Governi, "caso mai, l'ideologia desichiana è più accostabile a quella del socialismo umanitario che pone l'accento soprattutto sul momento della denuncia" (Governi 2016, p. 104).

Le critiche saranno tali e tante che gli stessi autori nel descrivere il loro lavoro sono quasi costretti a giustificarsi o a cercare di scagionarsi dalle accuse che gli vengono rivolte. Così Vittorio De Sica:

"Il tetto"? Io l'amo tanto. È un film profondamente umano, molto semplice nella forma, nello stile e nel soggetto. È trattato con il medesimo stile di *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*: la continuazione di un linguaggio avviato insieme da me e da Zavattini. Come uomo e come artista mi occupo della sofferenza umana. Per questo mi hanno accusato di fare della politica, della propaganda. Ma la poesia è sempre polemica ed *Il tetto* è una storia poetica d'un amore che nasce, minaccia di crollare ed infine si salva in uno di quei quartieri che spuntano come funghi, dalla notte al mattino.

Per me, fare film neorealisti non significa fare propaganda: significa, invece, mettere l'arte cinematografica al servizio della povera gente. Non appartengo a nessuna corrente politica e quando faccio un film seguo soltanto quel che mi dice la mia sensibilità (De Sica in De Santi, De Sica 1999, p. 9).

La dimensione poetica del film, così come la descrive De Sica, non è neutrale rispetto alla realtà e questo perché lo richiede lo stesso linguaggio neorealista. La realtà sta là pronta per essere raccontata così com'è, inconsapevole di ciò che è. E in questo si concretizza la poesia di De Sica. La realtà di per sé è poetica ma non assurge a poesia fino a quando un vero poeta non ne coglie la poeticità. Il neorealismo di De Sica e Zavattini, così come la poesia descrittiva, racconta ciò che è alla portata di tutti, ma è poetico perché coglie quello che non tutti riescono a captare da soli. Un fiore, un tramonto, una stagione, un paesaggio, un pescatore non sanno di essere poetici ma lo sa bene chi in loro ci vede la poesia.

Nel caso de *Il tetto* dove sta la poesia? Nella storia d'amore? Nella condizione sociale? Nella realizzazione di un sogno? Nella costruzione di un tipo di città spontanea? È difficile separare la realtà nelle singole componenti che la compongono. Forse proprio per questo il cinema neorealista la racconta così com'è, così come Cesare Zavattini descrive il film:

Il tetto è prima di tutto una storia vera. Voglio dire che non mi sono messo in una stanza lasciando andare la mia ispirazione. Ho scritto una storia da fatti che avevo davvero visto e conosciuto. Credo che noi si debba prendere la nostra ispirazione nella realtà e occuparci di cose d'interesse sociale e popolare. Ci siamo talmente abituati a vedere gli altri sfortunati, che la loro disgrazia diventa un'abitudine che accettiamo senza reagire. La crisi delle case è in primo piano. È uno dei problemi più importanti del nostro tempo. Così De Sica ed io abbiamo voluto fare, su questo tema, un film semplice che tocchi il pubblico e lo metta di fronte alla vita. Anche se la storia de *Il tetto* è eccezionale, abbiamo rispettato la verità ponendo il problema della casa. Quando la storia è efficace, l'obiettivo è raggiunto (De Santi, De Sica 1999, p. 19).

Quale storia vera racconta *Il tetto*? Racconta le vicende di due giovanissimi ragazzi, Natale e Luisa, che decidono di metter su famiglia. Natale e Luisa sono infatti una coppia di sposini che, subito dopo la gioia di un seppur parco matrimonio, devono affrontare le difficoltà di una vita da costruire insieme. A complicare ogni cosa è la loro condizione sociale d'origine. Lui è un friulano emigrato con la famiglia a Roma dove sta imparando il mestiere del muratore; lavora con il cognato, già "mastro muratore", in un cantiere della Roma dei palazzinari, che fa da sfondo al film. Lei è romana e aiuta la propria famiglia di pescatori facendo la domestica. Il padre di lei non approva il matrimonio perché non accetta che la figlia sposi un emigrato del nord. Non avendo un posto dove andare a vivere, vengono ospitati nella casa del cognato di lui. Nella stessa abitazione vivono i genitori di Natale, la sorella più piccola non sposata e il cognato con l'altra sorella incinta e i loro figli. La piccola dimora riesce a malapena a ospitare tutti ammassati ma non consente la giusta intimità alla neo coppia. Natale e Luisa sono infatti costretti a condividere la stanza da letto con i genitori e la sorella di lui. Per poter fare l'amore, senza essere visti da occhi, sì, familiari ma comunque indiscreti, sono costretti a uscire nell'orto fuori di casa. Luisa, che della coppia è quella meno accomodante, decide di ricavare uno spazio tutto per loro all'interno del corridoio, dove sposta il letto. Il cognato però non può più entrare in casa con la bici, unico suo mezzo di trasporto. Questa nuova sistemazione improvvisata scatena l'ira del cognato che non sopporta di vivere in una casa che, come recita nello stesso nel film, "deve somigliare un po' a 'na casa... mica a un dormitorio". Di conseguenza Natale e Luisa decidono di

andare via e cominciano a cercare casa. La loro ricerca è però mortificante perché con le risorse a loro disposizione non riescono neanche a subaffittare una stanza di un immobile dichiarato inagibile perché gravemente lesionato. Non si rassegnano. Decidono quindi di correre il rischio di costruire una casa “illegale”, anche perché come dice uno dei colleghi muratori a cui Natale chiede aiuto: “il Presidente ha detto che tutti devono avere ‘na casa degna dell’omo”. Il luogo scelto è una delle tante borgate che in quegli anni interessano Roma: il fosso di Sant’Agnese, nelle vicinanze del fiume Aniene e della ferrovia, una baraccopoli che ospita immigrati provenienti sia dalle altre regioni d’Italia che dalla campagna. La casa, nei fatti appena una stanza di pochi metri quadrati, deve essere realizzata in una notte e soprattutto deve presentarsi completa di tetto e chiusa con porte e finestre, pena la demolizione immediata. Hanno pochi soldi ma si indebitano per portare avanti il sogno di costruirsi un “tetto” dove andare a stare. Senza non poche difficoltà ci riescono e il film si conclude con un lieto fine: costruiscono “il tetto”.



Fig. 3. Natale e Luisa nella stanza da letto in comune

L’apparente lieto fine del film è tale solo se si pensa al sogno a breve termine della coppia. Tuttavia, la vita che si prospetta nella borgata fatta da case abusive non è delle più rosee. La realizzazione del tetto, infatti, non basterebbe a garantire una vita da sogno, semmai sembra tutto il contrario. La condizione degli abitanti delle borgate, infatti, sembra essere quasi senza possibilità di riscatto. E i protagonisti del film pare lo sappiano bene, così come molti altri personaggi dei film di De Sica, “sono tutti vinti e rassegnati, che rinunciano a lottare e che si chiudono nella loro tragedia senza mai cercare di associarsi agli altri uomini, in una sorta di sodalizio politico teso al riscatto di tutti gli sfruttati e i vinti” (Governi 2016, p. 104).

La poesia del neorealismo desichiano deve fare i conti con la realtà della vita nella borgata che già dalle origini nasce sotto una cattiva stella.

Il termine «borgata» fu usato ufficialmente la prima volta nel 1924 quando fu costruita a 15 km da Roma, in zona malarica, Acilia, dove furono trasferiti gli abitanti della zona del Foro di Cesare e di Traiano e della via del Mare. C’è qualcosa di dispregiativo in questo termine che deriva da borgo: un pezzo di città cioè che non ha la completezza e l’organizzazione per chiamarsi «quartiere», oppure un agglomerato rurale chiuso da un sistema economico feudalistico in una

dimensione che ne vieta lo sviluppo a organismo completo. Borgata è una sottospecie di borgo: un pezzo di città in mezzo alla campagna, che non è realmente né l'una né l'altra cosa.

Gli abitanti delle zone sventrate o delle baracche raggiunte dall'espansione dei quartieri signorili venivano trasportati «gratuitamente» nelle borgate dagli autocarri della milizia volontaria per la sicurezza nazionale. Lì giunti si trovavano dinanzi alle «case rapidissime» costruite con materiali autarchici dall'Istituto case popolari, o a case in muratura poco più solide e civili.

Ma prima ancora di vedere se queste abitazioni rappresentavano un miglioramento o un peggioramento rispetto alle vecchie case distrutte occorre rispondere ad un altro quesito: le condizioni di vita e di lavoro, lo stato economico e sociale di quella gente trovavano nelle nuove borgate possibilità di sviluppo e di miglioramento? La risposta non può essere che negativa (Insolera 1976, p. 137).

Insolera riporta i dati dell'ufficio statistico del comune di Roma che mostrano il numero di abitanti che nel 1957, appena un anno dopo la realizzazione del film, vive in grotte, baracche, in accantonamenti e agglomerati vari. Il numero di abitanti censiti si aggira a quasi 55000, distribuiti in 28 accantonamenti, 24 borghetti e 356 baraccopoli. I dati però, sempre secondo Insolera, registrano una realtà che è ottimisticamente sottostimata. Infatti pare che a vivere nelle condizioni in cui i protagonisti del film si apprestano a stare siano molte più persone di quelle censite dall'amministrazione comunale. Ciò nonostante, questi numeri danno la dimensione di un fenomeno che in quegli anni è davvero preoccupante sia per le condizioni di vita sia per la sicurezza, in senso stretto, dei luoghi in cui sorgevano queste baraccopoli:

Alcuni gruppi di baracche sono note e famose sia perché in prossimità delle linee ferroviarie o delle vie consolari, sia perché spesso alla ribalta della cronaca: la lunga sfilata di baracche che dalla via Nomentana arriva fino al vicolo del Fosso di Sant'Agnese lungo la ferrovia Roma-Firenze è a tutti nota per essere adiacente al popolosissimo «quartiere africano», per essere stata lo sfondo del film *Il tetto* e per le frequenti disgrazie che avvengono lungo la linea ferroviaria che una parte degli abitanti deve attraversare per uscire di casa (Insolera 1976, pp. 198-199).

I dati riportati insieme alla descrizione di Insolera non lasciano dubbi sull'attualità del problema nel momento storico in cui viene girato il film. La stessa storia di Roma dà quindi risposta alle critiche di anacronismo rivolte al neorealismo di De Sica e Zavattini. *Il tetto* nei fatti registra una realtà che caratterizzerà Roma sin dalla fine del XIX secolo e che troverà soluzione solo quando il livello economico e quindi sociale del singolo baraccato non verrà innalzato, “con la conseguente possibilità di integrazione nella città” (Insolera 1976, p. 200).

Il problema dei baraccati e della dignità delle loro condizioni di vita è la diretta conseguenza del lavoro che determina il loro stato sociale. Lavoro che scarseggia e che, quando c'è, è organizzato, anche quello edile, secondo la divisione taylorista. La frammentazione del lavoro implica la scarsa consapevolezza di ciò che sarà il prodotto finale, anche quando si tratta della città o dell'ambiente in generale. Da qui le conseguenze catastrofiche sia in termini di vita che di paesaggio urbano perché come sostiene Paolo Castelnovi: “nei rapporti ambientali si manifesta dunque una delle contraddizioni lampanti della divisione del lavoro: la mancanza di competenza del processo di produzione della città da parte di tutti gli utenti determina l'alienazione dall'uso controllato e libero della città stessa; questa alienazione va addirittura al di là della proprietà privata degli oggetti” (Castelnovi 1980, p. 35).

Questa mancanza di coscienza si apparenta all'inconsapevolezza di essere poesia o poetici. D'altronde “se domandassimo quanti abitanti della borgata hanno visto *Il tetto* di De Sica, o letto *La*

storia di Elsa Morante, che si snoda tra Testaccio, San Lorenzo e Pietralata, scopriremmo che questa gente, come con i sonetti di Giacchino Belli, non si identifica con l'immagine artistica..." (Berlinguer, Della Seta in Zevi 1996, p. 43).

L'immaginario artistico del neorealismo sta proprio in questo e il punto di vista di De Sica è quello di chi "faceva ... 'o spione: rubava alla realtà e alla realtà restituiva ... nessuno come lui ha reso attori, per una volta soltanto, coloro che attori non erano, quelle stesse persone, quella umanità viva e palpitante che aveva imparato a spiare e che ora conosceva a memoria" (Governi 2016, p. 23).

Lo sguardo di De Sica osservava e ritraeva gli emarginati dal cosiddetto "miracolo economico" italiano, i più deboli e i poveri nella loro quotidianità, nelle loro piccole cose. Il neorealismo di De Sica cerca infatti nella realtà la sostanza delle storie che vuole raccontare. È consapevole che è già tutto contenuto nella realtà e che nessuna fantasia può pareggiarla. La scelta di girare con attori non professionisti ma persone comuni, raccolte dalla strada - come spesso accade nei suoi film e in particolare ne *Il tetto* -, rafforza la concezione neorealista di De Sica. Il regista non vuole che la realtà debba essere rappresentata nei suoi film in modo documentaristico, ma vuole invece che i film siano la stessa realtà.

Il mio scopo è di rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso della piccola cronaca, anzi della piccolissima cronaca, considerata dai più come materia consueta. ... Perché pescare avventure straordinarie quando ciò che passa sotto i nostri occhi e che succede ai più sprovveduti di noi è così pieno di una reale angoscia? ... La letteratura ha scoperto da tempo questa dimensione moderna che puntualizza le minime cose, gli stati d'animo considerati troppo comuni. Il cinema ha nella macchina da presa il mezzo più adatto per captarla. La sua sensibilità è di questa natura, e io stesso intendo così il tanto dibattuto realismo. Il quale non può essere, a parer mio, un semplice documento (De Sica in Governi 2016, p. 98).

Il neorealismo, così come accenna lo stesso De Sica, è una tendenza che ha interessato diversi campi della cultura come la letteratura (Bernari, Moravia, Jovine, Pavese, Vittorini), la pittura (Guttuso), il cinema (De Sica, Zavattini, Rossellini, Visconti, Pasolini) e l'architettura (Ridolfi, Quaroni, Aymonino). Nelle diverse espressioni della cultura antifascista della metà del XX secolo, il neorealismo mantiene delle costanti che sono trasversali e comuni ai campi della cultura che lo hanno abbracciato.

In particolare, Renato De Fusco raffronta il neorealismo cinematografico a quello in architettura, marcando i punti di contatto e le distanze:

Accanto alle motivazioni socioeconomiche e ideologiche, (...), contribuì alla formazione della corrente neorealista una più precisa e relativamente nuova istanza, quella semantica. (...) il neorealismo di suo aggiunse un palese intento comunicativo. E poiché l'atto comunicativo implica sempre un riferimento al già noto, si spiega con ciò il ricorso al clima della borgata, dell'ambiente contadino o artigianale, del disordine proprio all'architettura cosiddetta spontanea; in ultima istanza quel comunicare era una sorta di mimesi della natura, d'una natura filtrata dal folklore e dalla tradizione. In fatto di comunicazione bisogna rapportare l'architettura neorealista al neorealismo che, con qualche anno di anticipo, aveva informato la letteratura, la pittura, e segnatamente il cinema, campo nel quale detta corrente diede la sua prova migliore. Non c'è dubbio che fra il neorealismo pittorico di un Guttuso, la ricca letteratura sulla Resistenza, il neorealismo cinematografico dei Rossellini, Visconti, De Sica da un lato e quello architettonico dall'altro vi sia stato un denominatore comune (...) Ma accanto agli aspetti unificatori di tali esperienze, vi furono prevalenti gli aspetti che le divisero (De Fusco 2007, p. 354).

A dispetto dell'iniziale intento comunicativo trasversale a tutte le manifestazioni artistiche del neorealismo, una delle più importanti differenze tra il cinema e l'architettura sta nel fatto che il primo riuscì a comunicare e diventare popolare mentre la seconda non riesce a farsi comprendere da tutti, ma resta elitaria e rilegata all'ambito disciplinare. In architettura il neorealismo si rifà, infatti, a stereotipi del passato da contrapporre al repertorio linguistico del razionalismo e dell'*international style*, considerati graditi al fascismo. Il tentativo, però, di riprendere le forme della tradizione per ristabilire un contatto con la realtà fallisce e presto (il movimento in architettura ha vita breve e conta poche opere davvero significative) scaturisce in un postmodernismo, spesso anacronistico, anche se facile e questo, sì, popolare. L'architettura neorealista non riesce a imporsi come il cinema che invece è capace di impressionare la pellicola con la realtà. In architettura si tenta di realizzare una falsa realtà, perché scimmietta dall'alto il repertorio di soluzioni che hanno invece origini dal basso. Un insediamento tradizionale ha ragioni morfologiche e linguistiche diverse da quelle dettate dall'architetto intellettuale dall'alto del proprio sapere.



Fig. 4. Il Colosseo fa da sfondo ai muratori che nottetempo vanno a costruire *Il tetto*

Un altro aspetto è invece quello che registra Bruno Zevi che, piuttosto che guardare alla declinazione architettonica del neorealismo, si preoccupa di analizzare, un po' così come fa De Sica, la realtà popolare che in quegli anni sta definendo le periferie delle città italiane come Roma. Zevi analizza quelli che definisce "dialetti architettonici" approfondendo inoltre la distinzione tra borgo e borgata, tra produzione architettonica dialettale e gergale, tra informale e informe, tra il paesaggio dei trulli a quello delle borgate romane.

Non occorre indugiare sulla descrizione delle borgate. Ne ha ritratto la vitalità Pier Paolo Pasolini in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Propongono un «grado zero» della scrittura architettonica raggiunto non attraverso la sagace decostruzione del linguaggio classico, ma ignorandolo. Un «grado zero» senza orpelli, feroce, desertico e caotico all'un tempo, un paesaggio di sfasciacarrozze in cui si aggirano esseri umani che non comunicano. Il significato estetico di questi scenari (...) può essere dirompente; dipende dal voltaggio immaginativo dell'ottica di chi lo percepisce (Zevi 1996, p. 43).

La questione che mette in evidenza Zevi è quindi legata al valore estetico-paesaggistico di questi luoghi che, come è oggi confermato dalle recenti ricerche sul paesaggio, dipende da chi lo percepisce. Tuttavia Zevi propone la pop art, come criterio per la valutazione del paesaggio delle borgate. Crede infatti che per valorizzare un paesaggio spesso costruito con i rifiuti sia necessario ricorre ai canoni estetici di quell'arte che ha conferito valenza estetica proprio al rifiuto.

La notevole differenza tra ciò che suggerisce Zevi e l'approccio di Zavattini e De Sica sta proprio nel modo con cui si guarda la realtà. Zevi, dinnanzi alle brutture della realtà, tenta un riscatto di carattere estetico. De Sica e Zavattini, invece, registrano la realtà così com'è, senza accennare giudizi estetici o etici, per consegnarla, in maniera poetica, alle riflessioni finali di chi la riguarderà attraverso il proprio punto di vista.

Gualtiero De Santi riporta alcune riflessioni di illustri personaggi della cultura e dello spettacolo che come Truffaut hanno visto ne *Il tetto* "Un film probo, semplice, intelligente e quasi sprovvisto di sentimentalità, pellicola neorealista, di gran lunga superiore all'*Oro di Napoli* o a *Miracolo a Milano*, rigorosa austera, senza dettagli pittoreschi, senza diversioni. *Il tetto* è il miglior film di De Sica e Zavattini" (Truffaut in De Santi, De Sica 1999, p. 60). Il giudizio di Truffaut è secco, non pare lasciare spazio a interpretazioni così come ritiene che sia il film di De Sica. L'austerità del film e l'assoluta mancanza di "dettagli pittoreschi" o di "sentimentalità", invece, fanno largo a tutte le interpretazioni possibili di un film che, come la realtà, si presta a molteplici chiavi di lettura.

Mentre Moravia parlando del film fa il punto sul neorealismo in generale mettendo in evidenza quali sono stati i limiti non solo del film ma del movimento culturale:

Documentario e lirico, il neorealismo però aveva limiti angusti, per forza di cose; risoluto a non illustrare che elementari situazioni di necessità come la fame, la disoccupazione, la miseria, l'insicurezza materiale e così via, rifiutava la psicologia, le idee, i personaggi, l'intreccio e, insomma, la cultura. Altra limitazione del neorealismo era la sua inclinazione al sentimentalismo e, nei momenti più deboli, al qualunquismo. Erano questi, in sostanza, i caratteri di un'arte dialettale. E infatti il neorealismo costituì una ripresa del mondo dialettale italiano in un momento in cui, in seguito ai disastri della guerra, il mondo della cultura nazionale era caduto in una crisi profonda. Fu una riaffermazione della vitalità istintiva del popolo italiano; o meglio la rappresentazione artistica più convincente di questa vitalità (Moravia in De Santi, De Sica 1999, p. 67).

Le derive sentimentaliste e qualunquiste di un certo neorealismo non possono però essere attribuite a *Il tetto*, dove i sentimenti sono asciutti e mai melliflui, schietti tanto da apparire freddi. Il qualunquismo non appartiene a De Sica e Zavattini che anzi fanno del loro impegno sociale e politico la loro arte.

Sartre è invece molto più duro nella critica: "Considero *Il tetto* il grido di agonia del neorealismo. Ha perduto del tutto la parte critica, ha conservato invece la parte convenzionale. È un film ben fatto, ma non dice nessuna parola nuova" (Sartre in De Santi, De Sica 1999, p. 68). Tuttavia se non ha detto parole davvero nuove è forse anche perché ancora oggi, a distanza di più di cinquanta anni, certi temi sono attuali, a dimostrazione che non sempre repetita iuvant.

Per De Sica invece il neorealismo è poesia, "la poesia della vita nella sua realtà". Sta a chi guarda cogliere la sua essenza poetica, documentaristica, di denuncia, analitica, antropologica, eccetera, in funzione della sensibilità che è capace di esprimere.

Il tetto simbolo della casa e dell'architettura

La realizzazione del tetto di una casa al di là del fatto costruttivo ha un valore simbolico e sociologico. Il tetto rappresenta il rifugio, il riparo, il ritiro, la casa stessa. Non importano le dimensioni o la qualità dei materiali o le finiture ma quel che importa è che al di sotto di esso ci si senta al sicuro. Secondo il filosofo Gaston Bachelard, l'immaginazione umana lavora, rispetto al concetto di riparo, in modi anche assai diversi: può costruire ripari anche con "ombre impalpabili" e non sentirsi al sicuro all'interno di solide mura. "Per dirla in breve, l'essere che ha trovato un riparo sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; nella più interminabile delle dialettiche vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso il pensiero e i sogni" (Bachelard 2006, p. 33).

Sentirsi al riparo quindi non dipende dalla robustezza o dalla grandezza ma solo da come l'immaginazione umana lavora rispetto al concetto di protezione. Il concetto di casa è di per sé di protezione, ma non tutte le case fanno sentire protetti, anche se così dovrebbe essere.



Fig. 5. La guardia controlla che la casa sia "finita".

Nel film di De Sica e Zavattini il tetto ha il valore di riparo non solo dalle intemperie ma soprattutto dalle avversità della vita. I protagonisti de *Il tetto* sognano di averne uno tutto loro da dove affrontare le traversie che inevitabilmente la vita gli darà. L'importanza che Natale e Luisa danno quindi alla loro casa è la stessa che mette in evidenza Bachelard quando scrive che "la casa, nella vita dell'uomo, trascende le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso" (Bachelard 2006, p.35).

Il tetto li protegge dal sentirsi dispersi in un mondo difficile da affrontare e che loro hanno deciso di "aggredire" con la forza, e anche un po' incoscienza, della loro giovane età.

Nelle analisi del film si ritrovano spesso commenti che, come quello di Callisto Cosulich, descrivono i protagonisti del film come dei vinti senza alcuna speranza di riscatto che cercano solo di costruire un riparo e dove "non c'è amarezza né *Il tetto*, né passione rivoluzionaria: i proletari di borgata si uniscono, non per cambiare lo stato delle cose, ma per garantire la semplice sopravvivenza di un loro compagno" (Cosulich in De Santi, De Sica 1999, p. 48).

Tuttavia le riflessioni di Bachelard fanno pensare il contrario, ovvero il solo fatto di essere riusciti a costruire un riparo è già di per sé un grande cambiamento. Infatti la costruzione de *Il tetto*, per quanto miserabile e povero, cambia la condizione iniziale di Natale e Luisa. Con il tetto sono esseri un po' meno dispersi. Innanzitutto perché da un punto di vista semantico “il tetto dichiara immediatamente la propria ragione d'essere: esso mette al coperto l'uomo che teme la pioggia e il sole” (Bachelard 2006, p. 46) e poi perché realizzano solo l'inizio del sogno di stare insieme. A scorgere queste stesse associazioni nel film è Maria Luisa Spaziani che osserva come “la necessità primaria di trovare una grotta, un rifugio, un tetto, una casa, un *ubi consistam* è un archetipo della sociologia, della poesia, delle religioni e dell'etologia, ma crea correlazioni cellulari anche con il mondo animale dove certi uccelli non fanno uova se non hanno un nido, e certi altri, come negli zoo, non si riproducono se l'*habitat* non è adatto” (Spaziani in De Santi, De Sica 1999, p. 29).

Ciò nonostante, le correlazioni cellulari con il mondo animale reggono fino a un certo punto. Natale e Luisa, in realtà, decidono di moltiplicarsi ancor prima di avere un proprio tetto quindi senza aspettare di trovare l'*habitat* adatto. Non aspettano perché la loro condizione non lo consente. Se avessero dovuto aspettare non avrebbero dovuto neanche sposarsi, mentre lo fanno perché è così che nella realtà della loro condizione sociale si fa. Anche le loro famiglie di origine sono povere ma ricche di prole, 8 componenti in quella di lui e 5 in quella di lei. La miseria non li frena dal moltiplicarsi e dal sognare un miglioramento della loro condizione, seppur minimo. Nella risposta che Luisa dà alla madre, che la interroga sulle prospettive di guadagno futuro del genero, si registra la speranza del miglioramento: “Mille lire al giorno ... presto passa muratore vero e prende 40 lire di più all'ora”. L'ottimismo della giovane età si scontra con la realtà che se per loro nel film coincide con la realizzazione di un sogno, secondo altri canoni potrebbe sembrare l'inizio di un incubo. Immaginare di trascorrere una vita in due, anzi presto in tre, in una stanza di pochi metri quadrati e senza neanche i servizi igienici, non è certo il massimo dei sogni se lo raffrontiamo con gli standard di vita del borghese medio. In quegli anni del dopoguerra, il problema della casa era di una certa urgenza sociale e di particolare gravità se associato alla povertà. La casa per tutti e la povertà erano i temi che il dibattito politico e architettonico stavano affrontando, mentre le persone che si spostavano dalla campagna alla città auto costruivano le borgate dove andare a vivere. Il tema della casa come diritto fondamentale per ciascun abitante, evocato con una battuta anche nel film di De Sica, è sia di carattere sociale che politico ma soprattutto culturale. Ernesto Nathan Rogers, in un articolo intitolato “Una casa a ciascuno” del 1945, descrive così i due problemi che attanagliano l'Italia del dopoguerra: “la povertà è una vecchia disgrazia degli uomini, ma da poco tempo si sa davvero che essa è un male da cui dobbiamo liberarci: e così da poco tempo si sa davvero che cosa debba essere una casa” (Rogers 1997, pp.71-72).

Le case a cui fa riferimento Rogers sono quelle, informate ai canoni del razionalismo architettonico, che poi definiranno le città italiane del dopoguerra. Le stesse case che Natale costruisce ma che non si può permettere di comprare. Tuttavia, la povertà della casa dei nostri protagonisti non ha bisogno di alcuna arricchimento perché rappresenta, in toto, l'archetipo della capanna che, in quanto tale, “non può ricevere alcuna ricchezza «da questo mondo», essa gode di una felice intensità derivante dalla povertà” (Bachelard 2006, p. 59).



Fig. 6. Natale e Luisa ammirano *Il tetto* “finito”.

La casa povera non è tale se è ricca di umanità e di valori simbolici per chi la abita. L’archetipo della casa nell’immaginario infantile non suole essere la regia o la il palazzo nobile ma la casetta con un tetto assai pronunciato dove le persone sono le vere protagoniste; l’architettura che le ospita è solo coprotagonista della scena. Inoltre sulle condizioni di questo tipo di abitazioni l’architetto Paolo Portoghesi ricorda che:

Non di rado in queste case si poteva trovare un margine per la decorazione, per il colore che esprimeva la gioia sacrale di possedere una casa. In fondo l’aspetto affascinante del film, che si conclude con l’immagine della casa simile a quella che viene disegnata dai bambini, con una porta e un tetto, sta proprio nel celebrare questo archetipo in tutto il suo valore, come espressione dell’io e dell’identità familiare (Portoghesi in De Santi, De Sica 1999, p. 55).

Anche in quelle condizioni di miseria e di precarietà la decorazione trovava posto per ingentilire e rendere più domestico l’alloggio, che per chi lo abitava non era di fortuna ma era la propria casa. Costruzioni di nessun valore architettonico se raffrontate con le architetture monumentali del passato ma di grande valore simbolico tanto che, a simboleggiare l’architettura in generale, il teorico e storico Marc-Antoine Laugier mette una capanna primordiale come frontespizio del suo *Essai sur l’architecture* del 1755.

La casa di Natale e Luisa quindi ben rappresenta la capanna primordiale perché rimanda ai bisogni originari dell’uomo e perché soddisfa i sogni di felicità. Essa è, sì, espressione di una forma di abitare primitiva ma è anche rappresentativa di un’architettura ancestrale e pertanto archetipica.

La prima denuncia realistica

Le mani sulla città di Francesco Rosi è l’altra faccia della medaglia dell’Italia rappresentata da De Sica e Zavattini ne *Il tetto*. Sebbene tra il film di Rosi e quello del sodalizio De Sica-Zavattini ci siano sette anni di differenza, i problemi dell’Italia non erano di molto cambiati. Cambia invece il modo di raccontarli, di evidenziarli, di denunciarli e di portarli a conoscenza del grande pubblico. Con Francesco Rosi il cinema neorealista si trasforma, secondo qualcuno, in “cinema saggistico”, secondo

altri, in “cinema politico” e anche in “cinema denuncia” o in “cinema rivelatore”, per altri ancora è invece “cinema d’inchiesta”, di cui proprio il Nostro è considerato il pioniere.

Ognuna di queste definizioni è utile a descrivere l’opera di Rosi ma non basta da sola a compendiarne la complessità perché singolarmente risulta riduttiva. Tutte insieme invece danno il senso del valore del lavoro di Rosi, che interessa tutti i suoi film da *La sfida* a *Dimenticare Palermo*, passando da *Salvatore Giuliano* a *Cronaca di una morte annunciata* al *Caso Mattei* per finire alle *Mani sulla città*. Nel caso di quest’ultimo film (1963), oggi, è un altro attributo, a distanza di cinquant’anni, a definirlo al meglio: attuale. Un’opera di inchiesta e di denuncia di grande attualità, che attraversa cinquant’anni della storia di un Paese e che sembra non averlo scalfito neanche con un graffio. E non perché il film non sia abbastanza incisivo con la sua denuncia ma perché il sistema è camaleontico e ha imparato a convivere con le accuse e ha saputo trasformarsi. Solo l’attuale crisi economico-finanziaria sembra aver arrestato il processo di cementificazione dell’Italia. Ma tutti sperano in una ripresa che, sì, significherà lavoro, ma anche devastazione, se continuiamo con la stessa logica di sfruttamento che Rosi mette ben in luce nel suo film. I sistemi speculativi sono cambiati e sono più subdoli e raffinati ma perseguono lo stesso scopo, soddisfare l’avidità di pochi a discapito del territorio e del paesaggio. Tutto inizia nell’epoca della ricostruzione postbellica quando il problema della casa per tutti offriva a pochi disonesti il pretesto di arricchirsi speculando. Mentre la società e gli intellettuali onesti pensavano a risolvere il problema sociale della casa per tutti,

Parallelamente costruttori avidi, in epoca di boom economico, hanno acquistato terreni fino ad allora coltivati a orti per realizzare alberghi, infrastrutture, squallidi alveari periferici che hanno dato inizio alla storia delle periferie. Queste tante storie si sono tra loro intrecciate; sono storie di aggressività, dimostrazioni di forza e di violenza (chi non ricorda il film di Rosi «*Le mani sulla città*»), di sopraffazione di alcune volontà su altre, spesso accompagnate e favorite dalla compiacenza, se non complicità, di amministratori e amministrazioni interessate, portatori e portatrici di interessi privati e di gruppi, se non proprio esplicitamente, di partiti politici (Scandurra 1999, p. 183).

Il valore storico del film di Rosi, che registra una realtà assai diffusa nell’Italia di quegli anni, è riconosciuto dagli studiosi e dai ricercatori nell’ambito dell’urbanistica. Angelo Scandurra rivede quell’epoca storica come un caravanserraglio di intrighi, collusioni, corruzioni, violenza, sopraffazioni a cui l’urbanistica avrebbe potuto dare risposta ma che, paradossalmente, invece contribuisce a creare. Tutto ciò sebbene, per usare le parole di Giò Ponti, l’urbanistica in condizioni di inciviltà e di disordine dovrebbe essere la regola per la normalizzazione dei costumi corrotti e disonesti. Fino a che punto è corretta quindi la risposta che Giò Ponti si dà alla domanda: “serve l’urbanistica? No, quando v’è civiltà; sì, quando non v’è: come codice contro inciviltà e disordine” (Ponti 2008, p. 252). La risposta è corretta, ma l’urbanistica è uno strumento in mano degli uomini e come tale è soggetto a strumentalizzazioni di ogni genere. Ecco perché secondo lo storico Manfredo Tafuri:

Anzitutto, rimase assodato che lo stesso strumento del piano è un’arma spuntata: e non solo per difetto di una volontà politica che lo sostenga o di un appoggio di massa. Il suo intervento restrittivo in un solo settore di un singolo settore economico – l’uso del suolo – non giustifica le speranze tese a diversi assetti sociali e produttivi, accumulate su di esso da una cultura troppo attenta ai propri tradizionali strumenti e ora venuta a confronto con interessi ancora nevralgici per lo sviluppo capitalista. Per poter offrire ai partiti politici contributi realmente tecnici, è necessario

entrare direttamente nel «gioco» e trasformare, con esso, la propria attrezzatura culturale. Ma il dibattito quotidiano sul piano ha anche reso familiare all'opinione pubblica il tema del futuro urbano. La denuncia non appartiene più soltanto alle colonne del «Mondo», dell'«Espresso», del «Contemporaneo» o ai quotidiani dei partiti di sinistra: di là a poco, la speculazione urbanistica napoletana verrà descritta da Rosi per il pubblico cinematografico in *Mani sulla città* (Tafuri 1986, pp. 83-84).

Cosa e come denuncia la realtà di corruzione e intrighi il film di Rosi? La realtà urbana è quella di una Napoli in parte degradata e in parte in costruzione. L'incipit è l'interminabile crollo di un edificio storico nel vicolo Sant'Andrea, che uccide due persone e ferisce un bambino. A causare il disastro è l'imprenditore edile Edoardo Nottola, che lì accanto ha il cantiere di un nuovo edificio in fase di realizzazione che non tiene conto di ciò che c'è vicino. Il clima è preelettorale e Nottola è un consigliere comunale della destra che, sebbene la commissione d'inchiesta sul crollo non gli attribuisca nessuna responsabilità, vede compromessa la propria immagine di politico. Gli amici di partito e di intrighi lo abbandonano e non lo vogliono ricandidare nelle file della destra. Nottola è furbo e, consapevole che fuori dal gioco politico non ha più alcuna possibilità di partecipare agli affari speculativi, si candida con il centro. Con sé riesce a portare, corrompendoli, altri consiglieri voltagabbana. Scombina così gli equilibri politici nel tentativo di ottenere ciò che vuole. A contrastare l'evidente fame di potere e avidità di Nottola è solo la sinistra guidata dal consigliere De Vita. Tuttavia Nottola riesce nell'intento di diventare assessore all'edilizia. Ad aiutarlo, infine, saranno anche i vecchi compari di partito che, pur di non rinunciare ai loschi affari legati alla realizzazione di un grandioso progetto edilizio, voteranno la sua candidatura ad assessore. Così, a dispetto degli sforzi e delle denunce di De Vita e delle colpe mai espiaite, si continuerà a costruire con i soliti sistemi e con l'approvazione dello governo centrale e la benedizione della chiesa.

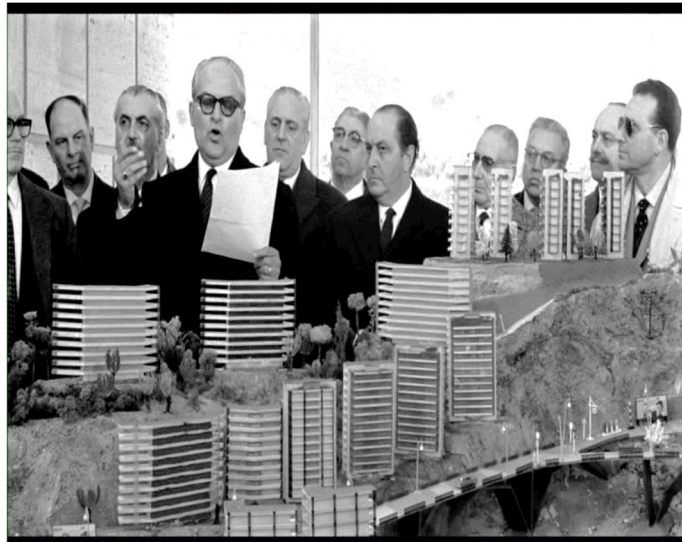


Fig. 7. Presentazione del progetto edilizio da costruire in *Le mani sulla città*

Dopo la sequenza dei titoli d'inizio del film, che fa vedere dall'aereo una sconfinata distesa di palazzoni, il primo dialogo tra Nottola e suoi amici mette subito in evidenza qual è il meccanismo speculativo fondato sulla disonestà e sul malaffare.

Nottola: *Lo so che la città sta là e sta andando da un'altra parte perché così il piano regolatore ha stabilito. Ma è proprio per questo che noi da là la dobbiamo fare arrivare qua.*

Primo amico: *E ti pare una cosa facile? E cambiamo il piano regolatore?*

Nottola: *Che cosa?*

Secondo amico: *E mo' cambiamo il piano regolatore?*

Nottola: *Non c'è bisogno. La città va in là? E questa è zona agricola! E quanto la puoi pagare oggi... trecento, cinquecento, mille lire a metroquadrato? Ma domani, questa terra, questo stesso metroquadrato, ne può valere sessanta... settantamila... e pure di più! Tutto dipende da noi! Il cinquemila per cento di profitto! Eccolo là! Quello è l'oro oggi! E chi te lo dà: il commercio, l'industria, l'avvenire industriale del mezzogiorno?! Sì!... Investili i tuoi soldi in una fabbrica: sindacati, rivendicazioni, scioperi, cassa malattia!... Ti fanno venire l'infarto co' sti' cose! E invece, niente affanni e niente preoccupazioni. Tutto guadagno e nessun rischio. Noi dobbiamo fare solo in modo che il Comune porti qua le strade, le fogne, l'acqua, il gas, la luce e il telefono.*

È evidente come il consigliere Nottola conoscesse l'importanza della rendita fondiaria nota a tutti gli urbanisti e non solo. Giuseppe Campos Venuti afferma infatti che “tra le forme di rendita previste dall'economia classica, l'unica che abbia conservato ed accresciuto in misura notevole la propria importanza, nel regime capitalistico odierno, è la rendita fondiaria urbana. Infatti, nella ripartizione del reddito nazionale, una parte considerevole viene assorbita, quasi senza corrispettivo di rischio, dall'idoneità edificatoria, naturale o regolamentata, dei suoli urbani” (Campos Venuti 1972, p. 30). Tutto ciò Rosi lo fa dire a Nottola con un linguaggio meno tecnico dell'urbanista, ma più diretto e comprensibile al grande pubblico a cui si rivolge il film. Enrico Costa, in questo senso, riconosce l'esigenza storica del film di Rosi tanto da definirlo “un film necessario, un atto dovuto, quasi un dovere civico” soprattutto per come “spiega al mondo intero cos'è l'urbanistica, come non la si deve fare e come la si dovrebbe fare”. Al valore artistico, estetico, etico, sociale e civile che è riconosciuto all'opera di Rosi, Costa associa anche un valore didattico. D'altronde l'antico *refrain* latino *historia magistra vitae* vale anche per la storia raccontata o rappresentata nei film di Rosi.



Fig. 8. Nottola nel suo studio dove campeggia la planimetria di Napoli

La necessità del film non è solo di carattere didattico o divulgativo ma preventivo e anche se non è riuscito a prevenire certi mali però, sì, ha aperto gli occhi su un modo di fare politica e affari che mette prima di tutto l'interesse privato.

Rosi, per la preparazione del film, assiste a numerosi consigli comunali per riportare con fedeltà la retorica e le argomentazioni delle varie parti politiche. L'attualità della denuncia del film si evince anche dalle discussioni in aula consiliare. Il dibattito politico non sembra essere mai cambiato: ai politici interessa solo la campagna elettorale e non l'interesse dei cittadini. Per evitare temi scottanti, come è quello del crollo di un edificio con morti e feriti, si adducono le scuse più impulsive, come il fatto che l'argomento non sia all'ordine del giorno, o più formali, dato che dei morti si occupa la magistratura che sta indagando e non la politica. A nessuno, tranne alle opposizioni, interessa la questione morale che sta dietro la speculazione edilizia che ha prodotto quel crollo e quei morti. Per questo si concede una commissione d'inchiesta mentre tutti in aula urlano: "Le nostre mani sono pulite, sono pulite".

Il film di Rosi è anche in questo precursore o forse semplicemente ispiratore di quell'indagine, appunto l'operazione *mani pulite*, che un gruppo di magistrati condusse negli anni Novanta contro la politica corrotta e il malaffare. Rosi non poteva prevedere però che sotto accusa sarebbero stati gli stessi socialisti che invece ne *Le mani sulla città*, capitanati da De Vita, denunciavano il malaffare. Paradigmatico anche l'intervento del sindaco della città in seno ai lavori della commissione d'inchiesta: "Qui siete rappresentati tutti: la sinistra, il centro, la destra. Non vi basta? Io vi dico che voi mi farete un grandissimo favore se scoprirete questi famosi abusi e queste deprecate irregolarità. Io voglio moralizzare, relativamente s'intende". Cosa significhi "moralizzare relativamente" lo abbiamo capito solo con gli anni.

Il *centro* della lezione neorealista stava proprio in questo punto: nell'aver posto il discorso artistico non esternamente o lateralmente alle forze in lotta, ma dentro questa lotta. Il neorealismo infatti, quando si ispira alla cronaca, quando si rifà al fatto storico come nesso di uno sviluppo, cerca di rappresentare il ritmo stesso dei conflitti reali, badando bene di non alterare questo ritmo, di non esasperarlo, anzi di coglierlo in tutta la sua capacità conoscitiva (Ferrara 1965, p. 15).

Ferrara, che definisce neorealismo di seconda generazione il linguaggio di Rosi, mette l'accento su come il regista avverta la possibilità di un discorso democratico che va però sollecitato nell'opinione pubblica. Francesco Rosi, secondo Ferrara, però si illude quando, in merito all'assegnazione del Leone d'oro al suo film, dichiara:

Mi sembra che il fatto più significativo che viene fuori dall'assegnazione del primo premio al mio film sia la dimostrazione del raggiungimento nel nostro Paese di una vera libertà nell'espressione del pensiero e dell'arte, e quindi, il raggiungimento di una libera coscienza democratica. Sono rimasto positivamente sorpreso nel vedere che molta stampa presumibilmente conformista, ha apprezzato le qualità estetiche e quelle strettamente contenutiste del film. Mi sembra infine che ciò significhi chiaramente il desiderio e l'aspirazione di conoscersi e di incontrarci per risolvere i nostri problemi al di fuori e al di sopra delle ideologie (Rosi in Ferrara 1965, p. 98).

Infatti non è così. Il premio non è il segno che i tempi stanno cambiando e che il Paese è pronto a cambiare il sistema, ma è il sistema che, con fare gattopardesco, ha cambiato se stesso per non cambiare. Ciò nonostante, la lezione impartita ha valore storico e non solo artistico perché come afferma lo stesso Francesco Rosi "il cinema riesce sempre a essere testimonianza di vita, la

testimonianza della vita in un certo periodo storico. Specialmente il cinematografo italiano del dopoguerra: la vita si rifletteva sullo schermo e si rifletteva anche lo scenario delle città, gli spazi, il modo in cui gli uomini vivevano o avrebbero dovuto vivere una vita umana in queste città” (Rosi in Costa 2012, quarta di copertina).

Le mani sulla città, rispetto alla rappresentazione storica, però ottiene anche una critica di Ferrara che trova il film deficitario e questo per via della didascalia conclusiva.

Qui sta appunto il limite dell’opera, in derivazione e parallelamente al limite ideologico. Non si è avuto il coraggio, come lo si era avuto per Giuliano, in un film che ugualmente partiva dalla cronaca per arrivare ad essere storico, di rispettare integralmente la cronaca; e quindi non si è arrivati completamente a fare la storia. ... In *Le mani sulla città*, si è seguita la verità cronachistica al limite che ha fatto comodo all’autore; le figure sono autentiche fino ad un certo punto, e da quel punto in poi diventano delle astrazioni; la stessa carenza rappresentativa è imputabile al modo di presentare le organizzazioni politiche, riconoscibili e non riconoscibili, vagamente riunite sotto definizioni astratte, come «destra», «sinistra», «centro» (Ferrara 1965, p. 107).

Questa frase a conclusione del film è invece un monito che non lascia spazio a interpretazioni ma pungola il pubblico con l’insolita espressione: “I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce”. Cosa che coglie Lino Micciché sulle pagine de *l’Avanti* del 6 settembre del 1963 quando scrive che: “nel trattare tale scottante materia, Francesco Rosi ha usato il metodo più diretto: (...) puntando non sugli uomini ma sul sistema che essi rappresentano o al quale si oppongono” (Micciché in Gesù 1991, p. 193). Infatti non importa denunciare tizio, caio o sempronio quando questi cambiano di continuo ed è invece il sistema che va avanti. A dimostrazione di ciò è la vicenda stessa del film. Gli amici di Nottola sono pronti a sacrificarlo pur di mantenere in piedi il sistema stesso. Nottola in sé non è importante ma lo è quello che rappresenta.



Fig. 9. Titolo di coda in *Le mani sulla città*

Questo vale anche per la retorica della modernità che Nottola interpreta quando fa vedere a De Vita le case nuove con tutti i moderni servizi (acqua, luce, gas, eccetera) che i vecchi edifici non hanno, ragione per la quale devono essere demoliti. Nottola è colpevolmente consapevole che quelle case non andranno mai agli sfrattati dei vecchi edifici, perché non possono permetterselo. Ed è questo che gli contesta De Vita e non i palazzi che costruisce. Questa retorica della modernità igienizzatrice, in Italia, ha promosso la demolizione di interi quartieri popolari a favore di operazioni di speculazione edilizia, con la conseguente sostituzione del tessuto sociale. E questo è ancor più grave quanto un'area pubblica con destinazione d'uso pubblico viene venduta a un privato che ci costruisce residenze per privati. E se questo privato è pure un consigliere comunale di maggioranza che vuole diventare assessore per avere un controllo maggiore degli appalti, la cosa non può passare inosservata.

Il film si conclude con le immagini dall'alto della città, così come è iniziato, chiudendo un cerchio che si rompe per diventare spirale, quella stessa che ancora oggi interessa le periferie italiane.

L'attualità del metodo rosiano

L'attualità dell'opera di Rosi non è solo nei contenuti e nei temi che affronta ma in come li affronta. Nel suo approccio è possibile individuare quello che azzardiamo a chiamare metodo rosiano e che è rintracciabile nei commenti e nelle analisi della sua opera.

Un metodo che è a metà strada tra il giornalismo d'inchiesta e la denuncia sociale, tra la rappresentazione storica e il documentarismo, la ricerca della bellezza e la descrizione della realtà, il fare spettacolo e l'impegno artistico. Un metodo che può essere descritto sinteticamente in 5 punti: 1 interrogativo; 2 predisposto alla molteplicità della verità; 3 psicologico; 4 provocatore; 5 allusivo.

È interrogativo perché oltre a cercare risposte alle proprie domande lascia dubbiosi e curiosi gli spettatori che vengono stimolati ad andare oltre con le proprie riflessioni.

Quello di Rosi è un cinema che lascia la porta aperta a dubbi e interrogativi su personaggi e vicende di cui si è molto discusso per la loro collocazione nel panorama della vita pubblica e politica, non sempre decifrabile anche a distanza di molti anni; un cinema problematico che si segue con emozione sempre desta e con una partecipazione intellettuale che lo schermo di rado sollecita (Gesù 1991, p. 9).

Non si accontenta di una sola verità perché sa che la verità può essere molteplice e complessa, soprattutto quando si affronta la cronaca che ancora non è storia, ma che prima o poi lo diventerà.

Il cinema di Rosi tende ad evidenziare la necessità impellente del senso dei valori, la possibilità di un giudizio, la scoperta di un'identità, l'affermazione del senso della storia e la liberazione dell'uomo (Gili in Gesù 1991, p. 31).

Psicologico e provocatore per come lo stesso regista lo definisce quando, parlando del film *Salvatore Giuliano*, dice: "lo sentivo come uno psicodramma che dovevo provocare, e che ho provocato, col risultato di una verità così impressionante per molti. Lo stesso per *Le mani sulla città* e *Mattei*. Sono film estremamente strutturati professionalmente. Documentati, non documentari (Rosi in Gesù 1991, p. 17).

Descrivendo il lavoro di Rosi, anche Roberto Saviano afferma che "il suo metodo, inchiesta-racconto-bellezza, il suo modo di raccontare suggerisce ancora come osservare la realtà se la si vuol smontare

e comprendere. Ecco perché un film di Francesco Rosi parla allo spettatore come se fosse un film del presente” (http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2013/08/18/news/saviano_rosi-64922207).

È infine allusivo non nell’accezione dell’ambiguità o della vaghezza ma nel modo di essere dell’arte allusiva e quindi evocativo, suggestivo, analogico, che tende a prolungare nello spettatore la curiosità e la sua partecipazione all’opera stessa.

L’attualità del suo metodo purtroppo però si scontra con l’incapacità o, ancor peggio, la rassegnata apatia della classe odierna di intellettuali che dall’alto delle loro torri d’avorio hanno smesso di contribuire alla comprensione della realtà, che è sempre più complicata e inestricabile. Allora sarà ancora l’arte, come quella di Rosi di Pasolini o di De Sica, a tentare di salvare il mondo?

Bibliografia

- AA. VV. 2014. *Roma*. Roma: EDT Lonely Planet.
- Arecco, S. 2009. *Cinema e paesaggio*. Genova: Le Mani.
- Argan, G. Carlo. 1969. *Lo spazio visivo della città: “urbanistica e cinematografo”*. Atti del XVI convegno internazionale "Artisti, critici e studiosi d'arte". Bologna: Cappelli.
- Augè, M. 2004. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bachelard, G. 2006. *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Ballò J. (ed.). 2014. Catalogo della mostra “Pasolini Roma”. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 aprile – 20 luglio 2014. Milano: Skira.
- Barbaro, P., Pietrangeli, F. 1999. *Pier Paolo Pasolini. Biografia per immagini*. Cavallermaggiore: Gribaudo.
- Berlinguer, G., Della Seta, P. 1960. *Borgate di Roma*. Roma: Editori Riuniti.
- Bertozzi, M. 2000. “Lo sguardo e la rovina. Appunti per un itinerario su Roma nel cinema” in Bruscolini E. (ed.). *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, Roma: CSC. Pp. 16-29.
- Campos Venuti, G. 1972. *Amministrare l’urbanistica*. Torino: Einaudi.
- Cappabianca, A. 2000. “Pasolini a Roma: dal sogno all’incubo” in Sbardella A. (ed.). *Roma nel Cinema*. Roma: Semar. Pp. 27-34.
- Castelloni, P. 1980. *La città: istruzioni per l’uso. Semiotica della comunicazione nel progetto e nello spazio urbano*. Torino: Einaudi.
- Ciabatti, T. 2015. “Il destino della borgata”. *La Lettura del Corriere della sera*. 15/08/2015. Pp. 36-37.
- Costa, E. 2012. *Con Francesco Rosi a Lezione di Urbanistica*. Reggio Calabria: Città del Sole Edizioni.
- De Fusco, R. 2007. *Storia dell’architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- De Santi, G., De Sica, M. (a cura di) 1999. *Il tetto di Vittorio De Sica. Testimonianze, interventi, sceneggiatura*. Roma: Associazione Amici di Vittorio De Sica.
- Farabegoli, J. 2001. *Oltre il neorealismo. Il piano Fanfani a Roma* in Di Biagi, P. (ed.). *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l’Italia degli anni ’50*. Roma: Donzelli. Pp. 431-452.
- Fazio, M. 2000. *Passato e futuro delle città. Processo all’architettura contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Ferrara, G. 1965. *Francesco Rosi*. Roma: Canesi.
- Ferrero, A. 1977. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio.
- Fortini, F. 1993. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi.

- Gesù, S. (a cura di) 1993. *Francesco Rosi*. Catania: Maimone.
- Governì, G. 2016. *Vittorio De Sica. Un maestro chiaro e sincer*. Milano: Bompiani.
- Gravina, G. 2016. *Le mani sulla città. Dietro le quinte di un film senza tempo*. Napoli: Homo Scrivens.
- Grisolia, R. 2007. “Roma: fantasma e materia. *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini”, *Italies*, 11. Pp. 679-695. <http://italies.revues.org/942>.
- Guccione, M. et al. 2002. *Guida ai quartieri romani INA-casa*. Roma: Gangemi.
- Insolera, I. 1976. *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica 1870-1970*. Torino: Einaudi.
- Micciché, L. 1999. *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio.
- Parigi, S. 2008. *Pier Paolo Pasolini Accattone*. Torino: Lindau.
- Parigi, S. 2014. *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venezia: Marsilio.
- Pasolini, P. P. 1955 [2009]. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P. 1958. “Viaggio per Roma e dintorni”, *Vie Nuove*, 03/05/1958.
- Pasolini, P. P. 1975. “Il mio *Accattone* in Tv dopo il genocidio”, *Corriere della Sera*. 10/10/1975.
Poi in *Id.* 1976. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P. P. 1991 [2000]. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P. 1993. *Accattone, Mamma Roma, Ostia*. Milano: Garzanti.
- Ponti, G. 1952. “Sequenze di paesaggi architettonici”, *Domus*, 270, 1.
- Ponti, G. 2008. *Amate l'architettura*. Milano: Rizzoli.
- Repetto, A. 1998. *Invito al cinema di Pasolini*. Milano: Mursia.
- Richardson, N. 2002. “Postmodern anachronisms: the city and country in democratic Spain” in *Id.* (ed.). *Postmodern paletos: immigration, democracy, and globalization in Spanish narrative and film*. London: Bucknell University Press. Pp. 140-171.
- Rinaldi, R. 1982. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Rogers, E. N. 1997. *Esperienza dell'architettura*. Milano: Skira.
- Samperi, P. 1996. *Distuggere Roma. La fine del Sistema Direzionale Orientale*. Torino: testo&immagine.
- Scandurra, E. 1999. *La città che non c'è. La pianificazione al tramonto*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Tafari, M. 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Torino: Einaudi.
- Ventrone, A. 2001. *Luci e ombre di un riformismo dimenticato* in Di Biagi P. (ed.). *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*. Roma: Donzelli. Pp. 161-186.
- Zevi, B. 1994. *Architettura. Concetti di una contro storia*. Roma: Newton Compton.
- Zevi, B. 1995. *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*. Roma: Newton Compton.
- Zevi, B. 1996. *Controstoria dell'architettura in Italia. Dialetti architettonici*. Roma: Newton & Compton.
- Pagina web del Bar Necci di Roma. <http://necci1924.com/a/?pg=storia&frame=1>.
- Pagina web della mostra *Città, architettura, edilizia pubblica. Il Piano INA Casa 1949-1963*. <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=3938>.
- Pagina web della mostra *Pasolini Roma*
<http://www.palazzoesposizioni.it/categorie/mostra-pasolini-roma>.
- “Pier Paolo Pasolini e le borgate romane”.
<https://sites.google.com/site/quartirequadraro/home/010-pier-paolo-pasolini>.
- Portale del Comune di Roma. <http://www.comune.roma.it>.
- Non al denaro, non al amore, né al cielo* (Ielma Adinolfi, Francesco Crispino, Flavio Rizzo, Gabriele Scardino, 1995). https://www.youtube.com/watch?v=_jYATJetuYI.

Massimo, il fratello architetto “Franco sognava di tornare in una casa a Marechiaro (Stella Cervasio)

http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/01/11/news/massimo_il_fratello_architetto_franco_sognava_di_tornare_in_una_casa_a_marechiaro-104712516/

Saviano incontra Rosi: “È ancora mani sulla città” (Roberto Saviano)

http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2013/08/18/news/saviano_rosi-64922207/

“Ecco perché servono altre Mani sulla città” (Fulvia Caprara)

<http://www.lastampa.it/2013/08/25/spettacoli/ecco-perch-servono-altre-mani-sulla-citt-OTGq1ik0aSv3sDPOOLTBPM/pagina.html>