

## **LA CINETECA DI CLIO**

### **Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale**

**Fabio Bertini**

#### **NOTA INTRODUTTIVA DEL CURATORE**

Il criterio con cui si presentano i materiali di questa cineteca è semplice. Si tratta di percorsi guidati nella cinematografia utile alla storia, secondo alcune chiavi di lettura, presentati con un ragionamento che sistema i film in possibili percorsi didattici. Naturalmente, il tracciato proposto non è il solo possibile. Si tratta di verificare quanto della storia si rifletta nella cinematografia e quanto della cinematografia porti i segni della storia. I due approcci non sono in contraddizione, ma possono suggerire scelte diverse, due vie pedagogiche per così dire, diverse soggettività e sensibilità.

Come affrontare il problema? La prima via è quella di una rappresentazione di fatti e scenari che il cinema offre all'interno di una didattica aperta agli strumenti mediatici. Ciò comporta di prescindere dalla data di uscita dei film e di collocare sequenze secondo il piano della lezione di storia. Potrà esserci un ordine cronologico che segue la tipica lettura manualistica, anche di livello universitario, così da offrire via via elementi di contestualizzazione e di immagine. Potrà esserci un taglio problematico seminariale e allora le scene offriranno elementi dimostrativi al sostegno di ipotesi e grandi categorie. Potranno esservi esigenze settoriali di specifica dimensione, relativi al mondo del lavoro, della moda, del giornalismo e di quant'altro si voglia. Potrà esservi l'autonoma dimensione del cineforum per servire allo studio storico. Molti altri possono essere i modi di utilizzare il materiale cinematografico che è ricco proprio in quanto assai spesso è in grado di riflettere la vita degli uomini e le caratteristiche strutturali delle società, come accade, del resto, alla letteratura.

Qui, scelto di operare attraverso alcune grandi categorie di lettura, si è pensato di seguire l'ordine cronologico di uscita dei film. Ciò a un triplice scopo. Il primo è mantenere un criterio di ordine che contiene comunque una valenza storica. Il secondo è offrire qualche elemento per una storia dei film che sia valido in sé. Il terzo, e il più importante, è cogliere attraverso il cinema l'autobiografia della cultura o delle culture che producono il film, perché in questo vi è un proprio in cui si rispecchia la vera e propria storia di una nazione, di un continente, di una civiltà. I percorsi che si suggeriscono hanno questo senso e contengono, per chi voglia verificarle, indicazioni sulle sequenze che più sembrano coerenti alla spiegazione didattica. Ciò corrisponde sempre e comunque ad un criterio soggettivo, anche se i percorsi di presentazione hanno tutti avuto una verifica didattica e sono stati discussi con studenti maturi e in grado di offrire critiche costruttive e suggerimenti preziosi, del che li ringrazio. Tenendo conto di questo, molto altro si può fare e molte soluzioni sono realizzabili, ma il fine fondamentale è quello di dare un ordine a materiali spesso disomogenei, qualche volta contrastanti tra loro, sempre e comunque disaggregabili in mille maniere. E bisogna anche dire con chiarezza che, per quanto ci si sia sforzati di cogliere tutti i possibili materiali utili, sezione per sezione, rimarranno sempre molti titoli trascurati o dimenticati, ma lo scopo di questo lavoro non è una raccolta enciclopedica. Essendo questo un materiale on-line, sarà sempre possibile raccogliere suggerimenti come in una sorta di lezione permanente cui chiunque può partecipare.

Tuttavia, resta lo scopo di fondo del lavoro, raccogliere una vasta gamma di possibilità – e dunque di titoli – esporli in modo ordinato, trarne una cineteca credibile. È quanto si è cercato di fare, così che, sotto le diverse ripartizioni, si presentano molti titoli coerenti al proposito, probabilmente la gran parte dei titoli che vi possono a buon titolo rientrare. Di questi titoli, molti sono disponibili in questa “CINETECA CLIO”, inserita in una Biblioteca universitaria attiva a Prato che è parte di un grandissimo sistema bibliotecario universitario e cerca di essere all’altezza di una tradizione straordinaria, quale è quella dell’Università di Firenze, ma che è parte anche di un sistema bibliotecario provinciale come quello pratese tra i più dinamici e attivi del panorama italiano, in linea con le caratteristiche straordinarie di una provincia e di un distretto esemplari. La Biblioteca è nata da pochi anni, ha un ricco patrimonio di libri, ed ha già un’interessante cineteca generale e specialmente una cineteca dedicata al tema lavoro, realizzata attraverso un bel lavoro di tesi. Con la CINETECA CLIO, si offre alla didattica, ma anche alla singola fruizione, la disponibilità di un ampio ventaglio di scelte e di suggestioni relative alla storia contemporanea. Non sembra poco.

## LE SEZIONI

### *Risorgimento e nazione*

#### *La prima guerra mondiale: storia, miti e riflessi pacifisti*

#### *Il fascismo nello specchio del cinema*

#### *Storia e identità di un periodo: il 1943-45*

#### *L’America dell’impero e delle sue fragilità*

#### *L’Europa dall’anno zero ai souvenir del muro*

#### *L’Italia davanti alla sua identità nazionale*

#### *L’Italia istituzionale e tentacolare*

#### *Il divenire del valore lavoro*

#### *La rappresentazione dell’identità*

#### *Dalla crisi dell’individuo alla globalizzazione alla crisi generale*

## RISORGIMENTO E NAZIONE

È nell'alba del cinema che si collocano le prime significative esperienze filmiche intorno al Risorgimento. Si tenga presente che, nel 1900, vi erano ancora sessantenni che avevano costituito la generazione del rigoglio volontaristico garibaldino o che avevano vissuto (magari in qualche caso subito) l'Unità d'Italia da ventenni consapevoli. Con quel tema si cimentava un cinema alle prime armi, non ancora in grado di produrre una propria filmografia, ma limitato alla proiezione di materiali stranieri, come quelli venduti dai Lumière.

Fare un film nazionale avrebbe avuto dunque un duplice significato. Sarebbe stato cominciare a fare industria in un paese che aveva appena cominciato a fare quella vera, quella dell'acciaio, delle auto, ecc., poi avrebbe generato l'arte dei tempi nuovi.

Così accadde, nel 1905, con l'esperimento del fotografo fiorentino Filoteo Alberini che si lanciò nell'avventura della creazione di un teatro di posa a Roma, il primo stabilimento italiano di manifattura cinematografica, l'Alberini Santoni, da cui avrebbe poi preso vita la gloriosa sigla CINES.

Lì si realizzava il primo film italiano a soggetto, con una «grande ricostruzione storica in sette quadri», che descrivevano le trattative tra comandi italiani e stato maggiore pontificio, la baldanza dei bersaglieri, l'apertura della breccia di Porta Pia, la resa papalina che apriva la strada all'inserimento di Roma in Italia come capitale, la sanzione definitiva dell'Unità nazionale.

*La presa di Roma* era così insieme il primo film italiano vero e il primo film sul Risorgimento e il suo apparire denunciava come il Risorgimento fosse ancora materia viva e incandescente, e come il cinema si candidasse ad esserne strumento di penetrazione, dal momento che l'argomento era ricco di tensioni laiche e antilaiche. L'opzione del regista, un massone, era chiaramente orientata e, poiché la proiezione era pubblica e aperta al popolo, e fu ripetuta con grande successo per diversi giorni, denunciava un vero e proprio intento di pedagogia popolare nella Roma da poco reduce da un passaggio delicatissimo, le elezioni amministrative del 29 giugno 1902, quando due liste moderate (una cattolica e una laica) si erano di fatto alleate per far fuori gli elementi massoni ed anticlericali, rappresentati dal Gran Maestro Ernesto Nathan, vittorioso poi nel 1907.

Non un cinema neutro, dunque, ma finalizzato a una dura battaglia in corso, cui le forze laico – massoniche presenti nel Governo, come il generale Ettore Pedrotti, ministro della guerra, dettero aiuto, mettendo a disposizione le “comparse” in uniforme e le attrezzature.

Era aperto un filone che avrebbe visto la nascita di altre pellicole, intese ad alimentare il sentimento nazionale e ad “educare il popolo”, specialmente al senso della patria.

E all'ombra della CINES cominciò a lavorare un regista “vero”, Mario Caserini, il “mago della messinscena”, che, accanto a pellicole come *Il Fornaretto di Venezia* e *Otello*, girò un primo film dal significativo titolo, *Garibaldi*, nel 1907. Mario Caserini fu vero e proprio regista del Risorgimento, in un'epoca di pieno sviluppo del filone nazionalistico, cui offrì anche, nel 1910, *Anita Garibaldi* in cui ricostruiva la terribile vicenda della trafila nel 1849, fino alla tragica morte dell'eroina, e poi ancora, nel 1912, un “quasi lungometraggio”, in proporzione ai tempi un colossale, il film *I Mille*. La copiosa produzione, che comprendeva anche film su *Cola di Rienzo*, *Giovanna d'Arco*, *Federico Barbarossa* (naturalmente dalla parte dei comuni), *Beatrice Cenci*, *Marco*

*Visconti*, ecc., illustra il successo del genere patriottico cui naturalmente il Risorgimento apparteneva.

Ancora la CINES produsse *La battaglia di Palestro* nel 1908 e *Il Piccolo garibaldino*, nel 1909. Nel filone si inserivano altri autori, come Aldo Molinari, regista di *O Roma, o morte!*, nel 1913, feuilleton in mezzo alle vicende di Mentana e al triennio successivo vissuto nelle prigioni pontificie da un giovane patriota fino alla liberazione del 20 settembre. Venivano altri film, come *Il piccolo patriota*, del 1911, di Giuseppe De Liguoro, *I carbonari* (ma il clou del film di Gustavo Serena era la rivalità tra una signora e la bella modista Francesca Bertini), del 1912, *Confalonieri* e, via di questo passo, fino a *Le nozze d'oro* di Luigi Maggi, in cui un vecchio bersagliere, circondato dai familiari, rievocava i suoi trascorsi risorgimentali, in modo che potesse prendere posto nel film il flash back della Battaglia di Palestro.

Al contesto della guerra si doveva la produzione del film *Silvio Pellico*, diretto da Livio Pavanelli nel 1915 come contributo alla propaganda anti - austriaca nel ricordo delle efferatezze dello Spielberg.

Dopo la guerra, il problema si poneva per il rapporto possibile tra Risorgimento e fascismo e non era un problema di facile soluzione. Da una parte, il fascismo più radicale e rivoluzionario tendeva a considerare tutta la storia italiana precedente come una “non storia” e dunque a tagliarsi i ponti alle spalle, in particolare accantonando il Risorgimento figlio dello spirito liberale. Dall'altra, i filoni più tradizionali del fascismo intendevano stabilire un filo di continuità tra le due rivoluzioni, quella che aveva imposto l'Unità d'Italia e quella fascista, anche se occorre fare i conti pure con la Monarchia. In ogni modo, un processo complessivo tendeva ad omologare il Risorgimento fino a Cavour, per l'innegabile ruolo sostenuto, e faceva emergere gli eroi meno legati alla tradizione parlamentare ed in particolare Garibaldi, in cui poteva specchiarsi un popolo tutto volto all'Unità nazionale, rivoluzionario, alternativo agli schemi liberali, ma nello stesso tempo “ducesco” e non impegnato sul versante della lotta sociale.

Energia, decisionismo, combattentismo, coraggioso, alter ego della corruzione parlamentare, portatore di un mito della nazione senza padri stranieri: tutto questo si specchiava in Garibaldi e nelle camicie rosse che la pellicola in bianco e nero consentiva di oscurare.

I film risorgimentali del periodo 1923-1927 riflettono puntualmente questo dibattito. In primo luogo cercando esplicitamente di collegare Risorgimento e fascismo, schierando fianco a fianco vecchi e nuovi combattenti, camicie rosse e camicie nere. Così si rilanciava una filmografia garibaldina che guardava al fascismo. Tipico esempio di questa cinematografia fu *Il grido dell'aquila*, un film del 1923 di autori fiorentini, Valentino Soldani ed il regista Mario Volpe, commissionato dall'Istituto Fascista di Propaganda Nazionale fiorentino, con un ben identificato progetto: ricordare prima guerra mondiale, fascismo e esercito, raccordo tra le camicie rosse garibaldine e le camicie nere fasciste con l'ardito legame tra l'impresa dei Mille e la Marcia su Roma, operazione abbastanza sconclusionata che lasciò interdetti perfino i critici fascisti e si rivelò un insuccesso. Neppure la trama era esaltante: un ex garibaldino, proprietario di un'osteria, e il nipote, che, esaltato da quelle memorie che si faceva squadrista e manganellatore per partecipare poi alla marcia su Roma.

Al tema della continuità tra Risorgimento e fascista guardava anche *Un balilla del '48*, di Umberto Paradisi, del 1927, in cui il raccordo era tra l'adolescenza eroica mazziniana e quella non meno eroica fascista. Su un piano più ampio svolgeva il medesimo tema il film di Domenico Gaido, *I martiri italiani*, che stabiliva il lungo filo del sacrificio per la Patria dal medioevo dantesco al fascismo, passando per il Risorgimento e la grande guerra.

Ma, come si è detto, fu soprattutto Garibaldi a dominare la scena, direttamente o indirettamente, in quei film o con medaglioni dedicati. Fu così nei film di Silvio Laurenti Rosa, *Dalle Cinque Giornate di Milano alla Breccia di Porta Pia*, del 1923, e *Garibaldi e i suoi tempi*, del 1925, in quello del commediografo Aldo de Benedetti, *Anita o il romanzo d'amore dell'Eroe dei due mondi* con Anita impersonata da Rina de Liguoro, nel 1927.

In questo quadro si collocava un film di livello superiore agli altri, *La cavalcata ardente. Passione garibaldina*, di Carmine Gallone, del 1925, espressione di un tentativo di rendere più moderno e dinamico il cinema italiano, introducendo canoni diversi. Ad esempio, la cavalcata con le fiaccole che aveva una particolare lunghezza ma era destinata a suscitare l'immaginifico dello spettatore intorno al tema di Garibaldi "intorno al 1860", illustrato come un vero e proprio precursore – preparatore del duce, con l'evidente assimilazione anche cromatica delle camicie rosse allo scuro delle camicie fasciste,

La vera maturità di quel cinema venne però, sempre nell'ambito della CINES, diretta dal letterato Emilio Cecchi nel 1934, ad opera di Alessandro Blasetti. Nel giro di due anni, tra il 1933 e il 1934, Blasetti riusciva a fornire due capolavori sul tema indicato "Risorgimento – fascismo", sdoppiando storicamente gli argomenti, così da restituirli entrambi alla propria dimensione storica. Realizzava, infatti, dapprima il film *Vecchia guardia*, interpretazione della marcia su Roma e dello squadristo, e poi l'altro film, *1860*, dedicato al Risorgimento.

Blasetti era andato affermandosi come regista fondamentale del nuovo cinema italiano e contemporaneamente come regista di maggiore affidamento per la cultura cinematografica fascista, riuscendo a chiamarsi fuori dalla bassa retorica, soprattutto partecipando alla nuova stagione del cinema italiano aperta dalla comprensione delle novità straniere iniziata con il festival di Venezia e con l'esperienza di cinema realistico portata dal cinema tedesco in Italia con *Acciaio*, di Rathenau. Blasetti aveva, infatti, ottenuto un grande successo con *Sole*, dedicato alla celebrazione della bonifica nelle Paludi pontine.

*1860* era ambientato nell'anno dell'Impresa dei Mille, ma svolgeva il tema della partecipazione popolare all'impresa anche contro le titubanze "politichesì" e della funzionalità dell'impresa garibaldina alla coesione nazionale, sempre e comunque nel presupposto che in quelle sinergie si celasse la fondamentale sinergia tra capo e popolo che il fascismo si attribuiva. Tra le altre novità del film, vi erano gli esterni sui luoghi autentici dell'impresa e della battaglia di Calatafimi, e l'impiego di quelli che, anni più tardi, si sarebbero detti gli attori presi dalla strada:

1860, capp. 17-22

Con quel film si raggiungeva una sorta di apice, cui seguivano film di portata assolutamente minore, tanto sul piano artistico che sul piano storico, in quanto il Risorgimento rientrava nei canoni icastici precedenti. Soprattutto Blasetti vinceva la concorrenza con Gioacchino Forzano perché mentre lo batteva come autore del film di grandi pretese, prodotto dall'Istituto Luce, *Camicia nera*, fatto per celebrare la marcia su Roma, lo batteva anche sul piano del Risorgimento. Era infatti evidente la superiorità sul film di Forzano, *Villafranca*, ispirato al dramma firmato insieme a Mussolini, rievocazione scenica delle vicende seguite alla fine della II Guerra d'indipendenza che videro protagonista Cavour, forse a significare un'identità diplomatica con il duce.

Nonostante ciò, gli anni '40 videro ancora film sul Risorgimento e registrarono il lavoro di una giovane generazione di registi che si allontanavano dalla retorica precedente e dallo svolgimento a tema, per rivedere l'ideale patriottico e farne lo sfondo di vicende umane drammatiche o brillanti.

Tra tutti spiccava *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, del 1940, anche se questo film contribuiva al richiamo patriottico dell'entrata in guerra, fornendo la speranza del domani all'uomo e alla donna immersi nei grandi dolori e nei grandi drammi, capaci comunque di seguire l'ideale. Conteneva un paradosso, quello dell'essere un film anti tedesco perché antiaustriaco, ma lo doveva correre e lo superava perché si dava il traguardo di assimilare la più grande e definitiva guerra del Risorgimento con quella guerra che doveva essere anch'essa definitiva come trionfo del fascismo in Europa. Ma il film aveva il merito di scavalcare il piano politico con la grande maestria della narrazione e del paesaggio estetico, vera e propria svolta dai toni sommessi e garbati di una grande recitazione.

PICCOLO MONDO ANTICO, capp. 25-29

Ebbe successo anche *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica, girato nel 1942, ripresa su ben diversi toni di *1860*, con attenzione soprattutto alla vicenda amorosa, al centro del collegio per ragazze in cui si adombra vagamente la tematica delle differenze sociali per poi superarla e risolverla nell'amicizia delle giovani intente alla cura dell'eroe garibaldino ferito. In questo film il Risorgimento entrava soltanto in quanto scenario e sfondo, e si perdeva sicuramente la tensione etica su cui, bene o male, si era tenuto fino ad allora l'argomento per approdare ad una sorta di sdrammatizzazione.

Di ben più modesti intenti, un film come *La Contessa di Castiglione*, del 1942, di Flavio Calzavara, con Doris Duranti, manteneva il pathos risorgimentale, aprendo uno scenario sulle ragioni pragmatiche del Risorgimento e sulle necessità della ragion di Stato nei confronti di un amore che rappresentava il contributo mazziniano.

LA CONTESSA DI CASTIGLIONE, cap. 3 e 7

Poi, era come se, per il Risorgimento, si ricominciasse da capo, tendendo conto che anche per i partiti democratici del dopoguerra si riproduceva l'ambivalenza tra la voglia di accantonare il Risorgimento o cercarvi il filo della continuità.

In più era ormai affermata la funzione "ornamentale del Risorgimento" come capitava, nel 1949, in *Cavalcata d'eroi*, di Mario Costa, in cui lo sfondo della repubblica romana del 1849, forse cercato per il centenario della vicenda, a parte la rievocazione di Manara, Mameli, Garibaldi e della difesa di Villa Medici, si risolveva soprattutto in un film d'amore tra un pittore e una contessa, riecheggiante in parte Cavaradossi e Tosca.

Con *Camicie rosse* di Goffredo Alessandrini, del 1952, tornava la figura di Anita, interpretata da Anna Magnani, e tornava la vicenda della trafila e della fuga attraverso la pineta di Ravenna, ma il film non lasciava il segno. Né ne lasciava *Eran trecento...*, di Gian Paolo Callegari, del 1952, che rievocava con pochissima fortuna la spedizione di Sapri. Ridotto a sfondo, il Risorgimento compariva ne *La muta di Portici*, del 1952, sostanzialmente vicenda d'amore e di prevaricazione risolta dall'intervento garibaldino senza significato storico. Lasciava invece qualche buon segno *La pattuglia sperduta*, del 1953, di Piero Nelli che cercava di riprendere il tema di un celebre film di John Ford ambientato in Arabia, adattandolo alla battaglia di Novara del 1849 con evidenti richiami resistenziali.

Il Risorgimento tornava all'attenzione del grande cinema soltanto nel 1954, con *Senso* di Luchino Visconti, ma in chiave del tutto diversa. Con Visconti si perdeva la cifra popolare perché i protagonisti appartenevano ad un mondo superiore anche se, non per questo, privo di bassezze. Il calco cinematografico risorgimentale più vicino era quello di *Piccolo mondo antico*, ma colore e

sviluppo della trama portavano lontano. La scenografia si imponeva come motivo fondamentale della narrazione. Nella Venezia dei giorni precedenti Custoza nel 1866, era soprattutto abbandonata la visione manichea del Risorgimento perché l'eroina oscillava tra tradimento patriottico e follia d'amore, mentre la cattiveria degli austriaci si ritrovava soprattutto nel cinismo del giovane ufficiale conteso dalle donne. Feuilleton, in buona parte, ma di gran classe che lasciava trasparire il Risorgimento come immagine e grande capacità di ricostruzione:

SENSO: scena iniziale del *Trovatore* e scena dell'irruzione di lei a casa dell'ufficiale in disarmo.

Era l'avvio di una lettura critica e più realista del Risorgimento, destinata temporaneamente a rimanere isolata anche per il sopravvenire, di lì a pochi anni della ricorrenza centenaria dell'Unità d'Italia. In quell'ambito si collocava l'opera di Roberto Rossellini nel 1961 con due film.

Quello di minor pretese, *Vanina Vanini*, era forse il più fresco ed aveva il pregio di andare al Risorgimento non attraverso la ricorrenza ma attraverso una vicenda collocata nel mondo carbonaro, aprendo uno scenario inquieto di amore e di cospirazione, di speranza e di tradimento, sicuramente innovativo.

#### SCENA 24

Quello di maggior pretesa era invece un grande film dagli intenti assai diversi, *Viva l'Italia*, mosso soprattutto dagli intenti celebrativi, ma non per questo meno efficace. Vi comparivano lo sbarco a Marsala, la concatenazione di successi garibaldini, lo scontro del Volturmo, in un quadro di insurrezione popolare, l'incontro di Teano e l'opzione sabauda che condannava il disegno democratico per Roma e Venezia. Nuova era soprattutto l'immagine cinematografica di Garibaldi, appesantita e stanca fisicamente, mentre non era nuovo il tentativo di identificare in quelle vicende un punto di saldatura tra i piemontesi e i meridionali che appariva abbastanza idealizzato.

Ed era proprio sulla questione meridionale nei suoi presupposti culturali, sociali e politici che tornava a innovare il tema Luchino Visconti, con il *Gattopardo* del 1963. Senza perdere la predilezione per gli ambienti alti della società, illustrati soprattutto dal principe di Salina, Visconti dipingeva davvero, aiutato dal canovaccio del romanzo di Tommasi di Lampedusa, un grande affresco della vicenda italiana, in cui risaltavano soprattutto le contraddizioni del conflitto tra continuità e rinnovamento. Vi era tutto il senso di ciò che traspariva ancora nella società italiana contemporanea a Visconti, i caratteri strutturali della questione meridionale. Il Risorgimento era vicino, segnato dall'andare e venire del nipote garibaldino, e lontano nello stesso tempo, ricco di contraddizioni anche nella personalità individuale, forse più nello stesso nipote garibaldino, non meno aristocratico e altezzoso del nonno, che nel Principe, vero e proprio paradigma, a sua volta, della classe dirigente conservatrice chiamata a comporre il notabilato anche della nuova Italia.

#### IL GATTOPARDO, cap. 23

Nella via della libera riflessione e della critica, in parte della revisione si inseriva, qualche anno dopo, Florestano Vancini con un film che, per la prima volta, metteva l'icona garibaldina sotto accusa, espressione di una società ormai abituata ad abbattere tutti i miti e le codificazioni, come quella seguita al '68. Il film era *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non raccontano*, del 1972. Rivendicazioni contadine, delusione per la mancata riforma agraria, false promesse di terra, e poi la repressione garibaldina, ordinata da Bixio proiettato in una luce sinistra. Era aperto il processo al Risorgimento? Direi di no, vedendo nell'opera di Vancini un serio tentativo di messa a punto, qualcosa che, invece, non c'era in un film che prendeva la via della

dissacrazione arbitraria del sacrificio patriottico, *Le cinque giornate di Milano*, del 1973, di Dario Argento, rilettura senza eccessiva acribia in chiave grottesca dell'episodio fondamentale del 1848.

Era soprattutto un episodio discutibile, ma al Risorgimento si guardava ora con aria disincantata, visitando anche spazi meno consueti della vicenda risorgimentale, come accadde con i fratelli Paolo e Vittorio Taviani, con il film *Allonsanfàn*, del 1974. Ambientato nell'epoca della restaurazione e richiamando le cospirazioni settarie, il film guardava all'anima del militante, certamente interrogandosi su una dimensione degli anni settanta che, anche in Italia, vedevano l'esplicarsi del terrorismo e di una nuova cospirazione, per quanto di tutt'altro segno da quella legata alle tensioni patriottiche. Coglieva così aspetti ambigui, come la disillusione e la delazione, senza però lasciar morire la speranza nella rivoluzione, rappresentata dal giovane Allonsanfàn, superstite del confuso movimento.

Nel riaprirsi di quell'aspetto, della cospirazione e delle sette, rientrava anche, finalmente, una corretta attenzione alla figura di Carlo Pisacane in un film biografico del 1976 di Ennio Lorenzini, *Quanto è bello la murire acciso*. Intanto, l'attenzione al Risorgimento si spostava su una cinematografia satirica nei confronti del potere papale dell'Ottocento, non senza riferimenti al presente, quasi a riportarci là da dove eravamo partiti, a Porta Pia e dintorni, con i film di Luigi Magni, da *Nell'anno del Signore*, del 1969, ad *Arrivano i bersaglieri*, centrato sulla nobiltà papalina e sul clero in cerca di inserimento nella nuova Italia unitaria, a *In nome del popolo sovrano*, del 1990, ironica finestra sulle contraddizioni del potere ecclesiastico, a *La carbonara* del 2000.

***TITOLI SUL RISORGIMENTO***

*La presa di Roma*, di Filoteo Alberini, del 1905;

*Garibaldi*, di Mario Caserini, del 1907;

*La battaglia di Palestro*, del 1908;

*Il Piccolo garibaldino*, del 1909;

*Anita Garibaldi*, di Mario Caserini, del 1910;

*I Mille*, di Mario Caserini, del 1912;

*Il piccolo patriota*, di Giuseppe De Liguoro, del 1911;

*Le nozze d'oro*, di Luigi Maggi, del 1911;

*I carbonari*, di Gustavo Serena (?), del 1912

*Confalonieri*, c. del 1912;

*O Roma, o morte!*, di Aldo Molinari, del 1913;

*Silvio Pellico*, Livio Pavanelli, del 1915;

*Il grido dell'aquila*, di Valentino Soldani e Mario Volpe, del 1923;

*Dalle Cinque Giornate di Milano alla Breccia di Porta Pia*, di

Silvio Laurenti Rosa, del 1923;

*Garibaldi e i suoi tempi*, di Silvio Laurenti Rosa, del 1925;

*La cavalcata ardente. Passione garibaldina*, di Carmine Gallone, del 1925;

*I martiri italiani*, di Domenico Gaido, del 1926;

*Un balilla del '48*, di Umberto Paradisi, del 1927;

*Anita o il romanzo d'amore dell'Eroe dei due mondi*, Aldo de Benedetti, del 1927;

*1860*, di Alessandro Blasetti, del 1934;

*Villafranca*, di Gioacchino Forzano, del 1931;

*Piccolo mondo antico*, di Mario Soldati, del 1940;

*Un garibaldino al convento*, di Vittorio De Sica, del 1942;

*La Contessa di Castiglione*, di Flavio Calzavara, del 1942;

*Cavalcata d'eroi*, di Mario Costa, del 1949;

*Camicie rosse*, di Goffredo Alessandrini, del 1952;

*Eran trecento...*, di Gian Paolo Callegari, del 1952;

*La muta di Portici*, di Giorgio Ansoldi, del 1952;

*La pattuglia sperduta*, di Piero Nelli, del 1953;

*Senso*, di Luchino Visconti, del 1954;

*Vanina Vanini*, di Roberto Rossellini, del 1961;

*Viva l'Italia*, di Roberto Rossellini, del 1961;

*Gattopardo*, di Luchino Visconti, del 1963;

*Nell'anno del Signore*, Luigi Magni, del 1969;

*Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non raccontano*, di Florestano Vancini, del 1972;

*Le cinque giornate di Milano*, di Dario Argento, del 1973;

*Allonsanfàn*, di Paolo e Vittorio Taviani, del 1974;

*Quanto è bellu lu murire acciso*, di Ennio Lorenzini, del 1976;

*Arrivano i bersaglieri*, di Luigi Magni, del 1980;

*In nome del popolo sovrano*, Luigi Magni, del 1990;

*La carbonara*, di Luigi Magni, del 2000.

## LA PRIMA GUERRA MONDIALE: STORIA, MITI E RIFLESSI PACIFISTI

Durante la Prima Guerra Mondiale il cinema si impose come strumento di propaganda con alcune pellicole destinate a dare l'immagine dell'efficienza militare, della poderosità dei mezzi, della giustezza della missione. Con la guerra nacquero sezioni cinematografiche degli uffici per la propaganda, come accadde in Francia, in Germania, dove operò il BUFA, e altrove.

Si trattò in primo luogo di documentari, a cominciare dal primo lungometraggio, *La battaglia della Somme*, girato dall'inglese Geoffrey Malins, del 1916) fatto a ridosso della battaglia stessa, con immagini tali da illustrare il terribile sforzo delle truppe inglesi e francesi per tentare di sfondare il fronte tedesco, dando intanto idea di una guerra terribile e totale.

Risposta a quello fu il documentario tedesco del 1917, *Bei unseren Helden an der Somme* (*Con i nostri eroi sulla Somme*), ed altri titoli furono i francesi : *La défense de Verdun*, del 1917; *La revanche des français devant Verdun*, sempre del 1917.

Quanto all'Italia, fu seguita anche la via del film, con un prodotto che doveva soprattutto raggiungere due obiettivi : continuare a garantire la straordinaria fortuna al botteghino di un personaggio come *Maciste*, uscito dalla mente di D'Annunzio e, contemporaneamente, assicurare per immagini alle popolazioni più vicine al nemico che non c'era da preoccuparsi perché gli alpini vegliavano. Uscì così, nel 1916, *Maciste alpino* di Giovanni Pastrone, ma opera di Romano Luigi Borgnetto e Luigi Maggi (che abbiamo già visto da risorgimentista con *Le nozze d'oro*, il film del vecchio bersagliere che racconta, del 1912). *Maciste* (il portuale Bartolomeo Pagano), colto all'inizio della guerra dagli austro – ungarici in un paesino di confine dove sta girando un film, diviene scatenato e forzuto Ercole che strapazza i nemici, libera una bella e giovane contessa e il padre rinchiusi in un castello, fa cose che fanno storcere la bocca agli uffici militari per l'immagine buffonesca che pongono della guerra,

Più serio e più importante, invece, il lungometraggio *Tra i ghiacci e le nevi del Tonale*, del 1918, che illustra la guerra dal dentro della logistica alpina, i trasferimenti sullo sfondo bianco delle nevi, i mezzi di trasporto, le trincee e le gallerie, le esercitazioni di tiro, le scene di battaglia e di bombardamento, i successi militari.

Sul piano dei film di propaganda, di ben altro piglio rispetto a *Maciste* fu il film del regista David W. Griffith, *Cuori del mondo*, voluto dagli uffici della propaganda americano e britannico e uscito nel 1918. Era la storia in qualche modo melodrammatica di un giovane scrittore francese richiamato in guerra alla vigilia del matrimonio, poi ricercato dalla sposa in abito nuziale sul campo di battaglia che ne cercava il corpo e, in tal modo, cadeva quasi sotto le grinfie del truce tedesco Eric von Stroheim, da cui la salvava il redivivo giovane all'ultimo momento. Il messaggio era implicito.

La fine della guerra avviava una riflessione critica sul conflitto, a cominciare da film ironici come *Charlot soldato*, del 1918, di taglio decisamente antimilitarista che si faceva beffe del Kaiser e dei truci – comici ufficiali imperiali, ma in certo modo anche degli americani, descrivendo le avventure del vagabondo capitato per caso in una trincea e condotto dagli eventi a fare addirittura prigioniero il Kaiser, in uno scenario che non rendeva certo la drammaticità della guerra vera, sciogliendola anzi in una sorta di gigantesca gag.

Su tutt'altro piano, il film francese di Abel Gance, *J'accuse* (o *Per la patria*), del 1919, vera e propria denuncia contro la guerra, destinata a lasciare traccia, muovendo dalla dura trama della violenza tedesca alla donna di un soldato francese al fronte che, peraltro prima vive una storia d'amore platonica con un poeta, occasione per un continuo confronto tra i due scenari, quello della famiglia e della donna tormentata e quello del tragico campo di "macello", con l'immagine dei risorti che, uniti in marcia, lanciano l'accusa ai responsabili della guerra, ai ricchi ed anche alle mogli che li hanno traditi.

Su quella scia, altri film avrebbero descritto la guerra e raccolto successo, come *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, del 1921, di Rex Ingram, interpretato da uno scatenato Rodolfo Valentino ballerino di tango in Argentina, prima di rifinire nel vortice della guerra mondiale e morire da eroe, colpito proprio dal cugino, andato a combattere dalla parte dei tedeschi, mentre i quattro cavalieri, Guerra, Carestia, Conquista, Morte, sconvolgevano l'Europa, fronteggiate da qualche immagine di pietà come la bella Margherita, amata dal bel soldato - ballerino, ma crocerossina a fianco del marito cieco.

Così, ancora, *La grande parata*, di King Vidor, del 1925, storia di un volontario americano di famiglia ricca, innamorato di una francese in una storia che, pur ricostruendo ampiamente e largamente le battaglie, così da imprimerle nella mente degli spettatori, faceva man mano declinare la guerra a sfondo del melodramma, anche se rimanevano gli scenari realistici, il senso patriottico, l'idea della guerra come cammino di formazione e maturazione.

Ci si muoveva, appunto, in un crinale di oscillazione fra il prevalere dell'una o dell'altra angolazione, per quanto il grande conflitto mondiale costituisse un luogo molto ambito dell'azione, come in *Gloria*, di Raoul Walsh, del 1926, in cui si intrecciavano amore e azione, o *L'équipage*, di Maurice Tourneur, del 1928, storia d'amore e di piloti.

In qualche caso prevaleva il dato eroico, in forma documentaria, come nei film di Émile Buhot, *Verdun tel que le poilu l'a vécu*, del 1927, o di Henri Desfontaine, *Le film du poilu*, del 1927, di orientamento combattentistico, o del tedesco Leo R. Lasko, *La grande guerra*, sempre del 1927, basato sui documenti bellici, o di Alexandre Ryder, *La grande prova*, del 1928, anch'esso su base documentaria.

Spiccava, tra tutti, il film dell'ex aviatore William Wellman, *Ali*, del 1927, ambientato nella guerra del '15-'18, vedendo protagonisti due rivali in amore, entrambi piloti nella stessa squadriglia, uno dei quali, Jack, per una tragica fatalità, uccideva l'altro, David, che si era impossessato di un velivolo nemico. Premiato con l'Oscar, il film che lanciava in una parte di spalla Gary Cooper e lo imponeva, celebrava le nuove possibilità dell'aviazione e gli equilibrismi in volo.

Era allentata la tensione dei primi anni del dopoguerra? Era finita la "guerra" tra francesi e tedeschi? Forse sì, forse il patto di Locarno che sistemava i confini occidentali lanciava speranze e la ripresa dell'economia in atto dal 1923 dava respiro a tutti i contendenti.

Sulla base di una ricca documentazione, presentando le immagini di protagonisti reali come il maresciallo Pétain, il film di Leon Poirier, *Verdun, visioni di storia*, del 1928, riportava le immagini della carneficina, la durezza della guerra di posizione, dell'attacco al Forte di Douaumont pieno di vittime, l'uso delle armi terribili, dalla pioggia di proiettili, ai gas asfissianti. Riportava anche gli scenari civili della fuga delle popolazioni dai luoghi di guerra, realizzando un vero e proprio documentario sul conflitto, con comparse autentici soldati dell'epoca, delle due parti.

C'era spazio però per messaggi di solidarietà per i morti della guerra, in senso trasversale, come appariva nel film una rivisitazione della grande battaglia e della guerra, in cui comparivano archetipi sociali tanto francesi che tedeschi, tanto soldati che ufficiali e civili, uomini e donne, la sposa e la madre, i pacifisti e i militari, lasciando emergere il tema dell'affratellamento tra i popoli, separando le responsabilità dei tedeschi da quelle del Kaiser e dei suoi generali.

Era aperta una riflessione critica sulla guerra, sui suoi mali, sulle ferite inferte all'umanità, che trovava corrispondenza in un film altrettanto riflessivo dalla parte tedesca, di Georg Wilhelm Pabst, del 1930, *Westfront 1918 (Fronte Occidentale 1918)*, dedicato soprattutto ai drammatici scenari dell'ultimo anno di guerra, all'angoscioso teatro delle trincee, del fango, delle mutilazioni, della follia indotta dalla guerra, in un tragico intreccio di storia e vita. Nel rapido declinare delle sorti tedesche, uno studente - soldato tedesco aveva appena scoperto l'amore per la ragazza francese che gestiva un locale frequentato dai combattenti trovano qualche ora di oblio muore in combattimento; un altro, arrivando a casa in licenza, trova la moglie con un borghese, sarà consolato dalla madre, tornerà in prima linea e morirà scambiando un saluto con un francese anch'egli morente vicino a lui. Come *Verdun, visioni di storia*, anche *Westfront 1918* svolgeva un'accorata denuncia pacifista della schizofrenia bellica, in nome della fratellanza umana, aprendo squarci di speranza ma riflettendo i cupi scenari di morte e la tragedia sociale delle retrovie immerse nella miseria e nel degrado morale. Non era un caso che il film tedesco, con l'avvento di Hitler, venisse tolto dalla circolazione.

Ormai, con le società proiettate verso il riarmo e esasperate dalla crisi economica, si ripresentavano inquietanti presentimenti di conflitto, e verso quel pacifismo si andava scavando un solco incolmabile. Ma il pacifismo non demordeva, come dimostrava un altro grande film, *All'ovest niente di nuovo*, di Lewis Milestone, dal romanzo di Eric Maria Remarque, del 1930. Era un altro colossal, con grandi scene di guerra, e con grande manifestazione di elementi critici verso la cultura della violenza, per di più fornito dello strumento sonoro, il che rappresentava un'altra novità. Il tema del giovane studente, coinvolto con altri come lui, dall'infervorata pedagogia bellica di un professore nazionalista, andato incontro alla guerra con entusiasmo e poi, man mano, indotto a riconoscere il lato assurdo e feroce della guerra, era in piena controtendenza verso qualsiasi stilema dell'eroe. La scena simbolica della farfalla catturata dalla mano del ragazzo mentre veniva colpito a morte doveva restare incisa nella coscienza, e sovrastava lo scenario agghiacciante dei colpiti, dei feriti, dei caduti, della volontà disperata di sopravvivenza, gli sguardi incrociati del ceccchino francese e del caduto tedesco. Ed era esemplare la tardiva lezione rivolta dall'allievo al professore annichilendolo con la dimostrazione della sua responsabilità assoluta.

Premiato con due Oscar, ma destinato alla proibizione in Italia e in Germania, *All'Ovest niente di nuovo* doveva rimanere un simbolo antimilitariste e pacifista a lungo:

ALL'OVEST NIENTE DI NUOVO: cap. 1; cap. 14, cap. 16; cap. 18.

Note di un allegro pacifismo si ebbero con il *Buster va in guerra* di Buster Keaton, del 1930, o, più tardi, con *Il compagno B*, del 1932, con Stan Laurel e Oliver Hardy, e nel 1933, *La guerra lampo dei Fratelli Marx*. Ma l'incertezza davanti alla guerra, tra l'eroe e le sue ombre, tornò ancora con il film di Howard Hawks, *The dawn patrol (La squadriglia dell'aurora)*, del 1930, storia di una pattuglia aerea nel nord della Francia, il cui comandante era depresso per i rischi di morte imposti ai suoi uomini, ma pronto a tornare epicamente alla guida. Il pilota andava a costituire ora il prototipo del "cavaliere alato", come in un film del miliardario aeronautico Howard Hughs, *Gli angeli dell'inferno*, del 1930, technicolor pionieristico, in cui due fratelli piloti, volontari, combattevano, amavano, morivano in guerra, ma soprattutto dimostravano le grandi potenzialità anche spettacolari del mezzo.

Altri titoli guardavano a ricostruzioni documentarie, come il belga *Met onze Jongens aan den Yser (Con i nostri ragazzi al pino Yser)* di Clemens de Landtsheer, del 1930, pieno di documenti assai crudi e riflesso anche della divisione tra fiamminghi e valloni, in cui spiccava l'eroica chiusura delle dighe da parte di un oscuro guardiano, o a lati particolari del conflitto, come in *Il grande viaggio* di James Whale, del 1930, o nel famosissimo *Mata Hari* con Greta Garbo, di George Fitzmaurice, del 1931. In *Berge in flammen (Montagne in fiamme)*, del 1931, di Luis Trenker, il soldato altoatesino Florian Dimai, costretto da milite austro – ungarico a combattere contro l'amico italiano, capitano Franchini, acquartierato proprio nel suo villaggio, soffriva in equilibrio tra i temi nazionalistici e il desiderio di pace che, se non poteva escludere la guerra, permetteva il ritorno all'amicizia dopo la guerra. In *Verdun, l'inferno di Douaumont*, di Paul Heinz, del 1931, tornavano i temi dell'eroismo e della lunga guerra e, in *Die andere Seite (L'altro lato)*, dello stesso Heinz, sempre del 1931, si descriveva il crescente odio dei soldati per la guerra. Richard Oswald tornava con *1914. Die letzten Tage vor dem Weltbrand (1914 Gli ultimi giorni prima dell'esplosione mondiale)*, analisi che rimetteva in discussione le origini del conflitto.

E se, da una parte, usciva il film tedesco antimilitarista e parodistico di Viktor Trivas, *Niemandsland (Terra di nessuno)*, del 1931, in cui soldati dei fronti opposti fraternizzavano e coabitavano in un luogo isolato, Raymond Bernard, con *Les croix de bois*, del 1932, in gran parte interpretato da ex combattenti, basato su un romanzo autobiografico di grande successo di Roland Dorgelès, svolgeva un grande film pacifista sulla terribile empietà della guerra nell'inferno di Verdun, e sul *pendant* costituito dalla fraternità dei compagni d'arme, uomini normali condotti a un eroismo quotidiano dalla vita delle trincee, uno dei quali era chiamato a rappresentare la caduta delle illusioni nel cammino verso la morte in battaglia, in un film in cui anche il nemico era disegnato con equilibrio e rispetto.

Almeno nei film, il pacifismo pareva imporsi ed essere vincente, come dimostrava l'uscita del film di Ernst Lubitsch, *L'uomo che ho ucciso*, del 1932, ripresa di un lavoro teatrale di Maurice Rostand, dramma di un giovane musicista francese che non poteva pensare senza rimorsi al nemico tedesco che aveva ucciso, che andava in cerca della famiglia di lui e ne veniva accolto sotto mentite spoglie, unendosi anche alla fidanzata dell'altro, senza mai il coraggio di confessare la verità.

Soprattutto suonava denuncia della guerra un film tratto da *Addio alle armi* di Hemingway, di Frank Borzage, del 1932, un film in cui risaltava lo scenario italiano di Caporetto, connotato tanto negativamente, da provocare la censura del film stesso per mezzo secolo. Come del resto doveva restare oscurato in Italia e in Germania, *All'ovest niente di nuovo*.

Tutti quei film, che esprimevano un rifiuto della guerra e il pacifismo, lo facevano alla luce del passato e quasi con l'impulso al superamento di una dimensione umana esecrabile, quale era la guerra. Ma l'avvento di Hitler, le politiche di militarizzazione, l'impetuoso ritorno dello spirito del conflitto in Etiopia, in Spagna, in Giappone, proponevano la guerra come un tema di attualità e, in certo modo, avveniristico. I nazisti furono veloci nello screditare l'argomento pacifista di *Westfront 1918* (il concetto che la visione degli orrori della guerra fosse sufficiente come deterrente nei confronti della stessa). Nel 1934, *Stosstrupp 1917* di Hans Zoberlein, un film sulla guerra mondiale prodotto subito dopo l'ascesa al potere di Hitler, sembrava voler essere una deliberata risposta a *Westfront 1918*: praticamente i due film si assomigliano moltissimo. Zoberlein traduceva gli orrori della trincea con un'obiettività realistica che era equivalente, se non superiore, a quella di Pabst e, esattamente come Pabst, ricostruiva l'abbattimento dei soldati. Non c'era la sottolineatura di coraggio eccezionale o di eroismo nel suo film. Ciò nonostante egli faceva in modo di escludere qualsiasi implicazione pacifista interpretando le ultime fasi della prima guerra mondiale come una lotta per sopravvivenza della Germania.

Intanto, con qualche ritardo, si affiancava a quello tedesco, francese e americano, il cinema italiano, riproponendo il tema degli alpini nella guerra mondiale, ripresa evidentemente necessaria per l'avvio dell'impresa d'Etiopia. Fu con il film *Le scarpe al sole*, di Marco Elter, del 1935, tratto da un romanzo di Paolo Monelli del 1921, *Diario di guerra*, storia di tre alpini, un anziano veterano della guerra di Libia e due giovani, chiamati in guerra, uno appena sposato e l'altro fidanzato, a costituire una sorta di risposta ad *Addio alle armi*, per l'eroica morte del primo nella difesa del suo paese nel corso della ritirata di Caporetto, dopo di che, al suo posto, subentrava il figlio. L'eroismo dei semplici, lo scenario realistico e in parte documentaristico della dura vita di trincea, il quadro storico delle alternanti vicende belliche, comunque a buon fine per l'Italia, erano lo scenario dell'azione, intrecciata soprattutto di passione patriottica e spirito di sacrificio.

Con questo film il cinema italiano mostrava di colmare una lacuna, mentre intanto uscivano film come quello di Alexandre Ryder, *Les hommes oubliés (I dimenticati)*, del 1935, singolare ricostruzione di un incontro di ex combattenti dei vari paesi, francesi, tedeschi, americani, italiani, inglesi, russi, belgi, a commentare insieme immagini provenienti dalle varie documentazioni di guerra; *Le vie della Gloria*, di Howard Hawks, del 1936, ambientato sul fronte francese nel 1916, storia d'amore e di dedizione in cui un capitano, divenuto cieco, proferiva immolarsi per lasciare libera la donna che amava di unirsi a un tenente.

E tuttavia, il cinema italiano non riesce facilmente a liberarsi dalla retorica celebrativa, come si vide con *Tredici uomini ed un cannone*, di Forzano, del 1936, in cui si raccontava la vicenda di un nucleo di artiglieri austriaci, di un loro cannone distrutto, di una presunta spia russa, un canovaccio contorto e sostanzialmente assurdo, per quanto sapiente nei ritmi narrativi.

Di ben altro spessore, *La grande illusione*, di Jean Renoir, del 1937, in cui antimilitarismo e rispetto della nobiltà militare si contrapponevano, anche se forse prevaleva il secondo dato. L'ambientazione che trasferiva l'azione fuori dal mondo della guerra per trasferirla in un lontano e forse improbabile campo di prigionia tedesco, dava piena centralità al tema della fuga, cui si dedicarono pienamente ufficiali e soldati francesi. E attorno alla fuga si consumava la vera tematica, quella sociale, intrecciata alla guerra. Su un piano si misurava la guerra degli aristocratici, densa di cavalleria e di buoni costumi; sull'altro, la guerra dei proletari e dei borghesi, francesi o ebrei, senza che la barriera sociale si potesse veramente scavalcare. Il problema non era dunque l'interagire di tedeschi e francesi, ma il confronto di due mondi diversi socialmente, anche se la guerra aveva le sue ragioni e voleva le sue vittime, e qualcosa contava anche il sottile tema razziale messo in evidenza dal dialogo tra Jean Gabin e l'ebreo Rosenthal:

SCENE: 1 (il colloquio tra i due nemici aristocratici); 2 (la morte dell'ufficiale francese); 3 (la fuga dei due "proletari")

Qualche titolo ancora, ma in un sostanziale rarefarsi, e poi la guerra, durante la quale ben poca produzione intervenne, salvo *Il sergente York*, Howard Hawks, del 1941, film palesemente propagandistico, con Gary Cooper, singolare figura di obbiettore di coscienza per motivi religiosi che si convinceva a combattere e lo faceva eroicamente nelle Argonne nel 1917, rifiutando però ogni riconoscimento alla fine. Biografia di un personaggio vero e celebrato, serviva alle tesi di chi voleva superare l'isolazionismo americano, dimostrando che ogni remora doveva cadere quando era necessario salvare la libertà.

Soltanto dopo il secondo conflitto la Grande guerra tornò a farsi spazio. Comparve come sfondo de *Il diavolo in corpo*, di Claude Autant Lara, del 1946, ripresa del romanzo di Raymond Radiguet del 1924, espressione però soprattutto di una società in cerca di liberazione morale e antiborghina, ma anche dell'attualità tematica dell'adulterio di guerra.

Quanto all'Italia, la vera ripresa fu nel 1952, epoca di discussione sui valori per un paese in attesa di superare davvero il trauma della guerra. Mentre spuntavano film di celebrazione dell'esercito tradizionale, ad affiancare la filmografia sulla resistenza ben fiorente, come il film di Oreste Biancoli, *Penne nere*, del 1952 (ambientato nella seconda guerra), un film di Riccardo Freda, *La leggenda del piave*, del 1952, riportava l'attenzione sulla grande guerra con un taglio forse più attinente a un quadro risorgimentale, in cui la contessa Giovanna, patriottica donna, sposata a un Conte interessato al denaro e agli affari, tentava di smuoverlo e lo vedeva volentieri volontario per scoprire poi che il nobile era andato nell'esercito per fare meglio affari. Dopo una sdegnosa separazione, il quadro di Caporetto rimetteva i due in contatto, dando modo al Conte di riabilitarsi da combattente eroico e mutilato di guerra e recuperare donna e famiglia.

Il melodrammone faceva parte di un recupero nazionalista, legato anche alle questioni di Trieste, cui partecipò Fausto Saraceni, con *Fratelli d'Italia*, del 1952, vicenda di Nazario Sauro, il marinaio eroico e martire di Capodistria, ambientata nei suoi giorni finali come ricostruzione anche del tradimento che lo mandava alla forca nel 1915. Alla saga degli eroi contribuì anche David Carbonari, con *Bella non piangere*, del 1954, rappresentando Enrico Toti, agitato e irrequieto giovane antiborghese, sportivo, pronto a gettarsi nella guerra nonostante la mutilazione a una gamba subita da ferroviere che l'aveva indotto a lasciare la fidanzata per non legarla ad un invalido, pronto a difenderla comunque da un marito manesco con il quale si legava d'amicizia al fronte, fino all'epica scena finale. Era poi la volta dell'eroe anonimo ad essere celebrato, con *I cinque dell'Adamello* di Pino Mercanti, del 1954, tra il patetico e il didattico, fondato sul ritrovamento di cinque corpi congelati di alpini, e con la scena di un incosciente figlio socialista da rieducare.

Niente di buono, se non forse nella complessità narrativa di Enrico Toti, mentre altrove si avvicinava l'ora del più grande rilancio, con il film di Stanley Kubrick, *Orizzonti di gloria*, del 1957, destinato a riaccendere animi e discussioni: censurato in Francia fino al 1975, motivo di scontri in Belgio, boicottato negli Stati Uniti, decisamente antimilitarista e, ancor più, svelatore delle magagne di una gerarchia militare malata e psicologicamente inaffidabile.

Base del film era il romanzo del canadese Humphrey Cobb, scritto nel 1935, partendo dalla vicenda reale di cinque soldati francesi fucilati in modo assurdo, per coprire gli errori tattici dei loro comandi. L'obiettivo del Formicaio, da conquistare ad ogni costo, con grande dispendio di vite più che prevedibile, rappresentava bene un dato concreto della grande guerra, e metteva in discussione la sagacia strategica dei comandi e una buona dose di sadismo del potere. La trincea era la sede principale del confronto tra i diversi livelli e soggetti della vita militare, mettendo al centro la personalità individuale tra profonda dignità, profondo abbruttimento, profonda vigliaccheria. La figura dell'avvocato – colonnello Dax teneva su di sé le tante angolazioni dell'azione, da integerrimo ufficiale pronto all'obbedienza anche nella consapevolezza del massacro, da avvocato che si batteva fino all'ultimo contro la stupida e malevolente ottusità assassina dei superiori, ma il resto stava nelle diverse categorie dei soldati e nella loro umanità offesa e umiliata. Gli alter ego di Dax erano i crudeli e cinici generali Broulard e Mireau., simboli dell'ingiustizia sociale e dell'assurdità bellica.

SCENE: 2 (Trincea); 5 (dialogo sulla morte); 7 (processo); 13 (dialogo Dax – generale); 16 (accusa a Mireau).

Il film di Kubrick era insieme un punto d'arrivo, un punto di partenza, un *trait d'union*, una celebrazione del quarantesimo anniversario dell'entrata americana nella guerra, celebrata anche da un remake di *Addio alle armi*, di Charles Vidor, con Rock Hudson, non inferiore al primo.

Anche il cinema italiano riuscì a proporre qualcosa di veramente originale: **La grande guerra**, di Mario Monicelli, del 1959, con Alberto Sordi, Vittorio Gassman e Silvana Mangano, traeva spunto dal racconto *Due amici* di Guy de Maupassant, con qualche influsso di *Un anno sull'altopiano* di Lussu e di uno scritto di Pietro Jahier, contestualizzato nell'Italia di Caporetto, condotto nella gran parte come lettura ironica e disincantata della guerra, le mille miglia lontana dalla retorica, ma concluso poi in chiave eroica e drammatica al di là dell'intenzione dei protagonisti.

Il prevalere della risata non impediva un quadro tutto sommato realistico della trincea e della vita militare di guerra, senza indulgenza alla retorica, ma neppure troppo all'antiretorica, lasciando svilupparsi figure nobili di ufficiali e di soldati, accanto ai personaggi contraddittori.

La grande differenza, rispetto al film di Kubrick consisteva nell'essere l'obbiettivo puntato sull'identità italiana e non sull'assurdità planetaria della guerra, discussa in molti suoi aspetti, ma non nel suo senso globale. In fondo, l'italiano era in qualche modo il buono e l'austriaco il cattivo e un po' ottuso, in gran parte secondo lo schema manicheo della propaganda di guerra.

GRANDE GUERRA: 1 (arruolamento); 11 (rancio); 18 (colletta); 24 (fucilazione)

Era un limite perché in quegli anni il vero scontro ideologico si svolgeva proprio sul senso della guerra, come dimostrava la vicenda di un altro film di Claude Autant Lara, **Non uccidere**, il cui titolo originario doveva essere **L'obiettore**, proposto nel 1950, ma impedito dalle autorità militari francesi e realizzato soltanto nel 1961 in Jugoslavia. Il tema del giovane cattolico che, nella Francia del 1948, rifiutava di indossare la divisa per le sue convinzioni religiose e in ossequio al comandamento, mentre un prete uccisore di un partigiano veniva assolto, pareva inaffrontabile dalla Francia ancora ferita dalla questione algerina.

Il film si aggiungeva alla lista dei film sulla prima guerra mondiale imbattutisi nella censura: **All'Ovest niente di nuovo**, proibito in Italia e in Germania negli anni Trenta perché antimilitarista; **Addio alle armi**, bloccato in Italia per 50 anni per il quadro di Caporetto; **Orizzonti di gloria**, uscito in Francia solo nel 1975. Di lì a poco, si sarebbero aggiunte le difficoltà per un altro film italiano, come vedremo. Ed è estremamente significativo che **Non uccidere** venisse presentato a Firenze, nel novembre del 1961, per iniziativa del sindaco La Pira, che dovette affrontare serie polemiche in un ambiente segnato dallo scontro interno al mondo cattolico sul tema dell'obiezione di coscienza, mentre il socialista Sandro Pertini non aveva esitato a battersi in Parlamento per la rimozione dei divieti a proiettarlo.

Lo sfondo di queste cose consisteva nella capacità della prima guerra mondiale di costituire ancora oggetto d'interesse cinematografico con film anche di rilievo: **Lawrence d'Arabia**, dell'inglese David Lean, del 1962; **Tommaso l'impostore**, di George Franju, del 1965, storia di un uomo che si faceva passare per generale svelando le follie della guerra; **La caduta delle aquile**, dell'americano John Guillermin, del 1966, storia di un pilota tedesco ambizioso e cinico; **Le roi de cœur (Tutti pazzi meno io)**, di Philippe Broca, del 1966, storia semiassurda di un soldato inglese in un villaggio francese, nel 1919, "re di cuori" per i pazienti di un manicomio unici abitanti rimasti, in un contesto di metafora antimilitarista; **Horizon (Orizzonte rosso)**, di Jacques Rouffio, del 1966, sul ritorno di un giovane ferito e demoralizzato dal fronte, deciso a tornare fatalisticamente al fronte, nonostante tutto, intorno a lui, esprima orientamento al pacifismo; **E Johnny prese il fucile**, del 1971, di Dalton Trumbo (autore del romanzo originario del 1939), storia intensa di un giovane invalido ridotto a tronco umano, in grado di comunicare solo per alfabeto muto e insoddisfatto nella sua richiesta di eutanasia, come a portare una condanna perenne per l'efferatezza della guerra; **Il Barone Rosso**, di Roger Corman, del 1971.

In più poi il film documentario sull'intero conflitto di Jean Aurel, *14-18 Europa in fiamme*, del 1962 e quello di Marc Ferro, Henri Michel et S. Peter, anch'esso documentario, *La Grande Guerre*, del 1964.

Il grande impegno si rispecchiava in altri film riconducibili nel solco aperto da *Orizzonti di gloria*, come dimostrava il film inglese di Joseph Losey, *Per il re e per la patria*, del 1964. Un soldato processato per diserzione veniva difeso d'ufficio dal capitano Hargreaves, tutt'altro che disposto a condividere il gesto di vigliaccheria e anzi sprezzante. Una volta emerso il motivo del gesto, il tradimento della moglie, l'avvocato – ufficiale era più convinto, ma il nodo stava nel fatto che ai comandi non serviva la punizione in sé, quanto avere una condanna a morte esemplare contro il clima di latente ribellione e insofferenza che, non solo sarebbe eseguita dai compagni, ma sarebbe completata dal colpo di grazia tirato da Hargreaves.

Altro film censurato, questa volta in Inghilterra, ma realizzazione di un altro caposaldo del cinema del genere, insieme a *Orizzonti di gloria*.

Un altro film, *Oh che bella guerra!*, di Richard Attenboroug, del 1969, spostava la critica antimilitarista sul piano più coerente al tempo della critica all'autoritarismo, mettendo a fronte la geometria asettica della diplomazia e degli stati maggiori, con l'irrazionalità giovanile che coinvolgeva cinque giovani fratelli negli arruolamenti volontari, poi li conduceva a scoprire la realtà più truce e l'inutilità della guerra, tanto lontana dalla mielosa propaganda, prima che andassero a far parte dell'immensa distesa di croci che rivelava la verità.

Era poi la volta ancora del cinema italiano di produrre qualcosa di significativo, in linea con *Orizzonti di gloria*. Si trattava di *Uomini contro*, di Francesco Rosi, del 1971, tratto da *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu, del 1938. Ambientato nel 1916, sull'altipiano di Asiago, rappresentava l'insensatezza della guerra guidata dalla disciplina cieca e feroce di un generale, e colta in tutta l'assurdità da due giovani ufficiali di opposti sentimenti politici, un nazionalista e un socialista che giungevano alle medesime conclusioni. Stupidi assalti, stagnamento in trincea, privazioni di ogni genere, decimazioni e fucilazioni casuali, tracciavano il solco tra i soldati – popolo e gli ufficiali aristocrazia – borghesia. Il tenente socialista (Gian Maria Volonté), maturando la ribellione per cui sarebbe stato fucilato, si collocava allo snodo di quel conflitto.

Realizzato in Jugoslavia, per l'opposizione del sistema, e fonte di un conflitto ideologico tra militaristi e antimilitaristi, denunciato per vilipendio, il film conteneva anche elementi di messaggio sociale e politico, ma escludeva ogni atteggiamento retorico.

Altri film guardavano alla prima guerra mondiale: *La victoire en chantant*, di Jean Jacques Annaud, del 1976, sulla vacuità della guerra in un cantino d'Africa, nel 1915, assurda guerra di coloni francesi e tedeschi; *Fraulein Doctor*, di Alberto Lattuada, del 1979, storia di un'affascinante spia tedesca che dava modo al regista di realizzare grandi scenari di battaglia; *Les croix de bois*, di Delbert Mann, del 1979, *remake* del precedente; *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, ancora di Delbert Mann e ancora *remake*, questa volta del film di Milestone; *Gli anni spezzati*, dell'australiano Peter Weir, del 1981, storia dell'accanita volontà d'arruolamento di due giovani australiani, coinvolti dall'amicizia in un destino comune di guerra e di tragedia, occasione di visitazione di un evento storico reale, lo sbarco a Gallipoli controllata dai turchi nel 1915, espressione di una visione pacifista; *Light Horsemen (Attacco nel deserto)*, dell'australiano Simon Wincer, del 1987, vicenda spettacolare di cavalleggeri australiani in Palestina.

Tra tutti i film di questo periodo, spiccava *La vita e niente altro*, di Bertrand Tavernier, del 1989, che guardava con ironia critica al mito del milite ignoto, come spunto per verificare

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

l'egoismo umano che si sviluppava intorno alla guerra e il senso di lezione mancata che la guerra aveva espresso nel senso di non annullare i nazionalismi che erano alla base del conflitto. La ricerca per l'identificazione dei caduti non riconosciuti, occasione di una storia tra un ufficiale e una vedova, vedeva convergere interessi diversi per diversi militi ignoti candidati alla celebrazione, e dava modo all'ufficiale di sviluppare il suo odio per la guerra e per i politici trafficanti, mentre il senso della guerra come inutile strage si confermava e si amplificava.

A CONCLUSIONE RIPRESA DEL REMAKE: NIENTE DI NUOVO SUL FRONTE OCCIDENTALE:

SCENE: 2 (Professore e disegno dell'uccello); 12 (morte e poesia).

## **FILM SULLA PRIMA GUERRA MONDIALE**

- La battaglia della Somme*, Geoffrey Malins, del 1916;
- Maciste alpino*, di Giovanni Pastrone (e Romano Luigi Borgnetto e Luigi Maggi), del 1916;
- Con i nostri eroi sulla Somme (Bei unseren Helden an der Somme)*, tedesco del 1917;
- La défense de Verdun*, del 1917;
- La revanche des français devant Verdun*, del 1917.
- Tra i ghiacci e le nevi del tonale*, del 1918;
- Cuori del mondo*, di David W. Griffith, del 1918;
- Charlot soldato*, di Charlie Chaplin, del 1918;
- J'accuse (o Per la patria)*, di Abel Gance, del 1919;
- I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, di Rex Ingram, del 1921;
- La grande parata*, di King Vidor, del 1925;
- Gloria*, di Raoul Walsh, del 1926;
- Verdun tel que le poilu l'a vécu*, di Émile Buhot, del 1927
- Le film du poilu*, Henri Desfontaine, del 1927;
- La grande guerra*, di Leo R. Lasko, del 1927;
- Ali*, William Wellman, del 1927;
- L'équipage*, di Maurice Tourneur, del 1928;
- La grande prova*, di Alexandre Ryder, del 1928;
- Verdun, visioni di storia*, di Leon Poirier, del 1928;
- Fronte Occidentale del 1918 (Westfront 1918)*, di Georg Wilhelm Pabst, del 1930;
- All'ovest niente di nuovo*, di Lewis Milestone, del 1930;
- Buster va in guerra* di Buster Keaton, del 1930;
- La squadriglia dell'aurora (The dawn patrol)*, di Howard Hawks, del 1930;

*Il compagno B* (con Stan Laurel e Oliver Hardy), del 1932;

*La guerra lampo dei Fratelli Marx*, del 1933;

*Gli angeli dell'inferno*, di Howard Hughs, del 1930;

*Con i nostri ragazzi al pino Yser (Met onze Jongens aan den Yser)* di Clemens de Landtsheer, del 1930;

*Il grande viaggio* di James Whale, del 1930;

*Mata Hari*, di George Fitzmaurice, del 1931;

*Montagne in fiamme (Berge in flammen)*, di Luis Trenker, del 1931;

*Verdun, l'inferno di Douaumont*, di Paul Heinz, del 1931;

*L'altro lato (Die andere Seite)*, di Paul Heinz, del 1931;

*1914 Gli ultimi giorni prima dell'esplosione mondiale (1914. Die letzten Tage vor dem Weltbrand)*, di Richard Oswald, del 1931;

*Terra di nessuno (Niemandland)*, di Viktor Trivas, del 1931;

*Les croix de bois*, di Raymond Bernard, del 1932;

*L'uomo che ho ucciso*, di Ernst Lubitsch, del 1932;

*Addio alle armi*, di Frank Borzage, del 1932;

*Stosstrupp 1917* di Hans Zoberlein, del 1933;

*Le scarpe al sole*, di Marco Elter, del 1935;

*I dimenticati (Les hommes oubliés)*, di Alexandre Ryder, del 1935;

*Le vie della Gloria*, di Howard Hawks, del 1936;

*Tredici uomini ed un cannone*, di Gioacchino Forzano, del 1936;

*La grande illusione*, di Jean Renoir, del 1937;

*Il sergente York*, di Howard Hawks, del 1941;

*Il diavolo in corpo*, di Claude Autant Lara, del 1946;

*Penne nere*, di Oreste Biancoli, del 1952;

*La leggenda del Piave*, di Riccardo Freda, del 1952;

- Fratelli d'Italia*, di Fausto Saraceni del 1952;
- Bella non piangere*, di David Carbonari, del 1954;
- I cinque dell'Adamello* di Pino Mercanti, del 1954;
- Orizzonti di gloria*, di Stanley Kubrick, del 1957;
- La grande guerra*, di Mario Monicelli, del 1959;
- Non uccidere*, di Claude Autant Lara, del 1961;
- Lawrence d'Arabia*, di David Lean, del 1962;
- 14-18 Europa in fiamme*, di Jean Aurel, del 1962;
- La Grande Guerre*, di Marc Ferro, Henri Michel et S. Peter, del 1964;
- Per il re e per la patria*, di Joseph Losey, del 1964;
- Tommaso l'impostore*, di George Franju, del 1965;
- La caduta delle aquile*, di John Guillermin, del 1966;
- Tutti pazzi meno io (Le roi de cœur)*, di Philippe Broca, del 1966;
- Horizon (Orizzonte rosso)*, di Jacques Rouffio, del 1966;
- E Johnny prese il fucile*, di Dalton Trumbo del 1971;
- Il Barone Rosso*, di Roger Corman, del 1971;
- Oh che bella guerra!*, di Richard Attenboroug, del 1969;
- Uomini contro*, di Francesco Rosi, del 1971;
- La victoire en chantant*, di Jean Jacques Annaud, del 1976;
- Fraulein Doctor*, di Alberto Lattuada, del 1979;
- Les croix de bois*, di Delbert Mann, del 1979;
- Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Delbert Mann, del 1980;
- Gli anni spezzati*, di Peter Weir, del 1981;
- Attacco nel deserto (Light Horsemen)*, di Simon Wincer, del 1987;
- La vita e niente altro*, di Bertrand Tavernier, del 1989.

## IL FASCISMO NELLO SPECCHIO DEL CINEMA

Quando Alessandro Blasetti gira il primo grande film del fascismo, *Sole*, nel 1929, il cinema italiano è ancora alla ricerca di una strada che lo caratterizzi. È fondamentalmente in soggezione rispetto alle produzioni straniere, non ha un proprio ruolo propagandistico che è demandato semmai al documentario. Vale la pena notare quanto si è detto a proposito del cinema sul Risorgimento, quando si è notato lo sforzo per raccordare la prima guerra mondiale, il fascismo e il Risorgimento, legando il mito delle camicie rosse garibaldine con quello delle camicie nere fasciste, l'impresa dei Mille e la Marcia su Roma.

Si era ricordato il film *Il grido dell'aquila*, un film del 1923 di autori fiorentini, Valentino Soldani ed il regista Mario Volpe, commissionato dall'Istituto Fascista di Propaganda Nazionale fiorentino, come operazione abbastanza sconclusionata che lasciò interdetti perfino i critici fascisti e si rivelò un insuccesso. Tuttavia, il film proponeva un tema, lo squadristo, attraverso il nipote che, esaltato dal racconto risorgimentale del nonno oste, si faceva squadrista e manganellatore per partecipare poi alla marcia su Roma.

Si era visto come quella medesima continuità fosse cercata nei film *Un balilla del '48*, di Umberto Paradisi, del 1927, in cui si stabiliva il raccordo tra l'adolescenza eroica mazziniana e quella non meno eroica fascista e nel film di Domenico Gaido, *I martiri italiani*, che stabiliva il lungo filo del sacrificio per la Patria dal medioevo dantesco al fascismo, passando per il Risorgimento e la grande guerra.

Non troppo distante da quella casistica, si rammentava il film, *La cavalcata ardente. Passione garibaldina*, di Carmine Gallone, del 1925, di livello senz'altro superiore, in cui la caratterizzazione garibaldina, assumeva un vero e proprio carattere di metafora nei confronti del duce e delle camicie nere verso cui le camicie rosse assolvevano a un compito di profezia.

Rispetto a quella cinematografia, il salto doveva venire, come si è accennato parlando del Risorgimento, da Alessandro Blasetti. Il primo capolavoro, ispirato alla bonifica delle Paludi pontine, era appunto *Sole*, del 1929. Grande protagonista era la natura domata dall'opera dell'uomo, ma soprattutto dall'iniziativa fascista. Il tema era popolare e corale. Muoveva dalla mobilitazione degli abitanti di una zona paludosa costretti ad andarsene in seguito alla bonifica fascista e per questo pronti alla rivolta, tanto che alcuni di essi preparavano un attentato contro i tecnici della bonifica e guidavano la rivolta, salvo ricredersi comprendendo l'errore e fermando la mossa troppo tardi, così che la donna di uno di essi rimaneva uccisa. Da lì muoveva la catarsi perché la bonifica avrebbe potuto realizzarsi ed aprire la via alla nuova vita da agricoltori dei protagonisti in una campagna resa fertile e felice.

A parte l'insuccesso del film che mandò in fallimento la piccola casa produttrice creata per l'occasione, il film aveva una sua validità perché rompeva decisamente la tradizione "dannunziana" e un po' aristocratica per individuare i protagonisti nella realtà sociale, per quanto in modo strumentale al regime.

*Camicia nera*, di Gioacchino Forzano, del 1933, apparteneva al decennale della marcia su Roma, e cercava ancora il collegamento tra la prima guerra mondiale e il fascismo. Il ritorno della memoria a un fabbro reduce di guerra, condotto a rivivere l'emozione del Bollettino della vittoria, stimolato dalla parola del duce indicava qualcosa tra il miracolo e la conversione. Lo scenario era quello della gente semplice dell'Agro Pontino che, attraverso la memoria ridestata del reduce scopriva un'Italia profondamente cambiata dal fascismo, risanata economicamente, pulita e morale,

forte come potenza rispettata nel mondo, ben diversa da quella che aveva trascurato e non rispettato il reduce e che il film tratteggiava degna dell'Italietta della vittoria mutilata.

In qualche modo, poteva assimilarsi a questo taglio quello del film *Ragazzo* di Ivo Perilli, del 1933, che racconta di un adolescente del popolo, incappato in amicizie devianti che trovava la via del riscatto nelle organizzazioni giovanili del regime, un vero e proprio esempio di cinema realista che non girò nelle sale e che non piacque a Mussolini. Tagliato immediatamente dalla censura allora, il film è apparso poi, in tempi recenti, un vero e proprio archetipo neorealista. Scritto con il contributo del Federale di Roma, interpretato da un attore preso dalla strada e ambientato sui pontoni del Tevere, il film presentava temi che anticipavano l'attenzione al sottoproletariato dell'Urbe destinati a grande successo.

Andava ancora più lontano storicamente il film dell'altoatesino Luis Trenker, *I condottieri*, del 1936, che sviluppava il ragionamento storico di omologazione del fascismo cercando la metafora in Giovanni dalle bande nere. Intanto, si affermava una dimensione "sociale" con storie ambientate intorno alle grandi realizzazioni del fascismo nel campo del lavoro, dalle acciaierie di Terni alle organizzazioni del tempo libero, come capitava per *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann, su soggetto "originale" di Pirandello, e *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo.

*Acciaio*, ispirato da una novella di Pirandello, era in sé una storia di sentimenti quasi rusticani, nel senso dell'amore di due giovani operai per la medesima ragazza, della morte sul lavoro di uno che induceva sospetti sul secondo, pur avendo un finale ottimista. Ma era anche il film dell'anima popolare impegnata nel lavoro dell'acciaio, cioè nell'opera di potenza intorno alla quale si forgiavano i materiali e l'anima, tanto che il protagonista, Mario, reduce bersagliere dalla buona gamba ciclistica finiva per preferire l'acciaieria alla promettente carriera sportiva.

Il film, infatti, nasceva dall'iniziativa diretta di Mussolini che, nel 1928, voleva un film inteso a celebrare il lavoro, che doveva svolgersi proprio nell'ambiente di Terni, il luogo delegato a rappresentare il legame inscindibile e vitale tra lo stabilimento e il lavoratore. La scelta di un regista tedesco si giustificava con la fiducia in quel mondo e nel suo rapporto con la tecnica. Ruttmann era un documentarista di provata esperienza che aveva girato *Berlino – Sinfonia di una grande città* e che ebbe come aiuto Mario Soldati. L'opera era in perfetta sintonia con quanto il fascismo andava svolgendo per la grande industria dopo la crisi del 1929 e che stava culminando nella costruzione dell'IRI. Era in buona sostanza un modello innovativo della coralità popolare e un esempio del realismo italiano, anche se condotto da un tedesco.

SCENA: dalla cassetta VHS (cascata, discesa in bicicletta, lavoro in acciaieria)

Con *Vecchia guardia*, di Alessandro Blasetti, del 1935, lo squadristo diventava epica popolare – borghese, intessuta di eroismo romantico e di virtù scaturite ai margini di una cittadina toscana assai somigliante a Scandicci, dove il conflitto era forte. La tematica degli scioperi che impedivano a servizi essenziali come il manicomio di funzionare, della forza infermieristica sciatta e ribelle soprattutto perché socializzante e sindacalizzata, messa a posto dallo squadrista eroico e bello circondato da una folla di figure in parte popolari e in parte borghesi, con le figure di spicco del bambino votato al martirio dall'esaltazione fascista e del padre austero e onesto dottore, ex combattente, che doveva necessariamente inserirsi nel fascismo per ritrovare la memoria del piccolo figlio e sentirsi parte della storia trovava l'apoteosi nel finale cavalcante della marcia su Roma. Intorno i lavoratori da domare, gli amministratori socialisti o liberali, corrotti e immorali, i deputati socialisti facilmente messi in ridicolo, i poliziotti che sentivano come il loro posto fosse con il fascismo "rivoluzione e ordine".

SCENE: DVD 1 (14 soltanto la parte scritta; 15, 23, 24, 25)

A latere, con diversa angolazione e sempre di Alessandro Blasetti, *Aldebaran*, sempre del 1935, vicenda di esaltazione della Marina militare, condotta attraverso il feuilleton amoroso in cui la donna appariva torbida e pericolosa alternativa al senso del dovere.

Va detto, come quegli anni segnano una profonda evoluzione produttiva, con l'affiancarsi allo strapotere della CINES di Pittaluga, poi diretta da Emilio Cecchi, l'affacciarsi alla conoscenza del cinema straniero, cui fece da levatrice la Mostra del Cinema di Venezia del 1932, dove si mostrarono i grandi risultati del cinema realista internazionale, l'avviarsi sulla dimensione produttiva moderna con la Direzione Generale per la Cinematografia guidata da Luigi Freddi. Freddi fu capace di pilotare il cinema fuori degli angusti confini dei telefoni bianchi, creando la formidabile struttura di Cinecittà. Sarebbero poi venuti gli stabilimenti di Tirrenia della Pisorno creati da Forzano. Ancora Freddi promosse il Centro Sperimentale di Cinema e la nascita della rivista "Bianco e Nero", cui si sarebbe affiancata l'altra rivista "Cinema", diretta prima da Luciano De Feo, poi da Vittorio Mussolini, e infine da Gianni Puccini.

Un filone cinematografico illustrò le imprese coloniali, da *Il cammino degli eroi* di Corrado D'Errico, a *Sentinelle di bronzo* di Romolo Marcellini, a *Jungla nera* di Jean Paul Paulin, a *Sotto la croce del sud* di Brignone, del 1938. In particolare, *Lo squadrone bianco* di Genina, del 1936, era la storia di una delusione d'amore che un ufficiale delle truppe coloniali in Tripolitania sapeva trasformare in coraggio, giungendo perfino a rifiutare la donna che tornava a cercarlo come scelta di vita del soldato, ma era soprattutto un affresco della vita italiana nelle colonie con gli scenari del deserto, nel vivo della caccia ai ribelli, con le scene girate dal vivo.

*Luciano Serra pilota*, di Goffredo Alessandrini, del 1938, era la storia di un pilota d'aereo emigrato e creduto morto, che torna per arruolarsi nella guerra d'Africa e muore per salvare il figlio. Scritto con la collaborazione di Vittorio Mussolini, doveva avere un grande impatto sulla gioventù.

Si sviluppavano intanto i film sulla guerra di Spagna: *Le due madri* (1938) di Amleto Palermi, del 1938, storia di un pittore volontario in quel conflitto che ritrova la vera madre, anche se il conflitto stesso faceva da mero sfondo; *L'uomo della legione*, di Romolo Marcellini, del 1940, dove analogamente il protagonista passava per la guerra di Spagna in una sorta di avventura passeggera; *Carmen fra i rossi*, di Edgar Neville, del 1939, storia di una giovane falangista eroica che perdeva il fidanzato venuto a ritrovarla attraversando le linee e morente vicino a un nemico alla maniera di Pabst. In *L'assedio dell'Alcazar*, di Augusto Genina, del 1940, la storia era ambientata nella guerra di Spagna. Il presidio franchista dell'Alcazar resisteva duramente fino all'arrivo delle truppe franchiste, mettendo intanto in evidenza l'effeminatezza quasi fisiologica del nemico. Il film si presentava come vero e proprio colossale del cinema italiano, destinato alla conquista dei mercati alleati tedesco e spagnolo, con ambizione di attendibile ricostruzione storica, con scene destinate a rimanere nella storia del cinema, l'invocazione di una bambina alla madre, la fucilazione di un ufficiale, la ricostruzione dei combattimenti,

Vi era poi il cinema che doveva illustrare efficienza e compattezza dei reparti in armi. *Uomini sul fondo*, del 1941, di Francesco De Robertis, ufficiale di marina, girato con veri marinai, descriveva in modo molto lineare il dramma di un equipaggio intrappolato sul fondo da un guasto, volendo celebrare la solidità del marinaio italiano come una delle migliori espressioni del popolo italiano in armi. Allo stesso genere era riconducibile *Alfa Tau*, del 1942, dello stesso Francesco De Robertis, storia di un altro sottomarinatore, il Toti, che riusciva a compiere una missione di siluramento dopo diverse difficoltà e combattimenti,

Diverso il taglio della *Nave bianca*, di Rossellini, del 1942, storia di un equipaggio colto prima di tutto nell'umanità della lontananza da casa, poi nel vivo del combattimento e quindi nel trasferimento sulla Nave bianca, la nave ospedale con le infermiere della Croce rossa intorno alla quale si intrecciavano altre storie, una delle quali tra un marinaio e la fidanzata ritrovata, con il gran pensiero della sorte della nave da combattimento colpita ma che alla fine riesce a raggiungere il porto. Attori non professionisti, riprese in esterno, realismo del racconto, un modo di esaltare il fascismo con la sommessa voce dei buoni.

SCENA: da DVD 2 (44, dialogo dei marinai)

Di De Robertis sarebbe seguito *Uomini e cieli*, del 1943, meno convincente ricostruzione della vita in aeronautica, cui intanto si dedicava *I tre aquilotti*, di Mario Mattoli, su soggetto di Vittorio Mussolini, storia di amicizia di giovani volenterosi di combattere messa in crisi da una donna. *Un pilota ritorna*, di Roberto Rossellini, basato su un soggetto di Vittorio Mussolini, presentava con umanità la vicenda del pilota che, abbattuto, riusciva ad evadere dal campo di prigionia in Grecia, a rubare un aereo nemico e a tornare al combattimento, rischiando di essere abbattuto dagli italiani. Tra il documentario, l'avventuroso e il propagandistico, riportava episodi particolari come l'amputazione di una gamba in cancrena.

UN PILOTA RITORNA: scena 12

*Bengasi*, di Augusto Genina, del 1942, era un altro colossal, con 25.000 comparse, inteso a descrivere la barbarie degli inglesi, facendo risaltare invece l'umanità eroica del combattente italiano in Africa. Allo stesso filone apparteneva *Giarabub*, di Goffredo Alessandrini, del 1942, riproduzione di un fatto storico reale, la resistenza italiana in un'oasi libica, mentre *L'Uomo della Croce*, di Roberto Rossellini, del 1943, guardava all'epopea di un cappellano militare nella campagna di Russia, coraggiosamente proiettato a portare la fede anche tra i contadini russi, e sottoposto a torture fisiche e morali, eroico fino a riportare alla fede un commissario del popolo e una combattente comunista. L'ampio filone patriottico-fascista-militare si concludeva con *I trecento della Settima*, di Mario Baffico, del 1943, sull'epopea degli alpini in Albania che riuscivano eroicamente a tenere la posizione pagando con la morte del comandante.

Davanti all'evidente disastro della guerra voluta dal regime, il cinema si assumeva il compito di sostenere una sorta di ritorno al fascismo originario che si rispecchiava in *Redenzione*, di Marcello Albani, del 1942, tratto da un dramma di Roberto Farinacci. Riprendeva il filone della storia di vita fascista, rappresentando la storia di un comunista che, disertore in guerra, cambiava idea nei giorni precedenti la marcia su Roma, ma il film era giudicato disastroso dalla stessa critica fascista. Il delicato passaggio induceva il cinema a rivisitare temi forti dell'identità di regime anche fuori dalla retorica patriottarda. Il film di Alessandro Blasetti, *Quattro passi tra le nuvole*, del 1942, rappresentava quasi una summa dell'idea ruralista e strapaesana del fascismo. Il commesso viaggiatore interpretato magistralmente da Gino Cervi, che si trova immerso in un'avventura campagnola, facendo da finto neo sposo di Adriana Benetti, attraversando il mondo della semplicità paesana e dell'onore contadino, era specchio della grande contrapposizione tra città e campagna che ha costituito un elemento portante della politica culturale del fascismo.

SCENE: DVD 2 (40, I campi; 42, arrivo a casa)

Assai diverso era il taglio dato da *Ossessione* di Luchino Visconti, del 1942. Al di là della storia ripresa da *Il postino suona sempre due volte*, e della storia di passione e morte in sé, il film aveva sicuramente un carattere di novità. Apprezzato da Alessandro Pavolini, per la sua originale audacia e crudezza, dello stesso Mussolini, e rifiutato invece da Vittorio Mussolini che vi vedeva

un'Italia non corrispondente al modello, divise un po' tutti e per qualcuno è stato il primo film antifascista:

SCENA: DVD (Inizio: incontro tra il vagabondo e la sensuale)

Accanto a *Ossessione* andrebbe messo *Fari nella nebbia*, di Gianni Franciolini, del 1942, ma precedente a *Ossessione*, altro ritratto in cui predominava la passione, mentre l'Italia del fascismo si trasferiva sulle strade e sui camion, costruendo interessanti ritratti di donne tra voglia di indipendenza e richiamo del modello materno e familiare.

SCENA: da VHS *Fari nella nebbia* (il camionista, la donna in bilico, il borghese malefico).

Lo scenario doveva naturalmente cambiare dopo la guerra. In *Anni difficili*, di Luigi Zampa, del 1947, da un racconto di Vitaliano Brancati, si raccontavano ironicamente le peripezie di un travet siciliano dapprima sotto il fascismo, poi sotto l'antifascismo in cui si ritrovava come persecutore e epuratore un capo ufficio passato da un campo all'altro. Il film sollevò enormi discussioni specialmente nella sinistra, divisa tra l'accusa di qualunquismo e di debole lettura della realtà del fascismo. Singolare la conclusione con la domanda di un americano: "sono tutti antifascisti... tutti contro la guerra... ma cos'era questo fascismo?"

A rispondere al quesito, provava *Cronache di poveri amanti*, di Carlo Lizzani, del 1953, storia sul modello del "romanzo storico" di vicende inventate in un quadro di avvenimenti realmente avvenuti la "notte dell'Apocalisse", il 3 ottobre del 1925, nella Firenze della violenza fascista. I personaggi esprimevano un insieme di manichei soggetti a tutto tondo, ma anche, rispecchiando il romanzo originale di Vasco Pratolini, le incertezze e le divisioni dell'elemento popolare. Ne usciva comunque una pagina di storia ben rappresentata:

CRONACHE DI POVERI AMANTI: la notte dell'Apocalisse nelle vie di Firenze (moto di Maciste).

A svolgere un primo conuntivo storico cinematografico provava *All'armi siam fascisti*, di Del Fra – Mangini e Micchiché, del 1961, sostanzialmente un documentario sul periodo 1911 – 1945, che si proiettava fino al 1960 e al caso Tambroni, con evidente svolgimento a tesi. Al di là della compatibilità delle due fasi tanto diverse, risultava una sorta di svolta cinematografica perché realizzava un lungometraggio in forma di analisi critica sulla presa del potere da parte di Mussolini, nei suoi caratteri di prodotto del capitalismo, dagli antefatti alle conseguenze.

Poi era la commedia a impadronirsi del tema. *La marcia su Roma*, di Dino Risi, del 1962, era la storia eroicomica di due balordi, infilati nel corridoio della marcia su Roma, un po' per caso, un po' per opportunismo, facendo risaltare le contraddizioni del fascismo della prima ora e del programma di San Sepolcro. In *Anni ruggenti*, di Luigi Zampa, del 1962, la storia di un equivoco intorno ad un assicuratore creduto gerarca metteva a nudo le mende di una società di paese e delle sue gerarchie fasciste corrotte e opportuniste:

SCENE: DVD 1 (16, Inizio; 17 lettera e "ispettore"; 19 Circolo e intellettuali; 27, Mucche)

L'analisi era però ancora fondamentalmente incompleta perché quel cinema era sostanzialmente proiettato sulla visibilità del fascismo in camicia nera e sui suoi tic, ma trascurava il fascismo stato e legislatore. In quest'ottica ci si mosse soltanto con *Il giardino dei Finzi Contini*, di Vittorio De Sica, del 1970, film che illustrava, a partire dal romanzo di Giorgio Bassani, le grandi e autolesionistiche colpe della borghesia italiana e, specialmente, il dramma vissuto da quella ebraica,

a proposito delle leggi antisemite del 1938 che privavano gli ebrei dei loro diritti fondamentali e aprivano la strada alla più nefasta evoluzione che sarebbe seguita con 1943.

SCENA: DVD 1 (31, Padre e figlio)

L'attenzione andava dunque sui perseguitati dal fascismo. *La villeggiatura* di Marco Leto, del 1973, era storia di un professore antifascista inviato al confino di Ventotene, che dialogava da una parte con un fascista e dall'altra veniva influenzato dai proletari comunisti. In questa linea possono richiamarsi i successivi *Cristo si è fermato a Eboli*, di Francesco Rosi, del 1979, dal libro di Primo Levi sul confino politico in una terra ad alta intensità della questione meridionale, e *Fontamara*, di Carlo Lizzani, del 1980, dal romanzo di Ignazio Silone, racconto dell'avvento fascista in un paese di poveri rurali senza speranza schiacciati dalla prepotenza del sistema. Intanto, *Il conformista*, di Bertolucci, del 1970, raccontava di un sicario fascista per scelta di conformismo inviato in Francia a uccidere un suo ex professore, e lo descriveva pieno di ombre e inquietudini, ai limiti dell'incubo psicanalitico, quando avrebbe scoperto di non aver ucciso chi doveva. In modo quasi speculare, qualche anno dopo, *Il sospetto*, di Francesco Maselli, del 1975, ambientato nel 1934, avrebbe rappresentato la storia di un fuoruscito espulso dal PCI in Francia e poi rimandato in Italia come trappola per un infiltrato, ma poi nelle condizioni di decidere se collaborare con l'OVRA, rifiutandosi.

*Il delitto Matteotti*, di Florestano Vancini, del 1973, costituiva invece un vero e proprio film documentario per la cura in parte perfino didascalica delle somiglianze storiche e per i dialoghi paradigmatici dei deputati aventiniani e degli altri protagonisti del fosco dramma italiano:

IL DELITTO MATTEOTTI: capp. 28-30.

*Una giornata particolare* di Ettore Scola, del 1977, colloca la narrazione in una data precisa, il 6 maggio del 1938, data della visita di Hitler a Roma, e si serviva dell'infausto evento per illustrare corpo e anima della società attraverso due emarginazioni, la casalinga frustrata Sophia Loren e il delicato omosessuale Marcello Mastroianni in attesa del confino, due esistenze immerse nell'esaltazione di un paese che era piuttosto una cupio dissolvi, in cui assumevano grande valenza i nomi dei piccoli fascisti, specchio di tutte le contraddizioni del cosiddetto fenomeno del consenso:

UNA GIORNATA PARTICOLARE: cap. 2.

Vale la pena, infine, segnalare l'ironica e realistica ricostruzione di un importante episodio di opposizione al fascismo e del quadro di riferimento dello squadristico, in *Empoli 1921 Film in rosso e in nero*, di Ennio Marzocchini, del 1995.

## **FILM SUL FASCISMO**

*Sole*, di Alessandro Blasetti, del 1929;

*Camicia nera*, di Gioacchino Forzano, del 1933;

*Ragazzo*, di Ivo Perilli, del 1933;

*I condottieri*, di Trenker, del 1936;

*Acciaio*, di Walter Ruttmann, del 1933;

*Treno popolare*, di Raffaello Matarazzo, del 1933;

*Vecchia guardia*, di Alessandro Blasetti, del 1935;

*Aldebaran*, di Alessandro Blasetti, del 1935;

*Lo squadrone bianco*, di Augusto Genina, del 1936;

*Il cammino degli eroi*, di Corrado D'Errico, del 1938;

*Sentinelle di bronzo*, di Romolo Marcellini, del 1938;

*Jungla nera*, di Jean Paul Paulin, del 1938;

*Sotto la croce del sud*, di Brignone, del 1938;

*Luciano Serra pilota*, di Goffredo Alessandrini, del 1938;

*Le due madri*, di Amleto Palermi, del 1938;

*L'uomo della legione*, di Marcellini, del 1940;

*Carmen fra i rossi*, di Edgar Neville, del 1939;

*L'assedio dell'Alcazar*, di Augusto Genina, del 1940;

*Uomini sul fondo*, di Francesco De Robertis, del 1941;

*Alfa Tau*, del 1942;

*La Nave bianca*, di Rossellini, del 1942;

*Uomini e cieli*, di De Robertis del 1943;

*I tre aquilotti*, di Mario Mattoli, del 1942;

- Un pilota ritorna*, di Roberto Rossellini, del 1942;
- Bengasi*, di Augusto Genina, del 1942;
- Giarabub*, di Goffredo Alessandrini, del 1942;
- L'Uomo della Croce*, di Rossellini, del 1943;
- I trecento della Settima*, di Mario Baffico, del 1943;
- Redenzione*, di Marcello Albani, del 1942;
- Quattro passi tra le nuvole*, di Alessandro Blasetti, del 1942;
- Ossessione* di Luchino Visconti, del 1942;
- Fari nella nebbia*, di Gianni Franciolini, del 1942;
- Anni difficili*, di Luigi Zampa, del 1947;
- Cronache di poveri amanti*, di Carlo Lizzani, del 1953
- All'armi siam fascisti*, di Del Fra – Mangini e Micchiché, del 1961;
- La marcia su Roma*, di Dino Risi, del 1962;
- Anni ruggenti*, di Luigi Zampa, del 1962;
- Il giardino dei Finzi Contini*, di Vittorio De Sica, del 1970;
- Il conformista*, di Bertolucci, del 1970
- La villeggiatura* di Marco Leto, del 1973;
- Il delitto Matteotti*, di Florestano Vancini, del 1973;
- Il sospetto*, di Francesco Maselli, del 1975
- Una giornata particolare*, di Ettore Scola, del 1977;
- Cristo si è fermato a Eboli*, di Francesco Rosi, del 1979.
- Fontamara*, di carlo Lizzani, del 1980.
- Empoli 1921 Film in rosso e in nero*, di Ennio Marzocchini, del 1995.

## STORIA E IDENTITÀ DI UN PERIODO: IL 1943-45

Le prime immagini cinematografiche del periodo 1943-45 rappresentarono un popolo ferito e violentato, non necessariamente orientato politicamente, offeso più dai tempi che da quei nemici impietosi che sparavano senza un attimo di riflessione. Va pur detto che, dalla parte di qua dello schermo, assisteva una popolazione che non sempre si identificava, perché molteplici e complessi erano stati gli atteggiamenti. Erano state in fondo diverse le motivazioni di chi aveva partecipato ai fatti. Da una parte, la divisione tra fascisti e antifascisti, dall'altra la differenza tra piena consapevolezza politica e adesione contingente o occasionale.

Poteva perfino darsi un paradosso: quello di un racconto della Resistenza svolto con il criterio di una larga testimonianza condivisa, di un linguaggio universale, quando la Resistenza, per la gran parte era stata vista dall'esterno, perché erano predominanti i temi della privazione, della paura, della distruzione.

Il filone di quel periodo, nel nostro cinema, non fu solo documento specifico di avvenimenti o espressione artistica, ma fu testimonianza di luoghi, di pericoli, tensioni e speranze, di città in macerie, di scritte mussoliniane sui muri che risultavano assurde, di morti nelle piazze che echeggiavano il grido della madre di Quasimodo: “E come potevano noi cantare con il piede straniero sopra il cuore, con i figli trafitti al palo del telegrafo”.

Una prima fase di quel cinema si aprì immediatamente, con il 1944-45, quasi una sorta di “instant film”. Il primo film di spessore fu *Giorni di gloria*, del 1945, di Luchino Visconti, incaricato di seguire il processo Caruso per conto dell'Amministrazione alleata e dell'Associazione nazionale partigiani d'Italia. Il film comprendeva le immagini dell'apertura delle Fosse Ardeatine, con la riesumazione dei 335 cadaveri, il processo al questore Caruso, compilatore con Kappler delle liste, alcune immagini del linciaggio Carretta. Sullo sfondo immagini della guerra partigiana, i posti delle esecuzioni.

Tra gli altri film del periodo, *Aldo dice 26 X 1*, del 1945-46, di Carlo Borghesio e Fernando Cerchio, di poco più di mezz'ora, era costruito con materiale documentario girato nei giorni della Liberazione da una troupe presente per girare un altro film, poi integrato con altri materiali su incarico dell'ANPI di Torino, con il titolo che riprendeva la parola d'ordine dell'insurrezione data nel nord il 25 aprile.

Il primo film vero e proprio, in cui la trama narrativa si inseriva nella ricostruzione storica, fu *Roma, città aperta*, del 1945, di Rossellini. Raccontava le vicende emblematiche della popolana Anna Magnani, del sacerdote Fabrizi, e di un ingegnere comunista, tutti morti drammaticamente e tutti emblematici: lei del popolo, gli uomini dell'adesione politica cattolica e comunista. Protagonista era anche la periferia, con le borgate, i palazzoni e gli scaloni dove passano vicende e vita, dove avvengono scontri e litigi, ma dove regna la solidarietà. E protagonista era proprio il popolo:

ROMA, CITTÀ APERTA: cap.5; cap. 9.

Vennero poi diversi film ispirati alla realtà della guerra militare, come *Montecassino*, del 1945, di Arturo Gemmiti con Alberto Carlo Lolli, Ubaldo Lay, Pietro Germi, sulla battaglia di Montecassino, tra il film e il documentario, o all'epica ancora non ben definita della lotta partigiana. In questo senso, *Un giorno nella vita*, del 1946, di Alessandro Blasetti con Elisa Cegani, Massimo

Girotti, Mariella Lotti, Amedeo Nazzari, fu una vera e propria operazione di traghettamento di Blasetti dal fascismo alla Resistenza, con la storia incredibile di un gruppo di partigiani che si rifugiavano in un convento di suore, di suore fucilate di conseguenza dai tedeschi, di partigiani che, tornati, preferivano astenersi dalla vendetta e non fucilare a loro volta i tedeschi.

*Paisà*, del 1946, di Rossellini, andava invece oltre il tema della *Roma città aperta*, su una scala geograficamente ampia, attraverso sei quadri o episodi che seguivano la storia dallo sbarco alleato in Sicilia, sino alla lotta partigiana sul delta del Po, passando per Napoli, Roma, Firenze. La guerra era fatta di distruzioni belliche ma anche di desolazione morale, in un affresco collettivo. Era una sorta di documentario del dolore delle città, in cui spiccava la Firenze ferita dei ponti distrutti, e del dolore umano, che comprendeva tanto la morte del cecchino fascista quanto la morte del partigiano nell'apparente tranquillità della palude di Comacchio, e ancora l'uccisione di partigiani e di paracadutisti americani sterminati come banditi e colti nella loro verità umana fatta anche di paura.

#### PAISÀ: cap. 4

Il terribile biennio andava raccontato sotto l'aspetto della vita partigiana. Cominciò a farlo *Il sole sorge ancora*, nel 1946, girato da Aldo Vergano per conto dell'Anpi, descrivendo il ritorno a casa del soldato, dopo l'8 settembre 1943, il tuffarsi nella vita di paese e nell'amore, la voglia di tornare a combattere da partigiano, l'efferata uccisione tedesca del parroco e l'insurrezione del Paese. L'insieme era illustrato dai personaggi simbolici della proprietaria che preferiva morire per senso di dissoluzione sociale, di coloro che cercavano di riciclarsi, con il parroco e il partigiano comunista fucilati insieme davanti al severo sguardo corale del popolo. Altri titoli: *Pian delle Stelle*, 1946, di Giorgio Ferroni (storia di alcuni militari italiani, evasi dalla prigionia tedesca, che costituivano nel 1944, con altri volontari veneti, una brigata partigiana, e in cui s'intrecciavano vicende di spionaggio e di amore; film finanziato dal Corpo volontari della libertà di Padova); *O sole mio*, del 1946, di Giacomo Gentilomo. Sul piano del documentario, *La nostra guerra*, del 1946, di Alberto Lattuada. *Il corriere di ferro*, di Francesco Zavatta, del 1947; *Vivere in pace* di Luigi Zampa, del 1947.

Si era già giunti, a questo punto, ad una prima cesura fondamentale nella storia del dopoguerra, per l'affermarsi della guerra fredda, e per la profonda divisione che si generava tra le forze che si erano ritrovate nell'antifascismo e nell'antinazismo. Dal gennaio del 1947 (scissione di Palazzo Barberini), all'uscita della sinistra del Governo, alle elezioni del 18 aprile del 1948, si consumò una ferita profonda alleviata soltanto dal grande sforzo per condurre a buon fine la Costituzione, ancora più valoroso per quel contesto tanto difficile. In tal modo, il periodo della lotta partigiana divenne un argomento difficile e comunque non più risolvibile semplicemente nell'afflato unitario della condivisione.

Fu tempo di revisione, per molti di delusione e, in molti casi, anche di attacco alla Resistenza, con diversi procedimenti giudiziari uniti dall'intento di gettare ombre sul movimento di liberazione. Mentre il cinema dava campo a un importante periodo ispirato al neorealismo, la produzione sul periodo 1943-1945 si impoveriva.

La questione era sfiorata appena dal film *Sotto il sole di Roma*, di Renato Castellani, da *Anni difficili*, del 1948, di Luigi Zampa, ma il tema fondamentale sembrava essere la transizione dal fascismo al dopoguerra. Qualcosa si mosse con *Gli uomini sono nemici*, di Henri Calef ed Ettore Giannini, del 1947-1948, una sorta di melodrammone sullo scenario internazionale, sostanzialmente d'azione, in cui era garantita la punizione della spia, una specie di Mata Hari partigiana, ad opera del suo amante che provava così la dedizione alla causa; e in *Un piccolo*

*esercito nelle Langhe* di Folco Lulli, del 1949, biografia dell'attore (resistente nel Cuneese) in forma di cortometraggio..

La Resistenza si ripresentò autorevolmente soltanto con *Achtung banditi* di Carlo Lizzani, del 1951. Raccontava l'azione partigiana per procurare le armi assalendo una fabbrica a Genova e la resistenza all'attacco tedesco con l'aiuto degli operai prima e di un reparto di alpini che sceglievano di passare alla resistenza dopo. Vi comparivano anche altri ingredienti, il contributo della contadina che nascondeva un operaio, e soprattutto avevano rilievo i dibattiti tra i partigiani e operai sulle ragioni della lotta. Nonostante questo importante contributo, parve mancare ancora un pieno interesse al periodo e specialmente alla Resistenza con un vero e proprio vuoto di titoli, a parte un film come *Penne nere*, del 1952, di Oreste Biancoli, storia avventurosa di un reparto di alpini dopo l'8 settembre attraverso la Jugoslavia, mentre *Il Cristo proibito*, del 1951, di Curzio Malaparte, era la storia, con forti tinte mistico-populiste, di un reduce dalla Russia che cercava la vendetta su un delatore in nome del fratello partigiano ucciso, ma finiva per uccidere un innocente che si sacrificava per evitare il delitto. Più antropologia che storia, insomma.

La cinematografia torna a misurarsi nel dibattito storico su un progetto di film di Renzo Renzi e Guido Aristarco, ex ufficiali, apparso sulla rivista "Cinema Nuovo", dal titolo previsto: *L'armata s'agapò*, riferito ai peggiori retroscena della guerra italiana alla Grecia, ciò che, inducendo l'arresto dei due, aprì un duro confronto. Quella fase corrispondeva alla scissione in atto tra le fila degli ex partigiani, dove esistevano due organizzazioni contrapposte, e diverse interpretazioni della Resistenza, tra i sostenitori della "lotta – epopea di Popolo" per la democrazia, e i contestatori e ridimensionatori del fenomeno.

Vi era spazio per un accenno alla conciliazione degli animi, tentata da *Nessuno ha tradito*, del 1953, di Roberto Bianchi Montero, in cui un vecchio maestro parlava di due amici, uno repubblicano e uno partigiano, entrambi morti, per dimostrare che nessuno dei due aveva tradito l'altro, ma rimanevano forti elementi di perplessità. Ne *La romana*, del 1954, di Luigi Zampa (da Alberto Moravia), si raccontava la storia della bella Lollobrigida salvata dalla prostituzione da un partigiano che poi diveniva spia e si uccideva; Ne *Gli sbandati*, del 1955, di Francesco "Citto" Maselli, ci si riportava ai momenti seguiti all'8 settembre, rappresentando un gruppo di giovani borghesi sfollati nel Milanese incerti sulle prospettive, tra l'entrare nella resistenza, o fuggire in Svizzera, dividendosi, così che solo uno di loro partecipava davvero al movimento, convinto da un'operaia e dai partigiani.

In questo quadro faceva eccezione il cortometraggio *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, del 1954, di Fausto Fornari che, con carattere documentario, restituiva la piena consapevolezza dei combattenti per la libertà. Si definiva "documentario girato sui luoghi dove si svolsero fatti dolorosi ed eroici" ed aveva al centro umanità e convinzione partigiana. Riemergevano valori pieni, come fu anche con *I sette contadini* (1958), di Elio Petri, cortometraggio sui fratelli Cervi, prima che il film "narrativo" tornasse ad occuparsi più pienamente del periodo. Questo nuovo periodo si aprì con *Il generale Della Rovere*, del 1959, di Rossellini, storia di un consumato truffatore, arrestato dai tedeschi a Milano per quell'attività, che si ritrovava a impersonare in carcere la parte di un generale badogliano per ingannare i partigiani, ma approdava alla dignità patriottica ed era fucilato. Non privo di ambiguità, tratteggiava anche il quadro di una Milano tendente a convivere con l'occupazione e arrangiarsi, pur nella conferma eroica di alcuni personaggi dell'antifascismo.

IL GENERALE DELLA ROVERE: cap. 5; cap. 6

Il ritorno d'attenzione fu accelerato da un passaggio cruciale della storia italiana, con il caso Tambroni del luglio 1960, quando il paese tornò alla forte contrapposizione intorno all'ipotesi di un governo appoggiato dal MSI, ipotesi respinta del resto, dall'interno della DC stessa da alcune correnti. Si riaprì la voglia di conoscenza e di approfondimento su un periodo troppo presto accantonato, tanto che montò la richiesta di programmi d'insegnamento della storia che sfondassero finalmente il dopo prima guerra mondiale. L'antifascismo ritrovava legittimità e attenzione e soprattutto trovava una platea giovanile interessata a conoscere una vicenda nota in modo approssimativo, ma lo scenario era assai più ampio.

L'attenzione si concentrava sull'8 settembre e dintorni e andò investendo una serie di temi: il crollo del regime, lo sfaldarsi dell'esercito, l'atteggiamento della popolazione davanti alla guerra, il riemergere dello spirito nazionale contro il tedesco, e tutto portò l'attenzione al periodo non come indagine sulle bande partigiane, ma sulla società colta nel momento della crisi. Ormai il cinema trovava la forza d'interpretare il tema in modo autonomo, staccandosi dal dovere del racconto realista (o neorealista) o in qualche modo documentario, indagando più liberamente l'animo umano e le situazioni, qualche volta con maggiore ironia del primo ciclo. E in gran parte tutto ciò avvenne con il soccorso della grande letteratura.

In *La lunga notte del '43*, del 1960, di Florestano Vancini (da Giorgio Bassani) si apriva la strada ad un diverso tipo di rappresentazione del periodo, affidandosi agli occhi "esterni" e nello stesso tempo interni del farmacista paraplegico, un tempo fascista, ora ironico osservatore del fascismo repubblicano come lo era della propria vita privata, metafora egli stesso dell'Italia. Il neofascismo repubblicano era rappresentato come un cumulo di violenza e rabbia, espresso specialmente da "Sciagura", e la strage del castello veniva vista nella sua crudezza, ma il film comprendeva anche una riappacificazione tra le parti che non era nitida scelta etica, ma quasi un rituale privo di etica:

LA LUNGA NOTTE DEL '43: retata al Castello; il console Bolognesi.

*Tutti a casa*, del 1960, di Luigi Comencini, s'impennava soprattutto sulla recitazione di Alberto Sordi, ufficiale con tiepidi sentimenti di fedeltà al regime e piuttosto fedele alla divisa, immerso nei casi dell'8 settembre in un cammino realistico di tardo ma conspevole passaggio alla resistenza. Il film era una carrellata tra lo sfacelo dell'esercito e lo sfacelo italiano sotto l'occupazione tedesca, mettendo al centro le incertezze e le decisioni individuali, contrapposte all'assenza totale di autorità:

TUTTI A CASA: 2 (caserma); 13 (ritorno a casa).

Intorno a quei film si sviluppavano altre rappresentazioni, alcune delle quali in chiave di commedia: *Il carro armato dell'8 settembre* del 1960, di Gianni Puccini, era la soluzione in chiave eroicomica per un carroarmato difeso da un caporale nel magma degli avvenimenti; in *Era notte a Roma*, del 1960, di Roberto Rossellini, si sviluppava la vicenda nella Roma occupata di una ragazza che operava per salvare i partigiani, il cui fidanzato veniva tradito e ucciso, con la punizione finale della spia; in *La ciociara* (da Alberto Moravia) del 1960, di Vittorio Sica, la magnifica vedova Cesira, tornando a Roma, veniva violentata con la figlia, così che lo sfondo storico sosteneva un drammatico confronto esistenziale tra le due donne; ne *Il gobbo*, del 1960, di Carlo Lizzani, si mostrava la formazione di un bandito tra la Resistenza e il dramma del dopoguerra; in *Un giorno da leoni*, del 1961, di Nanni Loy, un gruppo di giovani illustra la scelta della lotta armata, preparando un'azione di sabotaggio. *Una vita difficile*, del 1962, di Dino Risi, anche questo impennato su Alberto Sordi svolgeva una bella analisi di un partigiano possibile e del suo reinserimento nell'Italia della ricostruzione prima e del boom poi, preso tra gli ideali e la

suggerimento dell'ascesa sociale. La Resistenza offriva così il motivo di partenza di un'esistenza italiana, proiettandosi nel lungo periodo del dopoguerra italiano.

Ma compariva intanto anche la ricostruzione storica con discreta attendibilità della ricostruzione. Ne era un bell'esempio *L'oro di Roma*, del 1961, sempre di Carlo Lizzani, si ricostruiva la vicenda degli ebrei romani e della furbesca violenza nazista, mentre comparivano, sempre nel 1960, documentari come *16 ottobre 1943* di Ansano Giannarelli, dedicato alla persecuzione degli ebrei romani; *Via Tasso* di Luigi Di Gianni; *Il volto della guerra* di Libero Bizzarri. In questa linea di documentazione storica, ma con elementi del "romanzo storico" si presentava *Le quattro giornate di Napoli*, del 1962, di Nanni Loy. Vi si ritrova la città partenopea che si faceva deserta all'entrata delle truppe tedesche, la gente dapprima in fuga, poi pronta a barricare i vicoli, e a sfidare il martirio con lo scugnizzo e tanti altri popolani, fino alla resa dei tedeschi e alla ritirata; *Dieci italiani per un tedesco*, del 1962, di Filippo Walter Ratti, dava attenzione ai casi collegati di via Rasella e delle Fosse Ardeatine, eliminando ogni dubbio sulla natura criminale dell'eliminazione degli ostaggi innocenti, ingiustificata sotto ogni aspetto:

DIECI ITALIANI PER UN TEDESCO: Fosse ardeatine.

Anche *Il processo di Verona*, del 1963, di Carlo Lizzani, apparteneva al filone dell'approfondimento della vicenda storica. Il declino del fascismo si sviluppava come una tragedia cortigiana, densa di retroscena in qualche momento melodrammatici, ma si proponeva l'attenzione su Mussolini attraverso la vicenda umana, oltre che politica del personaggio. Undici anni dopo, *Mussolini ultimo atto*, del 1974, sempre di Carlo Lizzani, si sarebbe soffermato sugli ultimi giorni di Mussolini, nel contesto storico di Milano, intorno alla figura del cardinale Schuster, approfondendo l'intimità del rapporto del protagonista con Claretta Petacci, fino a sovrapporre alla dimensione storica degli avvenimenti uno scenario di pietà umana in qualche modo attenuando la centralità del 25 aprile e delle scelte mussoliniane che avevano condotto al biennio di occupazione nazista:

MUSSOLINI ULTIMO ATTO: cap. 2 ; cap. 11.

Questo ruolo assolutorio della pietà sarebbe poi balzato ancor più in evidenza con *Claretta*, del 1984, di Pasquale Squitieri, che enfatizzava qualcosa di già intravisto con *Mussolini ultimo atto*, l'accoglimento di una dimensione umana che, a prescindere dalle motivazioni politiche, si faceva salvifica e dava giustificazione storica di condanna per il movimento di liberazione in quanto responsabile della violazione umana che, man mano si allargava dalla Petacci a comprendere Mussolini.

Si erano intanto aperti spazi per l'analisi del mondo repubblicano. Già *Estate violenta*, del 1959, di Valerio Zurlini, aveva rappresentato l'amore tra il figlio di un gerarca e una donna che cercava di sottrarlo al bando militare, prima che lui decidesse invece di presentarsi. In *Tiro al piccione*, del 1961, di Giuliano Montaldo (da Giose Rimaneli), tendendo ad accreditare la natura occasionale e contingente della scelta militante dei repubblicani, a scapito della ragione ideologica, cogliendola in un gruppo di individui incerti o ingannati, sostanzialmente consapevoli di essere perdenti.

Era in fondo l'analisi di una generazione posta al bivio di scelte assai difficili. In *Il terrorista*, del 1963, di Gianfranco De Bosio, a Venezia, attorno alla preparazione di un sabotaggio emergeva la parallela esitazione dei partigiani, con la discussione tra i protagonisti, sulle diverse prospettive politiche e sulle forme di lotta, mentre lo scenario urbano era in qualche modo originale

rispetto alla precedente cinematografia dedicata alla Resistenza in montagna o alla sollevazione o sofferenza popolare; *La ragazza di Bube*, del 1963, di Luigi Comencini (Carlo Cassola)

Mentre *Italiani, brava gente*, del 1964, di Giuseppe De Santis, tendeva a dare un quadro di diversità dell'Italiano come occupante rispetto al nazista, dopo quella data ci fu un'attenuazione del tema resistenziale nella cinematografia italiana, ma i titoli non mancarono, a cominciare da *Una questione privata*, del 1967, di Giorgio Trentin (da Fenoglio) e da *I sette fratelli Cervi*, di Gianni Puccini, del 1968, ricostruzione della tragedia resistenziale di una eroica famiglia.

Sempre più sganciato da riferimenti ideologici precisi, il film guardava verso altri tipi di esperienza partigiana. Così il film *Corbari*, del 1970, di Valentino Orsini, si soffermava sulla Resistenza non "di partito", mentre *Strategia del ragno*, del 1970, di Bertolucci, rappresentava la perdita delle certezze, attraverso un figlio che tornava sui luoghi partigiani del padre per capire bene le circostanze della morte e ne scopriva la vicenda di tradimento, in un complesso insieme di rapporti tra i vecchi compagni, custodi dell'antifascismo e insieme di un mistero.

Il rilancio della destra, e specialmente del MSI, nel 1972, alimentava un ritorno d'attenzione dell'antifascismo, con il ritrovamento dello spirito del 25 aprile, ma anche con accenti critici verso la stessa sinistra storica del PCI e del PSI, in nome di una presunta alternativa rivoluzionaria, e con rifiuto della logica della celebrazione unitaria della Liberazione.

Se *Rappresaglia*, del 1973, di George Pan Cosmatos (da Robert Katz), svolgeva in forma di cronaca su via Rasella e sull'eccidio delle Ardeatine, il tema della logica anonima della contabilità di morte che coinvolgeva Kappler, Caruso, la macchina della vendetta, *Salvo D'Acquisto*, del 1975, di Romolo Guerrieri, forniva la ricostruzione biografica del sacrificio di un brigadiere dei Carabinieri, toccando così il tema della resistenza dei militari che rimaneva un tema inesplorato o comunque assai trascurato del periodo storico.

Ormai pienamente fuori dalle visioni manichee, il cinema esplorava nuove vie, non di rado guardando alla dimensione psicologica dei personaggi. Mentre in *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, del 1975, di Pasolini, il periodo repubblicano costituiva il pretesto per l'esplorazione delle profondità più abiette dell'anima umana, in *C'eravamo tanto amati*, del 1974, ancora di Ettore Scola, si analizzava senza reticenze una Resistenza ex post, attraverso le diverse esistenze di tre partigiani, guardando più ai fallimenti ideologici che ai successi, e soprattutto alla suprema resa rispetto al riconoscimento di gerarchie sociali consolidate e divaricanti:

C'ERAVAMO TANTO AMATI: cap. 11

C'era ancora molto da ricostruire della Resistenza e il cinema ne ricercava soprattutto le ragioni dell'adesione, come in Emilia, la protagonista di *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo (da Renata Viganò), storia di una povera e ignorante contadina che aderiva alla lotta partigiana dopo l'uccisione del marito, ad illustrare insieme la presa di coscienza del popolo umile e il ruolo delle donne. Il corpo trucidato accanto a un muro, vicino alla bicicletta e al fiume teatro della sua militanza, testimoniava l'eroismo quotidiano della lotta clandestina, l'impegno generoso del popolo. In quella ricerca, il film si imbatteva nelle diverse anime del popolo italiano misurate con gli avvenimenti. Quelle anime emergevano in *Novecento*, del 1976, di Bernardo Bertolucci, con il confronto tra Olmo (il figlio di contadino) e Alfredo (il figlio di agrario), cresciuti insieme, divisi negli anni Trenta dalla militanza del primo a fronte dell'agnosticismo del secondo, drammaticamente di fronte il 25 aprile, quando si consuma la "resa delle aspettative popolari" al "realismo politico":

NOVECENTO: capp. 14-15.

Gli anni Ottanta accelerarono il tempo dei dubbi e delle incertezze. Nella vita politica si delineava la crisi dei partiti che si configura come crisi di sistema e prefigura volontà di revisione costituzionale anche in senso presidenziale, e si affacciarono affacciano anche gli scenari della possibile assimilazione tra i caduti delle due parti, e della revisione storica. In *Uomini e no* di Valentino Orsini (da Vittorini), del 1980, l'intellettuale gappista conduceva la battaglia contro Cane Nero, in bilico tra la politica e il rapporto sentimentale con l'amata, in uno scenario spettrale di cadaveri, di ostaggi, di disperato vivere nella Milano del 1944, fino all'epico ed esplosivo finale.

Nella *Notte di San Lorenzo*, del 1982, dei Fratelli Taviani, il tempo di guerra diveniva sede di un poema epico, in cui era protagonista la popolazione, nel suo dolore tra il rassegnato e il fatalistico, nella sua lotta per la sopravvivenza e anche nella scissione tra fascisti e antifascisti che non trovava ragione se non in una sorta di destino collettivo, la bestialità della guerra che legava vinti e vincitori. Culminava nel campo di grano dove, fra le spighe alte e dorate, i paesani, partigiani e fascisti che si conoscono per nome, cercavano di scovarsi e colpirsi. La luce festosa della campagna contrastava con il rito di sangue:

NOTTE DI SAN LORENZO: Nomi dei partigiani; battaglia epica

Ormai si cimentavano sul tema le nuove generazioni avviandosi su strade in qualche caso impervie. In *Notti e nebbie*, del 1984, di Marco Tullio Giordana (da Carlo Castellaneta), un poliziotto dell'ufficio politico repubblicano indagava a fondo sugli antifascisti, ma anche sui suoi camerati, con piena coerenza interna, finendo poi fucilato il 25 aprile. Era un film che presentava il punto di vista degli sconfitti senza eliminarne le responsabilità. E gli sconfitti andavano prendendo campo così come pian piano si affacciava una sorta di processo alla Resistenza. Mentre una nuova filmografia, sulla "verità" della Resistenza, a partire da *Il caso Martello*, del 1991, di Guido Chiesa, storia "fenogliana" di una ricerca burocratica su un partigiano che rivelava misteriosi risvolti nel movimento, *Gangsters*, del 1992, di Massimo Guglielmi, guardava alla cosiddetta resa dei conti seguita al 25 aprile, seguendo un nucleo di partigiani attivi a Genova, in cerca di vendetta, ma anche inebriati dal potere delle armi. In *Nemici d'infanzia*, del 1995, di Luigi Magni, un ragazzino si trovava immerso in un confuso insieme di fascismo, antifascismo e afascismo, pur propendendo istintivamente per le ragioni partigiane. In *Porzus*, del 1997, Renzo Martinelli ricostruiva l'oscura vicenda dello scontro tra i partigiani garibaldini e quelli cattolici della Brigata Osoppo, nel 1945, pagina tra le più contraddittorie della lotta di liberazione. Ne *I piccoli maestri*, del 1998, Daniele Lucchetti (da Luigi Meneghello), un gruppo di universitari militanti azionisti, nel 1944 a Padova, vive la sua battaglia tra paure e sensazioni altalenanti davanti ai rastrellamenti e alle efferatezze tedesche. In *Il partigiano Johnny*, del 2000, di Guido Chiesa (da Beppe Fenoglio), si descriveva la storia dell'universitario che rientrava ad Alba, dapprima militando con i garibaldini, poi con gli "azzurri" monarchici, senza comprendere fino in fondo le ragioni degli uni e degli altri e la propria stessa ragione di militanza. Era comunque la storia di profondo realismo della vita partigiana, depurato dalla retorica:

IL PARTIGIANO JOHNNY: cap. 7

Ne *I nostri anni*, del 2001, di Daniele Gaglianone, del 2001, il confronto tra due vecchi partigiani in una casa di riposo, di fronte all'antico persecutore repubblicano ormai inabile, faceva scaturire memorie e sensazioni divergenti, di assoluto coinvolgimento per uno, di lontananza per

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

l'altro, così che la dialettica a tre poteva assumere il valore di una provvisoria messa a punto delle tante anime coinvolte nella fase più cruciale della storia italiana del Novecento.

**TITOLI SUL 1943-1945**

*Giorni di gloria*, di Luchino Visconti, del 1945;

*Aldo dice 26 X 1*, di Carlo Borghesio e Fernando Cerchio, del 1945-46;

*Roma, città aperta*, di Roberto Rossellini, del 1945;

*Montecassino*, di Arturo Gemmiti, del 1945;

*Un giorno nella vita*, di Alessandro Blasetti, del 1946;

*Paisà*, di Rossellini, del 1946;

*Il sole sorge ancora*, da Aldo Vergano, del 1946;

*Pian delle Stelle*, di Giorgio Ferroni, del 1946;

*O sole mio*, di Giacomo Gentilomo, del 1946;

*La nostra guerra*, di Alberto Lattuada, del 1946;

*Il corriere di ferro*, di Francesco Zavatta, del 1947;

*Vivere in pace*, di Luigi Zampa, del 1947;

*Germania anno zero*, di Roberto Rossellini;

*In nome della legge*, di Pietro Germi;

*Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica;

*La terra trema* di Luchino Visconti;

*Sotto il sole di Roma*, di Renato Castellani;

*Anni difficili*, di Luigi Zampa, del 1948;

*Gli uomini sono nemici*, di Henri Calef ed Ettore Giannini, del 1947-1948;

*Un piccolo esercito nelle Langhe*, di F. Lulli, del 1949;

*Achtung banditi*, di Carlo Lizzani, 1951;

*Penne nere*, di Oreste Biancoli, del 1952;

*Il Cristo proibito*, di Curzio Malaparte, del 1951;

*Nessuno ha tradito*, di Roberto Bianchi Montero, del 1953;

*La romana*, di Luigi Zampa, del 1954;

*Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, di F. Fornari, del 1954;

*Gli sbandati*, di Francesco Maselli, del 1955;

*I sette contadini*, di Elio Petri, del 1958;

*Il generale Della Rovere*, di Rossellini, del 1959;

*Estate violenta*, di Valerio Zurlini, del 1959;

*La lunga notte del '43*, di Florestano Vancini, del 1960

*Tutti a casa*, di Luigi Comencini, del 1960;

*Il carro armato dell'8 settembre*, di Gianni Puccini, del 1960;

*Era notte a Roma*, di Roberto Rossellini, del 1960;

*La ciociara*, di Vittorio Sica, del 1960;

*Il gobbo*, di Carlo Lizzani, del 1960;

*L'oro di Roma*, di Carlo Lizzani, del 1961;

*Un giorno da leoni*, di Nanni Loy, del 1961;

*16 ottobre 1943* di Ansano Giannarelli;

*Via Tasso* di Luigi Di Gianni;

*Il volto della guerra*, di Libero Bizzarri;

*Tiro al piccione*, di Giuliano Montaldo, del 1961;

*Le quattro giornate di Napoli*, di Nanni Loy, del 1962;

*Una vita difficile*, di Dino Risi, del 1962;

*Dieci italiani per un tedesco*, di Filippo Walter Ratti, del 1962;

*Il terrorista*, di Gianfranco De Bosio, del 1963;

*La ragazza di Bube*, di Luigi Comencini, del 1963;

*Il processo di Verona*, di Carlo Lizzani, del 1963;

- Italiani, brava gente*, di Giuseppe De Santis, del 1964;
- Una questione privata*, di Giorgio Trentin, del 1967
- I sette fratelli Cervi*, di Gianni Puccini, del 1968;
- Corbari*, di Valentino Orsini, del 1970;
- Strategia del ragno*, di Bertolucci, del 1970;
- Rappresaglia*, di George Pan Cosmatos, del 1973;
- C'eravamo tanto amati*, di Ettore Scola, del 1974;
- Mussolini ultimo atto*, Carlo Lizzani, del 1974;
- Salvo D'Acquisto*, di Romolo Guerrieri, del 1975;
- Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, di Pasolini, del 1975;
- Novecento*, di Bernardo Bertolucci, del 1976;
- L'Agnese va a morire*, di Giuliano Montaldo, del 1976;
- Uomini e no*, di Valentino Orsini, 1980;
- La Notte di San Lorenzo*, dei Fratelli Taviani, del 1982;
- Claretta*, di Pasquale Squitieri, del 1984;
- Notti e nebbie*, di Marco Tullio Giordana, del 1984;
- Il caso Martello*, di Guido Chiesa, del 1991;
- Gangsters*, di Massimo Guglielmi, del 1992;
- Nemici d'infanzia*, di Luigi Magni, del 1995;
- Porzus*, di Renzo Martinelli, del 1997;
- I piccoli maestri*, di Daniele Lucchetti, del 1998;
- Il partigiano Johnny*, di Guido Chiesa, del 2000;
- I nostri anni*, di Daniele Gaglianone, del 2001.

## L'AMERICA DELL' IMPERO E DELLE SUE FRAGILITÀ

Passata la guerra, l'America si ritrovava protagonista del futuro del mondo, soppiantando l'Europa, orfana della secolare centralità, ma dovendo condividere con un altro "new comer", l'URSS, la responsabilità di indirizzare i destini planetari. Ma non era una società semplice, per i tanti livelli sociali e le inquietudini sofferte.

Restava l'eco di un'epoca in film in qualche modo preparatori, come *Furore*, di John Ford, del 1940, dal romanzo di Steinbeck premiato con il Pulitzer, con Henry Fonda, film che aveva diviso in due l'opinione pubblica e politica americana per l'impetosa negazione del sogno americano, o come *Arriva John Doe*, di Frank Capra, del 1941, dove un personaggio politico – mediatico finiva per divenire il difensore e il capopolo dell'americano contro i potenti. E ancora *Quarto potere*, di Orson Welles, del 1941, rappresentazione della minaccia mediatica di controllo e direzione dell'opinione pubblica.

Una sorta di legge non scritta, il codice Hays, regolava dagli anni Trenta la produzione e ne conteneva la creatività.

Ma film sull'esperienza più drammatica della guerra comparvero subito. Tra tutti, *I migliori anni della nostra vita*, di William Wyler, del 1946, che illustrava drammaticamente lo sradicamento e il dramma degli ex combattenti al rientro in patria. Sono tre casi a illustrare le difficoltà di ritrovare la normalità per l'America che ha vinto la guerra.

### I MIGLIORI ANNI DELLA NOSTRA VITA, capp. 8-9

Dall'altra parte, c'era l'America dei buoni sentimenti. Si ritrovava in film come *La vita è meravigliosa*, di Frank Capra, del 1946, in cui la favola dell'angelo salvatore si coniugava con l'esaltazione del magnifico fondamento dell'anima americana, rappresentata da George Bailey – James Stewart, contrapposto alla famelica ingordigia del capitalista Potter:

C'era molta materia per una sorta di introspezione sociale. Si rifletté sul razzismo, a cominciare dall'antisemitismo serpeggiante anche nella società americana, in un modo che consentiva di riconoscere le profonde differenze nel giornalismo, tra quello acritico e allineato, a quello coraggioso d'inchiesta che si incarnava nel Gregory Peck di *La barriera invisibile*, di Elia Kazan, del 1947, premio Oscar. Lo si vede bene dalla scena in cui il giornalista, fintosi ebreo, viene respinto da un albergo:

### LA BARRIERA INVISIBILE: cap. 11

E ancora *Odio implacabile*, di Edward Dmytryk, del 1947 che andava ancora oltre il semplice antisemitismo, raccontando l'omicidio di un ebreo omosessuale ad opera di un reduce, così che due drammi esistenziali si scontravano.

Verso i neri fu fatto analogo sforzo, non con spirito ribelle, ma con pietà, con film come *Pinky la negra bianca*, di Elia Kazan, del 1949, dove la ragazza che potrebbe sfuggire al destino mortificante dei neri americani, protetta dal pigmento ingannatore della pelle, non lo vorrà fare e assumerà orgogliosamente la sua identità. Era un filone destinato a durare nel tempo e a produrre, dieci anni dopo, *Lo specchio della vita*, di Douglas Sirk, del 1959, vita di donne, bianche e nere,

dove una ragazza cerca di sfuggire al destino di “coloured” e dove il razzismo gioca un ruolo ma si confronta con l’umanità femminile espressa da Lana Turner. In *La parete di fango*, di Stanley Kramer, del 1958, i due evasi, il bianco e il nero, divenivano metafora del razzismo.

Infine, l’America della metropoli malata con film come *La città nuda*, di Jules Dassin, del 1948, dove protagonista è la città e l’omicidio di una giovane fa emergere il male profondo della metropoli; *Le forze del male*, di Abraham Polonsky, del 1948, con il tema della malattia sociale e della corruzione, intorno alle scommesse clandestine e al crimine, risolte in denuncia dell’intera filosofia del capitalismo americano, *Giungla d’asfalto*, di John Huston, del 1950, storia di una rapina che rivela il male della società.

Ma poté esplicitarsi anche la critica al sistema politico con un altro premio Oscar (e prima Pulitzer), *Tutti gli uomini del re*, di Robert Rossen, 1949, storia di Willie Stark, l’uomo venuto dalla campagna e sostenuto dal popolo per la sua denuncia della corruzione che poi, da governatore, si votava al compromesso politico ed alla corruzione a sua volta.

TUTTI GLI UOMINI DEL RE: cap. 18 (fino a “è il male”) e cap. 28

Quell’America cambiò presto il suo volto. La guerra fredda aveva già cominciato a contare moltissimo anche sul piano dell’identità americana e della concezione di libertà e democrazia. Il Maccartismo e il codice Hays facevano da sipario oscuro sulle verità riposte.

Lo scenario dominato dalla guerra fredda e dai riflessi della guerra, incise a fondo, mentre si apriva una nuova fase della storia americana, Con l’esperimento nucleare sovietico del 1949, poi con l’inizio della guerra in Corea, con il definirsi di uno scenario complesso anche psicologicamente.

Dopo la Corea, dal 1953, gli USA di Eisenhower, guardarono soprattutto a rafforzare il potenziale atomico e tutto quanto servisse a dissuadere il nemico da idee di attacco, rafforzando anche il sistema difensivo in Europa.

Ma gli USA di Eisenhower seppero liquidare il Maccartismo. Come vedremo, Eisenhower ricordò agli americani i diritti che erano alla base della loro storica identità.

Un’America inquieta e critica guardò alle sue contraddizioni sociali, con film come *Fronte del porto*, di Elia Kazan, del 1954, coraggiosa denuncia della corruzione nel sindacato dei portuali.

Cominciò anche impercettibilmente ad aprirsi un’epoca, quella dei contenuti alternativi, dapprima attraverso una sorta di anarchismo generazionale, poi, via via, verso il disagio sociale e dell’anima, la rivolta, squarciando il velo in modo inesorabile.

Così l’America scopriva le inquietudini di una generazione sradicata e incapace di trovare una nuova frontiera ideale, travolta da un girare a vuoto dai risvolti impossibili, piombata nella delinquenza fine a se stessa. Da una parte, era come se ricavasse i suoi modelli per descrivere la ribellione giovanile dal film western dei cow boys sradicati e destinati alla violenza sempre e comunque. Motocicletta come il cavallo, insomma. Dall’altra, affondava il bisturi nelle incongruenze della famiglia borghese.

Così *Il selvaggio*, di Laszlo Benedek, del 1954, con il raggrupparsi in banda di giovani motociclisti scatenati scorrazzando e in guerra con altri come loro, con Marlon Brando, o *Gioventù*

**bruciata**, di Nicholas Ray, del 1955, storia di giovani inquieti, impegnati nella sfida in automobile fino all'estremo limite e al dramma:

IL SELVAGGIO: cap. 3

GIOVENTÙ BRUCIATA: capp. 3-5.

In **L'uomo dal braccio d'oro**, di Otto Preminger, del 1955, il tema della tossicodipendenza sfidava il codice Hays. Sarebbero venuti poi **Anatomia di un omicidio**, del 1959, sul tema della violenza sessuale, e **Tempesta su Washington**, del 1962, dove compariva il tema dell'omosessualità. Quel filone avrebbe prodotto, nel 1967, **Riflessi in un occhio d'oro**, di John Huston, con l'ufficiale Marlon Brando travolto dall'irresistibile vocazione omosessuale.

Tutto questo pareva il risvolto speculare e contrario della asfissiante normalità, generatrice di infelicità, rispecchiata dall'**Uomo dal vestito grigio**, di Nunnally Johnson, del 1956.

Ma lo scenario doveva mutare e celermente. Il lancio dello Sputnik sovietico, nell'ottobre del 1957, rappresentò un formidabile choc e rafforzò la paura di un attacco missilistico intercontinentale. Sul piano militare significò un piano di potenziamento fondato sul frenetico studio dei sistemi spaziali, sulla strategia dei bombardieri nucleari, sulla produzione di testate atomiche.

Anche il problema generazionale si approfondiva. Investiva la città tentacolare, con **Ombre** (Shadows), di John Cassavetes, del 1959, serie di storie della generazione nuova, tra razzismo, frustrazione metropolitana, fuga nella musica. Per quella strada apparivano scorciatoie non sempre esaltanti. Tra gli altri, un film simbolo del beat, per qualcuno il vero e proprio film della beat generation, **Raccogli la mia margherita**, di Robert Frank e Alfred Leslie, del 1959, con la collaborazione di Kerouac, svolta sperimentale verso l'underground, un po' manicomio e un po' collage; ma anche un film espressione di insofferenze ai limiti della ribellione, con **Splendore nell'erba**, di Elia Kazan, del 1961. Le inquietudini di una generazione incapace di trovare la via dell'autonomia e insofferente dell'ordine esistente, costretta a rifugiarsi nel conformismo o nell'angoscia, vedeva aprirsi anche i paurosi scenari della droga, con **Il tramite (The Connection)**, di Shirley Clarke, del 1962, storia di un'attesa, quella dei tossicodipendenti che aspettano il fornitore.

Ormai si concatenava a quei temi il tema della città contrapposta all'uomo perché la società americana si rivelava ardua e frustrante. Il tema si proponeva con **The Flower Thief, (Ladro di fiori)** di Ron Rice, del 1960, in cui il protagonista, Taylor Mead, trasognato idiota si proponeva come alternativa dell'uomo americano fagocitato dagli affari e dalla frenetica quotidianità, indicando nel suo stato trasognato la via della vera salvezza.

Così perplessa, l'America visse il suo sogno, entrando nella densa e breve era Kennedy. Kennedy rappresentò comunque una svolta anche perché interpretò un'America in trasformazione. Poté far viaggiare il messaggio di valori contando su un apparato giornalistico e mediatico assai efficace, tanto all'esterno, quanto all'interno.

La nuova frontiera all'interno, Cuba, il sogno di promozione dello sviluppo americano e mondiale, furono i terreni fondamentali di un'immagine che, anche se proposta per un breve periodo, si fece cultura diffusa.

Tornavano le immagini dell'America al salvataggio del mondo, con *Il giorno più lungo*, di Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki, del 1962.

Ma, intorno alle luci e alle ombre dell'era Kennedy, il mutamento si consumava con grandi ostacoli. Tornava il filone della denuncia contro il razzismo, con *Il buio oltre la siepe*, di Robert Mulligan, del 1962, dove si manifestano la violenza e l'intolleranza della provincia americana, dell'Alabama razzista, dove l'accusa di violenza sessuale investe il nero innocente e dove solo il coraggio di un matto evitava drammi maggiori. Anche se era ambientato negli anni Trenta, il film conservava un potenziale di denuncia attualissimo, appoggiando di fatto lo sforzo di Kennedy per il superamento dello squilibrio razziale, nelle Università, negli autobus, ovunque in quella terribile provincia del Sud.

Ma quella del *Buio oltre la siepe* non era solo la denuncia contro il razzismo, era la denuncia di un mondo ignorante e soggetto a usi e costumi più che arretrati, quello della presunta vittima, di un mondo la cui sola certezza culturale era data dal razzismo:

#### IL BUIO OLTRE LA SIEPE: cap. 28

Ormai il film americano poteva guardare spietatamente dentro le contraddizioni, esplorare la dimensione della povertà della popolazione abbandonata alla solitudine della città. *Mondo freddo (The Cool World)*, di Shirley Clarke, del 1964, rappresentava il ghetto di Harlem, sulla droga e sulla disperazione cui solo la musica si contrapponeva,

In quella direzione, si rinnovava il tema generazionale dei deracinées, con *Il sorgere dello scorpione*, di Kenneth Anger, del 1964: episodi di vita delle bande di motociclisti, segnati da diverse canzoni, come una sorta di anticultura delle catene e dell'omosessualità maschile. Sarebbe poi seguito *I selvaggi*, di Roger Corman (maestro dell'horror), del 1966, l'epica dei motociclisti selvaggi, divisi in bande in guerra tra loro e con la polizia, prototipi di una gioventù scardinata rispetto alla società. Il Marlon Brando de *Il selvaggio*, in fondo un buono, era lontano come l'America degli anni Cinquanta.

E tornava anche il tema del retrobottega del potere, con *L'amaro sapore del potere*, di Franklin J. Shaffner, del 1962, quasi a suggellare il tramonto del tentativo di cinema progressista che si era intravisto nel periodo kennedyano, con l'analisi del conflitto tra politica e morale intorno alle elezioni presidenziali e al fragore delle "primarie". Lo stesso *Tempesta su Washington*, di Otto Preminger, del 1962, già ricordato, descriveva i cinici meccanismi del potere intorno all'imminente morte di un Presidente ed alla nomina del Segretario di Stato con inquietanti segreti sullo sfondo.

Quei film suonavano quasi profetico annuncio del rivelarsi di un sistema politico dai perversi risvolti. L'uccisione di Kennedy rappresentò, nello stesso tempo, la manifestazione della fragilità che minava il sistema politico dell'Impero e il richiamo delle ombre più fosche della politica. Così le uccisioni di Malcom X, Martin Luther King, Bob Kennedy.

Poi, Johnson mise da parte ogni velleità millenaristica con grande real-politik. L'epoca del grande sogno si chiudeva mentre si apriva la grande ferita del Vietnam, lacerazione profonda dell'anima americana.

Tornavano le grandi paure del comunismo, e insieme ad esse, l'incubo della distruzione atomica, ma con in più l'estrema sfiducia nelle garanzie possibili in un sistema militare e politico di cui si avvertivano limiti e contraddizioni.

Così, *Il dottor Stranamore*, di Stanley Kubrick, del 1964, sul conflitto nucleare per errore, legato allo strapotere di un possibile imbecille che conduce alla fine del mondo, e sottolinea il tema dell'irrazionalità della ragione tecnologica,

La fase aperta intorno agli anni cinquanta, di scavo, nelle pieghe più sconosciute e brutali della società americana si chiudeva ormai, lasciando il campo alla ribellione come pacifismo o inquietudine politica.

La coscienza americana si interrogava sui meccanismi di distruzione dell'individuo, con *La galera*, di Jonas Mekas, del 1964, che descriveva realisticamente un giorno del carcere militare di Okinawa.

Restava un fondamento di disorientamento sociale e culturale vissuto da una società in cerca di nuove strade, ma anche con prospettive di disgregazione, con *Le ragazze di Chelsea*, di Andy Warhol, del 1966, film di provocazione e trasgressione.

*Le ragazze di Chelsea* era il film di un mondo senza speranza e chiuso in sé, quasi il segno che si perdeva ogni possibile spiritualità in un immenso vuoto esistenziale e forse questo era divenuto più possibile, nella puritana America che andava interrogandosi sull'immensa ferita del Vietnam. Ma in qualche modo il film mostrava che la cultura attenta alla vita del vasto mondo americano veniva sopraffatta dall'intettualoide supponenza di una solipsistica élite autoreferenziale:

LE RAGAZZE DI CHELSEA: cap. 3 (*ricordarsi di inserire i sottotitoli in italiano*)

Era comunque aperta una via verso la scoperta della noia nella maledizione metropolitana. Di altra incisività *Il serpente di fuoco*, di Roger Corman, 1967, in cui la frustrazione professionale ed esistenziale proiettava Peter Fonda nell'allucinazione dell'LSD, e poi *Dolce veleno*, di Noel Black, del 1968, scenario di follia, di una liaison di psicopatici che distruggono e uccidono, tra sesso e violenza, e poi *I killers della luna di miele*, di Leonard Kastle, del 1970, liaison assassina di due personaggi ispirati alla cronaca attirati dalla violenza gratuita. Il filone era destinato a durare nel tempo, ripresentandosi con *Trash - I rifiuti di New York*, di Paul Morrissey, del 1970, prodotto da Andy Wahrol. Descriveva il vivere ai margini della città di individui giovani e spostati, drogati e inetti, nella vita comune e in quella sessuale, tra i bidoni e i rifiuti come rifiuti essi stessi ridotti anche a oggetti di libidine perversa, tragicamente cinici. Era in pieno corso il regno dell'underground:

TRASH: cap. 11

Si direbbe: "è il '68, bellezza"! , tanti furono i temi della provocazione e della protesta generazionale che doveva fare di molti di questi film i portabandiera di una condizione mondiale.

Mentre scompariva dalla scena del cinema il codice Hays, il tema degli spostati si approfondiva, con qualche compiacimento "politico". Si compiva il recupero di brandelli della storia sociale americana, con *Gangster story*, di Arthur Penn, del 1967, storia di Bonny and Clyde. Anche se non rappresentava il secondo dopoguerra, questo film doveva fare da apripista per un cinema della non convenzionalità e dei "non valori". La città logorante, i bassifondi come luogo maledetto e privilegiato insieme: un leit motiv ininterrotto del cinema americano, che si ripresentava con *Un uomo da marciapiede*, di John Schlesinger, del 1969, l'attacco alla metropoli attraverso la professione del gigolò, pieno di sogni, risolti nella sconfitta del delitto e nel dolore:

UN UOMO DA MARCIAPIEDE: cap. 27

Lo sradicamento si alternava alla descrizione della ribellione generazionale. In *Alice's Restaurant*, di Arthur Penn, del 1969, il tema era generato da una canzone, a indicare il locale cui facevano capo alcuni hippies, in una sorta di parcheggio sociale e di alternativa ideale alla società della leva obbligatoria, prima di farsi assorbire dalla società “normale”. Era anche il tema del viaggio di una nuova generazione americana, la generazione hippy, accompagnata dalla musica in cerca di un nuovo stile di vita alternativo a quello dei padri, pacifista anche per individualismo un po' anarchico:

RISTORANTE DI ALICE: cap. 15

In fondo, *Il laureato*, di Mike Nichols, del 1968, non era un giovane borghese di belle speranze stralunato, smarrito e quasi ossessionato dal mondo degli adulti?

Al tema della disperazione urbana si collegava quello della fuga, che in fondo il *Ristorante di Alice* aveva fatto vedere come prospettiva. Era la ricerca *on the road* dell'alternativa, con *Easy rider- Libertà e paura*, di Denis Hopper, 1969, il film mito dell'on the road, di motociclisti (Peter Fonda e Dennis Hoppert) che portano droga e inseguono libertà verso New Orleans, attraverso la provincia chiusa e razzista, con una America protagonista nei paesaggi:

EASY RIDER: capp. 29-32 (fino alla fine)

Più crudo ancora, *Satan's Sadists*, di Al Adamson, del 1969, la vicenda violenta di una banda di motociclisti, scatenati tra le montagne, uccidendo e violentando, fino alla loro morte finale, cui sarebbe seguito *Strada a doppia corsia*, di Monte Hellmann, del 1971, in tema di on the road (sul tipo di *Easy rider*), ma questa volta di auto veloci che si sfidano tra il Sud-ovest americano e Washington, in un vacuo scenario esistenziale. Tutti calchi di Marlon Brando e di James Dean, ma sempre più calati nel disagio e nella completa deriva.

Ma la trasformazione in corso incombeva ormai in tutti gli ambienti. L'inquietudine della coscienza americana borghese si rappresentava con *Indovina chi viene a cena*, di Stanley Kramer, del 1967, il razzismo di un mondo agiato, idealmente a sinistra e illuminato, razionalmente antirazzista, ma incapace di liberarsi veramente del problema, che si misura con il fidanzamento misto della figlia. Contemporaneamente, *La calda notte dell'ispettore Tibbs*, di Norman Jewison, del 1967, affidava il tema razziale allo scontro dei due poliziotti protagonisti.

INDOVINA CHI VIENE A CENA: cap. 23-26; 28

Il dopo Vietnam generava anche il tema dell'inquietudine generazionale dentro il corpo civile americano e specialmente legata alla grande contestazione del 1968. *Fragole e sangue*, di Stuart Hagman, del 1970, rappresentava la contestazione studentesca in un campus universitario davanti all'arruolamento per il Vietnam. *Il rivoluzionario (The Revolutionary)*, di Paul Williams, del 1970, descriveva la ribellione di uno studente, dapprima nel mondo del college, poi sempre più verso la società e verso l'anarchia militante, con intenti operaisti e proletari,

Quasi da solo, dall'altra parte, *Berretti verdi*, di John Wayne, del 1968, descriveva la storia di un Vietnam eroico in controtendenza con la critica più diffusa sulla guerra. Ma era difficile contrastare l'ondata di antimilitarismo che si collegava alla disillusione e incarnata poco tempo dopo da *MASH*, di Robert Altman, del 1970, satira corrosiva ambientata nella guerra in Corea, ma di carattere universale.

Ma non c'era solo contestazione, perché ad essa si sovrapponeva una sorta di controcontestazione, l'espressione di un fermento confuso tra il richiamo all'ordine e il disorientamento, con *La guerra privata del cittadino Joe*, di John G. Avildsen, del 1970, un operaio in guerra contro la società trasgressiva, uccisore di hippies. Incertezza e paure, insomma, travalicavano le certezze, coinvolgendo il senso dell'ordine.

Si esprimevano insieme le vocazioni all'ordine e il tradizionale "anarchismo" sempre nascosto tra le pieghe della società americana. Tutto questo si traduceva nell'incertezza presente anche nella generazione ribelle. Ne *L'impossibilità di essere normale (Getting Straight)*, di Richard Rush, 1970, si esprimeva il disagio di collocarsi tra le idealità della contestazione del '68 e un presente da professore integrato, con incertezza e disincanto, e non senza comicità. In *The Edge*, del 1968, un manipolo di aspiranti cospiratori contro la vita del Presidente, esprimeva soprattutto l'ambiguità e l'incertezza tra convinzione politica e paure del fare.

Era aperta la rappresentazione dei meccanismi del potere. Ne *I tre giorni del Condor*, di Sidney Pollack, del 1975, si rappresentava la lotta dell'individuo contro l'istituzione CIA malata e criminosa. In *Nashville*, di Robert Altman, del 1975, la coincidenza temporale tra la kermesse canora e la campagna presidenziale, serviva da verifica dell'identità americana in un quadro di fragore e di dramma. Era il preludio a un intenso impegno di ricerca e di rivisitazione della storia americana lontana e recente.

Una stagione tanto inquieta finì per risolversi nella più ampia rivisitazione storica. Ci fu anche spazio anche per sottolineare le ambiguità del rapporto con il nazismo in *Il maratoneta*, di John Schlesinger, del 1976, la sfida tra il giovane ebreo e l'organizzazione di nazisti ancora attiva, intorno a un tesoro nascosto. Assai più tardi, *Schindler's list*, di Steven Spielberg, del 1993, avrebbe ricostruito la tragedia della shoah, additando la via del coraggio dell'individuo come alternativa alle aberrazioni del potere.

Si riaprì soprattutto la riflessione sulla politica americana, visitata negli aspetti più strutturali e di fondo e nelle più recenti contraddizioni, come avveniva con *L'assassinio di Fred Hampton*, 1971, quasi un documento dell'uccisione di un giovane leader delle Black panthers, sorpreso dalla polizia in un appartamento.

Tra tutti, un film, *Come eravamo*, di Sidney Pollack, del 1973, ricapitolava decenni di storia americana, tra l'America del New Deal, il maccartismo, il disgelo, identificando le speranze prima e la crisi poi di una coppia con le inquietudini di un'intera società complessa. Per così dire, l'America guardava senza riserve alla sua storia più recente e non lo faceva senza sofferenza. Il centro sostanziale era il maccartismo, ma era soprattutto a imporsi la più generale questione della coerenza, di un Paese e dell'individuo:

COME ERAVAMO: capp. 21-23

Così si apriva la discussione sui più riposti segreti e misteri della politica americana. E il tema del maccartismo era uno dei più cogenti. Che cosa era stato il maccartismo? Provò a spiegarlo anche *Il prestanome*, di Martin Ritt, 1976, attraverso la vicenda di uno sceneggiatore privato del lavoro.

Tutti i nodi della vicenda storica del dopoguerra venivano al pettine, anche i più recenti. ***Tutti gli uomini del Presidente***, di Alan J. Pakula, del 1976, era quasi un *instant film* sul caso Watergate, il caso di scandalo politico che aveva appena affondato Nixon, ed era anche l'enfasi sulla ribellione del giornalismo onesto e coraggioso e del suo conflitto fisiologico con il potere. Era il ricordo della grande e coraggiosa stagione del giornalismo d'inchiesta, ma era una stagione del giornalismo forse al tramonto.

#### TUTTI GLI UOMINI DEL PRESIDENTE: capp. 29-31

Era un dramma politico- istituzionale che dimostrava più la forza che la debolezza dell'America. Il nodo era il Primo emendamento: "Il Congresso non potrà porre in essere leggi per il riconoscimento ufficiale di una religione o per proibirne il libero culto, o per limitare la libertà di parola o di stampa o il diritto dei cittadini di riunirsi in forma pacifica e d'inoltrare petizioni al governo per la riparazione di ingiustizie". Era la vera forza a patto che il giornalismo fosse altrettanto forte e coraggioso.

Non sarebbero mancati i banchi di prova. Da tempo ormai il quadro generale era mutato. La guerra del Kippur, nel 1973, con lo shock petrolifero, aveva proiettato anche gli USA nella recessione, in un sentimento di preoccupazione che poi la caduta di Saigon, nel 1975, aveva trasformato in depressione nazionale.

L'epoca Nixon, era stato un faticoso tentativo di risalita, ma anche un tempo di grande incertezza, di sensazione dello svanire del carismatico ruolo del Presidente, di un prevalere del machiavellismo, di un inquinamento della vita politica.

Era anche chiaro che quell'epoca aveva un punto di svolta che il cinema "pensante" della riflessione storica individuò nel dramma di una generazione ancora giovane, il grande psicodramma nazionale seguito al Vietnam.

Il ragionamento sul Vietnam si trasferiva ormai quasi completamente sull'analisi, quasi sulla picanalisi collettiva, con ***Milestones***, di John Douglas e Robert Kramer, del 1975, il film di una presa di coscienza della storia americana lontana e vicina, imperniata sulle tensioni e i sensi di colpa per il Vietnam che cerca di conservare quell'energia per la trasformazione sociale e culturale degli USA.

Ma lo psicodramma si incarnò soprattutto in alcuni film. ***Taxi driver*** (Taxi Driver), di Martin Scorsese, del 1976, era la storia di un reduce dal Vietnam divenuto taxista che si sentiva vendicatore e giustiziere in modo parossistico e esasperato, fino ai limiti della follia, emblema del dissesto psicologico e culturale procurato dal Vietnam, nella metropoli distante e nevrotica che lascia solo l'individuo nell'annientamento e nell'auto annientamento. Era questa la fase di una ripresa del tema antico, sradicamento, che riguardava la generazione dei reduci dal Vietnam, l'ennesima generazione abituata a ragionare con le armi e a ricercare in esse la risoluzione di problemi esistenziali e materiali.

In questo senso si può ricondurre a questo filone, ***Quel pomeriggio di un giorno da cani***, di Sidney Lumet, del 1975, la rapina da folli e svitati che fa emergere un sistema incoerente e sordo alle difficoltà degli emarginati che esso stesso ha prodotto.

Ma era soprattutto ***Taxi driver*** ad essere sintomatico. Che cosa era davvero? Era la riproduzione di una follia veramente vissuta, come tante volte la cronaca di quegli anni registrò? O

era forse la liquidazione catartica di un incubo che ossessionava la generazione del Vietnam tra fascino delle armi, orrore dei suoi impulsi e nausea della politica?

La città vista dal taxi giallo era un insieme contraddittorio, una gabbia ordinata dentro cui si esercitava un parossistico insieme di mali, un incubo realistico, una sorta di subcosciente sociale inavvertibile dall'alto. L'anima divisa del taxista De Niro inseguiva l'altro da sé per "spurgare" la città e la vita di un'adolescente assediata dal male. E l'altro era anche "il politico" da uccidere, insieme al magnaccia, all'affittacamere, al poliziotto corrotto, ecc.. Ma era rappresentazione del reale o un incubo collettivo interpretato individualmente?:

TAXI DRIVER: 16-18; 24-27

Fosse pure un incubo, come credo fosse la trasformazione del taxista nel giustiziere, aveva al suo fondo la storia.

E la storia era anche e soprattutto quell'assillante nodo del Vietnam. Ed era anche il Vietnam del combattimento a tornare prepotentemente alla ribalta quasi a fornire paradigmi in grado di spiegare lo sradicamento che, sul piano sociale, avevano cominciato a raccontare nel modo che si è detto.

*Il cacciatore* di Michael Cimino, del 1978, raccontava il Vietnam vissuto dalla parte della rudezza ma anche del coraggio, facendo prevalere le immagini orribili di una guerra feroce che gli uomini si impegnavano a rendere ancora più terribile. In *Apocalypse Now*, di Francis Ford Coppola, del 1979, l'inseguimento a un ufficiale isolato e scatenato nella guerra combattuta ferocemente e singolarmente, si rappresentava su uno scenario apocalittico e sconvolgente:

APOCALYPSE NOW: cap. 4; 32

*Rambo*, di Ted Kotcheff, del 1982, era la follia di un reduce dal Vietnam che si portava nella testa l'ordine di combattere e resistere e lo assolve nella metropoli americana, quasi invincibile fino alla resa finale, tra piena integrazione nella logica militare e anarchia ribelle e furibonda. A questo filone, destinato a durare nel tempo vanno ricondotti anche pellicole solo apparentemente collaterali, come *Un mercoledì da leoni* di John Milius, del 1978, storia di surf e di amicizia, in un prima e un dopo Vietnam, drammaticamente vissuto intorno all'onda, e *Tornando a casa*, di Hal Ashby, del 1978, una storia d'amore intorno a quella guerra, imperniata su una donna divisa tra il marito ufficiale e un soldato reso invalido, occasione per mostrare il destino di tanti giovani mutilati, in sostanziale chiave di antimilitarismo.

Come in una negativa, il Vietnam si portava dietro il tema generazionale. Toccò infatti a *Il grande freddo*, di L.Kasdan, del 1983, chiudere provvisoriamente la questione, con l'incontro tra amici della generazione sessantottina, un tempo impegnata, ormai smaliziata ma non immemore. Intorno al suicidio di un amico, le cui ragioni sfuggono (o si sanno troppo bene forse), si logorano per disillusione sugli anni dell'impegno. È un altro *Come eravamo*, ma assai desolato :

IL GRANDE FREDDO: 15, 25

Mutava intanto, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, il quadro internazionale, con la dicotomia comunista che rivelava due poli, l'URSS e la Cina. Con essi l'America centro del capitalismo doveva confrontarsi, tra tentativi di coesistenza pacifica, accenni al depotenziamento

degli arsenali, accordi SALT per lo smantellamento degli arsenali nucleari, in una sorta di nuovo ordine mondiale.

Il sogno di rilancio ideale di Jimmy Carter, dopo la grande frustrazione del Vietnam e l'indignazione del Watergate, con l'impegno di pace in Medio Oriente e gli accordi di Camp David del settembre 1978, le attività di mediazione in Europa (tra Turchia e Grecia), finì per trasformarsi in una sensazione di incompiutezza davanti alle rigidità sovietiche e al rifiuto di Breznev di firmare il SALT2, prima di infilarsi nell'avventura dell'Afghanistan.

Riaffiorava qualcosa di oscuro e di mai sopito veramente. L'incubo della guerra si presentava con i film dell'ansia sulla possibile terza guerra nucleare: *The day after*, di Nicholas Meyer, del 1983; *Alba rossa*, del 1984, di John Milius; *Wargames-Giochi di guerra*, di John Badam, del 1983.

Era l'espressione del percepire il male come un rischio imminente e possibile, una componente del setnire americano che spinse avanti la vittoria di Reagan e del suo progetto di rilancio della "Grande America". Di quell'orientamento, testimoniarono film come *Delta Force*, di Menahem Golan, del 1986, in cui al dirottamento terroristico rispondeva l'azione delle forze speciali. Ed era il riprender quota dell'antico riconoscimento al valore militare americano. Più problematicamente, *Gunny*, di Clint Eastwood, del 1986, mostrava la ruvida preparazione di un gruppo di marines "ex Corea" da disciplinare per la guerra lampo reaganiana a Grenada, nel 1983, secondo stilemi già visti in molti film d'ambientazione bellica. Più avanti, sarebbe venuto *Salvate il soldato Ryan*, di Steven Spielberg, del 1998, a offrire, quasi rassicurante, il richiamo all'ideale dell'America liberatrice.

L'America mostrò presto di dividersi di nuovo davanti al nuovo stile proposto da Reagan. Dall'altra parte, come in una sorta di avvertimento, si succedevano le immagini più crude del Vietnam, approfondendo i temi osservati nel decennio precedente. Così *Platoon*, di Oliver Stone, del 1986, offriva l'evidenza degli orrori e delle torture, in un quadro dialettico rappresentato dal confronto di due sergenti, tra umanità e ferocia, risolto dal giudizio del giovane protagonista come una sorta di giudice e boia. In *Full metal jacket*, di Stanley Kubrick, del 1987, si osservava la trasformazione di un gruppo di giovani di studenti in strumenti di guerra per il Vietnam, a simboleggiare la logica lunga della modifica dell'identità perseguita dal bellicismo di sempre, una sorta di imprinting genetico, capace di sconvolgere la mente:

#### FULL METAL JACKET: 15

La via era aperta. In *Vittime di guerra*, di Brian de Palma, del 1989, c'era la cronaca di un brutale episodio di violenza alle donne da parte di un manipolo americano in Vietnam, paradigma della trasformazione dei giovani in moderni mostri. Pochi anni dopo, in *Nato il 4 luglio*, di Oliver Stone, del 1990, si raccontava la formazione di una consapevolezza antimilitarista in un giovane proletario fornito di valori "americani" tradizionali, attraverso la partecipazione al Vietnam, l'invalidità, la ricerca di un radicamento trovato nella militanza politica pacifista:

#### NATO IL 4 LUGLIO: 8, 16

Intanto, la caduta del muro di Berlino, nel 1989, e il crollo del comunismo proiettavano gli USA in una nuova dimensione, dapprima di incertezza per la mancanza di un "utile" antagonista, poi con quel vuoto che si sarebbe riempito ad opera del terrorismo e di Bin Laden.

Nodi irrisolti continuavano a “mordere” la coscienza, e il maccartismo soprattutto, nuovamente denunciato in *Indiziato di reato*, di Irwin Winkler, 1991, un caso nell’America del maccartismo, che descriveva il meccanismo dell’inchiesta e della persecuzione. Ancora più in profondità sarebbe andato *Good night, good luck*, di George Clooney, del 2005, perché mentre affrontava il tema del maccartismo, lanciava una pesante accusa al giornalismo americano che affidava a poche lezioni di coraggio professionale e onestà intellettuale, la grande tradizione della stampa libera. E metteva in causa la pressione economico-politica sulla libertà della comunicazione:

INDIZIATO DI REATO: cap. 15

GOOD NIGHT, GOOD LUCKY: cap. 16 (*da iniziare alla “convention”*);

Era sempre l’antico tema della politica buona dal basso contro la bassa cucina politica del potere. C’era la rappresentazione del problema come in *Power*, di Sidney Lumet, del 1986, lezione di cinismo politico interpretata da Richard Gere per il controllo e l’indirizzo dell’opinione pubblica da manipolare. Ma c’era soprattutto la storia di una democrazia insidiata dai suoi meccanismi e dalle devianze della politica.

Ne *Gli intrighi del potere – Nixon*, di Oliver Stone, del 1995, il Watergate era questa volta l’occasione di verificare la psicologia del potere come malattia dell’anima e cancro dell’etica pubblica. *Sesso e potere (Wag the Dog)*, di Barry Levinson, 1997, un adattamento di fantasia intorno al caso Clinton Lewinski. Ne *I colori della vittoria*, di Micke Nichols, del 1998, la ricostruzione dall’interno dello staff politico presidenziale (modello Clinton) illustrava la perversa macchina politico – mediatica dell’establishment.

In *Nemico pubblico (Enemy of the State)*, di Tony Scott, del 1998, lo scontro tra un giovane avvocato nero e settori deviati dello Stato e dei servizi segreti affrontava un altro duro nodo politico. Intorno al quadro politico più strettamente americano, riprendeva corpo il tema del razzismo e delle minoranze etniche. Ne *La canzone di Carla*, di Ken Loach, del 1996, faceva emergere da una storia intimistica i temi del razzismo e dell’ingerenza americana nel Nicaragua.

Ne *La seconda guerra civile americana*, di Joe Dante, del 1997, La vicenda di un gruppo di orfani pakistani provocava lo scoppio della seconda guerra civile americana, portando all’estremo limite il potenziale conflittuale dell’immigrazione.

Sullo sfondo inquietudini urbane e della grande provincia. In *America oggi*, di R. Altman, 1993, s’intrecciavano storie minime dell’esistenza difficile esistente nella città di Los Angeles immersa tra frustrazioni e infelicità e in attesa del terremoto che potrà distruggerla. È un tratto americano vissuto nell’angosciosa attesa di un dramma che si avverte e non si conosce. In altri termini, è una profezia e un dubbio storico, in cui il terremoto è l’emblema del sisma imminente sull’America della gente comune:

AMERICA OGGI: cap. 24.

Ne *I ponti di Madison County*, Eastwood, 1995, compariva l'America lontana e sperduta, in cui l'amore metteva a prova il conformismo esistenziale e la routine. In questo senso, appariva un legame tra i temi più forti di questi anni, *The Assassination*, di Niels Muller, 2005 (con Sean Penn), ambientato nell'America di Nixon e del dopo-Vietnam, con un cittadino medio combattuto tra le sue coerenze e la volontà di affermarsi in qualche modo secondo canoni corretti, ma perdente in tutto e indotto alla massima protesta, il tentativo di attentare al presidente Nixon. È la frustrazione diffusa che diventa follia individuale e rischia di diventare fattore scatenante della storia americana:

THE ASSASSINATION: cap. 5; 11

In *Pulp fiction*, di Quentin Tarantino, del 1994, lo scenario alla Bonnie and Clyde, si ripresentava intersecato con altre storie dell'America violenta e balorda. In *Assassini nati*, di Oliver Stone, del 1994, il tema della folle violenza di strada e casuale, calco anch'essa di Bonnie and Clyde, tornava per dire di un'America disperatamente irrazionale. In *Forrest gump*, di Robert Zemeckis, del 1994, l'uomo di basso quoziente d'intelligenza è più forte della ragazza che ama e che cede alla vita.

Dall'altra parte, il terrorismo preannunciato. In *Attacco al potere*, di Edward Zwick, del 1998, compariva la difesa dal terrorismo, tra impulsi a travalicare la legalità e tema ineludibile della difesa della gente. Ma pareva una profezia:

ATTACCO AL POTERE: 16

L'interrogarsi sulla storia americana, aveva già riportato a guardare al tempo del sogno kennediano. Era già comparso questo tema, con l'avvio di un nuovo ragionamento sulla politica che *JFK, un caso ancora aperto*, di Oliver Stone, del 1991, sviluppava leggendo il caso Kennedy in chiave di complotto della CIA e degli ambienti interessati a sviluppare la guerra in Vietnam. *Malcom X*, di Spike Lee, del 1992, tra biografia, polemica politica e antirazziale, andava nella medesima direzione.

Si ricercava l'America che aveva saputo trovare il giusto equilibrio tra la consapevolezza della forza e la capacità di costruirsi un futuro migliore per tutti.

La prima cifra, quella della forza riportava alla storia dei Tredici giorni più lunghi degli ultimi decenni. In *Thirteen days*, di Roger Donaldson, del 2000, si ricostruivano i giorni della crisi dei missili a Cuba del 1962.

THIRTEEN DAYS: cap. 31

L'altra cifra, quella della speranza perduta, compariva in un film sul personaggio che, in fondo, più di tutti l'aveva fatta intravedere. Era il film sulla morte di Bob Kennedy, **Bobby**, di Emilio Estevez, nel 2007. In quel film si riassumevano molti temi della storia vista fin qui, di storia del cinema come storia di un popolo sottoposto a grandi destini e a grandi prove, articolatissimo al suo interno, ma sempre in cerca dell'uomo che ne interpretasse l'identità:

BOBBY: cap. 22

Il crollo delle Torri gemelle, poi, apriva una nuova stagione di impegno politico cinematografico, a partire dall'opera collettanea internazionale, **11 settembre 2001**, realizzata da 11 registi come testimonianza e memoria. Ed era anche il dopo Irak a provocare cinematografia dell'autocritica, con film come **Nella valle di Elah**, di Paul Haggis, del 2007, **Redacted** di Brian De Palma, del 2007, **Leoni per agnelli**, di Robert Redford, del 2007, **Sorry, Haters**, di Jeff Stanzler, del 2005. Della nuova America, incerta tra l'idea di dominio mondiale o di estrema lotta per la libertà, erano espressione anche film come **Jahread**, di Sam Mendes, del 2005, e **Fahrenheit 9/11**, di Michael Moore, del 2004, interpretazione del dopo 11 settembre.

***TITOLI SULL'AMERICA***

*Furore*, di John Ford, del 1940

*Quarto potere*, di Orson Welles, del 1941

*Arriva John Doe*, di Frank Capra, del 1941

*I migliori anni della nostra vita*, di William Wyler, del 1946

*La vita è meravigliosa*, di Frank Capra, del 1946

*Odio implacabile*, di Edward Dmytryk, del 1947

*La barriera invisibile*, di Elia Kazan, del 1947

*La città nuda* (The Naked City), di Jules Dassin, del 1948

*Le forze del male* (Force of Evil), di Abraham Polonsky, del 1948

*Pinky la negra bianca*, di Elia Kazan, del 1949

*Tutti gli uomini del re*, di Robert Rossen, 1949

*Giungla d'asfalto* (The Asphalt Jungle), di John Huston, del 1950

*Fronte del porto*, di Elia Kazan, del 1954

*Il selvaggio*, di Laszlo Benedek, del 1954

*Gioventù bruciata*, di Nichola Ray, del 1955

*L'uomo dal braccio d'oro*, di Otto Preminger, del 1955

*L'Uomo dal vestito grigio*, di Nunnally Johnson, del 1956

*La parete di fango*, di Stanley Kramer, del 1958

*Anatomia di un omicidio*, di Otto Preminger, del 1959

*Raccogli la mia margherita* (Pull My Daisy), di Robert Frank e Alfred Leslie , del 1959

*Ombre* (Shadows), di John Cassavetes, del 1959

*Lo specchio della vita*, di Douglas Sirk, del 1959

*The Flower Thief*, di Ron Rice, del 1960

- Splendore nell'erba*, di Elia Kazan, del 1961
- Il tramite* (The Connection), di Shirley Clarke, del 1962
- Il buio oltre la siepe*, di Robert Mulligan, del 1962
- L'amaro sapore del potere*, di Franklin J. Shaffner, del 1962
- Tempesta su Washington*, di Otto Preminger, del 1962
- Il dottor Stranamore* di Stanley Kubrick, del 1964
- La galera* (The Brig), di Jonas Mekas, del 1964
- Mondo freddo* (The Cool World), di Shirley Clarke, del 1964
- Il sorgere dello scorpione* (Scorpio Rising), di Kenneth Anger, del 1964
- I selvaggi* (The Wild Angels), di Roger Corman, del 1966
- Le ragazze di Chelsea* (Chelsea Girls), di Andy Warhol, del 1966
- Gangster story*, di Arthur Penn, del 1967
- Il serpente di fuoco* (The Trip), di Roger Corman, 1967
- Indovina chi viene a cena*, di Stanley Kramer, del 1967
- Riflessi in un occhio d'oro*, di John Huston, del 1967
- La calda notte dell'ispettore Tibbs*, di Norman Jewison, del 1967
- Il laureato*, di Mike Nichols, del 1967
- The Edge*, del 1968
- Dolce veleno* (Pretty Poison), di Noel Black, del 1968
- Berretti verdi*, di Jonn Wayne, del 1968
- Un uomo da marciapiede*, di John Schlesinger, del 1969
- Alice's Restaurant*, di Arthur Penn, del 1969
- Satan's Sadists*, di Al Adamson, del 1969
- Easy rider- Libertà e paura*, di Denis Hopper, 1969
- Fragole e sangue*, di Stuart Hagman, del 1970

- Il rivoluzionario* (The Revolutionary), di Paul Williams, del 1970
- La guerra privata del cittadino Joe*, di John G. Avildsen, del 1970
- L'impossibilità di essere normale* (Getting Straight), di Richard Rush, 1970
- I killers della luna di miele* (The Honeymoon Killers), di Leonard Kastle
- Trash - I rifiuti di New York*, di Paul Morrissey, del 1970
- MASH*, di Robert Altman, del 1970
- L'assassinio di Fred Hampton* (The Murder of Fred Hampton), 1971
- Strada a doppia corsia* (Two-Lane Blacktop), di Monte Hellmann, del 1971
- Come eravamo* (The Way We Were), di Sidney Pollack, del 1973
- I tre giorni del Condor* (Three Days of the Condor), di Sidney Pollack, del 1975
- Quel pomeriggio di un giorno da cani* (Dog Day Afternoon), di Sidney Lumet, del 1975
- Milestones* (Milestones), di John Douglas e Robert Kramer, del 1975
- Nashville*, di Robert Altman, del 1975
- Il maratoneta* (Marathon Man), di John Schlesinger, del 1976
- Tutti gli uomini del Presidente* (All the President's Men), di Alan J. Pakula, del 1976
- Taxi driver* (Taxi Driver), di Martin Scorsese, del 1976
- Il prestanome*, di Martin Ritt, 1976
- Il cacciatore* di Michael Cimino, del 1978
- Un mercoledì da leoni* di John Milius, del 1978
- Tornando a casa*, di Hal Ashby, del 1978
- Apocalypse Now*, di Francis Ford Coppola, del 1979
- Rambo*, di Ted Kotcheff, del 1982
- Il grande freddo*, L.Kasdan, del 1983
- The day after*, di Nicholas Meyer, del 1983
- Wargames-Giochi di guerra*, di John Badam, del 1983

*Alba rossa*, di John Milius del 1984

*Delta Force* (The Delta Force), di Menahem Golan, del 1986

*Gunny* (Heartbreak Ridge), di Clint Eastwood, del 1986

*Platoon*, di Oliver Stone, del 1986

*Power*, di Sidney Lumet, del 1986

*Full metal jacket*, di Stanley Kubrick, del 1987

*Vittime di guerra*, di Brian de Palma, del 1989

*Nato il 4 luglio*, di Oliver Stone, del 1990

*JFK, un caso ancora aperto*, di Oliver Stone, del 1991

*Indiziato di reato*, di Irwin Winkler, 1991

*Malcom X*, di Spike Lee, del 1992

*America oggi*, di R. Altman, 1993

*Schindler's list*, di Steven Spielberg, del 1993

*Assassini nati*, di Oliver Stone, del 1994

*Pulp fiction*, di Quentin Tarantino, del 1994

*Gli intrighi del potere – Nixon*, di Oliver Stone, del 1995

*I ponti di Madison County*, Eastwood, 1995

*La canzone di Carla* (Carla's Song), di Ken Loach, del 1996

*Sesso e potere* (Wag the Dog), di Barry Levinson, 1997

*La seconda guerra civile americana*, di Joe Dante, del 1997

*I colori della vittoria*, di Micke Nichols, del 1998

*Nemico pubblico* (Enemy of the State), di Tony Scott, del 1998

*Attacco al potere*, di Edward Zwick, del 1998

*Thirteen days* di Roger Donaldson. del 2000

*Fahrenheit 9/11*, di Michael Moore, del 2004

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

*Sorry, Haters*, di Jeff Stanzler, del 2005

*Jahread*, di Sam Mendes, del 2005

*Good night, good lucky*, di George Clooney, del 2005

*The Assassination*, di Niels Muller, 2005.

*Bobby*, di Emilio Estevez (sulla morte di Bob Kennedy), 2007

*Nella valle di Elah*, di Paul Haggis, del 2007

*Leoni per agnelli*, di Robert Redford, del 2007

*Redacted* di Brian De Palma, del 2007

## L'EUROPA DALL'ANNO ZERO AI SOUVENIR DEL MURO

L'Europa riemergeva dal 1945 distrutta dalla guerra. L'antica centralità nei destini del mondo era perduta per l'emergere delle due grandi potenze, USA e URSS. Niente forza atomica, eserciti occupanti, logica di Yalta già operante, dipendenza economica dagli aiuti esterni, subordine politico tanto all'Ovest che all'Est.

In *Mentre Parigi dorme*, di Marcel Carné, del 1946, protagonista era la città sede di conflitti e rancori. L'esperienza dell'occupazione aveva diviso i francesi, sia sul piano territoriale, tra coloro che avevano vissuto dipendendo direttamente dai tedeschi e coloro che avevano vissuto sotto il governo filonazista di Vichy, sia sul piano politico e perfino esistenziale. La dualità si era riprodotta in ogni punto della Francia e, specialmente a Parigi, dove orgoglio nazionale e antinazismo si erano confrontati con il collaborazionismo e il cedimento ideale, coniugato magari con la bramosia di un guadagno vergognoso. Nel film, il giovane ex resistente Diego, interpretato da Yves Montand, inseguiva l'amore per Malou, ma si imbatteva nel padre di lei, sordido trafficante da borsa nera, e nel fratello di lei, ex spia collaborazionista. La raffigurazione "magra e scheletrica del destino" rifletteva la nemesi incombente sull'Europa.

C'era quello infatti al fondo del senso di disperazione che incombe sull'Europa. Era quanto traspariva assai più drammaticamente ancora in *Germania anno zero*, di Rossellini, del 1947. Nella Berlino distrutta del 1945, si riflettevano tutte le disperazioni, quella di un popolo umiliato dopo aver sognato il supremo trionfo, ma anche quella dei più poveri, vittime del cinismo e della sopraffazione, e in più il doloroso destino dei bambini costretti alle più dure degradazioni. Il piccolo Edmund cercava di trovare qualche cosa con cui sfuggire alla fame e aiutare la famiglia a fare altrettanto. Il suo mondo faceva capo alla desolata stanza dove il padre giaceva infermo e dove vivevano un fratello ricercato come ex nazista e una sorella piombata nella prostituzione. Vittima di quanto restava di un'ideologia malata di residui nicciani, porta da un suo nefando maestro, Edmund giungeva al liberatorio suicidio con cui espiava la colpa di aver eliminato "nazisticamente" il padre.

GERMANIA ANNO ZERO, cap. 1, capp. 9-10

La morte incombeva e penetrava nell'anima della gente europea in modo da costituirne una componente continua e assillante. Segnavo la vita degli individui, assuefatti dalla guerra a farci conti e a considerarla strumento di comunicazione. Così era, dapprima in *Giustizia è fatta*, di André Cayatte, del 1950, poi in *Siamo tutti assassini*, dello stesso André Cayatte, del 1952: nel secondo film era un reduce della Resistenza francese a proseguire l'uso delle armi dopo la liberazione e a farne una ragione di vita divenendo però un criminale assassino, condannato a morte. Era l'occasione – per il suo difensore – di rivolgere il giudizio del giovane in un processo alla società e alla storia di quel dopoguerra tanto difficile.

Il male entrava nella vita delle donne e degli uomini ed era emblematicamente rappresentato, con un titolo epocale, *Europa 51*, da Rossellini, nel 1952, disegnando in modo formidabile la contraddizione tra il male e il bene attraverso una figura di donna. Nella donna, interpretata da Ingrid Bergman, toccata direttamente dal malessere esistenziale del figlio, di per sé avulsa dal contesto in cui si svolge il suo dramma, perché moglie di un diplomatico, si rifletteva un'impotente collocarsi davanti al bisogno di solidarietà e di umanità che era centrale nell'Europa povera e sconvolta, raffigurata in un'Italia particolarmente bisognosa. La visita ai derelitti, agli ammalati, alla prostituta, al giovane spostato, l'approdo al carcere per presunta complicità e poi alla clinica psichiatrica segnavano un cammino incerto dentro una sofferenza epocale che era appunto quella dell'Europa non ancora rinata.

Era come se sull'Europa continuassero ad incombere i fantasmi di quel passato così crudo che un grande uomo di spettacolo come il tedesco Peter Lorre (si ricorderà la sua espressione in *Il mostro di Dusseldorf* o la sua breve ma intensa apparizione in *Casablanca*) riuscì a realizzare in *L'uomo perduto*, del 1952, storia di un individuo costretto all'assassinio dal destino e dalla storia (e ricordiamo il destino vivente di *Mentre Parigi dorme*). Era una vicenda che, ambientata in un campo profughi tedesco, ad Amburgo, illustrava le colpe morali del nazismo verso una generazione corrosa e tormentata, rappresentata emblematicamente dall'ossessione che perseguitava il dottore protagonista come un rimorso. L'omicidio indotto da un provocatore nazista della sua fidanzata, presunta ma incolpevole spia, pesava sul dottor Rothe che, neppure uccidendo il suo "Jago", placava il rimorso e si uccideva.

Tutto sembra fragile e instabile, e la morte appariva l'elemento dominante, presente anche in *Monsieur Verdoux*, di Chaplin, del 1947, da considerare "europeo" per il significato profondo del film, delineato dalla celebre arringa autodifensiva del serial killer, in cui l'assassinio individuale e l'assassinio cosmico bellico si confondevano in una medesima categoria.

Non mancavano i film che riflettevano la condizione politica dell'Europa, come l'inglese *Accadde a Berlino*, di Carol Reed, del 1953, storia di spionaggio e misteri, ma specchio della situazione vissuta dalla Berlino divisa. Egualmente, *Il terzo uomo*, sempre di Carol Reed, del 1946, guidava alla Vienna teatro del mistero e dei contrabbandi attraverso l'enigmatica figura di Orson Welles.

Con la fine dell'immediato periodo della ricostruzione, e con i primi segni di rilancio dell'economia mondiale, anche l'Europa riprese la marcia, ma la dipendenza dai blocchi persisteva ed erano ancora presenti le ferite. L'Europa ritrovava i numeri del prodotto lordo, vedeva tornare le speranze dei giovani, ma venivano anche al pettine i nodi sociali. Sul piano generale, la questione più rilevante era la possibilità nell'Europa del capitalismo di avviare il discorso europeo. Era l'avvio di un discorso funzionalista sull'Europa che, attraverso il fallimento della CED, cioè di un progetto europeista abbastanza forte, ripiegava sulla realizzazione di una sinergia economica, il Mercato Comune, sostenuto non dall'idealismo ma dalla logica dello scambio economico, ed anche questa non era cosa facile, per la persistenza degli egoismi nazionali. Anche all'Est, però, erano forti le contraddizioni, a cominciare dal 1956 che vide esaurirsi in modo inesorabile la speranza del socialismo reale.

La morte di Stalin, che aveva fatto intravedere, il superamento di un'epoca cupa e contraddittoria, non liberava davvero il sorgere di un socialismo nuovo e non totalitario. Lo provano le inquietudini polacche e, ancor più, la rivoluzione ungherese stroncata nel sangue.

Come accade nel film americano, anche nel film europeo si affacciò il tema delle generazioni più giovani, irrequiete e, in qualche modo, ribelli. Ne *Le beau Serge*, di Claude Chabrol, del 1958, primo film della cosiddetta *nouvelle vague*, il giovane ribelle mostrava la sua inquietudine nella provincia francese che, a sua volta, rivelava tante contraddizioni e ipocrisie, tra cedimento all'alcool e ansia di riscatto, risaltando negativamente nel contrasto con l'altro giovane buono, ma riscattandosi attraverso una sorta di redenzione. Era l'emblema di una generazione in cerca di sé, che l'Europa imparava a conoscere con qualche sbigottimento, come a scontare, nello stesso tempo, i cattivi maestri di decenni infausti e un cambiamento ancora incomprensibile che mescolava i valori e non trovava l'equilibrio.

Quella generazione si rispecchiò, già nel passaggio tra infanzia e adolescenza, nel ritratto disperato di un bambino che faceva François Truffaut, nel 1959, in *I quattrocento colpi*, altro film precursore della Nouvelle vague. Era il ritratto di un bambino incompreso da una madre narcisista e inadeguata e da un patrigno indifferente al possibile compito, un bambino che, dapprima svagato e cattivo scolaro, portato a scansare la scuola, si avvolgeva sempre più e affondava nella Parigi troppo larga per lui e quindi nella sregolatezza precipitando nel riformatorio:

#### I QUATTROCENTO COLPI, capp. 17-21

E che questo fosse il ritratto di una generazione europea lo dimostrarono le attinenze (ma in un contesto ben diverso e assai meno duro, come si vedrà) con *Sciuscìà* di Rossellini, anch'esso film dell'infanzia tradita da una generazione impegnata nella guerra, o braccata dalla miseria, o chiusa in se stessa, troppo per pensare ai figli. Sarebbe venuto poi *Incompreso* di Mauro Bolognini, del 1956, altro ritratto italiano di un'adolescenza nutrita nell'incomunicabilità generazionale, ad indicare un tratto permanente.

L'Europa, insomma, scontava il male delle coscienze, come se i destini individuali, intrisi di memorie ingombranti, di cedimenti al male, alle ideologie sbagliate, al desiderio di guerra, e nello stesso tempo volti alla speranza di una catarsi, componessero in un infinito mosaico la mappa dell'Europa ancora lontana dalla quiete.

Così, *Hiroshima mon amour*, di Alain Resnais, del 1959, complesso film con diversi livelli di lettura, rappresentava una storia individuale di donna che era specchio di tante altre e s'intrecciava con il destino non meno doloroso di un uomo asiatico. Con questo film l'Europa coglieva il male del mondo fin dentro l'anima di una persona, così che venivano a sovrapporsi fin dall'inizio i due diversi piani storici, quello personale, con una sorta di disintegrazione psicologica della protagonista, legata al ricordo dell'amore con un soldato tedesco occupante, e quella universale, con la deflagrazione atomica. Il fungo di Hiroshima, che appariva spaventoso come in un documentario di guerra, era la memoria di un "lui", come l'ambiguo ricordo di un amore a Nevers era la memoria di "lei". Erano entrambi emblemi di una necessità troppo incombente perché si potesse dimenticare. La memoria era dolorosa e preziosa e conteneva anche la lezione della disuguaglianza tra i popoli e gli individui in cui risiedeva il potenziale della distruzione portata a ripetersi:

#### HIROSHIMA MON AMOUR, cap. 3

Bisognava, insomma dimenticare e ricordare nello stesso momento. Era una sorta di schizofrenia che l'anima europea non sapeva davvero risolvere e che si rifletteva nel cinema che, da una parte ricordava, dall'altra nascondeva, qualche volta metabolizzava nella metafora.

E bisogna ricordare qui, anche se non si lega strettamente alla storia, il tormento e la profondità della memoria che si esprimeva nel mondo scandinavo con l'affermarsi di Ingmar Bergman e de *Il posto delle fragole*, del 1957, per una definizione dell'identità europea filtrata dall'esperienza intimisticamente individuale, propria di un mondo schiacciato dal pessimismo luterano, ma intensamente appartenente all'identità europea, capace di riflettere quel tormento delle generazioni che avevano attraversato nel lungo periodo tutte le contraddizioni culturali e intellettuali dell'Europa al declino. Era lo specchio del "pessimismo cosmico", del profondo espressionismo di cui l'Europa è affetta, impotente a liberarsene:

#### IL POSTO DELLE FRAGOLE, cap. 8

Era il tramonto dell'Impero occidentale proposto da Spengler? Forse, e intanto una nuova condizione animava l'altro mondo europeo, l'Est del mistero, tra le delusioni del 1956 e il declino delle speranze. In che modo, da quelle parti, il cinema interpretava la sua autobiografia? Provava a uscire dall'iconografia rivoluzionaria staliniana, dal cerchio di censura e persecuzione, subito dalla seconda parte di *Ivan il terribile* di Eisenstein, dal dovere della propaganda staliniana in film come *Il giuramento*, di Michajl Ciaurelj, del 1945, o *L'indimenticabile anno 1919*, sempre di Ciaurelj, del 1951, o *Il ritorno di Vassilij Bortnikov*, di Pudovkin, del 1953. Offriva spiragli di rilettura critica della storia, con *Il quarantunesimo*, di Grigorij Cuchraj, del 1956, con *La ballata del soldato*, ancora di Grigorij Cuchraj, del 1958, con *Quando volano le cicogne*, di Michail Kalatozov, del 1958, con *Il destino di un uomo*, di Sergej Bondarciuk, del 1959.

Il tema della guerra, però, doveva continuare a lungo a pesare, nel cinema sovietico, presente ancora con *L'infanzia di Ivan*, di Andrej Tarkovskij, del 1962, ma non con quel rigoroso indirizzo propagandistico di un tempo. Film che appariva nel periodo del cosiddetto disgelo, ma che doveva segnare davvero uno spartiacque perché la *nomenklatura* lo vedeva carente nel patriottismo, incline a una sorta di pacifismo, ideologicamente debole, soprattutto confuso e distratto dal sogno e dalla nostalgia:

confessione che l'Europa, luogo del razionale diritto e culla della civiltà giuridica, avversaria della pena di morte e della tortura, faceva della tortura uno strumento di governo, ponendosi, di conseguenza, ad un livello inferiore rispetto a quella rivoluzione di individui poveri e tutt'altro che occidentalmente acculturati che afferivano al Fronte di liberazione algerino.

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

*L'epoca del disgelo aprì comunque nuove speranze e nuove inquietudini anche in Occidente. La ristrutturazione produttiva, operante in tutta l'Europa occidentale faceva da elemento*

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

costume. I livelli di vita più alti si traducevano in maggiore sicurezza sociale. La critica al sistema americano, che accompagnò il drammatico sviluppo dell'epoca kennedyana, dette maggiore sicurezza all'Europa, dove emergevano di nuovo la forza delle classi lavoratrici, il rinnovamento religioso indotto dalla Chiesa cattolica con il Concilio Vaticano II, l'affermarsi di un'aspettativa di progresso sociale ed economico attiva anche sul piano delle libertà individuali.

Specialmente per le giovani generazioni, il tema della libertà e dell'autonomia diventò dominante e si accompagnò anche e specialmente alla volontà di esprimere nuovi bisogni, in particolare quelli della femminilità liberata dai tabù e dalla subordinazione.

Il benessere e la nuova fisionomia sociale s'intrecciavano: la cravatta scomparve e si affermarono le minigonne, si viaggiò a gran carriera verso la contestazione che avrebbe contraddistinto un'epoca, il '68. Ciò che valeva all'Ovest, valse in parte anche all'Est, dove tra le maglie del controllo politico si avvertirono incertezze e inquietudini, destinate ad emergere clamorosamente con i fatti di Praga del 1969.

Era intanto un'epoca di riconoscimento che le contraddizioni più forti investono le donne. Con una sorta di film inchiesta di taglio narrativo, Jean-Luc Goddard, con ***Due o tre cose che so di lei***, del 1967, si avvicinava al tema attraverso una figura di donna approdata alla prostituzione non tanto per il bisogno derivante dalla miseria, quanto dal consumismo.

Fu il 1968, un'epoca di contestazione radicale che poteva davvero simboleggiarsi in un film musicale inglese, di nessuna valenza storica in sé, se non fosse stato per il suo significato epocale, ***Tutti Per Uno***, di Richard Lester, del 1964, sui Beatles. Era una fase in cui il cinema europeo esprimeva con maggiore sicurezza le antinomie del proprio tempo. Film come l'inglese ***If***, di Lindsay G. Anderson, del 1968, davano un forte e radicale appoggio alla contestazione generale andando molto al di là dell'apparente metafora con veri intenti rivoluzionari.

Con il 1968, si propose il grande tema dell'incertezza dell'intellettuale tra asservimento al capitalismo o svolta verso la rivoluzione, un tema che il nuovo cinema tedesco affrontò mirabilmente con la metafora di ***Artisti sotto la tenda del circo, perplessi***, di Alexander Kluge, del 1968, racconto di una trasformazione pensata dalla trapezista Lena Pickert, nell'incertezza tra il proseguimento dell'attività paterna nel circo e uno suo sviluppo che la portava altrove, alla televisione.

Tutta una generazione cinematografica cercò, senza però saper sfuggire alla specificità nazionale, di misurarsi con quello che appariva il tempo di una grande trasformazione epocale in Europa ma non solo e ciò implicava fare i conti con il proprio tempo o, in altri termini, affondare la ricerca nel presente storico. Così, venne girato, nel 1969, in Cecoslovacchia, un film destinato ad apparire sugli schermi soltanto vent'anni dopo, ***Allodole sul filo***, di Juri Menzel, spassionata denuncia della realtà di un socialismo reale mostrato al tempo del 1950 attraverso i suoi campi di concentramento. Il campo dove si depositava il ferro vecchio e si facevano lavorare forzatamente intellettuali e cittadini, era osservato con ironia, ma certo senza indulgenza per il sistema. Lo stesso Menzel che aveva usato due anni prima, nel 1967, il medesimo sguardo ironico per un altro film dal finale drammatico, ***Treni strettamente sorvegliati***, racconto della resistenza antitedesca in chiave eroico-esistenziale, preparava ora la requisitoria antisovietica, fermato però dagli eventi.

Contemporaneo all'***Allodola sul filo*** era ***I frutti degli alberi del paradiso noi li mangiamo***, di Vera Chytilova, del 1969, film terminato appena in tempo prima della reazione di Praga e della sua emarginazione.

Dall'altra parte, invece, lo sguardo critico del cinema si posava sull'alienazione e sulle contraddizioni di classe, a cominciare dall'affresco distruttivo della borghesia europea compiuto da un film come *Il fascino discreto della borghesia*, di Luis Bunuel, del 1973. Borghesia, ceti militari, clero, non sfuggiva nessuno al senso di vacuo, di disorientamento e di impotenza politica in cui la dimensione prevalente era quello del sogno che invertiva morte e vita:

#### IL FASCINO DISCRETO DELLA BORGHESIA, cap. 7-8

Ma vi era anche il disorientamento della classe operaia davanti al nuovo mondo che si cominciava a determinare in Europa a fronte dei primi passi della grande ristrutturazione epocale.

Con ironia, *Crepa padrone, tutto va bene*, di Goddard, del 1972, anticapitalista e antirivoluzionario, collocava l'azione di due intellettuali in una fabbrica, nel mezzo di un'occupazione che li costringeva a subire una specie di procedura da rivoluzione culturale, la lezione degli operai che spiegava loro la logica dello sfruttamento.

Ma, nello stesso tempo, risaltava la contraddizione di una duplicità ideologica emergente dal mondo del lavoro. In particolare coglievano questo dato in Germania, *Violenza, l'esercito industriale di riserva*, di Helma Sanders-Brahms, del 1971, in cui due operai uccidevano un immigrato e *L'impiegata*, del 1972, sempre di Helma Sanders-Brahms, 1972, racconto della deriva verso la pazzia di un programmatore informatico.

Sulla società in transizione si soffermava anche *La paura mangia l'anima*, di Rainer Fassbinder, del 1973, con il quasi paradossale caso di un matrimonio tra un'anziana e un immigrato marocchino che faceva scaturire contraddizioni nella stessa donna, prigioniera della sua incapacità a superare davvero i pregiudizi razziali e in certa misura "ariani".

*Il caso Katharina Blum*, di Volker Schöndloff e Margarethe Von Trotta, del 1975, allargava la testimonianza del cinema tedesco su un fenomeno di portata europea affermatosi anche in Italia e in Francia, il terrorismo. Katharina Blum, coinvolta dapprima senza volontà nelle vicende di un terrorista, e per questo sospettata e arrestata, poi esposta alla pubblica attenzione da un giornalismo cinico e piratesco, appariva un soggetto moderno nel bene e nel male e un ritratto nuovo di donna.

Il discorso europeo si faceva più ampio e complesso. La Comunità europea allargò i suoi confini con l'ingresso, nel 1973, di Inghilterra, Danimarca e Norvegia, ma fu un ingresso inquieto, legato ancora specialmente al rilancio economico davanti alla crisi. L'Europa accelerava il suo cammino verso l'allargamento comunitario mentre la svolta della guerra del Kippur la costringeva a misurarsi, non solo con la recessione economica – e non era poco -, ma soprattutto con la revisione degli schemi di vita. La tentazione del superamento dell'egemonia americana era presente nell'Europa, ma non superabile che in parte per le divisioni nazionali, frenanti rispetto all'esplicitarsi pieno di una unità che soffriva soprattutto la resistenza delle identità nazionali. E intanto montavano il rilancio talvolta antagonista delle aree un tempo escluse, in Asia e in Africa, e si intensificavano le inquietudini per il terrorismo, penetrante all'interno delle società occidentali, specialmente in Germania, Francia e Italia. Ma la società si fece più complessa e inquieta anche all'Est.

Il nuovo cinema polacco, capace di critica e di denuncia, si manifestò con *Colori mimetici*, di Krzysztof Zanussi, del 1976, racconto di un campo estivo universitario in cui si confrontavano,

attraverso due figure di docenti, modelli alternativi di rapporto con gli studenti che rappresentavano diverse interpretazioni del socialismo e della politica, facendo emergere il ruolo negativo del professore allineato sull'ortodossia di partito.

La nuova stagione si affermava anche con *L'uomo di marmo*, del polacco Andrzej Wajda, del 1976, vero e proprio manifesto rivoluzionario che, dietro pretesto di un'inchiesta sulla fine del muratore Birkut, e con l'uso del flash-back, svelava il risvolto della propaganda fondata sullo stakanovismo e sullo sbandierato operaiismo dietro il quale imperava la *nomenklatura* del regime. Era un film ideato tredici anni prima, nel 1963, che trovava però piena attualità nel profilarsi della rivolta sindacalista di Solidarnosc e nella ripresa del movimento legato al mondo cattolico ma radicato nella grande industria dell'acciaio all'ombra di un post-stalinismo opprimente. Sarebbe poi seguito *L'uomo di ferro*, sempre di Andrzej Wajda, del 1981, in cui protagonista era il figlio studente (poi operaio) del precedente, in un quadro già segnato dalla presenza attiva di Solidarnosc e dal clima rivoluzionario in cui trovava posto anche la critica al giornalismo servile verso il potere.

Continuava intanto la grande stagione tedesca, con il film a più mani, *Germania in autunno*, di Rainer Fassbinder, Alexander Kluge e altri registi, del 1978, ampio osservatorio dei più grandi problemi di quella stagione, dal terrorismo, al dirottamento, ai cedimenti del diritto verso la logica della repressione, all'atteggiamento diffuso tra la gente davanti a tanta incertezza, alla crisi della sinistra incerta tra condanna e tolleranza della violenza politica criminale. Il film prendeva ampiamente posizione in difesa della democrazia davanti alle tentazioni di attenuarla con l'alibi del terrorismo, ma tentava anche di fare i conti con il passato imperialista, militarista e nazista, con l'alternativa "sviluppo-barbarie", "estremismo-democrazia", provando a conoscerlo:

#### GERMANIA IN AUTUNNO, cap. 13, cap. 18

Era tempo, per Fassbinder, di fornire materiali alla riflessione storica, non in modo documentario e non rifacendosi ossessivamente al nazismo, quanto concentrandosi, con il film *Il matrimonio di Maria Braun*, del 1979, sui guasti prodotti dalla guerra sull'anima tedesca, illustrati attraverso l'intraprendente disinvoltura di Maria, presa tra il caso, la paura della miseria, la volontà di ricchezza, una rilettura del modello Katharina Braun contestualizzata tra il 1943 e il 1954, il più grigio forse della Germania divisa.

E, di lì a poco, il ripensamento della recente storia tedesca tornava con *Berlin Alexanderplatz*, sempre di Rainer Fassbinder, del 1980, in cui il gorgo esistenziale che ingoiava man mano l'ex detenuto Franz aveva per sfondo la Germania di Weimar, un grande affresco di vita urbana ed equivoca.

Quella di Fassbinder era una ricognizione intensa e serrata, che si muoveva tra passato e presente a stabilire una continuità tra Weimar, il nazismo, il postnazismo, il nuovo tempo aspro del terrorismo su cui tornava di nuovo Margareth von Trotta con *Anni di piombo*, del 1981, raccontando il confronto tra due sorelle, una giornalista e una terrorista in carcere, suicida nella sostanziale indifferenza. Era un affresco sul terrorismo europeo, tratteggiato su uno sfondo psicologico ed esistenziale, ma anche sulla lezione da trarre nei tempi lunghi della storia tedesca, in qualche modo segnata indelebilmente dal fascismo. E non era questo un tema forte della storia europea, marcata a fondo dalla dicotomia degli anni venti-quaranta del Novecento? Era un tema destinato a permanere nella ricerca storica cinematografica, nell'esperienza italiana, specialmente intorno al caso Moro, di cui si dirà nella parte dedicata al film italiano, e ancora in quella tedesca, con un film, *Black Box BRD*, di Andres Veiel, del 2001 che avrebbe illustrato il problema mettendo a confronto le storie contrapposte di un terrorista della RAF, ucciso misteriosamente, e di un direttore di banca vittima del terrorismo.

Era in quel contesto, e con il bisogno di approfondire sistematicamente quel tema, che prendeva vita il progetto di *Heimat*, di Edgar Reitz, del 1983, una sorta di *Novecento* di Bertolucci, in undici episodi, saga familiare e storia della Germania nei tempi lunghi, dal 1919 all'inizio del terzo millennio:

HEIMAT, Disco 3, cap. 2; Disco 4, cap. 1; Disco 5, cap. 8

Gran parte della verifica europea prendeva le mosse dal baricentro della sua divisione. Germania cuore e scommessa dell'Europa, e Berlino, la città divisa che si ritrovava solo nella sua storia che era prima di tutto storia d'Europa, che superava le divisioni in cielo o le avrebbe superate quando la guerra fosse finita davvero e i confini non ci fossero più tra i paesi e tra gli individui. Era la definizione che il film di Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, del 1987, proponeva come un presentimento di scomparsa del muro e insieme consapevolezza di una storia che insistentemente si ripropone:

### IL CIELO SOPRA BERLINO, 8-10

Lo scenario cambiò profondamente con la fine del comunismo e con la riunione delle due Germanie. Usciva di scena il riferimento antagonista, ma l'Europa scopriva problemi grandissimi, in qualche caso affrontati già da tempo, in altri casi assolutamente nuovi, a cominciare dal fenomeno migratorio che, dai paesi del terzo mondo, dall'umanità perseguitata politicamente, dall'Est piombato nella crisi più profonda si fece intravedere in modo schiacciante e capace di impaurire settori rilevanti della società occidentale. Così, due crisi si sovrapposero, quella dell'Est Europa in cerca di nuova stabilità e di speranza e quella di un Occidente spaventato e inquieto.

La fine del riferimento antagonista si riflesse nel film. Un mondo nuovo si affacciò con le sue inquietudini e con un desiderio di voltar pagina che si esprime ne *La doppia vita di Veronica*, di Krzysztof Kieslowski, del 1991. La perfetta somiglianza di una ragazza francese e di una ragazza polacca, unite anche dal medesimo trasporto per la musica e dalla medesima imperfezione cardiaca, aveva certamente un valore narrativo ed era suggestiva, ma simboleggiava perfettamente l'Europa in cerca di superamento della divisione del dopoguerra tra l'Est e l'Ovest.

Lo stesso Krzysztof Kieslowski, con la sua trilogia, dei *Tre colori*, iniziata con *Film Blu*, del 1993, proseguita poi con *Film bianco*, del 1994, e *Film rosso*, del 1994, analizzava i termini della grande trinità storica emersa dalla rivoluzione francese, in chiave di lettura esistenziale. Un incompiuto *Concerto per l'Europa* dominava il film blu, e la trilogia conduceva attraverso l'Europa occidentale e orientale come in una verifica deludente, una confessione di impossibile felicità.

Ma il conflitto non era scomparso. Il conflitto appariva ora trasferito in altre dimensioni, e passava per l'esistenza stessa dell'Europa, nei suoi gangli e nelle sue città, riproducendo in altri modi l'insanabile tentazione delle razze e delle differenze con cui le nazioni avevano perduto il nobile impegno alla liberazione degli individui per farsi strumento di oppressione e degradazione dell'umanità. Era un crinale rappresentato bene da *L'odio-Tempi moderni*, del francese Mathieu Kassovitz, del 1995, film dell'odio metropolitano e della nuova frontiera disperata dei giovani immigrati di seconda generazione, del loro conflitto radicale con la polizia, odiata "a prescindere", nemica per definizione. Era la percezione di un male che attraversava o poteva attraversare l'Europa attraverso le sue metropoli e Parigi appariva un laboratorio privilegiato di verifica attraverso la forsennata ribellione di tre giovani francesi della banlieu dalle diverse origini, magrebina, ebrea, africana. Come definirla? Forse una gioventù che reagiva con la violenza alla noia e alla pochezza in cui era immersa senza salvezza di valori, o forse in mezzo al vuoto, tra valori perduti e valori non trovati:

## L'ODIO-TEMPI MODERNI, 7-8, 12

Era l'Europa delle contraddizioni che si dispiegavano in tutti i livelli della società, da quel sottoproletariato giovanile, alla classe operaia in crisi perchè non aveva più la forza di contrapporre una sua logica politica a quella ben più ferrata del neoliberismo, espressione di un'antica certezza della destra economica, ma debordante perfino in certa *intelligencija* di sinistra.

Anche su questo il cinema aprì la riflessione. E lo fece specialmente da dove l'Europa aveva cominciato la sua corsa al neoliberismo. Lo sguardo andava sull'ultimo quindicennio dell'economia occidentale, sull'intreccio tra neoliberismo, globalizzazione e critica allo Stato sociale che, più di tanti altri, aveva incarnato insieme a Reagan, la Signora Thatcher. era ciò che faceva un film ironico e corrosivo che portava proprio il titolo *Grazie signora Thatcher*, di Mark Herman, del 1996:

L'altra faccia generazionale stava altrove, sta in quel mondo giovanile che gli accordi europei e universitari ponevano all'avanguardia della conoscenza degli altri ed al superamento reale delle divisioni nazionali. Erano i giovani studenti Erasmus de *L'appartamento spagnolo*, di Cédric Klapisch, del 2002.

Ne era stata fatta strada dal 1945. La Germania era stata il laboratorio più difficile e duro della possibilità europea. La divisione che, passando per Berlino ovest, in un ambito più largo per la Germania, a seguire in Europa, e ancora nel mondo, era stata quasi insanabile. Superando quella l'Europa aveva provato a ritrovare una nuova dimensione che liquidasse le guerre. Il risultato era da consolidare e le difficoltà erano state militari, politiche, e soprattutto ideologiche. E il salto, nel 1989, è stato perfino brusco, tale da giustificare la metafora di un film ironico e profondo come *Good bye, Lenin!*, di Wolfgang Becker, del 2003, in cui il coma addormentava una militante tedesca dell'est e la faceva risvegliare nella Germania riunita che non poteva comprendere.

## GOOD BYE, LENIN!, capp. 5-6; 14; 18

Era la fotografia di uno sconcerto più che giustificato, ma era anche vero che l'abbattimento del muro aveva chiuso un'epoca che la volontà di conquista del fascismo aveva aperto. Ciò che si era aperto nelle condizioni illustrate da *Germania anno zero* da cui si è partiti può tranquillamente chiudersi con il ritorno all'ultimo passaggio della guerra che aveva generato la sofferenza, con *La caduta*, di Oliver Hirschbiegel, del 2004, il racconto degli ultimi giorni di Hitler da cui la Germania, e con lei l'Europa erano ripartite per cercare con lunga e profonda sofferenza il riscatto. Dall'anno zero della grande madre Europa:

## LA CADUTA, cap. 4, cap. 8, cap. 23

***TITOLI SULL'EUROPA***

- Il giuramento, di Michajl Ciaurelj, del 1945*
- Il ritorno di Vasilij Bortnikov, di Pudovkin, del 1945 (URSS)*
- Mentre Parigi dorme, di Marcel Carné, del 1946,*
- Paisà, di Roberto Rossellini, del 1947,*
- Germania anno zero, Rossellini, del 1947*
- Monsieur Verdoux, di Charlie Chaplin, del 1947*
- Giustizia è fatta, di André Cayatte, del 1950 (Francia)*
- Giustizia è fatta, di André Cayatte, del 1950 (Francia)*
- L'indimenticabile anno 1919, di Michajl Ciaurelj, del 1951*
- Siamo tutti assassini, di André Cayatte, del 1952 (Francia)*
- Europa 51, di Rossellini, del 1952*
- L'uomo perduto, di Peter Lorre, (Germania), del 1952*
- Vite vendute, di Clouzot, del 1953, (Francia)*
- Il ritorno di Vassilj Bortnikov, di Pudovkin, del 1953*
- Il quarantunesimo, di Grigorij Cuchraj, del 1956*
- Il posto delle fragole, di Ingmar Bergman, del, 1957*
- La ballata del soldato, Grigorij Cuchraj, del 1958*
- Quando volano le cicogne, di Michail Kalatozov, del 1958*
- Le beau Serge, di Claude Chabrol, del 1958*
- I quattrocento colpi, di François Truffaut, del 1959*
- Hiroshima mon amour, di Alain Resnais, del 1959*
- Il destino di un uomo, di Sergej Bondarciuk, del 1959*
- Il diabolico dottor Mabuse, di Fritz Lang, del 1960*

*L'infanzia di Ivan*, di Andrej Tarkovskij, del 1962

*Ho vent'anni*, di Marlen Khutsiev, del 1963

*L'età delle illusioni*, di Istvan Szabo, del 1964

*Non riconciliati, ovvero solo violenza aiuta dove violenza regna*, di Jean-Marie Straub, del 1965

*La ragazza senza storia*, di Alexander Kluge, del 1966

*Padre*, di Istvan Szabo, del 1966

*La battaglia di Algeri*, di Gillo Pontecorvo, del 1966

*Tutti per uno*, di Richard Lester, del 1964

*Due o tre cose che so di lei*, di Jean-Luc Goddard, del 1967

*If*, di Lindsay G. Anderson, del 1968

*Artisti sotto la tenda del circo, perplessi*, di Alexander Kluge, del 1968

*Allodole sul filo*, di Menzel, del 1969

*I frutti degli alberi del paradiso noi li mangiamo*, di Vera Chytilova, del 1969

*Violenza, l'esercito industriale di riserva*, di Helma Sanders-Brahms, del 1971

*Crepa padrone, tutto va bene*, di Goddard, del 1972

*L'impiegata*, di Helma Sanders-Brahms del 1972

*Il fascino discreto della borghesia*, di Luis Bunuel, del 1973

*La paura mangia l'anima*, di Rainer Fassbinder, del 1973

*Il caso Katharina Blum*, di Volker Schöndloff e Margarethe Von Trotta, del 1975

*L'uomo di marmo*, di Andrzej Wajda, del 1976

*Colori mimetici*, di Krzysztof Zanussi, del 1976

*Germania in autunno*, vari registi, del 1978

*Il matrimonio di Maria Braun*, di Rainer Fassbinder, del 1979

*L'uomo di ferro*, di Andrzej Wajda, del 1981

*L'uomo di marmo*, di Andrzej Wajda, del 1981

*Berlin Alexanderplatz*, di Rainer Fassbinder, del 1980

*Anni di piombo*, di Margareth von Trotta, del 1981

*Heimat*, di Edgar Reitz, del 1983

*Il cielo sopra Berlino*, di Wim Wenders, dl 1987

*La doppia vita di Veronica*, di Kieslowski, del 1991

*Tre colori: film blu*, di Krzysztof Kieslowski, del 1993

*Tre colori: film bianco*, di Krzysztof Kieslowski, del 1994

*Tre colori: film rosso*, di Krzysztof Kieslowski, del 1994

*L'odio*, di Mathieu Kassovitz, del 1995

*Grazie signora Thatcher*, di Mark Herman, del 1996

*Black Box BRD*, di Andres Veiel, del 2001

*L'appartamento spagnolo*, di Cédric Klapisch, del 2002

*Good bye, Lenin!*, di Wolfgang Becker, del 2003

*La caduta*, di Oliver Hirschbiegel, del 2004

## L'ITALIA DAVANTI ALLA SUA IDENTITÀ NAZIONALE

Un primo esempio di cinema specchio della società fu rappresentato nel dopoguerra dai film riguardanti le singole esistenze e i disperati ritratti familiari. Ma la tentazione è di sfiorare i limiti temporali e prendere le mosse da due film, *I bambini ci guardano*, di Vittorio De Sica, del 1942, perché già proiettato su un mondo in disgregazione e senza speranza tanto da risolversi nella resa del suicidio del bambino ferito dagli adulti, e *Ossessione*, di Luchino Visconti, del 1943, perché premonitore di un'attenzione al dissolvimento dei valori legato alla trasformazione.

Il dopoguerra amplifica i problemi. La situazione immerge il problema dell'infanzia proposto da De Sica nel sociale nel sociale. Con *Sciuscià*, sempre di Vittorio De Sica, del 1946, compariva in chiave diversa il dramma dell'infanzia che Rossellini aveva affrontato per la Germania. I piccoli protagonisti, costretti al lavoro dei lustrascarpe, portavano l'onere di famiglie nella miseria, e vivevano un sogno, l'acquisto di un cavallo, che li portava nel mondo infernale del carcere, per poi travolgerli fino al dramma finale della morte di Giuseppe provocata dall'amico, mentre il cavallo, speranza simbolica di libertà si allontanava per sempre:

### SCIUSCIÀ, cap. 16

Si rifletteva in quella storia, tra realtà, sogno e incubo, l'Italia sconfitta e distrutta prima di tutto nell'impossibilità delle famiglie di coltivare valori e, talvolta, dell'infanzia a crescere come nei suoi diritti naturali. Lo Stato era una realtà fredda e arcigna, incapace di risposte e di sensibilità.

La guerra aveva seminato conflitti e problemi generazionali, familiari e sociali contemporaneamente. Così accadeva anche in *Tomolo, paradiso nero*, di Giorgio Ferroni, del 1947, tra l'onesto padre Aldo Fabrizi e la figlia trascinata nel male; così in *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, del 1948, anche se qui la famiglia era in definitiva vincente perché solidale davanti alla miseria, alla sfortuna, alla terribile logica sociale rivelata dal furto della bicicletta che pregiudica il lavoro; così in *Molti sogni per le strade*, di Mario Camerini, del 1948, dove il furto di un'automobile era generato dalla miseria ma anche dall'assillante pressione della donna, Anna Magnani, pervasa da un sogno borghese. Con diverso respiro, ma sempre facendo centro sulla famiglia, Anna Magnani presentava altri personaggi incisivi di donna in primo piano nel rivolgimento dell'immediato dopoguerra, in *L'onorevole Angelina*, di Luigi Zampa, del 1947, storia di una capopolo improvvisata e di un nuovo protagonismo femminile, e in *Abbasso la ricchezza!*, di Gennaro Righelli, del 1946, storia "conservatrice" di una fruttaiola premiata e poi travolta dall'improvvisa ricchezza.

L'altro filone, quello riconducibile a *Ossessione*, si ripropose in versione rinnovata attraverso il tema degli spostati e della violenza endemica, prolungamento del clima indotto dalla guerra, della dimestichezza con le armi. Si presentò con un film come *Caccia tragica*, di Giuseppe De Santis, del 1947, storia di rapinatori al servizio di un padrone che li impiegava contro il movimento cooperativo. Quei rapinatori esprimevano il rivolgimento storico: lui un reduce confuso e smarrito, lei una ex collaborazionista irrecuperabilmente violenta e immorale. Film ideologico, dunque, in cui un processo popolare finiva per assolvere un reduce, mentre la fidanzata collaborazionista veniva uccisa proprio da lui.

In quella linea andava *Riso amaro*, dello stesso Giuseppe De Santis, del 1949, dove la vicenda popolare si costruiva unendo i temi del lavoro delle mondine, quindi delle donne, divise tra regolari e clandestine, tra scioperanti e crumire, e della violenza, rappresentata da un giovane

Gassman malandrino e maldestro prepotente, a fronte di un Raf Vallone, esemplarmente retto e irreprensibile intorno a una Silvana Mangano attratta dal male più che dal bene fino a pagare con la morte il suo smarrimento. Il sottile veleno della modernità contaminava un mondo gravato da antiche stratificazioni, come quello delle mondine appena descritto e come quello dei pescatori siciliani, rappresentato da *La terra trema* di Luchino Visconti, attualizzazione contemporanea de *I Malavoglia* di Verga.

I diversi temi si intrecciavano ancora in due film di uno stesso regista. In *Il cammino della speranza*, di Pietro Germi, del 1950, era il dramma del lavoro e dell'emigrazione a prevalere, intorno alla crisi delle miniere, intrecciato con la presenza di un balordismo legato all'epoca, espressione soprattutto del vasto mondo degli spostati creati dalla guerra. Quel mondo si ripresentava in versione metropolitana, in *La città si difende*, sempre di Pietro Germi, del 1951, storia di una rapina compiuta da balordi assaltando la cassa di uno stadio calcistico, poi di una impossibile fuga tra malavitosi e sfruttatori della miseria. E il film conteneva il dramma di un'adolescenza invischiata, oltre il suo vero sentire, nella delinquenza, dalle condizioni difficili che avevano messo a prova prima di tutto le famiglie, anche quelle per bene, e una speranza che restava affidata solo a quel valore di fondo della società italiana, la "famiglia-madre":

#### LA CITTÀ SI DIFENDE, cap. 9

La malavita appariva una presenza incombente. Ne *Il bidone*, di Federico Fellini, del 1955, un vecchio truffatore intraprendente veniva ridotto in fin di vita da giovani che aveva tradito. Essi avevano però la cattiveria feroce di una generazione segnata dalla guerra, sullo sfondo di drammi sociali come quello dei baraccati ingannati con cinismo. Con *I magliari*, di Francesco Rosi, del 1959, quel certo mondo si ritrova in Germania, in una storia che chiamava in causa organizzazioni ai limiti del mafioso, furtive, conflitti tra bande italiane e polacche di venditori dozzinali.

E se era arduo far emergere le aspettative di riscatto dalla miseria, era egualmente difficile sfuggire all'anonimato delle città tutte uguali e ferite dalle bombe e dalle macerie.

Era quello lo sfondo di storie inquiete, collocate specialmente a Roma, sede di insoddisfazione e di solitudine e, nello stesso tempo, luogo di speranze audaci, come quelle rappresentate in *Bellissima*, di Luchino Visconti, del 1951, storia di una bambina precipitata nel sogno della carriera cinematografica da una madre ansiosa.

La solitudine imperava in *Umberto D*, di Vittorio De Sica, del 1952, ritratto dignitoso della miseria senile di un vecchio pensionato statale; le speranze si affacciavano, in *Roma ore 11*, di Giuseppe De Santis, del 1952, in cui la cronaca si rovesciava direttamente nel film, rappresentando insieme le aspettative di tante ragazze in cerca di lavoro e la tragedia del crollo di una ringhiera che le travolgeva. Balenava così una questione femminile vista dal basso.

Ne *Il tetto*, di Vittorio De Sica, del 1956, due giovani cercavano di risolvere il problema della casa costruendo abusivamente la casa in una notte con l'aiuto di qualche amico con l'insidia di un mondo parassitario e con l'ostilità burocratica di un mondo insensibile che alla fine, forti di una grande solidarietà, riuscivano a commuovere:

#### IL TETTO, capp. 16-17

Il cinema osservava l'anima degli individui come per registrare l'effetto del male sociale nella vita delle persone. Trovava un punto d'arrivo ne *Il ferroviere*, di Pietro Germi, del 1955, vicenda drammatica scaturita da un fortuito incidente di treno, ma sintomo di una vera e propria

depressione della mezza età, risolta nel vino, e nel degrado morale e fisico, nell'allontanamento dai compagni di lavoro e di sindacato, fino al riscatto dovuto alla famiglia, quel “vischioso” elemento che sembrava disgregarsi, nello smarrimento dei figli grandi, e che invece finisce per salvare da ogni esplosiva debolezza, accompagnando alla morte serena:

#### IL FERROVIERE, cap. 11

Sarebbe seguito poi *L'uomo di paglia*, di Pietro Germi, del 1958, l'operaio qualificato che si perdeva in un amore che non riusciva a reggere fino alle estreme conseguenze, finendo per obbedire alle convenienze.

Quella debolezza era il segno di un vacillare di valori operai. Si intrecciava con il malessere di una generazione che veniva interpretata per la provincia da *I vitelloni*, di Federico Fellini, del 1953, racconto di giovinotti un po' imbelli e vuoti, persi dietro a sogni e piccole furberie cui si sottraeva Morando fuggendo verso il mondo della grande città. All'ambiente metropolitano corrispondeva poi l'analoga vuotezza di alcuni balordi della Capitale, in *Racconti romani*, di Gianni Franciolini, del 1955. Quella generazione trovava intanto riflesso caricaturale in *Un americano a Roma*, di Steno, del 1954, esemplare rappresentazione della violenta trasformazione dovuta all'impatto con un sistema culturale sideralmente distante.

Su un altro piano, i giovani balordi di *La notte brava*, di Mauro Bolognini, del 1959, da un soggetto pasoliniano che faceva emergere il malessere della notte, della noia, della violenza gratuita, e l'assenza dei valori, e *La giornata balorda*, di Mauro Bolognini, del 1960, in cui un giovane balordo con un piede nell'illegalità e sempre più costretto dalle circostanze a degradarsi rubava a un morto. Era quella una generazione sospesa tra il vecchio e il nuovo, tra la perdita di valori scaturita dalla guerra e il mancato ricambio di anni dominati piuttosto dall'incalzare dei disvalori.

Con questi film si raccontava in qualche modo la storia di un'Italia in cerca d'uscita dalle incertezze di un mutamento non comprensibile, dall'americanizzazione di una società non ancora pronta a uno sviluppo troppo rapido, bisognosa di una transizione più lenta, nostalgica forse degli equilibri patriarcali e rurali.

Con gli anni sessanta il film cominciava a rappresentare la trasformazione, sia pure attraverso gli elementi contraddittori e, in questo senso, *La dolce vita*, di Federico Fellini, del 1960, fu davvero emblematico, storia di un diverso modo di essere balordi, immerso nell'alta società annoiata, distratta e cinica, abitata da intellettuali senza un riferimento ideale, da un generale disadattamento per ciò che appare un affresco polemico e critico dell'Italia appena entrata nel miracolo economico. A questo filone avrebbe contribuito *La noia*, di Damiano Damiani, del 1963, in cui era invece la ricchezza a produrre la nevrosi e il precipitare nell'autodistruzione che pare riguardare un ceto al declino.

Ma la trasformazione aveva anche un'altro volto, quello della moderna “questione meridionale”, il fenomeno che ormai si configurava attraverso l'emigrazione dal Sud al Nord e il difficile problema dell'inserimento, fatto di ricerca di lavoro, questione della casa, sradicamento, un insieme che mette a prova il valore della “famiglia” in *Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti, del 1960.

Il trapianto dalla Lucania rovinava la prospettiva di sistemazione del primo figlio già insediato a Milano, piombava Simone tra l'utopia della boxe e la piccola criminalità, prima che un insieme di “disvalori”, la gelosia “meridionale” verso il fratello, anche lui approdato alla boxe, la

violenza verso la donna, e lo “sbandamento “settentrionale” culminassero nel delitto. Era l’impossibilità a liberarsi da un carico culturale ancestrale di cui era vittima lo stesso Rocco (“sei mio fratello che posso fa”), cui la solidarietà familiare cercava di porre rimedio in quella che pareva la nuova versione, “milanesizzata”, dei Malavoglia e dunque de *La terra trema*. Lasciare la terra d’origine era una speranza ineludibile perché il cambiamento non si arrestava, ma portava in sé una maledizione altrettanto ineludibile che solo la famiglia e la madre-casa, una divinità che non si può tradire senza perdersi, potevano affrontare nella moderna tragedia greco-metropolitana:

ROCCO E I SUOI FRATELLI, cap. 30; capp. 37-39

Il film esprimeva soprattutto il tema del conflitto tra la città industriale e l’umanità, un conflitto che si riproduceva in tanti altri modi intorno a una generazione immersa nel cambiamento, qualche volta senza sopportarlo, qualche altra lasciandosi modellare, come accadeva al giovane de *Il posto*, di Ermanno Olmi, del 1961, che, approdato alla grande azienda di Milano, trovava riparo in un timido inizio di flirt, accantonato facilmente quando la morte di un collega gli prospettava una grigia carriera.

Da una parte Milano, capitale del boom e di quei vizi, dall’altra Roma, capitale della politica e sede di un sedimento sociale senza speranza, fatto di disperazione quotidiana che permeava l’ambiente quasi come un habitat naturale, un qualcosa cui non bastava il bagliore di qualche valore a impedirne l’immanenza. Era l’insieme sociale gravante sul sottoproletariato borgataro impersonato dall’interprete di *Accattone*, di Pier Paolo Pasolini, del 1961, in cui la vittima più vittima era la donna cui altro non si riservava che il degrado e la sottomissione violenta.

A quel tema riconduceva lo stesso attore, Sergio Citti, in un ruolo analogo di piccolo emarginato fuorilegge che, però, in *Una vita violenta*, di Paolo Heusch e Brunello Rondi, del 1962, su soggetto di Pasolini, otteneva alla fine il riscatto e la speranza.

Era anche quello il volto di un boom che, mentre consolidava ciò che di degradante già esisteva, travolgeva valori e convinzioni. Il giornalista militante di *Una vita difficile*, di Dino Risi, del 1961, dopo aver vissuto la Resistenza, affrontato la galera per i suoi principi, sfidato i potenti, pressato dalla vita e soprattutto dalla moglie che, in fondo, aspirava all’agiatazza borghese, cedeva proprio a uno dei suoi nemici di classe, divenendone un umiliato factotum, prima di ritrovare un sussulto liberatorio di dignità:

UNA VITA DIFFICILE, capp. 19-20

E l’Italia che cambiava trova espressione simbolica ne *Il sorpasso*, di Dino Risi, del 1962, nel viaggio in automobile che travolgeva sistemi di vita e faceva emergere la dimensione transeunte dell’esistenza. Il possesso del mezzo mescolava le classi sociali dinamicamente, senza eliminare il conflitto, mettendo in luce visibilmente i risvolti più caricaturali e distruttivi del boom economico attraverso la furberia, la faciloneria, la disaffezione al lavoro, l’autodistruzione della piccola borghesia affamata di facile successo che finiva per essere distruttrice di valori altrui. Era la stessa molla che, sempre intrecciando comicità e dramma, proponeva a emblema delle contraddizioni del miracolo economico un personaggio fundamentalmente patetico di arrivista e borghesuccio spinto a vivere al di sopra dei propri mezzi fino a cercare la soluzione nella vendita di un occhio, in *Il boom*, di Vittorio De Sica, del 1963.

IL BOOM, capp. 5-6

Fin qui dunque una società sconcertata dal miracolo economico e dalla velocità dell'innovazione. Ma la complessa società italiana, a due velocità, non si liberava neppure delle contraddizioni più antiche e radicate, quelle che sussistevano ai margini delle convenzioni e dell'apparente difesa familiare. Così in *Divorzio all'italiana*, di Pietro Germi, del 1962, così ancora in *Sedotta e abbandonata*, sempre di Pietro Germi, del 1964, ritratti di una società meridionale ipocrita e bacchettona. Ma così anche in *Signore e signori*, di Pietro Germi, del 1965, ritratto di una non meno bacchettona società settentrionale, in cui il moralismo si faceva asfissia.

Con maggiore e distruttiva virulenza la famiglia veniva fatta esplodere da *I pugni in tasca*, di Marco Bellocchio, del 1965, vero e proprio ritratto di famiglia in un inferno, come avrebbe suonato un titolo parodistico, in uno scenario piacentino di autodistruzione borghese nichilista e di stravolgimento di ogni valore, dalla famiglia appunto, alla religione, all'amore, alla proprietà, ecc., senza che subentrasse niente altro.

In questi film, e specialmente in quelli ambientati nel Mezzogiorno d'Italia, si affaccia, per affermazioni o per negazioni, il tema della donna, del soggetto sociale in cui più conflagravano le contraddizioni della trasformazione epocale, tra maggiore presenza politica, mantenimento delle soggezioni, percezione di un cambiamento da fare ben maggiore di quello che spettava agli uomini. Fu un film ispirato alla cronaca a raccogliere quanto di più significativo emerse da una concreta storia di quel tempo. *La moglie più bella*, di Damiano Damiani, del 1970, era riferito al caso di Franca Viola, giovane contadina coraggiosa che, stuprata, aveva scelto di denunciare il violentatore e non di sposarlo secondo consuetudine. Filone questo destinato a dare importanti frutti, come quelli di *Padre padrone*, dei Fratelli Taviani, del 1977, descrizione a partire da un romanzo di Gavino Ledda delle tensioni generazionali in un mondo irto di residui ancestrali come quello pastorizio sardo.

Con quei film, l'attenzione del cinema si era già spostata verso la provincia, più resistente a certi aspetti del cambiamento, protetta in parte dal suo assetto economico-sociale e dalla rete dei rapporti sociali, da una sorta di vigilante occhio collettivo che omologava o meno le storie personali. Ma si spostava anche sulle inquietudini di una intellettualità locale, generalmente di sinistra, che viveva un altro tipo di contraddizioni, quelle tra la tensione ideologica insoddisfatta e la vischiosità delle consuetudini. Così in *Prima della rivoluzione*, di Bernardo Bertolucci, del 1964, ambientato a Parma, ritratto di una piccola borghesia provinciale, ambiziosa di guidare il proletariato e/o il popolo, ma incapace di vivere fino in fondo attraverso i sentimenti la propria identità, per la soggezione ai vincoli sociali, soggetta al male del suicidio, sostanzialmente incoerente e lontana da quel popolo che pensava di rappresentare, convinta ancora di essere in diritto di disegnare l'uomo nuovo, vecchio vizio della borghesia italiana, come al tempo del fascismo:

#### PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, cap. 20

Qualcosa del genere appariva anche, con un po' di indulgenza al vezzo della malinconia stereotipa dell'intellettuale, in *Le stagioni del nostro amore*, di Florestano Vancini, del 1966, dove Mantova faceva da sfondo a una sorta di viaggio sentimentale in cui si mescolavano disillusione politica e sofferenza esistenziale, e che sboccava nella consapevolezza che una stagione generazionale si è chiusa, lasciando il campo ad una diversa gioventù dalle imprevedibili prospettive.

La contraddizione politica investiva gli intellettuali, sempre meno liberi di scegliere la via della coerenza, perché vittime del benessere e dell'attrattiva di una società del benessere di cui sapevano leggere le contraddizioni, ma di cui subivano l'irresistibile richiamo della prosperità, come in *La vita agra*, di Carlo Lizzani, del 1964, dal romanzo di Luciano Bianciardi. Era il ritratto

di un giovane ribelle proveniente dalla Maremma con grandi propositi di impegno politico radicale e antagonista, da vendicatore dei minatori sfruttati, coinvolto invece dall'odiata società capitalista nel ruolo di pubblicitario, di punta avanzata cioè del consumismo. In qualche modo, l'inquietudine degli intellettuali si sarebbe rispecchiata, sempre ricondotta alla provincia, questa volta riminese, in ***La prima notte di quiete***, di Valerio Zurlini, del 1972, ritratto romantico dei mali che hanno fatto da sfondo alla crescita italiana soprattutto in termini di degrado esistenziale.

Il cinema ormai si affaccia ai venti di ribellione e di contestazione, sempre di più con occhio critico e, per la verità, con poca capacità di proposta per un'alternativa possibile e coerente ai tempi. In ***La Cina è vicina***, di Marco Bellocchio, del 1967, l'occhio critico si spostava sulle contraddizioni del sistema politico, anche se la via maestra era sempre quella della verifica di inestricabili contraddizioni esistenziali. Ma la politica appariva viziata dagli interessi personali e anche per questo impossibilitata ad essere vocazione al pubblico bene, perché pervasa di interessi, egoismo e narcisismo, senza risparmiare né il filone riformista né il filone radicale ed estremista. È evidente che questi temi toccano una stagione della politica, per cui occorre rimandare l'attenzione anche alla successiva sezione di questa introduzione.

Tuttavia, la sinistra e le sue contraddizioni erano nel mirino anche da un osservatorio sociale. ***La classe operaia va in paradiso***, di Elio Petri, del 1971, raccontava il dramma dell'alienazione operaia, ma soprattutto inquadrava il tema della classe nella tensione tra un destino legato al cottimo, alla dipendenza esistenziale dall'azienda e dai suoi ritmi più esasperati. Tutto ciò era concentrato in un operaio talmente integrato da risultare un antepatico Stackanov per i colleghi, ma attratto dalla contestazione dei più giovani e vorticosamente immerso in essa, senza esserne capito ed accolto, ma quanto basta per rovinarsi e scivolare nella pazzia che è, in fondo, incomunicabilità. Poco più avanti, in chiave assai meno ideologica, ***Romanzo popolare***, di Mario Monicelli, del 1974, avrebbe svolto, intorno al tema dell'amore, il drammatico scontro-incontro tra i due proletariati divisi dalla storia e dalla politica, quello settentrionale operaio e quello meridionale poliziottesco, ben diverso da quello piccolo-borghese dominante la contestazione studentesca. Con leggiadria, ***Causa di divorzio***, di Marcello Fondato, del 1972, scherzava (ma non troppo) sui conflitti etici della piccola borghesia operaia di una zona rossa.

La strada aperta dalla contestazione colpiva più ancora che le istituzioni gli intellettuali di sinistra, sottoposti a una dura critica che ne enfatizzava velleità e incapacità, soprattutto l'impossibilità della coerenza, come si vide in ***Lettera aperta a un giornale della sera***, di Francesco Maselli, del 1970, storia di una sorta di gioco al volontarismo per il Vietnam che il caso trasformava in impegno vero e, di conseguenza, in incubo per un gruppo di radical-chic con maggiordomo, il cui tratto più evidente era la tendenza alla formalistica e saccente elucubrazione, vera e propria categoria interpretativa del mondo, ma, proprio per questo, linguaggio di una "brigata intellettuale" fuori del mondo e ipocrita:

#### LETTERA APERTA A UN GIORNALE DELLA SERA, capp. 14-15

Ma neppure le istituzioni si salvavano. Fu un tema forte della società italiana, specialmente dopo la strage di Piazza Fontana e i suoi strascichi investigativi e giudiziari che trovava espressione nel film ***Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto***, di Elio Petri, del 1970, racconto dell'arroganza impersonata da un capo della polizia omicida, convinto dell'immunità derivante dal suo ruolo, non senza motivo, come si vede dal rifiuto ad accogliere perfino la sua confessione, per quanto delimitato dalla dimensione onirica. In ***Detenuto in attesa di giudizio***, di Nanni Loy, del 1971, uno sprovveduto borghese veniva stritolato dall'anonima macchina della giustizia e del sistema carcerario senza possibilità di difesa. In ***In nome del popolo italiano***, di Dino Risi, del 1971, un magistrato integerrimo si faceva giustiziere sociale, venendo meno al suo dovere di

obiettività, per colpire un borghese arricchito dalla furberia e da quel “camorristismo” dell’anima che pervadeva il mondo degli affari e l’intreccio con la politica. In *Un borghese piccolo piccolo*, di Mario Monicelli, del 1977, un ministeriale si riduceva a cercare soddisfazione dell’assassinio del figlio nella vendetta personale consumata ferocemente.

Il “fai da te” della coscienza trovava ragione nell’impossibilità del cambiamento cui le istituzioni non sfuggivano ma che si alimentava di un pericoloso DNA. Vi era qualcosa – secondo la cinematografia nazionale - che non poteva cambiare nell’anima italiana. Era quanto registrava *Pane e cioccolata*, di Franco Brusati, del 1973, in cui l’ambiente dell’emigrazione in Svizzera, tra sottile razzismo anti-italiano, e realtà di un conservatorismo culturale che riguardava gli stessi emigrati, si fondevano in una sorta di viaggio tra i vizi culturali della povera gente concluso senza speranza di mutamento.

Il vizio originale italiano non risparmiava neppure gli ideali, abbandonati e traditi da un personaggio di *C'eravamo tanto amati*, di Ettore Scola, del 1974, fortemente attenuati in altri suoi compagni nella resistenza, e tenuti in vita soltanto dal più modesto degli ex partigiani, un infermiere che comprende e perdona.

Il vizio originale italiano entrava nel mirino della nuova generazione cinematografica, caustica e impietosa, forse priva di capacità autocritica, ma sicuramente aggressiva verso i mali delle generazioni precedenti che si riflettevano nell’anima della nuova gioventù. Era ciò che si rifletteva in *Ecce Bombo*, di Nanni Moretti, del 1978, specchio di un annoiato vuoto esistenziale che è ingeneroso attribuire soltanto ad un’Italia confinata nei suoi mali e di cui si dimenticava la crescita ottenuta dalle forze migliori e spesso trascurate per mancanza di epicità negativa. Prevalevano così gli stereotipi distruttivi, un po’ come accadeva per la deriva giornalistica e televisiva ormai avviata a vivere di *melange* tra il *gossip* e la cronaca nera. Il cinema perdeva in parte la sua capacità di essere specchio della verità e diventava galleria di tic, anche se i tic erano parte dell’identità nazionale.

In questo senso la nuova e la vecchia generazione apparivano riunite dalla concomitanza del film di Moretti con il film di un maestro al declino creativo, *Prova d’orchestra*, di Federico Fellini, del 1979, moralistico apologo di un’Italia dissonante e ingestibile in cui rimaneva da definire bene chi e cosa avrebbe dovuto rappresentare il direttore d’orchestra. Inconsciamente forse, la delusione si trasformava nel ritorno di inconfessati fastidi per la democrazia, sempre presenti anch’essi nell’anima italiana.

Di queste angolazioni faceva parte il tema forte della delusione politica. La delusione dominava *Il prato*, dei Fratelli Taviani, del 1979, insieme di temi, da quello delle terre incolte, a quello dell’insufficiente collegamento tra gli ideali e la prassi che investiva anche le giovani generazioni del dopo ’68, con uno sfondo d’amore e con un finale senza speranza. E dominava *La terrazza*, di Ettore Scola, del 1980, dove la delusione di un partigiano ex- comunista si fondeva in una più generale categoria generazionale della borghesia di sinistra romana, sostanzialmente refrattaria all’impegno e opportunistica, ed era forse proprio quel personaggio che più sollevava perplessità, in quanto ritratto di qualcosa che non era un destino ineluttabile ma una scelta possibile tra le tante.

L’autobiografia cinematografica italiana di questo periodo risultava dunque sottoposta ormai irrevocabilmente al rischio di stereotipi qualunquistici, non aiutata dal coraggio di una diversa attenzione alla trasformazione in atto e forse vittima di ferree logiche del mercato che indulgevano proprio ad alcuni dei vizi più radicati dell’anima nazionale.

Si alimentava comunque dei casi italiani, creando personaggi ambigui come il protagonista di *La tragedia di un uomo ridicolo*, di Bernardo Bertolucci, del 1981, in qualche modo apologo confuso anch'esso, sullo sfondo del rapimento terroristico del figlio di un imprenditore caseario che trasformava il denaro del riscatto in capitale di investimento per il caseificio, con il concorso dei suoi operai e con uno sbocco "cooperativo".

Più concreto apparve dunque, alla fine degli anni Ottanta, il riferimento alla realtà di film che guardavano con minore legame ai vincoli paraideologici alla realtà sociale contemporanea. Era il caso de *Il camorrista*, di Giuseppe Tornatore, del 1986, storia di un boss che costruiva il suo potere perfino dalla galera e di *Dimenticare Palermo*, di Francesco Rosi, del 1990, intreccio di due temi, il sistema del narcotraffico e la sicilianità come una sorta di destino ineludibile. Ed anche in questo caso, conviene rimandare per larga parte alla sezione successiva.

La nuova stagione del realismo italiano, un "new" realismo, produceva *Mery per sempre*, di Marco Risi, del 1988, film che riportava alla realtà insoluta del riformatorio e vi trasponeva l'inquietudine dell'identità sessuale in quella parte di Palermo che si sentiva legata culturalmente alla realtà della mafia. Ed era il caso anche di *Ragazzi fuori*, sempre di Marco Risi, del 1990, verosimile ricostruzione di una Palermo sottoproletaria, legata all'esperienza del riformatorio e, di fatto, senza speranza per il prevalere dei vincoli strutturali sulle volontà e le speranze, men che mai di quelle attingibili dalle istituzioni presenti a loro volta in forma di impotente e disperato giustizialismo o di giustizia incapace di leggere oltre le norme o, ancora, di implacabile regola della microcriminalità.

#### RAGAZZI FUORI, cap. 18

Tra i temi di questo rilancio realistico, riappariva quello dell'infanzia espropriata, in *Vito e gli altri*, di Antonio Capuano, del 1991, storia napoletana di un dodicenne senza più famiglia, costretto, non soltanto dallo squallore, ma anche dal vuoto di valori riempito dal consumismo, a infilarsi nel tunnel della microcriminalità, dello spaccio e della prostituzione maschile, del riformatorio in un cammino formativo quasi perfetto del *killer* camorrista, in un percorso che non poteva contare sul finale catartico dei *Quattrocento colpi* di Truffaut e si concludeva invece nella inesorabilità, quello stesso destino che aveva colpito il bambino de *I bambini ci guardano*, e uno dei protagonisti di *Sciuscià*.

I bambini erano di nuovo protagonisti e non mancava certo materia di ispirazione nella vicenda italiana di fine secolo. Ne *Il ladro di bambini*, di Gianni Amelio, del 1992, l'infanzia tradita era affidata a un carabiniere costretto a misurare tutta la fredda indifferenza delle istituzioni e a sfiorare la violazione dei suoi doveri per restituire a due bambini almeno l'idea di una diversa possibilità.

Con qualche analogia, il tema si sarebbe proposto quasi dieci anni dopo con *Domenica*, di Wilma Labate, del 2001, un "giallo istituzionale" in cui era un poliziotto colmo di delusione a svolgere un ultimo incarico cercando di superare il muro di incomprendimento con una adolescente violata, "una bambina che non ha nessuno, chi vuoi che gli importi", ma a suo modo forte di una fede ingenua e piena di speranze, in una Napoli difficile e labirintica:

#### DOMENICA, cap. 13; capp. 15-16.

A ben guardare erano tutti aspetti di una nuova dimensione della irrisolta questione meridionale. E una certa immagine dell'Italia meridionale si presentava attraverso gli occhi nostalgici di un prete in un racconto cinematografico ispirato a una storia vera in *Del perduto*

*amore*, di Michele Placido, del 1998, riflessione sugli anni cinquanta e sugli insormontabili vincoli sovrastanti la donna e la sua liberazione anche nei casi di più avanzato livello culturale e di impegno. Si confermavano le più antiche persistenze, come quelle che in *Tornando a casa*, di Vincenzo Marra, del 2001, tornavano a verificare che la società descritta da Visconti in *La terra trema* non era scomparsa e segnava ancora con antichi ritmi la vita dei pescatori.

Ma si affacciava un terzo mondo italiano e il cinema lo registra a cavallo del terzo millennio. La realtà della società multietnica si affermava con *L'articolo 2*, di Maurizio Zaccaro, del 1993, storia di un operaio algerino integrato accusato di bigamia per l'arrivo in Italia della seconda moglie regolare secondo l'usanza islamica, e fonte di un confronto difficile sulla risolvibilità delle antinomie più forti. Era il tema di un'Italia divenuta forse senza accorgersene subito, per svegliarsi poi d'improvviso, terra d'immigrazione, impreparata al compito e fonte peraltro di equivoco per chi veniva da fuori, come appariva in *Lamerica*, di Gianni Amelio, del 1994, ambientato nella fase più difficile per l'Albania e legato al rapporto complesso tra il Paese ex occupante e il Paese ex italiano, in una dialettica mediata dalla falsa comunicazione televisiva:

LAMERICA, cap. 24

## **TITOLI SULL'ITALIA e L'IDENTITÀ NAZIONALE**

*I bambini ci guardano*, di Vittorio De Sica, del 1942

*Ossessione*, di Luchino Visconti, del 1943

*Sciuscià*, di Vittorio De Sica, del 1946

*Abbasso la ricchezza!*, di Gennaro Righelli, del 1946

*Tombolo, paradiso nero*, di Giorgio Ferroni, del 1947

*Caccia tragica*, di Giuseppe De Santis, del 1947

*Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, del 1948

*La terra trema*, di Luchino Visconti, del 1948

*Molti sogni per le strade*, di Mario Camerini, del 1948

*In nome della legge*, di Pietro Germi, del 1949

*Riso amaro*, di Giuseppe De Santis, del 1959

*Il cammino della speranza*, di Pietro Germi, del 1950

*La città si difende*, di Pietro Germi, del 1951

*Bellissima*, di Luchino Visconti, del 1951

*Roma ore 11*, di Giuseppe De Santis, del 1952

*Umberto D*, di Vittorio De Sica, del 1952

*I vitelloni*, di Federico Fellini, del 1953

*Un americano a Roma*, di Steno, del 1954

*Racconti romani*, di Gianni Franciolini, del 1955

*Il bidone*, di Federico Fellini, del 1955

*Il tetto*, di Vittorio De Sica, del 1956

*L'uomo di paglia*, di Pietro Germi, del 1958

*I magliari*, di Francesco Rosi, del 1959

*Il ferroviere*, di Pietro Germi, del 1955

*La notte brava*, di Mauro Bolognini, del 1959

*Una giornata balorda*, di Mauro Bolognini, del 1960

*La dolce vita*, di Federico Fellini, del 1960

*Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti, del 1960

*Una vita difficile*, di Dino Risi, del 1961

*Il posto*, di Ermanno Olmi, del 1961

*Accattone*, di Pier Paolo Pasolini, del 1961

*Una vita violenta*, di Paolo Heusch, del 1962

*Il sorpasso*, di Dino Risi, del 1962

*Divorzio all'italiana*, di Pietro germi, del 1962

*La noia*, di Damiano Damiani, del 1963

*Il boom*, di Vittorio De Sica, del 1963

*Prima della rivoluzione*, di Bernardo Bertolucci, del 1964

*Sedotta e abbandonata*, di Pietro Germi, del 1964

*La vita agra*, di Carlo Lizzani, del 1964

*Signore e signori*, di Pietro Germi, del 1965

*I pugni in tasca*, di Marco Bellocchio, del 1965

*Le stagioni del nostro amore*, di Florestano Vancini, del 1966

*La Cina è vicina*, di Marco Bellocchio, del 1967

*Lettera aperta a un giornale della sera*, di Francesco Maselli, del 1970

*La moglie più bella*, di Damiano Damiani, del 1970

*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, di Elio Petri, del 1970

*Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica*, di Damiano Damiani, del 1971

*La classe operaia va in paradiso*, di Elio Petri, del 1971

- Detenuto in attesa di giudizio*, di Nanni Loy, del 1971
- In nome del popolo italiano*, di Dino Risi, del 1971
- La prima notte di quiete*, di Valerio Zurlini, del 1972
- Causa di divorzio*, di Marcello Fondato, del 1972
- Pane e cioccolata*, di Franco Brusati, del 1973
- C'eravamo tanto amati*, di Ettore Scola, del 1974
- Romanzo popolare*, di Mario Monicelli, del 1974
- Un borghese piccolo piccolo*, di Mario Monicelli, del 1977
- Padre padrone*, dei Fratelli Taviani, del 1977
- Mery per sempre*, di marco Risi, del 1988
- Ecce Bombo*, di Nanni Moretti, del 1978
- Prova d'orchestra*, di Federico Fellini, del 1979
- Il prato*, dei Fratelli Taviani, del 1979
- La terrazza*, di Ettore Scola, del 1980
- La tragedia di un uomo ridicolo*, di Bernardo Bertolucci, del 1981
- Il camorrista*, di Giuseppe Tornatore, del 1986
- Mery per sempre*, di Marco Risi, del 1989
- Dimenticare Palermo*, di Francesco Rosi, del 1990
- Ragazzi fuori*, di Marco Risi, del 1990
- Vito e gli altri*, di Antonio Capuano, del 1991
- Il ladro di bambini*, di Gianni Amelio, del 1992
- L'articolo 2*, di Maurizio Zaccaro, del 1993
- Lamerica*, di Gianni Amelio, del 1994
- Tano da morire*, di Roberta Torre, del 1997
- Del perduto amore*, di Michele Placido, del 1998

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

*Domani*, di Francesca Archibugi, del 2001

*Domenica*, di Wilma Labate, del 2001

*Tornando a casa*, di Vincenzo Marra, del 2001

## L'ITALIA ISTITUZIONALE E TENTACOLARE

La rappresentazione del nesso società e politica attuale nel cinema italiano del secondo dopoguerra seguì fondamentalmente due strade. Una, secondo i classici canoni del “romanzo storico”, dell'intreccio cioè tra vicenda immaginata e contesto realistico, sviluppava la narrazione romanzata e simbolica di condizioni caratteristiche del sistema italiano con stretto riferimento al reale, spesso riconoscibile. Un'altra ricostruiva con carattere documentario o semidocumentario vicende realmente avvenute.

Il primo campo di impegno che il cinema del dopoguerra affrontò riguardava le contraddizioni del sistema Italia, specialmente visibili nel Mezzogiorno. Tra tutte, la questione meridionale moderna che si affacciò in un film, *In nome della legge*, di Pietro Germi, del 1949. Era il ritratto di un impegno impossibile, affrontato da un vero e proprio magistrato di frontiera, un pretore che, dal Nord, scendeva in Sicilia e si trovava di fronte al potere di un latifondista. Predominava soprattutto il tema dell'omertà, sullo sfondo di una mafia arcaica e fundamentalmente patriarcale. Con analogo impegno, il film *Non c'è pace tra gli ulivi*, di Giuseppe De Santis, del 1951, spostava l'attenzione sulla Ciociaria pastorizia dove un reduce disoccupato affrontava lo strozzino responsabile della rovina della sua famiglia, entrando in rotta di collisione con la giustizia, in uno scenario verghiano, carico di sentimenti forti ma espressivo sul piano sociale. Dieci anni dopo, con *Banditi a Orgosolo*, di Vittorio De Seta, del 1961, l'attenzione si sarebbe spostata sull'analogo contesto della Sardegna, illustrando la storia di un approdo quasi forzato al banditismo da parte di un giovane pastore coinvolto per caso in uno scontro tra carabinieri e ricercati nel suo pascolo e, da allora, braccato dalla polizia e dunque confinato fuori dalla legge. Illustrava dunque una catena perversa e infrangibile tra povertà e gelido atteggiamento delle istituzioni sullo sfondo della persistenza di rigidi arcaismi.

In questo modo, per lo più, il tema politico o socio-politico rimase confinato agli aspetti più strettamente sociali finché confluì nel genere commedia brillante o satirica. La rappresentazione drammatica si rilanciò con *La sfida*, di Francesco Rosi, del 1958, ambientato a Napoli nell'ambiente del mercato ortofrutticolo e del contrabbando di sigarette, dominato dalla camorra, illustrando l'intraprendenza di un giovane malavitoso emergente e la punizione che subiva. Un tema analogo era rappresentato dall'altro film, *I magliari*, sempre di Francesco Rosi, del 1959, ambientato tra i piccoli boss della vendita minuta di tessuti sempre avendo al centro l'intraprendenza pericolosa di un magliaro contro le regole dell'organizzazione.

Cinque anni dopo, con *Le mani sulla città*, Francesco Rosi, nel 1963, approfondiva il tema della camorra, illustrando il salto di qualità rappresentato dall'intreccio tra affari e politica realizzato a Napoli intorno all'edilizia. Il crollo di un palazzo realizzato da un costruttore e consigliere comunale della destra ne determinava l'isolamento politico, ma reagiva realizzando una diversa alleanza politica per proseguire e incrementare il predominio sugli appalti, finendo addirittura per ritrovare l'antico consenso in un crescendo di corruzione.

Fino a quel momento, si può parlare di un cinema che prendeva spunto dalla realtà, più per svolgere una denuncia dei mali strutturali che per assolvere a una testimonianza storica. Quando fu tempo, in questa direzione, del documento storico, rappresentò un salto di qualità la ricostruzione del primo dei grandi misteri italiani. Con il film *Salvatore Giuliano*, ancora di Francesco Rosi, del 1960, si attuava una forma narrativo-documentaria, a un decennio dalla morte del bandito, assunto a comandante dell'EVIS e, nella sostanza brigante manovrato dal latifondismo e da oscure forze

politiche italiane e straniere, ed a soli otto anni dall'omicidio di Gaspare Pisciotta che aveva chiuso la bocca a un testimone scomodo di un confuso insieme politico e istituzionale:

SALVATORE GIULIANO, cap. 19

Anche il racconto dell'assassinio di Salvatore Carnevale si fondò sulla verità. Raccontava un esempio di coraggioso impegno contro la mafia finito tragicamente e – va detto – inesorabilmente, rappresentato in *Un uomo da bruciare*, dei Fratelli Taviani, del 1962, a sette anni dall'omicidio del sindacalista rientrato dal Continente per combattere la mafia delle campagne e guidare le lotte per l'occupazione delle terre.

Tutto questo rispecchiava il grande ritorno d'attenzione alla questione meridionale emerso in quegli anni come il tema politico di fondo. L'impegno cinematografico trovò ulteriore alimento nell'opera letteraria di Leonardo Sciascia, cominciando con *A ciascuno il suo*, di Elio Petri, del 1967, in cui si rappresentava l'intreccio tra politica, mafia, potere religioso in Sicilia a partire da un delitto misterioso. L'anno dopo, *Il giorno della civetta*, di Damiano Damiani, del 1968, riprendeva ancora Sciascia, illustrando la sconfitta delle istituzioni, rappresentate da un coraggioso capitano dei carabinieri, davanti alla mafia degli appalti.

A fare il punto fu *Il sasso in bocca*, di Giuseppe Ferrara, del 1970. Volle testimoniare, anche sulla base di materiale documentario, l'universo simbolico della violenza mafiosa, questa volta inquadrata nelle sinergie tra mondo criminale siciliano e i suoi referenti americani. Era una storia in diversi quadri del fenomeno criminale dal periodo fascista alle collusioni organizzate nel periodo seguito allo sbarco alleato, all'attualità di un "potere – piovra".

Con quel film si chiudeva una fase di grande attenzione del cinema italiano ai fenomeni socio-criminali meridionali, anche se qualche film avrebbe continuato a esplorare il tema della collusione con la mafia americana. Così *Lucky Luciano*, di Francesco Rosi, del 1973, storia di un padrino che, rispedito in Italia dall'America, nel 1946, come indesiderabile, avrebbe poi dominato la scena e il mercato della droga per un ventennio, nel pieno svilupparsi del rapporto tra criminalità e potere sullo sfondo della ricostruzione italiana e di un equivoco ruolo degli americani, dapprima responsabili di una sorta di istituzionalizzazione della mafia come esercito liberatore, poi attivi nell'opera investigativa contraria.

Sugli altri versanti, a parte *E venne un uomo*, di Ermanno Olmi, del 1965, dedicato alla figura carismatica di Giovanni XXIII, il restante quadro italiano veniva lasciato piuttosto all'attenzione sociale, offrendo squarci di satira o di denuncia politica. Intanto il cinema registrava la delusione corrente nella sinistra, e specialmente nel Partito comunista, con il film *I sovversivi*, dei fratelli Taviani, del 1967, ambientato nel dopo morte di Togliatti, come insieme di storie di militanti dalla vacillante fede.

Ma fu soprattutto il dopo 1969 (e potremmo dire il dopo piazza Fontana) a far emergere un filone di netto rilievo politico-istituzionale, evidentemente ispirato agli avvenimenti più recenti della storia italiana. Si è già accennato nella sezione precedente a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, di Elio Petri, del 1970, ma è evidente la connessione con questa offerta dal personaggio dello psicotico dirigente dell'Ufficio politico della questura.

un personaggio di tale rilievo nella lotta politica contro la contestazione.

Era evidente l'allusione ad un sistema, raffigurato addirittura attraverso la somiglianza fisica delle persone che pareva alludere caricaturalmente a personaggi balzati agli onori della cronaca

conflittualmente contro il cosiddetto “movimento”. Ed era soprattutto il tema della violenza o della insufficienza delle istituzioni che si trasformava in arroganza a dominare. Il finale alla Bunuel, tra sogno e realtà, lasciava ognuno libero di trarre le sue conclusioni.

#### INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO, cap. 11

Per ben illustrare occorre inventare secondo la citata logica del romanzo storico. Il tema dell'impotenza istituzionale era ripreso in *Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica*, di Damiano Damiani, del 1971, in cui lo scenario siciliano si ripresentava con valenze ulteriori. Nel film, infatti, vi era tutto il tema delle collusioni tra affari potere e politica coinvolgente addirittura la magistratura, attraverso la figura caratterizzante di un alto magistrato evidentemente corrotto. Il film inquadrava un generale modello della corruzione contro il quale ai veri difensori della giustizia rimanevano due strade, quella della ribellione, rappresentata da un commissario che, sfiduciato e deluso, architettava un piano per eliminare un potente mafioso, costretto poi a ucciderlo lui stesso, e quella della legalità tenace, rappresentata da un magistrato che, perseguendo il commissario si imbatteva nella stessa impossibilità a combattere il male.

Il tema dell'impossibilità delle istituzioni a dominare la criminalità strutturale intrecciata al sistema era una delle costanti più forti e svolgeva un compito assai importante di denuncia, sempre più spesso rivolto contro la mafia.

In *La violenza: quinto potere*, di Florestano Vancini, del 1972, lo scenario era rappresentato da un processo a gruppi mafiosi in lotta tra loro intorno al grande affari di una diga, facendo emergere la lunga teoria di situazioni criminose. Il processo non poteva giungere alla naturale conclusione per il prevalere di omertà e paura e di un codice mafioso più forte di quello legale, capace di eliminare i due personaggi inclini a collaborare e a chiudere per sempre la vicenda.

Due anni dopo, *Cadaveri eccellenti*, di Francesco Rosi, del 1974, ritornava sul tema dell'impossibilità delle istituzioni, a partire da una catena di omicidi su magistrati che, via via, lasciando sullo sfondo lo scenario mafioso, rivelava un inquietante risvolto politico romano, reazionario, misterioso e destabilizzante. Compariva anche il tema dell'opinione pubblica indirizzata contro l'estrema sinistra, un tema apparso già centrale in *Sbatti il mostro in prima pagina*, di Marco Bellocchio, del 1972.

Il film di Bellocchio rappresentava la cinica progettualità politica delle istituzioni, narrando il caso di un'accusa giornalistica di delitto sessuale, “in prima pagina” appunto, a carico di un dirigente della Sinistra estrema, a scopo politico ed elettorale conseguito con il processo mediatico al mostro di cui il giornale conosceva invece l'innocenza.

Per altro verso, intanto, le contraddizioni delle istituzioni venivano fuori anche in due film di diverso tono intorno al tema carcerario e dell'errore giudiziario, *L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, di Damiano Damiani, del 1971, e *Detenuto in attesa di giudizio*, di Nanni Loy, sempre del 1971.

Qualcosa doveva intanto cambiare intorno all'analisi dei contesti malavitosi legati ai sistemi politici. Non si trattava più ormai, negli anni settanta, di denunciare le permanenze strutturali localizzate della corruzione mafiosa o camorristica, ma di misurarsi con il complesso insieme che minava la democrazia. La riflessione era matura ormai per travalicare i confini regionali ed estendere al piano nazionale l'attenzione ai rapporti perniciosi tra affari e politica che la realtà del secondo dopoguerra forniva abbondantemente. *Il caso Mattei*, di Francesco Rosi, del 1972, ricostruì il retroterra biografico, a distanza di dieci anni, di un altro dei grandi misteri italiani, la scomparsa

in un incidente aereo dai contorni assai complessi del fondatore dell'ENI, chiaramente sposando la tesi dell'attentato.

La cronaca forniva ormai fondamentali suggestioni, ma vi era – dominante – una critica al sistema politico che, in larga parte veniva identificato nella Democrazia cristiana, un atteggiamento riflesso nel film *Forza Italia*, di Roberto Faenza, del 1977, quasi introvabile perché fortemente ostacolato, realizzato attraverso materiali documentari sulla vicenda italiana del dopoguerra in cui comparivano passaggi fondamentali, dal viaggio in America di De Gasperi, del 1977, all'esclusione delle sinistre, all'affermarsi della televisione come mezzo di deformazione culturale, a episodi come quelli del Vajont, e così via, a sostenere un teorema complessivamente negativo sul maggior partito del Paese e sugli influssi derivanti dalla collocazione internazionale, dipinti come nefasti.

Quella messa a punto, in parte ingenerosa, compariva (e presto spariva) alla vigilia dell'affare Moro, che apriva una nuova stagione per il cinema. Questo evento apriva un processo alle generazioni protagoniste di una stagione inquieta e contraddittoria.

Apriva la serie il film *Maledetti vi amerò*, di Marco Tullio Giordana, del 1980, amara e ironica riflessione, forse in parte autobiografica, sulla generazione del 1968, liquefatta nell'autodistruzione, o nel successo imprenditoriale, o nella sopravvivenza piccolo-borghese, in parte anche responsabile della deriva brigatista, immersa nella nevrosi. In *La caduta degli angeli ribelli*, sempre di Marco Tullio Giordana, del 1981, la delusione e la frustrazione appartenevano a una doona, una borghese, risolte nell'abbandono svogliato ai sensi, ma fatalmente destinate a convogliare nella relazione con un terrorista isolato e braccato dai compagni che ella stessa uccideva dopo il forsennato vagare per recuperare la sua vita di borghese. Intorno al terrorismo si muoveva anche *Colpire al cuore*, di Gianni Amelio, del 1982, con una storia di rapporto generazionale padre-figlio, dalle molte implicazioni esistenziali, ruotante intorno all'esperienza delle brigate rosse che il padre frequentava e sosteneva.

Per quanto costituisse lo sfondo delle storie appena viste, il terrorismo imprimeva laceranti ferite nella coscienza italiana e il cinema ne registrava le conseguenze. Era inevitabile che lo facesse misurandosi con la realtà storica a proposito proprio dell'evento epocale cui si è accennato che era insieme l'ennesimo mistero italiano, il più inquietante degli anni recenti. Lo fece con il film *Il caso Moro*, di Giuseppe Ferrara, del 1986, cronaca dei terribili cinquantacinque giorni cominciati in via Fani e conclusi in via Caetani, contenente una tesi sul sacrificio di Moro alla logica reazionaria attraverso l'uso strumentale delle Brigate rosse, con l'"operazione Fritz", per interrompere le convergenze parallele con il Partito comunista di Berlinguer.

In questa chiave veniva sottoposto a critica anche il tema politico della fermezza, giudicata anch'essa scelta strategica interessata a liquidare un personaggio divenuto scomodo per italiani e stranieri, espressione di una democrazia fragile ed esposta alla sconfitta. Ma il film aveva anche un ottimo valore documentario, ricostruendo con precisione le minute fasi e il caso umano e politico di Moro e, probabilmente, la storia di un'esecuzione ordinata e realizzata secondo i piani, ancora oggi misteriosi:

IL CASO MORO, passare prima tutto il menù capitoli; poi inserire il cap. 15

Il caso Moro avrebbe dato spunto a un giallo tra lo spionistico e il vagamente politico con *Piazza delle Cinque Lune*, di Renzo Martinelli, del 2003. Sarebbe stato affrontato in chiave di tormento psicologico da *Buongiorno notte*, di Marco Bellocchio, del 2003, interessante dal punto di vista "letterario", ma meno utile dal punto di vista storico-politico e forse sterilizzato degli elementi pregnanti di una stagione politica, con ammiccamenti discutibili all'umanità individuale

dei terroristi di cui nel 1978 non si ebbe percezione, e che si faceva interprete, nella pellicola, di una condanna del fenomeno storico spettante invece ad altri, alle vittime di tanta efferatezza.

Il film di Bellocchio, ***Buongiorno notte***, proponeva anche il tema del confronto politico tra le generazioni attraverso le perplessità della brigatista protagonista, con qualche ambiguità, ma finiva lo stesso per illustrare l'enormità del crimine compiuto e perfino la funzionalità politica del caso Moro ad altri progetti, anche se la ricostruzione "psicologica" con il sogno della brigatista di liberare Moro non era convincente:

BUONGIORNO NOTTE, capp.8-9; capp. 14-15

Il cinema aveva ormai imboccato la strada di un più diretto coinvolgimento sul piano storico. Aveva accantonato la strada del "romanzo storico" ed era in grado di misurarsi con le vicende e i personaggi reali. Poteva così celebrare una serie di protagonisti della resistenza contemporanea all'antidemocrazia. Tra tutte, prendeva campo la figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa, vittima dell'attentato nel capoluogo siciliano del 3 settembre 1982. Se ne occupava ***Cento giorni a Palermo***, di Giuseppe Ferrara, del 1984, ricostruzione del clima mafioso a partire dai delitti Giuliano, Mattarella, La Torre, che determinarono la scelta del Prefetto-carabiniere, in un clima di grande soggezione dello Stato alla mafia, capace di bloccare la legge sul passaggio allo Stato delle esattorie siciliane. La vicenda del Prefetto a Palermo si era snodata in un crescendo di delitti in un'altrettanto visibile crescita del suo isolamento e il film ne dava conto, come dava conto del fatto che la mafia era soprattutto un fatto italiano e non meramente palermitano:

CENTO GIORNI A PALERMO, cap. 17; cap. 19

A questo filone si possono ricondurre alcuni importanti film. ***Il giudice ragazzino***, di Alessandro di Robilant, del 1993, raccontava la storia di Rosario Livatino, magistrato ucciso dalla Stidda (mafia della Sicilia meridionale ostile a Cosa nostra) il 21 settembre del 1990, anch'egli isolato e perfino osteggiato dalle istituzioni, man mano privato da sinceri appoggi con altri delitti. ***Un eroe borghese***, di Michele Placido, del 1995, raccontava la storia di un uomo coraggioso, Giorgio Ambrosoli, eliminato da un killer italo-americano il 12 luglio 1979 per ritorsione verso la sua attività, svolta qualche anno prima, di commissario liquidatore della perversa attività finanziaria di Michele Sindona che coagulava interessi economici, politici, religiosi, nazionali e internazionali inconfessabili collegati alla mafia.

UN EROE BORGHESE, cap. 1, cap. 6

Il tema avrebbe avuto un ulteriore apporto con ***I banchieri di Dio – il caso Calvi***, di Giuseppe Ferrara, del 2001, in cui l'intreccio tra affari, politica, interessi religiosi, ricompariva intorno alla figura di Roberto Calvi, corrispondente di Sindona, e al suo Banco ambrosiano, e si rivelava quasi inestricabile per la virulenza dei poteri occulti e forti implicati.

Si susseguirono così diverse pellicole dedicate ai misteri italiani. Apparve l'*affaire* aereo di Ustica del 1980, cui era dedicato ***Il muro di gomma***, di Marco Risi, del 1991, cronaca di un'inchiesta giornalistica sulle indagini che faceva intravedere cospirazioni dei servizi segreti, inadeguatezze del sistema giudiziario, interessati ritardi, la vischiosità di un sistema che rendeva impossibile l'accertamento della verità.

In ***Pasolini un delitto italiano***, di Marco Tullio Giordana, del 1995, erano rievocati l'inquietante omicidio dello scrittore, nel 1975, e i controversi passaggi giudiziari che lasciavano aperti dubbi, ma si ricostruiva anche la dimensione politico-culturale dell'intellettuale.

In *Vajont 9 ottobre '63. Orazione civile*, di Marco Paolino, del 1997, un monologo di taglio teatrale ripercorreva la vita di una vallata passata dalla speranza di una vita migliore alla prepotenza imposta dalle ragioni del potere economico e politico, all'inganno dei tecnici, al disastro distruttore portato dalla diga. Un taglio simile si sarebbe ripresentato con *Domani*, di Francesca Archibugi, del 2001, ambientato nelle ore del terremoto in Umbria del 1997 e nel seguito di insufficienze politiche a danno della ricostruzione, ma specchio anche di una improvvisa trasformazione di vita tra solidarietà e difficoltà di convivenza.

Vi era molta materia perché il cinema riprendesse la via dell'invenzione scenica a partire dai dati della realtà. Si occupò in tal modo dei misteri dei servizi deviati con *Segreto di stato*, di Giuseppe Ferrara, del 1995, storia dell'esplosione di un'autobomba che faceva emergere il tema dei fondi neri e della corruzione di un sistema intriso di interessi deviati e contrastanti con il dovere pubblico e il senso dello Stato. E il film si occupava della politica italiana che era entrata ormai intanto in una fase di declino. Il dileggio della politica era stato un tema assai frequente, come si è visto, spesso prendendo di mira i tic e le contraddizioni dei democristiani, ma non solo di essi.

Ora però la satira diveniva più corrosiva perché metteva in evidenza i suoi modelli reali. Non vi era solo un'attenzione ironica ne *Il portaborse*, di Daniele Luchetti, del 1991, ma la progressiva scoperta da parte di un ingenuo professore del cumulo di furbizie e di immoralità della "casta" politica che si trovava a servire da portaborse, da "ghost Writer", da uomo di fiducia. Il tutto sfociava nella ribellione individuale di un cittadino medio italiano. Molto dopo sarebbe venuto *Il caimano*, di Nanni Moretti, del 2006, evidente caricatura di Berlusconi.

Ma il film era valido soprattutto come strumento di testimonianza e di denuncia. Il filone si alimentava del nuovo capitolo mafioso rappresentato dalla strage dei giudici con *Giovanni Falcone*, di Giuseppe Ferrara, del 1993, storia degli avvenimenti di mafia che, dall'omicidio Bontade, nel 1981, agli attentati a Giovanni Falcone, nel maggio del 1992, e a Paolo Borsellino, tre mesi dopo, rappresentavano un fattore determinante della vicenda italiana. Lo scenario era quello già intravisto con il delitto Dalla Chiesa, denso di altri delitti "istituzionali", giudici, dirigenti di polizia, politici di spicco, e di delitti legati alla guerra degli affari malavitosi, primi tra tutti quelli per il mercato della droga, ma anche quello dell'opera del pool dei magistrati per una svolta in parte realizzata istruendo il maxiprocesso.

La mafia continuò ad essere protagonista del cinema d'impegno italiano, anche con *Tano da morire*, di Roberta Torre, del 1997, ambientato nella Vucciria con toni da musical, ma ispirato all'uccisione vera da parte della mafia di Corleone di un quadro dell'organizzazione, Tano Guarrasi, in forma di rivisitazione post mortem dell'habitat criminale.

L'attenzione al tema era insistente e non mancava certo d'ispirazione, come fu per il film *I cento passi*, di Marco Tullio Giordana, del 2000, storia del giovane giornalista radiofonico impegnato politicamente, Peppino Impastato, costretto a vivere in una zona ad alta presenza mafiosa, quella stessa di Tano Badalamenti, eppure coraggioso accusatore di quel mondo anche contro le sue radici familiari, fino all'estremo sacrificio subito il 9 maggio 1978, nei giorni del sequestro Moro, per l'impegno nella denuncia:

I CENTO PASSI, capp. 6-7; capp. 16-17, capp. 23-25

La vicenda di Peppino Impastato era una storia assai simile a quella di Giancarlo Siani, giovane giornalista de "Il Mattino", rappresentata da *E io ti seguo*, di Maurizio Fiume, del 2003, ad illustrare il coraggio di un giovane avversario della camorra, abbattuto nel 1985.

Gli eroi della battaglia contro la criminalità sociale meridionale costituivano un aspetto speciale dell'impegno che recuperava anche figure significative del passato, come accadeva in *Placido Rizzotto*, di Salvatore Scimeca, del 2000, giovane sindacalista contadino, leader dell'occupazione delle terre, ucciso barbaramente nel 1948. Erano gli esempi che le giovani generazioni potevano tener presenti per alimentare un rifiuto rispetto alla mafia che il film *Luna rossa*, di Antonio Capuano, del 2001, intendeva rappresentare narrativamente con la figura di un giovane ribelle ai costumi familiari.

A riassumere parecchi dei temi incontrati fin qui, in una sorta di più concentrato *Heimat* italiano, interveniva *La meglio gioventù (La storia siamo noi)*, di Marco Tullio Giordana, del 2003, nato con taglio televisivo per sei ore di proiezione, piccola epopea di due fratelli seguiti nel quarantennio dal 1966, con destini diversi e confluenti, attraverso i maggiori casi italiani. Erano le due anime di un'Italia divisa dalle collocazioni, dalle idee, dai contesti, ma espressione di una comune e complessa sensibilità:

LA MEGLIO GIOVENTÙ (LA STORIA SIAMO NOI), I, cap. 13; II, cap. 16

## **TITOLI SULL'ITALIA ISTITUZIONALE E TENTACOLARE**

L'Italia istituzionale e tentacolare

*In nome della legge*, di Pietro Germi, del 1949

*Non c'è pace tra gli ulivi*, di Giuseppe De Santis, del 1951

*La sfida*, di Francesco Rosi, del 1958

*Salvatore Giuliano*, di Francesco Rosi, del 1960

*Banditi a Orgosolo*, di Vittorio De Seta, del 1961

*Un uomo da bruciare*, dei Fratelli Taviani, del 1962

*Le mani sulla città*, di Francesco Rosi, del 1963

*E venne un uomo*, di Ermanno Olmi, del 1965

*A ciascuno il suo*, di Elio Petri, del 1967

*I sovversivi*, dei Fratelli Taviani, del 1967

*Il giorno della civetta*, di Damiano Damiani, del 1968

*Il sasso in bocca*, di Giuseppe Ferrara, del 1970

*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, di Elio Petri, nel 1970

*Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica*, di Damiano Damiani, del 1971

*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, di Damiano Damiani, del 1971

*Sbatti il mostro in prima pagina*, di Marco Bellocchio, del 1972

*Il caso Mattei*, di Francesco Rosi, del 1972

*La violenza: quinto potere*, di Florestano Vancini, del 1972

*Lucky Luciano*, di Francesco Rosi, del 1973

*Un eroe borghese*, di Michele Placido, del 1974

*Cadaveri eccellenti*, di Francesco Rosi, del 1975

*Forza Italia*, di Roberto Faenza, del 1977

*Maledetti vi amerò*, di Marco Tullio Giordana, del 1980

*La caduta degli angeli ribelli*, di Marco Tullio Giordana, del 1981

*Colpire al cuore*, di Gianni Amelio, del 1982

*Cento giorni a Palermo*, di Giuseppe Ferrara, del 1984

*Il caso Moro*, di Giuseppe Ferrara, del 1986

*Dimenticare Palermo*, di Francesco Rosi, del 1990

*Il portaborse*, di Daniele Luchetti, del 1991

*Il muro di gomma*, di Marco Risi, del 1991

*Giovanni Falcone*, di Giuseppe Ferrara, del 1993

*Il giudice ragazzino*, di Alessandro di Robilant, del 1993

*Segreto di stato*, di Giuseppe Ferrara, del 1995

*Palermo Milano sola andata*, di Claudio Fragasso, del 1996

*Vajont 9 ottobre '63. Orazione civile*, di Marco Paolino, del 1997

*Tano da morire*, di Roberta Torre, del 1997

*Domani*, di Francesca Archibugi, del 2001

*I cento passi*, di Marco Tullio Giordana, del 2000

*Placido Rizzotto*, di Salvatore Scimeca, del 2000

*Luna rossa*, di Antonio Capuano, del 2001

*I banchieri di Dio – il caso Calvi*, di Giuseppe Ferrara, del 2001

*E io ti seguo*, di Maurizio Fiume, del 2003

*Buongiorno notte*, di Marco Bellocchio, del 2003

*Piazza delle Cinque Lune*, di Renzo Martinelli, del 2003

*La meglio gioventù (La storia siamo noi)*, di Marco Tullio Giordana, del 2003

*Il caimano*, di Nanni Moretti, del 2006

## IL DIVENIRE DEL VALORE LAVORO

Ricostruire la storia delle nostre società attraverso le immagini significa anche accogliere storicamente il punto di vista dei tempi sul proprio modo di produrre il lavoro. La natura del film come oggetto d'arte implica un fine che è spesso, prima di tutto seguire il canone di Giovan Battista Marino, “è del poeta il fin la meraviglia”. Significa accogliere il grottesco, il caratterizzato, l'unicum e il paradosso, oppure la concentrazione dei casi e delle emozioni con cui il cosiddetto realismo offre scene plausibili e trarne il senso del tempo.

Ma che il lavoro sia un campo d'osservazione privilegiato per il cinema, probabilmente proprio in quanto lo spettatore può rispecchiare in esso il suo sguardo e i suoi tempi non c'è dubbio. Lo si vede dal fatto che il primo caso di filmato riguardante il lavoro si ritrovi tra i cortometraggi muti dei fratelli Lumière, con il titolo *La sortie des Usines Lumière*.

Il cinema esce dall'età dei giochi e delle macchine da immagine intorno al 1895, per produrre cortometraggi muti, via via acquisendo sicurezza e allungando i metri di pellicola, cercando insieme di catturare il pubblico e di formulare la sua estetica. È esso stesso un elemento della società in trasformazione che conferisce alle masse il senso del tempo, della frenesia, della velocità, ma in qualche modo le rende responsabili.

Intorno al 1910, il Cinema ha già un potenziale didattico riconosciuto: si dà il compito di educare alla storia, e in tal senso percorre strade qualche volta goffe e impacciate, immergendosi nei generi più appariscenti, nella mitologia e nel biblico, nel ricorso ai soggetti della storia romana e in quelli dell'antichità pagana. Non è l'obbiettivo del presente ragionamento, ma è pure da notare come l'“épatant”, il “meraviglioso” conquistò spazio nel cuore del pubblico e affascini, mettendo anzi in rilievo una particolare capacità creativa del cinema italiano. *L'Inferno*, girato nel 1911, e soprattutto *Cabiria*, il film realizzato su soggetto di Gabriele D'Annunzio, nel 1914, fanno addirittura scuola e creano il genere del meraviglioso e del terrificante, specialmente impersonato dal terrorizzante Moloch.

Quella via si impone come genere cinematografico e finisce per applicarsi a un altro tipo di rappresentazione della storia, quella del presente, cioè della “storia in divenire”, quella che lo stesso pubblico sta interpretando senza saperlo. Il pubblico americano, ad esempio, ha interpretato una visione del mondo che il presidente Woodrow Wilson ha posto a indirizzo della storia mondiale e che comprende un destino dominante del bianco americano e un regista, Griffith, ha fondato, su quegli ideali, nel 1916, un'immagine dell'identità americana che fa storia, con *Nascita di una Nazione*, film che culmina, fin dal manifesto del film, il ruolo storico e positivo del Klu Klux Klan, ma che contemporaneamente afferma la possibilità del cinema di arrivare al cuore dei problemi più profondi.

Il popolo europeo ha interpretato direttamente il ruolo del soldato in trincea, il dramma della guerra e si è visto rappresentato, qualche volta grottescamente, qualche volta con maggiore realismo nelle trincee, ma sempre e comunque eroe o vincitore nelle rispettive cinematografie nazionali e soprattutto nei documentari, “realistici o no” delle battaglie.

In queste coordinate si colloca il film che rappresenta il lavoro, impegnato a muoversi per le vie dell'arte, ma “condannato” a farlo mantenendosi agganciato al protagonismo del pubblico, ad essere sempre e comunque in qualche modo realista, anche quando cerca la metafora.

Ed è un genere che si presenta con crudo realismo attraverso il dramma di una Russia pre-rivoluzionaria attraverso il canovaccio e le immagini di *Sciopero*, di Sergej. M. Eisenstein, film

russo del 1925. L'ingiusta accusa di furto a un operaio, rivolta dal caporeparto e il suo suicidio pongono il tema della fabbrica come centro della vita politica e sociale, perché intorno a un fatto individuale e umano si sviluppano coscienza politica delle masse e intento reazionario del sistema. Le immagini incalzanti trasportano fuori della fabbrica il ritmo produttivo e lo fanno circolare nel sangue sociale fino a farlo divenire premessa di rivoluzione e le macchine hanno un ruolo da protagoniste condiviso con la coscienza politica.

In *Sciopero*, l'operaio si presenta con le immagini positive di vivente rappresentazione della forza fisica e della dignità che non si può offendere, sicuramente migliore del flaccido antagonista la cui fisicità denuncia l'indole dello sfruttatore. La fabbrica presenta le sue ciminiere, i suoi ingranaggi, ma ha dietro la faccia del capitalista ed il lavoro è arduo, dominato da una piramide, da una catena di comando parassita e malevola, assistita da una polizia che ha in sé il DNA reazionario e spionesco:

#### SCIOPERO DI EISENSTEIN: SCENA 1

È insieme la descrizione della fabbrica e del male del capitalismo che le sta dietro, come un corpo immanente che giustifica la rivoluzione, ma che intanto provoca lo sciopero. Se l'intento è quello di giustificare la storia della Russia e il suo punto d'arrivo leninista, quel cinema ha il merito di portare le immagini della fabbrica e l'osservazione del lavoro fuori dalla fabbrica stessa.

La fabbrica esce dunque dal chiuso e avanza verso l'esterno. È quanto accade nelle società avanzate, dove la fabbrica è ormai il centro del conflitto sociale, più ancora delle campagne, a loro volta immerse nel guado tra il tema della nuova organizzazione del lavoro e il persistente attestarsi sulla conservazione di un mondo arcaico.

Fabbrica protagonista dunque. È il caso del primo film che ci aiuta a cogliere la coscienza dei tempi vero il tema del lavoro, e forse il più famoso, *Metropolis*, di Fritz Lang, del 1926.

*Metropolis*, è insieme la rappresentazione, la condanna e il segnale di speranza che riguarda la trasformazione del lavoro, storicamente definita dall'affermazione del fordismo, dagli automatismi, dall'immanente presenza delle macchine, dall'alienazione del lavoratore, perfino dall'affermarsi di una dimensione della macchina che ricorda anche nella tecnica di rappresentazione il Moloch di *Cabiria*.

La fabbrica di *Metropolis* è la rappresentazione quasi metafisica e orwelliana di un mondo diviso in gironi e cieli, dove l'operaio scende confuso in una massa, come dentro un'oscura miniera o una caverna, cui fa da contrasto il paradisiaco scenario del godimento del capitalista. In esso penetra la dolce fanciulla destinata a scardinare e far implodere il sistema. Il lavoro è fagocitante e fa sì che sia la macchina ad avere qualcosa di umana mentre robotizza gli uomini e li priva di ogni possibile essenza riducendoli ai gesti, fino a manifestarsi, davanti alla defaillance o all'errore dell'uomo che ha stremato come un mostro che divora, il Moloch appunto:

METROPOLIS: (scena iniziale fino alla scritta Moloch).

Il racconto è metaforico, ma la fabbrica esiste, luogo delle ciminiere fumanti "al di là" del muro. È invisibile mondo per il cittadino medio, terrificante luogo della moderna schiavitù, sede del conflitto tra capitale e lavoro, la cui drammatica antitesi può venire superata soltanto dall'emergere di un sentimento di collaborazione e carità sociale.

Si rappresenta così, terrorizzandolo, allo spettatore il problema della moderna organizzazione del lavoro, il tema del fordismo e della catena di montaggio. Se il pensiero di Taylor aveva teorizzato due fondamentali principi dell'organizzazione del lavoro: il principio dell'unica e sola migliore soluzione possibile e il principio dell'"operaio buio", cioè passivo esecutore del movimento in simbiosi con l'ingranaggio, il film ne dava una rappresentazione icastica e infernale.

Accanto alla fabbrica altri mondi si rivelano pericolosi e, nello stesso, tempo capaci di determinare valori e sentimenti, come la fratellanza che trionfa nel realistico perché preso dal vero, *La tragedia della miniera*, di George Wilhelm Pabst, del 1931.

Poco a difesa della fabbrica. Ma c'è un cinema che offre un altro volto di essa, il documentario olandese *Philips – Radio, Symphonie industrielle*, di Joris Ivens, del 1931 che, se non assolve la fabbrica dall'essere luogo in qualche modo ossessivo della vita umana, e dunque dal costituire oggettiva e forse involontaria denuncia, salva però la tecnologia che emerge dal lavoro e che, del resto, finanzia il film stesso.

È ben poco, perché la metafora della fabbrica come prigione prevale. È così in *A me la libertà*, di René Clair, del 1931, interpretata da due ex detenuti chiamati a rappresentare ruoli sociali antagonisti, il capitalista e l'operaio, un tempo insieme in cerca di evasione dalla galera, e poi evasi insieme da una galera peggiore, la fabbrica dove le inferriate stanno nell'incombere schiacciante del profitto su entrambi i protagonisti, dove il carceriere è l'alienante catena di montaggio.

È soprattutto l'alienazione il tema dominante in quella rappresentazione del lavoro, non tanto un'alienazione concettuale marxista, quanto un'alienazione interpretata umanisticamente. Ed è quella che riprende un personaggio ben presente da decenni nel cuore del pubblico, il Monello di un tempo. La metafora dell'alienazione rappresentata, nel 1936, da *Tempi moderni*, di Charlie Chaplin, del 1936 rende il fordismo caricaturale e grottesco, ma non lo depura del suo carattere terribile di deformazione dell'anima umana.

Come lavora l'operaio alla catena di montaggio, come si rende drammaticamente ridicolo? Come si può farlo mangiare perché non si perda tempo inutile? L'operaio si appresta a mangiare, un po' robot un po' prigioniero, e la macchina si mangia la parte più profonda di lui, rubandogli dimensione e dignità:

### TEMPI MODERNI: scena 3

Niente contro il lavoro, ma molto contro il modo di produrre. Ma è soprattutto la necessità del lavoro a incombere sul personaggio, sull'operaio cui la catena di montaggio strappa la stessa ragione per catturarlo fin dentro gli ingranaggi, prima di "sputarlo" verso la strada come un oggetto inutile destinato a cercarsi la sopravvivenza con altri espedienti.

Ma non è quella la chiave di un fenomeno sociale diffuso? È effettivamente la chiave di un fenomeno sociale che spesso riconduciamo alla grande crisi del 1929, compiendo forse un grande errore di valutazione perché non è fenomeno indotto dalla crisi, ma è invece esso stesso uno dei fenomeni che inducono la crisi. È il tema avviato fino dalla prima guerra mondiale delle ristrutturazioni del lavoro, della massima produttività che espelle dal lavoro quei soggetti che non sono compatibili con le necessità del produrre veloce e freneticamente ottimizzando ai fini del profitto lo sforzo. L'America e l'Europa avanzata sono piene di cinquantenni cacciati perché non in grado di sostenere lo sforzo fisico che metodi nuovi e terribili, come il Bedaux utilizzato dalla FIAT e da altre aziende, richiedono.

L'industrializzazione appare il destino manifesto delle società avanzate, totalitarie o democratiche, e tutto, in qualche modo travolge. Relega la campagna in funzione subordinata, di volano dell'eccedente manodopera, ma è compito del cinema, in qualche caso, cooperare perché ciò avvenga attraverso il consenso.

È compito del cinema collaborare a nascondere dietro un paravento la lezione di Chaplin e distribuire altre immagini, come quelle che poco prima ha costruito il cinema italiano, ricorrendo a un regista tedesco per creare la propria scuola di realismo fondato sull'esaltazione del lavoro.

In *Acciaio*, di Walter Ruttmann, del 1933, la fabbrica ha un altro volto. Si configura non più come metafora, ma reca il nome e il cognome di un luogo noto, le Acciaierie di Terni, collocate al centro del dramma individuale con il compito di interpretare il finale positivo e la speranza. Lì il giovane tornato dal servizio militare con qualche velleità di sfuggire attraverso il ciclismo alla durezza di un lavoro che pure si intravede, cerca la pace e il futuro con scelta sofferta. Il lavoro si manifesta burbero e austero, nelle immagini colossali delle colate, nell'infortunio che incombe, ma la rappresentazione cinematografica fa del lavoro il supremo dei valori condivisi. Lì bisogna correre per salvarsi dall'emarginazione ed appartenere alla comunità, coltivando in essa sentimenti e speranza del domani, paradigma dell'uomo nuovo e gerarchicamente disciplinato che il fascismo persegue.

ACCIAIO: scena dal balocco-macchina al macchinario vero dell'acciaieria.

Era anche quello il volto di una politica tendente a rassicurare ed inserire, ad accompagnare culturalmente il popolo italiano nei nuovi tempi dell'industrialismo più accelerato, offrendogli un riparo di lavoro coscienzioso e l'ombrello della campagna, luogo benefico di alternativa alla città da cui, bene o male, tanti bisognava tenere lontani per proteggere la produttività.

Intanto, però, nell'americano *Nostro pane quotidiano*, di King Vidor, dello stesso 1933, il mito del ritorno alla campagna veniva dissacrato con la rivelazione che tanto nella campagna che nella città, la logica era la medesima, era quella dello sfruttamento e del profitto, semmai aggravata dal rigore dei costumi consolidati. Il credito bancario, la morsa della speculazione terriera, la fatica e la miseria sono il "sudore biblico della fronte" che solo la terra con la sua vita riesce a riscattare in favore del "valore lavoro". Ed è solo la vanga, antico simbolo del lavoro a restituire la dignità, perno di una rinnovata tensione comunitaria, più forte di tutte le macchine che la nuova civiltà propone ma che appaiono quasi estranee alla vita.

Il lavoro è intrecciato alla vita degli uomini e ai loro sentimenti, resi talvolta disperati dalla necessità della sopravvivenza. Così accade in *Il delitto del Signor Lange*, di Jean Renoir, del 1935, in *Alba tragica*, di M. Carnè, del 1939, in *Furore*, del 1940 e, ancora in *L'uomo venuto da lontano*, di K. Vidor, del 1944.

Non è il caso invece di *Come era verde la mia valle*, di John Ford, del 1941. Lì il tema del valore lavoro si afferma nella dimensione dickensiana del coraggio morale che solo il lavoro può dare e che il sacrificio della famiglia unita da un principio superiore porta alla comunità unita dalla battaglia perché qualcuno emerga, ma con l'obbligo di non dimenticare da dove proviene. Lavoro duro, duro fino a provocare la morte, ma da amare proprio perché dà la vita e la dignità, perché in quel duro lavoro sta l'unica speranza di libertà. E chi cade non è soltanto uno che se ne va; è l'eroe di una storia condivisa:

COME ERA VERDE LA MIA VALLE: CAPITOLO 10 (da portare avanti velocemente fino al suonare incalzante della sirena che annuncia il disastro)

Al suo compito di far intravedere i fondamenti della storia umana, il cinema aggiunge sempre più un diritto di proposta politica che contrassegna i primi anni del dopoguerra, nelle due direzioni dell'affermazione storica della classe operaia, o come pessimistica metafora dei processi in corso.

Sul primo piano, quello della affermazione del ruolo storico della classe operaia, si manifesta il cinema delle società appena entrate nell'orbita sovietica con un film come il cecoslovacco *Siréna*, di Karel Steklý del 1947, premiato alla mostra di Venezia. È il ricordo storico di un episodio di fine Ottocento, rievocazione di drammatici fatti avvenuti in un centro minerario boemo intorno ad uno sciopero, la sanguinosa repressione della rivolta operaia contro la brutalità poliziesca. In tal modo, il cinema si fa didascalica rappresentazione del conflitto di classe, dividendo i buoni dai cattivi, e contemporaneamente ricorrendo alla storia per costruire rapidamente una nuova identità nazionale nel segno del socialismo.

Ma è atteggiamento che in parte si riverbera anche nel cinema italiano, con molta maggiore sfumatura e soprattutto puntando sulle contraddizioni sociali incombenti sul popolo vinto e sradicato rispetto ai suoi valori dal fascismo. Immagini rappresentanti il lavoro si trovano praticamente in ogni film del neorealismo italiano o, a meglio dire, assai spesso del non lavoro. Il lavoro è prima di tutto oggetto quasi impossibile del desiderio. Più disperato bisogno quasi irrealizzabile che valore in sé.

È così in film come *Molti sogni per le strade*, di Mario Camerini, del 1948, e in tutta una catena di film fondati sulla ricerca del lavoro, talora in chiave comica, più spesso in chiave drammatica, trovando il paradigma nel *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, del 1948. Lavoro come destino drammatico ed evocazione letteraria, come in *La Terra trema*, di Luchino Visconti, del 1948 e *Il Mulino del Po*, di Alberto Lattuada, del 1949.

Cinema amaro e conflittuale, esposto alla condanna e perfino alla censura del governo, tendente a mettere in rilievo la dimensione esistenziale del lavoro, più che il meccanismo produttivo del lavoro. La fabbrica sembra scomparsa dall'orizzonte cinematografico e il lavoro diviene metafora dei valori.

Triste e duro è il prodotto di un lavoro al crepuscolo, in *Riso amaro*, di Giuseppe De Santis, del 1949, che colloca la donna al bivio tra due mondi, quello arcaico della sopravvivenza più misera e quello accattivante ma senza domani e senza futuro, ingannato anzi drammaticamente dalla tentazione dell'arricchimento all'americana. Il lavoro di quelle donne appartiene a un tempo remoto, mille miglia lontano dalla fabbrica per quanto infernale potesse essere perché contiene in sé il peggior volto di una società gerarchizzata in modo maschilista e imperniata sullo sfruttamento del corpo e dell'anima, che ha tra le sue armi la guerra tra poveri.

Dove sta la salvezza? Nella faccia buona del proletariato rappresentato da Raf Vallone, espressione di un'ideologia e di una visione positiva legata al valore del lavoro e alla solidarietà "proletaria":

#### RISO AMARO: capitolo 6

Triste e drammatico è l'orizzonte del lavoro nero, ambientato nell'America della crisi d'anteguerra, rappresentato dal *Cristo fra i muratori*, di E. Dmytryk, del 1949, denuncia sociale che sfiora audacemente i limiti della propaganda alla "comunista" tanto da doversi fare in Inghilterra per sfuggire alle maglie maccartiste.

Triste e intenso è il barlume di futuro guadagnato con il sangue e la fuga verso altri mondi dagli emigranti italiani de ***Il Cammino della speranza***, di Pietro Germi, del 1950. Dove conduce il viaggio dei minatori senza più il lavoro della arcaica solfatara siciliana, perdenti nella lotta per l'occupazione della miniera?

Terra che inghiotte l'uomo perché viva, ma buio profondo della miniera da difendere fino in fondo perché il lavoro è la vita della famiglia e della comunità. L'evoluzione del tempo si mangia la miniera e il suo lavoro e chi resiste cos'è? È due volte conservatore, la prima volta perché sta dentro i vecchi tempi e i tramontati modi del produrre, ma la seconda è conservatore perché si aggrappa al solo lavoro che gli ha dato pane, pane nero di zolfo, costato la vita, ma pane. E il futuro dove porta?

Conduce verso il vuoto del nulla, dietro le promesse mirabolanti e false dell'”Ingaggiatore”, a un viaggio pagato con la perdita di tutte le povere cose possedute, che coinvolge nella clandestinità “criminale” nel non voluto e saputo crumiraggio, fino all'epilogo dettato dal richiamo ad una solidarietà “europea” manifestata in profonda umanità dai montanari e dai doganieri:

## IL CAMMINO DELLA SPERANZA: CAPITOLO 2 E POI CAPITOLO 20

È bugiardo il cinema? Ed è ruffiano perché ci scava le lacrime? Forse, in certo senso è il suo mestiere. Ma è così difficile immaginare oggi un crudele viaggio della speranza?

Possiamo indicare qui il chiudersi di una fase. Con quell'immagine che si apre alla speranza fondata sul lavoro, il lavoro muta immagine nella lettura cinematografica e si riporta nella città e ci fa arrampicare qualche volta fino alla piccola borghesia.

È il cuore di una nuova e diversa speranza che coinvolge un nuovo piccolo ceto in attesa di diventare “medio”, abbarbicato alle possibilità di un terziario che si fa avanti e chiede di essere rappresentato perché più forte è nell'anima e nella prospettiva sociale.

Così è in ***Roma ore 11***, di Giuseppe De Santis, del 1952, storia di donne, prima di tutto, ma storia anche dell'aspettativa di lavoro che coinvolge una società all'alba di una nuova evoluzione.

Nel cammino intrapreso dalla società italiana fatto anche dell'evoluzione riconosciuta nella Costituzione alle donne, assai più difficile però per la costituzione materiale, il tramutarsi dell'aspettativa di lavoro per le aspiranti dattilografe nel crollo di una scala che fa emergere situazioni e disagi sociali è la metafora di una società ancora fragile e incerta che cerca la salvezza nel lavoro.

L'universo del lavoro si rivela attraverso il cinema aspro e arduo ovunque. Così è per il Messico rappresentato dall'americano ***Il Sale della terra***, di Herbert J. Biberman, del 1953, attraverso la lotta dei minatori dello zinco in sciopero. Così è per lo scenario sindacale raccontato da ***Fronte del porto***, di Elia Kazan, del 1954, duro documento della sopraffazione mafiosa che, prima ancora che nella vita dei lavoratori, penetra nell'anima. Quel male divora anche inizialmente la coscienza del protagonista, Marlon Brando, faticosamente riportato all'onestà del coraggio dal sentimento amoroso. In quell'insieme, intorno al lavoro portuale, emergono non solo le contraddizioni che circondano il lavoro, ma anche quelle che coinvolgono gli stessi sindacati in una sorta di metafora più larga e universale del male possibile che intorno al lavoro può determinarsi, quando si allontanano sempre di più i valori originari e più propri della natura umana. Ma emerge anche il bisogno di corralità che serve alla difesa del lavoro e del suo valore umano e sociale davanti a degradanti fenomeni come il caporalato:

## FRONTE DEL PORTO: CAPITOLO 6

Ma il lavoro ha un potenziale salvifico. È un valore che qualche volta viene ritrovato con enfasi ideologica, come nel caso di *Giovanna*, di Gillo Pontecorvo, del 1955, film girato a Prato in un contesto credibile, la lotta delle lavoratrici per la difesa del posto di lavoro. Frutto di un'iniziativa venuta dalla Germania comunista, per una rappresentazione dell'universo operaio europeo, iniziativa mai portata a termine, la parte realizzata da Pontecorvo concentra nella figura protagonista di donna il tema del valore etico del lavoro, come riflesso di una visione di classe, ma anche di una lotta solidale, quella appunto salvifica e necessaria come un ampio e maturo discorso politico. Ben altra cosa dal manieroso buonismo, micro borghese, di *Le signorine dello 04*, di Gianni Francolini, del 1955 o, quattro anni dopo, del caricaturale *L'impiegato*, di Gianni Puccini, del 1959.

Quella carica che c'è in *Giovanna* manca, invece, nella vicenda perdente umanamente de *Il Ferroviere*, di Pietro Germi, del 1956. Il protagonista è perdente proprio per l'allentamento dei legami di solidarietà con il corpo sociale del lavoro, maturato in un declino personale rappresentativo di un incerto universo sindacale politico della sinistra in crisi per l'isolamento sindacale della CGIL e per l'allontanamento tra gli intellettuali e la politica seguiti ai fatti d'Ungheria. Vecchio militante travolto dalla crisi esistenziale, rompe perfino la sacralità dello sciopero cadendo nel crumiraggio e sarà faticoso per la "comunità lavoro" riaccoglierlo:

## IL FERROVIERE: CAPITOLO 15 (scorrere velocemente fino al manifesto sciopero)

E l'antica cifra manca anche nella figura operaia protagonista de *Il Grido*, di Michelangelo Antonioni, del 1957, chiuso nell'universo esistenziale che fa perno sul lavoro come cosa remota e inutile, non più salvifica, ma indifferente e fredda.

Ricerca il lavoro è un viaggio nell'Italia che cambia e nell'anima, ma il cercarlo senza quei valori dentro che hanno sostenuto la speranza, non dà vita. Il vuoto dell'anima consuma il desiderio di esistere attraverso il lavoro, tanto che la fabbrica "abbandonata" dagli operai in sciopero è l'ultima spinta al suicidio dell'uomo solo. Dove si manifestano la solidarietà tra i contadini e gli operai e spicca un valore condiviso, lì spicca la disperazione di una mancanza di fiducia in quei valori per cui la vita non regge e se ne va via nel luogo simbolo:

## IL GRIDO: CAPITOLO 15

*Il ferroviere* ha perduto il collante di classe, l'operaio de *Il posto* ha perduto il valore della sua esistenza. Il Cinematografo, giudice crudele e senza pietà, quasi un commissario del popolo, li condanna a morte per quelle mancanze, ma è la figura operaia che va allontanandosi nel suo insieme dal radicato sistema di valori perché il lavoro intorno ad essa cambia.

Con *Il ferroviere* e con *Il grido*, qualcosa è accaduto. È il chiudersi di una stagione del cinema, se non è il divaricarsi di due modi di intendere la società italiana in relazione al valore lavoro. Ma è soprattutto il chiudersi di una stagione della storia italiana e non solo italiana che s'innesta nell'affermarsi del miracolo economico.

È il determinarsi di un nuovo orizzonte produttivo, sempre più imperniato sulle fabbriche nel triangolo industriale, sulla capitale Milano, sull'impetuoso svolgersi dei flussi migratori che indicano le direzioni del lavoro e del mercato, ma che coinvolgono la vita e i valori delle masse a cominciare da quelle meridionali.

In *Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti, del 1960, il sofferto cambiamento di pelle delle popolazioni meridionali è rappresentato nel travaglio di una famiglia emigrata e va ben oltre la mera dimensione del lavoro, ma il lavoro come punto di partenza dell'esistenza vi compare. È l'appiglio della speranza a dettare lo sviluppo virtuoso del futuro, mentre la sua perdita o la mancanza di riferimento ai suoi valori portano la galera e la morte, ma la salvezza è nel ritorno alla terra d'origine.

E non è solo questione italiana, perché i ceti minori, la cosiddetta classe operaia, portandosi dietro la nuova forza e le antiche debolezze, tendono ad imporsi portandosi dietro paure, valori e disvalori, e le ambiguità del valore lavoro, non più categoria ideale recante con sé tutta la dignità e tutto il buono sociale, ma intrisa invece di antinomie, di rischi, di delusioni.

È come se l'alienazione, un tempo rappresentabile dal Moloch macchina o dagli anonimi nastri trasportatori, attraversasse ora l'anima più profonda dell'operaio senza lasciarlo neppure alla fine del turno di lavoro.

Nell'americano *Nel fango della periferia*, di Martin Ritt, del 1957, sbandamento e disoccupazione portano a un lavorare da manovale angariato e dunque a un lavoro come infelicità sociale. Nell'inglese *Sabato sera, domenica mattina*, di Karel Reisz, del 1960, protagonista è l'operaio inquieto che si rifugia dal suo destino di lavoro nel pub, nel disordine sentimentale. L'anticonformismo scompone ed altera l'immagine consolidato dell'operaio tradunionista, avvinto ai valori di un'aristocrazia del lavoro, così che l'operaio appare ora piuttosto il rappresentante di una scomposta borghesia sociale, solo parzialmente legata al valore lavoro. Eroico o vile il suo gesto simbolico di scagliare un sasso contro la sua fabbrica, tra rabbia e nichilismo?

Di lì a poco, il distacco dal lavoro avrebbe avviato per un ex minatore assurto a campione di rugby, la via dell'infelicità, in *Io sono un campione*, di Lindsay Anderson, del 1963.

Si è come a un bivio, dove paradossalmente è piuttosto la frazione della società che cerca di collocarsi nella piccola borghesia a costituirsi un patrimonio condiviso di valori attraverso il lavoro. Ma il Cinematografo non fa facilmente credito e gli addebita quei connotati negativi che, da sempre, nella letteratura e nel cinema la borghesia si porta addosso.

È così ne *Il Posto*, di Ermanno Olmi, del 1961, in cui l'approdo al lavoro si configura come conquista sociale e mobilità verticale, ma anche come perdita di alcune certezze e necessità di soppressione di alcuni sentimenti. È il ritratto di una generazione di frontiera nei confronti dei valori e del lavoro, divisa tra la prospettiva rassicurante del lavoro. Esprime la paura dei vincoli del lavoro, illustrata anche dal cecoslovacco *L'Asso di picche*, di Milos Forman, del 1963, in cui un giovane assunto con soddisfazione del padre in un Supermercato guarda al lavoro più con angoscia che con gioia, sovrastato dal grigiore immanente dell'esistenza.

Il cinema racconta questo, ed è testimone del grande passaggio generazionale di costumi, di sistema di vita, che l'Europa e il mondo attraversano lasciandosi alle spalle il vecchio mondo esploso con la guerra ma ancora incerto.

Il lavoro è vita e bisogno, e resta fondamentale pilastro della storia umana, ma i suoi valori si confondono con altri sistemi di valori anch'essi legittimi che il cinema stesso, la televisione, la musica fanno intravedere, così che ognuno rimane in mezzo al guado, come il giovane de *Il Posto*. È un vincente, ma, mentre compie il più grande salto di mobilità verticale che la sua stirpe abbia mai conosciuto sente sotto di sé la paura del vuoto, paura di essere l'anello di una lunga catena. Avverte con terrore il frustrante incasellamento in un grigio lavoro che rapidamente porta dalla

giovinezza all'anzianità, in una sorta di ciclostile esistenziale che forse farebbe preferire la vanga o il frastuono dei macchinari:

## IL POSTO: CAPITOLO 16

Dov'è finita la fabbrica in tutto questo, dove i macchinari e i metodi produttivi? Ci si accorge che, attraverso quel cinema, si finisce per scivolare via dal tema, per immergersi soprattutto in una tematica esistenziale, perdendo di vista la dimensione sociale legata al lavoro. Ma non è la condizione del cinema, quanto piuttosto la condizione di una società interpretata in modo nuovo, con nuove generazioni protagoniste mille miglia lontane dai valori veri o presunti delle precedenti, fattisi religione e liturgia condivisa.

È il discorso sociale che cambia sintassi e vocaboli perché la società ha compiuto la sua prima grande trasformazione e ricomincia a metter mano alle ristrutturazioni, nell'incalzare di una rinnovata crisi economica che, intorno al 1963, torna a prodursi con caratteri di sistema.

Eppure, la fabbrica fa capolino, e si presenta per mano dello stesso regista de *Il Posto*, con *I fidanzati*, di Ermanno Olmi, del 1963, in cui il giovane operaio specializzato spedito a lavorare al Sud scopre l'insufficienza del suo sistema di valori, dei valori "nordisti" della fabbrica cioè a contrapporsi a un mondo intriso di arcaici sedimenti, incompreso però anche per la deformazione operata da quei valori sui sentimenti naturali dell'uomo. È la ricerca cinematografica di tenere insieme la poesia dell'esistenza e dell'anima popolare con le condizioni del lavoro, come è per i pendolari di *Pelle viva*, di Giuseppe Fina, del 1962.

È in quel contesto che si sviluppa una fase nuova del confronto industriale caratterizzata dalla ripresa sindacale e contrattuale e dal ritorno a un protagonismo collettivo. Cinema e documentario si contendono il privilegio della rappresentazione. Così, se il documentario *Scioperi a Torino*, di Paolo e Carla Gobetti, del 1962, testimonia la più importante fase di ripresa dell'iniziativa sindacale e operaia nel triangolo industriale, il cinema si ricava il suo spazio attraverso la metafora.

Il cinema però non si limita a registrare e percepire quanto di quel travaglio può tradursi in vantaggio economico, ma si pone in grado di partecipare al conflitto dialetticamente, con film d'indirizzo ideologico.

È così con la metafora fantascientifica *Omicron*, di Ugo Gregoretti, del 1963. La storia dell'alieno piombato sulla terra è un deciso richiamo ai consolidati valori della classe operaia, di piena valenza ideologica. L'alieno penetra nel cadavere di un operaio assumendone le sembianze, va a lavorare in fabbrica, è il perfetto lavoratore-automa per la catena di montaggio, ma deforma quell'immagine perfetta e ideale del lavoratore robotizzato funzionale al capitale perché acquisisce coscienza di classe.

Entra così in crisi l'immagine ideale della nuova modernità che si accompagna all'immagine delle avanzate realtà industriali, facendo invece emergere il germe di una rinnovata e potenziale rivoluzione sociale. L'ampio spazio della fantasia aperto dagli esperimenti e dai satelliti finiva per coniugarsi, attraverso il ritorno della cinepresa al centro della scena di fabbrica con l'estremo realismo. Contemporaneamente si riapreva la discussione sulla vicenda storica del movimento operaio con *I compagni*, di Mario Monicelli, del 1963.

Il racconto dello sciopero tessile di fine Ottocento, mosso dalla protesta contro le condizioni di lavoro e i massacranti orari di lavoro, imperniato sull'alleanza tra l'intellettuale e gli operai, operava da vero e proprio manifesto.

Era il rilancio della virtù politica della classe operaia e dell'unione gramsciana con gli intellettuali, destinata presto a confluire nelle parole d'ordine "studenti-operai uniti nella lotta". Qualche anno dopo, testimonianza di un clima, quella tendenza a riscoprire le virtù del lavoro e della lotta dei lavoratori, all'ombra della bandiera rossa, sarebbe tornata con il pratoliniano *Metello*, di Mauro Bolognini, del 1970.

Qualcosa di vagamente analogo, cercava il ricordo di uno sciopero del 1931, realizzato in Svezia da *Adalen 31*, di Bo Widerberg, del 1969. E altrettanto, negli Stati Uniti, faceva il film *I Cospiratori*, di Martin Ritt, del 1970, storia ottocentesca di minatori irlandesi in Pennsylvania, cospiratori segreti per il miglioramento delle condizioni del lavoro. Qui però non era lo scenario romanticamente riformista di *Metello*, ma era uno scenario ribelle e nichilista. Il fallimento di uno sciopero di ben sei mesi e l'umiliante resa senza condizioni inducevano al terrorismo "carbonaro" dei "Molly McGuires" in nome della giustizia. E perfino la spia non poteva evitare di farsi lambire e in qualche modo piegare:

### I COSPIRATORI: Capitolo 17

Erano il lavoro della classe operaia e la sacralità delle lotte ad emergere, a contrasto politicamente consapevole con le malinconiche immagini del lavoro borghese, in chiave esistenziale o caricaturale, agganciate ad una letteratura socialmente "crepuscolare" si susseguivano nei vari *Il maestro di Vigevano*, di Elio Petri, Italia, del 1963 e *La vita agra*, di Carlo Lizzani, del 1964.

L'identità più forte si faceva bandiera. Erano le premesse per un ritorno al realismo e al manifesto politico che si sarebbe manifestato più visibilmente nella stagione delle grandi tensioni operaie, cui lo stesso Gregoretti dette un contributo sotto traccia commerciale, ma di grande diffusione underground, con il film *Apollon*, del 1969.

In *Apollon*, protagonista era la lotta operaia emersa con l'autunno caldo. Era la cronaca di una lunga occupazione, quella della Tipografia Apollon, occupata tra il 1968 e il 1969, testimonianza di un'epoca di fervori che vide protagonista la ripresa delle lotte contrattuali accompagnata dall'emergere da grandi tensioni di riforma tendenti a mettere in discussione l'intera organizzazione del lavoro, sfociando talora in istinti rivoluzionari.

Il canto d'inizio, con le parole "La commissione suona l'adunata, tutti presenti", con le parole "al padron vogliam romper le ossa", in un contesto quasi da living theatre, commentato dalla voce di Gian Maria Volonté, prospettava lo sfondo ideologico di un film che film era davvero ma che si proponeva anche come un modo di "impadronirsi" del mezzo di comunicazione. Pareva riflettere un lungo desiderio di riscossa dalle sconfitte in cui confluiva la rivincita delle sconfitte nel biennio rosso, la sconfitta ad opera del fascismo, le sconfitte del secondo dopoguerra. Film del regista ma anche del "comitato dei lavoratori" che erano insieme coautori e protagonisti era modello di lavoro alternativo come modello alternativo era la stessa autogestione:

### APOLLON: inizio

Era l'avvio di una stagione di "cinema militante" e "di base" votato soprattutto alla rappresentazione documentaria delle lotte operaie e studentesche, destinata a durare intensamente fino circa al 1975, senza lasciare tracce significative nel vero e proprio cinema. Era la stagione della produzione "underground" cui dette particolare slancio il Collettivo Cinema Militante di Torino attivissimo nella preparazione di materiali sindacali e politici con alle spalle la scoperta del "New American Cinema", ma anche la sperimentazione dei "cinegiornali liberi" di Cesare Zavattini. Tra i

titoli di cortometraggi e simili: *Scioperi unitari alla Fiat*; *La fabbrica aperta* (sulla realtà produttiva cinese); *Lotte alla Rhodiatoce*; *Mirafiori '73*.

Ma qualcosa spiccava per la professionalità di una rappresentazione lontana dal vero e proprio cinema perché appunto documentaria, realistica all'eccesso e, nel contempo, ideologica, come *Contratto*, dello stesso Gregoretti, del 1970, dedicato a documentare la lotta delle tute blu.

Contemporaneamente però il cinema italiano si riprendeva il “diritto” d'arte nella rappresentazione, liberandosi dal ruolo documentario e ne approfittava rappresentando i primi segni di un declino della sinergia tra intellettuali e operai. Così, *La Califfa*, di Alberto Bevilacqua, del 1970, se aveva una sua efficacia sul piano “letterario-filmico”, dal punto di vista della rappresentazione storica del lavoro era un confuso insieme di stereotipi, femminili, operai, padronali.

La Califfa era un po' sindacalista esasperata, un po' sognatrice idealista ammansita dai sentimenti, un po' travicello sperduto nella tempesta intorno ad un altrettanto confuso personaggio di padrone.

Lo spaesamento appariva una condizione, ancora più rappresentata in *La classe operaia va in paradiso*, di Elio Petri, del 1971, epopea esistenziale del metalmeccanico stakanovista Lulù, odiato dai compagni di lavoro, succhiato dell'anima e del corpo dal lavoro, fino al risveglio dal buio dell'alienazione, al precipitare in un limbo tra nuova alienazione e pazzia.

Con Lulù si raggiungeva un apice e finiva un tempo dello sguardo cinematografico. Tra il 1971 e il 1972, cominciò a prevalere l'ironia sugli aspetti più evidenti e contraddittori dell'esperienza operaia di quegli anni, come in *Mimi metallurgico ferito nell'onore*, Lina Wertmüller, del 1972, dove la grottesca figura dell'emigrante siciliano e metallurgico veniva immersa in tutti i paradigmi, dal sessismo meridionale, alla gelosia contenuta solo in parte dall'acquisito settentrionalismo, dall'antinomia polizia/operaia simboleggiata dalla rivalità amorosa.

Eguale e drammaticamente grottesco il sindacalista ex emigrato che, sottilmente e gradualmente, faceva emergere insieme agli aspetti caricaturali della fabbrica un'immagine violenta, forse bestiale, della classe operaia, in *Il Sindacalista*, di Luciano Salce, del 1972.

Era il taglio un po' qualunquista di parte della cultura italiana che anteponeva lo sberleffo (punto cinematograficamente cruciale del film) a qualsiasi passaggio storico interpretato, tutto riconducendo al sostanziale e intellettualistico cinismo.

Con altra *pietas*, il tema pasoliniano della contiguità sociale di fondo tra l'operaio di fabbrica e l'agente di polizia, protagonisti di una guerra tra poveri in conto terzi, si sarebbe ripresentato, due anni dopo, con *Romanzo popolare*, di Mario Monicelli, del 1974. Il triangolo onesto e drammatico dei tre “buoni” si reggeva sul conflitto, intrecciando virtuosamente tre sistemi di valori (l'operaio, la casalinga meridionale al bivio tra tradizione e liberazione, il poliziotto meridionale sospeso tra l'ordine e la percezione del disordine sociale), a simboleggiare una condizione di frontiera della società italiana legata al lavoro.

Era, per così dire, una delle scuole che ricavano spunti dal mondo del lavoro, mentre altre si facevano strada. Tra queste, quella rappresentata dal cinema francese che analizzava il mondo del

lavoro italiano con un film cinico tra narrazione letteraria e crudo realismo. Narra del conflitto sindacale con *Crepa padrone, tutto va bene*, di Jean Luc Godard, del 1972. Esposto agli occhi dei due giornalisti, un francese e un'americana in crisi di coppia, il confronto sindacale in un salumificio si trasformava nel sequestro del padrone e apriva la strada al racconto della vita di fabbrica, duro al punto di condurre gli intervistatori all'impegno politico e al recupero sentimentale.

Come dire: "l'estremismo operaio fa bene alla salute del corpo e dell'anima" con un messaggio che, esaltando la "rivoluzione del '68", condannava il sindacato, il partito comunista, quasi quanto il "padrone" e la borghesia. La duplice condanna si manifestava nel verboso dialogo tra il padrone, disegnato come incolto reazionario, e il sindacalista, disegnato come negativo revisionista.

Ma un'altra scuola si manifestava, quella che tornava ai valori del lavoro immergendoli comunque nella critica al contesto sociale e al modello produttivo, recuperando una sorta di neo-realismo, con *Trevico - Torino viaggio nel Fiat-Nam*, di Ettore Scola, del 1973. Era una sorta di educazione politico-sentimentale, che immergeva il giovane meridionale nel "Fiat-nam" torinese, dapprima attraverso la carità sociale di un prete, poi tramite la mediazione del sindacalista comunista con il mondo degli immigrati sindacalizzati, quindi per mezzo del dialogo politico-sentimentale con la studentessa borghese ed extra-parlamentare, fino all'approdo definitivo, la scoperta autonoma dell'antagonismo al modello produttivo della fabbrica.

Il tema dell'immigrazione e il tema delle lotte operaie alla Fiat trovavano sintesi, nella scrittura del regista e del giornalista dell'Unità, Diego Novelli, in un discorso di ricomposizione dei valori e, nello stesso, tempo di ricerca del nuovo, collocato nel contesto urbano più "bollente" d'Italia, intravisto attraverso i dormitori e il fastidio della società borghese verso l'esercito dei nuovi venuti.

Il susseguirsi del filosofico ragionamento nel dormitorio con l'immagine austera ma promettente della FIAT danno il senso di un'epoca ma l'insieme si completa con il comparire della "coscienza operaia":

TEVICO-TORINO: dal dormitorio al megafono

Con quelle strade, il cinema raccontava, metabolizzato, al suo pubblico un campo in piena trasformazione, la vicenda del lavoro, questione italiana ma soprattutto questione europea e mondiale. Le tensioni lasciate intravedere dai film e interpretate grottescamente o nobilmente erano l'effettivo risvolto della grande trasformazione in atto che andava spostando i termini del mercato, della produzione, delle materie prime.

Il lavoro mutava e il cinema continuava a registrare il suo cammino, rivendicando sempre il diritto di elaborazione artistica sulla realtà. Non si potrà tralasciare, per superbo intellettualismo, la carica didascalica della serie comica legata al personaggio di *Fantozzi*, e specialmente del primo film, il crudele *Fantozzi*, girato da Luciano Salce, nel 1975, perché metteva a fuoco, e non a caso muovendo dall'esperienza personale del protagonista e inventore della macchietta, il dramma sociale dei colletti bianchi, collocati al centro di un formidabile stritolamento sociale che aveva in fabbrica, ma non soltanto in quella, il suo epicentro, ed abbarbicati soltanto alla famiglia.

A partire dal compiersi della grande trasformazione il cinema andò cercando un punto d'appoggio, riguardo al lavoro e lo trovò nella storia, con *Novecento*, di Bernardo Bertolucci, del 1976, epopea del conflitto tra capitale e lavoro, tra padrone e contadino, tra padronato e classe operaia e contadino, incatenati da un destino sociale fino all'estremo conflitto nel vivo della

liberazione, quando si apre appena uno spiraglio di salvifica umanità, non verso la soluzione, ma verso nuove regole del conflitto.

Il film *Novecento* riportava il tema della storia “magistra vitae” che il cinema cileno proponeva quasi contemporaneamente con *Actas de Marusia: storia di un massacro*, di Miguel Littin, del 1976, interpretato dall’impegnato Gian Maria Volonté, ricostruzione di uno sciopero di minatori contro il monopolio inglese cinico e feroce.

Nel giro di un quinquennio, la riflessione su ciò che era accaduto proponeva una rilevante messa a punto sul passato più recente con *Tre fratelli*, di Francesco Rosi, del 1981, intreccio di storie familiari. Era un confronto ideale e politica in cui il tema delle lotte operaie si confondeva con il tema generazionale, con quello dell’immigrazione dal sud, con la varietà delle scelte politiche estese fino a comprendere il terrorismo.

L’origine contadina era andata articolandosi in una molteplicità dell’etica che si proiettava nel dramma italiano ed europeo di un decennio, rappresentato dal colloquio tra i fratelli, l’operaio e il giudice:

### TRE FRATELLI: capitolo 13

Il ragionamento analitico avrebbe consolidato la sua memoria storica, in alcuni documentari ricostruttivi, di Mimmo Calopresti, protagonista al tempo del Collettivo Militante torinese, *A proposito di sbavature; 1943 La scelta; Pane pace e libertà 1943-1945*; e infine *Alla Fiat era così*, di Mimmo Calopresti, del 1990, rievocazione di protagonisti operai della stagione extraparlamentare dell’autonomia e del potere operaio, ricca di immagini documentarie e intesa al racconto storico nel segno della rivendicazione di un ruolo assolto.

Quanto alla crisi del modello industriale, che era anche sofferto abbandono di una cultura, il cinema italiano ne parlava intrecciando malinconica memoria dei valori alla constatazione di un tempo che se ne andava. Era così in *La fabbrica sospesa*, di Silvio Soldini, del 1987, conversazione a più voci, dai dirigenti agli operai, sulla chiusura della Bicocca. Torino avrebbe cercato la sua memoria come ricostruzione del tempo dell’emigrazione, posto a sfondo del dramma esistenziale di due fratelli, in *Così ridevano*, di Giovanni Amelio, del 1998.

Anche in America, la fabbrica diveniva verifica del valore politico e sociale, con *Tuta blu*, di Paul Schrader, del 1978. Era il paradigma del conflitto di fabbrica risolto nella condanna del sindacalismo corrotto e gangsteristico, non per via giudiziaria o legale, ma attraverso una sorta di guerra. Catena di montaggio, mensa aziendale, “illegalità proletaria”: in quella catena “bianchi e neri si ritrovano, per così dire “uniti nella lotta” armata non contro il sistema, ma per un nuovo e più corretto sogno americano degli operai o forse per un nuovo “far west” di fabbrica.

Era un tema forte e sentito, quello del sindacalismo ambiguo e corrotto. Il vecchio tema di *Fronte del Porto* tornava con i camionisti di *F.I.S.T.*, di Norman Jewison, del 1978, ambientato negli anni trenta-quaranta, ma sostanziale paradigma di possibile attualità. E sarebbe tornato ancora, quasi quindici anni dopo, con il sindacato dei camionisti, del più confuso *Hoffa - Santo o mafioso?*, di Danny De Vito, vicenda in parte istrionica di un sindacalista mafioso nel mirino della CIA.

Si può, in fondo, parlare di due scuole, una pessimista, e una invece rivolta alla conferma (magari sofferta) dei valori, che si esprime in un film intrecciato alla questione del femminismo, *Norma Rae*, di Martin Ritt, del 1979, di un regista che abbiamo già visto all’opera su analoghi temi, che sono quelli della coscienza sindacale, testimoniata dalla coerenza della giovane operaia di

filanda, dapprima isolata tanto contro l'egoismo padronale, quanto contro il perbenismo paesano, poi ambigua sovrintendente al lavoro altrui, poi decisivo elemento di formazione della coscienza sindacale.

Nell'universo del lavoro che si apriva, il cinema proponeva ovunque le sue storie legate al lavoro. In Polonia, *L'Uomo di ferro*, di Andrzej Wajda, del 1981, rivelava le grandi contraddizioni del sistema comunista e il ruolo di Solidarnosc.

Tutto ciò prima che si manifestassero i temi di una globalizzazione già ben visibile, ai primi degli anni Ottanta. In *Silkwood*, di Mike Nichols, del 1983, c'era la cronaca di una vicenda reale, un'operaia sindacalista che ha scoperto irregolarità pericolosissime in una fabbrica americana di tubi al plutonio le denuncia con coraggio, morendo poi misteriosamente.

In *Gung Ho*, di Ron Howard, del 1986, il modello industriale giapponese, rigidissimo e perfino "sacrale", ma in buona sostanza ferramente padronale ultraproductivista, si sovrapponeva al modello assai più lassista della fabbrica americana, risolvendo un po' buonisticamente un conflitto che aveva il suo perno nella crisi dell'economia occidentale. Analogamente la crisi della fabbrica americana, tra chiusure e trasferimenti della produzione si rappresentava nell'americano *Roger and Me*, di Michael Moore, del 1989.

Al passato, guardava intanto *Matewan*, di John Sayles, del 1987, ambientato negli anni dieci-venti, in cui tornava la lotta dei minatori per la difesa del salario, duramente e ferocemente contrastata fino alla rivolta e alla vera e propria tipica battaglia in stile western tra operai e scherani dei padroni ed estesa alle donne. E, sempre in un rude universo dei valori, radicato anche nel sedimento di una onesta emigrazione, si colloca il mondo della carpenteria come frontiera sociale e cartina di tornasole della volontà di affermazione di *Mac*, di John Turturro, del 1992.

Nel contesto della nascente neoglobalizzazione e del paradigma neoliberista thatcheriano, si ripresentavano gli incubi legati al lavoro che il cinema registrava.

Era, in fondo così per la triste storia finlandese dell'operaia in *La fiammiferaia*, di Aki Kaurismaki, del 1989, confinata dal destino nella prigione famiglia-fabbrica, fino a perdersi nell'omicidio. Era così anche per l'inglese *Riff Raff*, di Ken Loach, del 1991, dedicato allo sfruttamento nel mondo dell'edilizia e relativo ai provinciali venuti a cercare lavoro in uno dei settori più tradizionalmente impegnati nell'assorbimento della manodopera campagnola immersa in una metropoli desolante. Desolazione, bisogno un po' "svogliato" di lavoro, e soprattutto lavoro nero in un caporalato cinico e abbastanza simile alla "servitù":

## RIFF RAFF: CAPITOLO 1

Che cosa restava del vecchio valore lavoro? Forse la solidarietà tra compagni, per quanto potesse tenere in quella metafora di girone infernale.

Non la fabbrica dunque, ma i cantieri, ma il tema era sempre quello di uno scontro di classe e di una conquista di coscienza incombente perpetuamente sul lavoro, anche nei tempi attuali e forse più di un tempo, a fronte della negazione dei diritti, dei licenziamenti ingiustificati, dello sfruttamento del lavoro precario travestito da lavoro autonomo. Vero e proprio sostegno del cinema britannico di quel genere, negli anni Novanta, Ken Loach girò anche *Piovono pietre*, del 1993, in cui protagonista era un disoccupato disposto a qualsiasi lavoro, ma sostanzialmente rifiutato dalla Manchester della grande industria. Diciamo che, dall'edificio sociale in dissesto piovevano pietre a colpire teste di disgraziati.

L'edilizia dava materia anche al francese *La Promesse*, di Jean Pierre e Louis Dardenne, del 1996, ambientato nel selvaggio mondo del lavoro clandestino, riscattato dalla promessa a un muratore morente di lavoro nero di badare a moglie figli da parte del figlio del padrone.

È giusto dire, a questo punto, che non si tratta di più di valutare il contributo del cinema al riconoscimento della storia del lavoro, ma piuttosto alla storia del non lavoro o del lavoro svuotato dei suoi valori "nobili", in una sorta di globale ritorno ai temi un tempo propri del neorealismo italiano, porti in forma nuova, come, del resto, disoccupazione e precarietà si proponevano in forma nuova nel contesto della globalizzazione.

In quel quadro diveniva necessario ricordare alle coscienze i valori del lavoro e della lotta al lavoro, cui si dedicava lo zoliano *Germinal*, di Claude Berri, del 1993, epica memoria di uno sciopero di minatori e della loro sconfitta alla fine dell'Ottocento che, culturalmente ed emotivamente, si fa vittoria nell'anima.

Assai diverso lo scenario minerario di *Grazie, signora Thatcher!*, film anglo-inglese di Mark Herman, del 1996, che registra la crisi della produzione carbonifera nello Yorkshire ed era lo sfondo per una storia di caparbio rifiuto della rassegnazione dei minatori, sulle onde di una musica che accompagna al tramonto, alla "dolce morte" di un'epoca produttiva.

Il centro dunque si spostava sul non lavoro, sul lavoro precario, sulla perdita del lavoro, tra gli estremi della rassegnata passività e del tentativo di ritorno alla lotta. Nel secondo filone si iscriveva il film-documentario *Crotone*, Italia, di Daniele Segre, del 1993, cronaca di una battaglia in difesa del polo industriale di Crotone.

Ma aveva ancora senso la difesa della fabbrica? Esisteva ancora davvero la fabbrica? In *Babylon*, di Guido Chiesa, del 1994, ormai la fabbrica era un insieme di monumenti di archeologia industriale e la sua città di elezione, Torino, ne era il museo a cielo aperto.

Forse era scomparsa la fabbrica ma il tema del lavoro incombeva. Nel finlandese *Nuvole in viaggio*, di Aki Kaurismaki, del 1996, il duplice licenziamento di una coppia riusciva a trasformarsi in "ottimismo della volontà"; nell'anglo-americano *The Full Monty*, di Peter Cattaneo, del 1997, si passava da disoccupati a spogliarellisti.

Qualche sofferto spiraglio offriva anche l'italiano *La bella vita*, di Paolo Virzì, del 1997, pur attraverso un percorso che mortificava gli uomini e con loro la fabbrica e ancora la città fabbrica che perdeva la sua identità, mentre si affermavano l'impero della precarietà e della cassa integrazione. Ormai il valore lavoro, serviva a resistere, ma bisognava ricorrere a tutte le risorse dell'anima, alla speranza e perfino all'autoinganno:

#### LA BELLA VITA: CAPITOLO 4; CAPITOLO 6

Era la nuova frontiera del lavoro-non lavoro, non solo di quello italiano, ma di quello europeo e mondiale. Nel franco-belga *Rosetta*, di Jean Pierre e Louis Dardenne, del 1999, la ricerca del lavoro era insieme superamento del gap femminile, superamento dell'emarginazione sociale e motivo di dura e aspra lotta di vita.

Non c'era più davvero la fabbrica? C'era, ma era un mondo mutato, come mutati erano i valori. O forse il Cinema li leggeva con più disincantato realismo. Così, nel francese *Risorse umane*, di Laurent Cantet, del 1999, dove la fabbrica era vista attraverso gli occhi di un giovane

laureato alle prime armi che, intorno al tema francese delle 35 ore, si metteva dalla parte degli operai, ma doveva scoprire un padre operaio indifferente alla protesta.

Tra la fabbrica e la sua memoria stava la fine di un'epoca e il licenziamento, come per gli operai dei cantieri navali di Vigo rappresentati da *I lunedì al sole*, di Fernando Leon de Aragona, del 2002.

Trasformata negli uomini, sicuramente non più luogo manicheo di confronto, la fabbrica appariva soprattutto il luogo dell'automatismo e dell'operatività robotica, come si era già visto nel nuovo film-documentario sulla Fiat Mirafiori di Torino, *Tutto era Fiat*, di Mimmo Calopresti, del 1999. La memoria della Torino di lotta era allora anche al centro di *Non mi basta mai*, di Guido Chiesa e Daniele Vicari, del 1999, nel racconto a cinque di operai protagonisti delle lotte culminate nei 35 giorni della Fiat del 1980 e nella marcia dei 40.000 colletti bianchi, culmine che preludeva al declino della classe operaia.

Quella vicenda davvero epocale sarebbe stata rappresentata anche in *Signorinaeffe*, di Wilma Labate, del 2007, nella vicenda di un quadro, una giovane impiegata che la sorte chiamava a stare nei "piani alti" della fabbrica, ma che la ragione costringeva a guardare in basso, proprio nel vivo di quella vicenda, attratta dai sentimenti che la portavano verso un giovane operaio e a trascurare l'occasione borghese del matrimonio con un dirigente. Era la metafora di un'impossibilità ad uscire dall'anima legata al destino operaio.

La fabbrica del Nord era forse morta o moribonda e quella meridionale non stava troppo bene, ma cercava di resistere più disperatamente. Ne *Il posto dell'anima*, di Riccardo Milani, del 2002, la fabbrica meridionale sostituiva quella settentrionale smarrita come luogo di orgoglio e di lotta operaia che si attrezzava contro la grande multinazionale. Fabbrica omicida, fabbrica che regalava il tumore, ma fonte di lavoro. Ciò giustificava la lotta idealmente ricollegata alla lotta di "Toro seduto" contro gli americani, ma sostanzialmente espressione di forza di una comunità montanara in "guerra con una multinazionale americana" che paradossalmente intreccia alla lotta la pubblicità degli "gnicchitti". Lotta che si giocava nella Marsica, che si discuteva a Bruxelles, che aveva il nemico a Detroit:

## IL POSTO DELL'ANIMA

### Cap. 11

Era vera o falsa quella fabbrica che una multinazionale voleva chiudere e i lavoratori difendere? Che importava al cinema? Il cinema non ha mai preteso di offrire il filmato di fatti, ma ha voluto essere invenzione come verità più vera della realtà. Quei 500 lavoratori in lotta per la loro fabbrica erano se stessi e erano il paradigma di ciò che era stato già fatto e sarebbe occorso fare ancora infinite volte. Solo in tal modo il racconto può farsi leggero ed ironico mentre racconta la morte degli uomini e la difesa della speranza.

Maledetta fabbrica quando diventa luogo di morte che il film rappresenta rappresentandola con il più spietato realismo come instant book che confonde realtà e azione, come in *La fabbrica dei tedeschi*, di Mimmo Calopresti, del 2008, dedicato alla tragedia della Thyssenkrupp. Ed è un tema che travalica la fabbrica ed avvolge tutto il mondo del lavoro, come illustra *Morire di lavoro*, di Daniele Segre, del 2008, racconto delle morti da lavoro nell'edilizia.

Maledetta fabbrica, ma che succede senza di essa e senza il sistema di valori costruito intorno al suo albero? Senza di lei e i suoi valori si va verso lo slegamento, l'incertezza e la

precarietà documentata da *Vite flessibili*, di Rossella Lamina e Nicola Di Lecce, del 2003. Si va verso la giungla perfida del logoramento che isola i lavoratori e specialmente le lavoratrici.

Non si chiama più fabbrica, assume un altro nome. Si chiama azienda ed è misurandosi con lei che si costruisce una nuova dimensione dell'individuo in cerca smarrita del valore lavoro. Dov'è ora il valore lavoro e come lo si attesta se l'individuo è solo. Altro che l'isolata spia dei *Cospiratori*. Ora l'individuo è solo come nell'anonima azienda di *Mobbing, mi piace lavorare*, di Francesca Comencini, del 2004,

#### CAPITOLO 4

È il disegno di una Fantozzi drammatica che neppure ha la forza di farci ridere o di rifarsi sulla corazzata *Potemkin*, di un Chaplin senza la protettiva risorsa della sua goffaggine ribelle, di un Totò che sconfigge il caporale con le risorse della sua ironia tagliente, ma un'eroina che scende nei gironi infernali di un lavoro-pena. Le capita così di scendere nella città degli operai come il giovane di *Metropolis*.

#### CAPITOLO 8

Sbatte perfino in quanto resta del valore-lavoro, nucleo di irridente ostilità e nemico creato dall'azienda contro di lei per eliminarla con la depressione e disfarle la vita. Lontana davvero l'antica e combattiva solidità operaia dal chiuso e sordo egoismo del manipolo di operai magazzinieri, peggiori assai di una bandetta maschilista.

Ma è proprio il senso del suo valore-lavoro a darle forza per vincere la battaglia con il mobbing in nome di tante donne e forse è proprio per quanto il valore-lavoro ha saputo costruire nella sua lunga storia “spiata” e reinterpretata dal Cinema:

#### CAPITOLO 10

## TITOLI SU STORIA E LAVORO

(Filmografia costruita a partire dalla ricerca compiuta dalla dottoressa Giuliana Capineri e dalla sezione da essa curata in questa Biblioteca nella sezione *Filmare il lavoro*).

*L'Uscita dalle fabbriche*, dei Fratelli Lumière, del 1895;

*Sciopero*, di S. M. Eisenstein, del 1925;

*Metropolis*, di Fritz Lang, del 1927;

*A me la libertà*, di René Clair, del 1931;

*La tragedia della miniera*, di George Wilhelm Pabst, del 1931;

*Philips – Radio, Symphonie industrielle*, di Joris Ivens, del 1931;

*Acciaio*, di Walter Ruttmann, del 1933;

*Nostro pane quotidiano*, di King Vidor, del 1933;

*Il delitto del Signor Lange*, di Jean Renoir, del 1935;

*Tempi moderni*, di Charlie Chaplin, del 1936;

*Alba tragica*, di M. Carnè, Francia, 1939;

*Furore*, di John Ford, del 1940;

*Come era verde la mia valle*, di John Ford, del 1941;

*L'uomo venuto da lontano*, di K. Vidor, del 1944;

*Siréna*, di Karel Steklý del 1947;

*Molti sogni per le strade*, di Mario Camerini, del 1948;

*Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, del 1948;

*La Terra trema*, di Luchino Visconti, del 1948;

*Il Mulino del Po*, di Alberto Lattuada, del 1949;

*Riso amaro*, di Giuseppe De Santis, del 1949;

*Cristo fra i muratori*, di E. Dmytryk, del 1949;

*Il Cammino della speranza*, di Pietro Germi, del 1950;

- Roma ore 11*, di Giuseppe De Santis, del 1952;
- Il Sale della terra*, di Herbert J. Biberman, del 1953;
- Fronte del porto*, di Elia Kazan, del 1954;
- Giovanna*, di Gillo Pontecorvo, del 1955;
- Le signorine dello 04*, di Gianni Francolini, del 1955;
- Il Ferroviere*, di Pietro Germi, del 1956;
- Il Grido*, di Michelangelo Antonioni, del 1957;
- Nel fango della periferia*, di Martin Ritt, del 1957;
- L'impiegato*, di Gianni Puccini, del 1959;
- La furia degli uomini*, I. Allegret, Italia/Francia/Ungheria, 1962;
- Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti, del 1960;
- Sabato sera, domenica mattina*, di Karel Reisz, del 1960;
- Il Posto*, di Ermanno Olmi, del 1961;
- Scioperi a Torino*, di Paolo e Carla Gobetti, del 1962;
- Pelle viva*, di Giuseppe Fina, del 1962;
- I fidanzati*, di Ermanno Olmi, del 1963;
- Io sono un campione*, di Lindsay Anderson, del 1963;
- L'Asso di picche*, di Milos Forman, del 1963;
- Omicron*, di Ugo Gregoretti, del 1963;
- I compagni*, di Mario Monicelli, del 1963;
- Il maestro di Vigevano*, di Elio Petri, Italia, del 1963
- La vita agra*, di Carlo Lizzani, del 1964;
- Apollon*, di Ugo Gregoretti, del 1969;
- Adalen 31*, di Bo Widerberg, del 1969;
- Metello*, di Mauro Bolognini, del 1970;

- I Cospiratori*, di Martin Ritt, del 1970;
- La Califfa*, di Alberto Bevilacqua, del 1970;
- Contratto*, di Ugo Gregoretti, del 1970;
- La Classe operaia va in paradiso*, di Elio Petri, del 1971;
- Mimì metallurgico ferito nell'onore*, Lina Wertmuller, del 1972;
- Il Sindacalista*, di Luciano Salce, del 1972;
- Crepa padrone, tutto va bene*, di Jean Luc Godard, del 1972;
- Trevico - Torino viaggio nel Fiat-Nam*, di Ettore Scola, del 1973;
- Pane e cioccolata*, Franco Brusati, Italia, 1973
- Romanzo popolare*, di Mario Monicelli, del 1974;
- Fantozzi*, di Luciano Salce, del 1975;
- Novecento*, di Bernardo Bertolucci, del 1976;
- Actas de Marusia: storia di un massacro*, di Miguel Littin, del 1976;
- Tuta blu*, di Paul Schrader, del 1978;
- F.I.S.T.*, di Norman Jewison, del 1978;
- Norma Rae*, di Martin Ritt, del 1979;
- Tre fratelli*, di Francesco Rosi, del 1981;
- L'Uomo di ferro*, di Andrzej Wajda, del 1981;
- Silkwood*, di Mike Nichols, del 1983;
- Gung Ho*, di Ron Howard, del 1986;
- Matewan*, di John Sayles, del 1987;
- La fabbrica sospesa*, di Silvio Soldini, del 1987;
- Roger and Me*, Michael Moore, Usa, 1989;
- Ultima fermata a Brooklyn*, di Uli Edel, del 1989;
- Alla Fiat era così*, di Mimmo Calopresti, del 1990

- La fiammiferaia*, di Aki Kaurismaki, del 1989;
- Riff Raff*, di Ken Loach, del 1991;
- Hoffa - Santo o mafioso?*, di Danny De Vito, del 1992;
- Mac*, di John Turturro, del 1992;
- Germinal*, di Claude Berri, del 1993;
- Crotone, Italia*, di Daniele Segre, del 1993
- Piovono pietre*, di Ken Loach, del 1993;
- Babylon*, di Guido Chiesa, del 1994;
- Grazie, signora Thatcher!*, di Mark Herman, del 1996;
- La Promesse*, di Jean Pierre e Louis Dardenne, del 1996;
- Nuvole in viaggio*, di Aki Kaurismaki, del 1996;
- The Full Monty*, di Peter Cattaneo, del 1997;
- La bella vita*, di Paolo Virzi, del 1997;
- Così ridevano*, di Giovanni Amelio, del 1998;
- My name is Joe*, Ken Loach, del 1998;
- Sto lavorando?*, di Daniele Segre, Italia, del 1998;
- Non mi basta mai*, di Guido Chiesa, del 1999;
- Rosetta*, di Jean Pierre e Louis Dardenne, del 1999;
- La Ville est tranquille*, di Robert Guediguian, del 1999 ;
- Risorse umane*, di Laurent Cantet, del 1999;
- Tutto era Fiat*, di Mimmo Calopresti, del 1999;
- Non uno di meno*, di Z. Yimou, del 1999;
- Placido Rizzotto*, di P. Scimeca, del 2000;
- Bread and Roses*, di Ken Loach, del 2000;
- Turno di notte*, di Philippe Le Guay, del 2000;

*Non mi basta mai*, di Guido Chiesa e Daniele Vicari, del 2000;

*À l'attaque*, di Robert Guediguian, del 2001;

*A tempo pieno*, di Laurent Cantet, del 2001;

*L'Apparenza inganna*, di F. Veber, del 2001;

*Paul, Mick e gli altri*, di Ken Loach, del 2001;

*I lunedì al sole*, di Fernando Leon de Aragona, del 2002;

*Il posto dell'anima*, di Riccardo Milani, del 2002;

*Vite flessibili*, di Rossella Lamina e Nicola Di Lecce, del 2003;

*Attention danger travail*, di Pierre Carles, Christophe Coello e Stéphane Goxe, del 2003 ;

*Mobbing, mi piace lavorare*, di Comencini, del 2004;

*Volevo solo dormirle addosso*, Eugenio Cappuccio, Italia, 2004;

*Signorinaeffe*, di Wilma Labate, del 2007;

*La fabbrica dei tedeschi*, di Mimmo Calopresti, del 2008;

*Morire di lavoro*, di Daniele Segre, del 2008.

## LA RAPPRESENTAZIONE DELL'IDENTITÀ FEMMINILE

Neppure in un film di monaci tibetani mancherà mai un personaggio femminile. Ricostruire il divenire storico dell'identità femminile nel cinema impone dunque una serie di scelte, fatte le quali si potrà cercare qualche periodizzazione e qualche tratto caratterizzante epoche e fasi. Si dovranno esaminare molti titoli, ne resteranno fuori altri che potrebbero offrire elementi "euristici", ma non è scopo di queste note l'eshaustività, quanto il ragionamento su un divenire storico.

Se in America, intorno al 1914, gli americani avevano lanciato lo stereotipo della "vamp", la vampira, incarnandola nel volto di Theda Bara (pseudonimo di *Arab Death*), aprendo la strada dell'identità femminile pericolosa e perversa, il cinema italiano aveva i suoi modelli.

*Sangue napoletano*, suonò il primo personaggio femminile di spicco del cinema italiano, ma il titolo era *Assunta Spina*, di Gustavo Serena, del 1915. Francesca Bertini incarnava, nel cinema muto, il personaggio drammatico creato da Salvatore Di Giacomo, un nesso tra amore, infedeltà e gelosia omicida.

L'immagine teatrale del personaggio sanguigno s'incarnava in una personalità forte, proponendo un modello di femminilità tra il passionale e il dominante, tra lo stereotipo napoletano e una nuova aggressività capace di tener testa al maschio e, contemporaneamente, di subire il dominio della passione. Era la "donna fatale" imposta dal liberty, rivista in cifra popolare.

Non era poco, visto che l'immagine corrente della donna era piuttosto la sottomissione, nel proletariato specialmente contadino, o l'ordinato modello casalingo della madre borghese. E il cinema aveva anche il filone delle donne semplici del popolo immerse nel tumulto delle vicende amorose, esposte alla gelosia, al coltello, in definitiva alla prepotenza o alla rivalità del maschio.

Erano stilemi capaci di incidere sull'anima collettiva. Con la Bertini, Bianca Virginia Camagni, interprete di **La gelosia**, di Augusto Genina, del 1915, e ancora Eleonora Duse, in **Cenere**, di Febo Mari, del 1916, ritratto della madre matura, cui collaborò da soggetto e quasi da coregista; Maria Jacobini, in **Cainà, L'isola e il continente**, di Gennaro Righelli, del 1922; Elettra Raggio, in **Morte che assolve**, di Carlo Alberto Lolli, del 1917. E, ancora, la polacco-ucraina Diana Karenne (Leukadia Konstantin), attiva in Italia nel 1914 come attrice e regista, con pellicole di grande impegno, ostacolate frequentemente dalla censura, toccando perfino il tema dell'aborto in **Quand l'amour refleurit**, del 1916.

Non c'era solo istintività "ferina" o sottomissione in quei modelli. C'era anche la manifestazione di un femminismo consapevole che si nutriva di una solida cifra intellettuale, già ben presente nel giornalismo e nella letteratura, già capace, se non di ottenere il voto, di ottenere maggiore emancipazione giuridica, l'ammissione alle università ed al lavoro pubblico, il massiccio inserimento nel mondo del lavoro seguito alla guerra.

Il protagonismo femminile ebbe interpreti di spicco nella stesse donne. Il film *Umanità*, di Elvira Giallanella, del 1919, assegnava poeticamente a due bambini il compito di ricostruire il mondo dopo la guerra, sviluppando un racconto di Vittorio Emanuele Bravetta. Elvira Notari girava *A santa notte*, nel 1922, poi *a Piccerella*, ancora alimentando lo stereotipo popolare napoletano. La guerra intanto aveva offerto due tipologie nuove, la donna "lavoro" e la donna "dolore", madre o moglie del caduto.

Giallanella e Notari erano registe, come qualche volta, del resto, la Bertini. Altrove operavano autrici di film come Olga Preobrazhenskaya, autrice di *Le donne di Rjazan'*, del 1927, noto anche con il titolo più ammiccante, *Il villaggio del peccato*, dando idea della condizione della donna nella Russia rurale alla vigilia della guerra mondiale.

Erano registe, esponenti di un nutrito gruppo di pioniere europee del cinema, capaci di offrire tratti del carattere femminile come pubblicamente era considerato.

Gli anni immediatamente seguiti alla guerra, in qualche caso, mutarono in peggio la condizione politica della donna. Nei regimi totalitari fu ricondotta agli stereotipi della madre “fattrice” anche se questo volle dire una rilevante considerazione sociale e assistenza.

Più in generale, la donna soffrse gli effetti della crisi economica, così che l’immagine cinematografica della donna aggiunse nuove e forti tinte.

Sulle donne incombevano la perdizione e l’inferno, come accadeva in *Il diario di una donna perduta*, di Georg Wilhelm Pabst, del 1929, tratto da drammi di Frank Wedekind. Intorno alla protagonista, Louise Brooks, si aprivano gli scenari della casa di appuntamenti e del carcere minorile, ingoiando creature femminili sperdute in un tempo difficile.

Il fluttuare della vita femminile, mosso dalla cattiveria del maschio prepotente pronto sempre ad approfittarsi della debolezza specialmente se giovanile, aveva tanti aspetti, in gran parte drammatici.

Il dramma sociale femminile si rifletteva in situazioni. Si proponeva come suicidio di una ragazza sedotta, dramma dell’infanzia illegittima, sadica violenza del riformatorio, qualche volta fuga in un matrimonio risolutore.

Nel film di Pabst si rifletteva la società disgregata weimariana, in cui alla donna era possibile solo affidarsi alla sagacia per sfuggire alla prepotenza sociale, e specialmente maschile. Era la società borghese dipinta a tinte fosche che il film, appositamente prodotto dalla “Associazione Popolare per l’Arte Cinematografica”, processava.

Nessuno meglio della donna, in un film grondante esempi di sopraffazione borghese, poteva rappresentare il modello dello sfruttamento umano e sociale.

Per fronteggiare la violenza della società borghese e maschilista, il cinema tedesco indicava un’altra strada. Lo faceva recuperando sullo schermo l’incubo impressionista che ne faceva il vampiro sessuale crudele e angariante.

Era la Marlene Dietrich di *L’angelo azzurro*, di Josef von Sternberg, del 1930, creatura inquietante e sensuale che vendicava tutte le donne distruggendo raffinatamente l’orgoglio e l’anima di un austero professore. Ancora una volta il protagonista negativo era il borghese, pieno di vizi sordidi e nascosti, saccente quanto bastava a pontificare in un’aula scolastica, ma stupido quanto bastava per cadere lui, e non la donna, nel girone infernale.

L’amore che distruggeva e che perdeva nel ludibrio senza ritegno aveva alla radice il mito della seduzione mortale, l’antica immagine distruttrice di Salomé. Ma era uno dei modi con cui la donna poteva sfuggire ai clichés obbligatori dell’universo familiare o sociale e proclamare la sua soggettività.

In America la soggettività si esprime come sfida alle convenzioni borghesi in *La divorziata*, di Robert Z. Leonard, del 1930, attraverso il volto di Norma Shearer, che, al libertinaggio del marito, rispondeva con disinvoltura antiborghese. Ma c’era anche un conformismo femminile cui l’uomo si sottraeva indirizzandosi verso una tipologia di donna più libera e, in definitiva, più moderna.

Accadeva con la bionda platinata Jean Harlow de *La donna di platino*, di Frank Capra, del 1931, ereditiera che interpretava la vita attraverso la sola lente del denaro.

La bionda *sex symbol*, più che protagonista era l’antagonista vacua, circondata da vacui, di un personaggio positivo, Loretta Young, vincente in una società che già disponeva del liberatorio biglietto del divorzio:

LA DONNA DI PLATINO: cap. 20

Se il film di Capra era una commedia brillante, ben più impegnativo è il tema dell’austro-tedesco *Ragazze in uniforme*, di Leontine Sagan, del 1931. Il film della Sagan, tratto dal romanzo di una

donna, diretto da una donna, interpretato da sole donne, rappresentava la trasgressione nel rigido contesto repressivo di un collegio femminile. Era un contesto impegnativo e insolito che metteva al centro l'amore omosessuale tra la studentessa e l'istitutrice, e dunque provocava l'opinione pubblica oltre ogni dire.

Colpiva insieme il puritanesimo di molti paesi, tra i quali gli USA, dove il film fu proibito, e l'autoritarismo tedesco che, tra le maglie della nuova repubblica democratica si riproponeva come un filo lungo della storia prussiana-tedesca.

Il processo di formazione socio-culturale del Novecento aveva messo ovunque abbastanza in crisi i ruoli familiari e collettivi consolidati, facendo intuire che quella avviata dalle donne, specialmente quelle più in grado di affrontare una dialettica politica, era tra le maggiori potenzialità distruttive dell'ordine consolidato tra i generi.

Se al femminismo incalzante aveva finito per contrapporsi un antifemminismo "difensivo" della società maschilista, il cinema faceva trapelare la sovversione che, almeno a livello di borghesie, si manifestava anche attraverso il vestiario, l'acconciatura, i modi di vita, la bicicletta, l'auto, ecc.

La ricerca di tipologie femminili fuori dalle righe muoveva la ricerca di soggetti intriganti e in certo modo ambigui ricorrendo alla letteratura e al teatro, come accadeva per *Strano interludio*, di Robert Z. Leonard, del 1932, in cui Norma Shearer interpretava una figura di donna sposata con un marito impotente e protagonista di una relazione ventennale parallela, un po'amante, un po' moglie consapevole dei suoi doveri, un po' madre esageratamente al figlio.

Anche il ricorso alla storia contribuì a rendere personaggi femminili dominanti, a cominciare da quello rappresentato dalla diva più inquietante e ambigua, Greta Garbo, in *Mata Hari*, di George Fitzmaurice, del 1932. Quel volto, era penetrato attraverso titoli significativi, come *La carne e il diavolo*, di Clarence Brown, del 1927, *Anna Karenina*, di Edmund Goulding, del 1927, *La divina*, di Victor Sjöström, del 1928, *La donna misteriosa*, di Fred Niblo del 1928.

Era il personaggio fatale che unificava i termini di diva, di vamp, di donna fatale. Assorbiva in un solo canone la Lola dell'*Angelo azzurro*, e il canone della passionalità-peccato-morte.

Era l'interpretazione più raffinata di un modello estremo di riconoscimento. In altro modo, vi si rifece *Lady Lou, La donna fatale*, di Lowell J. Sherman, del 1933, percorso di vita in cui Mae West passava dalla vita notturna, sfiorava il mondo della tratta delle bianche, s'indirizzava verso il matrimonio.

Quello della donna dominante era ormai un canone che Bette Davis interpretò in *Schiavo d'amore*, di John Cromwell, del 1934, in cui il giovane pittore e studente di medicina, zoppo, riversava in lei, cameriera, tanta tensione amorosa ricevendone perversa freddezza e subendone umori e strumentalizzazione.

### SCHIAVO D'AMORE, cap. 13

Anche in Italia, ebbe spazio il canone della donna padrona della vita altrui, con la Isa Miranda, dal regista austriaco Max Ophuls, *La signora di tutti*, del 1934. Era però qualcosa di più sofferto, cui mancava il sadismo. Era il dominio dell'ape regina, mortale per gli altri ma, in definitiva anche per se stessa.

Nelle ore che seguivano il suo tentativo di suicidio, l'attrice Gaby Doriot – Isa Miranda rievocava un passato di sconvolgimento per le vite degli altri. La morte di una donna, la rovina del marito di lei, maturo amante di Gaby travolto dalla passione per lei, non significavano trionfo ma sofferenza. La morte espiava il fascino distruttore:

### LA SIGNORA DI TUTTI, cap. 12

Bene o male, la femminilità era risorsa e condanna, ma era, in quegli anni tra le due guerre la risorsa più o meno esclusiva dell'universo femminile, lasciando scarsissimo spazio ad ogni altra dimensione, lavorativa, intellettuale, culturale.

Nessuna meraviglia che per l'immagine della donna presa tra i fuochi della famiglia e della passione si ricorresse alla *Anna Karenina*, di Clarence Brown, del 1935, che consentiva di sfruttare a fondo il mito e il fascino di Greta Garbo.

Fornire modelli antagonisti all'ordinato vivere familiare diveniva più difficile e insostenibile. Una parte rilevante del mondo occidentale viveva i canoni del totalitarismo e non consentiva certo la facile circolazione di amanti e seduttrici che facessero sul serio imbrigliando l'energia e l'intelligenza maschile e quell'effetto, in dosi maggiori o minori doveva prodursi un po' ovunque.

L'irregolarità non preservava dal dominio della sensualità, ma c'era spazio per bellezze meno "vampistiche" e magari birichine, come la Katherine Hepburn di *Il diavolo è femmina*, di George Cukor, del 1935. Il suo personaggio apriva una finestra verso la vita più dinamica che, specialmente, nel mondo occidentale andava esprimendosi. L'ambiguità di genere, la disinvoltura di abito e sembianze maschili, non contrastavano con il candido cuore di una ragazza truffatrice e non impedivano un finale matrimoniale:

#### IL DIAVOLO È FEMMINA, cap. 4

Ogni strada portava alla centralità dei valori familiari e matrimoniali. Nell'italiano *Una romantica avventura*, di Mario Camerini del 1940, la contadina protagonista subiva il fascino di un giovane nobile, ma doveva contentarsi senza entusiasmo di un contadino. Alla lunga, però, dopo un ventennio, concludeva che quella era stata la scelta giusta. Poteva essere diversamente in una società ferramente fondata sul principio della gerarchia?

Poiché la gerarchia sociale aveva il suo perno nel matrimonio, era quello il tema dominante, da qualsiasi parte lo si affrontasse. Al matrimonio (anzi a più matrimoni) doveva necessariamente approdare la storia brillante e convulsa della liceale Carla del Poggio e della sua insegnante, in *Maddalena zero in condotta*, di Vittorio De Sica del 1940. A ruota sarebbe toccato a *Teresa Venerdì*, di Vittorio De Sica del 1941, giovane orfana disposta a battersi con armi tutto sommato raffinate con la consumata e prepotente attrice Anna Magnani per conquistare l'altare a fianco del dottore rubacuori. Sarebbe toccato alla Alida Valli, collegiale anch'ella, ma di famiglia borghese, di *Ore 9 lezione di chimica*, di Mario Mattioli del 1941 e alla birichina protagonista di *Scampolo*, di Nunzio Malasomma del 1941, recupero di uno sperimentato copione teatrale di Nicodemi.

Con la guerra, però, il cinema italiano cominciò a battere anche percorsi più impegnativi, lasciando spazio alle storie difficili. Che vi fosse un dramma della famiglia e della donna era indubbio perché la guerra disgregava i rapporti, metteva a rischio la solidità delle coppie insieme alla possibilità di resistenza economica.

Visto che non poteva offrire alle donne una lettura politica di quella guerra insensata e perdente, il cinema offrì in cambio una riflessione sulla realtà interiore del loro dramma ed eventualmente un "cortocircuito" della coscienza che, una volta compiuto eventualmente il male, suggerisse il pentimento e il perdono come mezzi per tenere insieme il fondamentale valore della famiglia.

Era quella una strada ardua, un rasentare i modelli che poteva indurre scivolamenti, ma che conveniva perseguire davanti all'oggettivo rischio per la coppia rappresentato dalla guerra. Si richiedevano all'uomo il perdono e alla donna lo spirito di sacrificio e intanto il peccato era un tema dominante.

Ne *La Peccatrice*, di Amleto Palermi del 1940, una ragazza, Paola Barbara, perdeva un bambino "frutto della colpa", perdeva un fidanzato arrestato per affari sbagliati, cadeva nel degrado del venderci, ritrovava il fidanzato ma le convenzioni impedivano l'unione, se ne andava per non

imbarazzarlo. Sfuggire al “marchio” d’infamia non era possibile, ma restavano due risorse fondamentali, l’aria salvifica e depuratrice della campagna, il ritorno alla madre che tutto capiva:

#### LA PECCATRICE, cap. 6

Una storia non troppo dissimile, *È caduta una donna*, di Alfredo Guarini del 1941, vedeva rappresentata un’altra ragazza madre di origine paesana, solo apparentemente compresa dal medico che la sposava senza però sapersi adattare al figlio non suo, costringendola a separarsi dal bambino. Correndo dal bambino per riabbracciarlo, la donna moriva travolta da un autobus inesorabile come il destino, ma anche riscatto definitivo dalla colpa del peccato.

In *Sissignora*, di Ferdinando Maria Poggioli del 1941, la cameriera di campagna, Caterina – Maria Denis soffriva le difficoltà del rapporto con una borghesia egoista e indifferente, dando molto e ricevendo niente e morendo proprio per il suo spirito di sacrificio.

Convivevano così più filoni riguardanti, da quello che potremmo definire “liceale-matrimoniale”, a quello positivo popolare e contadino, a quello invece che riguardava un’identità separata, il cui simbolo forse si poteva cogliere in un fil di ambientazione medievale, *La cena delle beffe*, di Alessandro Blasetti, del 1941, nel seno nudo di Clara Calamai, sedici anni dopo quello teatrale di Paola Borboni.

Il filone borghese era il più libero dalla morale comune, espresso anche nella vicenda ardita della modella Alida Valli, nuda in una scena di *L’amante segreta/ troppo bella*, di Carmine Gallone del 1941 (anche se più per l’intuizione che per l’occhio dello spettatore), e soprattutto amante a lieto fine di un uomo sposato.

In una stretta fascia tra la piccola borghesia e il popolo si giocava un confronto di tipologie femminili esemplari della dialettica affrontata dal cinema.

I modelli si susseguivano, tutti quanti offrendo le diverse scalature di un’anima popolare complessivamente all’altezza e si proponevano intorno al nucleo della famiglia, alla fine vincente. In *Fari nella nebbia*, di Gianni Franciolini, del 1941, una sorta di “on the road and at home” portava il camionista protagonista a sperimentare dapprima una moglie insofferente alla routine familiare, alquanto attratta da un’alternativa più spensierata e borghese, poi un’amante generosa e tutto sommato onesta per quanto impossibilitata a sfuggire alla negatività del ruolo ed al contatto con il soggetto insidiatore.

Ma un terzo elemento giganteggiava inosservato e faceva da fulcro di un film dove pullulavano i maschi di poca morale, primi tra tutti gli squallidi borghesi che frequentava la prima protagonista. Il terzo elemento in questione era la moglie casalinga e perennemente alle prese con figli, pannolini, minestre, la moglie del solido compagno di lavoro, colei che, appunto faceva da perno per tutti e con il solo suo esempio induceva il rientro di tutti al loro posto e la ricomposizione del primo legame.

Fondamentale era la trasformazione della moglie che arrivava ad accogliere il suo ruolo dopo un’evasione nella vuota borghesia originata dall’insofferenza del “fare la moglie”. Ed era, in fondo, un atteggiamento moderno:

#### FARI NELLA NEBBIA, cap. 8

La tenuta della famiglia era un tema insistito e ossessivo, richiamato anche da drammi echeggianti la letteratura, come *Nozze di sangue*, di Goffredo Alessandrini del 1941, storia di una donna, sposa per procura, ingannata da una sostituzione di persona e dunque impura per il marito, fino alla morte eroica che la riscatta ai suoi occhi.

Eroismo di donna, quello che i tempi richiedevano, ordinario eroismo dell’esistenza, corrispondente al farsi sempre più difficile della situazione italiana, e corrispondente anche al sempre crescente

inserimento delle donne negli avvenimenti determinati dall'universo maschile, dalla fame, alla borsa nera, ai bombardamenti, cose tutte che richiedevano un protagonismo eroico.

Intanto le altre cinematografie proponevano i modelli che più ritenevano adeguati al contesto. Anche altrove la donna era in prima linea e sempre perno del nucleo familiare.

Da governante e non da moglie, in *La famiglia Stoddard*, di Gregory Ratoff, del 1941, Ingrid Bergman, teneva insieme un gruppo familiare maschile borghese, un vedovo con figli. Difendeva gli uomini, sostanzialmente i combattenti, da varie insidie compresa la fidanzata di uno dei ragazzi al fronte occhieggiante un altro fratello; l'opera si completava poi con il matrimonio tra il vedovo e la governante a chiudere il cerchio.

Di lì a poco, *Casablanca*, di Michael Curtiz, del 1942, la stessa Bergman “fondava” un genere, tracciando il primo ritratto della donna nella resistenza. Ma restava sospesa a mezzo tra Rik e Laszlo, tra l'insidioso e prepotente richiamo di un grande amore e il dovere multiplo di moglie e di compagna di lotta del marito capo del movimento antinazista internazionale.

Era comunque la più netta cesura tra le donne borghesi di qualche anno prima, vincolate strettamente ad un'immagine femminile marcata finanche nel vestiario e una nuova e più impegnata figura borghese segnata anche da un certo portamento, simboleggiato specialmente dal maschile borsalino portato con estrema disinvoltura.

Altre figure femminili erano veri e propri soldati del fronte interno. impegnate nella guerra, come figure esemplari. Nell'americano *La signora Miniver*, di William Wyler, del 1942, in uno scenario provinciale inglese sotto i bombardamenti tedeschi, la protagonista appariva coraggiosa come moglie e madre di soldati, ma anche come donna capace di affrontare e domare un paracadutista nemico. Vero e proprio film di propaganda, proponeva un modello femminile assolutamente inedito.

Spettava alle donne sostenere i combattenti con la più grande dedizione anche nelle condizioni più difficili, come in *Prigionieri del passato*, di Mervyn Le Roy, del 1942, per quanto la protagonista, Greer Garson, agisse sullo sfondo della prima guerra mondiale.

In Italia, intanto, l'immagine delle donne continuava a sdoppiarsi in percorsi paralleli, evasive rispetto al terribile dramma della guerra in corso o specchio di un'inquietudine esistenziale non direttamente legata alla guerra e riflessa in tipologie femminili psicologicamente incalzate dalla passione sensuale.

Sul primo versante la teoria di studentesse un po' vanesie, si arricchiva di venature drammatiche. In *Signorinette*, di Luigi Zampa del 1942, c'era spazio per la morte di una di quelle giovani; in *Nessuno torna indietro*, di Alessandro Blasetti del 1943, film dalla lunga genesi compiuto definitivamente due anni dopo, con qualche probabile adattamento di situazione, il gruppo di collegiali esprimeva una varietà di situazioni altalenanti.

Sul secondo versante, la donna appariva capace di sacrificare se stessa per amore o per responsabilità. Se vi era colpa di passione si scontava spesso con la morte purificatrice. Eros e Thanatos, che, in particolare, colpiva le donne con un passato (o un presente) non immacolato.

Così in *Anime in tumulto*, di Giulio Del Torre, del 1942, un personaggio innovativo di donna sterile rapiva un bambino per poi lasciarsi morire e favorire una vita radiosa della creatura. In *Calafuria*, di Flavio Calzavara del 1942, Doris Duranti, incinta, si uccideva per non intralciare l'uomo che l'aveva sottratta alla miserevolezza dell'esistenza; in *Carmela*, di Flavio Calzavara del 1942, la stessa Doris Duranti impazziva per amore. In *Una storia d'amore*, di Mario Camerini del 1942, Assia Noris rappresentava il dramma della redenzione dal male impedita dal riemergere del passato sepolto, ma riaffermata dall'uccisione del persecutore, a sua volta pagato con la morte di parto.

Drammoni a tinte forti tesi a inserire gli elementi drammatici della narrativa americana nei più classici temi italiani della virtù familiare. Ed era in fondo quello l'unico vero tema legato alla

guerra, nel senso di un memento alla donna per preservarla dall'oscurità del tradimento a fronte delle virtù familiari.

La catena seduzione – caduta nel male – mancato riscatto – morte colpiva Luisda Ferida in *La bella addormentata* di Luigi Chiarini del 1942, ma colpiva anche Alida Valli, ragazza di vita sfuggente al riscatto dell'innamorato di turno, poi inevitabilmente condannata alla morte in un ospedale, in *Stasera niente di nuovo*, di Mario Mattoli del 1942. Un po' meglio andava a Carola Holm che meditava di trovarsi un amante in *Solitudine*, di Livio Pavanelli del 1942, ma il rischio c'era, mentre inesorabile la morte assassina colpiva, in *La statua vivente*, di Camillo Mastrocinque del 1943, la prostituta Laura Solari, entrata per perfetta somiglianza con la moglie defunta nella vita di un marinaio.

Non c'era dunque un contatto diretto con la guerra. I tempi non consigliavano di avventurarsi in un tema scottante che era meglio lasciare ai documentari o a specifici film propagandistici, mentre era sufficiente, quanto alle donne distribuire a piene mani consigli e ammonimenti.

Così era in *Quattro passi tra le nuvole*, di Alessandro Blasetti, del 1942, dove la sedotta e dolce Anna Benetti veniva riammessa nel severo alveo familiare mercé l'intervento di un viaggiatore di commercio a sua volta attratto dall'universo dei valori contadini:

#### QUATTRO PASSI TRA LE NUVOLE, cap. 10

Nessun rimedio invece, alla inarrestabile sensualità che, combinata alla noia della campagna padana spingeva la Clara Calamai all'omicidio all'americana insieme al vagabondo Massimo Girotti, nella *on the road* comacchiese di *Ossessione* di Luchino Visconti, del 1942. Eros e Thanatos.

Il tema della sensualità travolgente doveva rappresentare uno stilema diffuso e manifestato anche dal cinema americano. S'intrecciava con il destino in *Vertigine*, di Otto Preminger, del 1944, innovativo sul piano tecnico, con il flash back e forte sul piano "letterario", un giallo intenso che cominciava a pilotare l'anima fuori dalla guerra finendo per "contrattare" il lieto fine con la realtà di un omicidio collaterale sull'altra immagine della protagonista Gene Tierney.

La donna del cinema americano, insomma, nel volgere della guerra si era fatta carne e passione, talvolta "diabolica", sicuramente drammatica, decisamente più arbitra del destino maschile, come la Barbara Stanwick de *La fiamma del peccato*, di Billy Wilder, del 1944, organizzatrice del delitto uxoricida e, inevitabilmente, condannata al castigo:

#### LA FIAMMA DEL PECCATO, cap. 5

Ne *Il romanzo di Mildred*, di Michael Curtiz, del 1945, una forte e volitiva Joan Crawford usava le sue arti per emergere come grintosa imprenditrice, ma doveva pagare un prezzo assai alto alla trasgressione verso la società maschilista, colpita in una figlia avvinta dai disvalori della società americana e rappresentativa del vecchio schema male-peccato-punizione.

Era il dopoguerra. Poteva iniziare a tramontare, come annunciato dai film, la società rigorosamente maschilista e, come sempre, lo faceva enfatizzando e caricando letterariamente i tratti della trasformazione. Accadeva così che due modelli si fronteggiassero, quello della donna forte e trascinatrice verso la perdizione; quello invece della donna sensuale ma fragile dominata apparentemente dal maschio virile, ma in definitiva domatrice. A questo schema potevano ricondursi la Laureen Bacall di *Acque del Sud*, di Howard Hawks, del 1944, vagamente echeggiante il rapporto Bogart-Bergman di *Casablanca*, o *Gilda*, di King Vidor, del 1946, dove la protagonista Rita Hayworth combatteva la sua battaglia con le armi della sensualità totale.

**Gilda** finiva in definitiva per vincere tanto sul marito sadico che sul duro amante di un tempo e del futuro, quanto ancora sulla legione di spasimanti via via abbattuti in un improbabile casinò di un improbabile mondo degli affari torbidi.

Con **Gilda**, poi, si affermava pienamente un canone già in qualche misura affermato ma mai giunto a tanta efficacia comunicativa, dirompente sulla società e sulle donne. Più che fissare elementi e concetti esistenti nella realtà, il cinema finiva per determinarne di nuovi, inducendo stili di vita e costumi che, mai come allora, si riversavano sulle società culturalmente in via di egemonizzazione americana.

In particolare, il cinema italiano si muoveva inserendo i nuovi stilemi nel solido filone rappresentativo di canoni e costumi propri, dando luogo ancora a diverse varianti, anche se il contesto specifico, quello di un paese vinto, disorientato idealmente dal passaggio dalle certezze granitiche e littorie all'apertura di una democrazia nascente.

Era un paese diviso tra il montante affermarsi di un'etica religiosamente castigata, l'opposta etica del realismo popolareggiante, e le ammiccanti prospettive del fulgore americano, dava luogo a una sostanziale grande sperimentazione. Che cosa rappresentare nel campo del femminile?

Il cinema provò a rappresentare la donna, un soggetto sociale, cioè, che assai più del corrispondente soggetto maschile, viveva il cambiamento, riconosciuta politicamente, affermata storicamente dal protagonismo degli anni di guerra, come madre, moglie, capofamiglia in molti casi, combattente, ma nello stesso tempo portatrice di una soggezione epocale assai difficile da sradicare e attenuare, a cominciare dai canoni sessuali sostanzialmente in larga parte immutati.

Il canone sensualità-peccato-male-punizione rimaneva in auge e non poteva non essere così per l'incombente peso delle due etiche dominanti, speculari per molti aspetti, ma con in comune il fondamento sociale della fedeltà coniugale. Il modello orientativo era Karenina-Bovary, dunque un modello aristocratico-borghese, ma il cinema di quella transizione non aveva difficoltà a estenderlo alle contadine.

Contadina, ad esempio, era la Clara Calamai di **L'adultera**, di Duilio Coletti del 1945 che rappresentava un elemento di continuità con i personaggi di quel tipo rappresentati specialmente da un triennio.

Qualche cosa accennava ad estendere ai più recenti avvenimenti, il concetto di male da risarcire con una punizione, come accadeva in **Caccia tragica** di Giuseppe De Santis, del 1947, che distingue il male e il bene nel confronto tra la perfida collaborazionista Vivi Gioi e la buona Giovanna del mondo cooperativo.

Ma non c'era molto di così storicizzato e il canone prevaleva, recuperando perfino antichi soggetti, come quello affidato ad Anna Magnani nel rifacimento di **Assunta Spina**, di Mario Mattoli del 1947. Al completo opposto, a confermare l'imperativo morale dell'epoca, questa volta in senso rigorosamente cattolico, la Maria Goretti-Rubi d'Alma di **Cielo sulla palude**, di Augusto Genina, del 1949.

Andava però emergendo la definizione di un proletariato femminile sano, non segnato dal peccato. Affermato fino ad allora per negazione, il valore fondante della figura femminile, per la famiglia e dunque per la società, trovava l'affermazione positiva in un personaggio apparentemente eccentrico, ma rappresentativo della nuova condizione della donna in Italia.

L'Anna Magnani di **L'onorevole Angelina**, di Luigi Zampa, del 1947, aveva tutto per rappresentare un nuovo prototipo assolutamente distante dagli stereotipi nazionali o americani visti fin lì. Energica moglie di un agente parecchio proletario, si trovava dapprima casualmente, poi con crescente consapevolezza a capeggiare la politica proletaria al femminile contro borsaneristi, speculatori, affamatori, costringendo la politica a tentare di arruolarla, rifiutandola poi per privilegiare il ruolo di madre-perno del nucleo familiare.

Quel finale era indicativo del destino a metà della donna in quegli anni, nell'antinomia indicata tra la cittadinanza politica e la cittadinanza civile, tra il potenziale evolutivo e l'incarico sociale attribuito dall'universo maschile.

La stessa Anna Magnani offriva poi, in *Molti sogni per le strade*, di Mario Camerini, del 1948, l'altro volto dell'immagine femminile proletaria. La moglie di un disoccupato economicamente insoddisfatta, animata da desideri borghesi impossibili in quelle condizioni, spingeva il marito all'orlo della galera, poi capiva l'errore.

Non c'era poi troppa differenza nel messaggio sociale fondamentale, nel senso di un richiamo a non rompere le righe, a non forzare i confini del proprio territorio sociale che in entrambe le "Anne Magnani" si rappresentava. Nel duello di donne tra Silvana Mangano e Constance Dawn, in *Riso amaro*, di Giuseppe De Santis del 1948, i tempi visti sopra si intrecciavano, ma il messaggio era sempre l'impossibilità ad uscire senza conseguenze, in questo caso drammatiche, dalla sfera dei confini sociali attribuiti dal destino.

Ma poiché non era così e i confini venivano pressati dai "disvalori" della società barbarica, come fermare il sommovimento che la società andava producendo con i modelli incombenti della società occidentale, con le canzoni, i fotoromanzi, il cinema stesso con le tante donne che sfilavano accanto ai maschi, impegnate nella ricerca della ricchezza e dell'affermazione senza troppo badare ai valori consolidati e al perno familiare?

Era questo il caso delle tante ragazze che si tuffavano nel concorso illustrato da *Miss Italia* di Duilio Coletti, del 1949, rasentando qualche tipo losco, tenute dentro il buon sentiero da qualche sano prete di provincia consapevole dei tempi, fomentate nella ribellione al confine da madri avidi. Ma la soluzione e il baluardo stavano nel far trionfare la Gina Lollobrigida onesta lavoratrice senza grilli, capitata per caso e malvolentieri al concorso, mentre la tragedia finale serviva a punire ancora una volta l'afferenza al male di un'altra.

Dall'America venivano intanto altre storie di donne e perfino prodotti cinematografici di donne, come il film diretto di fatto da Ida Lupino, *Non abbandonarmi* (ufficialmente attribuito a Elfer Clifton), del 1949, che metteva al centro dell'attenzione un tema purtroppo storicamente rilevante, il soggetto ragazza-madre, che sfiorava la storica condanna al suicidio come sconto della seduzione sofferta, trovando salvezza nell'umanità di un invalido che pure aveva rifiutato.

Con ulteriore intensità drammatica il tema della violenza subita che diviene inferno dell'anima e inferno sociale veniva riproposto in *La preda della belva*, della stessa Ida Lupino, nel 1950, anche qui trovando faticosa soluzione nel rapporto con un brav'uomo.

Accanto al vecchio tema, però, ne veniva uno nuovo e provocatorio, il tema della competitività femminile verso il maschio, raccontato tra il serio e il faceto, dal confronto tra il procuratore-marito e l'avvocato moglie, Katherine Hepburn in *La costola di Adamo*, di George Cukor, del 1949.

Erano prove di una nuova dimensione sociale, destinate a rimanere in buona parte isolate, per il prevalere, nella società e nella rappresentazione di altri soggetti, ma erano segnali che il cinema percepiva i segnali di un disagio latente. A incarnarlo, in Italia, provava il film *Stromboli*, di Roberto Rossellini del 1949, attraverso la figura della profuga lituana Ingrid Bergman, rifugiata in un matrimonio gabbia perché immerso nel luogo fisico dell'isola asfittica e ossessionante e perché soprattutto sovrastata dal sistema ancestrale e arcaico delle convenzioni.

Ma non era facile uscire da quell'immanente modello femminile peccato-colpa che aveva assunto un ruolo dominante e che ancora, all'inizio degli anni cinquanta, non solo proseguiva ad imperare, ma in certa misura si rafforzava per l'irrigidimento dell'etica pubblica, di quell'etica cioè che agiva soprattutto attraverso il messaggio, le leggi, le consuetudini nei confronti delle classi popolari.

Ne diventava emblema, in Italia la Yvonne Sanson di *Catene*, di Raffaello Matarazzo del 1950, *I figli di nessuno*, di Raffaello Matarazzo del 1951, e di molti altri film di grande successo, sostanzialmente fotoromanzi ben interpretati. Riscattare l'errore di un'antica relazione davanti al

legame sacro del matrimonio costava un faticoso cammino di redenzione, continuamente a rischio, passante per la sacralità del delitto d'onore, talvolta per la malattia pernicioso dei figli, in un'erta crescente e difficile che solo alla fine meritava un lieto fine.

Era un destino proletario e piccolo borghese cui qualche donna provava a sfuggire, sempre pagando prezzi.

Intorno al nucleo fondamentale della passione, della sensualità, dell'antinomia tra i sensi e la fedeltà, si costruivano figure inquiete di donna corrispondenti all'inquietudine di un nuovo ceto sociale diverso dalla borghesia salottiera di un tempo, lontano dal proletariato, ma in qualche modo attratta dai "piani più bassi" della società, in bilico tra il peccato, la punizione, la volontà di fuga da tutto quell'insieme di nodi, come la Lucia Bosé di *Cronaca di un amore*, di Michelangelo Antonioni del 1950, versione metropolitana e borghese di *Ossessione*. Su altri piani, più ancorati all'inossidabile rapporto peccato-punizione, l'Alida Valli de *L'ultimo incontro*, di Gianni Franciolini del 1951, sconta un amore non casuale e lontano, ma vivo nell'anima per l'amante morto in un incidente, con una pena lenta e raffinata, nel tormento dell'immane ricatto, con il solo rimorso di coscienza per l'onesto marito, delegato a celebrare la catarsi personalmente, attraverso il sacrale delitto d'onore e l'eroico suicidio.

La passione appariva un dominio dell'anima e alla donna toccava convivere con il male che ne derivava, talvolta essa stessa sacerdotessa del male, come la Eleonora Rossi Drago di *Sensualità*, di Clemente Fracassi del 1951. Perfino la bella suora Silvana Mangano di *Anna*, di Alberto Lattuada del 1951, serissima suora infermiera dedita solo alla sua missione, una volta imbattutasi nell'ex amante in gravi condizioni, può evitare il ricordo di una vita diversa da ballerina di night e sentire il richiamo profondo della passione.

ANNA, cap. 16

L'immagine cinematografica dell'universo femminile in quegli anni non era riconducibile a un unico stereotipo per la complessità sociale ormai in atto. Se ne rende conto la borghese Lucia-Eleonora Rossi Drago, costretta, in *Persiane chiuse*, di Luigi Comencini del 1950, a compiere un allucinante e pericoloso viaggio nel mondo della prostituzione alla ricerca della sorella.

Nel prender campo di una nuova borghesia, diversa dallo spumeggiante e vuoto luogo dell'indifferenza d'anteguerra, volteggiante sostanzialmente intorno al tema del ma trinomio, il motivo dominante diviene l'inquietudine. La famiglia mantiene in questo un ruolo, ma quel ruolo non è più graniticamente salvifico o ieraticamente svolto in forma di tribunale della coscienza. La famiglia ora è il luogo delle contraddizioni tra un ruolo sociale più dinamico della donna, concatenato a un desiderio profondo di autonoma iniziativa, e i vincoli culturali e in certa misura naturali che non sono accantonabili. È così in *Europa 51*, di Roberto Rossellini, del 1951, attraverso il senso di colpa di Ingrid Bergman dopo il suicidio del figlioletto trascurato.

Solo piccoli segni avvertono di barlumi di liberazione da quell'ancoraggio alla famiglia che tanto impera nella rappresentazione cinematografica sotto pena di punizioni tremende.

Tra quei segni, le ragazze in cerca di lavoro in *Roma ore 11*, di Giuseppe De Santis del 1951, peraltro in qualche modo punite dal crollo di una scala per l'"evasione" sociale; e ancora l'universo popolare de *Le ragazze di piazza di Spagna*, di Luciano Emmer del 1951. Il baricentro era ancora il matrimonio, né era possibile sottrarsi tutti i tipi di subordinazione. Eppure, le tre sartine dominavano il dramma, nell'incertezza legata alla tentazione del denaro, o al balenare di pensieri suicidi o alla battaglia per schiodare le reticenze nuziali dei giovinotti.

Il matrimonio era il contesto di un personaggio a suo modo dirompente, la combattiva Maria Fiore cui niente faceva paura anche nel contesto di miseria meridionale di *Due soldi di speranza*, di Luciano Castellani, del 1951. Era anche l'approdo lasciato intuire dopo un lungo on the road

“celerino” tra la giovane provinciale Anna Maria Ferrero regolarmente sedotta e abbandonata e il maturo agente vedovo e pieno di guai, Totò, in *Totò e Carolina*, di Mario Monicelli del 1952.

#### TOTÒ E CAROLINA, cap. 11

Con gli anni cinquanta, si allentava un po' la gabbia. Quel complesso di passione – rimorso – condanna che aveva costituito il canone della donna un po' ovunque, ma particolarmente in Italia, si attenuava. Con la donna cambiava l'immagine dell'uomo, lasciando spazio al marito che comprende i fermenti, le insoddisfazioni, i desideri di evasione e perfino il peccato amoroso, come per la Gina Lollobrigida de *La provinciale*, di Mario Soldati del 1952.

Il vecchio canone cominciava a declinare e avrebbe teso a identificarsi in ceti sociali e contesti regionali, ma il nuovo canone faticava ad emergere nitidamente. Ancora la società non permetteva la liberazione della donna dai suoi vincoli storici, ma il cinema prendeva, per così dire, appunti dalla letteratura o dalla cronaca.

A ben significare il mutamento in atto, venne la Lucia Bosé di *La signora senza camelia*, di Antonioni del 1952, storia di attrice presa dalla strada. Sposata ad un produttore, gridava la sua indipendenza dialetticamente all'interno di un matrimonio immerso nel mondo fallimentare del cinema, assumendo ella stessa un ruolo guida nella coppia e allontanandosi orgogliosamente da quel legame a operazione conclusa.

Era come se due asteroidi si stessero urtando nell'universo femminile e il cinema cercasse di fissare le rotte della provenienza e della tendenza di percorso.

Nel cinema americano, accanto alle donne rievocate in *Le nevi del Kilimangiaro*, di Henry King, del 1952, che illustravano hemingwayanamente piuttosto un'immagine femminile subordinata che una vocazione all'emancipazione, la donna complicata e difficile, sradicata psicologicamente dalle certezze sociali, si affacciava nel film *La tua bocca brucia*, di Roy Ward Baker, del 1952, con la *baby sitter* Marilyn Monroe tarata da un fondo di pazzia.

Era la denuncia di un fenomeno, il disadattamento sociale, e intanto proponeva un modello femminile “inquietante”, un nuovo stilema della bellezza, prospero ma non monumentale, dolce e inquietante, imprevedibile nell'anima, imperdibile nel *sex appeal*.

L'immagine della Monroe incarnava - ma un po' era stato così per Gilda/Hayworth - un insieme di fragilità e di potenza. Era soprattutto l'incarnazione di una paura maschile verso l'altro sesso, non più docile o relegato in una dimensione minima, ma sottilmente pericoloso.

Più che mai, in questo caso, il cinema si faceva strumento delle modifiche. Il potere deformante del cinema nei confronti della società delle donne, produceva con crescente intensità deformazioni dell'immaginario consolidato.

Uno stilema ancor più innovativo di quelli americani o italiani venne dalla Francia con una pellicola di fragile trama e di non troppe pretese, *Manina ragazza senza veli*, del 1952, che presentava il tipo assolutamente originale di ragazzetta sbarazzina e svampita, tanto irregolare nei tratti, quanto accattivante e attraente, nel suo incrocio di sensualità e ingenuità, l'esordiente Brigitte Bardot.

Da parte sua il cinema americano rispondeva con la disinvolta magrezza elfica ma non per questo priva di femminilità di Audrey Hepburn, in *Vacanze romane*, di William Wyler, del 1953, felicemente libera da quell'ingombrante peso della passione e del titanismo amoroso, per approdare a un più sereno e semplice amore fuori dal ceto primario di appartenenza:

#### VACANZE ROMANE, cap. 13

A suo modo, la Marilyn Monroe di *Niagara*, di Henry Hathaway del 1953, si collocava tra i due tempi, tra il carico incombente della passione e l'affermazione di un'identità propriamente sua e da lei gestita influenzando a sua volta sulla vita dei maschi:

#### NIAGARA, cap. 9

Marilyn Monroe avrebbe affermato il suo potere sull'uomo anche sul piano della comicità in *Quando la moglie è in vacanza*, di Billy Wilder, del 1955.

Due tipi di immaginario si confrontavano. Uno rivolto al passato, che enfatizzava la visione della donna un tempo codificata, l'altro assolutamente nuovo. Non si trattava di mero *turn over* generazionale, ma piuttosto della presa d'atto d'uno smottamento nella presenza sociale della donna segnato dalle diversità fisiche e psicologiche delle dive come modello.

Il confronto era ben evidente in un film dall'ambientazione esotica *Mogambo*, di John Ford, del 1953. Lì si sfidavano il classico modello giunonico e passionale rappresentato da Ava Gardner, e la nuova tipologia rappresentata da Grace Kelly, più eterea e razionale, per molti aspetti più evoluta, non protetta abbastanza dallo sconvolgimento amoroso, ma innovativa.

Su quel mutamento si innestava la lettura critica della società borghese utilizzando i personaggi femminili. Così era, in Italia, con la Irene Galter, campagnola approdata al mestiere di cameriera a Roma, de *Il sole negli occhi*, di Antonio Pietrangeli del 1953, che simboleggiava il mutamento sociologico in atto dall'identità rurale del Paese a quella urbana e metropolitana. Ed erano proprio gli occhi della ex contadina che cerca di capire un mondo estraneo a leggere il contrasto città/campagna e ad esplorare gli universi borghesi del proprio lavoro.

Il posto della donna si collocava nella metropoli in mezzo ad una società alla ricerca di nuovi equilibri. Era il tema di un film zavattiniano a più mani, *L'amore in città*, del 1953, in sei episodi di altrettanti registi, un caleidoscopio di situazioni in larga parte femminili, tra prostituzione, balere, tentati suicidi, desideri matrimoniali, crisi dell'amore materno, cercavano una rappresentazione realistica che finiva per essere enfattizzazione e galleria di quadri.

Intanto, però, un'altra cinematografia cercava disperatamente di far resistere gli stilemi di un'Italia in via di scomparsa, rivisitando in grottesco i luoghi comuni della tradizione passionale-matrimoniale con l'Italietta di *Pane amore e fantasia*, di Luigi Comencini, del 1953, e della "bersagliera" Gina Lollobrigida. Molto divertimento e nessun rimpianto in quel film di grande dignità artistica che apriva inconsapevolmente un filone di identità femminili inchiodate per sempre da storielle stereotipe e sostanzialmente ripetitive, talvolta debordanti sulla metropoli stessa, annidandosi in borgate "astratte" come nei gustosissimi *Poveri ma belli*, di Dino Risi, del 1957, ecc.

Altri personaggi, invece, erano capaci di riflettere le contraddizioni culturali e sociali, come accadeva alla Martine Carol de *La spiaggia*, di Alberto Lattuada del 1953, inchiodata al suo ruolo sociale di prostituta dal perbenismo borghese di un lido alla moda.

La stessa Ingrid Bergman di *La paura*, di Rossellini del 1954, che veniva ricondotta verso l'irriducibile nesso peccato-condanna, aveva tratti diversi per il personaggio che interpretava di donna dirigente d'azienda e, in fondo, per la soluzione finale ispirata al perdono e non al delitto d'onore.

La letteratura ispirata ai modelli americani aiutava ad identificare tipologie di donna sempre più lontane dai consunti stereotipi, come accadeva con *Le Amiche*, di Michelangelo Antonioni, del 1955, storia – intreccio di donne "sole" immerse nella Torino tratta dai racconti di Cesare Pavese, in cui Valentina Cortese rappresenta la malinconia nascosta nella bellezza esteriore. Il tema del "coro" di solitudini veniva ripreso in *Donne sole*, di Vittorio Sala del 1955.

Il rinnovamento aveva anche il volto ribelle e capriccioso di Jacqueline Sassard, dapprima nella giovane **Guendalina**, di Alberto Lattuada del 1956, alle prese con il dissesto familiare, poi nel tema della giovane sposa irrequieta.

Il tema della giovane e inquieta borghese che, mossa da sentimenti non troppo diversi dalla moglie di **Fari della nebbia** di tanti anni prima, metteva in croce il marito ultra-borghese, proseguiva con **Nata di marzo**, di Antonio Pietrangeli, del 1957, pur concedendo una *chance* al matrimonio dopo una dura e contrastata lotta.

Da una parte, la piccolo borghese, nuovo quadro sociale, dall'altra il positivo volto operaio di **Giovanna**, di Gillo Pontecorvo, del 1956, storia "sindacalista" di tessili pratesi, citata nella sezione del valore-lavoro.

Ma era probabilmente assai più forte e rivelatore di destini più radicati il modello della piccola borghese, visto che il nuovo cliché proposto dalla Bardot si affermava definitivamente con **Piace a troppi (Et Dieu créa la femme)**, di Roger Vadim, del 1958:

ET DIEU CREA LA FEMME, cap. 2

Contemporaneamente, Jeanne Moreau proponeva un altro modello d'inquietudine borghese ne **Les amants**, di Louis Malle, del 1958 e in **L'ascensore per il patibolo**, sempre di Malle, del 1958.

Era veramente una donna liberata dalla storia quella che faceva perdere testa e pazienza agli uomini per la via dei capricci, delle moine, dei colpi di testa? Domanda aperta che, comunque, non esentava dall'approfondimento del tema sociale di cui, in fondo, la donna rimaneva pur sempre la cartina di tornasole più efficace.

La storia di una donna condannata a morte ingiustamente, interpretata da Susan Hayward in **Non voglio morire**, di Robert Wise, del 1958, recuperava il tema del passato torbido, ma il dramma aveva il suo baricentro più nel terreno sociale che in quello passionale.

Il destino femminile come mezzo di denuncia del contesto sociale rimaneva dunque valido argomento cinematografico, proposto anche dalle vicende contornanti la Lana Turner di **Lo specchio della vita**, di Douglas Sirk, del 1959, dove il razzismo, l'emarginazione e la lotta dell'esistenza si incarnavano nelle quattro protagoniste.

E in Italia, l'intreccio delle vicende femminili si ritrovava nell'eroico e sfortunato tentativo di sfuggire al marchio delle prostitute di **Adua e le compagne**, di Antonio Pietrangeli, del 1960, intorno a Simone Signoret ed alle donne solo formalmente liberate dalla legge Merlin, ben più deboli dell'incallito maschilismo di una società complice ipocrita dell'abbruttimento sociale:

ADUA E LE COMPAGNE, cap. 8, cap. 19

Se quello era il destino di donne incatenate al sottobosco sociale, la borghesia femminile che si rappresentava alla svolta degli anni sessanta era non meno debole e malcerta. In cerca prima di tutto di certezze individuali, era incapace di trovarne nei valori più forti. Così, ne **L'Avventura** di Antonioni del 1960, le donne, Lea Massari, ma anche Monica Vitti, rappresentavano uno stato di panico che non era solo femminile:

L'AVVENTURA, cap. 6

La categoria psicologica dell'incomunicabilità era la storica presa d'atto di una inadeguatezza borghese che si esprimeva in forma artistica originale ed europea, ma che non era poi troppo originale se si pensa al lungo farsi della vicenda italiana.

Era la manifestazione del perdersi dei valori senza valida sostituzione, per cui, in un'atmosfera di decadenza provinciale, Claudia Cardinale, in nome del buon nome familiare borghese, disperdeva la sua giovinezza tra i figli della borghesia agiata e superba de *I delfini*, di Francesco Citto Maselli, del 1960.

#### I DELFINI, cap. 19

Finiva comunque l'immagine della donna guidata dal sentimento e subentrava l'era della donna guidata dal calcolo dell'interesse in cui metteva in conto anche l'infelicità. E, di lì a poco, in altro film, *La ragazza con la valigia*, di Zurlini del 1961, Claudia Cardinale tornava a immergersi in un mondo borghese e danaroso, senza prenderne le distanze, ma accettando un terreno sostanzialmente degradante.

Così, il sentimento si alternava alla prepotenza del denaro, in un sostanziale snaturamento della giovinezza e della coscienza.

Era ancora una volta la donna il veicolo dell'osservazione critica di un cinema fustigatore del suo tempo. Era strumento di quella denuncia dei valori borghesi che stava entrando sempre di più nel mirino dell'opinione pubblica in un discorso indubitabilmente enfaticizzato, ma non privo di agganci alla realtà, come le stesse vicende della vita quotidiana avevano marcato abbondantemente enfaticizzate dai giornali.

Così facendo, però, la denuncia non poteva che coinvolgere la donna stessa, o perché appartenente a quel mondo sotto accusa, o perché incapace di sottrarsi al fascino dei suoi disvalori o perché ancora ripiegata nel solipsismo davanti all'evidenza della pochezza borghese. Colpevole di non credere al riscatto sociale, la Monica Vitti finiva per perdersi nel grigiore umano de *L'eclisse*, di Michelangelo Antonioni, del 1961, tra squallori dell'anima e contesti urbani segnati dall'indifferenza.

C'era un altro mondo però che, restato ai margini a lungo, bussava per essere rappresentato, riemergendo dal buio della persistente questione meridionale o dai luoghi della miseria endemica. Era il mondo dei più radicati costumi ancestrali che facevano da contraltare al bisogno di nuovi rapporti sociali, descritto magari con taglio drammatico-grottesco dalle donne di *Divorzio all'italiana*, di Pietro Germi, del 1961. Quelle donne erano vittime, ciascuna a suo modo, dell'inveterato maschilismo cui la società ancora non sapeva o non voleva mettere riparo.

Era un volto della vischiosità al cambiamento che tratteneva la piccola borghesia meridionale dall'evoluzione, o che restava abbarbicata nei miserabili scenari urbani che alla borghesia facevano contorno.

Nello scenario sottoproletario romano, si compiva un percorso analogo a quello di *Adua e le compagne*, con un taglio drammatico assai più forte. Anna Magnani di *Mamma Roma*, di Pierpaolo Pasolini, del 1962, era inchiodata dall'impossibilità di sottrarsi al degrado, da ex prostituta costretta a tornare tale e da madre colpita a fondo nel figlio.

Mondi lontani e invisibili alla borghesia impegnata a dibattersi nelle proprie incapacità e nei propri tormenti e comunque costretta a misurarsi con la modernità. Qual'era il problema per la donna? Essa doveva porsi in grado di partecipare alla tenzone borghese, perché il compagno un tempo delegato alla protezione era in visibile decadenza e perdeva continuamente forza.

Occorrevano alla donna nuovi modelli di comportamento e maggiore grinta sociale, le occorreva sortire dallo sbandamento psicologico e trovare risorse. Ne proponeva uno, dalla Francia, la Jeanne Moreau, moglie-amante dominatrice di due amici, in *Jules e Jim*, di François Truffaut, del 1962.

Dalla Francia veniva anche la Nadine-France Lambiotte, moglie abbandonata dal marito, in *Una Donna... una Moglie ...*, di Yannick Bellon, del 1963, capace di riemergere facendo leva su un altro uomo che poi l'abbandonava e quindi di dire un no definitivo e orgoglioso alla dipendenza femminile.

Un tipo diverso di soluzione veniva dall'Italia. Daniela Rocca, ragazza ingenua, capitata in città, faceva in fretta a darsi una mentalità cinica e borghese. Se pagava prezzi obbligatori per la donna che partiva senza mezzi, sapeva compiere la sua conquista, simboleggiata nel possesso di un bell'appartamento, *L'attico*, di Gianni Puccini, del 1963. Diventando padrona della sua sessualità, la donna perdeva forse la tradizionale virtù, ma conquistava la vita con tutto dentro, i certi e gli incerti, poteva mettersi *on the road*, e un po' anche *on the bed*, senza pagare pegno al peccato, ma semmai, alla sua sicurezza economica.

Poteva fare così la giovanissima e spregiudicata Catherine Spaak de *La parmigiana*, di Antonio Pietrangeli, del 1963. Poteva correre l'alea dell'egoismo maschile, decidendo i limiti della concessione e barattandoli con l'uscita dalla solitudine, *La visita*, dello stesso Pietrangeli, del 1963.

Poteva giocare e perdere, come la ragazza di *Io la conoscevo bene*, di Antonio Pietrangeli, del 1965. In lei, il medesimo essere padrona della sua sessualità della Spaak, non la liberava per la troppa solitudine davanti alla città. Mettendo la sua vita nelle mani di un cinico universo del male maschilista, invece di affrontarlo a colpi di superiorità femminile, finiva per perdere la partita.

La delusione nella carriera cinematografica era il segnale della sconfitta. Indietro non si poteva tornare; guardare al giovane meccanico che rappresentava il mondo operaio era un altro tornare indietro; ma la borghesia aveva chiuso le porte sghignazzando:

IO LA CONOSCEVO BENE, cap. 15, cap. 17

Il nuovo protagonismo femminile non esisteva solo nella lettura del cinema italiano. La stessa *Gertrud*, di Carl Theodor Dreyer, del 1964, la cui storia si collocava in decenni addietro, era in fondo il ritratto di una vita che aveva pagato il suo debito all'amore, ma aveva coltivato la sua autonomia.

Charlotte-Macha Méril, in *Una donna sposata*, di Jean Luc Godard, del 1964, rappresentava a sua volta la capacità di vivere due amori contemporaneamente, a simboleggiare, il mutamento del concetto di solidità familiare.

Era ancora il tema del triangolo amoroso, ma il problema più importante consisteva nella crescente debolezza dell'interlocutore maschile, tendente perfino, ormai, ad assumere i connotati storici un tempo della debolezza femminile.

Intellettuale pieno di sé, ma tanto egoista da non guardare oltre l'autocompiacimento, il marito di *La calda amante*, di François Truffaut, del 1964, finiva per meritarsi tutto quanto gli accadeva: l'annoiata tiepidezza della giovane amante, i colpi di fucile della moglie tirati forse più per dovere di status che per bisogno di vendetta passionale.

Con ben altra forza, la Anne Bancroft di *Missione in Manciuria*, di John Ford, del 1966, esprimeva un carisma, fondato sul coraggio storico maschile, fuso con i più saldi canoni dell'umanitarismo femminile, ma era l'indicazione di una possibilità, contestualizzata in un periodo storico, gli anni trenta del Novecento.

A partire da lì, però, fu come se, in quel periodo, qualcosa inducesse alla sosta. Fosse l'universo maschile che animava il cinematografo a preoccuparsi dei riconoscimenti offerti fin lì, o fosse presente nella società qualche segnale di stasi, la figura femminile tornò, alla metà degli anni sessanta, a segnare il passo.

Tornò il modello dell'esistenza borghese sofferente, rifugiata nel subconscio, e tornarono ritratti inquietanti di donna come quello rappresentato da Liv Ullmann, in *Persona*, di Ingmar Bergman del 1966, espressione dell'incomunicabilità come "panico civile", o come quello rappresentato da Catherine Deneuve in *Bella di giorno*, di Luis Bunuel, del 1967, desiderio irresistibile dell'evasione da una parte, bisogno di punizione umiliante dall'altra:

BELLA DI GIORNO, cap. 2

Ma vi era forse il desiderio del maschio di fermare l'attacco ed anzi controbattere mettendo in luce stereotipi negativi, capaci proprio per la loro incisività di richiamare la donna agli antichi valori. Vennero, infatti, personaggi squinternati come la Carla Gravina di ***Cuore di mamma***, di Salvatore Samperi, del 1968, rivoluzionaria per insipienza, incapace come madre e perfino assassina dei figli, come una sorta di insetto impazzito scelto per dissacrare la borghesia che doveva rappresentare. Il processo alla borghesia si sviluppò dunque non di rado riconsegnando la donna ad un ruolo malefico, come se una sorta di santa inquisizione cinematografica chiedesse conto alla donna del peccato di peccare.

Così, per mettere alla berlina la famiglia borghese e i suoi personaggi torbidi, per rivelare tutto il male possibile dell'universo borghese, bisognava farlo ruotare intorno alla sensualità un po' morbosa della Laura Antonelli di ***Malizia***, di Salvatore Samperi, del 1973.

Più che colpire al cuore dello Stato, come si diceva in quegli anni, quel cinema colpiva in fondo in modo misogino l'identità della donna per affondarla insieme al nemico principale, la borghesia. E certamente, l'universo borghese non sfuggiva a una critica ampia e diffusa, emergente anche nelle antinomie delle famiglie bergmaniane, dove però le donne esprimevano il grande e profondo valore dell'anima femminile contrapposto all'aridità maschile. Erano il conflitto dei caratteri e il sentire profondo attraverso sensibilità e memoria a costituire l'unicum dell'identità femminile nei ritratti di donna disegnati da ***Sussurri e grida*** di Ingmar Bergmann, nel 1972:

#### SUSSURRI E GRIDA, cap. 12

Il confronto tra le due sorelle "in nero", divise dal rancore e dall'egoismo, simili agli aridi mariti, e le stesse sorelle più una "in bianco", nella parte finale del film, illustrava le diverse possibilità della donna, tra il perdente isolamento e la vincente coesione, tra l'inclinazione individualistico borghese, e la condivisione umana.

In parte condiviso, lo stilema antiborghese, veniva superato altrove dalla necessità di misurarsi con altri problemi proposti dalla vicenda storica, come accadeva in Germania, nel film ***La paura mangia l'anima***, di Rainer Fassbinder, del 1973. La protagonista, una donna delle pulizie tedesche, difendeva la sua relazione con un immigrato marocchino, vincendo la sua battaglia contro tutti i pregiudizi, borghesi e proletari, per poi verificare successivamente la delusione del rapporto.

Ma la vera novità era americana, con il riconoscimento della depressione quale fatto sociale intrinseco alla dimensione autodistruttiva della famiglia, in ***Una moglie***, di John Cassavetes, del 1974. Qui la storia di ordinari litigi evolveva ai confini e anche più della follia, faticosamente ricomponendosi dopo aver illustrato uno dei più limpidi specchi della realtà contemporanea.

Occorse il passaggio di quegli anni difficili perché si cominciasse a restituire alla donna il suo percorso e questa volta lo si fece separando la donna dai connotati borghesi, universalmente demonizzati. In Italia fu fatto con il recupero della letteratura sulla Resistenza, con ***L'Agnese va a morire***, di Giuliano Montaldo, del 1976, e con la messa a fuoco del dominio intellettuale femminile, in ***Al di là del bene e del male***, di Liliana Cavani, 1977, sul rapporto a tre tra Lou Salome, Friedrich Nietzsche e Paul Ree.

Poteva riemergere il primato psicologico femminile nella famiglia anche attraverso i gradini della difficoltà sociale e della depressione visti sopra a proposito di ***Una moglie***, con pellicole del tipo ***Una donna tutta sola***, di Paul Mazursky, del 1977, storia di una fortificazione prodotta dalla debolezza sentimentale e psicologica del marito. Quella condizione trovava sistemazione metaforica nell'amicizia a tre che eliminava la figura maschile in ***Tre donne***, di Robert Altman, del 1977, e anche nella vita notturna pericolosa e inquieta di Diane Keaton in ***In cerca di Mr. Goodbar***, di Richard Brooks, del 1977.

Complessi personaggi di donna riaffioravano dalla storia, come la resistente antifascista Vanessa Redgrave e la Jane Fonda di **Giulia** di Fred Zinnemann, del 1977, come la Hanna Schygulla de **Il matrimonio di Maria Braun**, di Rainer Fassbinder, del 1978, negli anni tra la guerra e il crollo tedesco, come la Meryl Streep di **La scelta di Sophie**, di Alan J. Pakula, del 1981, stretta nel profondo buio della coscienza di una Medea prodotta dai campi di concentramento. Riemergeva nell'eroismo ambientale e sindacale di **Norma Rae**, di Martin Ritt, del 1979, e della Meryl Streep di **Silkwood**, di Mike Nichols, del 1983, ai quali ci si riferisce nella sezione valore-lavoro.

La **Francisca** di Manoel de Oliveira, del 1981, contestualizzata nell'Ottocento era in fondo la metafora di un maschilismo immaturo ed egoista in corso di superamento nel presente. Il ricordo di **Rosa Luxemburg**, di Margarethe Von Trotta, del 1986, riportava alla luce un'indimenticata figura di donna all'avanguardia all'alba dei diritti femminili e di una grande speranza sociale. **L'anno Del Sole Quieto**, di Krzysztof Zanussi del 1984, storia ambientata nel 1946, raccontava di una vedova polacca che viveva un sofferto conflitto interiore sul possibile matrimonio "americano" liberatorio dalla miseria personale e nazionale.

Ma a volte l'eroismo femminile era l'altro volto della debolezza, come nel caso rappresentato da Piera Degli esposti in **Giocare d'azzardo**, di Cinzia Torrini, del 1982, dove la dissoluzione di se stessa in un sogno senza speranza di vincita al gioco era talmente distruttiva che la vera vittoria era il sopravvivere.

Era in fondo un segnale legato agli anni Ottanta. Diceva al pubblico del cinematografo che andavano avanzando altri contesti, in cui gli animi erano travolti dal predominio del denaro come simbolo del successo e dell'esaltazione. Ancora una volta la donna faceva da terreno di verifica, porgendo personaggi come quello de **La donna in fiamme**, di Robert Van Ackeren, del 1983, in cui il tema della dissoluzione borghese, in parte evocante **Bella di giorno**, si coniugava con la perfida centralità del "bene – denaro".

Gli anni ottanta rappresentarono in fondo una sorta di snodo tra diverse possibilità che il cinema indicava. In certa misura, la "riconquista" dell'identità femminile, veniva sottoposta all'insidioso rischio di vanificare un lungo e faticoso percorso. La partita era aperta.

Da un certo filone, si suggerivano universi femminili complessi come l'intreccio di esistenze di terroriste, donne giudice, altre presenze femminili, in **Segreti segreti**, di Giuseppe Bertolucci, del 1984. Altri ancora alimentavano il riconoscimento dell'identità femminile "virtuosa", come la storia vera della giudice Marie-Sissy Spacek, in lotta contro la corruzione di colleghi e superiori, in **Una donna, una storia vera**, di Roger Donaldson, del 1985. A due donne, una inglese e una indiana, spettava tenere in equilibrio il confronto dei rispettivi mondi, andando oltre gli antichi steccati ne **Il giardino indiano**, di Mary McMurray, del 1985. E ancora si rievocava il coraggio della solidarietà femminile nell'America d'inizio secolo contro le il violento maschilismo dei neri, presentato da Whoopi Goldberg in **Il colore viola**, di Steven Spielberg, del 1985.

L'avvicinarsi nel finale delle due donne verso l'intimità era l'affermazione di un universo di dolcezza contrapposto all'altro della violenta rozzezza comprendente una sorta di schiavitù sessuale:

## IL COLORE VIOLA, cap. 21

Accanto a quei filoni, riaffioravano storie tendenti a mettere in evidenza altri caratteri. Un film come **Occhio nero, occhio biondo, occhio felino**, di Muzzi Loffredo, del 1984, disegnava un tipo di una bambina dall'anima malata, nichilista e distruttiva anche verso la madre, di cui non poteva sfuggire l'intento metaforico.

In altri casi, si riproponeva in modo strisciante la dipendenza dal maschio come fattore di debolezza. La giovane Bruna di **Storia d'amore**, di Francesco Maselli, del 1986, dapprima isolata,

poi insieme ad un primo ragazzo, quindi ad un secondo, poi convivente con entrambi, si suicidava quando i due si rivelavano amici e in grande sintonia.

Il correre intorno al maschio delle *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, di Pedro Almodóvar, del 1988, non deponeva in favore di un'evoluzione positiva. Il tema della donna che correva intorno al maschio, sarebbe tornato ancora in *Centro storico*, di Roberto Giannarelli, del 1992 e, con modalità diverse, nella vicenda della piccola contadina cameriera in una famiglia complicata, nel franco-vietnamita *Il profumo della papaya verde*, di Trần Anh Hùng, del 1993.

Se la prostituta di *Magdalena Viraga*, di Nina Menkes, del 1986, che pure, accusata di un delitto, finisce in prigione, era capace di trovarsi in pace con se stessa, *La piccola ladra*, di Claude Miller, del 1988, personaggio ideato da Truffaut oscillava tra il perdersi e ritrovarsi.

La galassia dei tipi femminili si complicava qualche volta con personaggi troppo elaborati per appartenere davvero alla realtà, come la Giovanna o pseudo-Giovanna terrorista che girava intorno a un vecchio magistrato in *A proposito di quella strana ragazza*, di Marco Leto, del 1989.

Occorreva un atto di forza e lo propose il duo Susan Sarandon - Geena Davis, in *Thelma & Louise*, di Ridley Scott, del 1991, con una fuga *on the road* dai mariti, dai lavori, dalle insidie della vita, che si concludeva però nella dolce complicità condivisa nel suicidio stradale, ribellione di fatto contro l'aspro mondo dominato dal maschilismo.

Emergeva man mano che la risorsa fondamentale delle donne consisteva nel raccordare le loro esistenze costruendo nuclei contrapposti a quello familiare che, storicamente, veniva avvertito come baluardo della limitazione femminile.

La giovane italiana nell'Argentina peronista di *Anni ribelli*, di Rosaria Polizzi, del 1994, era in lotta con il padre e con il sistema autoritario; le esistenze incrociate delle amiche de *Le acrobate*, di Silvio Soldini, del 1997, rappresentavano un faticoso percorso di conquista dell'autonoma identità femminile; ne *La vita sognata dagli angeli*, di Erick Zonca, del 1998, l'amicizia e la "cosensibilità" delle donne si fanno disgregare dal maschio; le tre donne che si contendevano il figlio o l'idea di figlio in *Betty Fisher*, di Claude Miller, del 2001, erano in bilico intorno all'amore materno.

Le otto iraniane de *Il cerchio*, di Jafar Panahi, del 2000 costruivano nel loro insieme la testimonianza di una condizione femminile tanto consapevole quanto immersa in un contesto schiacciante nel quale, fin dalla nascita, l'essere femmina suona condanna:

## IL CERCHIO, cap. 2

L'Occidente era "altrove", e in una condizione ben diversa, ma aveva un cammino da compiere. Per chi rimaneva immersa da sola negli antichi valori, incombeva l'incalzare della depressione come era accaduto in *Stromboli*, pure se coperta da momenti di solarità in *Respiro*, di Emanuele Crialese, del 2001.

La donna poteva sottrarsi al destino familiare trasformando la sua personalità da madre in danzatrice del ventre in *Satin Rouge*, di Raja Amari, del 2002, ma poteva anche attestare una ribellione positiva. Era il caso della trasgressione delle regole mafiose in *Angela*, di Roberta Torre, del 2002 e della lotta dal dentro del mondo criminale in *Donne di Mafia*, di Giuseppe Ferrara, del 2005, girato per la televisione.

La forza della donna si ritrovava soprattutto nella complicità femminile, vero e proprio valore aggiunto rispetto all'insieme maschile, più individualista e competitivo. La ragazzina di *Caterina va in città*, di Paolo Virzi, del 2003, oscillava tra destra e sinistra senza consapevolezza politica, ma i suoi occhi sulla nuova città erano quelli delle due amiche antagoniste tra loro; la ragazza incinta de *Le ricamatrici*, di Éléonore Faucher, del 2004, costruiva il suo mondo nella complicità con una donna di altra generazione intorno alla virtù del lavoro manuale:

## LE RICAMATRICI, cap. 8

Il “coro” rappresentato dai diari di tre donne in *Vogliamo anche le rose*, di Alina Marazzi, del 2007, si faceva storia di un passaggio storico di conquista dell’identità femminile liberata dalla soggezione maschile.

Quell’identità era affermata, ma aveva bisogno di difesa. Nelle società occidentali occorreva custodire lo spazio conquistato dai sottili e striscianti ritorni che talvolta lo stesso cinema provava a favorire. In altre società, era ancora un dato in attesa di affermazione, esposto ai venti della storia, come il destino della giovane drusa ne *La sposa siriana*, di Eran Riklis, del 2005, lacerata da un matrimonio che le negava per sempre la famiglia d’origine, ma in fondo, dalla percezione che toccava alle donne farsi speranza di dialogo, vista l’incapacità degli uomini, chiusi nei loro schemi politici e religiosi incapaci di umanità. Il nucleo-forza stava nella capacità di soffrire congiuntamente delle due sorelle, la più moderna e la più traidizionale:

## LA SPOSA SIRIANA, cap. 2

Come dimostrava anche *Bordertown*, di Gregory Nava, del 2007, descrivendo la violenza politica e sociale sulle donne in Messico, le donne avevano assunto un compito. La giornalista del film voleva la verità sulle donne di Juarez contro la globalizzazione e la multi nazionalità. Non era mera questione di genere, occorreva una verità che riguardava insieme le donne e la loro società:

## BORDERTOWN, cap. 20

Se molto nel mondo le donne avevano fatto, molto restava da fare e molta pellicola sarebbe occorsa ancora prima che il cammino fosse completo. Ma le donne, in questo senso, avevano già assunto grandi responsabilità.

## TITOLI SULLA RAPPRESENTAZIONE DELL’IDENTITÀ FEMMINILE

*Assunta Spina*, di Gustavo Serena, del 1915;

*La gelosia*, di Augusto Genina, del 1915;

*Cenere*, di Febo Mari, del 1916

*Cainà, L’isola e il continente*, di Gennaro Righelli, del 1922

*Morte che assolve*, di Carlo Alberto Lolli, del 1917;

*Quand l’amour refleurit*, di Diana Karenne (Leukadia Konstantin), del 1916 ;

*Umanità*, di Elvira Giallanella, del 1919;

*A santa notte*, di Elvira Notari, del 1921;

*Il torrente*, di Monta Bell, del 1926;

*La tentatrice*, di Fred Niblo, del 1926;

*La carne e il diavolo*, di Clarence Brown, del 1927;

*Anna Karenina*, di Edmund Goulding, del 1927;

*Le donne di Rjazane*, di Olga Preobrazjenskaja, del 1927;

*La divina*, di Victor Sjöström, del 1928;

*La donna misteriosa*, di Fred Niblo del 1928;

*Il diario di una donna perduta*, di Georg Wilhelm Pabst, del 1929;

*L’angelo azzurro*, di Josef von Sternberg, del 1930;

*La divorziata*, di Robert Z. Leonard, del 1930;

*La donna di platino*, di Frank Capra, del 1931;

*Ragazze in uniforme*, di Leontine Sagan, del 1931;  
*Mata Hari*, di George Fitzmaurice, del 1932;  
*Strano interludio*, di Robert Z. Leonard, del 1932;  
*La donna fatale*, di Lowell J. Sherman, del 1933;  
*Schiavo d'amore*, di John Cromwell, del 1934;  
*La signora di tutti*, di Max Ophuls del 1934;  
*Anna Karenina*, di Clarence Brown, del 1935;  
*Il diavolo è femmina*, di George Cukor, del 1935;  
*La Peccatrice*, di Amleto Palermi del 1940;  
*Una romantica avventura*, di Mario Camerini del 1940;  
*Maddalena zero in condotta*, di Vittorio De Sica del 1940;  
*La cena delle beffe*, di Alessandro Blasetti, del 1941;  
*Teresa Venerdì*, di Vittorio De Sica del 1941;  
*Ore 9 lezione di chimica*, di Mario Mattioli del 1941;  
*Scampolo*, di Nunzio Malasomma del 1941;  
*Sissignora*, di Ferdinando Maria Poggioli del 1941;  
*L'amante segreta/ troppo bella*, di Carmine Gallone del 1941;  
*Fari nella nebbia* di Gianni Franciolini, del 1941;  
*È caduta una donna*, di Alfredo Guarini del 1941;  
*Nozze di sangue*, di Goffredo Alessandrini del 1941;  
*La famiglia Stoddard*, di Gregory Ratoff, del 1941;  
*Casablanca*, di Michael Curtiz, del 1942;  
*La signora Miniver*, di William Wyler, del 1942;  
*Prigionieri del passato*, di Mervyn Le Roy, del 1942;  
*Anime in tumulto*, di Giulio Del Torre, del 1942;  
*Signorinette*, di Luigi Zampa del 1942;  
*Calafuria*, di Flavio Calzavara del 1942;  
*Carmela*, di Flavio Calzavara del 1942;  
*Una storia d'amore*, di Mario Camerini del 1942;  
*La bella addormentata* di Luigi Chiarini del 1942;  
*Stasera niente di nuovo*, di Mario Mattoli del 1942;  
*Ossessione* di Luchino Visconti, del 1942;  
*Solitudine*, di Livio Pavanelli del 1942.  
*Quattro passi tra le nuvole*, di Alessandro Blasetti, del 1942;  
*La statua vivente*, di Camillo Mastrocinque del 1943;  
*Nessuno torna indietro*, di Alessandro Blasetti del 1943;  
*Vertigine*, di Otto Preminger, del 1944;  
*La fiamma del peccato*, di Billy Wilder, del 1944;  
*Acque del Sud*, di Howard Hawks, del 1944;  
*Il romanzo di Mildred*, di Michael Curtiz, del 1945;  
*L'adultera*, di Duilio Coletti del 1945;  
*Gilda*, di King Vidor, del 1946;  
*Caccia tragica* di Giuseppe De Santis, del 1947;  
*Assunta Spina*, di Mario Mattoli del 1947;  
*L'onorevole Angelina*, di Luigi Zampa, del 1947;  
*Molti sogni per le strade*, di Mario Camerini, del 1948;  
*Riso amaro*, di Giuseppe De Santis del 1948;  
*Cielo sulla palude*, di Augusto Genina, del 1949;  
*Stromboli*, di Rossellini del 1949;  
*Miss Italia* di Duilio Coletti, del 1949;  
*Non abbandonarmi*, di Ida Lupino, del 1949;

*La costola di Adamo*, di George Cukor, del 1949;  
*La preda della belva*, di Ida Lupino, del 1950;  
*Catene*, di Raffaello Matarazzo del 1950;  
*Cronaca di un amore*, di Michelangelo Antonioni del 1950;  
*Persiane chiuse*, di Luigi Comencini del 1950;  
*Europa 51*, di Roberto Rossellini, del 1951;  
*I figli di nessuno*, di Raffaello Matarazzo del 1951;  
*L'ultimo incontro*, di Gianni Franciolini del 1951;  
*Sensualità*, di Clemente Fracassi del 1951;  
*Anna*, di Alberto Lattuada del 1951;  
*Roma ore 11*, di Giuseppe De Santis del 1951;  
*Le ragazze di piazza di Spagna*, di Luciano Emmer del 1951;  
*Due soldi di speranza*, di Luciano Castellani, del 1951;  
*Le nevi del Kilimangiaro*, di Henry King, del 1952;  
*La tua bocca brucia*, di Roy Ward Baker, del 1952;  
*Manina ragazza senza veli*, del 1952;  
*La provinciale*, di Mario Soldati del 1952;  
*Totò e Carolina*, di Mario Monicelli del 1952;  
*La signora senza camelie*, di Antonioni del 1952;  
*Il sole negli occhi*, di Antonio Pietrangeli del 1953;  
*L'amore in città*, del 1953;  
*Pane amore e fantasia*, di Luigi Comencini, del 1953;  
*La spiaggia*, di Alberto Lattuada del 1953;  
*Mogambo*, di John Ford, del 1953;  
*Vacanze romane*, di William Wyler, del 1953;  
*Niagara*, di Henry Hathaway del 1953;  
*La paura*, di Rossellini del 1954;  
*Le Amiche*, di Antonioni, del 1955;  
*Donne sole*, di Vittorio Sala del 1955;  
*Quando la moglie è in vacanza*, di Billy Wilder, del 1955;  
*Guendalina*, di Alberto Lattuada del 1956;  
*Giovanna*, di Gillo Pontecorvo, del 1956;  
*Nata di marzo*, di Antonio Pietrangeli, del 1957;  
*Non voglio morire*, di Robert Wise, del 1958;  
*Piace a troppi (Et Dieu créa la femme)*, di Roger Vadim, del 1958;  
*Lo specchio della vita*, di Douglas Sirk, del 1959;  
*Adua e le compagne*, di Antonio Pietrangeli, del 1960;  
*L'Avventura* di Antonioni del 1960;  
*I delfini*, di Francesco Maselli, del 1960;  
*La ragazza con la valigia*, di Zurlini del 1961;  
*L'eclisse*, di Michelangelo Antonioni, del 1961;  
*Divorzio all'italiana*, di Pietro Germi, del 1961;  
*Mamma Roma*, di Pierpaolo Pasolini, del 1962;  
*Jules e Jim*, di François Truffaut, del 1962;  
*Una Donna... una Moglie ...*, di Yannick Bellon, del 1963;  
*L'attico*, di Gianni Puccini, del 1963;  
*La parmigiana*, di Antonio Pietrangeli, 1963;  
*Gertrud*, di Carl Theodor Dreyer, del 1964;  
*Una donna sposata*, di Jean Luc Godard, del 1964;  
*La calda amante*, di François Truffaut, 1964;  
*Io la conoscevo bene*, di Antonio Pietrangeli, del 1965;

*Missione in Manciuuria*, di John Ford, del 1966;  
*Persona*, di Ingmar Bergman, del 1966;  
*Bella di giorno*, di Luis Bunuel, del 1967;  
*Cuore di mamma*, di Salvatore Samperi, del 1968;  
*Sussurri e grida* di Ingmar Bergmann, nel 1972;  
*Malizia*, di Salvatore Samperi, del 1973;  
*La paura mangia l'anima*, di Rainer Fassbinder, del 1973;  
*Una moglie*, di John Cassevetes, del 1974;  
*L'Agnese va a morire*, di Giuliano Montaldo, del 1976;  
*Una donna tutta sola*, di Paul Mazursky, del 1977;  
*Tre donne*, di Robert Altman, del 1977;  
*In cerca di Mr. Goodbar*, di Richard Brooks, del 1977;  
*Giulia* di Fred Zinnemann, del 1977;  
*Al di là del bene e del male*, di Liliana Cavani, 1977;  
*Il matrimonio di Maria Braun*, di Rainer Fassbinder, del 1978;  
*Norma Rae*, di Martin Ritt, del 1979;  
*Francisca*, di Manoel de Oliveira, del 1981;  
*La scelta di Sophie*, di Alan J. Pakula, del 1981;  
*Giocare d'azzardo*, di Cinzia Torrini, del 1982;  
*La donna in fiamme*, di Robert Van Ackeren, del 1983;  
*Silkwood*, di Mike Nichols, del 1983;  
*L'Anno Del Sole Quietato*, di Krzysztof Zanussi del 1984;  
*Segreti segreti*, di Giuseppe Bertolucci, del 1984;  
*Diario*, di Marta Mészáros, del 1984;  
*Occhio nero, occhio biondo, occhio felino*, di Muzzi Loffredo, del 1984;  
*Blue Heaven*, di Kathleen Dowdey, del 1985;  
*Una donna, una storia vera*, di Roger Donaldson, del 1985;  
*Il colore viola*, di Steven Spielberg, del 1985;  
*Il giardino indiano*, di Mary McMurray, del 1985;  
*Rosa Luxemburg*, di Margarethe Von Trotta, del 1986;  
*Storia d'amore*, di Francesco Maselli, del 1986;  
*Magdalena Viraga*, di Nina Menkes, del 1986;  
*Storia d'amore*, di Francesco Maselli, del 1986;  
*Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, di Pedro Almodóvar, del 1988;  
*La piccola ladra*, di Claude Miller, del 1988;  
*A proposito di quella strana ragazza*, di Marco Leto, del 1989;  
*Centro storico*, di Roberto Giannarelli, del 1992;  
*Il profumo della papaya verde*, di Trần Anh Hùng, del 1993;  
*Anni ribelli*, di Rosaria Polizzi, del 1994;  
*Le acrobate*, di Silvio Soldini, del 1997;  
*La vita sognata dagli angeli*, di Erick Zonca, del 1998;  
*Il cerchio*, di Jafar Panahi, del 2000  
*Betty Fisher*, di Claude Miller, del 2001;  
*Respiro*, di Emanuele Crialese, del 2001;  
*Satin Rouge*, di Raja Amari, del 2002;  
*Angela*, di Roberta Torre, del 2002;  
*Caterina va in città*, di Paolo Virzì, del 2003;  
*Le ricamatrici*, di Éléonore Faucher, del 2004;  
*La sposa siriana*, di Eran Riklis, del 2005;  
*Donne di Mafia*, di Giuseppe Ferrara, del 2005;  
*Vogliamo anche le rose*, di Alina Marazzi, del 2007;

Fabio Bertini – La cineteca di CLIO. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale.

*Bordertown*, di Gregory Nava, del 2007

## DALLA CRISI DELL'INDIVIDUO ALLA GLOBALIZZAZIONE ALLA CRISI GENERALE

Più ancora della crisi, per la prima cinematografia, l'oggetto di attenzione era la società che si trasformava. Era un'attenzione perplessa, preoccupata, critica, ma con qualche speranza. E, nella società che si trasformava era principalmente la grande città del mondo industrializzato a interessare. Quel cinema muto fu presto attento al movimento di uomini e sogni che ovunque rappresentava il conflitto tra entropia sociale e entalpia sociale, ossia tra caos e potenzialità del nuovo ordine socio-economico.

Non era un caso che si raccontasse il viaggio per nave de *L'emigrante*, di Charlie Chaplin, del 1917, ed era possibile vedervi il primo segnale forte cinematografico dell'attenzione alla "miseria che si sposta" in cerca di speranza. Il film usciva durante la guerra, ma rappresentava qualcosa che andava al di là perché si collocava nel grande sommovimento determinato dalla crisi di tante economie.

Il viaggio in piroscampo del vagabondo, in mezzo a tanti poveracci, era avventura anche un po' spavalda. La traversata, già di per sé, esprimeva la precarietà dell'esistenza, segnata dal mal di mare collettivo seguito al rolleggio. Poi balenava l'illusione della grande Statua della libertà, seguita dalla realtà dei doganieri arcigni e di un domani da inventare. E la moneta trovata dal vagabondo lo muoveva tra nuovi avversari e qualche speranza.

Di lì a poco, in *Sunnyside*, del 1919, Chaplin affrontava il tema dello sradicamento provocato dal sistema che privava di speranza tanto chi restava disoccupato quanto chi doveva lavorare in condizioni disumane. Era crisi.

Interprete dei tempi, Chaplin si ripeteva con *Il Monello*, nel 1921, nello scenario londinese. Nel sodalizio tra il vagabondo "vetraio" e il monello si rispecchiava la precarietà urbana. Epopea di uno strato sociale oscillante tra il proletariato e il *lumpenproletariat*, era anche la denuncia di una società che emarginava gli ultimi.

Lo sguardo di Chaplin era sostanzialmente uno sguardo un po' filosofico un po' sociale che, alla fine, regalava ai suoi personaggi un domani. Era insomma la fiaba. Era così anche ne *La febbre dell'oro*, del 1925. Anche qui, il tema era l'evasione dal micagnoso destino micagnoso, attraverso la caccia all'oro che, nell'Ottocento, aveva riempito il sogno americano.

Non più dunque mera lotta per la sopravvivenza, ma qualcosa di più, la ricerca addirittura della ricchezza. Un sogno e un incubo collettivo, metafora sufficiente ad illustrare l'ansia stravolgente di affermazione del Novecento e insieme l'oscillare dell'uomo al vento del destino sociale:

### LA FEBBRE DELL'ORO: cap. 19

Dal Klondyke e dall'Alaska era spuntato un tempo il germoglio di un nuovo secolo che trasportava l'uomo nei nuovi incubi del lavoro rappresentati da *Tempi moderni*, del 1930, paradigma del lavoro meccanizzato e alienato, figlio delle grandi ristrutturazioni che avviavano alla crisi del sistema.

Ma era già accaduto l'implosione del crollo finanziario. La crisi doveva penetrare ovunque, e aveva tanti scenari. Abitava prima di tutto nel cuore anonimo della metropoli che un regista tedesco colse con realistica analisi nella Germania weimariana che prendeva respiro dalla crisi senza coscienza del baratro in arrivo *Berlino - Sinfonia di una grande città*, di Walter Ruttmann, del 1927, analizzava a fondo la grande città metropolitana, analizzandone una giornata intera, scendendo nei meandri della sua vita, fatta di individui, folle, industrie, strade, mezzi di tutti i tipi che le percorrevano.

Il tema dell'anonimato metropolitano dove l'individuo si perdeva come tassello di una massa agitata e informe compariva anche ne *La folla*, di King Vidor, del 1928, illustrato dal racconto della vita di Johnny Sims. Chi era Johnny Sims? Era il modello del figlio allevato per la grandezza che il destino metropolitano risucchiava nel grande anonimato. Gli assegnava una del centinaio di scrivanie di un'azienda, gli concedeva un matrimonio borghese per poi sottrargli un bambino, lo sottoponeva alla frustrazione del disoccupato, prima di dargli una chance all'orlo del suicidio. E quella chance stava nelle parole dell'altro figlio: "We can do it, boy" era la frase che rimetteva in gioco un barlume di speranza, con un lavoro di clown pubblicitario, recante il cartellone "I am always happy".

Poi la crisi del 1929 non concesse neppure il vestito da clown. Nella Berlino del *Viaggio di mamma Krausens verso la felicità*, di Piel Jutzi, del 1929, la proletaria protagonista, povera e dignitosa sfuggiva al male dei figli distrutti nell'anima dalla crisi, una prostituta e un ladro, al male cittadino rappresentato dai vampiri sociali, scegliendo il viaggio verso la felicità, il suicidio-omicidio di sé e della nipotina, unico modo di salvarla.

Cominciava davvero la crisi, culminata nel venerdì nero dell'ottobre 1929, che il cinema intese raccontare. In America scelse prima di tutto di rivelare il male metropolitano illustrando il mondo del banditismo, dei gangsters. La Chicago di *Piccolo Cesare*, di Mervyn LeRoy, del 1930, raccontava la malavita come corollario di un mondo in crisi di valori a fronte della "caccia all'oro". In *Le vie della città*, di Rouben Mamoulian, del 1931, il piccolo malavitoso Gary Cooper si riscattava districandosi nella giungla metropolitana. Crisi e disvalori si esprimevano nella furbizia truffaldina di un giovane James Cagney in *La bionda e l'avventuriero*, di Roy Del Ruth, del 1931.

Quanto la crisi incidesse sull'identità sociale lo dimostrò un film olandese come *Zuiderzee, Nuova terra*, di Joris Ivens, del 1930. Era, infatti, un'opera *in progress*. Nata per celebrare in una grande diga l'epopea del lavoro costruttore di grandi cose per l'umanità, sfociava in qualcosa di diverso.

Nel corso del lavoro, durato anni, il quadro era mutato e il regista coglieva il senso del cambiamento. Alla pellicola celebrativa, muta, aggiungeva un finale sonoro di denuncia. Condannava nella crisi e nella Grande depressione l'essenza "malefica" del capitalismo internazionale. Era un manifesto politico, sulle le note di una ballata di Bertold Brecht che le censure di molti paesi intesero tagliare, ma che mostrava una reattività del cinema ai fenomeni sociali ed economici.

In definitiva, il cinema si disponeva davanti alla crisi economica con un triplice atteggiamento. Il primo approccio era quello dell'occuparsi di spostati, gangsters e simili. Il secondo era scavare il dato sociale, rivolgendo una grave accusa al capitalismo. Un terzo consisteva nel ridere della crisi, finendo per volgere in filosofico ottimismo il diffuso pessimismo.

Fu l'incarico che si assunse, in Italia, *Darò un milione*, di Mario Camerini, del 1931, sceneggiato anche da Cesare Zavattini, favolistica storia di un milionario annoiato che metteva alla prova il mondo vestendosi da povero, ottenendo soltanto l'impietosito interesse di una ragazza con la quale naturalmente nasceva l'amore. Ben poco altro poteva permettersi di osservare il cinema di un regime che negava la crisi economica italiana.

Il cinema brillante americano non negava la crisi e in qualche modo "costeggiava" la situazione drammatica, prima di risolverla con atteggiamento sorridente. In *La follia della metropoli*, di Frank Capra, del 1932, un bancario rovinato dal giovedì nero, si muoveva freneticamente intralciato da una moglie dissennata, ma rimesso in piedi da una ragazza e da un ex detenuto, in un contesto di società, e specialmente, di metropoli impazzita. In *Signora per un giorno*, sempre di Frank Capra, del 1933, una barbona si fingeva cliente di un grande albergo con la figlia lontana, trovando questa volta in un gangster superstizioso un salvataggio da vaudeville.

Altri film, però, non scherzavano, come *Nostro pane quotidiano*, di F.W. Murnau, del 1934, segnalato nella sezione valore-lavoro, e come un film tratto da un romanzo di Steinbeck, *Furore*, di John Ford, del 1940, epopea di una famiglia contadina sradicata dalla sua terra, l'Oklahoma, per il bisogno di cercare terra più fertile in California, andando incontro a un finale tragico.

Ma era un film prodotto nel dopo crisi. Perché parlare, nel 1940, quando la crisi era alle spalle e c'era invece il mondo in guerra, con l'eventualità che gli Stati Uniti vi siano coinvolti della crisi passata? Occorreva farlo per dimostrare che cosa fosse stata l'America quando aveva perduto il suo sogno e i suoi valori intrisi di spiritualità e fiducia nella democrazia, il mondo restituito da Roosevelt. Prima di Roosevelt il monopolio, l'autore della crisi, aveva mangiato il destino e il sogno americano stravolgendone la sacralità:

FURORE, dal rientro a casa ai trattori tigre

Nella famiglia Joad si rappresentava il paradigma di un'America desiderosa di una democrazia davvero funzionante sotto tutti gli aspetti politici e morali, nell'affermazione dei principi di giustizia sociale e solidarietà. Era l'America per cui combattere guidati da Roosevelt.

Era l'America sana, messa in croce dalla crisi perché mortificata dal monopolio e dall'egoismo dei banchieri, quella stessa America che tornava dopo la guerra *La vita è una cosa meravigliosa*, di Frank Capra, del 1946. In questo caso, il protagonista era un giovane dalle tante ambizioni che sacrificava per consentire la vita della *Costruzioni e Mutui*, società ispirato al più onesto filone della solidarietà messa a forte rischio dal disonesto banchiere milionario Potter.

Per lunghi anni, poi, il cinema americano accantonò il tema della crisi, dedicando le sue forze migliori semmai, quando poteva e finché poteva a illustrare le contraddizioni sociali e culturali della sua società.

Non mancava però l'attenzione a una sorta di globalizzazione legata ai drammi degli immigrati negli Stati Uniti. Così, film come *Cristo fra i muratori*, di Edward Dmytryk, del 1949, *La rosa tatuata*, di Daniell Mann, del 1955, *Lassù qualcuno mi ama*, di Robert Wise, del 1956, tutti volti di un difficile inserimento.

La crisi colpiva soprattutto l'Europa, illustrata dal neorealismo italiano, dai film di denuncia francesi, dai duri quadri della realtà tedesca, primo tra tutti il Germania anno zero di Rossellini, di cui si parla nella sezione Europa.

Anche se non con i ritmi e l'impeto della grande depressione, la crisi tornò ad affacciarsi all'epoca della guerra del Vietnam e richiamò memorie apparentemente accantonate che il cinema rappresentò.

Lo fece riaprendo un filone tipico dei momenti di crisi, quello gangsteristico, con *Bonny and Clyde*, di Arthur Penn, del 1967, rievocazione pazza e disperata della grande depressione, e dei suoi effetti nefasti sulla gioventù. Era una riflessione sull'intreccio tra il declino economico e il dileguarsi dei valori, quando la società non è attrezzata e giustamente equilibrata.

Il cinema, senza dimenticare la sua identità di industria che deve fare cassetta, prendeva ampiamente spunto dagli anni della crisi più drammatica. La ricostruì nel medesimo modo con *America 1929: Sterminateli Senza Pietà*, di Martin Scorsese, del 1972. Lo scenario era ancora l'*on the road* americano, fatto di larghi spazi e vite inquiete, mosse dalla crisi economica nell'entropia di un sistema che prometteva risorse ma rendeva dolore.

La storia dell'orfana diciottenne in cerca di futuro, imbrancata con altri due soggetti dai destini incerti, il sindacalista di basso profilo morale e il baro con qualche risorsa di coscienza, sfociava in un manifesto politico di ribellione contro il padrone della ferrovia. Era l'ennesimo Potter messo lì a rappresentare l'altra America, quella "panciuta" dei ricchi, degli insensibili e degli sfruttatori. Ma non era più possibile l'esito coralmemente roseo dei film di Frank Capra concesso dall'America rooseveltiana, perché era cambiata l'America del presente, ormai aspra e inesorabile.

Che cosa era dunque la grande depressione nell'occhio del cinema americano a distanza di decenni? Era la metafora di uno scontro ancora in atto tra l'individuo privo di risorse e costretto a inventarsi la vita e un capitalismo anonimo e imperioso.

Quella lotta si materializzava in un altro film ambientato nella Grande depressione. Era *L'imperatore del Nord*, di Robert Aldrich, del 1973, confronto spietato di cervello e di muscoli tra l'individuo ("numero uno", il clandestino), e l'"uomo-apparato", il capotreno. Il treno era il veicolo di speranze drammatiche, la nuova diligenza di un flusso di disgraziati in cerca di sottrarsi alla Grande depressione verso un qualche nuovo Far West.

Il treno dominava anche in *Questa è la mia terra*, di Hal Ashby, del 1976, racconto "vero" del chitarrista e poeta Woody Guthrie, menestrello dell'orda in cammino, cantore di un'America diversa da quella che la crisi premiava con la speculazione finanziaria. Era l'America dei lavoratori che si richiamava agli ideali della giustizia calpestati dai potenti padroni dell'economia.

Era tempo ormai di occuparsi di un'altra crisi, quella seguita al 1973- 1976, quando cominciava la civiltà del "dopo petrolio", Bretton Woods era liquidata e l'America nixoniana tremava per il suo futuro. La battaglia non riguardava più soltanto individui e famiglie in lotta con i banchieri e i monopoli, perché si spostava sul fronte dei mercati.

Quella crisi conteneva molto di più che al tempo della grande depressione. Conteneva la paura epocale di un mondo avviato all'autodistruzione. Qualcuno fuggiva in cerca del "migliore dei mondi possibili" come faceva, in *Mosquito Coast*, di Peter Weir, del 1986, la famiglia di un campione di ecologismo in ritirata dal consumismo verso un'"isola che non c'è", ma quell'isola era più un miraggio traditore che l'eden sperato. In altro modo fuggiva dalla civiltà americana la Dian Fossey di *Gorilla nella nebbia*, di Michael Apted, del 1988, tradita drammaticamente in altro modo.

Questo filone si sarebbe, per così dire stabilizzato in una sorta di moralismo cinematografico esaltante un po' genericamente e manieristicamente la natura contro la civiltà. Un po' tra Robinson Crusoe e Tarzan, stavano film come *Instinct - Istinto Primordiale*, di Jon Turteltaub, del 1999, come *Sognando l'Africa*, di Hugh Hudson, del 2000, o come *The Beach*, di Danny Boyle, del 2000, che sul "paradiso perduto" finisce per essere un po' scettico.

Più avanti, lo scenario terrorizzante di *L'incubo di Darwin*, di Hubert Sauper, 2004, dominato dai pesci cannibali del lago Vittoria a causa di una scelta incosciente, si sarebbe intessuto degli elementi neocolonialistici di un mercato di scambio diseguale tra il terzo mondo e il nord capitalistico.

In *Instinct - Istinto Primordiale*, lo scienziato divenuto animale e rinchiuso in manicomio, lasciava pian piano trapelare la verità sul suo animalizzarsi, sul suo vivere "come un uomo di 10.000 anni fa", da "uomo accolto dal branco dei gorilla". La sua storia, che aveva il centro nel contrapporsi della "civiltà" della giungla alla giungla della "civiltà", conduceva il giovane psicanalista a ritrovare se stesso in quella verità. La verità scaturiva dalla storia del mondo che la parete di una cella illustrava, per così dire, dal punto di vista dell'ambiente violato. Il segreto rinchiuso nel silenzio dell'uomo era l'omicidio, ma era l'omicidio che l'uomo aveva commesso verso i gorilla e verso l'ambiente come epilogo di un'antica distorsione. Ciò che l'uomo-gorilla aveva fatto era stata la legittima difesa di una specie verso un'altra ben più crudele:

INSTINCT - ISTINTO PRIMORDIALE:  
cap. 14, cap. 17

Un mondo forte e uno debole si fronteggiavano secondo le coordinate della politica internazionale e dei mercati. I termini geopolitici del confronto si andavano dilatando, nell'incalzare della globalizzazione che, mentre liquefaceva i confini dell'economia, acutizzava l'antinomia tra la potenza dei ricchi e la privazione dei poveri.

L'antica querelle si collocava in coordinate epocali e planetarie. L'ufficiale meticcio di **Indio**, dell'italiano Antonio Margheriti (Anthony Dawson), del 1989, tornando nei luoghi d'origine della famiglia scopriva la devastazione della foresta amazzonica perpetrata da una multinazionale, e ingaggiava con i suoi rappresentanti una lotta furibonda.

Questione economica e tema ecologico si connettevano inestricabilmente nel processo alle potenze e alle multinazionali. Così era anche in **Mato Grosso**, di John McTiernan, del 1992, ambientato in Messico nel confronto tra i pacifici Indios e le arrembanti macchine devastatrici.

Quegli anni coincidevano con la piena affermazione del neoliberismo, partorito da una particolare scuola di pensiero americana, ma fatta propria sia negli Stati Uniti da Ronald Reagan, sia in Gran Bretagna dalla signora Thatcher. L'attacco alle prerogative sindacali, la denuncia del Welfare state come causa del declino occidentale, la precarietà del lavoro divenivano oggettive realtà diffuse ovunque e completavano il quadro.

Non si trattava tanto di una globalizzazione intesa come libero scambio su scala planetaria, quanto di un fenomeno impietoso nei confronti di individui e comunità, incisivo negativamente sui modelli di vita e sugli assetti ambientali, tanto nel primo e secondo mondo, martellati da precarietà e licenziamento, quanto nel terzo e quarto mondo, sedi di lavoro sottopagato e di incessante sfruttamento.

Era insomma l'avvio di una preoccupante stagione su larga scala che il cinema registrava con il suo metodo di sempre. Costruiva storie capaci di enfatizzare o caricaturizzare l'esistente perché molti potessero specchiarsi.

Si comprende come in parte la cinematografia ispirata a questa situazione coincidesse con quella dedicata al valore – lavoro di cui si parla in altra sezione. Così era, ad esempio, per il film **Grazie, signora Thatcher**, di Mark Herman, del 1996, storia di orgoglio di una comunità attraverso la banda paesana costituita dai lavoratori che perdono il posto. Il nesso comunità-lavoro nell'epoca della globalizzazione compariva ancora in **I lunedì al sole**, di Fernando León de Aranoa, del 2002, anch'esso citato in quella sezione.

Al tema della globalizzazione si collegava quello dell'emigrazione che in molti paesi non era nuovo, ma che presentava risvolti nuovi. Il primo consisteva in un razzismo urbano che non era più pretesa di superiorità o, eventualmente altezzosità, ma vera e propria xenofobia. Il secondo consisteva nel conflitto delle generazioni nelle famiglie degli immigrati, la più anziana impegnata in una faticosa opera di integrazione attraverso i mestieri umili e il piccolo commercio, l'altra insofferente a quel modello ma contemporaneamente in conflitto con le società ospitanti.

Entrambi i concetti confluivano con toni bonari in **East is East**, di Daniel O' Donnell, del 1999, risolta in commedia brillante, nel sobborgo di Manchester, dove al politico razzista faceva da *pendant* la spassosa dialettica della famiglia bottegaia pakistana profondamente divisa sugli usi matrimoniali e sui rituali religiosi:

EAST IS EAST: cap. 1; cap. 5

Non troppo dissimile da quello, nell'argomento e nei toni, era il mondo greco messo a ferro e fuoco dalla multiculturalità in **Il mio grasso grosso matrimonio greco**, di Joel Swick, del 2002, anche in questo caso con brillante narrare e lieto fine, anche se meno d'"integrazione".

La tematica generazionale, espressione soprattutto del frenetico vorticare dei costumi dentro le comunità si fa invasiva non solo delle comunità immigrate in Occidente, ma penetrava esplosivamente dentro le stesse comunità d'origine, come rappresentava **Monsoon Wedding**, di Mira

Nair, del 2001, guardando dentro l'anima indiana, non quella tribale e più conservatrice, ma a quella più avanzata della nascente borghesia di Nuova Dehli.

Ma era la dimensione drammatica a prevalere, perché tale era la realtà. Così il sottobosco dell'immigrazione legato al lavoro nero, si manifestava in *Rosetta*, di Jean-Pierre Dardenne, del 1999, anch'esso citato nella sezione del valore - lavoro.

Era il tema del *melting pot*, un tempo tematica quasi esclusivamente americana ed ora connotato delle metropoli occidentali, declinato nelle tante maniere che la vita quotidiana suggeriva e interpretabile anche come sostanziale estraneità delle metropoli stesse all'esistenza umana. Lo si capiva nell'intrecciarsi di vicende della Parigi immersa nel caos quotidiano di *Storie (Code inconnu)*, di Michael Haneke, del 2000.

La tematica del *melting pot* non risparmiava nessun avamposto della civiltà avanzata e la si ritrovava in Svezia, con *Jalla Jalla!*, di Josef Fares, del 2000, vicenda di incontro/scontro tra libanesi e locali.

Il tema del *melting pot* nel caos metropolitano non poteva mancare naturalmente in America, rappresentata in una Los Angeles esasperata e violenta, dove le esistenze di uomini dalle tante provenienze etniche si incrociavano ignorandosi o demolendosi a vicenda, in *Crash – Contatto Fisico*, di Paul Haggis, del 2005.

Il paradigmatico incontro – scontro delle etnie che durava un giorno, il razzismo immerso nell'insofferenza metropolitana in cui il percorso storico di lunga durata e la più recente e frenetica globalizzazione infilavano l'umanità trova soluzioni impensate anche se non definitive.

Era così nel caso del poliziotto che il destino riportava a contatto con la donna offesa dal suo ottuso maschilista razzista, in un contesto in cui il razzismo appariva un connotato quasi indelebile nel colloquio tra il poliziotto e il procuratore cui la società offriva tanti strumenti di ricatto:

#### CRASH – CONTATTO FISICO: cap. 13

E quando le difficoltà dell'incontro tra i diversi mondi riuscivano a sciogliersi passando attraverso la musica e quindi per l'anima profonda che fa tutti uguali nel colore della pelle, nella forma degli occhi, nel linguaggio, l'anonima realtà dell'ordine costituito veniva kafkianamente a prevalere. Accadeva in *The Visitor - L'ospite inatteso*, di Thomas McCarthy, del 2007, ad impedire la cosa più semplice, il dialogo tra l'uomo e l'uomo, chiudendo l'uno in una prigione perché clandestino e lasciando l'altro nella solitudine di un'amicizia conculcata.

*Melting pot* era legato anche alla precarietà che restituiva forza al caporalato, quasi una guerra obbligata tra diversi "strati" di poveri, come nel film *In questo mondo libero*, di Ken Loach, del 2007, con il paradosso della donna licenziata in tronco che, per vivere, si fa imprenditrice del mercato clandestino della manodopera e dunque sfruttatrice di uomini provenienti dall'est europeo.

E un po' *Melting pot* è anche la Roma raccontata da *Civico 0*, di Francesco Maselli, del 2007, dove l'umanità sradicata dai luoghi d'origine, la rumena, l'etiopica, perdevano nell'ansia o nell'insicurezza le speranze che le avevano mosse, intrecciando la loro precarietà di vita con quella dei barboni nostrani. Era l'insieme delle vittime di sempre con quelle divorate dal grande moloch della globalizzazione.

Il nodo dunque stava in un sistema economico che si propone come ordine mondiale e che invece scardina certezze acquisite determinando anzi, nel lungo periodo la fragorosa crisi di sistema. Si entra, man mano nella seconda grande crisi del secolo che si racconta in simultanea.

Il pretesto della costruzione in diverse città americane di un libro-indagine sui licenziamenti nell'industria si incarnava in un documentario, *The Big One*, di Michael Moore, di 1997, vera e propria crociata contro le grandi aziende che operano in quel modo. Il gruppetto di 20 domande fatte in una cinquantina di città, una al giorno, metteva sotto processo le multinazionali. Emergeva

un mondo di lavoratori che non ricevevano aumenti da decine di anni, il potenziale di energie nazionali sacrificato a un moloch, sottoposto all'improvvisa perdita del lavoro, mentre i profitti delle aziende si moltiplicano.

Il tema del lavoro "sottratto" era intrinseco al filone della globalizzazione e coinvolgeva tante realtà. Anche quella italiana si esprimeva attraverso un tema vecchio della tradizione nazionale, coniugato in salsa nuova perché proiettato sullo scenario della crisi epocale, come in *L'anno di Rodolfo*, di D. Ruffino e F. Testardo Tonozzi, del 2005, storia di un cinquantenne precipitato nella dimensione di cassintegrato.

E risaltava ancora nella magnifica lotta di una comunità contro la multinazionale americana cui si fa ampio riferimento nella sezione valore-lavoro, rappresentata in *Il posto dell'anima*, di Riccardo Milani, del 2002.

Le conseguenze della crisi e della perdita del lavoro sull'anima venivano fissate in *Cacciatore di teste*, di Constantin Costa Gavras, del 2005, tra ironia e noir.

Era la trasformazione esistenziale che un tecnico qualificato subiva con la perdita del lavoro. Dapprima capace di accogliere con pacatezza il "taglio" che lo privava del lavoro, precipitava man mano nell'angoscia dell'esclusione, fino a decidere di far fuori la concorrenza. Il killer dei chimico-cartari non era mosso dalla psicopatia o dalla sessualità paranoica, ma la sua lucida pazzia nasceva dalla pazzia del contesto socio-economico. E il contesto era quello dell'economia globalizzata come attestava il competente ultimo assassinato:

#### CACCIATORE DI TESTE: cap. 2 e cap. 12

Dunque la crisi non era solo questione di immigrati o lavoratori dequalificati, ma colpiva i qualificatissimi, come travolgeva *yuppies* di belle speranze, come l'agente di borsa in fuga di *Banqueroute*, di Antoine Desrosieres, del 1999.

E sempre più si avvertivano i venti della crisi profonda, davanti ai quali l'America tornava a guardare nella storia di quella prima traumatica crisi, la grande depressione. Lo faceva con *Fratello, dove sei?* dei fratelli Cohen, del 2000, immergendo sbandati "quasi gangsters" nell'America rurale sul tipo di *Furore*. Oppure scherzava sulla grande depressione con il burlesco *La canzone più triste del mondo*, di Guy Maddin, del 2003, inventandosi una birraia organizzatrice di festival canori per avere clienti.

Oppure ancora tornava alle risorse dell'americano con *Cinderella man*, di Ron Howard, del 2005, storia del pugile James J. Braddock, combattente mosso dalla miseria che ben conosceva. La Grande depressione s'intravedeva anche nella Los Angeles di *Chiedi alla polvere*, di Robert Towne, del 2006, dall'omonimo romanzo coevo alla crisi, che risolveva il tutto in un duetto esistenziale d'alcova tra lo scrittore di belle speranze e la messicana in cerca di soluzioni.

Ci fu ben altro, dopo la svolta segnata dall'attentato alle torri gemelle che un film, segnalato nella sezione America, rappresenta in un lavoro a più mani, *11 settembre 2001*, di Youssef Chahine, Amos Gitai, ed altri, del 2001. La tragedia poi permetteva al cinema di suggerire la conservazione dell'umanità con le due vedove americane di *Beyond belief*, di Beth Murphy, del 2007, animatrici di aiuti alle vedove afgane.

Sullo sfondo della crisi occidentale stanno le contraddizioni degli altri mondi oscillanti tra la modernizzazione e il degrado umano e sociale spesso annidato nelle grandi città. Era il caso della Rio de Janeiro di due ragazzi, uno dei quali trovava la soluzione nella criminalità, in *City of God*, di Fernando Meirelles, del 2001.

Il cinema osservava la crisi nei tanti angoli del grande mercato mondiale. Registrava la disperata battaglia degli operai argentini rimasti disoccupati contro un mondo di politici, finanziari,

giudici, coesi intorno agli interessi forti. Accadeva con *The Take - La presa*, di Avi Lewis, del 2004, film-documentario d'impetosa analisi del disastro imposto da Menem al suo Paese seguendo la filosofia neoliberista. Privatizzazioni e scelte monetarie preparavano il crollo dei bond e alimentavano la rabbia di un popolo in ginocchio e dei disoccupati.

Lo stesso tema svolgeva in chiave storica *Diario del saccheggio*, di Fernando Ezequiel Solanas, del 2004, ricostruendo il trentennio di politiche fallimentari che avevano consegnato l'economia argentina al disastro, culminando nella rivolta del 2001 che aveva imposto il cambio di governo. Film severo e didascalico, era un vero e proprio manifesto politico contro il sistema post-peronista e contemporaneamente contro il prezzo pagato dalle economie deboli alle economie forti e ai poteri finanziari e alla speculazione cui si contrapponeva una dignità degli ultimi:

#### DIARIO DEL SACCHEGGIO: cap. 5

Dove finiva quel film, ne iniziava un secondo che portava proprio quel titolo, *La dignità degli ultimi*, dello stesso Fernando Ezequiel Solanas, del 2005. Faceva leva sui valori più profondi del popolo, contrapposti al male morale della corruzione e dell'incapacità della classe dirigente.

Nell'estrema periferia della globalizzazione, quella che dalla decolonizzazione in poi aveva conosciuto un degrado ulteriore, la denuncia insieme sorridente, indignata e commossa del mondo dei più innocenti, i bambini, si presentava con un film-documento finalizzato alla divulgazione di un messaggio sulla realtà in Uganda, l'italiano *Bimbi Neri, Notti Bianche*, di Giobbe Covatta, del 2005.

E mentre un'epoca della civiltà occidentale si andava dileguando senza certezze, neppure il mondo che le si era contrapposto in un tempo non troppo lontano configurava una felicità. La Cina di *La stella che non c'è*, di Gianni Amelio, del 2006, visitata per lavoro da un tecnico italiano era un mesto ed asfittico mondo modellato sulla rivoluzione industriale occidentale, ma in modo ancor più confuso e ambiguo. Viaggio attraverso le tante "Cina" che incontra macdonalds, catapecchie, formicai umani, fabbriche fatiscanti un po' luoghi di lavoro un po' abitazioni pericolose. Viaggio in un mondo tra mediocrità e conformismo, senza nostalgia né speranza:

#### LA STELLA CHE NON C'È: cap. 12 e 13

Se da una parte si consumava il tramonto delle speranze legate alla storia del liberismo e della società occidentale, dall'altra si dileguava il sogno utopico del comunismo. Tutto si componeva nell'incerto insieme della globalizzazione in cui i valori si facevano incerti e insicuri perdendosi nelle nebbie della nuova grande depressione.

Non c'era un futuro roseo colto dal cinema in questo presente che si faceva storia come in un invecchiamento precoce. Più che storia c'era millenaristica profezia e il mondo "caricaturizzato" e "enfaticizzato" dal cinema rappresentava il grottesco dell'egoismo planetario. Ma come negare che l'egoismo planetario non dava il gusto della speranza ma minacciava l'ambiente di morte e costringeva l'umanità nella paura del suo domani?

Era in fondo l'ombra di una sorta di ritorno al buio cavernicolo che faceva intravedere il pessimistico *Below sea Level*, di Gianfranco Rosi, del 2008.

Che cosa restava all'umanità immersa nella grande trasformazione, come fosse in attesa di una sentenza, di assoluzione o di morte? Resta la forza dei propri valori, quelli stessi che si sono rilevati nella sezione Valore – lavoro, come intreccio di un'identitaria dignità del lavoro con i valori profondi della Comunità. Quei valori non possono tacere ed emergono proprio quando uno dei lottatori si spegne, nel silenzio commosso di chi ha combattuto con lui e continuerà a lottare perché resti il senso profondo dell'umanità. Ciò suggerisce nelle sue scene finali *Il posto dell'anima*,

mentre l'anima di quell'eroe consumato dal veleno industriale sembra incarnarsi nell'orso che ha tanto cercato di vedere in vita:

IL POSTO DELL'ANIMA: cap. 14

## TITOLI SU CRISI - GLOBALIZZAZIONE - CRISI

*L'emigrante*, di Charlie Chaplin, del 1917;  
*Sunnyside*, di Charlie Chaplin, del 1919;  
*Il Monello*, di Charlie Chaplin, del 1921;  
*La febbre dell'oro*, di Charlie Chaplin, del 1925;  
*Berlino - Sinfonia di una grande città*, di Walter Ruttmann, del 1927;  
*La folla*, di King Vidor, del 1928;  
*Viaggio di mamma Krausens verso la felicità*, di Piel Jutzi, del 1929;  
*Piccolo Cesare*, di Mervyn LeRoy, del 1930  
*Zuiderzee*, di Joris Ivens, del 1930  
*La bionda e l'avventuriero*, di Roy Del Ruth, del 1931;  
*Le vie della città*, di Rouben Mamoulian, del 1931;  
*Darò un milione*, di Mario Camerini, del 1931;  
*La follia della metropoli*, di Frank Capra, del 1932;  
*Signora per un giorno*, di Frank Capra, del 1933;  
*Nostro pane quotidiano*, di F.W. Murnau, del 1934  
*Tempi moderni*, di Charlie Chaplin, del 1936;  
*La vita è nostra*, di Jean Renoir, del 1936;  
*Furore*, di John Ford, del 1940;  
*La vita è una cosa meravigliosa*, di Frank Capra, del 1946;  
*Bonny and Clyde*, di Arthur Penn, del 1967;  
*America 1929: Sterminateli Senza Pietà*, di Martin Scorsese, del 1972;  
*L'imperatore del Nord*, di Robert Aldrich, del 1973;  
*Questa è la mia terra*, di Hal Ashby, del 1976;  
*Mosquito Coast*, di Peter Weir, del 1986;  
*Gorilla nella nebbia*, di Michael Apted, del 1988;  
*Indio*, di Antonio Margheriti (Anthony Dawson), del 1989;  
*Mato Grosso*, di John McTiernan, del 1992;  
*Grazie, signora Thatcher*, di Mark Herman, del 1996;  
*The Big One*, di Michael Moore, di 1997;  
*East is East*, di Daniel O' Donnell, del 1999;  
*Rosetta*, di Jean-Pierre Dardenne, del 1999  
*Banqueroute*, di Antoine Desrosieres, del 1999;  
*Instinct - Istinto Primordiale*, di Jon Turteltaub, del 1999  
*Sognando l'Africa*, di Hugh Hudson, del 2000  
*The Beach*, di Danny Boyle, del 2000  
*Fratello, dove sei?* dei Cohen, del 2000;  
*Storie (Code inconnu)*, di Michael Haneke, del 2000;  
*Jalla Jalla!*, di Josef Fares, del 2000;  
*11 settembre 2001*, di Youssef Chahine, Amos Gitai, ed altri, del 2001;  
*Monsoon Wedding*, di Mira Nair, del 2001;  
*City of God*, di Fernando Meirelles, del 2001;  
*I lunedì al sole*, di Fernando León de Aranoa, del 2002;

*Il mio grasso grosso matrimonio greco*, di Joel Swick, del 2002;  
*Il posto dell'anima*, di Riccardo Milani, del 2002;  
*La canzone piu' triste del mondo*, di Guy Maddin, del 2003;  
*The Take - La presa*, di Avi Lewis, del 2004;  
*Diario del saccheggio*, di Fernando Ezequiel Solanas, del 2004;  
*L'incubo di Darwin*, di Hubert Sauper, 2004;  
*Cinderella man*, di Ron Howard, del 2005;  
*La dignità degli ultimi*, di Fernando Ezequiel Solanas, del 2005;  
*L'anno di Rodolfo*, di D. Ruffino e F. Testardo Tonozzi, del 2005;  
*Bimbi Neri, Notti Bianche*, di Giobbe Covatta, del 2005;  
*Cacciatore di teste*, di Constantin Costa Gavras, del 2005;  
*Crash – Contatto Fisico*, di Paul Haggis, del 2005;  
*Chiedi alla polvere*, di Robert Towne, del 2006;  
*La stella che non c'è*, di Gianni Amelio, del 2006;  
*The Visitor - L'ospite inatteso*, di Thomas McCarthy, del 2007;  
*Beyond belief*, di Beth Murphy, del 2007;  
*In questo mondo libero*, di Ken Loach, del 2007;  
*Civico 0*, di Francesco Maselli, del 2007;  
*Below sea Level*, di Gianfranco Rosi, del 2008.