

La Rivista di Engramma  
**100-102**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 100-102  
anno 2012

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

**100 ottobre 2012**

**101 novembre 2012**

**102 dicembre 2012**

finito di stampare gennaio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

redazione  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2  
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le  
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti  
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato  
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 6 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

**100**

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

## DIRETTORE

monica centanni

## REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

## COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*



**PENSARE PER IMMAGINI**

**SOMMARIO**

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO  
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI  
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE  
Bere alla palude: l'anima e( ) il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI  
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI  
“Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON  
“L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi”. Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI  
‘Zum Logos das Wort’. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI  
*A foot's difference*. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO  
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO  
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN  
*Mnemosyne* 42
- 113 | KURT W. FORSTER  
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI  
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI  
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR  
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI  
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS  
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ  
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI  
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI  
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI  
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI  
*Documents*: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI  
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO  
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiabel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI  
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI  
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS  
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI  
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE  
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA  
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

MATTEO ZADRA

## Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

*Roma città aperta* segna l'ingresso del cinema in un nuovo territorio, uno spostamento che introduce nuove regole nella rappresentazione e nella costruzione di un racconto. Roberto Rossellini comprende la necessità di mettere a fuoco un nuovo sguardo e la traduce in un'inedita interpretazione di quello che il film può offrire come strumento narrativo. Questa ridefinizione, che si dirige verso un drastico ampliamento dei confini tradizionali di quanto viene filmato, nelle intenzioni di Rossellini non può in alcun modo limitarsi a rimanere un movimento autonomo del film: è un'esplorazione che deve contemporaneamente immaginare un proprio pubblico. *Roma città aperta* lancia una sfida continua agli spettatori, invitandoli – anche insistentemente – a assumere una propria posizione e accettare un coinvolgimento radicalmente diverso, senza dubbio più doloroso, rispetto a quello che il cinema tradizionalmente offre in forma di spettacolo.

Questa inedita attenzione che Rossellini dedica alla percezione degli spettatori di *Roma città aperta* si traduce innanzitutto nella composizione di un racconto che alterna repentine oscillazioni tra il registro comico e quello tragico. Questi capovolgimenti emotivi, dove numeri comici perfettamente orchestrati (fig. 1) si alternano a momenti di insostenibile violenza, svolgono in fondo una doppia funzione, sottilmente ambigua: una gag può concedere un istante di leggerezza, alleviando la tensione del racconto, ma funziona anche come invito ad abbassare la guardia, così che nel giro di pochi minuti ci si ritrova ancora più esposti alle immagini di orrore estremo che scandiscono il film.

Parallelamente a questa efficace disposizione di ripide alternanze tra emozioni contrapposte, Rossellini ha intessuto *Roma città aperta* con una complessa trama iconografica che, grazie a un gioco di rimandi interni, struttura in profondità lo sviluppo della vicenda. Inquadrature, pose, situazioni e oggetti ritornano a più riprese da un capo all'altro della pellicola e la frequenza di queste occorrenze contribuisce in modo decisivo a creare la sostanza emotiva e morale del film.



1. La gag di San Rocco / 2. Le calze bucate di Andreina / 3. Marina si sfilava le calze

Nei momenti cruciali di *Roma città aperta* ritroviamo ad esempio alcuni oggetti quotidiani, come le calze di tre personaggi femminili: la piccola Andreina, Marina Mari (Maria Michi) e Pina (Anna Magnani). Il ruolo delle calze delle tre donne non si limita a una funzione descrittiva o ambientale ma caratterizza profondamente il personaggio che le indossa. Quelle bucate di Andreina, che vorrebbe unirsi alle missioni di sabotaggio dei giovani ragazzi capeggiati da Romoletto, fanno capolino nella scena in cui Francesco (Francesco Grandjacquet) mette a letto il figlio di Pina, Marcello (Vito Annichiarico). Le vediamo al bordo dell'inquadratura (fig. 2) di un neonato seduto su di un vaso da notte: le calze bucate, per quanto defilate, attirano l'attenzione grazie al giocherellare continuo dei piedi di Andreina e rimandano alla sua condizione di povertà e innocenza. A queste si contrappongono le calze eleganti di Marina Mari nel corso della scena del litigio con il partigiano Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero). Marina se le sfilava nervosamente (fig. 3) mentre reclama i sacrifici compiuti per guadagnarsi un vuoto

benessere materiale, di cui le calze rappresentano l'emblema, conquistato a scapito della libertà personale: pochi minuti dopo assisteremo alla sua delazione che porterà all'arresto di Giorgio.



4. Il militare in perlustrazione alza lo sguardo / 5. Soggettiva del militare / 6. Il corpo di Pina e Marcello

Ma è soprattutto nel momento emotivamente più celebre e sconvolgente del film, la scena dell'uccisione di Pina mentre insegue la camionetta su cui è stato caricato il suo promesso sposo Francesco, che le calze assumono un ruolo centrale. La sequenza si apre con l'arrivo dei soldati italiani e tedeschi che circondano lo stabile in cui abitano Pina e Francesco e danno disposizioni per l'evacuazione del caseggiato, radunando gli inquilini (unicamente donne e bambini) lungo la strada. La scena del rastrellamento insiste ossessivamente sulle rozze molestie da parte dei soldati dell'esercito tedesco nei confronti delle donne romane. È in questa cornice di incombente violenza sessuale che vediamo un gruppo di militari scendere nei sotterranei del condominio e un soldato affacciarsi da una piccola finestrella collocata esattamente sotto al marciapiede dove sono allineate le donne evacuate. Questo brevissimo inserto si compone di due passaggi: prima ci viene mostrato il militare che si sporge e alza lo sguardo con un sorriso ottuso (fig. 4), quindi vediamo una ripresa soggettiva del suo punto di vista (fig. 5) che osserva, da sotto, le gambe delle donne. E' un'inquadratura priva di voyeurismo, come se la soggettiva non coincidesse con lo sguardo lubrico del soldato, restituendoci invece l'immagine agghiacciante di una serie di corpi femminili allineati, indifesi e privi di riconoscibilità.

Un'immagine analoga torna dopo pochissimi minuti per raccontare la morte della protagonista del film, Pina. Se nel precedente caso del soldato la macchina da presa lanciava uno sguardo in verticale verso le gambe delle donne allineate, ora l'inquadratura si colloca raso terra per ritrarre il corpo morto di Pina in mezzo a Via Montecuccoli (fig. 6). Pina viene uccisa nel giorno in cui avrebbe dovuto sposarsi e per questo, a differenza delle precedenti scene, indossa delle calze nere. La sua morte violenta diventa il risvolto dell'oltraggio al pudore perpetrato dai nazifascisti nei confronti delle donne lungo tutto il film. L'immagine delle calze di Pina è l'emblema della crudeltà di un'esecuzione pubblica e brutale.



7. Passi sopra al corpo di Marina / 8. Il corpo di Pina in mezzo alla strada / 9. Padre Piero raccoglie il corpo di Pina

L'iconografia del corpo morto di Pina si contrappone al corpo privo di sensi di Marina Mari, poco prima del finale. Davanti al cadavere di Giorgio, trucidato dai torturatori, Marina cade a terra priva di sensi, realizzando tardivamente le proprie responsabilità. In questo caso la macchina da presa non si abbassa raso terra, come aveva fatto in precedenza con Pina, ma riprende il suo corpo dall'alto (fig. 7), come se venisse calpestato e umiliato dalle scarpe dei presenti che si muovono intorno a lei, completamente indifferenti al suo stato.

Diametralmente opposto è lo sguardo che Rossellini riserva al cadavere di Pina, lontanissimo da ogni figura umana e quasi sospeso nella strada (fig. 8). Chi trova il coraggio di avvicinarsi è

innanzitutto il figlio Marcello e, poco dopo, padre Piero Pellegrini (Aldo Fabrizi), che raccoglie Pina proteggendola dagli sguardi dei presenti (fig. 9). È a questo punto che Rossellini mette in scena una pietà rovesciata (fig. 10), in cui è la figura femminile a essere sorretta da quella maschile. Sarà sempre padre Piero ad assistere l'altro martire del film, Giorgio Manfredi, morto per le torture sopportate senza che gli venisse estorta alcuna confessione. Il primo piano del viso insanguinato e tumefatto di Giorgio (fig. 11) richiama l'immagine di un Cristo flagellato, pochi istanti prima del finale in cui assistiamo alla fucilazione di padre Piero davanti allo sguardo disperato dei ragazzi del suo oratorio.



10. Una pietà inversa / 11. Giorgio Manfredi dopo le torture

### English abstract

Roberto Rossellini assigns to the audience of *Roma città aperta* a new role in the movie's reception. He also creates an original iconographic structure through using both references to classical images of christian art (the Piety, the scourged Christ) both everyday objects like stockings, which assume different meanings in reference to different characters.

### Bibliografia

BRUNI 2006

D. Bruni, *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Torino 2006

BRUNI 2006

V. Fantuzzi, *Riflessi dell'iconografia religiosa nel film "Roma città aperta" di Roberto Rossellini*, in «La civiltà cattolica», 3489, 1995

ROSSELLINI 1987

R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Venezia 1987



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • ottobre 2012

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)