

Lorenzo Marmo  
*Spazio, paesaggio, mappa.*  
*Roma e la modernità nel cinema noir di Pietro Germi*

La prospettiva da cui questo lavoro prende le mosse concerne la necessità di riflettere sul cinema del secondo dopoguerra italiano da una prospettiva transnazionale. La fase postbellica costituisce, naturalmente, un momento del tutto cruciale per la definizione dell'identità del cinema italiano. Proprio la qualità fondativa e mitopoietica di tale passaggio storico rischia però di occluderne una comprensione che scavalchi i confini nazionali, specie per quanto riguarda la categoria del neorealismo, troppo spesso, ed erroneamente «considerato un fenomeno autoctono e dalle tenui relazioni con fenomeni coevi»<sup>1</sup>.

Cercare di sbrogliare la complessa rete di influenze reciproche tra diverse cinematografie nazionali è viceversa un'operazione che può essere compiuta solo a patto di superare ogni pregiudizio nei confronti del cinema di genere<sup>2</sup>. È infatti su tale terreno che si esercita in modo più fertile la dimensione cosmopolita dell'immaginazione di registi come De Santis, Lattuada, Visconti<sup>3</sup>.

Nello specifico, questo saggio si incentra sull'utilizzo da parte di Pietro Germi della città di Roma come *location* in tre tra i suoi primi film, e

---

<sup>1</sup> Cfr. F. PITASSIO, *Uno stile internazionale? Il neorealismo degli altri*, in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, a cura di M. Guerra, Diabasis, Parma 2015, p. 66. Per una prospettiva aggiornata sul neorealismo, cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

<sup>2</sup> Cfr. A. O'LEARY, C. O'RAWWE, *Against Realism: On a Certain Tendency in Italian Film Criticism*, in «Journal of Modern Italian Studies», 16, 1, 2011, pp. 107-128; L. BAYMAN, S. RIGOLETTO, *The Fair and the Museum: Framing the Popular*, in *Popular Italian Cinema*, a cura di Id., Palgrave Macmillan, London 2013, pp. 1-28.

<sup>3</sup> Cfr. V. PRAVADELLI, *Neorealismo e cinema hollywoodiano: identità collettiva, immaginario e stili di regia* in *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, a cura di L. Venzi, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2008, pp. 189-203.

segnatamente: *Il testimone* (1946); *Gioventù perduta* (1948); *La città si difende* (1951). Si tratta di titoli che, pur nelle loro differenze, possono essere tutti ascritti all'interno del corpus del noir. L'ampliamento in direzione transnazionale di tale corpus, partito dall'individuazione degli elementi noir presenti nel realismo poetico francese degli anni Trenta<sup>4</sup>, si è poi esteso a molte altre cinematografie nazionali<sup>5</sup>.

Investigare esaustivamente la collocazione dell'Italia in questa complessa rete di interscambi non è naturalmente uno scopo che ci si possa prefiggere in questa sede. Cionondimeno, l'opera del primo Germi, grazie alla qualità metamorfica piuttosto forte che la caratterizza, risulta particolarmente adatta a un'analisi sia dei mutamenti interni dell'immaginario transnazionale del noir, sia del ruolo svolto da questo immaginario nel dopoguerra italiano<sup>6</sup>.

Il respiro transnazionale dell'opera di Germi colpisce a maggior ragione se si considera quanto il regista, per sua stessa ammissione, investisse il cinema di un ruolo cruciale nell'articolazione dell'identità collettiva degli italiani. Germi si è infatti sempre mosso alla ricerca della miglior forma che potesse esprimere un cinema nazionale, ovvero un cinema che permettesse al popolo italiano di conoscere sé stesso e facesse uscire «tutti noi italiani da quello stato di puerile immaturità psicologica cui spesso ci abbandoniamo, perdendo il contorno preciso dei problemi, rinunciando a conoscere la realtà, a combattere»<sup>7</sup>.

Nonostante il regista evochi esplicitamente il termine «realtà», però, il percorso di Germi si segnala innanzitutto per la sua estraneità rispetto alla corrente principale del neorealismo. Il lavoro di regia di Germi cerca infatti, come scrive Pitassio, una forma espressiva che risponda direttamente alle necessità del racconto cinematografico, «anziché alle pretese di una gerarchia estetica maturata in differenti forme espressive, o alle necessità di una fedeltà

<sup>4</sup> Cfr. G. VINCEDEAU, *Noir Is Also a French Word. The French Antecedents to Film Noir*, in *The Book of Film Noir*, a cura di I. Cameron, Continuum, New York 1992, pp. 49-58.

<sup>5</sup> Cfr. «Iris», n. 21, *European Precursors of Film Noir*, Spring 1996; A. SPICER (a cura di), *European Film Noir*, Manchester University, Manchester 2007; H.B. PETTEY, R.B. PALMER (a cura di), *International Noir*, Edinburgh University, Edinburgh 2014.

<sup>6</sup> Per maggiori approfondimenti sull'argomento, cfr. L. MARMO, *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*, Bulzoni, Roma 2018, pp. 119-173.

<sup>7</sup> P. GERMI, *In difesa del cinema italiano*, in «Rinascita», 3, marzo 1949, ora in O. CALDIRON, *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, Bulzoni, Roma 2004, p. 27. Si veda, a questo proposito, cfr. L. MALAVASI, *Il cinema è indispensabile agli italiani*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Id., E. Morreale, Centro Sperimentale di Cinematografia-Sabinae, Roma 2016, pp. 15-22.

al reale»<sup>8</sup>. Per operare la propria analisi del presente, Germi adotta dunque una messa in scena ben più carica di stampo noir, che gli permetta di esprimere concetti e sensazioni in termini puramente visivi e sonori, in modo da restituire l'angoscia esistenziale dei propri protagonisti<sup>9</sup>. Liberandosi di ogni imbarazzo rispetto all'opzione della narrazione forte e dell'invenzione melodrammatica, Germi si rifà alle convenzioni del cinema di genere come modalità essenziali alla mobilitazione della fantasia degli spettatori e dei loro meccanismi di identificazione e desiderio: mobilitazione al di fuori della quale ogni riflessione sul presente gli risulterebbe incompleta e superflua.

La scelta di investigare il cinema di Germi tramite il filtro della rappresentazione dello spazio urbano non è casuale. Essa permette infatti all'immaginario del regista di confrontarsi con il discorso neorealista sul suo stesso territorio, per così dire, ovvero quello del contatto con lo spazio ripreso dal vero. Se un elemento di profonda topofilia<sup>10</sup> caratterizza l'immaginario del regista sin dagli esordi, tale dimensione sembra poi cristallizzarsi progressivamente, proprio grazie all'influsso intrecciato dei modelli esteri e nazionali.

In sintesi, un'indagine della trilogia noir di Germi può servire a mettere in evidenza l'evoluzione del suo stile in relazione a tre ambiti discorsivi (evidentemente tra di loro intrecciati):

1. La riflessione sul problema dell'identità, sia soggettiva (specialmente maschile<sup>11</sup>) che collettiva.
2. La metamorfosi del rapporto tanto con il cinema nazionale coevo, ovvero col neorealismo, che con le fonti d'ispirazione estere (il che permette a sua volta una ricognizione di alcune metamorfosi interne al corpus transnazionale del noir).

<sup>8</sup> F. PITASSIO, *Giovani di poche speranze. Pietro Germi nel secondo dopoguerra*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Malavasi, Morreale, cit., p. 75.

<sup>9</sup> Per maggiori approfondimenti sui caratteri del noir, cfr. almeno J. NAREMORE, *More than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California, Berkeley 1998; V. PRAVADELLI, *Il soggetto maschile del «noir»: tra sguardo impotente e desiderio di conoscenza*, in Ead., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 121-155.

<sup>10</sup> Per maggiori approfondimenti sul concetto di topofilia, cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006.

<sup>11</sup> Per maggiori approfondimenti riguardo al discorso sulla mascolinità in tutta la filmografia di Germi, cfr. S. PARIGI, *Uomini di ferro, uomini di paglia*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Malavasi, Morreale, cit., pp. 30-38.

3. La rilevazione delle diverse modalità di utilizzo dello spazio urbano di Roma come contesto di ambientazione delle vicende narrate. E a partire da questo, un ragionamento sulle diverse categorie con cui si può concettualizzare la spazialità cinematografica (luoghi e spazi; paesaggio, ambiente e territorio; mappa e cartografia).

Condurrò perciò un'analisi dei tre testi, evidenziando all'interno di ogni paragrafo le conclusioni che si possono trarre in merito a ciascuno dei punti succitati.

### 1. Il testimone e gli spazi della soggettività

Il film d'esordio di Germi si apre su delle immagini del traffico urbano, mentre una *voice-over* enfatizza come, nello spazio della grande città, alla prossimità fisica delle persone si accompagna il loro isolamento emotivo. Questa esplicita interrogazione del tema dell'alienazione come principale caratteristica dell'esperienza urbana moderna viene messa però subito in secondo piano, cedendo il posto ad una riflessione sulla soggettività della colpa. La narrazione si sposta infatti all'interno di un tribunale, e la storia si concentra sull'imputato di un processo, Pietro (Roldano Lupi). Per buona parte del film rimarremo incerti in merito all'innocenza o meno del personaggio, scagionato dall'accusa di omicidio grazie ad un trucco del suo disonesto avvocato. Il racconto seguirà il progressivo emergere della coscienza di Pietro che, grazie all'amore per Linda (Marina Berti), si renderà conto di dover affrontare la propria colpa e sottoporsi alla giusta punizione.<sup>z</sup>

Inizialmente, nell'aula del tribunale, Pietro si presenta come un puro volto, offrendo agli spettatori (diegetici ed extradiegetici) un'espressione spavalda e imperscrutabile. Germi concede però un accesso progressivamente sempre maggiore all'interiorità del protagonista suo omonimo: prima la regia inizia a sposare il suo sguardo per mezzo di inquadrature in soggettiva; poi, nella concitazione dei momenti più tormentati, arriviamo a udire i suoi pensieri: la sua voce si sostituisce di fatto a quella impersonale del narratore dell'*incipit*.

All'interno del processo di metamorfosi di Pietro riveste d'altronde grande importanza anche il ragionier Marchi (Ernesto Almirante), il quale più che una figura reale sembra una sorta di *daimon* mandato dalla provvidenza sul cammino di Pietro per ravvederlo, al punto da far quasi sconfinare il film nel terreno del fantastico.

1. Anche se si apre su interrogativi che riguardano lo spazio sociale, il film investiga soprattutto la psiche del singolo, sul modello del *Delitto e castigo* dostoevskijano e di altri grandi classici della letteratura europea Otto-Novecentesca. Germi propone una riflessione sulla necessità di assumersi la responsabilità delle proprie azioni nei confronti della collettività, ma tale collettività rimane più una sorta di fantasma che un interlocutore realmente esistente.

*Il testimone* sembra insomma oscillare tra il legame con la dimensione contestuale e la riflessione su categorie universali. Questa tensione è resa assolutamente evidente dal modo sostanzialmente ambivalente in cui Germi mette in scena lo spazio, sempre sospeso tra la concretezza del dato fenomenico e un lavoro in direzione di una resa atmosferica. La peculiarità delle sue scelte registiche sta proprio nella capacità di sfruttare a un tempo l'ariosità degli esterni e la qualità astrattizzante dei vicoli del centro storico. Le strade intorno alla casa di Pietro, in via della Cordonata (sulla collina del Quirinale), sono dedali ventosi che diventano sempre più inquietanti man a mano che Pietro sprofonda nell'angoscia, fino ad assumere connotati quasi metafisici che non mancano di ricordare il cinema espressionista. Entrambe le modalità di messa in scena possono d'altronde essere fatte risalire, come sottolinea Giorgio De Vincenti<sup>12</sup>, alla produzione francese d'anteguerra<sup>13</sup>. Da una parte, le dense atmosfere chiaroscurate di Marcel Carné o Julien Duvivier e del realismo poetico noir francese; dall'altra, la propensione alla profondità di campo e a un'apertura sul fenomenico che faceva di Jean Renoir un precursore del neorealismo stesso.

È dunque chiaro che il modello qui proposto da Germi per un nuovo cinema italiano postbellico non si fonda certamente su una concezione realista. La chiarezza e risolutezza cui giunge il protagonista nel finale non si esprime infatti per mezzo di una visione oggettiva, ma tramite un manicheismo luministico di stampo melodrammatico<sup>14</sup>: quando Pietro affronta

<sup>12</sup> Cfr. G. DE VINCENTI, *Gli esordi: De Santis, Pagliero, Germi, Comencini*, in *Storia del cinema italiano. 1945/1948*, VII, a cura di C. Cosulich, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia 2003, p. 235.

<sup>13</sup> Cfr. L. QUARESIMA, *Parigi ci appartiene? Modelli francesi nel cinema italiano del dopoguerra*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano. Dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G.P. Brunetta, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, pp. 441-467; P. SORLIN, *Cinema italiano e cinema francese: influenze reciproche negli anni Quaranta e Cinquanta*, in «Imago. Studi di cinema e media», 1, 1, 2010, pp. 147-154.

<sup>14</sup> Cfr. M. MEISEL, *Scattered Chiaroscuro. Melodrama as a Matter of Seeing*, in *Melodrama: Stage Pictures Screen*, a cura di J. Bratton, J. Cook, C. Gledhill, British Film Institute,

Linda e le dice che deve andare a costituirsi, a causa del buio che domina nella stanza vediamo soltanto le due silhouette nere dei personaggi; e viceversa nell'inquadratura conclusiva Pietro avanza verso il proprio destino, affranto ma illuminato da luce piena.

2. Il film è essenzialmente coevo alle produzioni neorealiste ma ne è evidentemente piuttosto distante, non occupandosi dei problemi della cronaca recente né facendo alcuno sforzo per calare la vicenda nella realtà contestuale postbellica. Lo stile registico di Germi, nel connubio tra riprese *en plein air* e stilizzazione noir, cerca dunque un equilibrio che superi un approccio strettamente fenomenologico, bilanciandolo con un'attenzione alle dinamiche dell'identità e del desiderio.

La volontà di distanziarsi da un livello strettamente referenziale, pur non perdendo di vista la possibilità espressiva concessa dalle riprese in esterni reali, risulta d'altronde ancor più chiara allorché ci rendiamo conto che, pur non lesinando inquadrature di Roma dal vero, il film si preoccupa però di non nominare mai la città esplicitamente. Nei dialoghi ricorrono poi numerose indicazioni topografiche (Salita delle Fontane, Via dell'Opera, Via del Colle), nessuna delle quali esiste a Roma: si tratta piuttosto di indirizzi di Genova, la città natale di Germi (da cui tra l'altro proviene esplicitamente anche il protagonista). Quest'ambiguità sulla collocazione geografica del film non mancò di mandare in confusione qualche recensore dell'epoca<sup>15</sup>.

3. Più che rappresentare un ambiente storicamente specifico, i luoghi reali vengono adoperati nel film per la loro qualità evocativa, facendone spazi per il riverbero delle sensazioni ed emozioni dei personaggi<sup>16</sup>.

---

London 1994, pp. 65-82.

<sup>15</sup> «C'è una città che si ignora, provvista di un fiume (Torino?)», P.B., in «La critica cinematografica», anno I, n. 2, marzo-aprile 1946, ora in AA.VV., *Il cinema ricomincia. I film italiani del 45/46*, Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza-Museo Nazionale del Cinema, Torino 1992, p. 27.

<sup>16</sup> Sandro Bernardi riflette sulla dialettica luogo/spazio e sul cinema narrativo come forma che tende «alla trasformazione del luogo in spazio di un'azione», uno spazio che rifletta «i conflitti fra le pulsioni interiori o fra le forze sociali o le culture, o fra l'uomo e la donna», S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 37, 57.

## 2. Gioventù perduta e il paesaggio della società postbellica

Il film successivo (1948) ruota intorno alla banda di criminali guidata da Stefano (Jacques Sernas), rampollo annoiato della Roma bene. Studente di diritto, il giovane convince i propri comparì a svaligiare le casse dell'università, e si lascia dietro una sequela di crimini e delitti, fino a che un giovane poliziotto (Massimo Girotti) non riuscirà a fermarlo.

1. *Gioventù perduta* prosegue dunque la riflessione su crimine e mascolinità, ma:
  - a) sdoppia il discorso tramite la presenza di due protagonisti che si collocano ai lati opposti della linea bene/male;
  - b) lo declina esplicitamente in relazione alle problematiche della realtà contestuale postbellica, rendendo più esplicita la componente della classe.

Il film fu infatti oggetto di notevoli censure<sup>17</sup> a causa della sua riflessione sull'intreccio tra borghesia e crimine. Il film divenne perciò il centro di un dibattito feroce in cui la sinistra si erse a difendere Germi a spada tratta con una lettera aperta<sup>18</sup> in cui si paragonava esplicitamente l'intervento del Sottosegretario allo spettacolo Andreotti alla censura fascista. D'altronde, il fatto che il film divenisse bersaglio delle istituzioni conservatrici gli garantì una collocazione del tutto impropria nell'alveo del neorealismo, come se qualsiasi film che riuscisse a destabilizzare e problematizzare lo sguardo sul mondo del dopoguerra dovesse necessariamente essere avvocato a questa corrente: si veda ad esempio quanto scrive Ennio Flaiano, secondo cui film come *Gioventù perduta* sono eccezionali «antiromanzi» che combaciano «a tal punto con la realtà da lasciarci pensosi»<sup>19</sup>. In questo modo le strategie stilistiche e il discorso del film vengono completamente falsati.

Il modello di riferimento per Germi è invece senz'altro quello del noir americano, sia per quanto riguarda lo stile (profondità di campo; fotografia a forti contrasti; inquadrature oblique) che per la frequentazione dei medesimi *topoi* (la donna fatale, il locale notturno). La stessa capacità

<sup>17</sup> Cfr. E. DAGRADA, *Un inizio contro. Censura e scrittura in Gioventù perduta, Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Malvasi, Morreale, cit., pp. 91-103.

<sup>18</sup> Cfr. AA.VV., *Lettera dei cineasti italiani in difesa di Gioventù perduta*, ora in *Storia del cinema italiano. 1945/1948*, VII, a cura di Cosulich, cit., pp. 546-547.

<sup>19</sup> E. FLAIANO, recensione al film, in «Bis», 23 marzo 1948.

di Germi di calare il proprio racconto all'interno di una mappa urbana specifica, lungi dal costituire un legame col neorealismo, deve essere interpretata in questo senso. Il corpus noir è infatti una delle modalità precipue con cui il cinema statunitense ha investigato la condizione metropolitana, e tale indagine degli spazi della modernità si è spesso avvantaggiata di un uso estensivo della *location shooting*<sup>20</sup>.

2. Rispetto all'ispirazione francese del lavoro d'esordio, Germi si avvicina ora più nettamente al noir americano classico. La rubricazione del film nell'ambito neorealista è invece frutto di un fraintendimento culturale. Oltre alle differenze stilistiche, il film, al contrario dei testi neorealisti canonici, si concentra sulla borghesia. Le affinità che sono state rilevate<sup>21</sup> con un film come *Germania anno zero* (R. Rossellini, 1948) sono d'ordine essenzialmente tematico, e ben comprensibili vista la vicinanza cronologica dei due film.

Il film è anche il racconto di un collasso generazionale e del fallimento di un intero sistema pedagogico. Stefano è un giovane sadico-nichilista che veste di bianco ma ha un animo nero. Allo stesso modo funziona l'architettura della Città Universitaria di Marcello Piacentini, in cui si sviluppa l'alleanza criminosa, con la sua predominanza di bianco e vetro. Candore e trasparenza assoluta non sono che illusioni, dietro di esse si nascondono l'oscurità e il delitto.

È in verità proprio in questo utilizzo dell'ideale monumentale del modernismo fascista come significante negativo, che il film si avvicina alla temperie neorealista: troviamo infatti una dinamica simile in molti testi del canone, da *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) a *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948)<sup>22</sup>. Di lì a qualche anno Germi attribuirà d'altronde proprio a quest'ultimo film di De Sica un valore non meno che epifanico:

Io ho abitato per molto tempo vicino al Tritone. Avevo fatti miei a cui pensare, e sebbene il più ostinato dei miei pensieri fosse quello di fare del cinema, ebbene devo confessare una cosa che mi sembra

<sup>20</sup> Cfr. E. DIMENDBERG, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University, Cambridge 2004.

<sup>21</sup> Cfr. A.M. TORRIGLIA, *Broken Time, Fragmented Space. A Cultural Map for Postwar Italy*, University of Toronto, Toronto 2002, pp. 3-38.

<sup>22</sup> Cfr. D. FORGACS, *Space, Rhetoric, and the Divided City in Roma città aperta*, in *Roberto Rossellini's Rome Open City*, a cura di S. Gottlieb, Cambridge University, Cambridge 2004, pp. 106-130.

straordinaria: il largo Tritone io l'ho 'visto' soltanto nel film *Ladri di biciclette*. L'ho visto in quelle immagini per la prima volta<sup>23</sup>.

Ancor prima di questo incontro rivelatore, però, con *Gioventù perduta*, la pratica filmica di Germi si configurava già come occasione per una perlustrazione della concreta configurazione urbanistica della sua città d'adozione.

3. Il film non si limita a utilizzare i luoghi di Roma come sfondo dell'azione, ma articola una dinamica spaziale che, pur all'interno dell'immaginario noir, sfrutta appieno la storia culturale e simbolica inscritta nell'ambiente e produce una riflessione sul paesaggio come territorio<sup>24</sup>.

### 3. La città si difende e la mappa di Roma

*La città si difende* si concentra sulle vicende di quattro rapinatori che, nella sequenza d'apertura, mettono a segno il furto delle casse dello Stadio Flaminio durante un'affollatissima partita di calcio. Inseguiti dalla polizia, i quattro prendono strade diverse, e il film ne segue le peregrinazioni mentre 'calano' sulla città da nord, disegnandone un ritratto complesso ed eterogeneo. Nessuno dei protagonisti è un criminale di professione, sono giunti tutti al crimine a causa di situazioni di scacco esistenziale e soprattutto economico. Perduti nel magma della metropoli, finiranno invariabilmente per soccombere, pagando con la galera o con la morte.

1. Germi amplia ulteriormente la dimensione della sua indagine sull'identità urbana, giungendo ad una dimensione corale. Nessuno dei quattro protagonisti rappresenta però un possibile punto di identificazione sufficientemente forte per lo spettatore, perché non ne viene raccontata una traiettoria di presa di coscienza ma soltanto l'inevitabile capitolazione di fronte alla forza incommensurabile di un destino negativo.

<sup>23</sup> GERMI, *In difesa del cinema italiano*, cit. p. 27. Nel film di De Sica *Largo Tritone* è, naturalmente, l'incrocio nei pressi del quale avviene il fatidico furto della bicicletta.

<sup>24</sup> Sulla capacità del cinema di negoziare il nostro rapporto con il paesaggio non soltanto «come distesa di spazio esaminata da lontano, o da contemplare, quanto come ambiente vissuto e abitato», ovvero come territorio, come spazio esistenziale, cfr. M. LEFEBVRE, *Sul paesaggio nel cinema narrativo*, in «Imago. Studi di cinema e media», 5, 9, 2014, pp. 23-42.

La disperazione dei protagonisti avvicina in effetti, in alcuni passaggi, il film alle atmosfere neorealiste, che erano ormai per Germi un riferimento dichiarato. Al tempo stesso, modello essenziale è anche quello del sottofilone «semidocumentario» del noir americano<sup>25</sup>. Nei noir semidocumentari l'intento celebrativo delle istituzioni dell'ordine americane (polizia, FBI ecc.) si accompagna ad una forte retorica di stampo realista, tra i cui modelli dichiarati c'è lo stesso neorealismo italiano. Germi sembra guardare soprattutto ad un film come *Naked City* (*La città nuda*, 1948), il cui regista Jules Dassin si era esplicitamente ispirato a Rossellini.

2. *La città si difende* costituisce dunque un momento di convergenza tra le istanze neorealiste e l'immaginario noir. Il regista abbandona l'investigazione della classe borghese e sembra trovare una dimensione di vera e propria sintesi tra le sue diverse fonti d'ispirazione.

Dal centro alla periferia, dagli spazi monumentali a quelli marginali, dalla Roma industrializzata a quella residenziale, Germi sfrutta pressoché tutte le potenzialità paesaggistiche e spettacolari di Roma: le strutture del film di genere servono qui come forma di negoziazione mediale tra il desiderio di conoscere un tessuto urbano reale e la spinta a leggerlo tramite la proiezione su di esso di una dimensione ludica.

Germi orchestra sapientemente il particolare piacere spettatoriale legato al movimento della narrazione sulla mappa. Un piacere che deriva tanto dall'immersione nei frammenti delle traiettorie dei singoli personaggi che dalla sensazione, essenziale per una continua mobilitazione del desiderio, di non poter conoscere la totalità dei loro spostamenti. Il film insomma gioca costantemente con la «mappa cognitiva» dello spettatore, ovvero con la «dialettica tra il qui ed ora della percezione immediata e il senso immaginativo o immaginario della città come totalità assente»<sup>26</sup>. In questo modo, il regista riesce a evocare il profondo fascino della metropoli come immenso contenitore di destini individuali e come inesauribile serbatoio di narrazioni di cui ha parlato Paul Ricoeur<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Per un'analisi dei sottogeneri del noir, cfr. F. KRUTNIK, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, New York 1991, pp. 188-226.

<sup>26</sup> F. JAMESON, *Cognitive Mapping*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson, L. Grossberg, University of Illinois, Champaign 1988, p. 353. Il concetto era stato originariamente introdotto da K. LYNCH, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>27</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, a cura di F. Riva, Città Aperta, Troina 2008.

Tale ricerca di equilibrio tra totalità e frammentazione trova d'altronde declinazione anche sul piano visivo, nell'organizzazione di un profilmico ricco e variegato, dominato da un'estetica della saturazione. Tanto gli esterni che gli interni sono caratterizzati dall'affastellarsi di griglie e cornici architettoniche e dalla moltiplicazione dei centri di attenzione su tutta la superficie dell'immagine, la cui frammentazione è contenuta solo dai bordi dell'inquadratura.

3. Il film insomma, ancor più che ragionare sulla colpa individuale o sulle difficoltà socioeconomiche della società postbellica, diventa una riflessione sullo spazio urbano stesso, sull'attività del raccontarlo e sulla possibilità di plasmarne le forme in direzione estetica. In mancanza di un'identificazione forte con i personaggi, è con la città stessa che veniamo ad identificarci, aderendo alla sua modalità diffusa di interpellazione della nostra fantasia. Il desiderio spettatoriale si distribuisce su tutta la superficie della mappa urbana e dell'inquadratura, e il film dunque non si limita a sfruttare a fondo il territorio e il paesaggio romano, ma palesa in pieno il carattere eminentemente cartografico della narrazione cinematografica<sup>28</sup>.

In conclusione, l'avventura noir di Germi, che era iniziata ancorandosi al mistero del volto di un uomo, si conclude invece nel segno della disseminazione spaziale sulla mappa. Tra questi due poli, la dimensione intermedia rappresentata dalla collettività, dallo spazio sociale, rimane essenzialmente inafferrabile.

In questo senso va interpretato anche il titolo di quest'ultimo film, il cui espediente di antropomorfizzazione della città non manca d'incongruenza. Più che essere *la città* a doversi *difendere* dai criminali, sono infatti i protagonisti stessi a cercare, invano, una via d'uscita da tale immenso coacervo di sofferenza e alienazione. Se Roma è dotata di un'agentità, essa si sostanzia di un'implacabile e sadica protervia verso i propri abitanti. Ma questa fantasia fatalista della personificazione dello spazio urbano non sembra in fin dei conti essere altro che un'operazione di negazione della sua inquietante ed incontrollabile natura polimorfa.

Il cinema di Germi, il suo lavoro estetico e la sua «immaginazione cartografica»<sup>29</sup> si propongono, rispetto a questo spazio urbano eterogeneo

<sup>28</sup> Cfr. T. CONLEY, *Cartographic Cinema*, University of Minnesota, Minneapolis 2007.

<sup>29</sup> Cfr. T. CASTRO, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2011.

e privo di un tessuto interpersonale contenitivo, come forma di compensazione, nel tentativo di mediare e dare un senso all'esperienza della modernità urbana.