

Michele Sità

L'Italia raccontata dal cinema

Dalle origini alla dolce vita



ELTE Eötvös József Collegium

Budapest

2022

Michele Sità
L'Italia raccontata dal cinema
Dalle origini alla dolce vita

Michele Sità

L'Italia raccontata dal cinema

Dalle origini alla dolce vita

Un viaggio tra storia, cultura, lingua e stereotipi

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest

2022

Tutti i diritti sono riservati. Senza regolare autorizzazione è vietato riprodurre questo volume anche parzialmente e con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2022

Direttore responsabile del volume: Dr. László Horváth, Direttore del Collegio Eötvös József ELTE

Autore: Michele Sità

Illustrazione di copertina: Rita Piscioneri

Copyright © Eötvös Collegium, 2022

© L' autore

Stampato in Ungheria per CC Printing Szolgáltató Kft.

Direttrice : Ilona Szendy

1118 Budapest, Rétköz u. 55. A/fsz. 2.

ISBN 978-615-5897-57-3

Indice

Il perché del cinema.....	11
I primi passi di un cinema alla ricerca di se stesso	
Tra storia, epopea e letteratura.....	13
Teatro e cinema: un rapporto di amore e odio.....	17
Le prime serie comiche: Fregoli, Cretinetti e Tontolini.....	19
Pirandello e la sguaiataggine del cinema parlato.....	22
Il cinema irretisce l'uomo?.....	25
Gabriele D'Annunzio:	
il cinematografo contro la mortificante ignoranza.....	30
L'italiano diventa un Maciste.....	32
Colonne sonore, film-opera e musicarelli.....	35
La consacrazione del cinema come settima arte:	
la prima Mostra del Cinema di Venezia.....	39
Un'Italia in cerca di identità.....	41
Dalle ceneri del fascismo al neorealismo	
I Cinegiornali ed il racconto di un'Italia che non esiste.....	44
<i>Ossessione</i> : un'Italia rovesciata come primo passo verso il Neorealismo...	46
Il neorealismo italiano:	
espressione di un'Italia distrutta e di buoni sentimenti.....	52
<i>Roma città aperta</i> : le cicatrici della memoria.....	54
<i>Paisà</i> : l'Italia ricucita e le speranze soffocate sul nascere.....	57
Vittorio De Sica: il drammatico nelle situazioni quotidiane.....	60
<i>Riso amaro</i> e le varie sfumature di un'Italia che soffre e fatica.....	65
L'Italia si mostra agli italiani	
Nuovi luoghi e nuove storie per un'Italia che torna a sognare.....	71
<i>Le ragazze di Piazza di Spagna</i>	
e la semplice genuinità degli anni Cinquanta.....	73
<i>Pane, amore e fantasia</i> : le ambientazioni paesane e i dialetti.....	79
Gli italiani cominciano ad osservarsi e ad indagare su se stessi.....	85
Film in costume, storia e tradizioni: <i>Senso</i> e <i>Il Gattopardo</i>	91
Guerra e cinema:	
<i>Il generale Della Rovere</i> , <i>La grande guerra</i> , <i>Tutti a casa</i>	101

Indice

La dolce Italia e i suoi grandi protagonisti

Federico Fellini: tra realtà e immaginazione..... 112

Le dolci vite

Dalla dolce vita al divorzio all'italiana il passo è breve..... 114

La parabola della dolce vita: *C'eravamo tanto amati* 116

La dolce vita allo specchio 127

L'amara vita e la dolce bellezza 133

Federico Fellini e la società contemporanea

Il Novecento: un secolo felliniano..... 140

I personaggi senza tempo 142

Viaggiare su un binario scomodo 144

Lo smarrimento esistenziale dell'Italia di ieri e di oggi..... 146

I personaggi in cerca di Fellini 148

Il potere dell'immagine e della comunicazione a tutti i costi 150

Il recupero del silenzio 152

L'Italia raccontata dal cinema 155

Bibliografia..... 158

Il perché del cinema

Il cinema nasce dalla forte esigenza che l'uomo ha di raccontare e di raccontarsi, è come se si volessero imprimere sulla pellicola le proprie impronte, il tutto per lasciare un segno, un messaggio che possa poi raggiungere lo spettatore. Questa capacità di coinvolgere e stimolare le emozioni venne compresa fin dalla nascita dei primi filmati, all'inizio venivano create storie molto semplici, poi sempre più complesse, spesso c'è stato anche chi ha utilizzato la macchina da presa per raccontare la grandezza (vera o presunta) di un Paese, per mostrare le proprie conquiste, basti pensare ai cinegiornali ed alla loro attività propagandistica. Tuttavia, percorrendo la storia del cinema di varie nazioni, ci si accorge di come i film e le varie correnti cinematografiche abbiano accompagnato e mostrato la storia, la cultura, la lingua di ognuno di questi Paesi, offrendo non solo un quadro chiaro di come una nazione cambi, ma mettendo in evidenza anche il modo in cui questa si vuol presentare. Il cinema di un determinato Paese si trasforma, quindi, in un insostituibile strumento di conoscenza, in un veicolo capace di esportare lingue e culture lontane, di raccontare vizi e virtù di un popolo, di mostrare le proprie paure e le proprie debolezze, ma anche di stimolare la curiosità dello spettatore. Utilizzare i film a scopo di apprendimento non è certo una novità, soprattutto negli ultimi vent'anni il cinema è entrato lentamente nelle aule delle scuole e delle università, tuttavia oltre all'utilizzo dei filmati per il perfezionamento delle conoscenze linguistiche, ci si accorge sempre di più di come i film rappresentino una sorta di cartina di tornasole degli usi e dei costumi di un popolo, una vera e propria mappa costituita da frammenti di storia e di cultura. Sembra inoltre che i film si trasformino, di volta in volta, in una sorta di lente magica capace di mostrare l'approccio verso la realtà esterna, un approccio che a volte dissimula e distorce la realtà stessa, a volte la rende nebulosa, altre ancora cruda e schietta, fino a rifugiarsi, in alcune occasioni, in un'onirica atmosfera dai contorni surreali. Si ride, si piange, ci si commuove e ci si arrabbia di fronte alle banalità ed alle complessità dell'uomo, di fronte a quello strano modo di guardare il mondo e di raccontarlo. I primi filmati cercavano di catturare il movimento, ci si sorprende a vedersi vivere, a guardare se stessi dall'esterno, poi si cercò pian piano di mostrare i fatti e le persone, ma ormai la miccia era innescata e si voleva andare oltre, ci si voleva immergere nell'anima delle persone,

nel loro modo di essere e di agire, si voleva sempre più cercare di capirle, di entrare nei misteriosi meccanismi che regolano la vita. C'era quindi posto per la realtà e per la fantasia, per il passato e per il futuro immaginato, per la letteratura, la poesia, la musica e il teatro, c'era spazio per tutte le arti, per la storia, la filosofia, la scienza, c'era il momento per il sorriso e quello per il pianto, per la spensieratezza e per la riflessione, tutto sembrava poter trovare il modo per essere raccontato e per far rivivere sullo schermo gioie, dolori, sofferenze, paure e quant'altro l'essere umano fosse in grado di provare. In Italia il cinema è stato, molto più che in altri Paesi, uno strumento per raccontare la società italiana ed i suoi cambiamenti, assumendo la dimensione di un ininterrotto racconto. Nelle pagine che seguono si cercherà di intraprendere, quindi, un vero e proprio viaggio nell'Italia che il cinema e i suoi protagonisti ci hanno voluto raccontare. Si tratta di un lungo viaggio, fatto di gioie e di dolori condivisi sullo schermo, un viaggio di emozioni e di partecipazione collettiva, un percorso variegato e carico di suggestioni che, come tutti i viaggi, non potrà e non pretenderà di essere esaustivo. Non si tratta quindi di una vera e propria storia del cinema italiano, non si percorreranno tutte le correnti cinematografiche e non si parlerà di tutti i protagonisti che ne hanno fatto parte, si cercherà tuttavia di porre, su alcuni momenti fondamentali, una lente d'ingrandimento che ci possa far capire meglio, nel bene e nel male, l'anima stessa dell'Italia. Il quadro che ne verrà fuori sarà estremamente vivace e variopinto, mostrerà il fascino di un Paese e lo farà tramite i volti e le storie che lo hanno attraversato, sarà un dipinto impegnato di vita e carico di melodie ed atmosfere tutte italiane.

I primi passi di un cinema alla ricerca di se stesso

Tra storia, epopea e letteratura

Alla sua nascita il cinema destò molta curiosità ma anche molti pareri contrastanti, tuttavia verso la fine dell'Ottocento furono in tanti ad interessarsi a questa forma di espressione, non solo in Francia e non solo i famosi fratelli Lumière¹, non solo in Germania, in Inghilterra e negli Stati Uniti, ma anche in molti altri Paesi dove, nell'ultimo decennio del XIX secolo, ci si confrontava e si sperimentavano nuove tecniche che permettevano di mostrare immagini in movimento. Anche l'Italia non fu da meno, forse si partì con un po' di ritardo ma il contributo italiano al mondo del cinema è sicuramente di grande rilievo fin dai suoi primi passi. La prima cosa da notare è che, nonostante le prime proiezioni fossero già presenti in vari Paesi, non possiamo ancora dire che esistesse una vera e propria arte cinematografica e, ancora di meno, che il cinematografo avesse una certa coscienza di sé. Bisognerà aspettare di arrivare ai primi del Novecento per notare un cambiamento nei confronti del cinematografo, possiamo quindi inserire questo processo all'interno di un più complesso cambiamento sociale che consisteva, in realtà, in una sempre maggiore diffusione e commercializzazione delle produzioni artistiche. Cresceva quindi il numero dei giornali, dei libri pubblicati e venduti in un numero sempre maggiore di copie, ciò era inoltre collegato alla nascita di case editrici sempre più grandi e professionali, per non parlare della diffusione sempre più capillare di concerti e della commercializzazione dell'arte figurativa in generale. Il cinema si inserisce quindi all'interno di un più vasto processo e lo fa cercando di trovare delle tematiche che fossero sempre più proprie, dei soggetti che potessero renderlo sempre più originale

¹ A parte la famosa affermazione pronunciata dal padre dei due fratelli Lumière, secondo cui il cinematografo si limiterebbe ad essere una semplice curiosità scientifica, furono gli stessi Auguste e Louis Lumière a considerare questa loro scoperta una moda momentanea, tanto che Louis si premurava di avvertire subito i novelli operatori dicendogli, senza mezze parole, che quel mestiere da "saltimbanchi" che stavano imparando non era certo in grado di garantirgli un futuro, il cinematografo sarebbe durato pochi mesi per poi svanire (cfr. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 1° vol., *L'Invention du cinéma*, Denoël, Parigi 1947). Di contro il produttore Charles Pathé era riuscito a vedere oltre, era anzi convinto che il cinema sarebbe diventato lo spettacolo, il giornale e la scuola di domani (cfr. AA.VV. *L'Arte di tutte le arti. Il centenario del cinema in Italia*, Ist. Poligrafico e Zecca Dello Stato, Roma 1995, p. 124).

ed insostituibile, o in un certo senso non intercambiabile con le esperienze e le opere prodotte dalle altre arti. Il primo vero film italiano, pur durando solo una decina di minuti, ha subito mostrato il suo avvicinamento alla storia. Siamo nel 1905 e Filoteo Alberini, che già nel 1895 aveva brevettato il suo Kinetografo², decise di portare su pellicola, per il trentacinquesimo anniversario dell'annessione di Roma al Regno d'Italia, l'evento chiave di quel momento storico, ovvero la breccia di Porta Pia, che offre quindi spunto a *La presa di Roma*³, considerato unanimemente il primo film a soggetto:

La storia, la Grande storia – come afferma Gian Piero Brunetta – irrompe nel cinema italiano fin dal suo atto di nascita e lungo tutta la sua evoluzione nel corso del Novecento ne diventa elemento costitutivo e identitario, assieme alla piccola storia quotidiana, a tutti i cromosomi letterari, teatrali, melodrammatici che ne compongono il patrimonio genetico⁴.

² L'idea del Kinetografo venne ad Alberini osservando il Kinetoscopio di Thomas Edison, fu in quel momento che scattò in lui qualcosa: "non sarebbe forse meraviglioso poter far vedere quella fotografia animata a centinaia di persone col mezzo della proiezione luminosa sul tipo della vecchia lanterna magica?". Cfr. Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Marsilio, Venezia 1999, p. 14 e F. Alberini, *Dalla prima sala cinematografica allo stereocinema*, in "La Tribuna", Roma, 1° febbraio 1923. In un documentario uscito nel 2019 e diretto da Stefano Anselmi, viene non solo messa in evidenza l'importanza di Filoteo Alberini, ma si parla anche di una storia che sarebbe forse dovuta andare diversamente, come indica, forse con un pizzico di provocatorietà, lo stesso titolo del documentario: *L'italiano che inventò il cinema*. Il documentario mostra, tra l'altro, le date di un percorso importante: 1871, Antonio Meucci inventa il telefono; 1895, Guglielmo Marconi inventa la radio; infine la data del 1895, legata ai Lumière, che viene poi sostituita dal 1894, indicando Filoteo Alberini come inventore del cinema. Pare infatti che il ritardo del cinema italiano rispetto ad altri Paesi fosse dovuto, in realtà, a qualche intoppo burocratico e finanziario, visto che la richiesta del brevetto da parte di Filoteo Alberini avvenne nel 1894. Si narra inoltre di un viaggio di Alberini in Francia proprio per mostrare il suo Kinetoscopio ai fratelli Lumière, per confrontarsi e condividere con loro eventuali sviluppi. L'invenzione del cinema è ormai legata ai fratelli Lumière, ha forse poco senso riparlare oggi di chi sia arrivato prima, la verità è che era un periodo di grande fermento, il fascino delle immagini in movimento era una fiamma ormai accesa e molti cercavano un modo per realizzarla: il nostro Alberini fu sicuramente uno di questi pionieri. Si veda anche G. Lombardi, *Filoteo Alberini. L'inventore del cinema*, Sacco Editore, Roma 2008.

³ Per maggiori approfondimenti si rimanda a A. Bernardini, G. Lasi, G.P. Brunetta, M. Canosa, 1905, *La presa di Roma: alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Genova 2006 e G. Lasi, *La presa di Roma (Filoteo Alberini, 1905). Nascita di una nazione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015.

⁴ G. P. Brunetta, *L'Italia sullo schermo - Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020, p. 15.

Comincia così il lungo percorso del cinema italiano che, dopo le prime prove cinematografiche volte a catturare il movimento, cerca fin da subito di scandagliare nella propria storia, nel proprio teatro e nella propria letteratura alla ricerca di soggetti che potessero trasformarsi in immagine. Oltre alle vicende tratte da momenti storici o eventi culturali, faceva ingresso nel mondo del cinema anche la natura e tutto ciò che ad essa era legato, in tal modo il cinematografo offriva un ventaglio di possibilità che le altre espressioni artistiche non possedevano. Un caso particolare è quello del film di Arturo Ambrosio e Luigi Maggi intitolato *Gli ultimi giorni di Pompei*, uscito nel 1908. La peculiarità di questa pellicola è che racchiude in sé molte delle caratteristiche del cinema più recente, perché se da un lato prende come spunto un evento storico ben preciso e cerca di ricostruire una calamità naturale, ovvero la tragica eruzione del Vesuvio avvenuta nel 79 d.C., non si dimentichi che si tratta anche di un adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo storico di Edward Bulwer-Lytton, pubblicato nel 1834. Oltre a ciò, pur trattandosi anche in questo caso di una pellicola che, se la si confronta con i film successivi, non è molto lunga, potremmo tranquillamente farla rientrare nel genere epico, sono quindi presenti, oltre al contesto storico, anche le peripezie amorose e drammatiche dei protagonisti. L'evento naturale dell'eruzione diventa parte stessa della narrazione, cambia i destini dei personaggi e condiziona le loro vite coinvolgendo, in tal modo, lo spettatore che osserva, al tempo stesso, un momento storico, un evento naturale ed una storia fatta di anima, sentimenti, azione e drammaticità. Sarà forse anche per questo che *Gli ultimi giorni di Pompei* fu il primo film italiano a girare moltissime sale e ad attirare l'attenzione del pubblico straniero, alcuni lo definirono una vera e propria opera d'arte⁵, altri affermarono addirittura che questa pellicola rivoluzionava, per l'accuratezza con cui era stata prodotta, l'intero mercato cinematografico⁶. Fu questo consenso collettivo a dare spinta al cinema italiano, ovviamente molti dei film che seguirono cercarono di cavalcare l'onda di questo successo, concentrandosi in maniera più marcata sul filone epico e portando sullo schermo, in maniera sempre più consapevole, titoli come *La caduta di Troia*, *L'Odissea* e *L'Inferno*, film usciti tutti nel 1911. Notiamo subito come i primi successi e l'interesse sempre più vivo del pubblico portassero ad una produzione sempre maggiore di film ma, oltre a ciò, bisognerà considerare come si venissero pian piano ad

⁵ Cfr. "Ciné-Journal", n.14, 19.11.1908.

⁶ Cfr. "Ciné-Journal" n. 166, 28.10.1911 e n. 167, 4.11.1911.

intrecciare le varie espressioni artistiche. Con *L'Inferno*, per esempio, oltre a trovarci di fronte alla prima trasposizione cinematografica del capolavoro di Dante, l'immagine filmica trova ispirazione nelle famose illustrazioni di Gustavo Doré. *L'Inferno* è un film che ci fa riflettere anche su un altro motivo, ovvero sul fatto che le varie case di produzione cominciano a farsi una spietata concorrenza, abbiamo infatti due film con lo stesso titolo che sono usciti a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro. *L'Inferno* della Milano Films è sicuramente quello più completo ed elaborato, non solo per la lunghezza, che superava l'ora di proiezione, ma anche per i primi effetti speciali di un certo rilievo, per l'attenzione ai costumi ed alle didascalie. D'altro canto la pellicola della meno quotata Helios Film, pur essendo riuscita ad anticipare la concorrenza, mostrava una minor attenzione ai dettagli ed agli approfondimenti tematici, basti pensare che la pellicola non superava i quindici minuti e che, nonostante delle interessanti trovate e qualche azzardata nudità, non aveva la stessa coerenza tematica e didascalica dell'altra produzione. A far parlare ancora di più dell'Italia all'estero fu però *Quo vadis?*, film del 1913 diretto da Enrico Guazzoni che, rifacendosi al famoso omonimo romanzo, ci riporta nell'antica Roma di Nerone e riesce a conquistare anche il pubblico americano, facendo sì che il genere epico-storico fosse considerato, in un certo senso, di stampo prevalentemente italiano. Non è un caso che nel 1951 uscì il *Quo vadis?*⁷ americano, un rifacimento di quasi tre ore che, riprendendo il più modesto film italiano, divenne un successo di grande portata. Nonostante le case di produzione italiane fossero ancora piccole e non avessero grandi mezzi a disposizione, mostrano indubbiamente un grande ingegno ed una innegabile duttilità.

⁷ Alla versione americana di *Quo vadis?*, diretta da Mervin LeRoy, si deve anche la ripresa delle attività cinematografiche del dopoguerra, il film viene infatti girato principalmente a Roma, dando anche spazio ad alcuni attori italiani: Marina Berti, Alfredo Varelli, Pietro Tordi, ma anche alcune comparse di attori che si stavano affacciando al cinema in quegli anni, come una giovanissima Sophia Loren e Carlo Pedersoli, che dovrà poi aspettare vari anni prima di farsi conoscere con il nome di Bud Spencer (in quegli anni si dedicava principalmente al nuoto, è proprio del 1951 uno dei suoi sette ori ai campionati italiani di nuoto e l'argento ai Giochi del Mediterraneo nei 100 metri a stile libero).

Teatro e cinema: un rapporto di amore e odio

Se da un lato era chiaro che la nuova arte si cibassee, in un certo senso, di quel che le veniva offerto dalle sorelle maggiori, ovvero dalla pittura, dalla letteratura, dal teatro, ma anche dalla fotografia, dalla storia, dalla natura e dalla scienza, dall'altro lato notiamo come, con il passare degli anni, il cinema cercasse di ritagliarsi una sempre maggiore autonomia. La settima arte assume quindi delle peculiarità che gli permetteranno di differenziarsi dalle altre arti pur continuando ad attingere da queste, a volte trasformandosi in una vera e propria cassa di risonanza per tutte le altre espressioni artistiche. Un caso particolare è quello del teatro che, in un certo senso, lo si potrebbe definire il parente più diretto del cinema. Dal teatro il cinema mutua il movimento e la fisicità dei personaggi, la capacità di raccontare storie tramite il linguaggio del corpo, si tratta però di due forme di espressione diversa che, per fortuna, non solo possono convivere ma anche incrociarsi, collaborare e ispirarsi vicendevolmente. Un'altra cosa in comune tra il teatro ed il cinema è la presenza del pubblico, ovviamente si tratta di espressioni artistiche che hanno un tipo di fruizione differente, potremmo tuttavia dire, senza ombra di dubbio, che se non esistesse il pubblico le opere teatrali e i film perderebbero il loro valore. Il fatto che i teatri si prestarono, agli albori del cinema, ad ospitare le prime proiezioni, non vuol quindi significare un passaggio del testimone bensì il tendere la mano ad un fratello che ancora deve crescere. Questo era allora il cinematografo, un neonato che aveva bisogno di attenzioni, che necessitava di un suo spazio, che aveva bisogno degli spettatori e che, ovviamente, imitava i fratelli più grandi. Questo utilizzo continuo da parte del cinema di altre forme di espressione artistica era anche un modo per conferire a questa nuova forma d'arte, fin da subito, una certa dignità culturale, come se si poggiasse, riprendendo la famosa frase di Bernardo di Chartres, sulle spalle dei giganti. Il concetto è ben espresso anche da Brunetta, secondo cui questo

indiscriminato saccheggio di opere e soggetti di tutti i tempi e di tutte le letterature testimonia della *fame di racconto* dei pubblici cinematografici e del tentativo di promuovere culturalmente questa balbettante nuova forma di espressione⁸.

Cibarsi di arte significava proseguire per una via sicura, lungo una strada già battuta e tuttavia ancora ricca di tante cose da dire. Forse non si è però trattato

⁸ G. P. Brunetta, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976, p. 1.

di un vero e proprio saccheggio, lo potremmo piuttosto considerare come una rivisitazione viva e immaginifica di un percorso indubbiamente già visto, ma ora investigato con delle lenti diverse. Cimentarsi con le altre arti permetteva al cinema di assimilare le vie del racconto e di adattare alle proprie potenzialità, perfezionando di volta in volta il tiro, aggiustando la mira per poter raggiungere un livello di comunicazione sempre più alto. La cinematografia cercava nutrimento, sostegno ed ispirazione nella culla culturale da cui era nata ed in cui muoveva i primi passi, è quindi normale che il cinema italiano si sia

servito nei primi anni di vita della storia (e della letteratura) come punto d'appoggio, ma più di tutto come di un fattore privilegiato d'accelerazione della crescita, per acquisire legittimità culturale, esplorare le sue possibilità spettacolari e drammaturgiche e misurare i propri poteri rispetto ad altre arti e discipline più blasonate⁹.

Il cinema imparerà pian piano a camminare da solo, si allontanerà a poco a poco dal teatro e dalle altre arti, pur rimanendone collegato e facendovi costante riferimento. Il motivo principale che gli permise di incanalarsi su una strada tutta sua e di sfruttare a pieno le sue potenzialità gli venne dato, senza dubbio, dai continui sviluppi a livello tecnologico. Vorrei però mettere in evidenza un'altra caratteristica comune tra cinema e teatro, ovvero la capacità di osservare e di farsi osservare, quella particolare attitudine a riproporre l'esistenza umana in tutti i suoi aspetti, spesso esagerando con la mimica, i gesti e le espressioni. Questo era necessario soprattutto nei primi film, anche perché quando non c'erano le parole bisognava trovare il modo per potersi esprimere e trasmettere i significati, bisognava fare come quegli attori di teatro che calcano un'espressione, un movimento, un gesto, pur di poter arrivare anche agli spettatori più lontani. Non si dimentichi che nei primi film non esistevano i primi piani, l'esagerazione, a volte un po' goffa e grottesca, diveniva quindi necessaria per poter comunicare qualcosa. Non è quindi un caso che a fianco ai film storici, ai film epici, alla rappresentazione della natura, nascesse fin da subito anche il cosiddetto film comico. Furono molte le cooperazioni per la realizzazione dei primi film, per quanto riguarda il comico è interessante notare, per esempio, il fatto che molti interpreti dei film italiani provenissero dalla Francia e dalla Spagna. Anche in questo caso si tratta di film piuttosto semplici, dove la comicità nasceva proprio dal movimento, dalle espressioni eccessive, dalle forzature della mimica. Per far

⁹ G. P. Brunetta, *L'Italia sullo schermo*, cit., p. 16.

sorridere non c'era quindi bisogno di parole, era sufficiente un banale scherzo, un movimento maldestro, una caduta, ma anche quella classica e spassosa confusione generale a seguito della quale i personaggi, spesso, finivano a rincorrersi tra loro, il tutto accompagnato da movenze esageratamente artificiali, a volte addirittura meccaniche.

Le prime serie comiche: Fregoli, Cretinetti e Tontolini

Leopoldo Fregoli fu sicuramente uno dei primi mattatori del genere comico italiano al cinema, un personaggio che mostra, ancora una volta, la stretta connessione tra teatro e arte cinematografica. Fregoli può essere considerato il padre dei trasformisti, era inoltre cantante e attore, ma ad avvicinarlo al cinema fu senza dubbio l'incontro con i fratelli Lumière. Affascinato dalla possibilità di portare sullo schermo la sua arte camaleontica e i suoi giochi di prestigio, a partire dal 1898 produsse dei brevi filmati, legati alla cosiddetta serie Fregoli, che ebbero un grande successo. Senza entrare nei dettagli¹⁰, bisognerà comunque notare la capacità poliedrica e l'estro di Leopoldo Fregoli, un artista completo che viaggiò molto e fece di tutto per diffondere il suo mestiere e per aggiungere qualcosa a quelle prime proiezioni, ricche di suggestioni ma ancora tecnicamente imperfette. Furono suoi i primi tentativi di aggiungere la voce ai personaggi proiettati sullo schermo, in una sorta di doppiaggio da lui stesso effettuato in contemporanea con la proiezione. La sua arte richiedeva velocità di movimento, cambi repentini che Fregoli cercò, quindi, di trasferire sulla pellicola, in una sorta di illusioni sceniche che richiamano, in alcuni casi, dei veri e propri, pur se rudimentali, effetti speciali. La sua comicità era racchiusa in quella speciale arte di sorprendere chi osserva, giocando con la sua immagine che si moltiplicava, che si trasformava in un vecchio o in una donna, che talvolta proponeva fotogrammi che procedevano in senso contrario, cambiando sembianze in men che non si dica e riproponendo, grazie alla sua bizzarria, una realtà varia e multiforme.

Per una comicità che si confronti maggiormente con la società e che cominci a cercare sempre più il sorriso nell'autoironia, bisognerà attendere il 1909, con l'arrivo dell'attore francese André Deed in Italia per volere di Giovanni Pastrone e con la nascita del famoso personaggio Cretinetti. I moltissimi film girati in pochi anni cominciarono ad essere apprezzati e richiesti

¹⁰ Per un approfondimento su Fregoli si veda A. Rusconi, *Fregoli. La biografia*, Stampa Alternativa, Roma 2011.

in tutta Europa, ciò perché la comicità del personaggio Cretinetti, nella sua assurdità rumorosa e visionaria, era qualcosa di universale. Come già ci suggerisce il nome, Cretinetti era un personaggio capace di rendersi spesso ridicolo, non solo per le sue azioni insensate ma anche per le sue reazioni spesso esagerate e surreali. Bisogna inoltre notare come i film di Cretinetti facessero già un uso sapiente della camera, spesso cercando di sfruttare tutte le possibilità che il mezzo filmico poteva offrire. Non ci dobbiamo sorprendere nel vedere delle riprese accelerate, così come non ci dovrà stupire il competente utilizzo delle dissolvenze tra un'immagine e l'altra, utilizzando in alcune occasioni persino il fermo immagine.

Grande fortuna ebbe anche un'altra serie di film che si ispirava al personaggio Tontolini, interpretato dall'italo-francese Ferdinand Guillaume¹¹, che proveniva dal mondo circense ed era riuscito a portare in scena personaggi dalle movenze tipiche del clown. Con Cretinetti e Tontolini, che oltre al nome parlante avevano in comune tante altre cose, il comico entra quindi nel vivo, si ride per le disavventure di un personaggio un po' tonto, goffo ed impacciato, ma spesso dietro quelle espressioni buffe si nascondono anche delle pieghe malinconiche. Il primo film su Tontolini è del 1910 e fu seguito da molti altri, quello di Tontolini era diventato, così come per Fregoli e Cretinetti, un nome che permetteva subito di inquadrare il genere di film a cui si andava incontro. Tra i vari episodi della serie vorrei ricordarne uno del 1911, *Tontolini è triste*, film in cui si nota quanto le arti stessero tra loro comunicando e quanto il cinema cercasse di rivendicare,

¹¹ Ferdinand Guillaume, conosciuto anche col nome d'arte di Polidor, andò oltre il cinema muto, interpretando piccoli ma indimenticabili ruoli per grandi registi. Uno dei ruoli che sicuramente tutti ricordano è il clown de *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, che riportò Polidor all'arte circense che tanta parte aveva occupato nella sua famiglia. Lo ritroviamo sempre con Fellini, stavolta come monaco, ne *Le notti di Cabiria* (1957), è inoltre uno degli operai-clown de *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio del film *Boccaccio '70* (1962), mentre in *8 ½* (1963) lo vediamo rivestire nuovamente i panni del clown. In *Toby Dammit*, episodio del film *Tre passi nel delirio* (1968), interpreta invece il vecchio attore cieco che doveva ricordare, nelle movenze, il grande Totò. Le collaborazioni coi grandi registi non sono quindi mancate, basti pensare a Pier Paolo Pasolini, che gli assegna il ruolo del becchino in *Accattone* (1961), oppure al primo film di Marco Ferreri, *Una storia moderna - L'ape regina* (1963), dove Polidor interpreta frate Lorenzo. Non si dimentichi, infine, che nel 1911 aveva interpretato per la prima volta al cinema, nel film *Pinocchio* di Giulio Antamoro, il famoso burattino di Carlo Collodi. Per ricostruire la vita e l'opera di Ferdinand Guillaume si rimanda a E. Mosconi, *L'oro di Polidor: Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Il Castoro, Milano 2000; G. Marlia, *Polidor. storia di un clown*, Ibiskos Ulivieri, Empoli 2010; M. Giusti, *Polidor e Polidor*, Cineteca di Bologna, 2019.

per se stesso, alcune caratteristiche che tendessero ad identificarlo. In questo film il nostro protagonista è visibilmente giù di morale, nel mezzo della sua tristezza gli viene recapitato un messaggio del Dottor Conciso che gli suggerisce una cosa apparentemente banale, ovvero che per combattere la tristezza c'è un unico modo: divertirsi. Nella sua concisione il messaggio sembra essere giunto a Tontolini che, di conseguenza, decide di fare qualcosa che possa farlo divertire. Per prima cosa si reca a teatro, ha tuttavia la sfortuna di trovare in scena una rappresentazione triste, è così che il povero Tontolini uscirà dalla sala in lacrime, ancor più addolorato di quanto non lo fosse prima. Vagando per la città si imbatte poi in un circo, lo spettacolo sta per cominciare e, vedendo molte altre persone interessate, decide di entrare anche lui. Tuttavia neanche stavolta i propositi di combattere la sua tristezza vanno a buon fine, da una lite tra i clown si scatena una rissa che coinvolge anche gli spettatori, finché tutti non cominciano a correr via in un fuggi fuggi generale. Sconsolato e ormai quasi privo di speranze si trova di fronte ad un cinema, decide quindi di sedersi ed attende, senza troppe aspettative, l'inizio del film. Sulla tela bianca compare un signore alquanto buffo che comincia a saltellare di qua e di là, volteggia, poi sale su una sedia, sale sul tavolo ma cade per terra e, tra l'ilarità generale, pian piano, un sorriso si accende anche sul volto di Tontolini. Accompagnati dalle doti funamboliche del personaggio sullo schermo, da vari oggetti che si rompono e da due donne che irrompono improvvisamente sulla scena e percuotono con due scope il malcapitato, i sorrisi degli spettatori diventano fragorose risate collettive, neanche Tontolini riesce più a trattenersi: finalmente è guarito. Il potere del cinema è quello di cambiare lo stato d'animo delle persone, i film sono anche puro divertimento, un momento per dimenticare delle cose brutte della vita, in una sorta di catarsi liberatoria che permette di riacquistare serenità. Tra il teatro, il circo ed il cinema, ad assumersi il compito di far tornare l'allegria all'uomo è proprio quest'ultimo, con quella sua leggerezza spontanea mescolata alla schiettezza delle immagini proiettate. Ad aggiungere forza simbolica ed a farci riflettere è l'interprete che ritroviamo sulla tela di quel film nel film che, guarda caso, è lo stesso Ferdinand Guillaume-Tontolini.

Per capire la portata di questi personaggi si pensi che il loro nome diventò addirittura un modo di dire, in alcuni casi anche qualcosa di più, entrando persino a far parte del vocabolario italiano. Si pensi per esempio al fregolismo, parola che è passata ad indicare anche gli improvvisi cambiamenti di idee che avvengono, purtroppo di frequente, in ambito politico, per non

parlare della cosiddetta sindrome di Fregoli, una malattia a livello psichiatrico che porta il malcapitato a convincersi di essere perseguitato da una persona e di riconoscere in altri individui, confondendoli, la stessa fisionomia del presunto persecutore. Nel 1959, invece, si sente nominare nuovamente il nome Cretinetti, a rispolverarlo fu Dino Risi nel film *Il vedovo*, interpretato da Franca Valeri e Alberto Sordi. Il film comincia con Alberto che si confida con un suo collaboratore: ha sognato di essere rimasto vedovo e di aver provato un senso di gioia e di liberazione, mentre tutti piangevano lui era l'unico a ridere. Mentre si procedeva nel funerale Alberto sente un colpo, anche abbastanza forte, dietro la nuca. Si sveglia improvvisamente, era la moglie che lo guardava stranita dicendogli, con accento milanese: "Cos'hai Cretinetti, ridi nel sonno?". Era questo il suo modo di chiamare il marito, deridendolo continuamente per la sua incapacità, canzonandolo con quel soprannome parlante che più volte si ripete nel film: "Cosa fai, Cretinetti, parli da solo?". Ormai il modo di dire è quasi in disuso, tuttavia lo si trova ancora in molti vocabolari e sta ad indicare, in maniera scherzosa, una persona sempliciotta, buffa e, suo malgrado, comica. Meno documentato è l'uso della parola Tontolini e, anche se bonariamente si può sentir dire a qualcuno di non fare il "tontolino", non è detto che ci sia una diretta derivazione dal personaggio di Guillaume. Su Tontolini vorrei fare però un'altra considerazione, in particolare ripensando ai suoi ruoli nel cinema più recente, i ruoli che gli sono stati affidati da Fellini, Pasolini, Ferreri: a pensarci bene sono soprattutto dei ruoli malinconici, piccole parti che mostrano l'ombra di quell'antica comicità, forse un po' ingenua, sicuramente poetica, portando in scena il mesto incedere di un clown o di un vecchio attore cieco. Guillaume-Tontolini diventa la maschera di un mestiere che, così come lo aveva inteso e vissuto lui, è ormai passato, superato, nel bene e nel male, da un'espressione cinematografica sempre più tecnologica.

Pirandello e la sguaiataggine del cinema parlato

Finisce pian piano l'era del primo comico, lasciandosi alle spalle tutta quella forza poetica che lo contraddistingueva, tuttavia era chiaro che si era dato il via ad un genere che, se da un lato aveva spopolato per il primo decennio del '900, dall'altro aveva sicuramente gettato le basi per quella che sarà la futura commedia all'italiana. Non è un caso che esca proprio in quegli anni, per l'esattezza nel 1908, il celebre saggio di Pirandello su *L'umorismo*, una serie di riflessioni che tende a mostrare cosa sia il comico e cosa invece

si possa definire umoristico. In pratica il comico è proprio quel che si vedeva in quelle prime prove cinematografiche, ovvero il portare sulla scena dei movimenti esagerati e caricaturali, il mostrare quel che non ti aspetti, il bizzarro, l'imprevedibile. Quel che suscita il comico è proprio l'avvertimento del contrario, come lo definiva Pirandello, l'accorgersi che ciò che vediamo è diverso da quel che dovrebbe essere, il percepire che c'è una nota stonata che interrompe l'armonia e, proprio per questo, suscita il sorriso. Se la comicità dei primi film si era fermata a questo avvertimento del contrario, potremmo sicuramente affermare che la successiva commedia all'italiana era andata oltre, si era quindi proiettata in quello che Pirandello aveva definito, nel suo saggio premonitore, il sentimento del contrario. Questo sentimento è quel che nasce dalla riflessione, dal pensiero che scava dietro quella nota stonata, che cerca di capirne i motivi e, spesso, vi trova la malinconia. Quel sorriso comincia a storcersi, comincia a diventare quasi una smorfia di compassione, si entra nella vita degli altri per capirne il lato malinconico e, di conseguenza, il sorriso viene accompagnato da una lacrima. La letteratura ed il teatro hanno un forte interesse per quel che sta accadendo attorno a questa nuova bizzarria umana rappresentata dal cinematografo e, se inizialmente non sembravano esserci grandi ostilità, quando nel giro di pochi anni si cominciò a pensare di offrire agli attori di cinema il dono della parola, inevitabilmente ne nacque un dibattito. Se il cinema avesse acquistato la parola ci sarebbe stato ancora posto per il teatro? In questi dibattiti si inserì proprio Pirandello che, in un breve saggio pubblicato sul *Corriere della Sera* il 16 giugno del 1929 ed intitolato *Se il film parlante abolirà il teatro*¹², afferma per l'appunto che il teatro,

così di prosa come di musica, può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro¹³.

Secondo Pirandello, quindi, il teatro non correrebbe alcun pericolo: per il cinema adottare la parola sarebbe stato, a suo dire, un tentativo di avvicinarsi troppo a ciò che il teatro faceva già benissimo, ovvero essere una delle naturali forme di espressione della vita stessa. Il cinema sarebbe diventato, tramite la parola, una grottesca emulazione,

¹² Pubblicato poi in *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994.

¹³ *Se il film parlante abolirà il teatro*, in *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 341.

una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale¹⁴.

Ovviamente Pirandello era di parte, tuttavia c'era del vero nelle sue parole, in particolare quando faceva riferimento alla tecnica che, ad essere sinceri, non era ancora in grado di riprodurre suoni che si avvicinassero alla realtà, con quelle bocche che si muovevano a vuoto ed il suono che non si riusciva a sincronizzare, con fastidiosi rumori di fondo, ronzii e voci cavernose, quasi meccaniche. Vista in questo modo, senza pensare alla quasi perfezione tecnica dei nostri giorni, bisogna riconoscere che il ragionamento di Pirandello non faceva una grinza, tuttavia si partiva da un presupposto sbagliato: il cinema non voleva essere una copia del teatro né tantomeno voleva ripeterne l'esperienza per prendere il suo posto. Un altro problema che sollevava Pirandello era l'internazionalità che poteva avere il cinema muto: l'errore del cinema era stato quello di voler passare alla parola che, innegabilmente, rendeva più macchinosa la possibilità di portare all'estero e rendere comprensibile a tutti una pellicola parlata. Quel che era chiaro è che ormai la macchina del cinema era avviata, non ci si poteva fermare e non c'era più la possibilità di tornare indietro, ma di certo la situazione non era così tragica come la descriveva Pirandello:

è avvenuta alla cinematografia questa gravissima disgrazia: che il pubblico dopo tanti anni si era abituato alla visione muta; ora che il film ha parlato, per quanto malamente, grottescamente, insopportabilmente abbia parlato, chi ritorni a vedere un film muto prova una certa disillusione, un senso d'insofferenza che prima non avvertiva. Quel silenzio è stato rotto. Non si rifà più. Bisognerà dare adesso a ogni costo una voce alla cinematografia¹⁵.

Una cosa era sicuramente vera, il poetico silenzio dei film muti era ormai finito, i movimenti esagerati degli attori erano anch'essi destinati a sparire pian piano, assieme a quelle trame apparentemente semplici per cui, a volte, era sufficiente poco per suscitare un sorriso. I primi film italiani parlati e completi di sonoro furono proprio di quegli anni, nel 1930 viene realizzato

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 344.

Resurrectio di Alessandro Blasetti¹⁶, film che verrà però distribuito solamente nell'anno successivo. Pur essendo stato completato dopo *Resurrectio*, il primo film a spezzare il muto, uscendo nelle sale già nel 1930, fu *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli¹⁷ che, ironia della sorte, è liberamente ispirato alla novella *In silenzio* di Luigi Pirandello. Quello di Pirandello è solo uno dei tanti esempi che dimostrano l'interesse, ma anche una certa ritrosia ed una evidente diffidenza, rispetto alle novità del cinematografo. Teniamo conto anche del fatto che, in quei primi anni di diffusione del mondo legato al cinema, mancavano tutte le parole di cui si aveva necessità per definire cosa fosse il cinema stesso e chi fossero le persone che ci lavoravano. Ne è una chiara dimostrazione il fatto che lo stesso Pirandello usasse, nel suo saggio a difesa del teatro, le parole francesi *régie* e *régisseur*, sostituite nel 1932, grazie al suggerimento del linguista Bruno Migliorini, con le parole che oggi noi tutti conosciamo: regia e regista. Queste due parole si diffusero a gran velocità sia nel mondo del teatro che in quello del cinema, a dimostrazione che la nuova arte cinematografica cominciava a prendersi i suoi spazi e a ritagliarsi un campo d'azione ben preciso. D'altro canto il teatro, come ben evidenzia il saggio di Pirandello, non voleva essere da meno, quindi utilizzare quei neologismi significava tenere il passo coi tempi, non arretrare di fronte alle novità e presentarsi in una veste quasi nuova.

Il cinema irretisce l'uomo?

Lo sguardo sospettoso nei confronti del cinema portò Pirandello a scrivere anche uno dei suoi romanzi più controcorrente di quegli anni, un romanzo che precorre i tempi e parla di una vita che, a causa della macchina, si è

¹⁶ Alessandro Blasetti attraversò il Novecento dedicandosi in tutto e per tutto al cinema e spaziando tra vari generi, oltre ad essere passato dal muto al sonoro. Tra i suoi film si ricordino *1860* (film uscito nel 1933 in cui la spedizione dei Mille si intreccia alle storie della gente comune), *Quattro passi tra le nuvole* (film del 1942 in cui si respira già aria di neorealismo), fino alle diverse commedie girate nel dopoguerra ed alle molteplici figure femminili che popolano i suoi film. Avendo parlato di Pirandello non si può tralasciare il film *Liola* (1964), ispirato all'omonima commedia dello scrittore siciliano. Su Blasetti si veda G. Gori, *Alessandro Blasetti*, La Nuova Italia, Firenze 1984 e L. Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, Gremese, Roma 1989.

¹⁷ Tra i tanti film di Gennaro Righelli si ricordi un altro film tratto da una commedia di Pirandello, *Pensaci, Giacomino!* (1936), per giungere poi a due grandi successi: *Abbasso la miseria* (1945) e *Abbasso la ricchezza* (1946) in cui diresse Anna Magnani. Tuttavia Righelli si era già avvicinato a Pirandello ai tempi del cinema muto, portando in sala nel 1921, con lo stesso titolo, la novella *Il viaggio*.

trasformata in una inutile e alienante corsa dell'uomo, una corsa frenetica che ci porta a perdere di vista i valori veri e a svaloriizzare sentimenti ed emozioni. Questo romanzo uscì dapprima con il titolo *Si gira...* nel 1916, per poi giungere alla sua versione definitiva nel 1925 con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Pirandello, ancor prima del breve saggio dedicato all'abolizione o meno del teatro da parte del cinema, aveva creato un personaggio che era ormai assuefatto dalla macchina, un operatore cinematografico che, svolgendo il suo lavoro in maniera meccanica, era diventato una semplice mano che girava una manovella. In fondo sembra di ritrovare le atmosfere di Charlot che, qualche anno dopo, in *Tempi moderni* (1936), si ritrovava a stringere bulloni in maniera disumana e ripetitiva. L'accostamento potrebbe sembrare azzardato, tuttavia il meccanismo che porta Serafino a girare una manovella e Charlot a stringere bulloni è lo stesso, si tratta di gettarsi a piene mani nello sviluppo tecnologico (per Serafino rappresentato dal cinema, per Charlot dalla fabbrica) con l'inevitabile conseguenza di allontanarsi dalla tradizione e da tutte quelle espressioni artistiche che, in realtà, sarebbero più consone all'uomo. Le macchine divorano pian piano la nostra esistenza, in pratica lo strumento di cui noi dovevamo servirci comincia a dettare il ritmo delle nostre vite, ci ruba il tempo e falsifica la realtà più vera. Il rischio preannunciato da Pirandello era, quindi, quello di confondere gli strumenti della comunicazione con la comunicazione stessa, dimenticandosi pian piano di immaginare, di riflettere, di sorprendersi, sentendosi quindi sempre più disorientati di fronte alla frenesia di un mondo che corre a gran velocità e di quell'essere umano che, a fatica, cerca, arrancando, di stargli appresso. L'uomo diventa addirittura parte di quegli ingranaggi e la macchina

ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce la ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi¹⁸.

Il cinema fa parte di quel percorso verso la macchinizzazione dei sentimenti, una sorta di iniziale globalizzazione interiore in cui l'anima si consuma e diventa artefatta rappresentazione dell'umanità. Pirandello aveva previsto, in tempi non sospetti, quanto il mondo del cinema potesse facilmente lasciarsi tentare dagli interessi e diventare puro commercio, lasciando

¹⁸ L. Pirandello, *Tutti i romanzi. Uno, nessuno e centomila. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Newton, Roma 1993, p. 40.

da parte quella vena artistica che lo contraddistingueva e cadendo talvolta nella volgarità. Attorno a questo dibattito, come si è visto, i pareri erano alquanto contrastanti, Giovanni Papini nel 1907 proponeva un vero e proprio invito a seguire il cinematografo, un invito indirizzato a quanti snobbavano il cinema, agli intellettuali e ai filosofi in particolare. Per Papini lo spettacolo cinematografico permette all'uomo di sdoppiarsi, di vedersi dal di fuori, di osservare quelle figurine effimere di luce e riconoscere la nostra piccolezza. L'immaginazione di Papini si spinge oltre, suggerendo un pensiero strano, un po' provocatorio, che è anche un invito alla riflessione:

Non potrebbe esser l'universo un grandioso spettacolo cinematografico, con pochi mutamenti di programma, fatto per il passatempo di una folla di potenti sconosciuti? E come noi scopriamo, grazie alla fotografia, l'imperfezione di certi movimenti, il ridicolo di certi gesti meccanici, la grottesca vanità delle smorfie umane, così quei divini spettatori sorrideranno di noi, che ci agitiamo su questa piccola terra, percorrendola furiosamente in ogni senso, inquieti, stupidi, avidi, buffi, finché la nostra parte finisce e scendiamo ad uno ad uno nella silenziosa oscurità della morte¹⁹.

In fondo non siamo molto lontani dalla riflessione che Pirandello aveva fatto sul teatro, tuttavia se in quel caso sul palcoscenico ritroviamo persone in carne ed ossa, sullo schermo cinematografico vediamo le immagini dell'essere umano, in una trasposizione di noi stessi e del reale che ingigantisce certi elementi e ne appiattisce altri. Resta tuttavia indicativo il fatto che Pirandello, già nel 1886, riflettesse sul modo in cui l'uomo si pone di fronte all'esistenza:

osservando la vita ti sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai²⁰.

Dentro questa immagine dell'enorme pupazzata ritroviamo racchiusi moltissimi personaggi creati da Pirandello, con le loro paure, le loro angosce, sono personaggi che si guardano vivere, che vedono le loro esistenze da fuori, in un meccanismo che però, nell'immaginario pirandelliano, ha una sacralità che solo il teatro può restituire in tutta la sua profondità. Il cinema

¹⁹ G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, "La Stampa", Torino, a. XLI, 18 maggio 1907, p. 2.

²⁰ L. Pirandello, lettera del 31 ottobre 1886, in *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*, Bulzoni, Roma 1993, p. 149.

sarebbe troppo rumoroso per la riflessione, troppo distante per poter riproporre l'umanità in tutte le sue pieghe. A lasciarsi ispirare dal cinema è anche Edmondo De Amicis che, in un racconto intitolato *Cinematografo cerebrale* (1907)²¹, mette velatamente in contrasto, ancora una volta, teatro e cinema. In realtà in quest'opera non si parla di vero e proprio cinema, tuttavia, come suggerisce il titolo, ci troviamo di fronte ad un film della mente. Nel racconto abbiamo un uomo che, dopo aver accompagnato la moglie e le figlie a teatro, si trova solo e libero da impegni. Come impiegare quelle ore in cui non ha nulla da fare? Se inizialmente cercherà invano di non pensare a nulla, si ritroverà poi assalito da pensieri che richiamano altri pensieri, da fantasiose associazioni mentali, da connessioni e immagini che cambiano in continuazione, in una sorta di inconsapevole aggressione di collegamenti cerebrali che, senza sosta, si muovono freneticamente sulla linea del tempo. Ecco pronto il film, fatto di quella serie di suggestioni che si susseguono, di pensieri contrastanti, di idee che nascono, si modificano e ci sorprendono. In maniera geniale De Amicis è riuscito, in un racconto, a spiegare cosa sia il cinema senza mai parlare di cinema, mostrandoci quale possa essere il fascino, l'incanto ma anche il timore che può suscitare e risvegliare in noi la visione di un film. Tra le altre voci che spiccano in questo intreccio di riflessioni c'è, senza dubbio, anche quella di Guido Gozzano che, come spesso è accaduto anche ad altri che parlarono di cinema, espresse, a più riprese, pensieri contraddittori. Anche Gozzano pone l'accento sul diverso modo che il cinema ha di comunicare, un modo più diretto e meno ridondante rispetto al teatro:

non più prolissità di dialogo e di scena, non più difficoltà di accertamento, ma la proiezione muta ed eloquente ad un tempo; il nastro prodigioso che rivela e commenta²².

Oltre a ciò Gozzano, in un saggio del 1916 intitolato *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte*, cerca di offrire un'immagine che descriva il rapporto tra le arti e il cinema, un rapporto che rischia di sbilanciarsi e perdere gli equilibri: da un lato abbiamo il nastro di celluloido, la nascente industria del cinema rappresentata dalla pellicola cinematografica, dall'altro abbiamo Laocoonte, qui a simboleggiare l'arte in generale, che potrebbe rimanere

²¹ E. De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, Ledizioni, Milano 2016.

²² C. Casella, *Poesie e cinematografo – conversando con il Poeta Guido Gozzano*, in "La vita cinematografica", Anno I, n. 2, Torino, 20 dicembre 1910, p. 2.

strangolato dai serpenti, da quei rotoli di pellicola cinematografica che si avvicinano con fare minaccioso e avviluppante. Nonostante tutto Gozzano lascia anche spazio ad un accurato elogio, non tanto al cinema in sé, quanto all'Italia, alle sue bellezze, alla sua storia, alla sua gente, a quell'Italia che sembra fatta apposta per far rigogliare il cinema:

Il cinematografo ha bisogno dell'arte: non si nutre che di quella. E dal suo covo nordico si diresse fatalmente verso la terra dell'arte. In nessuna parte del mondo si sviluppò come in Italia. Tutto gli è stato dato [...] bellezza, grazia, valentia di attori e di attrici, ingegno d'autori, di pittori, di musici, scenari storici offerti dai monumenti nostri più illustri e dalle città più gloriose, panorami incantevoli, arte e luce²³.

A non avere dubbi sulle potenzialità artistiche del cinema è invece Ricciotto Canudo che, in maniera passionale ma ben argomentata, vede nel cinema il culmine di tutte le altre arti, in una concatenazione che sembrerebbe portare questa nuova forma di espressione ad essere considerata come la “settima arte”²⁴. È proprio a Canudo che dobbiamo questa fortunata formula con cui identifichiamo il cinema, una locuzione che ha resistito, nel corso degli anni, fino a giungere ai nostri giorni. In pratica dalla musica e dall'architettura nascono la poesia, la danza, la pittura e la scultura, il cerchio si chiude proprio con la settima arte, la cinematografia, che riesce a riunire in sé tutte le arti che l'hanno preceduta. Il cinema è immagine e luce, musica e parola, spazio e tempo, può rappresentare nello stesso momento l'anima e il corpo. Canudo vede nel cinematografo non solo la capacità ammaliante del movimento ma, in un certo senso, anche l'espressione più vicina allo stile di vita di quegli anni, una vita sempre più veloce, sempre più legata ai ritmi della modernità. Non è un caso neanche che siano gli anni in cui compare sulla scena il Futurismo,

²³ G. Gozzano, *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte*, in G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Garzanti, Milano 1948, p. 1084.

²⁴ Ricciotto Canudo pubblicò nel 1911 il *Manifesto delle sette arti* e nel 1921 *La nascita della settima arte*. Sulla sua casa natale, a Gioia del Colle, è stata apposta una targa che lo ricorda, tra l'altro, come il fondatore dell'estetica cinematografica. In quegli anni usciva anche *l'Estetica del cinematografo* (1916) di G. Bellonci, *Verso una nuova arte: il cinematografo* (1920) e *l'Antiteatro - Cinematografo come arte* (1928) di S. A. Luciani, che definì il cinema “musica per gli occhi”. Sullo stesso argomento dedicò un capitolo all'interno della sua *Estetica* (1931) anche Adriano Tilgher, intitolandolo *Il cinema è arte a sé?* Tilgher definiva il cinema, tra l'altro, “arte della luce e dell'ombra, del bianco e del nero” A. Tilgher, *Estetica*, Tipografia del Senato, Roma 1931, p. 164.

un movimento culturale ed artistico che metteva al centro di tutto la velocità ed il dinamismo e che prese il via proprio dall'Italia per diffondersi, con più o meno fortuna, oltreconfine. L'avvicinamento e l'interesse del Futurismo per il cinema fu consacrato, nel 1916, con *Il manifesto della cinematografia futurista*, all'interno del quale F. T. Marinetti individuava, nel cinema, "lo strumento ideale di una nuova arte, immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti", ma ne rivendicava anche una certa autonomia, perché "il cinematografo è un'arte da sé. Il cinematografo non deve copiare il palcoscenico"²⁵. In mezzo a questo dibattito che, spesso a fatica, seguiva i veloci sviluppi tecnici del cinema, talvolta costringendo alcuni critici a cambiare repentinamente idea, le piccole fabbriche familiari continuavano a sfornare film e, di anno in anno, crescevano le ambizioni di portare sugli schermi pellicole sempre più accurate e perfette. Inoltre, come si è visto, non era solo il cinema ad attingere al teatro, alla letteratura, alla musica, alla pittura, ma avveniva anche il movimento inverso. Le altre arti, così come molti dei loro rappresentanti, si avvicinavano al nuovo mezzo cinematografico, attratti non solo dal mistero della novità, ma anche dal desiderio di poter vedere la propria arte trasformata in film o, quantomeno, affiancata, appoggiata e sostenuta dalle immagini.

Gabriele D'Annunzio: il cinematografo contro la mortificante ignoranza

Un caso sicuramente importante per l'Italia è quello di Gabriele D'Annunzio, un vero e proprio uomo del suo tempo, uno scrittore che era incuriosito da tutto quel che quegli anni potevano offrire. Era interessato alla fotografia, al fonografo, ama inoltre il movimento e la velocità, non è un caso che subì il fascino delle prime automobili e fu tra i primi italiani a guidare una macchina. Era inoltre incredibilmente affascinato dal volo²⁶, tanto da ottenere il brevetto di pilota e, addirittura, guidare personalmente un aereo in varie operazioni militari, la più famosa fu il volo su Vienna del 1918. Il suo

²⁵ *Il manifesto della cinematografia futurista* fu pubblicato l'11 settembre del 1916 sul numero IX. del giornale *L'Italia Futurista* e portava le firme di F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settemilli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti. Cfr. anche il paragrafo sul cinema futurista in G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.

²⁶ Il romanzo *Forse che sì, forse che no* (1910) mostra chiaramente la passione e l'interesse di D'Annunzio per l'aviazione e per le automobili. Il poeta non solo ebbe moltissime auto (tra cui la Florentia 35 HP, la Isotta Fraschini 8 e la sportivissima Alfa Romeo 2003 T) ma pare fosse anche un pilota alquanto spericolato ed indisciplinato, amante del rischio e della velocità.

occhio non poteva certo rimanere indifferente di fronte al cinematografo, un'espressione artistica che univa in sé la riproposizione e al tempo stesso la dissimulazione della realtà, che era in grado di riprodurre i movimenti e la velocità, oltre ad essere capace di ridar vita al passato. D'Annunzio non nascondeva le imperfezioni e la mediocrità di alcune scelte del cinematografo, ma allo stesso tempo era sicuro che ci fossero delle incredibili potenzialità e che, grazie anche al suo sostegno, il fatto stesso di proporre dei testi ben costruiti avrebbe dato nuova linfa e profondità alle immagini. Per D'Annunzio il cinematografo è

uno strumento efficacissimo di elevazione del gusto e del pensiero, di raffinamento estetico, d'istruzione. Il popolo ignora tutto di sé, della sua storia, del suo paese, della innumerabile vita. Il cinematografo può molto contro questa mortificante ignoranza²⁷.

Il cinema viene quindi ad assumersi il compito ambizioso di far conoscere l'Italia, di raccontare qualcosa di significativo di un Paese, della sua vita, della sua storia, di tutte quelle caratteristiche culturali che molti ignorano. Bisognerà quindi dare profondità alle immagini tramite le parole, è così che nasce *Cabiria* (1914), ideato e diretto da Giovanni Pastrone²⁸. *Cabiria* è innanzitutto un progetto ambizioso, è stato spesso definito, a buona ragione,

²⁷ *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Editrice Carabba, Lanciano 2002, p. 131.

²⁸ Nel 2019 esce *Pastrone!* di Lorenzo De Nicola, un'interessante film-documentario che riporta all'attenzione la figura di Giovanni Pastrone e ricostruisce la vita, avventurosa e romantica, di uno dei primi grandi innovatori del cinema italiano. Il film nasce però dalla scoperta di un manoscritto che mette in evidenza un altro grande interesse di Pastrone che, oltre al cinema, si era dedicato alla medicina, raggiungendo tra l'altro risultati importanti e portando avanti, anche in quel campo, delle innovazioni. La vita di Pastrone è affascinante e malinconica, si trattava di un uomo eclettico, capace di spaziare dalla regia di film su Cretinetti ai grandi film legati alla storia. Non si devono tuttavia dimenticare le sue invenzioni, sia quelle legate al cinema, come un aggeggio simile a quello che oggi viene chiamato *carrello*, sia le invenzioni legate alla meccanica ed all'elettrotecnica. Amava la musica e tra i tanti mestieri fece anche il liutaio, era inoltre appassionato di tutte le arti, amava dipingere e scolpire, non era mai appagato e cercava sempre nuove sfide. Giunse quindi alla medicina, una passione legata al desiderio, nato anche in seguito ad una sua malattia, di sondare i misteri della vita e della morte. La macchina da lui realizzata per curare i suoi pazienti, nonostante molte guarigioni, non fu mai accettata dalla medicina ufficiale, tanto che Pastrone volle distruggerla. Lo studio di De Nicola, oltre a degli scritti inediti, è riuscito a riportare alla luce questa misteriosa macchina e, allo stesso tempo, a ridare vita alla figura poliedrica ed avvincente di uomo fuori dal comune. Nel documentario la voce di Pastrone è affidata all'attore Fabrizio Bentivoglio.

come il primo colossal italiano e, nonostante i grandi meriti di Pastrone, il film è soprattutto ricordato per le didascalie di D'Annunzio. In realtà la storia è alquanto controversa, nel senso che D'Annunzio entrò nel progetto a cose fatte, il film era praticamente pronto e lui apportò varie modifiche, alcune anche importanti e significative, ma Pastrone aveva principalmente visto, nel nome di D'Annunzio, una garanzia per la promozione del film. La storia in sé non fu modificata e, a ragion del vero, si tratta di un adattamento cinematografico del romanzo *Cartagine in fiamme* di Emilio Salgari²⁹, scrittore forse un po' sottovaluto che, con la sua fervente immaginazione, dette ispirazione a moltissimi film. Tornando a *Cabiria* si dovrà subito notare come, rispetto ai film che lo avevano preceduto, siano molte le novità, innanzitutto il sottotitolo del film, *Visione storica del III Secolo a.C.*, che ci offre subito una precisa indicazione, suggerendo allo spettatore che quel che vedrà sullo schermo non è la realtà storica ma, per l'appunto, una ben determinata visione di una storia che viene rivisitata e portata sullo schermo per il grande pubblico. Potrebbe sembrare, questa, una precisazione scontata, se tuttavia la riportiamo a quegli anni si tratta senza dubbio di una grande novità e di una vera e propria presa di posizione. A dimostrarlo e tutto l'apparato scenico e narrativo, la massiccia presenza di attori in scene di massa, ma anche riprese molto più mobili, grande attenzione alla musica, effetti speciali per l'epoca molto ben studiati e operazioni di montaggio che hanno il chiaro obiettivo di offrire ritmo alla scena. Pur trattandosi di un film muto ha già in sé il germe della narrazione tipico dei film parlati, le scene si susseguono in maniera fluida e, pur non parlando di un film perfetto, sembra di trovarsi di fronte ad una nuova dimensione cinematografica e ad un linguaggio filmico senza precedenti.

L'italiano diventa un Maciste

Una trovata di D'Annunzio fu anche il nome di Maciste, il cosiddetto forzuto che, per l'appunto, fa il suo esordio al cinema proprio in *Cabiria*.

²⁹ Emilio Salgari è principalmente ricordato per i suoi romanzi d'avventura, in particolare per il personaggio di Sandokan, tuttavia non si dovranno dimenticare i suoi romanzi storici e fantastici, tanto che molti lo considerano il precursore del genere fantascientifico in Italia; si ricordino, per esempio, *Le meraviglie del duemila*, uscito nel 1907 (riedito di recente *Le meraviglie del 2000*, Nulla Die, Enna 2021) ma anche la raccolta di alcuni suoi visionari racconti *Alla conquista della luna*, Cliquot, Roma 2016. Per i film ispirati alle opere e ai personaggi di Salgari si veda C. D'Angelo, *Eroi di carta sul grande schermo. Emilio Salgari e il cinema*, Simple, Macerata 2011.

Maciste entrò persino nel vocabolario italiano per indicare, ovviamente, una persona forte e gigantesca, dando anche il via ad una serie di film che venivano subito inquadrati nel loro genere proprio perché portavano, già nel titolo, il nome di Maciste. Si tratta del cosiddetto genere *peplum*, di diretta derivazione dai film storici, con qualche incursione nella mitologia e nel melodramma. Il successo di Maciste, lanciato da D'Annunzio e Pastrone, durò fino al 1926, anno in cui uscì l'ultimo film legato al primo storico interprete di questo personaggio, Bartolomeo Pagano, scaricatore del porto di Genova che divenne il gigante buono, simbolo di forza e di coraggio. Dopo un lungo silenzio Maciste resuscitò nel cinema sonoro, interpretato da vari attori in una serie di film che furono distribuiti tra il 1960 ed il 1964. I film di Maciste furono prodotti anche nei difficili anni della Prima guerra mondiale, se tuttavia il Maciste di Cabiria era uno schiavo di colore, si passò ben presto a trasformarlo in un cittadino italiano a tutti gli effetti. Rimasero le caratteristiche che lo identificavano come uomo forte, l'eroe buono che soccorre i più deboli, tuttavia è come se queste sue qualità servissero, da quel momento in poi, a dare fiducia ed unità all'Italia. Se da un lato sembra quasi che l'immagine di quest'uomo voglia ricalcare ed emulare, in un certo senso, le muscolose statue degli antichi eroi greco-romani, dall'altro si pensi che lo stesso Benito Mussolini, durante le sue apparizioni in pubblico, riproduce alcune pose tipiche di Maciste per rievocarne il suo immaginario e, di conseguenza, mostrarsi forte e vincente al popolo³⁰. Lasciando ora da parte il fascismo, bisognerà comunque dar atto a Maciste di aver rappresentato l'idea del riscatto ed un forte ritorno alla dignità della patria, rievocando il passato e spingendosi verso un futuro di buone prospettive. Il cinema comincia a far sognare, nascono i primi divi e le prime dive, ci si lascia catturare dagli entusiasmi della tecnica e si resta abbagliati, sempre più, da quel che il cinema ci mostra: se nei primi anni di diffusione del cinematografo era il cinema ad imitare le persone reali, pian piano saranno le persone reali ad imitare sempre più i personaggi presentati dal cinema. Tuttavia, com'era naturale e prevedibile, oltre ai grandi successi il percorso del cinema ha dovuto superare anche battute di arresto e momenti di crisi, modificando spesso le modalità di diffusione, a volte avvicinandosi troppo alle richieste del mercato, altre presentandosi in maniera inaspettatamente rinnovata ed al passo coi tempi. *Cabiria* era stato un grande successo, tuttavia la Itala

³⁰ Per ricostruire la figura di Maciste si veda anche J. Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

Film, che lo aveva prodotto, si trovò penalizzata a causa dello scoppio della guerra: le ingenti spese che erano state affrontate per la produzione di questo colossale non ebbero quindi il tempo di portare ai produttori i frutti sperati. La grande intuizione fu proprio quella di puntare su un genere di film che potesse costare poco, mettendo quindi da parte la necessità di una ricostruzione storica e riportando la storia alla contemporaneità. Fu così che nacque, nel 1915, il primo film intitolato semplicemente *Maciste*, si tratta di un film d'azione che racchiudeva, in varie parti, anche qualche risvolto comico oltre a mettere in evidenza, ovviamente, la forza buona del protagonista. Ritroviamo inoltre, proprio in questo film, la creazione di uno stratagemma che ha una doppia conseguenza: da un lato rende credibile la trasformazione di Maciste, schiavo di colore vissuto ai tempi delle guerre puniche che diventa, ora, un uomo bianco, libero e che vive molti secoli dopo, dall'altro tende a trasformare Maciste stesso in un personaggio reale. La trovata geniale, che metteva in atto una sorta di cinema nel cinema, era quella di far interpretare al protagonista la parte di un attore, Maciste per l'appunto, che ovviamente, così come era effettivamente accaduto, aveva interpretato uno dei suoi ruoli più importanti proprio nel film *Cabiria*. La trama è quindi molto semplice, una donna è in una situazione di pericolo, la stanno inseguendo e, per far perdere le sue tracce, si rifugia all'interno di un cinema dove, guarda caso, stanno dando proprio *Cabiria*. Uscita dal cinema, essendo stata colpita dalle gesta di quest'attore, decide di mandargli, tramite una lettera, una richiesta d'aiuto. In tal modo riuscirà a capire anche se Maciste è davvero Maciste o se si tratta solo di una finzione cinematografica. Il gioco del cinema nel cinema continua mostrando i teatri di posa della Itala Film, dove lo stesso Maciste lavora e dove, leggendo il messaggio della ragazza, deciderà di andare in suo soccorso. La figura di Maciste fa subito breccia negli italiani perché è uno del popolo, non appartiene alla mitologia e la sua forza, pur se invincibile, è tutta umana. Se quindi se ne servì in parte, almeno inizialmente, il movimento fascista che, in un certo senso, era in cerca di eroi che dessero l'immagine di un'Italia forte e indomita, rimane un dato di fatto che Maciste era qualcosa di più. Si tratta di un personaggio che incarna ed interpreta le paure e i sogni di un popolo, un personaggio che si reinventa e si ripropone, mostrando le debolezze di un'epoca ed il desiderio di avere qualcuno accanto che possa, in qualche modo, prendersi cura di noi. Maciste è il primo supereroe e gli italiani, non solo di quegli anni, vorrebbero, nel loro immaginario, vestire i suoi panni e cancellare le proprie debolezze.

Colonne sonore, film-opera e musicarelli

Fin dagli albori del cinema erano senza dubbio già molti i film che facevano affidamento alla musica. Le melodie di accompagnamento alle immagini, oltre a riempire l'assenza di parole nel cinema muto, contribuivano sempre di più, con il passare degli anni, ad essere parte integrante delle pellicole, tanto che non se ne poteva più fare a meno. Con *Cabiria* Giovanni Pastrone aveva voluto fare, anche dal punto di vista musicale, le cose in grande. Innanzitutto fu la prima volta che venivano composte delle musiche appositamente per un film, come se Pastrone avesse voluto cucire sulle immagini un vestito fatto loro su misura. Il grande nome per la creazione delle musiche, un nome che doveva far da contraltare alla forza letteraria di D'Annunzio, era quello del compositore Ildebrando Pizzetti. Anche in questo caso le cose non andarono come previsto, il cinema non era ancora considerato cosa seria, il Maestro Pizzetti non voleva quindi abbassarsi a lavorare per quella sorta di baraccone di immagini. Sparò come compenso una cifra alta, pensando che gli sarebbe stata rifiutata, così non fu, quindi accettò a malincuore. Rimuginando ancora sopra questa sua decisione ritrattò, per poi tornare, convinto anche dalla presenza di D'Annunzio, a comporre solo alcune delle musiche: in realtà compose solo la *Sinfonia del Fuoco* per il sacrificio a Moloch, una delle scene più importanti del film. Per il resto delegò le restanti due ore di pellicola al suo allievo e collaboratore Manlio Mazza che divenne, di conseguenza, il primo vero autore di una colonna sonora da film. La reazione di Pizzetti non deve sorprendere, siamo ancora in un periodo di studio ed il cinema non si era ancora guadagnato quel ruolo incisivo che porterà, negli anni successivi, a collaborazioni con grandi compositori. Durante questi anni avvenne però qualcosa di inaspettato e forse anche alquanto azzardato, ovvero lo strano avvicinamento tra il cinema e l'opera lirica. In un certo senso questo dialogo tra cinema e teatro d'opera potrebbe sembrare qualcosa di estremamente naturale, ciò anche per la grande tradizione melodrammatica italiana, per quel modo di raccontare le storie e trasformarle in uno spettacolo che possa essere, ad un tempo, musica e teatro. Fu così che molti film cominciarono a concentrarsi, in quegli anni, sulle canzoni liriche, tentando addirittura di portare l'opera al cinema. Se quindi è vero che il luogo per eccellenza dell'opera lirica è il teatro, bisognerà notare, ancora una volta, come il cinema cerchi, per così dire, di testare le sue capacità e di portare sul grande schermo un'espressione artistica diversa da quella cinematografica. Nonostante l'opera ed il cinema abbiano tempi narrativi diversi e difficilmente conciliabili, si annoverano

vari film legati alla cosiddetta cine-opera già a partire dal cinema muto, basti pensare, per esempio, al film *Il trovatore* (1912) di Ugo Falena. Sono però gli anni successivi a dar nuova forza a questo genere, si ricordano in particolare i lavori di Carmine Gallone che, oltre ai suoi film storici, annovera molte pellicole legate alla musica lirica e ad i suoi protagonisti³¹. In seguito l'interesse del cinema per l'opera venne pian piano a diradarsi, offrendo però pellicole di grande pregio, si ricordino *Il cavaliere del sogno* (1947) di Camillo Mastrocinque, *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (1951) di Giacomo Gentilomo, *Giuseppe Verdi* (1953) di Raffaello Matarazzo, *Aida* (1953) di Clemente Fracassi. Andando avanti con gli anni troviamo *Carmen* (1984) di Francesco Rosi, ma anche *L'Otello* (1986) e *la Traviata* (1987) di Franco Zeffirelli, per arrivare ai più recenti film per la TV: *Tosca, nei luoghi e nelle ore di Tosca* (1992), *La traviata a Paris* (2000) di Giuseppe Patroni Griffi e il *Rigoletto a Mantova* (2010) di Marco Bellocchio. Rimanendo al melodramma, credo però che si debba assegnare un ruolo particolare al grande capolavoro di Luchino Visconti³², *Senso* (1954), che comincia proprio con una scena

³¹ *Casta diva* (uscito nel 1934 e presentato nel 1935 alla terza edizione della Mostra del Cinema di Venezia), *Il sogno di Butterfly* (1939), *Amami Alfredo* (1940), *Manon Lescaut* (1940), *Rigoletto* (1946), *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946), *La signora delle camelie* (1947), *Addio Mimì* (1947), *La leggenda di Faust* (1948), *Il Trovatore* (1949), *La forza del destino* (1950), *Cavalleria rusticana* (1953), *Madama Butterfly* (1954), *Tosca* (1956). Gallone ricostruì anche alcune biografie romanzate, come ad esempio il film *Giuseppe Verdi* (presentato nel 1938 alla sesta edizione della Mostra del Cinema di Venezia) e *Puccini – vissi d'arte vissi d'amore* (1953), ma anche *Casa Ricordi* (1954). Questi film affrontavano e riproponevano l'opera lirica in modi diversi, a volte concentrandosi sulla vita dei compositori, altre volte lasciando ampio spazio alla musica e riproponendo in buona parte l'opera stessa, alternando spesso parti cantate e recitate. Nonostante la grande attenzione per la musica e la lirica, Carmine Gallone verrà però principalmente ricordato per un film di matrice epico-storica, *Scipione l'Africano*, presentato nel 1937 alla quinta edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Sia con *Casta diva* che con *Scipione l'Africano* Carmine Gallone ottiene l'allora Coppa Mussolini come miglior film italiano in concorso.

³² Si ricordi che Visconti fu sempre molto influenzato dalla musica, in particolare dall'opera lirica, basti pensare che il padre era tra i finanziatori del Teatro alla Scala e che la madre, diplomata in pianoforte, conosceva personalmente Verdi, Puccini, Mascagni e Toscanini. Le frequentazioni di casa Visconti erano quindi particolarmente legate al mondo dell'opera, senza dimenticare che lo stesso Luchino si esibì a quattordici anni nel suo primo concerto di violoncello e, a ben vedere, in tutti i suoi film la musica e il teatro ricoprono sempre un ruolo di fondamentale importanza, senza contare che fu anche regista teatrale de *La vestale*, de *La sonnambula* e de *La traviata*. Non è neanche un caso che gli assistenti alla regia di Visconti per il film *Senso* furono proprio Francesco Rosi e Franco Zeffirelli che, come abbiamo visto, decisero di portare anche loro l'opera al cinema.

de *Il trovatore* di Verdi rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia³³. Con *Senso* abbiamo un'eccezionale commistione di generi, si tratta cioè di un adattamento dell'omonima novella di Camillo Boito, è un film storico in costume e, anche per il modo in cui la storia viene costruita e raccontata, procede come un melodramma, di cui assorbe i ritmi, tenendo come importante sfondo la musica ed il teatro. Nonostante i meriti di un film considerato ancora oggi tra le pellicole da non dimenticare, *Senso* fu molto colpito dalla censura e, nonostante proteste e critiche, non ottenne nessun premio alla quindicesima edizione della Mostra del Cinema di Venezia: a vincere il Leone d'oro fu il più appoggiato *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani, che superò anche un altro indiscusso capolavoro di Federico Fellini, *La strada*, che ottenne comunque il Leone d'Argento. Un discorso a parte meritano i cosiddetti musicarelli, film senza grandi pretese che, come un lungo videoclip, mettevano al centro della storia un cantante famoso ed una canzone da lanciare. Il cinema italiano era sempre molto attento alla musica, non poteva quindi rimanere indifferente a questo genere di film a basso costo che, sulla falsariga dei film musicali americani degli anni '50, vennero poi realizzati anche in Italia. Così come il famoso *Carosello* pubblicizzava spesso un prodotto grazie alla partecipazione di un attore famoso, allo stesso modo il musicarello faceva leva su un cantante di successo per avere un doppio risultato che, alla fine, accontentava tutti: spendendo pochi soldi si realizzava un film che portava la gente al cinema e, al tempo stesso, il cantante in questione poteva promuovere il suo ultimo disco. In realtà dobbiamo spingerci agli anni '60 per vedere in Italia i primi musicarelli, siamo quindi già in pieno boom economico ed Adriano Celentano diventa sicuramente uno dei protagonisti del genere. La cosa interessante dei musicarelli è che, nonostante non ci fosse una grande originalità di sceneggiatura, riescono tutti a raccontare alcune caratteristiche della società italiana dell'epoca e dei suoi costumi. Ad essere scelti e rappresentati erano soprattutto i cantanti amati dai giovani, ovviamente in un periodo in cui i gusti musicali stavano cambiando e la nuova generazione rinnegava, o comunque snobbava i cosiddetti cantanti melodici. Il nuovo era rappresentato dagli urlatori, cantanti che simboleggiavano, con il loro modo di essere un po' ribelle e spavaldo, il momento del cambiamento.

³³ Il cinema a volte viene ad assumere anche dei compiti pratici ed impensati, spesso i film diventano veri e propri documenti storici. Nel caso di *Senso* ci troviamo di fronte ad un film che divenne anche una testimonianza utile alla ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia, in particolare delle decorazioni dei palchi e della cavea del teatro, a seguito dell'incendio subito nel 1996.

Non è un caso che Celentano compaia, nel ruolo di se stesso, anche ne *La dolce vita* di Federico Fellini, ciò perché questi cantanti erano considerati, con i loro testi ed il loro modo di stare sul palco, incarnazione di quello stile di vita che, pian piano, venne ad indicare l'espressione stessa della dolce vita. Significativo un altro film del 1960, uscito a pochi mesi di distanza da *La dolce vita*, in cui il regista Domenico Paolella aveva riunito vari cantanti (tra cui Teddy Reno, Little Tony, Mina, Tony Dallara) affiancati da attori come Mario Carotenuto, Paolo Panelli, Tiberio Murgia ed altri ancora. Il film si intitolava *I teddy-boys della canzone*³⁴ e portava in scena un gruppo di cantanti che sfida la televisione ufficiale e, attraverso un'emittente clandestina da loro creata, manda in onda una trasmissione musicale che, godendo di grande successo tra i giovani, mette in discussione persino l'austera televisione di stato. Questo film è un po' l'emblema di quel che stava accadendo, i giovani si ribellavano e si riconoscevano in queste canzoni, cercavano un mondo più libero, volevano che anche il ruolo delle donne cambiasse, erano anticonformisti e, immancabilmente, venivano ostacolati dagli adulti. Che gli argomenti, pur se scanzonati, fossero attuali, lo dimostra il fatto che, a poco più di un anno dall'uscita di questo film, il 4 novembre 1961, Mina annunciava la nascita di un nuovo canale televisivo: si trattava di Rai2³⁵. L'obiettivo era non solo quello di offrire un'alternativa, ma anche di dare spazio ai più giovani, molti dei quali occuparono poi un ruolo di rilievo nella storia dello spettacolo italiano. Tra i tanti protagonisti di alcuni musicarelli di successo si ricordino Gianni Morandi, Al Bano, Rita Pavone, Caterina Caselli: tutti interpretavano personaggi in contrapposizione con una generazione che non li riusciva a capire ma che, da un certo momento in poi, accettava il cambiamento e, comprendendone le buone intenzioni, appoggiava i giovani. Non si tratta di indimenticabili capolavori del cinema ma, in alcuni casi molto più di tanti altri film, queste pellicole sono riuscite a mostrarci, senza troppe pretese, le atmosfere, i sogni, le problematiche e le dinamiche che alimentavano una parte dell'Italia e dei giovani degli anni '60.

³⁴ Il titolo del film si riferiva ovviamente al movimento giovanile Teddy Boy, nato negli anni '50 a Londra. Coloro che facevano parte di questo orientamento erano caratterizzati da uno stile volutamente eccentrico, portavano capelli lunghi e ciuffo e, con il passare degli anni, si appassionarono sempre di più al rock and roll.

³⁵ Rai1 si era presentata con un servizio regolare di diffusione il 3 gennaio del 1954, ancora gli utenti erano poco più della metà della popolazione italiana, ma nel 1961, anche grazie all'avvento di Rai2, si riesce a coprire quasi tutta Italia e si raggiunge la quasi totalità della popolazione.

La consacrazione del cinema come settima arte: la prima Mostra del Cinema di Venezia

Quando si parla di cinema italiano una delle prime cose che viene in mente è la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, la cui prima edizione, che risale al 1932, rende questa manifestazione il primo festival di cinema organizzato al mondo, preceduto solo dagli Oscar di Hollywood (le prime statuette furono infatti consegnate nel 1929). Fin da subito si capisce che si tratta di un appuntamento importante e necessario, non solo perché diventa un modo per far conoscere l'Italia all'estero, ma anche perché il cinema italiano ha finalmente un interlocutore di prestigio, mostrando di aver superato quella fase di rodaggio in cui procedeva un po' a tentoni. Il cinema, che tanto aveva faticato per farsi accettare tra le grandi arti, aveva ora una vetrina prestigiosa all'interno della quale potersi mostrare. Indicativo è il fatto che la Biennale di Venezia, istituita nel 1895 per favorire e promuovere la produzione e l'attività artistica, in primo luogo nelle arti figurative, viene con il passare degli anni ad includere, a giusto titolo, anche la musica, il teatro, l'architettura, la scultura e la danza. La prima Mostra del Cinema di Venezia non era ancora un festival competitivo, si tratta però già di una rassegna ricca di importanti titoli e di grandi personaggi, attirati non solo dalla novità, ma anche dalle bellezze della Serenissima. Per poter ottenere l'ambito Leone d'oro bisognerà aspettare la fine delle ingerenze fasciste e della Seconda guerra mondiale, tuttavia fin da subito la manifestazione ha espresso il suo fascino e la sua unicità. L'Italia comincia ad attirare la curiosità dei cineasti di tutto il mondo che, di anno in anno, saranno sempre più orgogliosi di poter presentare le proprie opere all'interno di una rassegna di sempre maggiore prestigio. A rappresentare il cinema italiano in questa prima Mostra del Cinema di Venezia ci sarà il film di Mario Camerini *Gli uomini che mascalzoni...* (1932), con il suo protagonista, il divo nascente Vittorio De Sica. Il film di Camerini è una piacevole commedia sentimentale ma, oltre ai meriti del film, questa pellicola la si ricorda per uno dei primi tormentoni musicali, la famosa *Parlami d'amore Mariù*, interpretata qui dallo stesso De Sica. Questo film, nella sua semplicità e nella sua genuina ed amabile schiettezza, è sicuramente una scelta azzeccata per rappresentare l'Italia al festival, non solo per le sue qualità, ma proprio perché è uno specchio sincero dell'Italia di quegli anni. Innanzitutto si ricordi che si tratta del primo film che si decide di girare in esterno, evitando così quel senso di inautenticità che potevano dare i teatri di posa. La città che ritroviamo sullo schermo è Milano, che viene mostrata senza però essere esibita,

mettendo piuttosto in evidenza la piccola e media borghesia, fatta di sogni e desideri di riscatto. Non è poi un caso la presenza di una canzone che viene ad assumere, quasi involontariamente, un ruolo centrale e al tempo stesso armonioso e garbato, inserendosi con grazia tra le immagini. Potremmo quindi affermare che *Gli uomini che mascalzoni...* rappresenta l'altro filone dei film legati alla musica, dando il via ad un genere che porta sul grande schermo una commedia di buoni sentimenti in cui, così come accadeva nei film-opera, le canzoni e la musica vengono ad assumere un ruolo di rilievo. Attorno alla melodia di *Parlami d'amore Mariù* trova forza e si intreccia la storia del film, così come dalle parole stesse della canzone prendevano forma i personaggi ed i loro caratteri. In questo genere di film a vincere sono i sentimenti semplici, spesso ostacolati da qualche incomprensione e, oltre a ciò, imbevuti da tracce e testimonianze di usi e costumi dell'Italia dell'epoca. Non possiamo ancora parlare di musicarello, però potremmo sicuramente dire che le radici di quel genere le possiamo ritrovare già in questo film. L'amore assume i contorni della sofferenza per poi trionfare, spesso accompagnato da melodie come quella cantata da De Sica, con dei ritornelli orecchiabili che rimangono talmente impressi da essere canticchiati per strada. Non siamo ancora alla commedia all'italiana, si tratta però di film che si staccano dalla narrazione epico-storica, che non vogliono rimanere legati alla cruda realtà per raccontarla in maniera drammatica, ma non si accontentano neanche di far sorridere facendo uso del grottesco: stiamo entrando in quello che molti definiscono una sorta di neorealismo rosa. Sono molti i film che provano a raccontare l'Italia con leggerezza, nel tentativo di mostrare la parte speranzosa e desiderosa di spensieratezza di un Paese in cerca d'identità. Camerini, con *Parlami d'amore Mariù*, ci porta fin da subito dentro le case delle persone, poi al bar, dal giornalaio, ci invita insomma a seguire gli italiani, a entrare nei loro ambienti, ci mostra le loro piccole abitudini quotidiane. Vittorio De Sica è nei panni di un giovane che, per far colpo su una ragazza, decide di metter da parte la sua bicicletta e di utilizzare, a sua insaputa, la macchina del suo datore di lavoro. La semplicità dei suoi personaggi la vediamo nelle piccole cose, vi è tra l'altro anche qualche richiamo alla comicità del cinema muto, quando ad esempio il nostro protagonista, affiancando la ragazza in sella ad una bici e proseguendo a pedalare, guardando lei e disinteressandosi alla strada, andrà a finire contro una bicicletta per la raccolta dei rifiuti che si trovava sul bordo del marciapiede. Da cinema muto sono anche gli sguardi tra i due mentre lui, sempre in bicicletta, segue il tram su cui lei sta viaggiando; anche in quel caso

il corteggiamento verrà interrotto, suscitando le risa della ragazza, dagli schizzi d'acqua di una macchina per la pulizia stradale che finiranno per bagnare il malcapitato. Ovviamente la scena che più si ricorda è proprio quella del ballo che i due giovani fanno sulle note di *Parlami d'amore Mariù*, con Vittorio De Sica che canta questa canzone alla ragazza che sta cercando di conquistare e che, guarda caso, si chiama proprio Mariuccia. L'Italia che viene mostrata con timida disinvoltura non è solo Milano, si vede il Lago maggiore, l'Isola dei Pescatori, si tratta di un'Italia viva ed in movimento, desiderosa di divertirsi, di godersi su un vaporetto il panorama del lago, di ascoltare musica in maniera spensierata. C'è chi è ricco e chi, come il giovane rubacuori, vuol farsi credere tale per conquistare la ragazza, in un rapporto che andrà avanti tra cose non dette, bugie e piccoli dispetti, fino a giungere al tanto atteso lieto fine. Il motivo di *Parlami d'amore Mariù* lo sentiamo uscire da uno dei primi jukebox e, anche se la vera diffusione in Italia arriverà soltanto negli anni seguenti, quella scatola urlante aveva già un suo fascino quasi proibito. Il film italiano presentato a Venezia nel 1932 racchiude, quindi, anche il desiderio di mostrare come l'Italia sia al passo coi tempi, non solo tram, macchine che sfrecciano e "scatole" da cui fuoriesce musica, ma anche voglia di divertirsi, di stare insieme, di ballare e di scoprire luoghi nuovi. Le immagini dell'automobile che scorre via veloce riscoprono il forte desiderio del cinema di catturare il movimento, le immagini si susseguono in maniera repentina, si vedono scorrere sullo schermo insegne pubblicitarie, manifesti, tutto sembra rappresentare il progresso. L'impressione è quella di tanti frammenti che raccontano il modo in cui la comunicazione stesse cominciando a cambiare: se da un lato abbiamo laghi, colline, campagne, dall'altra abbiamo tram, macchine, vaporetti, telefoni, radio e tanti altri simboli di un mondo in evoluzione. I personaggi di questo film sono ingenui e scanzonati, allegri e pieni di voglia di vivere, affrontano le difficoltà con leggerezza, rappresentando i sogni modesti e intensi di quegli anni, ma anche contribuendo a creare l'immagine di uomini e donne che sono proiettati verso il futuro. Comincia così una delle manifestazioni cinematografiche più importanti al mondo, proponendosi come una rassegna che porta il mondo a Venezia e, al tempo stesso, racconta qualcosa dell'Italia al mondo.

Un'Italia in cerca di identità

Qual è quindi l'Italia raccontata da questi primi decenni di vita del cinematografo? Innanzitutto si tratta di un quadro molto vivace che, indubbiamente, non possiamo racchiudere, come abbiamo avuto modo di vedere, in

categorie ben precise e delimitate. Fin da subito abbiamo visto un'Italia che si confronta con la sua storia, che cerca di guardarsi alle spalle e raccontare il suo passato in un modo diverso rispetto alle altre arti. Pian piano entrano in gioco altri protagonisti, non solo la natura, che diventerà un elemento di innegabile importanza, prendendosi a volte la scena e diventando parte stessa della trama, ma anche le storie individuali, quelle che potrebbero essere di ognuno di noi. Si tratta di un Paese alla ricerca di se stesso, non dimentichiamo che l'unità d'Italia era ancora fresca e che gli italiani cercavano di conoscersi, di capirsi, di sentirsi sempre più veramente uniti. Potremmo dire che il cinema ha accompagnato questo percorso e che, quello sguardo al passato e, in particolare alla letteratura, doveva servire proprio a costruire un legame forte ed unitario. Il genere comico mostra invece un'Italia che sa fare autoironia, che sa guardarsi allo specchio e prendersi in giro, ma mostra anche un Paese che ha un legame forte con il teatro e che, di conseguenza, entra in crisi per una presunta collisione tra le due espressioni artistiche. Il dibattito che ne viene fuori è non solo interessante e ricco di suggestioni, ma mette insieme le opinioni di vari intellettuali creando una nuova, intrigante commistione tra letteratura, teatro e cinema che, punzecchiandosi tra loro, si ispirano vicendevolmente. Potremmo inoltre dire che l'Italia comincia ad apprezzare sempre di più le proprie bellezze storiche, geografiche ed architettoniche, le rivaluta anche grazie al cinema e a quella sua incredibile capacità di inserire queste bellezze all'interno di un contesto narrativo. Si è poi parlato delle varie parole nate grazie al cinema, parole che già in questi primi anni hanno visto una forte diffusione, in particolare i nomi di alcuni personaggi comici che, pur appartenendo al cinema muto, hanno saputo parlare molto più di quanto avrebbero potuto fare se avessero avuto il dono della parola. Si tratta anche di un'Italia poetica e malinconica, legata alle sue tradizioni ed alle sue usanze ma che, all'occorrenza, sa mostrarsi pronta alle novità ed al cambiamento. Quest'apertura al nuovo l'abbiamo notata in più aspetti, sia dal punto di vista tecnologico che da quello puramente estetico e narrativo, basti pensare, oltre a quanto già detto in precedenza, al particolare ruolo che venne ad assumere un personaggio come Luca Comerio che, quando ci si concentrava sul comico e sui film storici o di epopea, ebbe l'intuizione ed il coraggio di seguire, come operatore, per la prima volta, delle spedizioni militari, fino ad aggregarsi alle truppe italiane durante la Prima guerra mondiale. Potremmo quindi parlare di Comerio come il primo vero documentarista, ogni suo viaggio era finalizzato a documentare

quel che osservava, molti ricordano per esempio le sue riprese durante un viaggio nel 1913 in Cina, ma ha anche ripreso eventi sportivi come il Giro d'Italia e varie gare automobilistiche³⁶. Vorrei infine tornare alle parole nuove legate al cinema, abbiamo già parlato di alcuni neologismi che si sono incuneati nella lingua di tutti i giorni, vorrei però qui aggiungerne una simbolica e singolare, si tratta della parola *film*. Questa parola, inizialmente pronunciata al femminile, deriva da un acronimo italiano e si riferisce alla Fabbrica Italiana Lamine Milano³⁷ che, nel 1920, produsse le prime emulsioni cinematografiche. Ciò non significa che la parola sia stata inventata in Italia, ma se la parola film giunge ad assumere, soprattutto in Europa, il significato che le attribuiamo oggi, venendo quindi ad indicare la pellicola cinematografica, ebbene questo utilizzo nuovo lo dobbiamo proprio all'Italia e a questa piccola fabbrica milanese. Anche questa è la dimostrazione di un'Italia in fermento che si inserisce, a pieno titolo, in questa scia di invenzioni e progressi tecnici tipici di quegli anni, mostrando come il cinema sia lo strumento ideale per poter intraprendere un viaggio che, per fortuna, dura fino ad oggi e ci ha regalato grandi capolavori.

³⁶ Per la figura di Luca Comerio si rimanda al saggio di L. Sardi, *Luca Comerio, pioniere del cinema milanese*, Vita e Pensiero, Milano 1994, in *Comunicazioni sociali XVI*, 1994, 3-4, pp. 275-286.

³⁷ La FILM fu fondata nel 1917, aveva sede a Milano e gli stabilimenti a Ferrania (SV). Si veniva quindi ad inserire tra le grandi aziende internazionali del tempo: la AGFA di Wolfen per la Germania (fondata nel 1867), la Eastman Kodak di Rochester per gli Stati Uniti (fondata nel 1888) e la Pathè di Vincennes per la Francia (fondata nel 1896). La data di fondazione della Film sembrerebbe denotare un certo ritardo rispetto alle altre grandi aziende, tuttavia si tratta di una società che si inseriva (con un percorso simile alle altre nei rispettivi Paesi) nel processo di perfezionamento della fabbricazione di apparecchi e pellicole fotografiche che, in Italia, fu introdotta dalla fabbrica dei fratelli Alberto e Francesco Tensi, che fondarono la Tensi & Co. a Milano il 15 giugno 1867. Le prime lastre fotografiche furono prodotte invece intorno al 1886 dalla società del fiorentino Michele Cappelli. Dalla collaborazione e dagli scambi tra queste ed altre industrie italiane si giunse quindi, negli anni Venti del Novecento, a produrre ed esportare le prime emulsioni per il cinema. Ad accompagnare e documentare questi progressi fu la storica rivista *Progresso Fotografico* (fondata da Rodolfo Namias nel 1894) all'interno della quale si trovano importanti testimonianze che mettono in evidenza la grande attenzione che si era creata attorno a queste tematiche.

Dalle ceneri del fascismo al neorealismo

I Cinegiornali ed il racconto di un'Italia che non esiste

I Cinegiornali sono sicuramente uno degli strumenti più utili per ricostruire alcuni momenti dell'Italia. I più conosciuti e studiati sono senza dubbio i *Giornali Luce*, grazie ai quali possiamo accedere ad un patrimonio di immagini di inestimabile valore storico e sociale. Sono gli anni del ventennio fascista, anni in cui l'informazione era monopolizzata e le proiezioni dei Cinegiornali erano imposte in tutta Italia: erano obbligatori prima e dopo la visione di ciascun film, senza contare i cosiddetti cinemobili, ovvero dei furgoni attrezzati per la proiezione che, grazie alla loro mobilità, garantivano una diffusione capillare e facevano giungere i Cinegiornali anche nei luoghi più isolati del Paese. L'Istituto Luce nasce nell'anno IV dell'era fascista³⁸, per l'esattezza il 5 novembre del 1925 e, in un certo senso, rileva il Sindacato Istruzione Cinematografica fondato già nel 1924. Pur se l'acronimo L.U.C.E sta ad indicare L'Unione Cinematografica Educativa, l'assonanza con la parola Duce non lascia molti dubbi sugli intenti del fascismo. Il fine sembrerebbe meritevole, ovvero dare maggiore possibilità di diffusione all'istruzione ed alla cultura tramite la cinematografia. A dire il vero sono molti, soprattutto nei primi anni, i documentari a sfondo naturalistico, ma potremmo dire che, a partire dal 1931, la propaganda fascista prende il sopravvento, sfruttando anzi la possibilità di penetrare capillarmente nell'attività pedagogica. Mussolini aveva capito, facendone addirittura uno slogan, che la cinematografia era l'arma più forte, sapeva che le immagini potevano avere un'incredibile e fascinosa forza ammaliatrice. Il racconto che ci viene fatto è però quello di un'Italia che non esiste, di un'Italia che vuole essere mostrata, agli italiani e non solo, per quel che non è. Con la realizzazione di circa quattro cinegiornali a settimana comincia la ricerca del consenso a tutti i costi, l'Istituto Luce diventa una fabbrica al servizio della propaganda fascista, influenza la vita sociale e politica, in un meccanismo attraverso il quale tutto viene sfruttato per mostrare la propria grandezza. L'arte, la cultura in generale, ma anche

³⁸ L'era fascista comincia il 29 ottobre 1922 (ovvero il giorno successivo alla marcia su Roma) e termina con la caduta del fascismo. Dal 29 ottobre 1927 fu reso obbligatorio aggiungere, in numero romano, anche l'anno dell'era fascista (in alcuni libri veniva addirittura omessa la data dell'era cristiana).

la scienza, lo sport, le innovazioni tecnologiche, tutto diventava una sorta di spettacolo di magnificenza. L'immagine da creare, da sostenere e da mostrare, anche all'estero, era quella di un'Italia al passo coi tempi, moderna e ricca di innovazioni, capace di incredibili primati aerei e navali. In tempi di espansione coloniale mostrarsi audaci e pronti alla conquista di nuovi territori poteva far infervorare gli animi, non è quindi un caso che i cinema italiani di quegli anni mostrano anche storie di soldati che rientrano a casa dopo un'operazione militare e, spesso con frasi piene di enfasi, riabbracciano gli orgogliosi familiari. Un altro obiettivo era quello di conquistare il rispetto degli altri Paesi, per farlo era sicuramente utile mostrare le immagini di un Paese che desse l'impressione di grande vivacità economica, di ordine sociale e forza militare. Questi filmati sono interessanti anche per le imponenti realizzazioni architettoniche ed infrastrutturali che mostrano, spesso di fronte a folle esultanti e grandi adunate. Ad essere riprese erano, oltre a varie esercitazioni militari ed incontri diplomatici, immagini che mostravano iniziative come la cosiddetta battaglia del grano, oppure la bonifica di terre insalubri, senza dimenticare l'idea di creare una sensazione di generale benessere. Per questo motivo molte scene che venivano riprese erano basate sulla vita quotidiana, sulle tradizioni da mantenere, portando sullo schermo un'Italia serena che lavorava per crescere e rinnovarsi. Abbiamo quindi la possibilità di attingere a migliaia di video che permettono di conoscere da vicino le campagne italiane, le coltivazioni presenti, i volti di coloro che le popolavano e molto altro ancora. Non venivano invece mostrate la fatica, le difficoltà, la miseria, non si parlava di emigrazione e non veniva dato spazio ad eventuali opinioni contrarie. Potremmo considerare queste opere filmiche come dei veri e propri documenti, ma anche come delle mirabili e mistificatorie alterazioni, a volte addirittura contraffazioni della realtà. Oltre alle imprese compiute ed alla dimostrazione della forza militare, sono molti i filmati volti a creare l'immagine di Mussolini come un instancabile patriota che, nelle sue rare ore di riposo, si dedica allo sport: dall'equitazione alla scherma, dallo sci al tennis, senza dimenticare il nuoto, precisando come persino a fine ottobre, in autunno ormai inoltrato, il Duce non rinunci a farsi una sana nuotata. Mussolini doveva essere mostrato come una persona fuori dal comune, un uomo dai mille interessi che, alla necessità, era pronto a diventare pilota di aerei, motociclista, ma anche saldatore, mietitore e via dicendo. Il tutto veniva documentato con riprese che dovevano quindi mostrarne la grandezza e la forza, anche nelle piccole cose, anche nella quotidianità che, in ogni caso, doveva distinguersi

da quella di un uomo “normale”. Sotto questo aspetto, anche facendo riferimento a personaggi come Hitler o Stalin, che venivano ripresi principalmente in situazioni ufficiali, ovviamente maestose e ricche di fasti, l'uso delle riprese cinematografiche del Luce si distingue proprio per una meticolosa attenzione nella ricostruzione dell'immagine personale di Mussolini, immortalando la sua vita privata e le presunte abitudini che occupavano le sue giornate. Dopo la caduta del fascismo l'Istituto Luce sopravvive, si reinventa, cerca di recuperare la sua genuinità e prosegue nella sua attività di documentazione, mettendoci a disposizione un preziosissimo archivio. Oggi ci rimangono, senza dubbio, degli interessanti e pregevoli frammenti storici, immagini di un'Italia che non c'è più e che, in realtà, così come veniva mostrata, non è mai esistita.

Ossessione: un'Italia rovesciata come primo passo verso il Neorealismo

Da un lato c'era l'Italia dei Cinegiornali, l'Italia grandiosa, appariscente e fascista, dall'altro c'era invece una piccola Italia, fatta di italiani in difficoltà, pervasa da debolezze e problemi nascosti, un'Italia operosa che stentava a crescere e che, nonostante tutto, necessitava di essere raccontata. Non tutto poteva però essere raccontato, bisognava usare degli stratagemmi, delle storie che nascondessero dei messaggi tra le loro pieghe. Uno di questi film che, in un certo senso, rappresenta anche un vero e proprio passaggio ad un modo diverso di intendere il cinema fu, senza dubbio, *Ossessione* di Luchino Visconti. Siamo nel 1942 quando Visconti comincia a girare, non senza difficoltà, questo film che sembrerebbe non dover intaccare l'immagine del regime. In realtà Luchino Visconti, discendente da una nobile famiglia milanese, nonostante alcuni suoi parenti avessero un ruolo attivo nel regno e, in qualche caso, fossero anche apertamente vicini al fascismo, decise pian piano di allontanarsi dalla comoda e privilegiata realtà familiare. Cominciò a viaggiare, soprattutto in Francia, sentendo sempre più l'esigenza di raccontare storie vere, reali, storie che stridevano con lo splendore intaccato dei film dei telefoni bianchi, che all'epoca erano di gran moda. Non è un caso che questo genere venisse anche definito come commedia all'ungherese, le trame erano spesso tratte da opere di autori ungheresi, così come alcuni registi, attori ed operatori ungheresi ebbero modo di lavorare per questi film³⁹. Al contrario dell'Italia fascista l'Ungheria era considerata come un Paese in cui vi era una grande libertà sociale e di costume, si pensi che quando in Italia si chiudeva un occhio sul

³⁹ Sull'argomento si rimanda a A. Rosselli, *Quando Cinecittà parlava ungherese: gli ungheresi nel cinema italiano, 1925-1945*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

delitto d'onore, in Ungheria era già possibile divorziare, cosa che fecero, ad esempio, Totò e Diana Bandini Rogliani, ottenendo l'annullamento proprio in Ungheria nel 1939⁴⁰. A Visconti questi film ovattati che descrivevano uno stile di vita borghese, vero o presunto, che mostravano case ben arredate e vestiti eleganti non interessavano, non era questa la sua idea di cinema, il cinema doveva esprimere quella che era la realtà italiana dell'epoca, senza inutili edulcorazioni. Visconti scrive in quegli anni, all'interno della rivista "Cinema", un articolo intitolato *Cadaveri*, un epiteto che si riferiva allo stato del cinema dell'epoca e che descriveva, senza peli sulla lingua e senza lasciare alcuno spazio all'immaginazione, la situazione in cui versava la cinematografia. Forse le parole di Visconti erano eccessivamente dure, nascevano tuttavia da una necessità ed erano fortemente sentite. Il cinema torna a mettersi in discussione e si pone delle domande chiare: cosa vogliamo raccontare della nostra Italia? Ci basta vedere quei manichini sullo schermo? Ci bastano le dimostrazioni di una ricchezza e di una forza apparente per sentirci migliori? Evidentemente il cinema non poteva asservirsi ad una mistificazione della realtà, non era il momento per farlo, bisognava gettare la maschera, era necessario scendere nuovamente nelle cantine, nel disordine e nella miseria, anche morale, di quell'Italia in apparenza scintillante. Per far ciò Visconti non poteva che rivolgersi alla letteratura verista, in particolare a Giovanni Verga. Fu così che, già all'inizio degli anni '40, acquisì i diritti di alcune opere dello scrittore siciliano, tra cui il suo grande capolavoro, *I Malavoglia*, adattamento che uscirà poi nel 1948 con il titolo *La terra trema* e verrà proiettato, in anteprima, alla nona edizione della Mostra del Cinema di Venezia⁴¹. L'interesse per Verga porta Visconti a scrivere fin da subito una sceneggiatura tratta dalla novella verghiana *L'amante di Gramigna*⁴², tuttavia la presenza di un brigante e, forse, di una storia troppo passionale, fece sì che il fascismo ne bloccasse la realizzazione. Se si cita questa novella verghiana è tuttavia perché, nella parte iniziale del racconto, immaginato come una lettera scritta ad un amico, vengono indicate alcune caratteristiche che, oltre a rappresentare la letteratura verista, potrebbero benissimo essere riprese per indicare i caratteri principali su cui si baserà

⁴⁰ Si veda O. Caldiron, *Il principe Totò. La vita, il teatro, il cinema, i ricordi di chi l'ha conosciuto*, Gremese Editore, Roma 2002, p. 31.

⁴¹ Il film otterrà, in quell'occasione, un premio internazionale per i suoi valori stilistici e corali.

⁴² In seguito la novella verrà trasposta per il cinema, con lo stesso titolo, da Carlo Lizzani, in un film del 1968 con Stefania Sandrelli e Gian Maria Volontè.

il neorealismo italiano. Innanzitutto è il fatto umano a dover essere preso in considerazione, grazie alla sua efficacia intrisa “delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne⁴³”. Questa ricerca di verità umana deve far parte dell’opera, sia essa scritta o riprodotta per immagini, le parole devono essere quelle del popolo e la creazione stessa dell’opera deve rimanere nascosta, solo in quel caso

l’armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari, che la mano dell’artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l’impronta dell’avvenimento reale, l’opera sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d’origine⁴⁴.

Con questi presupposti nasce *Ossessione* che esce, tra numerosi intralci, nel 1943, suscitando interesse ed accendendo un dibattito che alimenterà curiosità, lodi ed aspre contestazioni. Il fumoso strascico che si porterà dietro gli chiuderà le porte di molti cinema, lo si vedrà in qualche piccolo cinema di provincia, ma verrà spesso rinviato, proibito o, per qualche motivo, cancellato dalla programmazione, come accadde a Bologna e a Milano nel 1944. Come cambiavano gli equilibri storici e sociali cambiavano anche i criteri attraverso i quali alcune scene venivano accettate, altre tollerate ed altre ancora, invece, dovevano assolutamente essere bandite. Le revisioni si susseguivano, spesso con esiti diversi sullo stesso film e, oltre al fascismo, a contribuire alla censura c’era anche la Chiesa, che vedeva in certi film una messa in mostra di comportamenti assolutamente privi di moralità che, se non sedati sul nascere, avrebbero potuto offrire dei cattivi esempi da seguire. La pellicola di *Ossessione* verrà addirittura distrutta dal neonato governo della Repubblica di Salò, quell’ultimo disperato strascico del regime fascista aveva deciso che bisognava prendere, anche in questo campo, delle decisioni drastiche⁴⁵. Per fortuna Visconti riesce a nascondere e salvare una copia del

⁴³ G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in *Verga - La Lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, Tascabili Economici Newton, Roma 1996, p. 53.

⁴⁴ Ivi, pp. 53-54.

⁴⁵ Sul cinema italiano durante il fascismo e sull’influenza che su di esso ebbe la censura fascista si rimanda a G. P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell’amore” a “Ossessione”*, Roma-Bari 2009.

film che, dopo la fine della guerra, verrà riprodotta e tornerà nuovamente, in maniera meno clandestina, a girare nei cinema. Com'è noto il film di Visconti era ispirato al famoso romanzo *Il postino suona sempre due volte*⁴⁶, scritto da James M. Cain nel 1934, pubblicato a New York e poi tradotto in moltissime lingue. Molte sono le somiglianze, ma molte anche le differenze tra romanzo e film, quel che però è assolutamente interessante è il fatto che la storia viene trasportata in Italia e, di conseguenza, i personaggi respirano le fatiche di un Paese che versa in una situazione critica. Rimane il violento realismo dell'intreccio, salta agli occhi la vivacità delle immagini ma anche la crudeltà brutale delle passioni raccontate. Così come Verga aveva trasportato il naturalismo francese (che aveva il suo naturale sfondo nelle grandi città d'oltralpe) in piccole realtà paesane (come Acitrezza ne *I Malavoglia*), allo stesso modo Visconti porta i protagonisti da San Francisco a una realtà più piccola: siamo ora tra i paesaggi del Po e vengono mostrate piccole cittadine, come Ferrara, Ancona, Comacchio, luoghi che il cinema, fino a quel momento, non aveva mai preso in considerazione. Ancora una volta la letteratura offre spunto e linfa alla cinematografia, c'era bisogno di verità, c'era bisogno di lasciar parlare i personaggi a modo loro, di fare in modo che si esprimessero anche nelle loro pieghe negative. Non più grandi città, non più eleganti appartamenti e neanche paesaggi ricercati o costruiti, c'è una forte esigenza di verità, anche scomode e tristi, ma certamente reali e lontane dall'ipocrisia. Un incontro fatale, una passione improvvisa, una storia clandestina ed un tradimento, ma anche il desiderio di cambiare vita, mentre il destino sembra riportare i personaggi, ineluttabilmente, a quella frenesia insana che sfocerà nella violenza, in un delitto ed in una separazione forzata dagli accadimenti. Se da un lato gli eventi sono sicuramente più ricercati rispetto ai film neorealisti successivi, d'altro canto i personaggi, le loro miserie, il loro essere, come i Malavoglia, dei *vinti*, delle persone sconfitte dalla vita ma, al tempo stesso, incredibilmente comuni, offrono ad *Ossessione* un taglio assolutamente neorealista⁴⁷. Ne esce male la famiglia, ne esce male la vita racchiusa in stereotipi, non si ritrovano più pacifici sorrisi,

⁴⁶ Visconti, sia per la guerra in corso che a causa del fascismo, non avrà la possibilità di ottenere i diritti sul romanzo. Questa mancanza costringerà il regista a non citare l'opera di Cain e, al tempo stesso, terrà il film lontano dai cinema americani fino al 1976. Nel frattempo negli Stati Uniti era uscito, già nel 1946, il film *Il postino suona sempre due volte* di Tay Garnett, di cui verrà proposto un rifacimento nel 1981, questa volta diretto da Bob Rafelson.

⁴⁷ In merito si veda anche L. Micciché, *Visconti e il neorealismo - Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio Editore, Venezia 2006.

non si sentono accomodanti voci fuoricampo né si vedono salottini imbevuti di borghese mondanità. Al benessere fanno da contraltare la precarietà, la disoccupazione, l'instabilità economica, ad una vita tranquilla e ai modelli fissi, socialmente accettati ed apparentemente idilliaci, si contrappongono famiglie spezzate, inganni, crimini e ragionamenti senza scrupoli. Il desiderio di fuggire potrebbe essere anche interpretato come la voglia di lasciarsi alle spalle quelle gabbie sociali che, se da un lato potrebbero essere comode e permettere il quieto vivere, dall'altro costringono ad accettare una vita che non ci piace. Vale anche qui, come in Verga, l'ideale dell'ostrica, per cui ogni tentativo di cambiare lo stato di cose sarebbe vano e porterebbe ad un inevitabile fallimento: l'uomo è destinato a rimanere attaccato al proprio scoglio, finché non arriverà un'onda più forte delle altre a portarselo via. Quell'Italia rovesciata apre le porte al neorealismo, si tratta di un'immagine capovolta rispetto a quella che veniva raccontata in quegli anni, come se si trattasse di un quadro appeso per nascondere una macchia sul muro. È come se Visconti avesse non solo spostato quel quadro, ma lo avesse anche ribaltato all'improvviso, mostrando l'Italia da un altro punto di vista, senz'altro più triste, ma sicuramente più vicino al vero. Quell'umanità arida, a volte desolata, insensibile e disadorna, si trova a lottare per la propria esistenza, l'unico obiettivo sembra quello di sopravvivere ed appagare le proprie pulsioni. Il titolo inizialmente immaginato per questo film era *Palude*, un titolo che spostava l'accento sui luoghi, sui paesaggi, su quella desolazione che era lo specchio di una inaccettabile decadenza morale. Abbiamo quindi dei frammenti di un'Italia sconosciuta e forse neanche immaginata, ci troviamo di fronte ad un Paese impoverito, ad una provincia popolata da gente senza scrupoli, votata perfino alla violenza ed al proprio soddisfacimento. L'ambiente fa quindi da contraltare alla fisicità dei personaggi, tutti ben caratterizzati, sia nel corpo che nel loro modo di pensare, tutti inseriti in uno spazio geografico che rispecchia, nei luoghi scelti, la loro profonda istintualità. Come aveva ben osservato Sandro Bernardi,

Ossessione è, dunque, un film sulla provincia, dove la piana ferrarese diventa simbolo del mondo. E il paesaggio non è più sfondo, ambiente, in cui si svolgono alcuni momenti della storia, non è neppure una veduta che fa da sospensione rasserenante o drammatica nella storia raccontata, come poteva essere in molti film italiani del periodo precedente o successivo; non è più un semplice riflesso dell'anima [...] è invece personaggio nel pieno senso del termine:

misterioso, a volte infido, prende parte alla storia e la fa camminare o ristagnare, s'insinua fra gli altri, a dividerli o unirli con la sua vastità senza direzioni, commenta i loro gesti o i loro rapporti, assente-presente, silenzioso e tanto più influente, impossibile da ignorare. Il paesaggio, specialmente quando lo si vede appena, in *Ossessione* diventa immagine del destino⁴⁸.

Alla fine i luoghi della palude, pur presenti nel film, lasciano il posto all'ossessione e a tutto quello che, quest'assillante deformazione del reale, si porta appresso. In questa mescolanza di sensazioni, tra angosce, tormenti e persistenti preoccupazioni, sembra di riconoscere, in tutti i personaggi, i simboli dell'Italia di quegli anni: vi ritroviamo nascosto il fascismo, il desiderio di libertà, la povertà e la sofferenza scavata nei volti e negli occhi dei personaggi, sia quelli ancorati al passato che quelli già in attesa del cambiamento. Quel che cercava di fare Visconti era sfuggire all'idea di cinema portata avanti da quei cadaveri che si vedevano girare per le sale, da quelle carcasse senza vita che si ostinavano a rappresentare un'Italia che non esisteva. Rovesciare quell'immagine d'Italia fu quindi il primo passo verso la vita, verso la verità, verso il nuovo, spinto da un'esigenza forte ed imprescindibile, ben descritta in un famoso articolo di Visconti che, in un certo senso, è diventato espressione della sua ars cinematografica:

Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo. [...] L'esperienza fatta mi ha insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma; che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo⁴⁹.

⁴⁸ S. Bernardi, *Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di Ossessione*, in "Bianco & Nero" – Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a LX, n.2 marzo-aprile 1999, p. 44.

⁴⁹ L. Visconti, *Il cinema antropomorfo*, all'interno della rivista "Cinema - quindicinale di divulgazione cinematografica", fascicolo 173/174, 25 settembre-25 ottobre 1943.

Il neorealismo italiano: espressione di un'Italia distrutta e di buoni sentimenti

Quando Luchino Visconti parlava della necessità di raccontare storie di uomini vivi, faceva anche riferimento alla capacità dell'essere umano di creare, grazie alla sua presenza, l'ambiente, dandogli forza ed ancora maggiore vitalità. Quel che accade alla fine della Seconda guerra mondiale è qualcosa di incredibile, che va ancora oltre le parole di Visconti. L'Italia era distrutta, non solo le città, i monumenti, le fabbriche, era ormai distrutta la "casa" degli italiani, dove con il termine casa si intende il proprio spazio vitale, si intendono gli affetti, le tradizioni, i luoghi a noi cari, le nostre abitudini, i nostri vizi e le nostre virtù. Tutto sembrava essere finito sotto le macerie di un'Italia devastata, ferita, tutto sembrava destinato a sparire, sembrava non ci fosse più nulla da raccontare, nulla da mostrare. Quel che era distrutta era anche l'immagine stessa dell'Italia, malvista e malconcia, povera e immorale. Sembrava di trovarsi di fronte ad un vicolo cieco, il buio e la vergogna, la sensazione di una terribile incapacità di potersi riscattare, eppure l'Italia ha trovato il modo per rialzarsi e, quasi come per magia, lo ha fatto anche attraverso il cinema. Nessuno avrebbe pensato che, dalle rovine di Cinecittà, sarebbe rinato con tanta forza il cinema italiano, così come nessuno poteva neanche minimamente concepire che, nel giro di pochi anni, si sarebbe assistito ad una vera e propria ricostruzione dell'Italia. Cinecittà era stata in pochi anni trasformata in campo di lavoro per prigionieri di guerra, era stata poi saccheggiata di tutte le attrezzature cinematografiche, in parte distrutte ed in parte portate via dai nazisti verso la Germania o verso la giovane Repubblica di Salò. Cinecittà era diventata inoltre un obiettivo militare per gli alleati, che non esitarono a bombardare i teatri di posa, fino a che quegli spazi non diventarono, in un breve lasso di tempo, un vero e proprio campo per rifugiati di guerra: c'erano coloro che erano rimasti senza una casa, ma anche ebrei rientrati dai campi di concentramento, soldati e figli di soldati, orfani e profughi⁵⁰. Era davvero impensabile presagire che l'immagine dell'Italia sarebbe presto cambiata, riassumendo in poco tempo le sembianze del bel paese di dantesca memoria. Se c'erano le rovine era da quelle che bisognava partire, se Cinecittà non esisteva più, bisognava andare a cercare qualcosa di più vero ancora, bisognava scendere per strada e, se le città erano

⁵⁰ Per la storia di Cinecittà si veda anche F. Mariotti, C. Siniscalchi, *Il mito di Cinecittà*, Mondadori, Milano 1994.

distrutte, sarebbe stata proprio quella distruzione a fare da scenario ai film. A spingere in quella direzione non era certo il desiderio di esibire quei brandelli di città rimasti, né tantomeno la voglia di commiserarsi, si trattava piuttosto della necessità di ricostruirsi, di guardarsi allo specchio per potersi riconoscere e per potersi rialzare. C'era bisogno di uomini vivi, come diceva Visconti, ma stavolta non bastavano più la presenza e le passioni, questa volta c'era dietro un paesaggio che si faceva carne e sangue, c'erano dei luoghi che entravano nella pelle e nelle rughe dei protagonisti. In un celebre articolo della rivista "Mondo Nuovo" si leggeva, nel marzo del 1945, che girare un film in Italia, in quel periodo, sarebbe stato come costruire una casa cominciando dal tetto, si sarebbe trattato di una casa senza fondamenta, non c'erano basi da cui partire, non c'erano travi su cui appoggiarsi.

Eppure nei teatri di posa italiani si continuano a girare film. Mera-viglia come soltanto ora, che non si hanno più i mezzi di una volta, la cinematografia italiana corrisponda a quello che è l'animo del paese⁵¹.

Era quindi l'animo disperato di un Paese che aveva voglia di raccontarsi anche in quelle condizioni, che non voleva far nulla per abbellire o edulcorare le storie, bastava la cruda realtà, era sufficiente cercare delle storie semplici e intrecciarle con la grande storia, con quella storia che aveva chiuso uno dei capitoli più dolorosi mai vissuti prima. Nasce così il Neorealismo, con Roberto Rossellini che si immergerà in queste storie con semplicità, cercando di seguire i suoi personaggi in silenzio, mostrando solo l'essenziale, senza mai esagerare né omettere qualcosa. Si comincia con *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), procedendo poi con alcuni capolavori di Vittorio De Sica, primi tra tutti *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952), senza tralasciare un grande film come *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis. Comincia non solo un modo nuovo di fare cinema ma nasce anche, al tempo stesso, un'altra Italia che, con storie apparentemente scarse, è capace di attirare persino il pubblico internazionale.

⁵¹ *Cinema italiano. Manca tutto ma si lavora lo stesso*, in "Mondo Nuovo", n. 1, 19 marzo 1945, p. 24.

Roma città aperta: le cicatrici della memoria

Roma città aperta si avvicina a vari personaggi, cerca di stargli appresso per capire come si vive in quella Roma che, a seguito dell'armistizio dell'8 settembre 1943, è ancora in mano ai tedeschi. In questo senso si tratta di un film corale, non esiste un unico protagonista, abbiamo tuttavia una serie di persone che vengono a interagire, ci sono eventi storici più grandi di loro, più grandi di quei destini che si incrociano e si intrecciano drammaticamente. C'è chi riesce a fuggire alla polizia, c'è chi si sta per sposare, ci sono sentimenti e, dietro questi, uomini e donne che cercano di trovare la forza di reagire per riprendersi le proprie vite. Una delle scene più conosciute del cinema italiano è la celebre corsa di Pina, interpretata da Anna Magnani che, urlando per la disperazione, segue il camion sul quale è stato fatto salire il suo futuro sposo. Proprio mentre cerca, in un ultimo drammatico slancio, di non farsi strappare la speranza per il futuro, verrà brutalmente fucilata. Sembrerebbe quindi non esserci alcuna speranza alla quale aggrapparsi, vengono pian piano a cadere alcuni tasselli importanti legati alla resistenza romana, persino il parroco, Don Pietro, verrà fucilato. Alla fine del film alcuni ragazzini, tra cui quel bambino che già aveva assistito alla morte della madre fucilata, saranno presenti anche all'uccisione del parroco, accompagnati da una drammatica e solitaria impotenza. Tornando però indietro nel film, in particolare alla scena in cui, seduti sulle scale di casa, Pina ed il suo fidanzato si ritagliano un attimo per parlare da soli, ascoltiamo delle parole di sconforto e, al tempo stesso, di fiducia nel futuro. È vero, come dice Francesco, che tutti s'illudevano che la guerra sarebbe finita presto, si pensava che sarebbe stata una cosa lontana, un evento che avrebbero visto solo attraverso il cinematografo. Purtroppo non sarà così, quelle che si vedevano al cinema non erano immagini che rispecchiavano la realtà, la realtà è più vera e più dura rispetto a quello che si era voluto far credere. Se Pina sembra quasi rassegnata a quell'inverno che sembrava non dover finir mai, d'altro canto Francesco la rassicura, dicendole non solo che finirà, ma anche che tornerà una primavera più bella delle altre, sarà la primavera della libertà. Sono convinti di andare nella giusta direzione, non solo c'era il bisogno di credere in quella libertà e di volerla, ma sono convinti anche che i risultati di quella lotta non possano non arrivare: sarà forse una lotta estenuante, lunga e difficile, ma si potrà arrivare ad un mondo migliore da lasciare ai figli. Si torna così a quei ragazzini, a quel futuro che osserva, dietro ad un recinto di filo spinato, quell'esempio di vita che viene 'ingiustamente giustiziato'.

Fischiano, i ragazzini, fischiano in segno di solidarietà, di sostegno, in quel fischio c'è un abbraccio, una promessa, forse una speranza. Don Pietro, mentre viene accompagnato al luogo dell'esecuzione, dirà una frase emblematica, significativa in tutta la sua semplicità: non è difficile morire bene, è difficile vivere bene. Dopo l'esecuzione i ragazzini vanno via a testa bassa, sullo sfondo la cupola di San Pietro, è l'alba, nonostante tutto sembri perduto forse l'inverno sta per finire, c'è ancora un piccolo spazio per la speranza, arriverà il tempo in cui si potrà rialzare la testa. Secondo Godard è proprio a partire da *Roma città aperta* che l'Italia ha "ricquistato il diritto di una nazione di tornare a guardarsi in faccia"⁵². L'opera di ricostruzione di quell'immagine rovinata, sgualcita, macchiata, era cominciata subito, aveva trovato linfa ed ispirazione in tante storie vere ed aveva avuto inizio dal basso, da quella "casa" distrutta, dalle macerie lasciate nei cuori delle persone. Il neorealismo porta uno sguardo nuovo sull'Italia, il reale doveva far parte della finzione, doveva entrarvi con tutta la sua carica umana, doveva inoltre intrecciarsi ai luoghi vissuti, confondersi, perdersi e ritrovarsi nei suoi ambienti. I personaggi dovevano essere veri, dovevano portare sui loro volti e nel loro parlato tutte le sfumature presenti nella vita reale, sarà quindi naturale che non troviamo quasi mai, in un film neorealista, personaggi completamente positivi ed altri completamente negativi: anche il bene ha le sue ombre ed anche quelle, assieme alle debolezze, devono essere mostrate così per come sono. In fondo è anche grazie al bene nascosto tra le pieghe del male che, nei momenti più bui della nostra storia, sono state salvate tante vite, proprio in quei momenti in cui il male cedeva per un secondo, era lì che trionfava il bene che vi si era annidato, pronto ad uscire per dare speranza e forza. Per dare un'immagine nuova dell'Italia non si poteva mentire, erano i volti che dovevano parlare, in tutta la loro schiettezza. Non è un caso che, nonostante si tratti di un film corale, *Roma città aperta* abbia il pregio di

mantenere a ogni storia il suo carattere precipuo e al tempo stesso di riuscire ad integrarla perfettamente col quadro d'insieme. In altre parole l'opera, pur nella sua compattezza narrativa e nella sua rigorosa progressione drammatica, si articola in decine di piccoli fatti; e i fatti, che sono spesso autonomi, si sommano, quasi inavvertitamente [...] sí da comporre una sorta di affresco, in cui la storia di ognuno si confonde con quella dell'intera città⁵³.

⁵² J. L. Godard, *Historie(s) du cinema. La monnaie de l'absolu*, Gallimard, Parigi 1999, p. 78.

⁵³ G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 52.

In questo affresco le piccole storie private si scontrano con qualcosa di più grande di loro, si amalgamano dolorosamente con quella storia che va oltre l'individuo, mescolando i loro sentimenti e trovandosi a condividere dei luoghi che, nella loro desolazione, cominciano a parlare, a condividere anch'essi sofferenze e sconsolata disperazione. L'affresco di quel microcosmo diventa l'affresco di un popolo intero, coinvolgendo e fotografando il sentire di un'intera nazione. È attraverso quei volti che si racconta l'Italia, sono quelle piccole storie che riaprono delle ferite che hanno lasciato, nella memoria, cicatrici che non potranno essere cancellate, che rimangono scolpite nelle anime e si tramandano di generazione in generazione. L'Italia della propaganda fascista sembra essersi sfasciata come un castello di cartone, il cinema non poteva più essere quello di prima, sentiva l'esigenza di seguire e la necessità di raccontare il percorso accidentato della storia e della società italiana e, per farlo, doveva affidarsi alla realtà delle persone e dei luoghi. C'era però qualcosa che non era cambiata, quella capacità tutta italiana di inserire all'improvviso, come un lampo, un sorriso nell'angoscia, di saper raccontare la sofferenza ed essere capaci di trovare al suo interno, nel momento stesso del dolore, la capacità di sorridere, di evidenziare il lato quasi comico, assurdamente, tragicamente comico, di fronte al quale la vita, di tanto in tanto, ci pone. Un chiaro esempio lo ritroviamo nella scena in cui Don Pietro, interpretato da Aldo Fabrizi, magistrato nel comico e profondo nel drammatico, durante una retata dei tedeschi si trova a dover nascondere delle armi e, per non farsi scoprire, finge di dover dare l'estrema unzione ad un anziano inquilino del palazzo. L'ignaro vecchietto si sveglia all'improvviso e, contrariato dalla malaugurante visione del prete, inizia a fare gli scongiuri e ad inveirgli contro. Il tempo è poco, i tedeschi stanno per arrivare anche a controllare quell'appartamento, non è il momento per le chiacchiere e Don Pietro, per metterlo a tacere, si trova quindi costretto a tirare al malcapitato una bella padellata sulla testa. Il dramma però incombe, la già citata scena durante la quale verrà fucilata Pina, arriva proprio subito dopo essersi concessi quell'istante di incongruente, timida leggerezza. Quel colpo con la padella, pur se non apertamente mostrato, ha gli stessi toni dei film comici muti, quei toni che si manterranno nel tempo e resisteranno poi nella commedia all'italiana, fino a giungere a *La vita è bella* di Roberto Benigni ed arrivare ai nostri giorni. Questo saliscendi di emozioni, quei mezzi sorrisi spezzati dal dolore, altro non potevano fare se non accrescere la solidarietà verso i personaggi e le loro storie: la nuova immagine dell'Italia

riparte proprio da quelle sofferenze urlate, da quei sentimenti contrastati, da quei sorrisi soffocati sul nascere.

Paisà: l'Italia ricucita e le speranze soffocate sul nascere

Ad un anno di distanza da *Roma città aperta* esce *Paisà*, un film dal taglio più storico e meno sociale, si tratta tuttavia di un percorso di rinascita che doveva passare anche da lì, da quel desiderio di ricucire l'Italia e la sua identità. Si parte dallo sbarco in Sicilia per poi procedere lentamente verso nord, ma anche in questo caso la grande storia è lo sfondo necessario ed indispensabile per mostrare come le piccole storie, drammaticamente, vengono ad intrecciarsi con gli eventi. Sembra che Rossellini abbia voluto prendere ago e filo per rammendare un Paese ferito, lungo un viaggio che diventa anche un'estrema ricerca di umanità, sofferente, dolorante e semplice umanità. Si tratta comunque di un percorso di violenza e patimenti, fatto di divise diverse, di lingue che si portano appresso suoni, culture e storie differenti, con i loro pregiudizi e la loro cattiveria, ma anche con la loro bontà e solidarietà. C'è di tutto dietro un volto, dietro due anime che se si fossero incontrate in circostanze diverse avrebbero forse condiviso la loro tavola, i loro sorrisi, le loro vite. Basta osservare quelle microstorie per poter riflettere sull'impotenza che ha travolto milioni di persone, basta prenderne alcune, qua e là per l'Italia di quegli anni, per capire quanto la situazione in cui gli italiani si erano venuti a trovare fosse incomprensibile ed insensata. In questo modo l'Italia e gli italiani cominciano ad essere visti con un occhio diverso, si capisce che il timbro del fascismo non aveva fatto di tuttata l'erba un fascio, così come il bene ed il male convivono ovunque, nell'una e nell'altra divisa. D'altro canto la sofferenza è la stessa, da nord a sud si è un unico Paese martoriato dagli eventi, incapace di reagire, esausto e desideroso di voltare pagina. Ogni episodio è un passo in più verso la rinascita, è un piccolo tassello che porterà ad una lenta ricostruzione delle città e delle coscienze di chi le abitava. *Paisà* è un vero e proprio documento, una testimonianza che si trasforma in racconto, tenendosi però fortemente aggrappato alla realtà.

Nel primo episodio, dopo lo sbarco, ascoltiamo voci e suoni che si confondono, il dialetto dei locali esprime la loro quotidianità interrotta, inizialmente non sanno neanche se i soldati che si trovano di fronte siano tedeschi o americani. Una giovane ragazza siciliana, dopo aver accompagnato un gruppo di soldati americani, verrà a trovarsi da sola con uno di loro e, anche se inizialmente afferma con forza che tutti quelli che impugnano un fucile

sono uguali, siano essi americani, tedeschi o fascisti, cominceranno pian piano a comunicare, ognuno nella propria lingua. Verranno fuori confidenze, uscirà finalmente il lato umano, affidato ad alcune confessioni, a qualche breve racconto. Il piccolo idillio verrà tuttavia interrotto di lì a poco, in guerra non si può mai abbassare la guardia, basta una piccola distrazione e si rischia di cadere. La giovane donna assisterà così alla morte del soldato americano per mano dei tedeschi, per poi essere lei stessa uccisa e gettata dalla scogliera. Nessuno saprà di quelle confidenze che stavano abbattendo un muro, nessuno riuscirà mai a comprendere che forse, in circostanze diverse, a quella storia sarebbe stato riservato un lieto fine. Le impressioni sono distorte, le percezioni tristemente falsate, sarà così che i soldati americani crederanno che sia stata lei, quella “sporca ragazza italiana”, a tradire il loro compagno. Con il secondo episodio siamo già a Napoli e, oltre ad un soldato americano, tra i protagonisti ritroviamo un bambino, uno di quei bambini che in vari film venivano a simboleggiare la grande voglia che l'Italia aveva di ricominciare. Quel piccolo scugnizzo napoletano approfitta del fatto che il soldato sia ubriaco per rubargli le scarpe, tuttavia il soldato scoperà il ragazzino per recuperare quanto gli era stato trafugato. Anche in questo caso vediamo due tipi diversi di solitudine, quell'ubriacatura servirà al soldato per liberarsi, pur se per poco, della sua malinconica nostalgia, tuttavia nel momento in cui si troverà di fronte alla realtà di quello scugnizzo, ormai orfano, in una grotta piena di sfollati, scapperà via, travolto dalla miseria di un bambino a cui è stata strappata per sempre l'infanzia. L'episodio romano è testimone di un'altra realtà fatta di dolorosi equivoci, di possibilità mancate, di sogni infranti sul nascere. Una prostituta porta in una pensione un soldato ubriaco, lui le racconta di una ragazza che aveva incontrato appena arrivato a Roma, una ragazza che lo aveva colpito e che avrebbe voluto tanto rivedere. Quella ragazza era proprio lei, il destino aveva deciso di farli incontrare nuovamente e, in men che non si dica, i suoi occhi tornano a brillare e si riaccende la speranza di una vita nuova: la ragazza gli lascia un bigliettino con il suo indirizzo e un appuntamento per il giorno successivo. In un momento diverso sarebbe stata, anche in questo caso, un'altra storia, nelle attuali circostanze però il soldato americano partirà senza dare importanza a quel biglietto, si trattava soltanto dell'indirizzo di una prostituta. La ragazza lo aspetterà sotto la pioggia, lo aspetterà come si aspetta un sogno, come si attende la realizzazione di una speranza per il futuro, un futuro che, purtroppo, non arriverà. A Firenze sarà invece un'infermiera inglese a

cercare di raggiungere, in una città assediata e divisa in due, un partigiano di cui si era innamorata. Ancora una volta vediamo come il bene ed il male vengano ad intrecciarsi tra loro, nonostante tutto la ricerca della donna sarà vana: il partigiano è stato ucciso. Non poteva poi mancare la religione, è così che il quinto episodio si svolge in un convento dell'Appennino Tosco-Emiliano, dove i frati si troveranno a pregare per la conversione di alcuni cappellani americani che non sono cattolici. L'ultimo episodio è forse il più tragico, siamo in Romagna, alle foci del Po, dove dei partigiani verranno sterminati per poi essere gettati in acqua, alcuni di loro con un cartello con scritto sopra 'partigiano'.

Questa è l'Italia che Roberto Rossellini ha consegnato alla memoria, ha immortalato dei frammenti di storia ed ha poggiato una lente d'ingrandimento sugli individui, li ha voluti bloccare nel tempo affinché non ci si dimenticasse di loro, dei tempi bui che hanno attraversato. La voce narrante non solo ci accompagna in questo viaggio dalla Sicilia verso il nord Italia, ma rende tutto ancora più reale. L'accostamento che si potrebbe fare tra la voce fuoricampo di *Paisà* e quella che si ascoltava, fino a poco tempo prima, nei cinegiornali di propaganda fascista, è qualcosa di stridente. Tramite quella narrazione che ci introduce e collega un episodio a quello successivo, ci viene garantita ancor di più la verità dei fatti, quella verità che a lungo era stata contraffatta e pomposamente alterata. Ora sembra quasi che ci si voglia riappropriare di quella realtà drammatica e dolorosa, una realtà intermezzata da quella voce ufficiale, quasi distaccata, che cerca di rimanere obiettiva. Era una realtà dura, cruda, ma non c'erano altre realtà da raccontare. Ad aumentare ancor di più questa drammatica percezione del vero ci sono inoltre alcune immagini di repertorio, si parte quindi da una visione generale dei fatti per poi restringere la prospettiva e concentrarsi sulla storia di una ragazza, di un bambino o di un sentimento che, a ben vedere, rappresenta qualcosa di altrettanto universale. In un'intervista⁵⁴ del 1969 Roberto Rossellini, ripercorrendo alcuni momenti della sua vita, mette in primo piano anche la sua idea di cinema, spiegando come sia necessario riportare il linguaggio ad essere accessibile a tutti. L'estetica fine a se stessa è qualcosa di estremamente lontano dalla vita, non solo si potrebbe avere l'impressione di trovarsi di fronte ad una mera esercitazione di bravura o di stile, ma si rischia di allontanarsi in maniera irreparabile dal pubblico e dall'uomo stesso. L'uomo bisogna riscoprirlo nella

⁵⁴ Si veda l'intervista *Roberto Rossellini: i segreti di un mito*, puntata del programma televisivo *Incontri 1969*, diretto da Ugo Gregoretti e Gastone Favero.

sua storia, la funzione dell'artista è quella di dargli parola, di avvicinarsi alla sua lingua e di parlare attraverso le sue sofferenze. Il cinema non deve quindi mostrare il saper stare dietro la macchina da presa, bensì il saperla nascondere, celando al tempo stesso qualsiasi contraffazione della realtà. Il regista deve essere tutti gli altri, li rappresenta, deve essere animato dalla volontà di avvicinarsi alla verità e, per farlo, deve utilizzare un linguaggio diretto, semplice, comprensibile, anche perché è solo così che si potrà raggiungere, assieme al racconto di una storia, anche un'emozione.

Vittorio De Sica: il drammatico nelle situazioni quotidiane

Nonostante l'Italia del dopoguerra sia povera e priva di mezzi, dalle immagini di quella povertà sembra fuoriuscire un incessante brulicare di emozioni e, tra le pieghe di quelle sofferenze, è presente anche una magica forza ed una incredibile vitalità. Vittorio De Sica è sicuramente uno dei personaggi che più ha contribuito a creare una nuova immagine dell'Italia, grazie anche alla sua personalità poliedrica che gli ha permesso, sia come attore che come regista, di toccare le corde giuste, quelle della commedia e quelle drammatiche, dando uno sguardo all'uomo, al suo passato ed al suo futuro. L'Italia sembrava rimodellarsi grazie a quello sguardo indirizzato al quotidiano, alla gente comune, alle occupazioni di tutti i giorni. Con *Sciuscià* tornano di scena i ragazzini, in questo caso è attraverso i loro occhi che si guarda al futuro, ma lo si fa partendo dal basso, osservando il mondo dalla prospettiva che offrivano le scarpe da lucidare dei soldati americani. *Shoe-shine*, era questa una delle espressioni che più si sentiva per le strade delle città italiane dell'immediato dopoguerra, quell'espressione che entrò storpiata nella lingua italiana, passando ad indicare con il termine *sciuscià* gli stessi lustrascarpe. In questo, come in altri film dell'epoca, viene portato sulla scena quel che ha lasciato la guerra, pertanto lo sfondo non è più la guerra in sé, con i suoi avvenimenti, bensì i suoi strascichi. La guerra la vediamo ancora negli occhi di quei bambini, ma vediamo anche il loro spirito di adattamento, la voglia di fare, la necessità di rimboccarsi le maniche senza piangersi addosso. La situazione è quella, bisogna sopravvivere e, anche se si tratta di bambini che sono dovuti crescere troppo in fretta, è comunque forte il desiderio di distrarsi, di sentire ancora il dondolio della loro culla infantile. Appena possono si concedono un po' di evasione da quella realtà, vanno a Villa Borghese per divertirsi, affittano un cavallo bianco e sognano di poterlo un giorno acquistare. Si tratta però di ragazzi senza una guida,

vivono alla giornata e spesso rischiano di venire risucchiati dalla delinquenza, cosa che puntualmente accadrà. La storia trasuda verità, così quei due bambini su cui De Sica ha voluto puntare l'attenzione, si troveranno ad essere rinchiusi in un riformatorio. Avrebbero meritato un'infanzia diversa così come tanti altri bambini e, in quell'Italia in ginocchio per la sofferenza, fa tenerezza e rabbia vedere come quegli ometti si troveranno, anche loro in ginocchio, a lucidare delle scarpe. Il riformatorio non è certo il luogo più adatto per alimentare la loro amicizia ed i loro sogni, sarà così che, tra inganni, frustrazioni e vendette, quel cavallo bianco e, assieme ad esso la libertà, non verranno mai raggiunte. Uno dei due morirà a causa dell'amico, la disperazione ed il dolore segneranno invece, per sempre, l'altro bambino. Il momento che stava vivendo l'Italia era estremamente critico, non c'era più la guerra ma regnava, dentro e fuori, una totale distruzione. Tutto era precario, ci si arrabattava come si poteva, spesso ci si abbandonava alla delinquenza, senza farsi troppi scrupoli e senza preoccuparsi degli altri. In una simile realtà è normale che ad avere la peggio fossero proprio i bambini, erano loro i più esposti alle intemperie della povertà, i più indifesi di fronte al richiamo della criminalità e all'incapacità della società di prendersene cura. In Italia l'atteggiamento di fronte a film di questo genere fu contraddittorio, c'era chi li apprezzava per la loro schiettezza ma, d'altro canto, c'era chi non vedeva di buon occhio il fatto che si mostrasse un Paese in queste condizioni. Questa era però l'Italia, non c'era molto da ricamarci sopra, il ritmo delle storie raccontate era dettato dalla realtà, da quei volti pescati per strada per interpretare, in molti casi, quella che era la loro stessa quotidianità. Se tuttavia in Italia ci furono alcune resistenze ad accettare *Sciuscià*, all'estero venne talmente apprezzato che si decise persino di istituire un nuovo premio, l'Oscar per il miglior film in lingua straniera, cosa che fino a quel tempo non era mai accaduta prima. La forza di raccontare la realtà era, in quegli anni, l'atto più eccezionale di creatività che potesse essere fatto.

Due anni più tardi esce *Ladri di biciclette*, un altro grande capolavoro in cui una storia semplice diventa il simbolo di Roma e dell'Italia stessa. La trama del film è così scarna che la si potrebbe racchiudere in una sola frase: viene rubata la bicicletta ad un operaio che, rischiando di perdere il posto di lavoro per questo motivo, comincerà un'affannosa ricerca, in giro per Roma, nel vano tentativo di ritrovarla. Eppure, dietro questa apparente carenza a livello tematico, è racchiuso un mondo intero, una vita di buoni sentimenti tradita dalla disperazione, una famiglia che cerca di vivere con

dignità, che cerca di rialzare la testa. Lo spettatore ha la possibilità di seguire quel povero operaio per tutto il film, si ha quasi l'impressione di stargli appresso, di essere a due passi da lui senza però poterlo aiutare. In questo inseguimento si conosce la Roma del dopoguerra, non solo le rovine ma anche i vecchi fasti, piazza Vittorio ed il mercato di Porta Portese: la città diviene così personaggio tra i personaggi. Roma è inoltre popolata da gente di tutti i tipi, ci sono quartieri malfamati, ci sono persone che cercano di sbarcare il lunario, chi è costretto ad andare al banco dei pegni e chi va, invece, a chiedere lumi sul futuro ad una veggente. E poi ci sono una moglie comprensiva ed un figlio, anche lui costretto a divenire grande per forza. Sarà proprio il piccolo Bruno ad accompagnare il padre in questa estenuante ricerca della bicicletta, sarà lui a dargli conforto, ad ascoltare la disperazione e la rabbia, sarà sempre lui a salvare il padre e, forse, a dargli la forza di continuare. Quando l'operaio si vede rifiutare l'aiuto di tutti e capirà che non ha nessuna speranza di ritrovare la bicicletta, quando capirà che il lavoro che aveva ottenuto, dopo tanta attesa, è praticamente perso già sul nascere, deciderà di passare dall'altro lato della società. Fino a quel momento aveva atteso sempre il suo turno, aveva sempre rispettato le regole, era sempre stato un uomo onesto, con voglia di lavorare per dare un futuro migliore alla sua famiglia. Arriverà tuttavia una decisione istintuale e tormentata: se a lui hanno rubato una bicicletta ne ruberà una anche lui per poter mantenere il lavoro e la dignità. Che non è un ladro lo si nota subito, verrà acciuffato in poco tempo, rischia una denuncia, forse il carcere e, proprio in quell'istante, la dignità sembrerebbe andare a fondo. A questo punto interviene il figlio, che non si era allontanato come gli era stato chiesto, si avvicina al padre in difficoltà, lo salverà da chi inveisce contro di lui, facendolo sprofondare ancor di più quando si riferiscono al bell'esempio che mostra al figlio. Il padre non avrà il coraggio di alzare lo sguardo, non riesce a guardare negli occhi il figlio e sembra quasi ipnotizzato dagli eventi. La parte finale del film è sicuramente la più commovente, il figlio guarda con affetto e preoccupazione il padre, per un attimo quasi inciampa ma non stacca lo sguardo da lui, lo prende per mano, al tramonto, sulla via di casa: non parlano, ma lo sguardo silenzioso ed amorevole del figlio dice più di mille parole e lascia aperta una speranza per il futuro. L'Italia di quegli anni era il bene e il male, era disperazione e affetto, era voglia di ricominciare con le proprie forze, ma anche tentazione di prendere vie sbagliate. Lo sguardo di quel bambino ha i colori di un'umiltà forte, capace di rimboccarsi le maniche e lavorare per un mondo migliore.

C'è però un'altra categoria di persone deboli di cui poco si parlava, perché se è vero che i bambini sono il futuro, d'altro canto le persone anziane sono la memoria, la tradizione, il passato che ci permette di non dimenticare. Nasce così, pochi anni più tardi, *Umberto D.*, un altro personaggio che tocca subito il cuore ed offre un soffio d'umanità. Si tratta di un pensionato, ha lavorato tutta la vita eppure, con la miseria della pensione, fa fatica perfino a pagare l'affitto della stanza in cui abita. C'è solitudine, c'è amarezza, ma c'è anche grande dignità, quasi vergogna per la situazione in cui si è venuto a trovare. Abbiamo inoltre la superficialità di contorno, di chi non si accorge delle difficoltà di un vecchio, di chi è troppo impegnato a crearsi un futuro per poter dare un'occhiata al passato. *Umberto D.* è però molto di più che una denuncia alla situazione di quegli anni, è anche un profondo scavo nell'animo umano, nella mancanza di rispetto, nell'incapacità di offrire una vita, se non agiata almeno tranquilla, ai nostri anziani. Quell'uomo è costretto a vendere quel che ha per poter pagarsi da vivere, è come se vendesse il proprio passato, la propria memoria, come se facesse a pezzi e desse via, a piccoli frammenti, la sua stessa vita. Una delle scene sicuramente più toccanti è il tentativo di chiedere l'elemosina, qualcosa a cui non era abituato, qualcosa che sembra ledere la sua dignità, qualcosa di ingiusto per chi, come lui, aveva sempre vissuto onestamente. Ci prova, a tendere la mano, cerca di piegare il suo orgoglio, di forzare la sua fierezza e, con difficoltà, aprire quel palmo, allungare il braccio e chiedere. Una scena così semplice e così potente la si è vista raramente nel cinema italiano: dopo tanti indugi quella mano tesa e, finalmente, un avventore pronto a dargli qualche spicciolo, quando improvvisamente assistiamo ad un colpo di coda del suo orgoglio. La dignità lo spinge ad alzare lo sguardo, non è lo sguardo basso di chi rinuncia a se stesso, è lo sguardo di chi vuol togliersi di dosso l'imbarazzo e, al tempo stesso, guarda al cielo. La mano si muoverà per controllare se per caso stesse cominciando a piovere, per poi ricomporsi e, mentre l'avventore si defila, tornare alla propria vita con una nuova speranza affidata al cielo, con la certezza che non ci si riesce a piegare a quel destino, in fondo non piove ancora. Il cammino di quella solitudine sembra però procedere verso un vicolo cieco, l'unico fedele compagno di vita e di sventure è un cagnolino che allevia le giornate dell'anziano signore. La disperazione spinge Umberto a pensare al suicidio, vorrebbe però prima dare una nuova casa al suo cagnolino e, dopo vari tentativi che non andranno a buon fine, lo trascinerà con sé sui binari, in attesa che arrivi un treno a portarsi via la sofferenza. A salvare l'anziano

signore sarà proprio il suo cagnolino che, all'arrivo del treno, si divincola spaventato e, d'istinto, Umberto lo seguirà nel vicino parco. La scena finale è, anche in questo caso, di estrema tenerezza: Umberto cerca di recuperare la fiducia del suo cagnolino, prende una pigna e prova a chiamarlo a sé, a fargli credere che anche quello di prima era solo un gioco, un gioco pericoloso sì, ma soltanto un gioco, uno scherzo della vita. Dopo vari tentennamenti il cagnolino sembra quasi credergli, non può abbandonare anche lui quell'uomo disperato, sarà così che si allontaneranno pian piano, lungo una via del parco, soli, verso un futuro ignoto. A dare una speranza, nel finale, sono ancora dei ragazzini che, improvvisamente, mentre l'uomo ed il cane, di spalle, spariscono sullo sfondo, irrompono sulla scena correndo dietro ad un pallone. Quanto è malinconicamente bella quell'Italia, sicuramente povera, spesso ingiusta, ma terribilmente vera. È passata alla storia la famosa frase di Giulio Andreotti che, in polemica con Vittorio De Sica, affermava che i panni sporchi si lavano in famiglia, argomentando la sua posizione nella convinzione che sarebbe stato opportuno mostrare anche altro dell'Italia:

De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e l'ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nel film che dia quel minimo di insegnamento che giovi nella realtà a rendere domani meno freddo l'ambiente che circonda le moltitudini di quanti in silenzio si consumano, soffrono e muoiono. E se è vero che il male si può combattere anche mettendone duramente a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che, se nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo Ventesimo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria, che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale. È stato detto in questo dopoguerra che la cinematografia deve realisticamente configurarsi al vero, non rappresentando una società irreali, bugiarda e caramellata. Principio in sé accettabile per un tipo di produzione, ma sempre con il limite di equilibrio, di oggettività e di proporzione senza il quale ci si perde nelle vie disgregatrici dello scetticismo e della disperazione.⁵⁵

Eppure ha giovato quel modo di raccontare, ha richiamato l'attenzione del mondo intero sull'Italia, su quel Paese che mostrava tutte le ferite, che si

⁵⁵ Così si esprimeva Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla presidenza del Consiglio del governo De Gasperi, con delega allo Spettacolo, sulle pagine di *Libertas*, settimanale della Democrazia Cristiana, il 24 febbraio 1952.

metteva a nudo, non certo per farsi compatire, ma quasi per metabolizzare quanto accaduto e per poter poi, grazie a quelle immagini scolpite nella memoria, ripartire. Sarebbe arrivato anche il tempo per ristabilire gli equilibri, ci sarebbe stata l'occasione per mostrare aspetti meno crudi e per tornare a sorridere, ora il bisogno più impellente era però quello di curare le tante piaghe ancora doloranti, di osservarle da vicino, di guardarsi allo specchio per riconoscersi dietro quei tormenti. Si chiedeva al cinema un ottimismo sano, si volevano vedere immagini di speranza, non certo bugiarde e caramellate, ma almeno costruttive, ammirevoli e orgogliose di quel che si possiede. Oltretutto si chiedeva a De Sica, che aveva ormai ottenuto riconoscimenti internazionali, di farsi portatore di questo movimento, di essere latore di questo orgoglio e di questa speranza, insomma di abbandonare quella linea buia che mostrava un solo lato, quello apparentemente peggiore, dell'Italia. Entrambe le visioni sono comprensibili, tuttavia De Sica è riuscito a racchiudere la speranza anche in quelle immagini crude, ha fatto in modo che il male, intrecciato al bene, si facesse portatore di riflessioni proficue e costruttive. L'Italia stava uscendo da quel tunnel buio e, a ben vedere, lo stava facendo attraversando il buio stesso, senza chiudere gli occhi, senza sottrarsi al giudizio, senza evitare di scontare le proprie colpe e, oltre a ciò, senza aggiungere fronzoli che avrebbero reso la storia meno aspra e la realtà più clemente.

Riso amaro e le varie sfumature di un'Italia che soffre e fatica

Sono molte le anime presenti all'interno del cinema neorealista, c'è la cro-naca della guerra e c'è anche la denuncia, c'è la crudezza della realtà mista ad una sorta di documentarismo, c'è il bene ma c'è anche il male che sgorga dalla miseria, c'è il desiderio di riscatto, c'è la speranza e c'è la gente comune, con le sue debolezze e con il proprio vissuto. Nei vari film gli ingredienti si mescolano tra loro, a volte il piatto della bilancia pende verso l'uno, a volte verso l'altro, tenendo come comune denominatore, in tutte le sue possibili espressioni, il sottile filo della realtà. Ci sono tuttavia due fattori fondamentali che, come già si è accennato in precedenza, vengono dosati e trattati dai vari registi in maniera sempre diversa: da un lato abbiamo la grande storia, gli eventi che tutti noi conosciamo e che, bene o male, ci hanno coinvolto; dall'altro lato le nostre piccole storie individuali, quelle storie che nessuno conosce e che potrebbero essere di tutti, storie che si intrecciano, subiscono deviazioni e, talvolta, vengono duramente colpite dalla storia più grande

di noi. Se con Rossellini i grandi eventi storici erano lo scenario che, mentre veniva mostrato, racchiudeva le varie storie individuali, con De Sica ci si concentra più sulle conseguenze prodotte, a livello sociale, dalla guerra, mantenendo sullo sfondo i ricordi ancora vivi e, sulla pelle, i segni lasciati dalla storia.

Si cambia ancora con Giuseppe De Santis, in particolare con il suo film più conosciuto, *Riso amaro*, che mostra una grande attenzione al racconto; vediamo il sorgere di una trama più complessa e, nonostante ciò, ci troviamo di fronte a vari aspetti storici e culturali di un certo rilievo: il lavoro delle mondine, la voglia di riscatto, ma anche sentimenti forti e contrastanti. Siamo alla fine degli anni '40 del Novecento, il neorealismo è al suo punto più alto e il cinema italiano ha cominciato a farsi conoscere anche al di fuori dei propri confini. *Riso amaro* è un film fortemente legato alla civiltà di quegli anni, alle condizioni disperate e faticose in cui lavoravano le mondine, al risveglio del popolo che vuole lottare per il riscatto e per il diritto ad una vita migliore. Come afferma Brunetta, la strada intrapresa da De Santis è

del tutto divergente rispetto a quella di Rossellini, una strada che esalta il cinema come luogo di emozioni e macchina influenzante, e come racconto di racconti⁵⁶.

Riso amaro è un racconto di racconti, un concentrato di emozioni che riesce a creare una visione d'insieme, offrendo al film una coralità che fino a quel momento era difficile trovare nel cinema italiano. All'interno del film troviamo l'amore e lo sfruttamento dei sentimenti, le sfumature tipiche del giallo e i toni popolari. Viene inoltre rappresentato il mondo del lavoro, la fatica di quell'Italia uscita dalla Seconda guerra mondiale, un Paese ancora in ginocchio, poco prima del grande risveglio economico del periodo del boom. In questo racconto regna la passione, ma anche i luoghi, in questo caso le campagne attorno a Vercelli, diventano centrali, indispensabili ai vari racconti che si diramano tra i personaggi. Il film comincia con un'inquadratura che parte dal basso, seguendo le gambe e i piedi che entrano nell'acqua delle risaie, poi l'immagine si allarga e tutte quelle donne che camminano nell'acqua hanno qualcosa di surreale. Siamo tuttavia di fronte alla realtà più vera, a raccontarcelo sono una voce ed un'immagine spiazzanti: un signore con un cappello che guarda dritto in camera. Sono alcuni secoli che nell'Italia settentrionale si

⁵⁶ G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino 2003, p. 171.

coltiva il riso, ci dice quella voce un po' mesta, ci vengono inoltre indicati dei luoghi ben precisi in cui si coltiva il riso, ovvero nelle pianure di Pavia, di Novara e di Vercelli. Ci hanno lavorato, in quelle risaie, nel corso dei secoli, milioni e milioni di mani di donne, parte viva di quella realtà popolare e tradizionale che, ad essere sinceri, con quell'idea di surreale inizialmente suggerita, nulla avevano a che fare. È un lavoro di fatica, definito da quel signore come duro e immutabile: con le gambe perennemente nell'acqua, la schiena curva e il sole a picco sulla testa; eppure è un lavoro che, come ci dice quello sguardo puntato continuamente verso la camera, possono compiere solo le donne. Quel narratore dalla faccia un po' scavata che, all'inizio del film, introduce il racconto, sembrerebbe quanto di più lontano da una scena reale. Pur rivolgendosi direttamente al pubblico non si tratta tuttavia, come spesso accade nei film, di una voce fuoricampo, quel signore ci mette la faccia e, a dire il vero, il desiderio di mostrare la realtà lo si vede anche da questi primi fotogrammi. Quegli occhi che fissano la camera e raccontano sono gli occhi di un giornalista di Radio Torino, si trova lì per fare un servizio sulle mondine e, mentre la sua voce continua il racconto e il suo sguardo si stacca dalla camera, l'inquadratura si allarga su un esercito di mondine provenienti da tutta Italia che, camminando tra i binari della stazione di Torino, intonano canzoni popolari. Subito dopo aver rivelato che si trova lì per conto della radio il suo tono cambia, quella voce e quello sguardo, inizialmente sofferenti e compassionevoli, procedono al ritmo più elevato di una cronaca più oggettiva e distaccata. Su questo sfondo entra in scena Vittorio Gassman, qui alla sua prima interpretazione di successo, lo ritroviamo in fuga, nei panni di uno dei tanti ladri del dopoguerra, senza scrupoli e pronto a sfruttare il prossimo. La sua complice, per sfuggire alla polizia, si confonde tra le mondine portando con sé la refurtiva. A completare il cast abbiamo Silvana Mangano al suo esordio, una mondina affascinante e prorompente nel carattere, nelle forme e nei suoi movimenti, sarà lei ad intromettersi tra i due e a scombinare i già precari equilibri. Se le due donne del film serbano entrambe sia lati positivi che negativi, i due personaggi maschili è come se fossero il nero e il bianco: da un lato il già citato Gassman è il male in tutto e per tutto, dall'altro abbiamo il bene, interpretato da Raf Vallone, qui alla sua prova più importante nel mondo del cinema. *Riso amaro* porta sulla scena e ci permette di conoscere una piccola parte d'Italia, tuttavia molto rappresentativa di quella che era la situazione generale. Non si tratta quindi solo della vita delle mondine, delle loro difficoltà e delle ingiustizie che hanno dovuto sopportare, spesso divise tra lavoratrici regolari e

irregolari, sfruttate e molte volte indotte ad inimicarsi tra loro. Dietro ed oltre quel mondo così particolare c'è la lotta di tanti lavoratori per ottenere dei diritti, in questo caso il tutto è condito da alcuni canti popolari, i famosi canti che le mondine usavano per comunicare, per sfidarsi, per protestare e, non ultimo, per sopportare la fatica. Quel grido collettivo era una denuncia aperta, spesso un vero e proprio proclama di unione ed uguaglianza, un grido verso un percorso di emancipazione della donna e del suo ruolo nella società. De Santis si fa portavoce e amplificatore di quella lotta, facendo intonare alle mondine quelle canzoni che, pur se ascoltate a distanza di decenni, sembrano ancora battere nei cuori di chi le ascolta. C'è inoltre l'Italia che strizza l'occholino alle mode d'oltreoceano, come la gomma da masticare⁵⁷ che Silvana Mangano e Vittorio Gassman quasi ostentano, simbolo di una spinta verso il moderno che può essere, al tempo stesso, foriero di cattive influenze. Tra gli elementi che fanno riferimento all'approdo, in Italia, di un imminente consumismo, ritroviamo la radio che manda un inviato per preparare un'inchiesta sulle mondine, la rivista *Grand Hotel* sfogliata da Silvana Mangano, le sigarette, il grammofono da cui ascoltiamo il boogie-woogie durante una festa improvvisata, ma anche gli stessi gioielli, oggetti del furto da cui si dipana la drammaticità melodrammatica della trama. Cambiano gli usi e i costumi dell'Italia, sarà così che sulle note di quel boogie-woogie vediamo crearsi, tra la desolazione del nulla, una sorta di piazza immaginaria, una pista da ballo estemporanea in cui c'è la voglia di qualcosa di diverso, il desiderio di svago, la bramosia per una vita nuova, il tutto incarnato dal personaggio interpretato da Silvana Mangano. Lei non è certo l'unico personaggio del film a voler cambiare la propria misera esistenza, ma rappresenta anche il fascino, la bellezza e la passione, è portatrice di una bontà semplice che viene però, pian piano, a declinarsi in cattiveria ed egoismo, il tutto per dare una sterzata alla propria vita, convinta ed illusa che quel cambiamento sia ormai lì, ad un passo da lei. La verità viene cercata, in questo film, non solo nei luoghi reali, non solo nelle questioni sociali sollevate, ma anche nei volti delle persone, a volte nelle loro smorfie cariche di vita e di sofferenza. Lo si nota persino in una scena semplice, in un certo senso superflua ed apparentemente non necessaria alla storia, quando dopo pochi minuti dall'inizio del film, Gassman e la sua complice in fuga fanno finta di essere dei normali viaggiatori che si stanno salutando alla

⁵⁷ Non è un caso che la gomma da masticare venisse chiamata anche gomma americana e, in varie declinazioni dialettali, ricalcando l'inglese chewing-gum, *ciunga*, *cingomma* o *gingomma*.

stazione. Subito dopo De Santis indugia per un attimo sul treno fermo su quel binario, un treno pieno di gente che sta per partire. Il regista sembra qui voler passare in rassegna quelle facce e, in un certo senso, dentro questa breve carrellata, ritroviamo anche un po' di commedia. Ad essere inquadrato è il vagone letto, tutti sono affacciati al finestrino, attratti dalla musica e da quella immaginaria pista da ballo che si sta per creare: troviamo un signore sorridente che si sta spalmando la schiuma da barba, le immagini proseguono inquadrando un uomo che guarda con trasporto le mondine (prontamente redarguito dalla moglie), poi un altro viaggiatore in canottiera bianca che si sta lavando i denti; al finestrino accanto una coppia in cui lui si sta sistemando la cravatta e lei si sta pettinando, infine un signore che mastica un chewing-gum a tempo di musica e così via, fino a che l'immagine si apre sulle movenze sinuose del ballo di Silvana Mangano. Questa era l'Italia, questi erano i volti che si affacciavano, con non poche difficoltà, verso il boom economico, un'Italia ancora agricola che faceva fatica a riscattarsi e che, in alcuni casi, non disdegnava di prendere qualche scorciatoia poco onesta per tentare di raggiungere agognati traguardi. Vorrei però tornare ad una figura di cui forse si è parlato poco, o che forse è stata in parte dimenticata o meno considerata, perché se è vero che questo film darà il via a due divi indiscussi come Vittorio Gassman e Silvana Mangano, non possiamo dire altrettanto di Raf Vallone. Credo sia però interessante soffermarsi su questa figura incredibilmente poliedrica e, in un certo senso, fortemente rappresentativa dei tanti cambiamenti di quegli anni. Non era facile raccontare i cambiamenti di quell'Italia in un solo film, figuriamoci viverli in una sola vita. Ebbene la vita di Raf Vallone sembra racchiudere tutto, non in un film ma nelle vicende che egli stesso ha attraversato e che si è creato nella sua vita. Nasce poco dopo la fine della Prima guerra mondiale a Tropea, una piccola cittadina della Calabria, meravigliosa ma che riservava pochissime prospettive per il futuro. Visse sulla propria pelle quella che era diventata una realtà comune a molti, ovvero quella dell'emigrazione dal sud al nord, con il sogno dei genitori di potergli dare una vita migliore. Torino era la meta di molti, lo fu anche per la famiglia Vallone. Senza troppe pretese comincerà a giocare a calcio, arrivando a vestire per vari anni la maglia del Torino in serie A e vincendo persino una Coppa Italia. Nel frattempo continuava a studiare, tanto che conseguì due lauree: una in filosofia ed una in giurisprudenza; sarà inoltre un apprezzato giornalista, tanto da occuparsi della pagina culturale de *L'Unità* e facendo da critico cinematografico per *La Stampa*. La guerra e le circostanze lo porteranno poi a diventare un

partigiano, verrà arrestato e riuscirà a darsi ad una rocambolesca fuga, braccato dai fascisti. Comincerà poi a fare cinema, sarà attore di fotoromanzi, nonché autore ed attore teatrale. Oltre a personaggi dello spettacolo, frequenterà anche altri rappresentanti di spicco del mondo culturale dell'epoca, a partire dai suoi insegnanti Luigi Einaudi e Leone Ginzburg, fino a giungere a Cesare Pavese, Curzio Malaparte, Pablo Picasso. Nonostante una relazione stabile, ci fu posto, tra le altre cose, anche per un assaggio di dolce vita, avendo conosciuto numerose attrici (come ad esempio Marlene Dietrich) ed avendo intrattenuto persino una relazione con Brigitte Bardot. La vita di Raf Vallone è l'Italia di quegli anni, rappresentata dall'abbandono della miseria, dalla ricerca dei sogni (alcuni dei quali realizzati a pieno), è fatica ed impegno per raggiungere obiettivi importanti, è impegno sociale, guerra, difesa dei propri valori, è testimonianza e racconto degli eventi di quegli anni, è infine l'inserirsi in quel vortice di grandi cambiamenti, figlio di un Paese che si stava ripopolando e stava procedendo, non senza intralci, verso la tanto attesa ripresa economica.

L'Italia si mostra agli italiani

Nuovi luoghi e nuove storie per un'Italia che torna a sognare

Il racconto dell'Italia vista attraverso gli occhi del cinema continua e si reinventa senza sosta, segue i cambiamenti della società, si modella sui desideri degli italiani e si intrufola nelle loro vite. Se nei primi anni successivi alla Seconda guerra mondiale gli scenari erano quelli delle città distrutte, con l'inizio degli anni '50 si noterà un cambiamento essenziale nelle scenografie e negli ambienti, si passerà quindi dalle immagini di un'Italia devastata, avvilita e messa in ginocchio dalla povertà, ad un'Italia consapevole delle proprie bellezze. Come già si era visto, pur se in maniera drammatica e solo con piccoli spiragli di speranza, gli italiani cominciavano a sognare il cambiamento, non volevano molto, gli era sufficiente una vita tranquilla, fatta di poche ma solide certezze. È così che l'Italia, pian piano, comincia a mostrarsi e a raccontarsi con toni più leggeri, pur se sempre legati alle proprie tradizioni e ad uno stile di vita in via di trasformazione. A volte si mostra in maniera mesta, quasi pudica, altre volte lo fa con maestosità, con grazia: finalmente a fare da sfondo alle piccole storie individuali non ci sono solo macerie, l'Italia si offre in tutta la sua bellezza, coi suoi monumenti, le sue piazze, i suoi palazzi, con le sue bellezze artistiche e naturali. Gli italiani hanno nuovamente una cornice pronta a raccontare le loro storie, come una madre che segue i propri figli e li osserva quasi di nascosto, con dolce e discreta benevolenza. Come afferma Brunetta, nel loro insieme

i grandi e piccoli film del dopoguerra accompagnano e aiutano a definire caratteristiche e trasformazioni della vita e della mentalità dell'italiano, che passa dalla ricostruzione alla guerra fredda al miracolo economico agli anni di piombo, dalla fase di ricerca e scoperta delle mille e una Italia agli anni in cui la percezione della nazione, il senso d'identità, la rappresentazione di valori comuni sembrano svaniti per sempre. Un percorso che ha l'andamento d'una parabola in cui il punto più alto è proprio agli inizi degli anni Sessanta⁵⁸.

In questa parabola si inseriscono storie che rappresentano tanti frammenti, schegge di vita che pian piano ritrovavano il loro posto, tra una

⁵⁸ G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, cit., p. 154.

lacrima ed un sorriso, tra il desiderio di rialzarsi e la necessità di ricostruirsi in tutti i sensi. Brunetta riconosce ai film di Luciano Emmer il ruolo di ponte tra la tragicità espressiva di alcuni film neorealisti e una nuova leggerezza narrativa e d'impostazione. È come se i suoi film si assumessero il compito di delineare alcuni cambiamenti sociali, come se si occupassero, in un certo senso, della

registrazione dei modi di vivere, degli orizzonti di attese, dei comportamenti, della percezione del futuro, delle disponibilità economiche e delle attitudini consumistiche delle persone comuni, una sorta di anticipazione sullo schermo delle future indagini sociologiche⁵⁹.

Si pensi al film *Domenica d'agosto* (1950), un film che, un po' per la sua leggerezza, un po' per i toni scanzonati, fu fortemente criticato e considerato, probabilmente, poco rispettoso ed irriverente nei confronti del recente passato. Il film comincia con delle riprese dall'alto del litorale di Ostia, siamo ad agosto e le spiagge, popolate come non mai, sono piene di ombrelloni e di bagnanti. Dopo questo primo assaggio d'estate si torna a Roma, si ha subito l'impressione di una città viva, frizzante, attiva: si vedono insegne di quotidiani, motorini, macchine, tram, autobus, motocarri, si sentono clacson e ci sono molte persone che camminano, vi sono poi dei ciclisti seduti al bar, pronti per partire per il mare. Non sono gli unici a prepararsi per una domenica al mare, ci sono famiglie intere che caricano le loro automobili e c'è un vero e proprio assalto alla stazione. Mentre si sente una voce di un venditore di cappelli di paglia, la gente si ammassa per prendere i biglietti e salire sul treno che li porterà ad Ostia. Sul treno un'incredibile corsa al posto, in un crescendo di rumori e di grande voglia di potersi finalmente divertire. Nessuno è escluso, ricchi e meno ricchi, tutti con il mezzo di trasporto che si possono permettere, tutti verso il mare. Quanto tempo avevano atteso gli italiani per poter avere un po' di svago, ora esprimono così quella necessità di evasione che erano stati costretti a reprimere troppo a lungo. I riferimenti al mito americano ci sono ancora, ma si comincia a sviluppare un orgoglio tutto italiano. Lo si nota, per esempio, quando una macchina lussuosa si ferma lungo la strada ed accorrono dei ragazzini curiosi: uno di loro dirà che si tratta di una Studebaker (famoso marchio automobilistico americano dell'epoca) ma verrà subito ripreso da un altro dei ragazzini che gli risponderà: "ma non vedi che è italiana". Si tratta infatti di una Maserati A6 1500,

⁵⁹ *Ibidem.*

una macchina sportiva che faceva sognare ed era, anche in quel caso, un chiaro segno di un'Italia che si era rimessa in carreggiata e che, visti anche i risultati delle prime gare automobilistiche, non aveva nulla da invidiare alle automobili prodotte oltreoceano. Nel film si vedranno inoltre moltissimi modelli della Fiat, ma si possono notare anche Vespe e Lambrette, insomma, l'Italia rinasceva anche nell'ambito dei motori che contribuiva, in un certo senso, a risvegliare i sogni degli italiani e ad alimentare quel senso di libertà di cui tanto si aveva bisogno. Questo film è la testimonianza di un'epoca che, pur se ancora faceva fatica, era sicuramente piena di ottimismo e di voglia di fare. I toni spensierati della commedia non devono però trarre in inganno, non è tutto rose e fiori e, in una trama di personaggi e storie che si intrecciano tra loro, si scopriranno anche gli strascichi di un'agiatazza ancora precaria. Sarà così che un disoccupato tenterà una rapina, due giovani si fingeranno milionari pur non essendolo, l'appartamento di una ricca signora verrà incendiato, il tutto in una normale, tranquilla ed ordinaria domenica d'agosto, a pochi anni di distanza dalla fine della Seconda guerra mondiale. Il neorealismo è ancora presente, si tratta tuttavia di un modo diverso di narrare e, secondo alcuni, nasce proprio con questo film il cosiddetto neorealismo rosa.

Le ragazze di Piazza di Spagna e la semplice genuinità degli anni Cinquanta

La crudezza neorealista si scioglie pian piano, si tinge di un colore più rasserenante e vuole raccontare storie semplici e libere da preoccupazioni. C'è la povertà, ma viene vissuta dai giovani con pacata serenità, c'è la tentazione di fare qualche compromesso per raggiungere l'agiatazza economica e sociale, ma c'è anche l'amore che, nonostante le difficoltà, spesso e volentieri vince su tutto. Sullo schermo vediamo bravi ragazzi, le storie di questa nuova forma di neorealismo procedono addolcendo la realtà, smussando i lati drammatici e ammorbidendo le figure negative. Un piacevole affresco dell'epoca è quello rappresentato dal film *Le ragazze di Piazza di Spagna*, diretto sempre da Luciano Emmer nel 1952. La protagonista diventa la piazza, dove passano le vite e le storie di tre ragazze, con i loro amori, i loro sogni, le loro delusioni. I toni stessi della storia sono ormai tipicamente popolari e strettamente legati agli anni '50, dando un quadro colorato, brioso e vivace della vita di quegli anni. Sono ragazze di periferia, lavorano però in una sartoria di Piazza di Spagna, dove i loro sogni, a volte attirati dal luccichio magico

della città eterna, vorrebbero andare oltre la semplice realtà quotidiana. Sarà così che una delle tre litigherà con il fidanzato operaio perché vorrebbe fare l'indossatrice, un'altra avrà una delusione d'amore e tenterà il suicidio, un'altra ancora rifiuterà il corteggiamento di un modesto fantino, più basso di lei che, invece, cerca sempre dei ragazzi alti. Ovviamente tutti i nodi verranno pian piano a dipanarsi, il litigio tra l'indossatrice ed il fidanzato, dopo qualche complicazione, si appiana senza conseguenze, un autista dai buoni sentimenti sarà pronto a rivelare il suo amore all'aspirante suicida ed il fantino riuscirà a conquistare la sua amata. I personaggi creati da Luciano Emmer non cercano di essere eccezionali, non sono degli eroi, non c'è bisogno di fuochi d'artificio per mostrare la loro semplice e quotidiana umanità. La tristezza e la malinconia sono presenti, ma spesso si sciolgono in una riconquistata serenità, figlia di storie semplici che mostrano il lato candido ed ingenuo, messo allo specchio di una scaltra maliziosità. L'Italia che ci viene raccontata non è mai banale e, nonostante le storie vadano tutte a buon fine, c'è tuttavia qualcosa di malinconico, una malinconia che descrive un'epoca ormai svanita. Il sogno rosa non corrisponde sempre totalmente alla realtà dei propri desideri, l'indossatrice metterà da parte le sue aspirazioni per abbandonarsi alla realtà delle braccia operaie ma sincere del suo fidanzato, allo stesso modo le altre due ragazze avevano costruito dei castelli che, con il tempo, si sono rivelati estremamente illusori. Ognuna di loro tornerà alla realtà, forse più semplice, forse, almeno a prima vista, meno accattivante, ma senza dubbio più vera, più attaccata a quell'Italia che si stava rimboccando le maniche. Il tutto ci viene raccontato dalla voce di un professore⁶⁰ che tutti i giorni osserva come procedono le storie di quelle ragazze, salutandole prontamente quando passa dalla scalinata di Piazza di Spagna, dove loro si siedono, giorno dopo giorno, a raccontarsi le loro vite. Ma la vera protagonista è forse proprio l'Italia stessa, che vive in tutti i personaggi presenti, che partecipa alle loro peripezie, che ascolta le loro storie e le segue con apprensione. Non è un caso che il film cominci proprio con un'inquadratura panoramica su Piazza di Spagna, prosegua con l'arrivo di un autobus da cui scendono dei turisti in visita, con una Vespa che passa e gente che passeggia. Ritroviamo insomma, ancora una volta, la vitalità di un Paese che si sta rendendo conto delle sue potenzialità e si mostra, senza atteggiarsi, a chi voglia osservarlo. Questa sorta di identificazione tra il professore e la piazza è lui stesso a suggerirla, notando che forse, per quelle ragazze, lui

⁶⁰ Interpretato dallo scrittore Giorgio Bassani.

rappresentava un semplice elemento della piazza: le saluta, scambia con loro due parole ogni tanto, si preoccupa se non fanno tappa sulla scalinata, le osserva e spera che i loro sogni diventino realtà. C'è poi il popolo, la gente comune con i propri pregi e difetti, con la propria semplicità e quelle usanze che, viste con l'occhio di oggi, sembrano così lontane e romantiche come un pezzo d'antiquariato. Non c'erano appuntamenti che si potevano modificare da un momento all'altro, non c'era la libertà, per delle giovani donne, di poter uscire senza dover trovare qualche piccolo sotterfugio, anche perché se i due fidanzati si fossero allontanati, le mamme sarebbero state pronte a mandare in avanscoperta i bambini: da un lato come deterrente, dall'altro affinché potessero riferire eventuali comportamenti che andavano contro il buon costume. D'altro canto le coppie, per qualche momento d'intimità, erano disposte a dare 100 lire ai bambini per potersi appartare in tranquillità, senza destare il sospetto delle madri. A volte si creava addirittura un vero e proprio mercato, anche perché i ragazzini dopo un po' si annoiavano, soprattutto se sapevano che gli altri coetanei, per lo stesso servizio, prendevano il doppio. C'era sicuramente meno libertà ma, al tempo stesso, ve n'era molta di più: si era liberi, se lo si desiderava, di essere irrintracciabili, per chiamarsi era sufficiente fischiare sotto la finestra dell'amata fidanzata, se fosse riuscita a scendere era certo un bene, altrimenti ci si sarebbe visti il giorno dopo. Era il periodo in cui si assisteva ad un notevole incremento delle nascite, le famiglie erano spesso numerose e, attorno alla tavola imbandita con semplicità, si riunivano più generazioni, accompagnate dal brio di bambini che saltellavano da una parte all'altra. I genitori sembrano decidere su tutto, ma si comincia a delineare l'idea che in casa, a dire veramente cosa si possa o non si possa fare, fossero principalmente le mamme. Il culto della mamma, diventato poi un vero stereotipo per indicare anche gli italiani mammoni, affonda probabilmente le sue radici addirittura nell'antica Roma, tuttavia il termine "mammismo" nasce dallo scrittore Corrado Alvaro proprio nel 1952. Nell'anno in cui usciva il film di Luciano Emmer, in libreria troviamo una raccolta di saggi⁶¹ in cui Alvaro riflette sul modo in cui l'Italia si stava trasformando e, al tempo stesso, sulla speranza che accompagnava e di cui erano carichi tali cambiamenti. Uno di questi saggi era intitolato proprio *Il mammismo*, caratterizzato da riflessioni nate nel corso di una domenica romana, proprio tra Piazza San Pietro e Piazza di Spagna. Lo scrittore osserva dei ragazzi e vede nel loro comportamento, spesso smodato

⁶¹ C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Bompiani, Milano 1952.

e impertinente, il risultato di un'educazione in cui le mamme mettono i loro figli maschi al centro di tutto, eterni protagonisti a cui tutto è dovuto. Nasceva quindi, pian piano, il mito della mamma italiana, ottima cuoca, rassicurante, attenta a tutto, decisa e sempre pronta a dare consigli, a volte apprensiva e protettiva, altre volte troppo presente ed anche un po' opprimente. Il parallelismo tra il saggio di Alvaro ed il film di Emmer è di sicuro interesse e, anche se il film si concentra sulle figure femminili, i comportamenti degli uomini non sono certo nascosti. Uno dei ragazzi è restio a presentarsi a casa della fidanzata, tiene moltissimo alla sua reputazione, a quello che dice o potrebbe dire la gente. Qui entra in gioco la falsa moralità, una sorta di etica a senso unico, per cui l'uomo può permettersi comportamenti che, se vedono come protagonista una donna, sarebbero subito tacciati come indecenti e scandalosi. Alla fine il ragazzo mira solo ed unicamente all'appartamento della fidanzata, sistemazione comoda che, concretamente, gli permetterebbe di risparmiarsi sull'affitto. Tuttavia, non appena scoprirà che la madre della ragazza, vedova, potrebbe risposarsi e condividere la casa col nuovo marito, il ragazzo non esiterà a sparire ed abbandonare, da un giorno all'altro, la povera fidanzata che, per l'appunto, tenterà il suicidio. Il signore che vorrebbe sposare quella donna, un ferroviere interpretato da Eduardo De Filippo, è un uomo dai sentimenti puri, anche lui vedovo, ha conosciuto la donna perché i loro defunti compagni sono vicini di tomba⁶². Anche qui la mamma è pronta a prendere le redini, capisce la situazione e decide di rinunciare alla sua felicità per quella della figlia. Andrà poi a parlare, di nascosto, con l'ex fidanzato della figlia e, nonostante le accuse di immoralità rivoltegli dal cacciatore di dote, lo convincerà a tornare dalla ragazza dicendogli non solo che, una volta sposati, potranno abitare a casa sua ma che, lei stessa, si trasferirà in campagna dalla sorella. Il grande interesse di quell'uomo per la figlia lo si nota quando andrà per la prima volta a casa da lei e, mentre la madre della ragazza gli parla, lui finirà per addormentarsi. Anche qui la madre tende a giustificare il giovane e a tirarne fuori il meglio: se si è addormentato è buon segno, vuol dire che ha mangiato bene ed è soddisfatto. D'altro canto gli uomini conoscono la forza delle donne e a volte ne approfittano, o per trarne vantaggio o per esimersi da qualche responsabilità. Quando l'aspirante indossatrice chiederà al padre se le permette di uscire col

⁶² L'immagine suggerita ricorda vagamente il finale della novella di Pirandello *Prima notte* (in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Zanichelli, Bologna 2000, pp. 47-55), in cui due vedovi si sposeranno per poi ritrovarsi a singhiozzare sulle tombe dei loro defunti consorti.

fidanzato, lui risponde sorpreso dal fatto che la domanda venga rivolta a lui e le dice, in maniera chiara, che in casa non è certo lui a comandare. Il matrimonio è senza dubbio l'obiettivo delle tre ragazze, ma il problema della mancanza di una casa in cui andare a vivere costringeva i giovani, in molti casi, a rimandare il momento delle nozze. Sarà anche per questo che, quando l'indossatrice dirà al padre che si sposteranno solo quando troveranno una casa, il padre risponderà, con ironia, che in tal caso il matrimonio sarà fissato quando Pasqua cadrà a maggio. Vediamo inoltre molti ragazzi che aspettano le fidanzate all'uscita dal lavoro, altri che si offrono di accompagnare giovani donne sole, dando a volte il via a veri e propri inseguimenti, con un corteggiamento che, pur se spesso assecondato dalle stesse ragazze, risulta un po' eccessivo ed asfissiante. Sul ruolo delle donne è chiaro che Emmer volesse mostrarne anche la loro capacità ed il loro ruolo nella ricostruzione stessa dell'Italia, basti pensare alle tre protagoniste che lavorano per la sartoria delle sorelle Fontana, di cui vediamo il laboratorio e le loro vere creazioni. In una scena del film si vede l'indossatrice interpretata da Lucia Bosè proprio con Zoe Fontana, una delle tre sorelle che tanto impulso dettero alla moda italiana, facendola diventare importante espressione del Made in Italy. La libertà e la spensieratezza dell'epoca la si nota in molte cose, si pensi per esempio al fatto che ci si riuniva la sera in maniera spontanea, qualcuno cantava, qualcuno suonava, spesso ci si imbatteva in macchine eccessivamente cariche di persone e di bagagli, camioncini che venivano presi d'assalto da folle di bambini che salivano sul cassone, ristoranti e bar pieni di gente e, ovviamente, donne in Vespa sedute, sulla parte di sellino riservata al passeggero, con le gambe rigorosamente penzolanti da un lato. Si comincia inoltre a dare attenzione all'esteriorità, alle macchine, ai vestiti, ne è un esempio anche il povero fantino che, a sentir la ragazza, sarebbe pure carino visto a cavallo, peccato che quando scende sia così basso. Sono inoltre gli anni del grande ciclismo italiano, nel 1948 Gino Bartali, con una vittoria che sapeva di riscatto, salirà sul gradino più alto del Tour de France; il ciclismo faceva inoltre sognare per l'accesa rivalità tra Bartali ed un altro campione, Fausto Coppi, che tra l'altro dominò proprio il Giro d'Italia del 1952. In quegli anni il Giro d'Italia era molto seguito, non è quindi un caso che, nei film del periodo, si vedano numerosi ciclisti e delle gare in bicicletta⁶³.

⁶³ Si pensi, per esempio, al film *Totò al Giro d'Italia*, uscito nel 1948 e diretto da Mario Mattoli. Al film partecipano anche Gino Bartali, Fausto Coppi, Lorenzo Magni ed altri ciclisti dell'epoca.

I giovani aspettano con ansia la domenica per dedicarsi ai loro passatempi, tra i preferiti le famose balere all'aperto, dove si invita alla serietà del ballo, come si legge in un cartello, anche perché ad una tale serietà corrisponderebbe l'educazione della persona. Per le donne sole l'ingresso era libero, per gli uomini costava 250 lire, mentre per le donne accompagnate bisognava pagare 150 lire e, ovviamente, bisognava indossare il famoso vestito della domenica. Se è vero, come dirà una delle ragazze, che alcuni uomini sono degli sporchi materialisti, bisognerà riconoscere anche la presenza, in molti di loro, di buoni sentimenti. I giovani sono indecisi sul loro avvenire, spesso le ragazze cercavano la favola tra le pagine dei fotoromanzi e, in questo film, qualche favola sembrerebbe avverarsi. L'autista di taxi, interpretato da un giovane Marcello Mastroianni⁶⁴, sembrerebbe un principe arrivato all'improvviso per ridare speranza e gioia alla cocente delusione della ragazza che, per poco, non rischiava di morire suicida. Le sue parole alla ragazza sembrano quasi essere le parole che l'Italia stessa pronuncia nei confronti dei suoi abitanti, di quei figli che fino a pochi anni prima erano sotto i bombardamenti della guerra. Come il tassista fa notare, la sua macchina non è certo un'americana Studebaker, ha una Fiat 503, è vecchia ormai, ma cammina. Il tassista non può offrire alla ragazza un futuro sicuro, però è un ragazzo serio e simpatico, non può prometterle nulla se non un amore sincero. I toni della commedia tornano anche quando Emmer decide di mostrare come funziona il passaparola, quell'indiscreto tamtam che ingrandisce ogni evento e, in un certo senso, risulta essere più efficace (e sicuramente più romantico) di tutte le reti sociali e virtuali dei nostri giorni. I genitori dell'indossatrice sono a casa e litigano, la figlia è partita per Salsomaggiore; le voci dei due giungono in strada e parte una valanga che, di bocca in bocca, ingigantisce l'accaduto: subito la figlia diventa una fuggitiva, è scappata di casa con il fidanzato dell'amica che, come sappiamo, si è avvelenata. Un elemento vero e riconosciuto da tutti ci porta a prendere come acclarata anche la spiegazione della sua causa, mentre si continua ad aggiungere sempre più colore alla vicenda: la ragazza sarebbe incinta e il padre starebbe per ammazzare la moglie che, senza dirgli nulla, aveva appoggiato la figlia. Da una finestra all'altra, dal piano superiore a quello inferiore, da chi sta in strada a chi si trova lì per caso, le voci rimbalzano e la notizia si distorce e si diffonde; il fidanzato sarebbe

⁶⁴ Marcello Mastroianni aveva già recitato in altri film di Luciano Emmer, come il già citato *Domenica d'agosto* (1950) e *Parigi è sempre Parigi* (1951). La collaborazione tra i due continuerà anche dopo *Le ragazze di Piazza di Spagna*, lo rivedremo infatti nel 1955 ne *Il bigamo* e nel 1957 ne *Il momento più bello*.

già partito alla caccia dei due amanti o forse, come riferisce qualcun altro che sembrerebbe aggiornato sui fatti, ormai sopraffatto dal dispiacere si sarebbe arruolato nella legione straniera. In pochi minuti si crea un film nel film, succede di tutto senza che accada nulla, la storia si tinge di giallo, di dramma, di toni catastrofici, eppure quelle voci che saltellano qua e là sono in perfetta linea con la commedia, quella commedia pura che cerca nella società degli elementi tipici da criticare con un bonario sorriso. Il film si conclude con l'addio di quella voce che ci ha raccontato la storia, un addio malinconico a quelle ragazze che hanno intrapreso la loro vita, che sono passate alla vita adulta. Non andranno più a sedersi su quella scalinata nei giorni di sole, saranno ormai prese dai loro doveri familiari, saranno, si spera, donne felici e realizzate. Non si sentiranno più le loro voci ridenti a rallegrare la piazza, il tempo passerà e ci si dimenticherà di loro, forse qualcun altro andrà ad occupare quei gradini, ci saranno sicuramente altre storie da raccontare, ma non più la loro. Quella era la storia della loro giovinezza, era una delle tante storie di un'Italia che stava cercando di rinascere, così, con semplice genuinità. Raccontare tutti questi piccoli frammenti significa anche raccontare un modo di essere, significa non dimenticare quell'Italia e quegli italiani, significa ripercorrere con loro il cammino stesso di un Paese, il percorso di quei sorrisi sognanti che hanno immortalato un'epoca che non c'è più.

Pane, amore e fantasia: le ambientazioni paesane e i dialetti

La commedia compie i primi passi mantenendosi ancorata al reale, ma è sempre all'inizio degli anni '50 che si comincia a non sentire più l'esigenza di dover giustificare o provare, in qualche modo, che le storie riportate fossero vere. Fino ad ora c'erano sempre stati degli evidenti segnali che offrivano allo spettatore la sensazione di autenticità: nei primi film neorealisti, anche laddove si era costretti ad indicare, in maniera chiara, che i personaggi narrati erano puramente immaginari, c'erano comunque i fatti storici che, spesso accompagnati con immagini di repertorio, offrivano una robusta base di veridicità alla narrazione. La verità era inizialmente assicurata anche dagli interpreti, non attori di professione ma persone comuni che garantivano, ancor di più, l'attaccamento alla realtà. Ci sono poi film, come ad esempio *Riso amaro*, in cui pur recitando degli attori di mestiere, c'era sempre qualche elemento, come in questo caso la presenza del giornalista radiofonico, che dava fin da subito un senso di ufficialità documentaristica. Con lo stemperamento dei toni drammatici e l'avvio verso le atmosfere della commedia,

pur cambiando il registro narrativo, ritroviamo spesso qualche dettaglio che, fin dalle prime battute, riporta alla realtà. In *Domenica d'agosto* possiamo notare l'iniziale indicazione, con una inusuale precisione, del tempo in cui si svolge la storia: sappiamo quindi non solo che è il 7 agosto, ma anche che è il giorno di San Gaetano, il santo della Provvidenza, per poi ottenere indicazioni sull'orario in cui si leva e cala il sole; ne *Le ragazze di Piazza di Spagna* la storia, come si è avuto modo di vedere, ci viene raccontata da uno dei personaggi che ha conosciuto le protagoniste, un personaggio che si presenta subito allo spettatore come un narratore informato e credibile che, conoscendo i fatti, ci assicura fin da subito che si tratta di un racconto che merita di essere mostrato.

Nel 1953 arriva al cinema *Pane, amore e fantasia*, film in cui Luigi Comencini dirige due grandi attori come Vittorio De Sica e Gina Lollobrigida. Questo film è una vera e propria favola, ci sono i toni della commedia, ma si è soliti considerarlo come il film simbolo del neorealismo rosa, un neorealismo dai toni scanzonati e pacifici, dove è l'amore a dipanare l'intreccio della storia. Il regista non si preoccupa di offrire indicazioni sulla veridicità della narrazione, la frase introduttiva elimina subito ogni dubbio: la vicenda che stiamo per raccontarvi è immaginaria. Quella dicitura, che spesso nei film di quegli anni veniva messa in secondo piano, quasi a volerla nascondere, viene qui ad essere invece il fulcro stesso della storia, evidenziata quasi con orgoglio. Subito dopo si legge che, nonostante la storia sia frutto dell'immaginazione, si tratta di una vicenda umana, caratterizzata quindi da essere umani che sentono, amano e soffrono come tutti noi. Non si rinnega perciò la ricerca della verità, ma ci si convince sempre più del fatto che una storia, per essere vera, non deve per forza riferirsi a persone e fatti realmente accaduti: la realtà diventa fonte d'ispirazione, sarà però l'immaginazione a guidare ed intrecciare i fili dell'umanità. Si potrà notare fin da subito l'ambientazione paesana, con tutte le caratteristiche che in sé racchiude, dalle tradizioni alle superstizioni, dalle credenze popolari fino al vociare delle persone che prendono parte a tutto quel che succede. Se Luciano Emmer ci aveva mostrato Ostia, la realtà romana e la sua periferia, con Luigi Comencini andiamo in un paesino di campagna dell'Italia centrale, si tratta di un paesino immaginario chiamato Sagliena. Comencini andò in realtà a girare non lontano da Roma, per l'esattezza a Castel San Pietro Romano, allora definito, dal suo stesso sindaco, come il paese più scassato d'Italia. Erano proprio quelle le atmosfere che cercava Comencini, quel che voleva descrivere era l'Italia

vissuta nei piccoli paesini nel secondo dopoguerra, dando vita a personaggi ispirati alla realtà e colorati dalla fantasia. Nasce così la Bersagliera, giovane bella, povera e ribelle, come tante ragazze di paese in quegli anni, giovani donne che dovevano avere un carattere forte per resistere alla ristrettezza che, in alcuni casi, regnava ancora nei piccoli centri dell'entroterra. Nello stesso paese arriverà anche il maresciallo interpretato da De Sica, avanti con gli anni, di bella presenza, ma ancora scapolo. Tra qualche equivoco, tra sentimenti velati e fraintesi, alla fine regnerà l'amore: quello della travolgente Bersagliera-Lollobrigida per un giovane carabiniere veneto e quello che sboccherà, pian piano, tra il maresciallo e la levatrice del paese. Il film mescola con dolcezza la realtà e la favola, si pensi che alle riprese partecipò veramente l'intero paese, tanto che quasi tutti gli abitanti fecero le comparse. Altra caratteristica importante coinvolge la lingua e l'uso di più accenti, reso tuttavia credibile e realistico dal fatto che si tratti di carabinieri provenienti da tutta Italia. Anche quegli accenti, quel modo di parlare, diventano parte integrante della storia, mostrando quanto siano belle e colorate certe differenze linguistiche. È come se l'Italia si sentisse finalmente unita in tutte quelle diversità, come se quel paesino ne diventasse, in piccola scala, l'espressione più genuina. Basti pensare alla scena in cui il giovane carabiniere confida alla Bersagliera che gli piacerebbe parlare l'italiano come lo parla lei, mentre lei, al contrario, vorrebbe parlare proprio come parla lui. Si noti che non viene menzionato il dialetto o il loro accento, ciò perché l'italiano racchiude in sé tutti quei modi di parlare, tutte quelle differenze linguistiche e culturali che fanno parte dell'Italia e degli italiani e, anzi, ne sono la ricchezza più grande. Luigi Comencini era alla ricerca dell'Italia più vera e, nonostante le tante espressioni che potevano raccontarla, lui sentì la necessità di immergersi nella realtà paesana:

manca l'Italia che pure esiste attorno a noi [...]. È necessario ritrovare la vita italiana e non nei libri e nelle antologie. Tra i contadini italiani [...] e il più bel film italiano si svolge ancora nelle piazze e nelle vie d'Italia⁶⁵.

Se andassimo a scavare tra i racconti di quegli anni troveremmo sicuramente donne che ricordano la Bersagliera, un maresciallo scapolo che cerca l'amore, giovani carabinieri, a volte un po' timidi e impacciati di fronte ad una ragazza dal carattere forte. C'è tutta un'Italia sotterranea e segreta

⁶⁵ L. Comencini, *La mostra cinematografica di Venezia*, in "Corrente", settembre 1938.

dietro quei volti e quelle storie, l'Italia che si scopre nelle piazze, che ritroviamo tra i vicoli dei piccoli paesini, nelle rughe dei contadini e negli occhi di una generazione che non c'è più. La carrellata dei personaggi portati sulla scena da Comencini è caratterizzata da un colorato mosaico paesano, basti pensare alla levatrice, una figura che in quegli anni era necessaria, soprattutto nei piccoli centri. Siccome nei paesini si parla, si giudica e si etichettano troppo facilmente le persone, la levatrice ha deciso di tenere nascosto il fatto di avere un figlio che, con forza ed orgoglio, sta crescendo da sola. Spicca inoltre, tra le donne presenti nel film, la cameriera del maresciallo, impicciona e ficcanaso, interpretata egregiamente da Tina Pica, una di quelle attrici che meriterebbe senza dubbio di essere maggiormente ricordata. Il nome del suo personaggio, Caramella, fa subito pensare al maresciallo ad una donna giovane, dolce ed avvenente, quando si troverà di fronte questa donna bassina, con un tono cavernoso e un po' gracchiante, con il suo atteggiamento apparentemente rude e scontroso, è evidente la delusione delle sue aspettative. Sarà proprio lei a far girare diverse voci, ad essere informata su tutto e su tutti, a rivelare segreti fingendo di non dire nulla e, soprattutto, nascondendo da dove arrivino le notizie in suo possesso. La sua risposta a chi le chiede dove abbia sentito questa o quella notizia sarà, inesorabilmente, sempre lo stesso ritornello: ad aver parlato è la gente, tutte quelle persone che diventano, in tal modo, una sorta di entità impersonale, racchiudendo al tempo stesso tutti e nessuno e garantendo, di conseguenza, l'anonimato. In un paesino non possono mancare alcune figure di grande importanza: a rappresentare il potere, oltre ai carabinieri, c'è di solito il sindaco, che in realtà qui è un personaggio che compare solo di sfuggita, si presenta al maresciallo appena arrivato, un po' trasandato e frettoloso, per poi scomparire per quasi tutto il film. La figura di riferimento per molti, come spesso accadeva nei paesini, è quella del prete, don Emidio, che interviene, intercede, conosce le persone, le loro reazioni e, con benevolenza, cerca di mettere a posto le cose. Anche in questo film abbiamo una forte voglia di ricominciare, la guerra è finita da poco e viene a volte citata, ma questa volta il richiamo alla guerra, con sorpresa dello stesso spettatore, suscita il sorriso. Appena arrivato il maresciallo, durante il tragitto per raggiungere la caserma del paese in compagnia dei nuovi colleghi, si sofferma per due volte di fronte a delle rovine: la prima volta chiede se si tratti di bombardamento, ma gli viene prontamente detto che si è trattato di un terremoto, la seconda volta che vede una casa diroccata chiede se si sia trattato, anche in quel caso, di terremoto, ma gli viene riferito,

con la stessa prontezza, che lì si è trattato invece di un bombardamento. Il tutto è accompagnato dagli sguardi indiscreti degli abitanti, c'è chi osserva da lontano, col binocolo, il nuovo arrivato, chi lo segue, c'è già chi trova qualche indizio per giudicarlo (qualcuno sentenzia che un maresciallo con una chitarra dev'essere un buon uomo, qualcun altro che pare un po' scorbutico), il tutto contornato da un vivace viavai paesano, fatto di donne che portano sulla testa cesti di vimini, anfore d'acqua o tavole di legno con sopra il pane. La semplicità paesana è la stessa che ritroviamo nel titolo, è la semplicità di quel signore che sta mangiando del pane e, visto che non ha nulla con cui farcirlo, è costretto a metterci dentro l'unica cosa di cui dispone, ovvero la fantasia. Qui fantasia non è solo sinonimo di immaginazione, si tratta anche di creatività, estro ed inventiva, quelle stesse caratteristiche che gli italiani hanno utilizzato per riprendersi e rimettere in piedi l'Italia. Sembra una scelta quasi simbolica, potremmo anzi affermare che, in quel periodo più che mai, nella società e nel cinema entra in gioco la fantasia, la ritroviamo nel modo di cogliere certi aspetti della realtà che, pur se immaginari e favolosi, rappresentano un'Italia che non si vuole più fermare solo all'evidenza dei fatti, un Paese che non si accontenta più del vero e che, anche grazie alla sua vena creativa, è pronto a risalire la china. In questo paese lavorate troppo di fantasia, affermerà il maresciallo, continuamente osservato dagli sguardi curiosi e indiscreti dei paesani, una fantasia a volte alimentata da pregiudizi e superstizioni. La madre della Bersagliera è una delle tante donne di paese, molto attaccata alle tradizioni popolane; per lei, rimasta vedova, la cosa più importante è "accasare" la figlia con un buon partito e, come affermerà lei stessa, il maresciallo ha sia l'intenzione che le cinquemila lire. A volte la superstizione e la fede si confondono tra loro, è proprio il caso di quella banconota lasciata dal maresciallo a casa della Bersagliera e considerata, da sua madre, come una grazia concessale da Sant'Antonio. Quelle cinquemila lire diventano il simbolo della ricchezza ma anche di un oggetto da idolatrare, tanto che la gente è disposta ad elargire offerte pur di avvicinarsi, in qualche modo, a quel presunto segno del divino. Le usanze dell'epoca, soprattutto per "maritare bene" le figlie, consistevano nel sorprenderle in atteggiamenti inequivocabili con un uomo, a quel punto erano compromesse, il che garantiva, nella maggior parte dei casi, una promessa di matrimonio. Anche qui troviamo una graziosa messinscena e, in un alternarsi di equivoci, tra accuse, vergogna e miseria, a spuntarla sarà comunque la purezza del sentimento. In questo film ritroviamo l'ironia, la capacità di sorridere anche nella

miseria e nel dolore, ma anche la voglia di riflettere su noi stessi, sulle nostre mancanze e sulle nostre debolezze. Vittorio De Sica riesce ad essere equilibrato e al tempo stesso strabordante, il suo personaggio è pieno di dettagli che ce lo descrivono, basta un piccolo movimento, un'espressione appena accennata o uno sguardo allusivo a tracciarne le caratteristiche. Nasce in quegli anni l'immagine dell'uomo italiano seduttore, romantico e rubacucori, basta un minimo cenno, anche solo frainteso, della Bersagliera o della levatrice, affinché il maresciallo, ringalluzzito, si presenti di fronte ad uno specchio, ammiccante, a pettinarsi e a controllare la sua eleganza. Anche la figura femminile è sicuramente diversa rispetto al passato, si tratta di una donna più sicura di se stessa, pronta a sognare ma con i piedi per terra e, nonostante la miseria, sempre piena di orgoglio. Che l'Italia stesse cambiando lo vediamo anche da loro, dall'esuberanza della Bersagliera, prorompente e capace di tenere a bada gli uomini del paese, ma anche dalla forza di una donna come la levatrice, giovane sedotta e abbandonata, che si è trovata a crescere un figlio da sola. Quando nel finale si trova a rivelare al maresciallo, con orgoglio e consapevolezza, il suo segreto, dicendo inoltre che per una donna è più difficile rispetto all'uomo, il maresciallo le dirà (con un eccesso di semplificazione) che ormai uomo e donna sono pari: alle elezioni può votare lui e può votare lei. Il film si conclude gioiosamente durante una festa di paese, una festa durante la quale ognuno viene a sapere tutto di tutti anzi, se qualcuno volesse far sapere o far credere qualcosa agli altri, quello è il momento ideale per mostrarsi.

Nonostante si possa pensare che il film, così leggero e pieno di vitalità, non dovesse aver avuto problemi con la censura, in realtà non è così. Venne rifiutato da molti perché si pensava che potesse intaccare l'immagine dei carabinieri, fu tuttavia la scelta di avere De Sica come maresciallo che mise tutti d'accordo e sciolse i dubbi in merito. Il film ebbe un grande ed inaspettato successo, tanto che fu quasi obbligatorio girarne il seguito, *Pane, amore e gelosia* (1954), per poi proseguire ancora con *Pane, amore e...* (1955), diretto stavolta da Dino Risi e, come interprete femminile, vediamo in questo caso l'indimenticabile Sophia Loren. Il ciclo si conclude con *Pane, amore e Andalusia* (1958), una coproduzione italo-spagnola diretta da Javier Setó che vede, oltre alla presenza di Vittorio De Sica, anche quella di Peppino De Filippo.

L'Italia era ad una svolta epocale, si stava superando l'era buia e drammatica della guerra e ci si avviava verso una sempre maggiore speranza. Il cinema italiano, com'era giusto che facesse, seguì questi cambiamenti e si diresse,

con passo fermo e sicuro, verso quella che, di lì a poco, sarebbe diventata la commedia all'italiana. Tutti i film della serie *Pane, amore e rapresentano* un cinema vicino al popolo, si tratta di film che sembrerebbero offrire un semplice intrattenimento ma che, in realtà, rappresentano molto di più. Quei personaggi e le loro storie parlavano direttamente con la gente, con le persone comuni, sullo schermo compariva la lingua del popolo, veniva mostrata la sua cultura, si trattava di storie che, pur se immaginate, potevano essere tranquillamente di tutti. Qualcuno vide in Comencini la rovina del cinema italiano neorealista, come se fosse lui ad avergli assestato il colpo di grazia, una brutta botta da cui non si sarebbe mai più ripreso. In realtà non fu così, questi film si inseriscono tutti in un processo inevitabile, trovano un solco sul quale continuare a raccontare, rimanendo vicini alla gente ed offrendogli uno spaccato della loro Italia ma, al tempo stesso, permettendogli di continuare a sognare. In fondo se il neorealismo non si fosse tinto di rosa, molto probabilmente anche la commedia all'italiana avrebbe forse lasciato spazio ad altro o, chissà, avrebbe trovato e preferito forme d'espressione diverse.

Gli italiani cominciano ad osservarsi e ad indagare su se stessi

Lo stesso anno di *Pane, amore e fantasia* esce anche un film in sei episodi, non è tra le pellicole che sono rimaste nell'immaginario degli italiani, non è neanche uno di quei film che capita di rivedere spesso in televisione, tuttavia ogni episodio permette di riflettere non solo sui grandi cambiamenti che stavano avvenendo in Italia ma, in un certo senso, anche sul modo in cui il cinema stesso stava cambiando e, forse ancor di più, sui compiti che il cinema pian piano veniva ad assumersi. Il film è intitolato *L'amore in città* e i registi che vi hanno partecipato sono tutti dei grandi nomi, a partire da Carlo Lizzani per proseguire con Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli in coppia con Cesare Zavattini, per finire con il piacevole episodio di Alberto Lattuada. Quel che ne esce fuori è un vero e proprio ritratto dell'Italia e degli italiani dell'epoca, sui quali ogni singolo regista pone il suo sguardo per mostrarne un aspetto legato, nel bene e nel male, all'amore. Molti lo hanno definito, a ragione, un film d'inchiesta, il primo nel suo genere che, negli anni a venire, vedrà altre importanti pellicole. È come se si decidesse di girare la camera verso se stessi per osservarsi, per indagare sulla propria intimità, sulla nostra umanità e sulle nostre cattiverie, sui nostri vizi e le nostre virtù, sul nostro modo di essere, così vario e multiforme. Il modo di procedere è quello del neorealismo, più

volte viene messo l'accento sul fatto che, ad essere in scena, è gente presa dalla vita vera, persone comuni che hanno una loro storia che vale la pena di essere raccontata.

Carlo Lizzani ci porta nel mondo della prostituzione, nella sofferenza delle donne, spesso abbandonate, che si ritrovano a doversi vendere per vivere, per potersi immaginare un futuro, certo terribilmente triste, ma pur sempre un futuro. In questo primo episodio abbiamo tanti quadretti uno dopo l'altro, ma al centro di tutto ci sono loro, donne che la macchina da presa non giudica ma, con voce quasi sommessa, vuole semplicemente raccontare. Il mondo è pieno di persone che vivono, faticano, si agitano e si amano ma, ci avverte subito la voce del narratore, l'amore su cui si vuol qui puntare il riflettore non è, in verità, quello che si cominciava a vedere al cinema in quegli anni: non ci sono uomini aitanti e donne attraenti, non si tratta di quello che viene definito un amore lustro, riveduto, corretto e sceneggiato. L'amore che viene qui raccontato da quelle donne non è un amore che fa fremere di passione, si tratta purtroppo di un amore perso, forse mai avuto, è un amore cancellato, spazzato via, impossibile da vivere. Era anche questa la realtà dell'epoca, la povertà spingeva molte donne a buttarsi nelle strade, a vivere di notte, ad attendere l'ultimo treno nella speranza di racimolare, grazie al proprio corpo, qualche soldo. Spesso si ragionava con i "se": cosa sarebbe stato di quella donna se avesse incontrato la persona giusta, se i suoi genitori non fossero morti in guerra quando lei aveva solo cinque anni, se quell'uomo che l'ha abbandonata con un figlio fosse stato davvero innamorato di lei. Ma con i "se" non si va da nessuna parte, forse l'unico sogno che rimane, ora, è che qualcuno, magari scendendo da quell'ultimo treno, possa innamorarsi davvero di loro e tirarle fuori da quella vita.

Con Michelangelo Antonioni ci si sposta ad un altro drammatico tema, quello dei suicidi che, nel dopoguerra, erano cosa frequente. Buona parte di questi suicidi erano dettati da delusioni d'amore, è lì che Antonioni cerca di indagare, è tra coloro che, senza riuscirci, hanno tentato il suicidio, che si intrufola l'occhio della macchina da presa per cercare di tirarne fuori qualche piccola verità. Diverse persone sono state invitate in un teatro per cercare di capire le ragioni del loro folle gesto, sono delle ombre che arrivano meste, si mettono l'una accanto all'altra, provando pudore, quasi vergogna, per quel loro atto apparentemente insensato. Non è facile entrare nella loro psicologia, ma forse il solo fatto di parlarne potrebbe restituirgli il gusto della vita. Spesso è la situazione economica a portare un rapporto alla crisi

e, quando l'amore finisce, tutto sembra crollare. Se nel primo episodio avevamo visto delle donne che imboccavano una strada disperata, ci troviamo ora di fronte a soluzioni diverse ma altrettanto strazianti: il desiderio di farla finita colpisce in maniera drammatica, un esempio tra tutti è quello di una donna incinta che, essendo stata abbandonata, decide di suicidarsi proprio pensando alla misera vita che sarebbe stata in grado di offrire a suo figlio. Miseria e disperazione la fanno da padrone in quegli anni, eppure qualcosa stava cambiando, spesso la gioventù di quel periodo, la nuova generazione, veniva considerata sfasata, come se ci si trovasse di fronte a persone stanche della vita ed incapaci di reagire. Anche se l'economia, di lì a qualche anno, sarebbe decollata, c'era tutta una serie di persone ancora legate ad un sottobosco di povertà che, in realtà, non era neanche così nascosto. Il boom economico avrebbe pian piano coperto, nel giro di pochi anni, alcune miserie, tuttavia le luci del progresso non erano, ovviamente, appannaggio di tutti.

L'episodio diretto da Dino Risi ci porta invece all'interno del Dancing Astoria che, con il voluto utilizzo di un nome che riportava, nell'immaginario della gente, un po' d'America nella provincia romana, offriva ai giovani qualche ora di paradiso. La didascalia iniziale di questo episodio pone l'attenzione sulle donne che lavoravano come domestiche, un numero altissimo di donne giovani e giovanissime che cercavano di racimolare qualche soldo lavorando come "serve". Era ancora questa la parola che spesso veniva usata per indicare quel mestiere, tuttavia la domenica pomeriggio, per tre ore, quella sala da ballo, quella balera di periferia, si popolava di persone pronte a dimenticare di tutto il resto e a divertirsi. Il film mostra un campionario umano molto variegato, al tempo stesso spassoso e malinconico. Gli ospiti della sala da ballo sembrano quasi disorientati, con il loro vestito elegante e con quel vagare sperduto alla ricerca di qualcosa o di qualcuno, forse della propria stessa identità. Vediamo un continuo gioco di sguardi, alcuni segreti, altri rubati, ci sono inoltre delle occhiate di troppo e, ovviamente, non mancano ammiccamenti e svariati tentativi di approccio. Tra le tante persone non poteva mancare neanche la ragazza accompagnata dalla mamma, desiderosa di accasare la propria figlia e, al tempo stesso, paladina dell'amore e della rispettabilità della giovane. La funzione della mamma era anche quella di squadrare gli eventuali avventori che, in maniera timida o sfacciata, elegante o grossolana, si facevano avanti affinché la figlia concedesse loro un ballo e, ovviamente, sarà sempre lei, la mamma, a decretare il consenso o il dissenso. A vederla oggi è un'Italia che fa tenerezza, sembra quasi ingenua

e, al tempo stesso, caratterizzata da quell'esagerazione di chi trattiene la propria esuberanza per liberarla, poi, tutta d'un colpo. Atteggiamenti a volte spavaldi, altre volte contenuti, altre ancora esageratamente spudorati ed irriverenti, in una sorta di goliardia intrecciata a tradizioni conservatrici che, a vederle da fuori, fanno nascere una sensazione di mesta malinconia.

L'episodio di Fellini è un misto di poetica umanità e satira di costume che, con uno sguardo solo apparentemente neorealista, ci mostra una realtà particolare come quella delle agenzie matrimoniali. Lo stratagemma che renderebbe la storia vera è quello del giornalista inviato a fare una ricerca su queste singolari agenzie che, in quel periodo, stavano diventando sempre più frequenti. Il matrimonio diventava spesso la via per uscire dalla povertà, per salvarsi dalla strada, quelle agenzie offrivano sogni che, molto spesso, nulla avevano a che spartire con l'amore. Vediamo così il giornalista che entra in un palazzo alla ricerca di quest'agenzia, l'indirizzo è quello giusto, ma quel palazzo sembra un labirinto, ci sono ovunque porte aperte e nessun segno di quell'agenzia. In questo modo Fellini fa entrare il giornalista (e lo spettatore insieme a lui) nelle case degli italiani: ci sono bambini ovunque, sbucano da quei corridoi incredibilmente lunghi, li vediamo sgattaiolare per le scale; ci sono poi donne che fanno il bucato, intere famiglie a pranzo e gente seduta di fronte al portone. Molti non sanno neanche dell'esistenza, in quel palazzo, di un'agenzia matrimoniale, solo i bambini riescono, in qualche modo, a portare il giornalista a destinazione. Una volta arrivato, mentre attende di poter parlare con la signora che si occupa dei vari casi, il padrone dell'agenzia, un ex poliziotto, gli confida che solitamente prendono informazioni soprattutto sulle donne, bisogna fare attenzione, essere precisi, anche perché a volte c'è di mezzo qualche bambino. Si apprende inoltre che l'agenzia ha molto lavoro, organizzano circa cinque o sei matrimoni al mese, gli viene poi raccontato che arrivano richieste di tutti i tipi. In quel momento si trova lì, in attesa, una coppia giunta dalla provincia per far sposare il figlio, sono alla ricerca di una donna dalle lunghe trecce bionde. Tra una stranezza e l'altra il giornalista giunge nella disordinata stanza della signora e, per non rivelarsi, si inventa al momento di essere lì per conto di un suo amico, un proprietario terriero che ha delle forti crisi nelle notti di luna piena, quel che comunemente si definirebbe un lupo mannaro. La donna non fa una piega, la sua reazione, con grande sorpresa del giornalista, è che non ci sono problemi, prende una cartella e, perentoria, afferma che gli troveranno senz'altro una sistemazione. Sarà pure malato, forse anche fuori di testa, ma si tratta pur sempre di un uomo

ricchissimo e, a quanto dicono, sono riusciti già a sistemare casi a prima vista senza speranza. Lo stesso pomeriggio il giornalista riceve una telefonata, pare abbiano trovato la ragazza giusta per il suo amico e, per curiosità, decide di andare a vedere chi fosse la ragazza disposta a sposare un lupo mannaro. Si trova così di fronte ad una ragazza dalla disarmante ed ingenua semplicità, lui le racconta i problemi di quell'uomo immaginario che dovrebbe sposare, le dice che nei momenti di crisi si rotola per terra, urla, non riconosce nessuno, ma la reazione della ragazza è di compassione verso lo sconosciuto licantropo. Lei sarebbe pronta a sposarlo, ripete con dolcezza di essere una donna che si affeziona facilmente, è venuta in città per non essere di peso alla sua numerosa famiglia, è insomma una ragazza povera, figlia di poveri. Scendono il silenzio e la malinconia, quel giornalista si è trovato di fronte alla povertà che spinge ad accettare qualsiasi compromesso, consiglia così alla ragazza di dimenticarsi quella storia e le augura buona fortuna. Quante donne, per essersi trovate in una situazione difficile, per la poca fiducia che provavano in se stesse, oppure per superare le angustie quotidiane, quante donne in quegli anni sono scese a compromessi, hanno accettato, a volte spinte dagli stessi genitori, di "sistemarsi". Non sempre la sistemazione era sinonimo di amore e felicità, tuttavia le parole usate erano proprio quelle: si erano "sistemate" per la vita.

Francesco Maselli e Cesare Zavattini ci raccontano invece la storia di Caterina, entrando dentro una vicenda reale e svolgendo forse, più di tutti gli altri episodi, il ruolo di una vera e propria inchiesta. Quella di Caterina, ragazza siciliana, è la classica storia di una giovane donna sedotta e abbandonata, lei però non ha fatto come tante altre donne, non si è gettata nella prostituzione e non si è lasciata prendere neanche da tentazioni suicide, non ha tuttavia avuto vita facile. La famiglia la respinge perché ormai "disonorata", lei decide tuttavia di portare avanti la gravidanza e riconoscere il "figlio della colpa". Quel che fanno i registi è seguire la donna nei luoghi in cui cerca di crearsi una nuova vita, tra cartelli pubblicitari che parlano di un mondo che non è il suo, tra le difficoltà economiche ed il tempo che, soprattutto per una donna sola, non basta mai per accudire e mantenere un figlio. A Roma non può più rimanere, le viene preparato un foglio di via, ma non può tornare neanche in Sicilia, in pratica tutte le porte sembrano chiudersi improvvisamente. Alla fine decide di abbandonare il figlio, un abbandono dettato dalla disperazione e dal pianto, anche perché sui giornali verrà subito descritta, nonostante i suoi sforzi, come una madre snaturata. Lo strazio è troppo, decide quindi di tornare a riprendere il figlio dalle suore, arriverà però la

polizia a portarla via e a rendere ancor più triste l'odissea di una mamma che ha dedicato tutta se stessa al suo bimbo. Caterina verrà rimessa in libertà dopo quattro mesi, è stata assolta: la sua unica colpa era quella di aver cercato di non far morire di fame il suo bambino. Era ancora l'Italia dell'onore e del disonore, l'Italia dei figli della colpa, una società chiusa, piena di pregiudizi e pronta a giudicare. Era però anche il periodo del disincanto e dei grandi sentimenti, tutto sembrava essere così incredibilmente contraddittorio, così immotivatamente ingigantito.

Si giunge infine all'ultimo episodio, quello diretto da Alberto Lattuada ed accompagnato da un piacevole ed azzeccatissimo sottofondo musicale. *Gli italiani si voltano*, è questo il titolo che presenta un'Italia diversa, piacevolmente vivace e scanzonata, dando il via ad una carrellata di immagini che potrebbero sicuramente far riflettere. In questo episodio notiamo come davvero l'Italia stia cambiando, Roma è sempre più viva, più frequentata, più sicura di potersi mostrare in tutta la sua bellezza. Notiamo il cambiamento di atmosfera anche nell'abbigliamento delle persone, trattandosi di un episodio senza parole, l'attenzione deve concentrarsi proprio sui dettagli, sulle piccole cose che si notano, sugli ambienti ormai differenti rispetto a quelli del neorealismo. La tematica centrale dell'episodio, che potrà suscitare, come già accennato, l'ilarità degli spettatori, riguarda il fatto che gli italiani sono abituati a voltarsi al passare di una bella ragazza. Il breve filmato si svolge come una ricerca continua di sguardi che, attraversando la città, vengono catturati da una camera che sembra seguire le persone senza farsi vedere. Ci sono ragazze in gonna alla guida di una Vespa, donne eleganti che si fanno strada tra le persone e i loro sguardi, ci sono cenni ed espressioni eloquenti, ma c'è anche il classico inseguimento di chi, avendo del tempo libero, decide letteralmente di pedinare una ragazza col desiderio di conoscerla. Sembra essere già arrivata la dolce vita, sembra che ormai tutti siano pronti ad alzare lo sguardo dalla fatica e dalla miseria per voltarsi ed indirizzarlo verso il bello, verso la spensieratezza, verso un futuro migliore. C'è goliardia e leggerezza, c'è voglia di eleganza e maggiore cura di sé, ma c'è anche la consapevolezza delle proprie capacità, delle proprie possibilità, di quel desiderio di riscatto che passava anche, inevitabilmente, da quegli sguardi, siano essi rubati, audaci o, perché no, anche un po' sfrontati.

Era anche questa l'Italia colorata degli anni Cinquanta del Novecento, quell'Italia desiderosa di osservarsi e di capirsi, quell'Italia che il 2 giugno del 1946 aveva scelto per la Repubblica, dando per la prima volta alle donne

la possibilità di votare ed esprimere la propria opinione. Si trattava di un Paese che stava rimettendo a posto i propri pezzi, sia dal punto di vista materiale che da quello emotivo: da un lato ci si leccava ancora le ferite, dall'altro si cercava di guardare al futuro con rinnovata consapevolezza. Abbiamo un'Italia ancora chiusa nelle proprie paure, bloccata nel dolore del recente passato e delle sue conseguenze, ma abbiamo anche un'Italia che vuole staccarsi di dosso quel fardello, quel peso che non gli permetterebbe di prendere il volo e di affrontare i cambiamenti sociali che, di lì a poco, avrebbero trasformato totalmente il tessuto sociale dell'intero Paese.

Film in costume, storia e tradizioni: *Senso* e *Il Gattopardo*

Osservare se stessi significa anche guardare al passato ed attualizzarlo, rivivere i tempi andati per poter capire meglio il presente in cui viviamo. Il cinema ha anche la magica possibilità di ricreare i tempi che furono, di metterceli davanti agli occhi, spesso ridando vita al passato tramite la realizzazione di scenografie e costumi che ci riportano indietro negli anni. I tempi antichi si trasformano in molti casi in uno specchio per il presente o per un recente passato, spesso quindi i costumi e le scenografie non si limitano a offrire l'impressione, allo spettatore, di dare un'occhiata, di sbirciare verso un'altra epoca, bensì vengono anche a rappresentare un vero e proprio riflesso di noi stessi e dei nostri tempi. È come se volessimo trovare nel passato una spiegazione, o almeno un'interpretazione, una delle tante, per il presente. Si è avuto modo di vedere come, fin dai suoi primi passi, il cinema abbia attinto alla storia ed alla letteratura, come si sia cibato di passato, è però con il passare degli anni che diventa sempre più consapevole dei suoi mezzi e, di conseguenza, della sua funzione sociale, civile e politica. Se dovessimo scegliere due film che sono stati caratterizzati da un forte impegno civile e da un grande impatto sulle coscienze, i primi a venirci in mente sarebbero il già citato *Senso* (1954) e *Il Gattopardo* (1963)⁶⁶, entrambi di Luchino Visconti. Sia nella letteratura che nel cinema il Risorgimento è stato un tema importante e ricorrente, non è qui il caso di ripercorrere le varie e controverse tematiche legate a questo periodo, si vuole tuttavia mettere l'accento su due film che rappresentano, senza dubbio, non solo un

⁶⁶ Sul film *Senso* si abbatté con forza la scure della censura, tanto che le sue ombre giunsero fino alla Mostra del Cinema di Venezia del 1954, dove non ottenne alcun premio, suscitando anche un nuvolo di polemiche. Diversa la sorte de *Il Gattopardo* che, nel 1963, vinse la Palma d'oro al Festival di Cannes.

mirabile tentativo di interpretare un'epoca, un ben preciso periodo storico, ma anche di far comunicare tra loro due epoche: da un lato un passato che ancora si fa sentire, dall'altro un presente che, di quel passato, si porta dietro gli strascichi e le conseguenze.

Senso, racconto scritto da Camillo Boito nel 1883, diventa un film di rara forza, con immagini che restano ben stampate nella memoria collettiva. I fatti ci riportano alla Terza guerra d'indipendenza italiana, la guerra italo-austriaca del 1866. Il film comincia con la meravigliosa scena all'interno del Teatro La Fenice di Venezia, una scena al tempo stesso impetuosa, appassionata e coinvolgente⁶⁷. Il trasporto è quello suggerito dalle note e dalle parole de *Il trovatore*, il filo del tempo è riavvolto tra i colori delle divise bianche degli ufficiali austriaci e dal tricolore che campeggia sui volantini che vengono gettati, in segno di protesta, dagli italiani che vorrebbero allontanare lo straniero dal Veneto. Abbiamo poi quella passione che sboccia improvvisa, inaspettata, tra la contessa Livia Serpieri ed il tenente Franz Mahler, è l'inizio di un lento, doloroso ed inevitabile declino che, come nota anche Brunetta⁶⁸, è la cosa che più sembra interessare a Visconti. I due protagonisti sono complici della loro decadenza, trascinati da un vortice di emozioni che si susseguono e si trasformano, assumendo tinte dai colori sempre più cupi. Il tenente gentile ed apparentemente innamorato dei primi fotogrammi lo ritroviamo, più avanti, completamente trasformato: Livia lo sorprenderà assieme ad una prostituta, ubriaco, scurrile, sporco fuori e dentro. D'altro canto lei, umiliata e sfruttata, vedendo infrangersi definitivamente il suo sogno e sentendo, inoltre, il peso del tradimento, deciderà di consegnare all'esercito austriaco la prova di corruzione che, inevitabilmente, porterà il sedicente Mahler dritto alla fucilazione. I suoi forti e confusi sentimenti le avevano infatti offuscato a tal punto la mente da portarla a donare al suo amato il denaro che il cugino le aveva affidato. La somma quindi, invece di appoggiare l'insurrezione italiana, verrà utilizzata da Mahler per corrompere i medici ed evitare così di rischiare la vita.

⁶⁷ Inaugurato il 16 maggio 1792, il Teatro La Fenice subì un primo incendio nel 1836, a seguito del quale venne prontamente ricostruito, con modifiche ed aggiunte. Nel 1854 fu nuovamente restaurato il soffitto, dando vita ad una nuova decorazione, fino a giungere al terribile incendio doloso del 29 gennaio 1996. I lavori di ricostruzione saranno lunghi e non senza intoppi, tanto che la nuova inaugurazione ebbe luogo quasi otto anni dopo il terribile rogo, il 14 dicembre 2003. L'idea era comunque quella di far rivivere gli splendori del passato e di attenersi quanto più possibile al progetto originario, rappresentarono pertanto un'importante testimonianza visiva anche le immagini del film di Visconti.

⁶⁸ G. P. Brunetta, *L'Italia sullo schermo*, cit., p. 53.

Quest'uomo, forte, bello, perverso e vile, aveva tradito non solo i sentimenti di Livia ma anche la sua patria e, a ben vedere, lo aveva fatto proprio tramite il riprovevole inganno della contessa nei confronti di suo cugino e di tutti gli italiani che lottavano per un ideale. Si tratterà di una condanna per entrambi, l'uno morirà sotto i colpi del fuoco amico, l'altra si avvierà verso una morte interiore e si ritroverà, mentre gli austriaci festeggiano, a girovagare per strada quasi implorando il nome di quell'uomo con cui, pian piano, si erano trascinati vicendevolmente verso il fondo. Visconti è stato attento ai grandi fatti storici e alle piccole grandi tragedie umane, se quindi l'interesse sembra propendere verso i sentimenti, a volte perversi, di un amore non corrisposto, la grande storia è pur sempre lì, a mostrarci, ancora una volta, la piccolezza dei singoli individui. Soffermarsi sugli intrecci che hanno portato alla caduta dei due amanti sembra quindi necessario per capire la disfatta della rivoluzione, in una sorta di emotiva e malinconica metafora in cui la falsità e il tradimento dei sentimenti personali vengono a confondersi e a rispecchiare, con impetuosa pulsione, la stessa infedele doppiezza di quella dignità nazionale di cui si andava alla ricerca. Secondo Italo Calvino⁶⁹ c'è un abisso tra quel che intendeva Boito e quel che, d'altra parte, stava a cuore a Visconti, non ci interessa tuttavia entrare nel dibattito relativo a chi dei due si sia maggiormente concentrato sulle vicende umane e chi, invece, abbia dato più spazio ad interpretazioni politiche e ad una critica risorgimentale. Quel che più attrae il nostro discorso è proprio l'intreccio delle due storie: una caratterizzata da fatti che riguardano l'Italia intera e che, apparentemente, vediamo sullo sfondo, l'altra che invece, a prima vista, sembrerebbe unicamente individuale pur venendo a modificare, tessendosi all'altra, le vite di tutti gli italiani. L'immagine che riceviamo dell'Italia è proprio quella che scaturisce, di fotogramma in fotogramma, dalla fine tessitura tra i sentimenti più umani che esistano e quei costumi cucitigli addosso dai loro tempi, quella mescolanza di istinto, passione e sofferenza, quel nodo dolente intriso di ideali e dolorose sconfitte. Abbiamo l'eleganza, il cuore e la forza della contessa Livia Serpieri, incarnata splendidamente da Alida Valli, una donna sposata ed aggraziata, pronta tuttavia a mettere tutto in discussione per una passione travolgente. Non dimentichiamo che a darci i lineamenti di Livia è, come già si è detto, Camillo Boito, un esponente fondamentale della Scapigliatura, non è quindi un caso che la contessa venga ad

⁶⁹ Cfr. I. Calvino, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, t. II, pp. 1899-1905.

inserirsi in quella lunga serie di donne fatali⁷⁰ che incarnano, a tutti gli effetti, le stesse caratteristiche della corrente letteraria che le rappresenta. Anche in Livia vive il germe della follia, le sue passioni sono distruttive e le sue azioni rappresentano un crescendo della carica tragica degli eventi, di quegli stessi eventi di cui lei pare essere parte attiva e passiva insieme, interessata e distaccata. L'Italia che vede la contessa è quella romantica delle calli veneziane, ma è anche quella di militari d'ogni sorta che ingombravano le vie, di battaglioni che marciavano, di quei preparativi che la

riempivano di paure fantastiche. L'Italia voleva passare a fil di spada tutti quanti gli Austriaci; Garibaldi, con le sue orde di demonii rossi, voleva scannare tutti quelli che gli sarebbero capitati in mano: si presagiva un'ecatombe⁷¹.

E mentre la contessa si preoccupava per il silenzio del suo amore, lamentandosi di lettere sicuramente mai recapitate per la caotica situazione del momento,

le ostilità principiarono: la vita civile era soppressa; la ferrovia, le strade non servivano ad altro che ai carriaggi delle munizioni, delle

⁷⁰ Tra le più famose donne fatali presenti nella letteratura dell'epoca non si possono dimenticare la famosa Lupa di Giovanni Verga, con la sua sensualità eccessiva e spudorata, con quel carattere intriso di un alone di pazzia che rompe tutti gli schemi e, inevitabilmente, la porta alla distruzione di se stessa. Il personaggio della novella di Verga, pubblicata nel 1880 in *Vita dei campi*, pur essendo legato al Verismo, sembra avere in comune moltissime cose con i personaggi scapigliati. Un'altra oscura figura femminile della Scapigliatura è senza dubbio Fosca, protagonista dell'omonimo romanzo di Iginio Ugo Tarchetti uscito nel 1969. Fosca viene descritta come la malattia personificata, con problemi al sistema nervoso e disturbi a livello mentale e fisico, ma è anche donna intelligente, colta e irretita nella sua bramosia d'amore. Anche Fosca sarà destinata alla morte e trascinerà, nel suo vortice di passione e dolore, l'uomo che era pian piano diventato succube di quel sentimento malato. Un'altra donna fatale è certamente Marina, la protagonista di *Malombra*, romanzo di Antonio Fogazzaro pubblicato nel 1881. Con Marina di Malombra siamo al confine tra Scapigliatura e Decadentismo, ci troviamo di fronte ad una donna di irresistibile bellezza ed eleganza, forte e debole al tempo stesso, inequivocabile protagonista fragile del proprio destino. Orgoglio e ribellione, ma al tempo stesso confusione tra realtà e fantasia, tra ragione e pazzia; si tratta di una donna invasa da passioni irrefrenabili che, dopo aver letto una lettera di una sua antenata, si convincerà poco a poco di essere la sua reincarnazione, giunta nuovamente sulla terra per avere finalmente vendetta per quanto accadutole in vita. Tutte queste donne hanno ispirato vari adattamenti cinematografici, si ricordino *Malombra* (1942) di Mario Soldati, *La Lupa* (1953) di Alberto Lattuada, per concludere con *Passione d'amore* (1981), con cui Ettore Scola porta sulla scena la storia di Fosca.

⁷¹ C. Boito, *Senso – Storielle vane*, Garzanti, Milano 1990, p. 353.

ambulanze, delle proviande, agli squadroni di cavalleria, che passavano in mezzo a nuvoli di polvere, alle batterie, che facevano tremare le case, ai reggimenti di fanteria, che si svolgevano l'uno dopo l'altro interminabili, sinuosi, striscianti come un verme, il quale volesse abbracciare nelle sue enormi spire tutta quanta la terra.

Una mattina calda, affannosa, il 26 del giugno, capitarono le prime notizie di una battaglia orribile: l'Austria era disfatta, diecimila morti, ventimila feriti, le bandiere perdute, Verona ancora nostra, ma vicina a cedere, come le altre fortezze, all'impeto infernale degli Italiani⁷².

Com'è facile notare, il punto di vista di Livia è quello filoaustriano, a lei sembrano interessare poco gli ideali e le difficoltà dell'Italia e degli italiani, d'altronde anche i suoi genitori, parenti e conoscenti erano tutti affezionati e fedeli al governo austriaco, compreso l'anziano e acciaccoso marito, da lei fortemente voluto per vivere agiatamente. La descrizione di quest'ultimo è concisa ed efficace: fumava, russava, diceva male del Piemonte e compereva cosmetici⁷³; detto ciò, almeno per Visconti, sembra essere chiaro che quel che gli interessa sono i suoi privilegi, sarà quindi pronto, con un patriottismo a comando, a salire sul carro del vincitore. D'altra parte, invece, Visconti tenta di coinvolgere fin da subito la sua Livia nella causa nazionale italiana, basti pensare proprio alla scena all'interno del Teatro La Fenice, quella scena che Visconti inserì di sana pianta, distaccandosi dal libro e dando fin da subito un tono patriottico ed un'atmosfera che richiamava fortemente il senso alla nazione. Tra l'altro, in seguito al lancio dei volantini e dopo l'arresto del cugino Roberto Ussoni, quando la contessa Serpieri incontrerà per le strade di Venezia il tenente Franz Mahler gli rivelerà, con orgoglio, di avere idee diverse dal marito e di essere, come suo cugino, una vera italiana. Anche Ussoni rappresenta una grande novità del film rispetto al romanzo, lo spunto per la creazione di questo personaggio lo ritroviamo nella stessa novella di Boito, si tratta tuttavia di un personaggio senza nome che affronta e sfida il tenente Mahler, intento a dir male dei veneziani, non nella prestigiosa cornice del Teatro La Fenice bensì all'interno dello storico Caffè Quadri, in Piazza San Marco. Risulta chiaro che il melodramma, tanto amato da Visconti⁷⁴, diventa specchio stesso della realtà, che i personaggi e i sentimenti de *Il Trovatore* presenti sul palco del Teatro La Fenice trovano,

⁷² Ivi, p. 359.

⁷³ Cfr. ivi, p. 344.

⁷⁴ Si rimanda, a tal proposito, alla nota 32 del presente lavoro.

in maniera naturale, il loro corrispettivo nei fatti raccontati. Come nota Tomaso Subini, vi è una

perfetta corrispondenza tra il melodramma recitato sul palco della Fenice e il melodramma recitato dai personaggi del film [...] In fondo Franz e Livia non sono altro che riflessi di quei personaggi visti all'inizio sul palco della Fenice⁷⁵.

Sarà proprio Livia, al suo primo incontro con Franz durante la rappresentazione al Teatro La Fenice, a farsi ella stessa partecipe di questa doppia lettura, affermando che il melodramma le piace, ma non quando si svolge fuori scena. Nella vita non ci si può comportare come un eroe da melodramma, bisogna riflettere su quel che i nostri gesti e le nostre azioni possono provocare, non ci si può permettere delle leggerezze. Potremmo quindi dire che il film è l'immagine riflessa di quel che si vede sul palcoscenico, ma anche che l'Italia di quegli anni è il risultato di quei sentimenti contrastanti e di quei momenti storici.

I lati negativi del Risorgimento vengono mostrati da Visconti senza calcare la mano sugli eventi storici, il suo è uno sguardo all'uomo, alle sue sofferenze, ai punti di vista differenti che potrebbero, o avrebbero potuto scrivere migliaia di storie diverse da quella che conosciamo. *Il Gattopardo*, romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa pubblicato postumo nel 1958, oltre ad essere un romanzo storico affonda le sue radici nella realtà vissuta dalla famiglia stessa dell'autore, tanto che dietro il famoso Principe di Salina ritroviamo proprio il suo bisnonno. Siamo nel 1860, ai tempi dello sbarco in Sicilia dei Mille di Giuseppe Garibaldi. L'Italia è in fermento, molti sono convinti che gli ideali di unità possano portare il meglio ma, di fronte agli eventi che si susseguono, il Gattopardo non riesce ad essere partecipe di quell'iniziale entusiasmo collettivo. Il principe di Salina, che nel film sarà incarnato dal volto austero di Burt Lancaster, è lo specchio del disinganno, l'immagine dell'incapacità, forse dell'impossibilità di poter seguire il corso dei tempi e adattarsi agli eventi storici. Se è vero che loro, come ben impresso sullo stemma di famiglia, furono i Gattopardi, come viene detto nel romanzo a sostituirli saranno ora gli sciacalletti, le iene, ma nonostante ciò tutti continueranno a credere di essere il centro di ogni cosa. La famosa frase pronunciata da Tancredi, nipote del Gattopardo, secondo cui se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi, ben riassume il clima

⁷⁵ T. Subini, *Il difficile equilibrio tra Storia e melodramma in "Senso"*, in *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*, a cura di R. De Berti, CUEM, Milano 2005, p. 29.

che si respirava in Sicilia, non solo in quegli anni, ma anche negli anni del secondo dopoguerra in cui scriveva Tomasi di Lampedusa. Di cambiamenti in Sicilia ce ne sono stati molti, nel corso dei secoli, tuttavia il siciliano si riaggiusta, prova a rimodellarsi, ma la sostanza, la vera natura dei siciliani rimarrà sempre la stessa. Anche questo sarà un cambiamento, forse un po' più grande degli altri, ma non apporterà modifiche sostanziali, pian piano ci si dimenticherà di quel che è successo, tutto sembrerà normale nel suo lento, rigido, quasi immobile procedere:

il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio⁷⁶

Visconti, come già aveva fatto con *Senso*, decide anche stavolta, a pochi anni di distanza dall'uscita del libro, a riprendere in mano l'incandescente discorso del Risorgimento e a dargli nuovi volti. *Il Gattopardo* è un film che mostra con malinconia e forza la decadenza della nobiltà siciliana, facendo anche vedere la presenza del nuovo che avanza e, oltre a ciò, di tutte quelle persone che non si fanno problemi ad accaparrare il possibile di quel che rimane. Tra il romanzo ed il film vi sono alcune differenze sostanziali, una tra queste è la scelta di limitare le vicende narrate: se Tomasi di Lampedusa parte dal 1860 e giunge fino al 1910, Visconti si limita a racchiudere tutto tra il 1860 e il 1862. In questi due anni il *Gattopardo*, con i suoi discorsi ed il suo agire, mostra chiaramente che l'ideale di un'Italia sempre unita non trova un corrispettivo reale. Le dominazioni straniere che si sono succedute nei secoli hanno inevitabilmente portato ad alcune divisioni interne, talvolta ad una mancanza di comunicazione, fu così che nacque quel che potremmo chiamare regionalismo, provincialismo e, stringendo sempre più le prospettive, attaccamento al proprio campanile. Il Principe di Salina decide quindi di rassegnarsi alla grande storia che, in maniera formalmente necessaria e inevitabile, stava passando di là. Il *Gattopardo*, grazie alle parole di Tomasi di Lampedusa ed alle immagini di Visconti, incarna le idee di Antonio Gramsci⁷⁷ secondo cui era venuto meno, nei processi risorgimentali, il coinvolgimento delle masse contadine. L'Italia ancora disunita del popolo contadino e

⁷⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 162.

⁷⁷ Cfr. A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 1949, pp. 103-104.

lavoratore voleva essere ascoltata, bisognava intervenire sulla questione agraria, solo così i contadini avrebbero fatta loro la causa risorgimentale. Nella Sicilia del 1860 i garibaldini schiacciarono invece le insurrezioni dei contadini, da qui deriva l'idea di una rivoluzione mancata, vista come un vero e proprio tradimento nei confronti dei contadini, inascoltati e vessati. Non è qui il caso di riaprire il lungo ed approfondito dibattito su quanto accadde in quegli anni, resta però sullo sfondo la macchia di sangue che accompagnò il Risorgimento, rimangono aperte le ferite di chi rimase impotente di fronte a quelle trasformazioni, senza poterle fare proprie, senza riuscire a prendervi parte, senza essere interpellato o ascoltato. Sia il romanzo che il film accennano i fatti senza mostrarli completamente, sarà così che il Risorgimento diventa evidente anche tramite il ritrovamento di un soldato morto, mentre il distacco, non solo ideale, sembra mostrarsi con chiarezza quando Tancredi decide di arruolarsi volontariamente tra le file garibaldine: il Principe di Salina darà del pazzo al nipote, mettersi con "quella gente" non è affatto prudente, si tratta di mafiosi e imbroglioni. La società sta cambiando, il Gattopardo sa che, in qualche modo, si dovrà scendere a compromessi e, soprattutto, riconosce benissimo che, per la sua stirpe, sarà l'inizio della fine. L'Italia di Visconti non era certo quella risorgimentale, questo film viene girato nel pieno del boom economico, tuttavia quella generazione disgraziata che si trovava a cavallo fra il tempo vecchio e il tempo nuovo sembra riecheggiare ancora. Il Principe di Salina si sentiva a disagio sia nel passato che nel presente, era ormai fuori tempo, destinato ad essere superato, pur se con orgoglio, dagli eventi in corso. Non si fa più illusioni, il suo destino è quello di ritirarsi in un cantuccio e stare a guardare le acrobazie della nuova generazione o, com'egli stesso dice, i capitomboli e le capriole dei giovani attorno ai tempi nuovi. L'Italia unita nasceva proprio in quei giorni, in quelle prime battute, non era tuttavia un'Italia con le idee chiare, non era pronta a cambiare, non era pronta a dialogare: da un lato c'era chi arrivava per cambiare, dall'altro chi voleva rimanere immobile, in una situazione di stallo che non aveva modo d'essere. Figli di un dialogo nato male, in cui a parlare non erano tutti, ma solo una parte, un dialogo in cui la facevano da padrone l'avarizia e l'avidità, un dialogo da cui si sentiva quel senso di morte che incupiva il palazzo del Gattopardo. Pieno di significati è l'arrivo al palazzo del Gattopardo del funzionario piemontese Chevalley che, oltre ad offrire al Principe di Salina la nomina a senatore, prontamente rifiutata, si lascia sfuggire, correggendosi subito dopo, una definizione che gira le carte in tavola. In pratica definisce

l'obiettivo della missione di Garibaldi una "felice annessione" della Sicilia al Regno di Sardegna, per poi ricalibrare il tiro e chiamarla così come vuol essere considerata, ovvero una "fausta unione". Indicativa la reazione del Principe di Salina che, con la sua impassibilità di fronte a queste parole, senza scomporsi neanche per un secondo e continuando a tenere gli occhi chiusi, dimostra di sapere benissimo a cosa stia andando incontro la sua terra e la sua famiglia. La scena che più è rimasta impressa nell'immaginario popolare è, nonostante tutto, quella del famoso valzer che vede il Principe e Angelica, futura sposa di Tancredi, danzare magicamente nel salone del palazzo del Gattopardo. Si tratta di un vero e proprio film nel film, non solo per la complessità di girare una scena simile, non solo per l'attenzione ai dettagli, ai costumi, ad ogni singolo movimento, non solo perché si tratta di una scena corale che, per una buona riuscita, necessita di una incredibile capacità di supervisione, ma anche per il significato che viene ad assumere, quasi una riproposizione simbolica dei motivi principali del film stesso. Angelica, figlia di don Calogero Sedara, appartenente alla nuova borghesia arricchita ed in forte ascesa, diventa la figura che simboleggia l'imminente unione tra l'aristocrazia indebolita e la borghesia o, più tristemente, una sorta di passaggio di consegne. Cambiano i tempi, cambiano le generazioni, cambiano i giochi di potere e cambia l'intera società: il ballo è la consacrazione di tutto questo, una specie di benedizione, rassegnata ed orgogliosa insieme, da parte del Principe di Salina. Facendo un passo indietro vi è un'altra scena che ci riporta all'importanza della tradizione, si tratta del sontuoso banchetto che viene offerto dal Principe di Salina. La tavola imbandita è elegante, tutti i dettagli sono curati e raffinati, la portata che tutti aspettano sta per arrivare: è il timballo di maccheroni, in fondo anche questo un simbolo, essendo composto, come vuole la tradizione, da diversi strati. Il piatto arriva come protagonista vero e proprio, le candele illuminano la tavola e man mano che i camerieri avanzano sembra quasi di sentire i profumi delle pietanze. Il Gattopardo si occuperà in prima persona del taglio e, a dir la verità, anche questo sembra assumere un significato alquanto simbolico. La descrizione che Tomasi di Lampedusa ci offre del timballo è qualcosa di accurato, si capisce subito che non si tratta di una semplice portata:

L'aspetto di quei babelici pasticci era ben degno di evocare fremiti di ammirazione. L'oro brunito dell'involucro, la fragranza di zucchero e di cannella che ne emanava non erano che il preludio della sensazione di delizia che si sprigionava dall'interno quando il col-

tello squarciava la crosta: ne erompeva dapprima un vapore carico di aromi, si scorgevano poi i fegatini di pollo, gli ovetti duri, le sflettature di prosciutto, di pollo e di tartufi impigliate nella massa untuosa, caldissima dei maccheroncini corti cui l'estratto di carne conferiva un prezioso color camoscio⁷⁸.

Quei piatti sono definiti dei "monumentali pasticci", da un lato sono imponenti e maestosi, dall'altro danno l'impressione di un disordinato miscuglio, in fondo sono un po' il contraltare dell'aristocrazia di quegli anni: esternamente offrono l'idea della perfezione, ma sotto quella crosta tutto sembra crollare in quel meraviglioso pasticcio di sapori. Ecco l'Italia degli albori, già allora piena di contraddizioni, pronta al compromesso e convinta di procedere per l'unica via che sembrava possibile, eppure così orgogliosa, elegante, imponente, tutte caratteristiche che vengono messe in evidenza da un realismo quasi esasperato e dal ponderato eccesso di elementi decorativi presenti nel film. Il ballo e la cena, con la loro sontuosa solennità, offrono la degna cornice di quegli anni confusi, tra ideali veri e strumentalizzati, tra specchi ricchi di luci e ombre presagite, il tutto con l'orgoglio rassegnato di chi, pur sapendo, non vuole, non può o non riesce a intervenire. Visconti offre inoltre un'interpretazione che va oltre i tempi, attualizzando il discorso e mostrando come, alcuni vecchi vizi, hanno immobilizzato e continuano ancora oggi a paralizzare l'Italia. L'ideale secondo cui affinché le cose rimangano come siano è necessario che tutto cambi, viene quindi visto non

soltanto sotto la critica spietata al trasformismo che pesa come una cappa di piombo sul nostro paese e che gli ha impedito di cambiare davvero fino ad oggi, ma sotto l'aspetto più universale, e purtroppo attualissimo, di piegare la spinta del mondo verso il nuovo alle regole del vecchio, facendo ambiguamente e ipocritamente sovrane-giare quelle da queste⁷⁹.

È come se si avesse solo l'impressione che le cose cambino, in realtà il nuovo tornerà a prendere le vecchie abitudini, ricomincerà a cibarsi di quei vizi di antica data che, in breve tempo, si rifaranno vivi e si ripresenteranno come linfa vitale. Cambia l'apparenza, cambia l'ordine visibile e superficiale delle cose, eppure tutto è fittizio ed illusorio, la sostanza è sempre la stessa.

⁷⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 81.

⁷⁹ A. Trombadori, *Dialogo con Visconti*, in *Il film 'Il Gattopardo' e la regia di Luchino Visconti*, a cura di Suso Cecchi d'Amico, Cappelli, Bologna 1963, p. 30.

Ancora una volta la letteratura ha offerto al cinema un materiale incredibilmente ricco e colorato, ancora una volta il cinema ha permesso a queste opere letterarie di rivivere e di prolungare il loro influsso sui lettori e, ancora una volta, il cinema ha raccontato non solo un pezzo di storia ma, in tutto e per tutto, un momento delicato ed importante della cultura e della civiltà italiane.

Guerra e cinema: *Il generale Della Rovere, La grande guerra, Tutti a casa*

Il neorealismo si era cibato, nei suoi primi film, soprattutto di guerra. Era come se ci fosse un bisogno di metabolizzare quei momenti, di allontanarli gettandoli sullo schermo, di renderli più umani mostrando le gesta di chi aveva lottato e sofferto. La vicinanza temporale alla guerra non riusciva, in alcuni casi, a permettere il giusto distacco, non c'era la possibilità di raccontarsi con gli occhi di chi osserva da fuori. Forse anche per questo il Neorealismo era il linguaggio giusto, crudo, vero, attraverso il quale potevano passare quelle storie. Passano gli anni e, man mano che ci si allontana temporalmente dalla Seconda guerra mondiale, sembra pian piano modificarsi e poi quasi svanire quel tipo di Neorealismo. Potremmo dire che già verso gli anni Cinquanta questa corrente cinematografica pareva essere giunta agli sgoccioli, ormai le esigenze tematiche e narrative sembravano essere diverse. Questa distanza, tuttavia, è solo temporale, certe cose non si possono e non si devono dimenticare, si può tuttavia ripensarle, rielaborarle e raccontarle, di conseguenza, in modo diverso rispetto a quanto non si fosse già fatto in precedenza. Alla fine degli anni Cinquanta escono quindi due grandi film, entrambi narrano nuovamente la guerra e la Resistenza ed entrambi escono trionfanti dalla XX Mostra del Cinema di Venezia, ottenendo ex-aequo il Leone d'oro. Da un lato abbiamo *Il generale Della Rovere* (1959) di Roberto Rossellini, dall'altro *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli. Un anno dopo, nel 1960, esce il film *Tutti a casa* diretto da Luigi Comencini e, se con Rossellini a prevalere sono i toni drammatici, nei film di Monicelli e Comencini ci sono sprazzi di commedia che, inequivocabilmente, vengono ad intrecciarsi con la tragicità della storia. Il 1959 lo possiamo quindi considerare come l'anno del ritorno a parlare nuovamente di guerra, resistenza e fascismo, approcciandosi a queste tematiche con un piglio diverso, a volte con la veste della commedia e con un'attenzione, più ancora che alla realtà storica, all'uomo ed alle sue miserie. Non è un caso che il successo de *Il generale Della Rovere* e de *La grande guerra* sembrerebbe trascinare, negli

anni immediatamente successivi, l'uscita di film come *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini, *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo, *Il federale* (1961) di Luciano Salce, *Le quattro giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy, *Il processo di Verona* (1962) di Carlo Lizzani, *La marcia su Roma* (1962) di Dino Risi, *Gli anni ruggenti* (1962) di Luigi Zampa, *La ragazza di Bube* (1963) di Luigi Comencini. Questi sono solo alcuni dei titoli di quegli anni, a dimostrazione di una concentrazione di film che, pur se diversi per aspetti e modi narrativi, si sono susseguiti in maniera costante. Ciò non significa che prima e dopo quegli anni non ci furono film sulla guerra, ma il 1959 segna l'anno della ripresa massiccia e convinta di queste tematiche, prova concreta del fatto che quelle cicatrici avevano ancora molto da dire.

Il padre del neorealismo italiano è riuscito, con *Il generale Della Rovere*, a proporre il reale e la guerra in modo diverso rispetto a quanto fatto nei suoi film neorealisti, è come se si fosse rivolto alla realtà osservandola da un'altra prospettiva. Il film è tratto da un breve romanzo parzialmente autobiografico di Indro Montanelli che narra, a più riprese, alcuni fatti relativi al suo periodo di prigionia presso il carcere di San Vittore nel 1944. Rossellini, probabilmente convintosi che per rappresentare la realtà non sia più necessario trasportare, in tutto e per tutto, il reale nel fittizio, riesce a ricreare una realtà verosimile, possibile e, in un certo senso, dal respiro più universale degli eventi storici in sé e per sé. Anche i luoghi non sono quelli reali, quasi tutti gli esterni sono stati ricostruiti in studio a Cinecittà, si riesce tuttavia a mostrare Genova bombardata e distrutta in modo veritiero, così come tutti i personaggi risultano pregni di una forte carica reale. Il film si divide chiaramente in due parti, la prima è quella in cui viene descritto un personaggio pronto a sfruttare la disperazione di mogli, madri e padri che cercano un loro parente scomparso, forse imprigionato, forse in attesa di deportazione, forse già morto. Tutti attendono notizie, affidandosi a chi, giocando con le parole e con i loro sentimenti, raggira il prossimo chiedendo denaro in cambio della liberazione di un loro caro o, talvolta, di qualche semplice informazione, spesso inventata lì per lì. Il denaro in realtà viene utilizzato dall'improvvisato colonnello benefattore per andare a giocare d'azzardo, perdendo in continuazione i soldi sottratti cinicamente a questa gente o alle due donne che, incantate dalle sue belle parole, si erano innamorate di lui. Un piccolo truffatore pronto a cambiare faccia in continuazione, uno sciacallo dei sentimenti e delle debolezze altrui, pronto ad entrare in gioco nel momento della più cruda esasperazione. La seconda parte del film vede

questo mezzo uomo costretto ad un compromesso per salvare la propria vita, i tedeschi infatti, dopo averlo scoperto ed arrestato, gli chiedono di fingersi il generale Della Rovere. Sotto queste nuove spoglie il truffaldino, mandato in carcere a San Vittore, dovrà scoprire e riferire ai tedeschi i movimenti dei partigiani. Il colonnello tedesco capisce subito di trovarsi di fronte ad un truffatore geniale e spudorato che, senza dubbio, si presterebbe ad ulteriori bassezze pur di ottenere qualcosa per se stesso. Tra l'altro il colonnello tedesco, con le sue parole, mostra benissimo questa divisione tra una prima ed una seconda parte del film, facendo capire chiaramente al truffatore che, da quel momento in poi, la commedia è finita. Le parole del colonnello segnano una cesura e sono veramente illuminanti, non solo perché la seconda parte del film passa dagli esterni agli interni terribilmente chiusi e serrati del carcere di San Vittore, ma anche perché sarà proprio quello l'inizio di un percorso verso il recupero della dignità. Finisce una farsa e ne comincia un'altra, in questa però il dolore, la morte e gli ideali gli si stringono attorno come le pareti della prigione, come le scritte sui muri di chi ha abitato, prima di lui, quei luoghi angusti, come le torture, come la forza pacata e resistente di chi, ora, vede in lui un simbolo, una speranza, un motivo per continuare a lottare. Dopo la tortura e la morte di un detenuto anche il cinismo di quest'uomo comincia a barcollare, fino a cedere di fronte alla foto di famiglia ed alle parole inviategli dalla moglie del vero generale Della Rovere, ancora speranzosa di poter riabbracciare un giorno, assieme ai suoi figli, un uomo in realtà già morto. Sarà quello il momento in cui il burattino decide diventare uomo e, per staccarsi dal suo egoismo raffazzonato e calcolatore, per capire quanto siano importanti, per il bene di tutti, le azioni, gli ideali e le responsabilità del singolo individuo, dovrà finalmente guardarsi allo specchio e, con rinnovato orgoglio, decidere di riscattarsi e di andare incontro alla morte. A parte il successo a Venezia il film non fu esente da critiche, in primo luogo venne presa di mira l'immagine, secondo alcuni fuorviante, che veniva a delinearsi della Resistenza. Nonostante ciò il film mette sotto la lente d'ingrandimento il percorso umano di un personaggio moralmente più che discutibile, portando sulla scena un italiano come tanti, un antieroe che non si è vergognato di fronte a nulla ma che, alla fine, è riuscito a trasformarsi, come molti italiani hanno saputo fare, in un eroe quasi per caso. Quel che colpisce il pubblico è la vicinanza al reale, si tratta di una storia che si veste di poesia proprio perché potrebbe essere vera e, per esserlo, non ha avuto bisogno di prendere gente dalla strada affinché interpretasse se stessa, bensì

attori di professione che hanno fatto un meraviglioso lavoro. Simbolica la scelta di Vittorio De Sica che, pur avendo recitato in molte commedie, spesso mettendo in scena i vizi e le cattive abitudini degli italiani, è stato anche un regista che ha diretto alcuni tra i capolavori del neorealismo italiano. Che Rossellini abbia voluto proprio lui, affidandogli un ruolo drammatico, mostra forse come volesse consegnare a De Sica quel personaggio, reale e fittizio al tempo stesso, affinché potesse modellarlo come pochi avrebbero saputo fare. Il film si regge anche sulla bravura di De Sica, sbagliare il suo personaggio avrebbe significato sbagliare l'intero film, eppure De Sica è riuscito a dare a quel mascalzone uno spettro incredibilmente ricco di sfumature, riuscendo a renderlo meschino, sciagurato, bonario e redento al tempo stesso. Non dimentichiamo, inoltre, che sono gli anni della dolce vita, gli anni in cui si stava diffondendo la commedia all'italiana, gli anni in cui l'economia italiana stava crescendo a dismisura, gli anni in cui, forse, un personaggio come il generale Della Rovere sembrerebbe essere fuori posto, quasi anacronistico, eppure non è così. Se si osserva meglio tra le sue pieghe si noterà come, al suo interno, serbi tutte le caratteristiche tipiche di un personaggio da commedia all'italiana, uno dei tanti che popolavano quell'Italia disperata fatta, oltre che di persone per bene, anche di chi avrebbe utilizzato qualsiasi stratagemma pur di sbarcare il lunario.

A dividere con Rossellini il palco del Festival del Cinema di Venezia nel 1959 sarà, come già si è detto, Mario Monicelli, uno dei padri della commedia all'italiana. I toni da commedia si respirano anche nel film *Tutti a casa* di Luigi Comencini, quasi come se nel giro di un anno, grazie allo scalcinato e fasullo generale Della Rovere, si fosse sdoganata la drammaticità della guerra per dar vita a delle rappresentazioni apparentemente più leggere, ma sempre cariche di messaggi e ispiratrici di dolorose riflessioni. *La grande guerra* è un mirabile affresco, comico ed antiretorico, del primo conflitto mondiale, *Tutti a casa* racconta invece i fatti che seguirono l'Armistizio di Cassibile nel settembre del 1943. In entrambi i film abbiamo Alberto Sordi, ne *La grande guerra* accompagnato da Vittorio Gassman, in *Tutti a casa* da Peppino De Filippo. I registi hanno deciso, ancora una volta, di raccontare uno sfondo storico e di grande rilievo intrecciandolo con le piccole storie individuali, fatte di piccoli vizi, debolezze, cattiverie ed altro ancora, ma in ogni caso profondamente umane. Commedia e tragedia si mescolano lasciando talvolta lo spettatore senza parole, fondendo insieme, soprattutto nel caso del film *Tutti a casa*, i toni del neorealismo a quelli della commedia.

La grande guerra è il film di chi vuole sfuggire a tutti i costi alla fatica, di chi vuol scampare i pericoli e la morte. Anche qui abbiamo due antieroi che, come la controfigura del generale Della Rovere, non avranno mai un busto o medaglie al valore, sono i trasandati, malconci e sgangherati eroi di tutti i giorni. Oreste (barbiere romano) e Giovanni (ladrunco milanese) sono sempre inclini a lamentarsi, sanno farsi grandi a parole ma, appena possono, sono pronti a nascondersi per evitare qualche fatica. Si incontrano per la prima volta agli uffici di arruolamento, il milanese si avvicina al romano, che lavora lì come piantone, sperando che questo possa intercedere e farlo riformare. Già qui la commedia assume le sue caratteristiche più classiche, vengono messi a confronto accenti e modi di fare differenti degli italiani, vengono evidenziati i loro vizi e i due cominciano a punzecchiarsi e a provocarsi vicendevolmente. Il milanese insinua che a partire per il fronte siano gli italiani, dicendo che invece i romani trovano sempre il modo per farsi mettere in furberia. Oreste a quel punto, dopo aver capito che Giovanni vorrebbe essere riformato, fiuta la possibilità di racimolare qualche soldo, anche in cambio di una finta raccomandazione. Il simpatico siparietto tra i due diventa un botta e risposta che racconta molta italianità, tanto che il milanese ha anche il tempo per raccontare di essere uscito di prigione grazie ad un'amnistia, affermando come quel governo fosse di manica larga. Sono inoltre vari i proverbi e le frasi fatte che utilizzano nel comunicare tra loro, una di queste è simbolica e vede il romano Oreste dichiarare, con falsa solennità, che egli usa obbedir tacendo e tacendo morir. Questa scena del tentativo di corruzione e della falsa raccomandazione è un po' la sintesi del film, piena di modi di dire, in un continuo confronto che porterà al triste compimento di quelle parole dette con leggerezza: alla fine del film obbediranno entrambi tacendo e tacendo moriranno. Non si tratta quindi di una vera e propria rievocazione del conflitto, ci sono tuttavia vari episodi di trincea, ricostruiti con esemplare scrupolosità, che ci riportano alle drammatiche situazioni vissute al fronte. Subito dopo la scena agli uffici di arruolamento c'è uno stacco che ci porta subito in guerra, dove i due si ritroveranno spesso fianco al fianco, fino a diventare amici. Sono i paladini di una candida malizia tutta italiana, quel che più sta loro a cuore, come si è detto, è sfuggire il più possibile al proprio dovere e tornare a casa sani e salvi. La commedia e il dramma si alternano con una maestria mai vista prima, soprattutto attorno ad un argomento così delicato. Monicelli sa raccontare senza retorica, con uno sguardo cinico e privo di qualsiasi orpello ornamentale e, forse anche per

questo, si raggiunge un triste e malinconico gusto di verità. I due protagonisti sono spettatori di una vita che non riescono ad indirizzare e, se fino ad un certo punto ci si può sentire in diritto di condannare, pur se con il sorriso, la loro strenua ricerca di defilarsi, piano piano ci sembra di capirli e vorremmo stare, fino alla fine, al loro fianco. Spesso si sente dire, ancora oggi, che gli italiani si accontentino di tutto, che amino lamentarsi ma poi siano pronti ad accettare qualsiasi cosa. Una scena simbolo di quest'atteggiamento la ritroviamo durante la visita del generale alle truppe che, fino a poco prima, sobillate da Oreste e Giovanni, vorrebbero ribellarsi al rancio, difettoso sia per quantità che per qualità. Alla fine non si trova un portavoce pronto a protestare col generale, ma a sorpresa sarà proprio quest'ultimo a chiedere al primo della fila, Oreste, di provare il cibo e riferire cosa ne pensi. A quel punto Oreste si rimangia tutte le parole pronunciate con decisione fino a pochi istanti prima e, messe da parte le intenzioni di forte contestazione, prova il rancio e afferma, accompagnando le parole con un verso di soddisfazione, che il cibo è ottimo e abbondante. Questa frase diventerà un vero e proprio modo di dire, quasi retorico, che resiste ancora oggi. Si noti anche la reazione del generale che, alle parole di Oreste, risponderà che invece quel rancio è uno schifo, sembra sciacquatura di marmitte, non è adatto a dei soldati che combattono e bisogna provvedere ed offrire loro qualcosa di meglio. Una volta allontanatosi dai soldati affermerà invece, come un politico navigato, che sa benissimo che il rancio, meglio di così, non si può fare, ma ogni tanto, almeno a parole, bisogna pur dar qualche soddisfazione a questi ragazzi. Ovviamente non tutti erano pronti a veder mescolati i toni drammatici della guerra con quelli della commedia, Monicelli riuscì tuttavia a trovare il giusto equilibrio, mai irriverente, mai eccessivo, anzi proprio quelle parti che ci strappano una risata rendono la scena successiva ancora più drammatica, ci fanno quasi vergognare di quella risata che si irrigidisce improvvisamente, che rimane bloccata e si trasforma in un dolore ancora più lancinante. Il segreto della commedia all'italiana è proprio in questi contrasti, in questi cambi repentini di registro che fanno sobbalzare gli stati d'animo, che spingono al sorriso per poi trascinarci verso il basso, facendoci cadere improvvisamente in un desolato sconforto. Un film drammatico ti prepara al peggio, se il peggio arriva sei pronto ad accettarlo, se lo stato d'animo cade verso il basso lo fa in maniera graduale, cosa che non avviene nella commedia all'italiana, dove in un attimo ti trovi a sorridere per poi, tutto d'un tratto, ricevere alla sprovvista, quando meno te l'aspetti, un duro

colpo alle spalle. Una delle tante scene che ci mostra questo meccanismo è quella in cui Oreste e Giovanni si trovano ad una piccola festa dedicata ai soldati, tra solenni incitamenti a cantare il nome dell'Italia ed esortazioni ad applaudire gli eroi del glorioso esercito. Dopo gli applausi interviene Oreste dicendo che sì, va bene la riconoscenza, ma bisognerebbe pensare concretamente a quei compagni che non sono più con loro. Anche il suo discorso diventa solenne, scandisce bene le parole ed in un crescendo di enfasi si appella ai presenti definendoli amici, cittadini e fratelli italiani, per poi calare il tono e dire, quasi sommessamente, che apre una colletta. Il primo a cominciare, anche per dare il via a tutti gli altri, è ovviamente Giovanni, che butta dentro un improvvisato cestino un bottone. La scena è esagerata nei toni, poi quando i due sfaccendati si apprestano a dividersi il bottino ci strappano una risata e ci inducono, ancora una volta, a pensar male di loro. Proprio in quel momento s'imbattono, improvvisamente, in una donna che, ignara del fatto che suo marito sia morto in battaglia, non avendolo incontrato chiede ai due, dopo essersi accertata che lo conoscono, il favore che gli recapitino un pacco. Oreste e Giovanni sanno benissimo che il loro commilitone non c'è più, non riescono però a rivelare nulla alla signora, sono come pietrificati di fronte a quella povera donna che tiene lontano da lei il pensiero che possa essere accaduta una cosa del genere al marito, confida inoltre a Oreste e Giovanni che in famiglia sono in tanti e che le difficoltà non mancano, spera tuttavia di poter presto riabbracciare il marito. I due rimangono con quel pacco in mano, non vorrebbero prenderlo ma la donna insiste, afferma anzi, con un altro piccolo sprazzo di commedia, che si fida più di loro che delle regie poste, che spesso smarriscono pacchi e lettere. Uno sguardo d'intesa tra Oreste e Giovanni non lascia loro dubbi, le consegnano i soldi della colletta che poco prima si stavano intascando, lasciando alla donna la speranza e mostrando agli spettatori la loro umanità. Si tratta di quei gesti spontanei, perché si può scherzare su tutto, si può anche essere degli scansafatiche, ma non si può rimanere indifferenti alle tragedie. Tra le accuse al film si ricorda quella autorevole dello scrittore Carlo Emilio Gadda⁸⁰ che, a dir la verità, è più un'accusa al pubblico, un appunto amaro a quella facile ed eccessiva predisposizione alla risata. Se Gadda uscì dal cinema sdegnato fu proprio per la reazione di quel pubblico moralmente non attrezzato ad

⁸⁰ Cfr. l'articolo di Carlo Emilio Gadda, *Dal Carso alla sala di proiezione*, uscito il 15 dicembre 1959 sul settimanale "Settimo giorno". Oggi in C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 2009.

accogliere quel dramma, un pubblico che, a dirla con Gadda, si sganasciò dalle risa. Per uno come Gadda, che aveva vissuto il fronte, era inaccettabile che la gente ridesse a quel modo, non era quello il messaggio che doveva passare, sembrava quasi di essere derisi, come se il sacrificio di quegli uomini potesse sciogliersi e diluirsi, tra una risata e l'altra, senza essere realmente compreso e tramandato. Per fortuna il film va oltre la risata e, pur se è vero che il pubblico dovrebbe essere maggiormente predisposto, ieri come oggi, alla riflessione ed alla critica, sarebbe già un successo se i giovani del nuovo millennio vedessero questa pellicola che, ancora oggi, avrebbe tanto da raccontare. Si pensi ad esempio alla scena dei festeggiamenti nel paese, tutti pronti ad accogliere i reduci di guerra con la banda, eppure in men che non si dica quella piazza si tramuta in un silenzioso spazio, improvvisamente svuotato dalla retorica ed estraniato dal tempo. Quel palco che doveva essere luogo di festa sembra volersi nascondere, sembra vergognarsi di fronte a quella banda di sventurati, a quelle ombre dal passo incerto e malfermo che avanzavano a fatica. Ancora una volta il contrasto tra i toni scanzonati e la realtà dei fatti rende il tutto ancor più tremendamente inaccettabile. Ma torniamo ad Oreste e Giovanni che, ad un certo punto, catturati dagli austriaci e presi per spie, vengono messi di fronte ad un bivio: tradire in qualche modo i loro compagni e dare informazioni sulla missione in corso, oppure andare incontro alla fucilazione. Ovviamente sono pronti a parlare, tuttavia la superba, altezzosa e derisoria prepotenza dell'ufficiale austriaco risveglia in loro un orgoglio che non credevano di possedere. Sarà così che, quando l'assistente dell'ufficiale afferma di aver pensato che avessero più fegato, l'ufficiale sorride e schernendosi dei due italiani afferma che quelli conoscono solo il fegato alla veneziana con cipolla, che presto mangeranno anche loro. Quello è il momento di un inaspettato sprazzo di dignitoso coraggio, anche qui condito da un pizzico di commedia, perché si può scherzare su tutto, ma il mangiare non si tocca. Il forte rifiuto li porterà dritti alla fucilazione, prima Giovanni, sotto gli occhi impauriti ed impietriti di Oreste, che apre le finestre della stanza e vede l'amico piegarsi sotto i colpi di fucile. Ora tocca a lui, urla contorcendosi per la paura, dice di essere un vigliacco, eppure morirà da eroe. Il loro eroismo è qualcosa di inconsapevole ed incosciente, è venuto fuori quando meno ce lo saremmo aspettato, è venuto fuori assieme all'Italia che sembra rivelarsi in tutti quegli accenti che sentiamo intrecciarsi nel corso del film, tutti diversi eppure tutti uniti da quel senso di italianità che, da decenni, stava cercando di trovare il suo motivo d'essere. Il loro

sacrificio silenzioso permetterà alle truppe italiane di raggiungere un'importante vittoria, la cosa più triste è però che nessuno lo saprà mai, forse non ci sarà nessun nome sulle loro tombe, come ci fanno capire le parole dell'ignaro sergente che, passando al contrattacco con la fanteria, constata che anche stavolta quei due lavativi se la sono scampata. Loro erano ormai, per tutti, soltanto dei fannulloni sui quali non si poteva fare un serio affidamento e, visto che la memoria è solita raccontare solo ciò che vede, Oreste e Giovanni saranno degli eroi invisibili. Spesso gli atti eroici si fanno in silenzio, senza grandi proclami, senza neanche sapere, nell'attimo stesso in cui si agisce, di essersi comportati da eroi. In fondo la loro fine non si discosta poi tanto da quella del finto generale Della Rovere, anche lui aveva agito con inconsapevole eroismo, eppure nessun riconoscimento sarà riservato a questi eroi, nessun proclama, nessun ricordo, perché la storia dimentica chi non ha memoria. *Il Generale Della Rovere* e *La grande guerra* avevano permesso un inaspettato ravvivarsi di umanità mista a verità, dando una nuova veste al neorealismo e, in un certo senso, reinventandone gli stili narrativi.

Tutti a casa rappresenta quasi il parallelo, per la Seconda guerra mondiale, di quel che è stato *La grande guerra* per il primo conflitto mondiale. Non è un caso che il produttore (Dino De Laurentis) e gli sceneggiatori (Age & Scarpelli) siano gli stessi per entrambi i film, così come le stesse sono le atmosfere che intrecciano la commedia al dramma. Alberto Sordi interpreta un tenente scrupoloso che, dopo l'armistizio che decideva la non belligeranza dell'Italia nel settembre del 1943, si ritrova nel caos più completo. La caserma è distrutta, i suoi soldati approfittano della prima occasione per fuggire, d'altro canto i tedeschi aprono le ostilità e il povero tenente non ha punti di riferimento, nessuno è in grado di dirgli come comportarsi. Con lui rimane solo un soldato, deciso a rientrare a Napoli, finché lo stesso Alberto Sordi decide di indossare abiti civili e di tornarsene a Roma. Una volta giunti a Roma, vista la possibilità di doversi unire all'esercito fascista, decidono di fuggire nuovamente alla volta di Napoli. Dopo arresti, evasioni, ritirate ed altre peripezie, tra cui anche lo scontro tra tedeschi e partigiani, il tenente cercherà inutilmente di soccorrere il suo compagno di viaggio, rimasto ferito a morte, per poi armarsi ed unirsi ai partigiani. Non era facile narrare coi toni della commedia le confuse e dolorose vicende del 1943, tra la caduta del fascismo e la repubblica di Salò, tra l'occupazione tedesca di Roma e la fuga del re Vittorio Emanuele III di Savoia e del maresciallo Badoglio. L'idea di Comencini non era quella di fare un film sulla guerra,

Tutti a casa è un vero e proprio viaggio lungo l'Italia, un viaggio di uomini spaesati e disorientati di fronte ad eventi difficili da comprendere. Il tenente non è in fuga per paura o per mancanza di dedizione al dovere, l'assurdità è che, in maniera tragicomica, non ha proprio capito niente di quel che stava accadendo. Tra fascisti, antifascisti, tedeschi e Alleati, la povera gente, ma spesso anche gli stessi soldati, facevano davvero fatica a comprendere il caotico flusso degli avvenimenti. L'unico forte desiderio, l'unica accorata aspirazione era quella di tornare a casa. Fino a quel momento il tenente era abituato a seguire, con scrupolosità, gli ordini che gli venivano imposti, d'un tratto si troverà a dover scegliere, a prendersi delle responsabilità e ad agire di testa propria. Il film cambia toni in maniera improvvisa e repentina, ma è come se queste oscillazioni tra dramma e commedia siano suscitate, in maniera naturale, dalla stranezza bizzarra degli eventi stessi. Il personaggio interpretato da Alberto Sordi sembra essere sempre in ritardo sugli eventi, sempre perso, a volte catturato dalla meraviglia e a volte dallo sconcerto, pronto a passare dall'impeto istintivo al dubbio più immobilizzante, dalla voglia di agire al desiderio di rinchiudersi e nascondersi da tutto e da tutti. Lo squilibrio del singolo diventa lo specchio di un'evidente instabilità sociale, tuttavia l'umanità incerta, calorosa e confusa di Alberto Sordi è chiamata ad un percorso di crescita, lungo un itinerario irto di difficoltà che sembra far da contraltare al tragitto sconnesso dell'Italia stessa. L'Italia era stata illusa e disillusa, la confusione a cui si accennava in precedenza la descrive benissimo l'interpretazione sconclusionata del tenente che, parlando col comando, riferisce di essere stato attaccato dai tedeschi e, alla luce dei fatti, deduce che i tedeschi si sono alleati con gli americani. L'Italia è divisa a metà, ma in fondo in guerra si è tutti sulla stessa barca, come mostra Comencini nella scena in cui, all'improvviso, sbuca quasi dal nulla un soldato tedesco che insiste a voler essere fatto prigioniero dal soldato italiano. Continua a dire che è un suo diritto, ma Sordi non ne vuol sapere, sono entrambi uomini stanchi, esausti della guerra e dei suoi sconsiderati effetti. La commedia esplose in tutta la sua drammaticità, il soldato tedesco insegue l'italiano insistendo nel voler divenire un suo prigioniero, dal canto suo il soldato italiano continua a respingerlo in maniera quasi infantile, come se non volesse permettergli di entrare nella sua statica sfera d'azione. L'italiano passa alle maniere (quasi) forti e, ancora in modo puerile, spinge il soldato dicendogli di andare via, gli tira persino una pietra addosso, cercando di convincerlo a fare quel che vorrebbe far lui, ovvero tornarsene a casa sua. Alberto Sordi

aveva fatto suo il personaggio, lo aveva reso così umano da trovarci quasi in imbarazzo di fronte a quell'italianità così umanamente, semplicemente, terribilmente tragica. In quella spinta al soldato tedesco c'è il bene e il male, c'è lo scontro e la compassione, c'è la vittoria e la sconfitta, c'è la stanchezza e la forza inesistente ed ingannevole, in quel gesto c'è insomma tutta l'Italia, unita e divisa, artefatta e genuina al tempo stesso. Quello interpretato da Alberto Sordi è, come spesso aveva fatto e farà nelle commedie successive, l'italiano medio, con i suoi pregi e i suoi difetti, con quel carico di umanità che viene fuori da ogni suo sguardo, da ogni gesto che racchiude il bene ed il male presente in ogni essere umano.

Il generale Della Rovere, La grande guerra e Tutti a casa hanno il pregio di aver riportato all'attenzione di tutti, in maniera umana e al tempo stesso quasi farsesca, alcuni momenti della Prima e della Seconda guerra mondiale. Il filo conduttore in tutti e tre i film è l'umanità, una solidale e silenziosa fratellanza che, quando meno te l'aspetti, esce fuori e si fa sentire con forza e drammaticità. La confusione ed il dolore si confondono all'orgoglio di alcuni protagonisti, a quel senso di italianità che, pur se a volte stenta a venire fuori, quando si mostra lo fa con incredibile autorevolezza. Sono tutti personaggi che si sono persi nella grande storia, spesso sconclusionati, talvolta eccessivamente fuori posto, eppure si sono ritagliati il loro silenzioso spazio tra eventi molto più grandi di loro. In tutti e tre questi film c'è però il tempo di riunire l'Italia, c'è quasi l'oscuro desiderio di darle dei volti, alcuni dei tanti che hanno vissuto storie sicuramente simili a quelle raccontate.

La dolce Italia e i suoi grandi protagonisti

Federico Fellini: tra realtà e immaginazione

In un periodo in cui l'Italia stava cambiando e in cui i registi cercavano sempre più di esprimere le esigenze del momento e il desiderio di raccontare se stessi e la propria terra, si inserisce, come un meraviglioso destabilizzatore della realtà, Federico Fellini. Difficile inquadralo nell'una o nell'altra corrente cinematografica, in alcuni film è più neorealista, in altri ha un approccio realista e fantastico insieme, in altri respiriamo i toni della commedia all'italiana, in altri ancora abbiamo dei film documentaristici, pur non essendo dei veri e propri documentari. Se volessimo cercare un filo conduttore che tiene assieme tutti i suoi film dovremmo affermare che, al centro di tutto, sotto una deformante lente d'ingrandimento, c'è l'uomo e la sua esistenza, con le sue bellezze e le sue brutture, con le sue paure e le sue false convinzioni, con il suo egoismo ed il suo altruismo. Dalla piccola Rimini, come un vitellone in fuga, Fellini giunge a Roma nel 1939. Sono gli anni delle caricature e del *Marc'Aurelio*, importante rivista satirica che vide, tra le sue schiere, numerose firme importanti che, in molti casi, passarono poi con vari ruoli al mondo del cinema⁸¹. Il *Marc'Aurelio* esprimeva un tipo linguaggio e di comicità che, pian piano, venne a prendere posto all'interno della commedia all'italiana, dando linfa a tutta una serie di personaggi che hanno descritto quell'Italia in trasformazione. Ci saranno poi, per Fellini, le importanti esperienze alla radio, dove conoscerà Giulietta Masina, sua compagna d'arte e di vita, per poi giungere, quasi in punta di piedi, al cinema. Il percorso umano e artistico di Fellini sembra quello offerto da un'Italia povera e generosa, piena di attrattive e di stranezze, come la sua Rimini, come la sua Roma. Parte dalla provincia con una valigia carica di sogni e giunge in una Roma in fermento, piena di opportunità, pullulante di arte, storia, bellezze e contraddizioni. Le sue caricature si spostano in maniera naturale dal foglio allo schermo, sono il suo modo di vedere la realtà, il suo modo di interpretarla, di renderla propria ed universale al tempo stesso. Quell'Italia si modella come il ferro incandescente sotto le mani di un fabbro visionario,

⁸¹ Si pensi, oltre a Fellini, ai già citati Age & Scarpelli, Castellano e Pipolo, Cesare Zavattini, Steno, Mario Camerini, Ettore Scola. Tra l'altro nell'ultimo film diretto da Ettore Scola, *Che strano chiamarsi Federico* (2013), vengono ricostruiti proprio i primi anni di Federico Fellini a Roma e, di conseguenza, viene dato ampio spazio alla redazione del *Marc'Aurelio*.

è l'Italia che vuole sognare e a volte rimane incantata di fronte alle luci del varietà o ad un eroe dei fotoromanzi. È l'Italia dei vitelloni e dei saltimbanchi, un Paese pieno di truffatori che non si fanno scrupoli ad ingannare poveri e semplici contadini, un'Italia povera in cui il retaggio della recente guerra e del Fascismo è ancora dietro l'angolo. C'è povertà, ci sono donne sfruttate, strozzini e profittatori, ma ci sono anche le luci del cinema e di un'economia che sta cominciando a crescere e a far sognare. In tutto questo non mancano l'arte, la musica, il circo, la religione, i ricordi, le critiche e le condanne, Fellini sembra tirar fuori sempre qualcosa di nuovo dalla sua magica valigetta d'artista. L'uomo ha bisogno di essere poeta, ha bisogno di inventare, di raccontare e di raccontarsi, attuando quello che Fellini definiva

una specie di rituale dove si consuma un rapporto misterioso col proprio inconscio attraverso un linguaggio onirico proprio tipico del sogno⁸².

Il sogno, ecco cosa c'è nei film di Fellini, c'è l'immaginazione, la fantasia che si mescola alla realtà, c'è la poesia che smorza la drammaticità, c'è il sorriso beffardo e malinconico che, come una spada, entra nel cuore di chi osserva quelle immagini inzuppate di magiche allucinazioni. Fellini inventa una realtà parallela, Cinecittà diventa la sua fucina incantata, è lì che le sue caricature si trasformano in immagini, è lì che nascono parole che prima non esistevano e, sempre lì, prendono forma quei personaggi che sembrano più veri di quelli reali. Giungono poi gli anni della dolce vita, un vero e proprio stile del vivere, un modo di essere che porta al venir meno di alcuni punti d'appoggio, per cui si cerca di sfuggire sempre di più alle regole ed al rigore della moralità. L'Italia è avvolta in quella strana luce di un ben vivere che, in realtà, presenta sempre due lati della medaglia: da una parte le luci che ci incantano e ci trascinano, dall'altra la malinconia, il dolore, la sofferenza per le illusioni che quelle luci, spesso ingannatrici, ci hanno portato. Quel che resta sono i ricordi o, meglio ancora, quello spirito meravigliosamente malinconico della memoria felliniana. I suoi ricordi sono come delle nuvole trasportate dal vento, sono fili di vita camaleontici che si colorano a seconda degli stati d'animo. La nostra vita è annodata dai ricordi e, in verità, è come se i film di Fellini fossero un'unica, lunga, sognante, appassionata e sconclusionata serie di ricordi. Realtà e immaginazione, quindi, senza

⁸² *Le favole di Fellini - Diario ai microfoni della Rai*, raccolta di interviste scelte e riproposte da P. Del Bosco, Rai-Eri - Editoria Periodica e Libreria, Roma 2000, p. 155.

nessun confine tra l'una e l'altra, senza barriere, in fondo era anche questa l'Italia di quegli anni, quella dello sceicco bianco e dei creduloni, quella dei fannulloni e dei paparazzi, l'Italia di Marcello e di Sylvia che, sinuosa, lo invitava a trasgredire, a entrare in quella fontana per frantumare la realtà ed entrare, con prepotenza, nell'immaginazione.

Le dolci vite

Dalla dolce vita al divorzio all'italiana il passo è breve

La dolce vita, quel modo di dire entrato nel comune parlare in maniera così naturale e, al tempo stesso, così ostinata, rappresenta quasi uno spartiacque tra l'Italia che c'era prima del 1960 (anno di uscita del capolavoro felliniano) e l'Italia dei decenni successivi. Sarebbe quindi ingannevole parlarne al singolare, si dovrebbe piuttosto parlare delle dolci vite, dei tanti modi di esprimere questo concetto in quell'Italia che, a partire dal boom economico, ha cercato di riproporre, in varie forme, l'utopia del dolce vivere. Potremmo quindi dire che *La dolce vita* ha segnato un'epoca, paradossalmente anche per chi il film non l'ha visto, anche per chi collega quel concetto ad un qualcosa di puramente edonistico, estetico e seducente. L'Italia degli anni '60 nell'immaginario collettivo è, forse ancora oggi, l'Italia della spensieratezza, l'Italia in cui si andava in villeggiatura senza preoccupazioni, in giro per un Paese ancora in buona parte sconosciuto e da scoprire. Bastava poco per sentirsi parte di quel processo vitale e vivificante, era sufficiente una Vespa, una Fiat 500, una balera, una piccola gita fuoriporta, un jukebox, una radio, una televisione, una pettinatura diversa ma anche cose apparentemente molto più piccole per sentire il piacere del vivere. Probabilmente era anche per questo che quel titolo di film divenne uno slogan di quegli anni, un timbro su un decennio ricco di novità e di speranze rinvigorite per un futuro radioso. Quante dolci vite potrebbero raccontarci coloro che hanno vissuto la giovinezza in quel decennio, quanta Italia scorreva in quegli anni di fermento economico, sociale e culturale. L'Italia cresceva e gli italiani cominciarono a pensare sempre di meno alla guerra, era un'Italia semplice e laboriosa che, nonostante i difetti ed alcuni vizi che nascevano proprio in quel periodo, aveva ancora il dono del sogno e della spensieratezza. Ovviamente non si vuol far credere che tutto andasse per il meglio, basti pensare che è ancora l'Italia di una grande emigrazione, eppure l'etichetta della dolce vita è rimasta, come un timbro dai mille colori e dalle innumerevoli tonalità, comprese quelle tristi e cupe. Il film di Fellini in questo non c'illude affatto,

nel suo immaginario della dolce vita c'è tutto, illusione e disillusione, sogni spezzati e nuove speranze, c'è un equilibrio instabile e traballante, c'è chi rimane in piedi e chi cade rovinosamente, in un turbinio di emozioni, passioni e sofferenze estremamente umane.

Si dovrà inoltre notare come questo film, di tanto in tanto, sia ritornato puntualmente in altre pellicole, spesso citato, ripreso, riadattato e rievocato. Il primo film in cui torna *La dolce vita* è un grande capolavoro, si tratta di *Divorzio all'italiana*, uscito nel 1962 grazie alla maestria di Pietro Germi. Il riferimento qui non è così evidente, teniamo però conto che siamo ad appena due anni dall'uscita de *La dolce vita* e, nonostante fossimo così vicini temporalmente, questo film era già considerato come un evento significativo, oserei dire quasi epocale. Il protagonista, guarda caso anche qui lo stesso Marcello Mastroianni, si sente ingabbiato in un legame matrimoniale con una donna che non ama e, tuttavia, si trova impossibilitato al divorzio vista la mancanza in Italia, in quegli anni, di una legge in merito. In Italia la legge sul divorzio entrò in vigore solo nel 1970, si trattò di una legge molto discussa, tanto che nel 1974 fu indetto persino un referendum per chiedere agli italiani se si volesse abolire questa legge oppure se la si volesse mantenere. Pur se con uno scarto minimo, alla fine gli italiani votarono per mantenere la legge sul divorzio, in ogni caso il film di Pietro Germi aprì un dibattito su questo argomento e lo fece, magistralmente, con i toni tipici della commedia all'italiana. I film spesso riescono ad arrivare dove la legge non arriva, riescono ad apportare cambiamenti laddove anche dei tentativi rivoluzionari avevano fallito. La commedia all'italiana mostra ancora una volta il pregio di saper far riflettere con un sorriso intelligente e fastidioso, un sorriso che rimane un po' strozzato, che viene messo da parte repentinamente e lascia il posto ad un indescrivibile senso di amarezza. Ma in questo film dove compare la citazione de *La dolce vita*? Il protagonista scopre che sua moglie e l'amante, nelle braccia del quale egli stesso aveva finora cercato di gettarla in tutti i modi per potersene poi liberare, si sono finalmente dati appuntamento. L'occasione coincide con l'uscita al cinema del film *La dolce vita*, un film di circa tre ore che praticamente tutto il paese andrà a vedere, compreso Fefè, il barone interpretato da Mastroianni. In maniera calcolata e ben studiata il barone decide però di lasciare il cinematografo prima della fine del film e, quindi, di rientrare a casa anzitempo per cogliere gli amanti in flagrante. Questo elaborato piano permetterà a Fefè, non senza complicazioni ed imprevisti, di avere la scusa per poter praticare il cosiddetto delitto

d'onore. Quante contraddizioni e quante meraviglie serbava la Sicilia di quegli anni, una Sicilia che Pietro Germi, regista genovese, amava e odiava al tempo stesso, un sentimento passionale che esce con forza dalle sue storie e dai suoi personaggi. Erano anni in cui in Italia i delitti d'onore erano molti, troppi per potersene stare in silenzio, la genialità del film sta tuttavia nell'aver rovesciato la situazione dandole un respiro incredibilmente grottesco. Germi decide quindi non di raccontare la storia di un uomo che ammazzava la moglie che lo tradiva, Fefè non uccide perché ama la donna che lo tradisce bensì perché non è più innamorato di quella donna. Mai come prima, dopo quel film, si cominciò a riflettere sulla condizione della donna in Italia, venne messo per la prima volta in discussione quel concetto di onore che giustificava gli orrori di un delitto e si giunse alla conclusione che le leggi sulla famiglia fossero assolutamente inadeguate. L'articolo 587 del Codice penale, poi abrogato, prevedeva che chiunque cagionasse la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopriva "la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni". La stessa cosa valeva se veniva uccisa anche la persona complice di quella relazione illegittima. In tutto l'Occidente non esisteva una legge simile che riducesse in maniera così ignobile il reato di un omicidio per causa d'onore. Si tenga conto che le attenuanti d'onore furono mantenute anche dopo il referendum del 1974, l'articolo 587 fu infatti soppresso solamente il 5 agosto 1981. Questa breve incursione nei diritti delle donne, nella questione d'onore e in quella relativa al divorzio ci fa capire che, in fondo, quella dolce vita non era forse così dolce come l'etichetta che gli era stata affibbiata. Il fatto che il film che Fefè andrà a vedere sia proprio *La dolce vita* ha qualcosa di simbolico, serve a rendere ancora più assurda e grottesca la situazione, quasi a ricordare di non inebriarci troppo con quel profumo di dolce vita che talvolta, di dolce, ha davvero poco, forse soltanto quell'amara e malinconica risata che ci accompagna.

La parabola della dolce vita: C'eravamo tanto amati

Passano gli anni e, proprio nel 1974, anno del referendum abrogativo, esce un altro film memorabile, si tratta di *C'eravamo tanto amati*⁸³ di Ettore Scola. Il film racconta trent'anni d'Italia, dalla fine della Seconda guerra mondiale agli anni '70 e, tra eventi storici, sociali e culturali, viene messa sotto la lente d'ingrandimento la vita di tre amici, Antonio, Nicola e Gianni. Le loro storie individuali vengono raccontate saltellando qua e là nel tempo, ogni tanto si accende il riflettore sull'uno o sull'altro, si incontrano nuovamente a distanza di anni e le loro vite tornano più volte ad intrecciarsi: ognuno di loro ha un percorso proprio, costellato di apparenti successi, di illusioni, di piccole gioie, di incomprensioni e sofferenze. Con una storia così non poteva mancare, quindi, il riferimento ad uno dei simboli degli anni '60, ovvero *La dolce vita*. Attraversando il tempo ed offrendone piccoli assaggi, Ettore Scola ricostruisce proprio le scene in cui stavano girando la scena più simbolica di questo capolavoro di Fellini. Abbiamo un film nel film, come un'ulteriore dimostrazione che *La dolce vita* fa parte degli eventi legati agli anni '60, ne scandisce i ritmi e tingeggia gli ambienti di un decennio. Marcello Mastroianni e lo stesso Federico Fellini si sono quindi prestati a ricreare le atmosfere in cui era stata girata la famosa scena all'interno della Fontana di Trevi, dando al film ed alla storia una maggiore sensazione di verità e, al tempo stesso, la percezione di trovarci lì, con un salto nel tempo, a rivedere la nascita di quell'indimenticabile frammento di pellicola. Improvvisamente si vedono delle impalcature e l'ambulanza di Antonio, interpretato da Nino Manfredi, viene bloccata, poi per incanto cominciano a sentirsi le sognanti musiche composte da Nino Rota per *La dolce vita*. Sullo sfondo la fontana di Trevi e, dentro le sue acque si scorge proprio lei, Anita Ekberg e la voce di Federico Fellini che dà indicazioni a Marcello. In realtà sono le controfigure, quasi a ricordarci che si tratta di una finzione, eppure Marcello Mastroianni è lì, seduto non lontano dalla fontana, sta parlando con Luciana (Stefania Sandrelli), ex fidanzata di Antonio, sedotta (e poi abbandonata) dall'amico

⁸³ Il titolo del film riprende le prime parole della canzone *Come pioveva*, scritta e interpretata, nel 1918, dal primo cantautore italiano, il napoletano Armando Gill. La canzone, che ebbe nei decenni successivi numerosi interpreti (basti ricordare la splendida interpretazione di Achille Togliani), è come un piccolo film: un amore finito da tempo, un incontro casuale sotto la pioggia, qualche parola di un dialogo esitante e di circostanza, poi i ricordi, la nostalgia malinconica di un passato che non c'è più e di un sogno ormai svanito. L'emozione immaginifica di questa canzone si trasforma infine in questa indimenticabile pellicola, trasportando quella malinconia dall'Italia del primo a quella del secondo dopoguerra.

Gianni (Vittorio Gassman) e, pur se solo per un paio di giorni, anche dall'altro suo grande amico, Nicola (Stefano Satta Flores). Luciana ha sempre avuto il pallino del cinema ed ora è riuscita ad avvicinarsi al set di uno dei film più importanti girati in quegli anni, riesce a parlare con Marcello Mastroianni – che viene mostrato come un casanova – e persino con Federico Fellini. C'è occasione anche per scherzare coi nomi dei grandi registi, Nino Manfredi chiederà a coloro che hanno bloccato la strada se il regista che sta girando fosse De Sica, poi ad un certo punto un colonnello si avvicinerà a Fellini e, mentre gli stringe la mano, gli dice di essere fiero di trovarsi di fronte al grande Rossellini, affermando inoltre di aver visto tutti i suoi film. Si spengono pian piano le luci, il set de *La dolce vita* va in pausa e Antonio e Luciana si fermano a parlare, riannodando i fili della loro storia e riportandoci agli intrecci del film. In questo film di Scola c'è davvero tutto, il riferimento a *La dolce vita* non è l'unico omaggio al cinema italiano, i primi onori vengono fatti a Vittorio De Sica⁸⁴, riproponendo la parte finale di *Ladri di biciclette* ad un cineforum di provincia, più avanti ritroviamo i fotogrammi de *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, facendo riferimento all'incomunicabilità e agli abissi dell'animo femminile scrutati e messi a nudo in questo film. A parlarne è la moglie di Gianni, la donna da lui sposata perché figlia di un imprenditore ricco e senza troppi scrupoli, una donna presentata inizialmente come una persona poco colta, che ora sembra invece analizzare il film di Antonioni per capire meglio se stessa e il suo rapporto con Gianni. Gianni è un calcolatore, un arrampicatore sociale, lui i soldi se li è sposati, non ci ha pensato due volte a soffiare la fidanzata all'amico Antonio, ma non ci ha pensato due volte neanche a lasciarla quando ha visto una possibilità di avere una vita economicamente agiata. Un altro film nel film è quello che, dopo l'ennesimo incontro a distanza di anni, vanno a vedere al cinema Antonio e Luciana, si tratta di un film inglese il cui titolo ben si addice ad Antonio: *Schiavo d'amore* (1964). Durante la proiezione di questo film Antonio si immedesima a tal punto coi personaggi da far sì che questi, con le voci di Antonio e Luciana, comincino finalmente a dialogare sul loro presente e sulle loro intenzioni. Sullo schermo la scena finisce con un bacio, ma si trattava, ancora una volta, solo di un sogno ad occhi aperti. Antonio è un bonaccione, innamorato e ingenuo, lavora come infermiere ed ha sempre una buona parola per i suoi amici, Luciana è invece sfuggente, apparentemente superficiale, è alla ricerca

⁸⁴ Vittorio De Sica morì quando il film era già pronto, fu così che Scola non esitò a dedicarlo a lui, come si legge alla fine del film, in cima ai titoli di coda.

del successo come attrice, sogno che inseguirà senza realizzare mai a pieno. Tutti questi riferimenti cinematografici non devono sorprendere, bisogna tener conto che erano anni meravigliosi per il cinema italiano, molti film erano diventati una vera e propria spinta, un punto di riferimento per una crescita culturale ricca di innovazioni. Il cinema era entrato a far parte dei cambiamenti sociali e culturali di un'epoca, era intervenuto nei dibattiti politici, economici, sociali e culturali. Fare cinema significava anche cercare di cambiare le cose o, se ciò non si riusciva a farlo, denunciare quel che non funzionava e mostrare, spesso con un mesto sorriso, com'eravamo noi e com'era la nostra Italia. Vengono citati, come protagonisti di una sorta di rinnovamento culturale, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, ma anche Cesare Zavattini e Sergio Amidei, senza dimenticare, ovviamente, Vittorio De Sica. Nicola, professore di un liceo di provincia, era presente al cineforum in cui era stato presentato *Ladri di biciclette*, la visione di questo film, assieme alla sua cocciataggine, gli avrebbe cambiato la vita per sempre. Alla fine della proiezione interviene il preside della scuola in cui insegna Nicola, le sue parole per il film sono di assoluto disprezzo: si tratta di opere che, a suo dire, offendono la grazia, la poesia e il bello. Il suo intervento continua calcando ancor di più la mano, il film viene definito una vera e propria porcheria che diffama l'Italia e gli italiani di fronte al mondo. La politica è sempre presente, tanto che ad un certo punto il preside dirà che molto bene ebbe a dire, di questo filmaccio, un giovane cattolico di grande avvenire, vicino a De Gasperi: i panni sporchi si lavano in famiglia. Il giovane cattolico chiamato in causa era, come già si è avuto modo di dire in precedenza, niente di meno che Giulio Andreotti. A quel punto Nicola non riesce a star zitto e ribatte dicendo che si tratta di un film stupendo che, mostrando le miserie e i panni sporchi, fa uscire allo scoperto i falsi difensori della grazia, della poesia e del bello, così come tutti gli altri ipocriti valori della cultura borghese che rappresentano. Per molti dei presenti Nicola è un anarchico, le sue idee potrebbero essere pericolose per gli studenti che le ascoltano, è un fomentatore di odio sociale che offende le tradizioni morali. La conseguenza non può che essere una sola, ovvero la sospensione dall'insegnamento. Dal canto suo Nicola, non trovando sostegno neanche nella moglie, decide di lasciare la provincia ed andare a Roma in cerca di fortuna, abbandonando anche il figlio. I suoi ideali e il suo carattere lo porteranno a scontrarsi contro tutto e contro tutti, l'unica grande opportunità sembra arrivare grazie alla sua partecipazione a *Lascia o raddoppia*, famoso quiz a premi condotto da Mike

Bongiorno⁸⁵. Tornerà anche il cinema, visto che proprio la storia del cinema italiano è l'argomento per cui Nicola parteciperà al quiz, esternando appena possibile le sue idee e le sue frustrazioni. Queste ultime sono legate al fatto che le numerose case editrici a cui ha inviato il suo libro hanno rifiutato di pubblicarlo, ma la televisione diventa anche l'unica, fervente occasione per sancire, ancora una volta, quanto sia importante il cinema per un Paese. Nicola afferma che il cinema dovrebbe costituire materia d'insegnamento nelle scuole, dopo cinquant'anni ancora se ne parla oggi, senza una vera e propria attuazione che, con delle regole, sancisca ufficialmente il cinema come disciplina curricolare. Cosa direbbe oggi Nicola, che non riuscì a pubblicare il suo volume sul cinema come cultura, lui che già allora affermava che la televisione manipola la pubblica opinione e che avrebbe voluto proporre il cinema in alternativa al calcio e alla dilagante canzonetta? La sua era, fin da principio, una battaglia persa, sarà così che Nicola perderà tutto proprio su una domanda relativa a *Ladri di biciclette*. Questa sconfitta è simbolica, è la disfatta che mostra quanto al mondo sia più importante quel che si vede rispetto a quel che sta dietro l'apparenza, basti pensare alla domanda di Mike Bongiorno ed alla risposta apparentemente sbagliata di Nicola. Gli si chiedeva in seguito a quale episodio il piccolo Enzo Staiola (che interpretava nel film il bambino Bruno Ricci) piangesse con tanto verismo. La risposta che avrebbe dovuto dare è quella più evidente: il bambino comincia a piangere perché vede maltrattare il padre che aveva tentato di rubare una bicicletta. Nicola non racconta però la semplice finzione narrativa del film bensì un episodio reale, tra l'altro riferito dallo stesso Vittorio De Sica nel corso di una vera intervista pubblica che gli era stata fatta da Ugo Gregoretti. La risposta non viene però accettata, Nicola controbatte giustamente che gli era stato chiesto perché Enzo Staiola piangesse, non si parlava di Bruno Ricci, si parlava dell'essere umano e non del personaggio fittizio. Anche in questo caso il film si inserisce nella realtà, verso la fine vediamo infatti un disilluso Nicola partecipare proprio a quell'incontro in cui Vittorio De Sica rivela cosa aveva escogitato per far piangere il bambino di *Ladri di biciclette*, mostrando così definitivamente che Nicola era stato escluso ingiustamente da *Lascia o raddoppia*. Siccome il bambino non piangeva erano stati messi in tasca al bambino dei mozziconi di sigaretta, dopodiché Vittorio De Sica lo accusò di essere un "ciccarolo", uno che raccoglie cicche nelle strade per

⁸⁵ Mike Bongiorno recitò in diversi film, quasi sempre interpretando se stesso. Oltre a *C'eravamo tanto amati* si ricordi *Totò lascia o raddoppia?* (1956) di Camillo Mastrocinque.

poi fumarle o rivenderle. Il bambino cominciò a difendersi, a negare e a piangere sul serio, dando alla scena quella sensazione di commozione e neorealismo che tutti conosciamo. Molto probabilmente oggi De Sica, per un comportamento del genere, sarebbe stato denunciato per maltrattamento minorile ma, nel bene e nel male, era un mondo diverso. Quella di Nicola è la sconfitta di chi vorrebbe cambiare il mondo e sbatte sempre contro un muro, è il disperato e inascoltato tentativo di spiegare come stanno le cose, pur se a volte con troppa enfasi e con modi non consoni. Nicola non ha seguito i soldi, si è fatto cacciare dal lavoro per difendere gli ideali di un film, ha infine perso ingiustamente i soldi che stava vincendo a *Lascia o raddoppia*, quei soldi che lo avrebbero reintegrato al suo paesino, dove tutti erano incollati alla televisione, la moglie e il figlio, i suoceri, il preside e tutti coloro che spesso e volentieri lo avevano criticato. Tutti erano pronti a salire sul danaroso carro del vincitore, ma dopo la sua sconfitta tutti sembrano essersi dissolti nel nulla. Nicola, quindi, sarà nuovamente solo a lottare con una società in cui non è mai riuscito veramente a integrarsi. Quando Nicola conoscerà Luciana farà di tutto per far colpo su di lei, rievocando sulla scalinata di Piazza di Spagna un altro capolavoro del cinema, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, in particolare l'episodio della carrozzina sulla scalinata di Odessa. Nicola è euforico, ma quando si metterà a ridere verrà ripreso da Antonio che, riassumendo la sua triste situazione e sbattendogli di fronte la triste realtà, non si trattiene e gli dice che non riesce a capire cosa abbia da ridere: è ormai adulto, non ha famiglia, non ha una casa, non ha una lira, al suo posto lui piuttosto piangerebbe. In una malinconica notte romana ed in una solitaria Piazza di Spagna, i tre si dividono, Luciana vede una macchinetta automatica per fototessere e decide di aggrapparsi ancora una volta al suo sogno, va a farsi le foto che dice di voler spedire al regista Luigi Zampa. Quando Nicola tornerà alla macchinetta Luciana è già andata via, quel che rimane sono le quattro foto che rivelano tutta la drammaticità del momento e quell'apparente superficialità di Luciana: nella prima foto vediamo un forzato accenno di sorriso, nella seconda le prime lacrime che sciogliono il trucco degli occhi, nella terza già non si riesce più a trattenere, nella quarta ed ultima foto si sta ormai coprendo il volto tra le mani per la disperazione. Queste foto fanno presagire quanto accadrà di lì a poco, quando Luciana, in seguito all'abbandono di Gianni e alla breve relazione con Nicola, tenterà il suicidio. A starle vicino e a sorreggerla sarà nuovamente Antonio che, prontamente, avvertirà sia Nicola che Gianni, il cui nome viene pronunciato in

continuazione dalla moribonda. Commedia e tragedia sono sempre vivi nel film, ad esempio nel maldestro tentativo di Nicola di far tacere Luciana che, in un momento di quasi lucidità, gli chiede se abbia rivelato ad Antonio della loro storia. D'altro canto anche la frase con cui Luciana svela ad Antonio la sua tresca con Nicola è davvero esilarante: si tratta della replica di una recita già fatta, io, tu e l'altro, ma è cambiato l'altro e la commedia è meno di successo. Una volta usciti dalla pensione in cui Luciana aveva tentato il suicidio si respira una incredibile solitudine, piazza Caprera è deserta, ogni personaggio sembra voler andare per i fatti propri, tutti sembrano uscirne sconfitti. Mentre si incamminano, ognuno per la propria strada, si vede anche Gianni, accorso a vedere cosa stesse succedendo, ma ben nascosto per non farsi vedere e per non interagire coi suoi vecchi amici. Antonio, tradito da Luciana, da Gianni e da Nicola, sembra incassare il colpo quasi in silenzio, mentre al centro della piazza si vede il madonnaro che disegna sulla strada e, pian piano, il bianco e nero lascia il posto al colore. Da quel momento in poi, a parte alcune incursioni nel passato, in cui si tornerà al bianco e nero, la storia proseguirà a colori. Quando si dà colore a qualcosa si è soliti pensare che si vada verso il meglio e che le cose comincino ad assumere delle sfumature positive. In questa storia il colore è solo un'illusione, come quella della televisione che ci fa credere quel che vuole. Le scene di *Lascia o raddoppia* vengono girate anacronisticamente a colori, ma l'Italia di quel quiz era un'Italia in bianco e nero, un'Italia che sognava senza dimenticare le sofferenze del passato. Il colore di *Lascia o raddoppia* è uno dei simboli di quell'illusione, così come è a colori la rievocazione de *La dolce vita*, anche in questo caso dimostrando, in maniera simbolica, che la vera dolce vita, quella in bianco e nero, è ormai cosa passata. Il distacco tra il bianco e nero e il colore è subito forte, si passa infatti dal madonnaro ad un cantiere in costruzione. Siamo alla festa d'inaugurazione di un nuovo cantiere, con Gianni che commenta questo passaggio affermando, pur se in maniera alquanto discutibile, che seguirono anni tranquilli e proficui per tutti. Il passaggio al colore è un'illusione così come lo è la felicità di Gianni, fatta di scorciatoie e di solide concretezze. Sembra che Gianni sia quello che se la passi meglio di tutti, il suo personaggio viene messo in risalto anche dall'acquisito suocero, ricco imprenditore edile senza scrupoli, incarnato in maniera egregia da Aldo Fabrizi. Il personaggio da lui interpretato è il classico palazzinaro, uno dei tanti che si facevano strada in quegli anni. Nonostante la sua bassezza morale elargisce perle di saggezza, mostrando il forte contrasto tra la morale

tradizionale e la nuova etica dell'arraffare a tutti i costi. La distinzione tra i ricchi e i poveri risulta chiara: i poveri non sono mai soli, si fanno sempre compagnia, ad essere solo è proprio il ricco e, cosa ancora peggiore, i poveri sono dei lazzaroni che hanno sempre da ridire, che si lamentano in continuazione e non ti permettono di vivere. Questa è, in breve, una delle tante idee su cui si basa il credo dell'imprenditore, in pratica se i poveri esistono è perché ci sono dei ricchi che, fregandoli, gli permettono di esistere. Il ricco viene invidiato e, in verità, vive nel piacere di essere quel che il povero vorrebbe diventare. Nonostante le iniziali (poche e forse solo apparenti) resistenze di Gianni, il ricco imprenditore lo convincerà a fare i suoi affari. Una delle più crudeli descrizioni è quella che riguarda le persone oneste, che dice di amare perché vede in loro una sorta di purezza, tanto che se gli capita l'occasione diventano talmente mascalzoni da esser capaci di raggirare gli altri peggio dei mascalzoni normali. Aldo Fabrizi riesce a dare al suo Romolo Catenacci moltissime sfumature caratteriali, tirando su un personaggio che sprigiona vizi su vizi, alcuni dei quali sembrano far parte dell'italianità stessa, resistendo nei decenni e ripresentandosi anche ai giorni d'oggi. L'Italia dei furbetti, di cui si sente parlare spesso anche negli ultimi anni, è nata forse proprio con l'avvento del colore, con la fine della semplicità del bianco e nero e l'inizio delle illusioni disilluse. Comincia in quegli anni quella strana abitudine, in un certo senso italiana, di vantarsi della propria capacità di eludere le regole, di sentirsi furbo nel farlo, ma ancor più triste è il fatto che molti vorrebbero far parte del giro. Romolo Catenacci afferma, con una delle sue massime, che chi vince la battaglia con la coscienza ha vinto la guerra dell'esistenza. Mettere da parte la coscienza e lasciare inascoltati i suoi richiami significa lavarsi le mani di tutto quel che accade per nostra responsabilità, lo dimostra Catenacci quando gli si chiede come si risolve il problema degli scarichi delle fognature, domanda alla quale lui risponde, come fosse la cosa più normale del mondo, che il Tevere, in fondo, sta lì per quello.

Quanta Italia c'è in questa pellicola, c'è la guerra, tra immagini girate in bianco e nero ed altre d'archivio, finché a guerra finita, come si dice nel film, scoppiò il dopoguerra. L'uso del verbo scoppiare mostra le difficoltà del dopoguerra, degli italiani che cercano di recuperare il tempo perso: c'è chi si rimbocca le maniche e chi s'infervora per un'ideale, c'è chi accetta compromessi e chi cerca in ogni modo di restare a galla, di sopravvivere onestamente in un mondo di furbi e idealisti incalliti, il tutto condito da un bel pizzico di creatività mista ad autoironia. Non è poi così diversa l'Italia dei nostri giorni,

l'italiano medio, interpretato nel film da Nino Manfredi, è umile ed onesto, a tratti rasenta l'ingenuità, ma la sua bontà senza pretese è sincera, anche se spesso viene scambiata per stupidità. Eppure Antonio sa benissimo come stanno le cose, una frase indicativa è quella in cui dice chiaramente a Gianni che se lui è migliore in qualcosa, lo è perché le persone come lui hanno succhiato, da secoli, tutto il meglio che c'è nelle persone semplici. Come tutti, anche Antonio ha momenti di sconforto e di rabbia, dopo aver incassato un colpo in maniera apparentemente indolore, eccolo lì a cercare di scaricare con forza la sua tristezza, perché a volte si raggiunge il limite e, come lui stesso dirà, ci siamo stufati di essere buoni e generosi. In tutto ciò l'Italia osserva con tristezza come la gestione delle cose stia passando proprio in mano ai furbi, sta a guardare, con una sorta di falsa indifferenza, come ci siano occhi che si chiudono dove dovrebbero stare ben aperti, con favoritismi che vengono accettati dalla società, con intralazzi e speculazioni per cui si trova sempre una soluzione, basta che anche chi avrebbe il compito di fermarli si possa intascare qualcosa. In fondo anche l'idealista Nicola, che vorrebbe cambiare il sistema, porta avanti una lotta egoistica e solitaria, la colpa viene affibbiata sempre agli altri, da cui si distacca criticando, spesso con aria di superiorità. Anche se dopo un'ora di film si passa al colore, ciò non significa che si distinguano meglio le sfumature, a volte quel bianco e nero ci manca, ci sembra più genuino, meno ingannatore di quei colori che, invece di dirci di più, sembrano illuderci. La grande storia, come abbiamo avuto modo di vedere, è sempre presente, dalle scene di guerra al referendum del 2 giugno 1946 per scegliere tra Monarchia o Repubblica, compresa tutta la politica degli anni successivi, mentre le piccole storie di questi tre amici, che in fondo sono le nostre storie, si intrecciano, si scontrano, si perdono e si ritrovano su questo sfondo che rende tutto più realistico. Anche lo stile narrativo del film è qualcosa di innovativo, la trama non procede più in modo lineare, ci sono continui sbalzi nella storia, accentuati dal montaggio che fin dall'inizio si ripete, si ripropone, torna indietro come tornano indietro i pensieri, a volte bloccando la narrazione per far parlare i personaggi direttamente al pubblico, facendoli diventare narratori che guardano direttamente verso la camera, o semplicemente per farci ascoltare i loro pensieri. Significativo il dialogo tra Gianni e lo spirito di sua moglie, morta in un incidente in macchina dopo l'ennesimo tentativo di comunicare con lui. Si trattava di una donna che aveva fatto di tutto per piacere al suo uomo senza riuscirci, Gianni nemmeno di fronte alla morte sembra scomporsi, dicendo al suo spirito (o forse a se stesso) che se una non

è stata importante da viva non lo è nemmeno da morta. A quel punto la donna gli rivela una bruciante verità che Gianni non vuole neppure considerare, ovvero che a non essere importante è lui, per nessuno, neanche per se stesso: l'unica persona per cui era importante era proprio lei, che ora aveva perso per sempre. Il film arriva quindi a raccontare i fatti attuali, quelli del 1974, si fa un accenno al fatto che il referendum sul divorzio è stato vinto, vengono mostrate le immagini della vera intervista fatta da Ugo Gregoretti a Vittorio De Sica, siamo in un mondo diverso da quello pieno di sogni, di forza, di speranze e di voglia di cambiare il mondo. Credevamo di cambiare il mondo, dirà Nicola in un attimo di lucidità, invece il mondo ha cambiato noi, quel mondo che ci ha posto di fronte una scelta che sembrava obbligata: essere onesti o apparentemente felici. Quel mondo ha scelto l'apparenza, lo si vede chiaramente nella scena dell'incontro casuale e malinconico tra Gianni e Antonio, un incontro in cui verità ed apparenza vengono nuovamente a confondersi. Antonio, vedendo Gianni in un parcheggio, intento a dare indicazioni ad una signora che sta partendo in macchina, viene preso per un guardiamacchine, tanto che Antonio gli dirà che lui è sempre stato troppo onesto e che, se uno come lui è finito così, è tutta colpa della società che punisce gli idealisti. Gianni sta al gioco e, nonostante l'invito a rivedersi, perentoriamente dirà, fra sé e sé, che non si rivedranno mai più. A farlo ricredere sarà nuovamente l'invecchiato suocero, Romolo Catenacci, che lo mette nuovamente di fronte alla cruda realtà e riprende quanto già dettogli in gioventù: il ricco è la persona più sola, i figli sono praticamente scappati, la moglie è morta, mentre loro sono ancora là. Si presenterà così all'appuntamento coi due vecchi amici, c'è posto anche per mostrare, in alcune scene, il rapporto con il cibo, già si era visto in precedenza l'avidità e a volte animalesco modo di mangiare dei ricchi, qui si lascia invece spazio alla tradizione: i tre amici mangeranno il picchiapò, una ricetta romana, una specie di spezzatino con carne lessa. Ma cosa sarebbe successo se le cose fossero andate diversamente? In quale punto della storia avremmo potuto cambiare le nostre scelte? Qual è il bivio che avremmo dovuto evitare? Capita spesso di ragionare con i "se", Gianni torna addirittura indietro ai tempi della guerra, ecco, forse se fosse morto lì, da partigiano, tutti si sarebbero ricordati di lui con parole d'orgoglio. Spesso ancora oggi ci si chiede cosa non abbia funzionato in Italia e, anche se sono domande che lasciano il tempo che trovano, si comincia poi ad accusare una generazione di aver sottratto qualcosa all'altra. C'è chi viene etichettato come sconsiderato e chi non si è preso nessuna responsabilità, tuttavia una risposta univoca non

c'è, anche se spesso l'arte, la letteratura e anche i film ci aiutano a capire meglio cosa sia successo e cosa stia accadendo ancora oggi. Gianni affermerà, senza mezzi termini, che la loro generazione ha fatto veramente schifo, un'affermazione che sarà come un domino che porterà tutti a litigare: a Nicola viene rimproverato di aver preso a calci la famiglia e la carriera, ad Antonio di aver accettato tutto come arrivava, quasi come uno struzzo che metteva la testa sottoterra. Si lottava per un futuro diverso ma, come afferma Gianni, il futuro è passato e non se ne sono nemmeno accorti. Mentre i toni si animano Gianni cerca invano di rivelare agli amici che è lui il nemico sociale che hanno sempre cercato di combattere, dicendo loro, senza essere ascoltato, di essere diventato ricco, anzi ricchissimo. La vera grande sorpresa, per Nicola e Gianni, sarà scoprire che Antonio e Luciana sono di nuovo insieme, a quel punto Gianni non esiterà a provare ancora una volta a corteggiare Luciana, la lusinga dicendole che ha continuato a pensare a lei per tutto questo tempo e che un grande amore è per sempre. Luciana non si scompone affatto e, sentendosi dire queste parole, risponde lapidariamente che lei no, lei non ha più pensato a lui, ormai sono cose passate: ha sposato Antonio, ha avuto due figli, i soldi non bastavano mai, ma si vogliono bene e insieme hanno superato tutti gli ostacoli. Il film finisce così com'era cominciato, con Gianni che si sta per tuffare nella piscina della sua lussuosa villa e con i suoi amici, Nicola, Antonio e Luciana, che lo osservano dal muretto esterno. Gli avevano riportato la patente di guida che aveva smarrito, forse quello che tutti loro avevano fatto in quegli anni era proprio cercare una via sulla quale indirizzare la propria vita, spesso senza riuscirci. Quella patente sembra indicare il desiderio di sentirsi in grado di guidare la nostra vita dove vorremmo, con tutti i problemi da affrontare, con tutte le difficoltà che ci pone davanti. Gianni ha indirizzato la sua, di vita, verso la facile agiatezza, ma sprizza solitudine da tutti i pori, tanto che Antonio, chiedendosi perché Gianni non avesse rivelato la sua vera situazione, afferma che, figurativamente parlando, il poveraccio aveva mentito perché, forse, si vergognava di essersi ridotto così. L'intero film sta dentro quel tuffo che fa da cornice a quei trent'anni di vita vissuta, è come un'occhiata veloce al proprio passato, come se Gianni, nel tempo di quel tuffo, in un battito di ciglia, rivivesse tutta la sua vita in una frazione di secondo. È il momento di tirare le somme e, se a volte i conti non tornano, viene fuori quella commedia amara e malinconica che è la vita. Ci sono tutti i toni della commedia all'italiana, tutte le sue sfumature, ma si tratta di una commedia che sta donando i suoi ultimi e meravigliosi frutti, che sta lanciando le sue ultime

perle prima di lasciare il posto al dramma, alla morte e ad un'amarezza con pochissimi e angusti spiragli di luce.

Ancora una volta il cinema ci ha raccontato l'Italia, lo ha fatto mescolando le carte in tavola, ci ha tirato dentro quelle vicende mostrandoci pezzi di vita reale, rendendoci partecipi di quelle storie. Era anche questa l'Italia che cercava di tirarsi su dopo la guerra, così come erano questi gli italiani che si rimboccavano le maniche, che sudavano per portare avanti una famiglia, che lottavano per un'ideale che li infuocava fino a renderli ciechi, che si facevano irretire dai facili guadagni, dagli imbrogli che portano a compromessi e ad una via di non ritorno. Forse con *C'eravamo tanto amati* viene scopercchiata la dolce vita, vengono mostrati tutti gli altri lati delle medaglie che sembravano brillare, come se pian piano, la dolce vita, svelasse il suo lato oscuro, avviandosi tristemente alla conclusione di quella che, forse, era stata solo un'illusione. Trent'anni d'Italia, quindi, nel bene e nel male.

La dolce vita allo specchio

La dolce vita è un film che va oltre il proprio racconto, che oltrepassa la semplice descrizione di un periodo storico e di mutamento sociale dell'Italia. Con quel titolo seducente che tutto può dire senza dir nulla, *La dolce vita* è una fotografia istantanea in bianco e nero che sembra immortalare l'Italia stessa, che sembra dargli una forma sformata, una perfezione assolutamente imperfetta, una felicità infelice ed una dolcezza incredibilmente amara. Non sorprende il fatto che la "dolce vita" torni spesso nella memoria collettiva, non tanto come film in sé quanto piuttosto come concetto, come ideale atmosfera di un periodo. Forse sorprende un po' di più il fatto che lo stesso Fellini, in una sorta di autocitazione, faccia rivivere in maniera malinconica una delle scene più belle e più celebrate di questo suo capolavoro. Siamo nel 1987 e Fellini dirige il film *Intervista*, sceneggiato assieme a Gianfranco Angelucci. Quest'ultimo ebbe modo di affermare come in questo film si noti, forse di più rispetto a tutti gli altri, l'importanza e la centralità di Cinecittà nella sua vita e nella sua opera:

Cinecittà è il cinema di Fellini, tutto il suo cinema. E questa è la sostanza di *Intervista*, rintracciabile in molti altri film dell'autore, ma mai affrontata in un racconto compiuto, articolato, specifico, da cucire insieme magari intervenendo di persona oltre che con la propria voce⁸⁶.

⁸⁶ G. Angelucci, *Intervista, il film in diretta*, in "Nuova Corvina" 23, Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 2021, p. 47.

La sua voce l'avevamo già ascoltata in qualche suo film, in alcuni casi aveva accompagnato simbolicamente i suoi personaggi, come nella parte finale de *I vitelloni* in cui vediamo Moraldo, sul treno in partenza, dire addio alla sua Rimini proprio con la voce di Fellini. C'era sempre un modo per intromettersi nelle sue storie, per immergersi nei suoi personaggi e sentirli ancora più propri, tuttavia nel film *Intervista* la sola voce non bastava. Fellini sembrava sentire ormai il bisogno di rivisitare la sua vita mettendoci se stesso, rinviando il passato e girando la camera verso casa sua, verso Cinecittà. Se nel 1963 con 8½ ci veniva mostrato, tramite l'interpretazione di Marcello Mastroianni, un regista in crisi che non aveva idee per portare avanti il film che avrebbe voluto girare, a distanza di oltre vent'anni Fellini decide di far varcare anche agli spettatori la soglia di Cinecittà. Sempre Angelucci descrive, con una bella immagine, l'idea che Federico Fellini aveva di Cinecittà, considerandola come una terra di confine, una sorta di intercapedine tra il sonno e la veglia⁸⁷. Era in quel mondo che ci voleva portare Fellini, là dove tutto sembra possibile, là dove i sogni si incontrano con la realtà, dove le parole cominciano a confondersi e gli occhi lasciano il posto all'immaginazione. Fellini interpreta se stesso e gioca con una particolare e malinconica forma di cinema nel cinema, in maniera a volte dissacrante, altre volte giocosa, altre ancora bizzarra e strampalata. Passato e presente si attorcigliano e si mescolano, ci ritroviamo quindi sul 312, il vecchio tranvetto azzurro che, nel 1940, portò per la prima volta il giovane Federico Fellini a Cinecittà. I ricordi hanno bisogno di essere ricollocati nel loro tempo, così come quel vecchio tram in disuso deve in qualche modo essere rimesso in moto, deve riprendere i suoi colori, ripercorrere le vecchie vie e, in quel percorso, c'è il lento passaggio dal passato al presente. Il tempo scorre come le immagini che scivolano veloci dal finestrino di quel vecchio tram rimesso in moto, come se si riavvolgesse, stavolta con la coscienza e la consapevolezza di chi vuol guardarsi alle spalle, il nastro dei ricordi. Ci si confonde, la macchina da presa mostra che si tratta di una finzione, d'altro canto i ricordi sono veri e gli anni sono realmente passati, forse troppo in fretta, come il breve tragitto di un tram che non c'è più. C'era tutta la dolce vita in quel passato ormai arrugginito che, inesorabilmente, sembra ricordarci che i suoni dolci dei tempi andati sono ormai cigolanti, a volte quasi stridenti come le rotaie di quel vecchio tram. A rincarare la dose è proprio la visita alla casa romana di Anita Ekberg, tra gli ospiti che arrivano ci sono lo stesso Fellini e Marcello

⁸⁷ Ivi, p. 48.

Mastroianni. Dopo quasi trent'anni Marcello e Anita si incontrano di nuovo e, in una sorta di magico *amarcord*, si ritrovano a riguardare le scene della loro passata dolce vita, si riguardano con occhi malinconici e nostalgici nel momento in cui, nel pieno della loro giovinezza, stavano girando delle scene che avrebbero fatto la storia del cinema. Eccoli immergersi nuovamente, anche se solo con il pensiero, nelle acque della Fontana di Trevi, sentono che quel momento non tornerà più, che è scivolato via come la loro gioventù, anche se per un attimo, per un solo breve istante, quel ricordo sussurrato li ha riportati nel sogno. Le atmosfere sono, anche in questo caso, surreali e cariche di emozioni, richiami e simboli. Il passato ha bisogno di un artificio per tornare a rivivere, sarà tuttavia necessario fare i conti con gli anni, accettare il fatto che la finestra da cui osserviamo il tempo trascorso, quel piccolo anfratto in cui rivediamo noi stessi, è solo un'illusione del presente che, prima o poi, tornerà con i suoi acciacchi. Anche Roma è cambiata in quegli anni, è cambiata così com'era cambiata l'Italia, la dolce vita era un titolo che ci aveva portato piacevolmente fuori strada, che ci aveva fatto credere di trovarci all'inizio di un percorso luminoso. Ai tempi di *Intervista* i vecchi tram⁸⁸ erano ancora accatastati in un deposito, ammuccinati come i ricordi che Fellini cerca di tirar fuori da quelle lamiere invecchiate. Basta poco per tornare al passato, è sufficiente l'insegna che indica i posti riservati agli invalidi di guerra per ricordarci che, quel tram, ha visto milioni di storie passare sui suoi sedili ed ha accompagnato Roma, tra il 1935 e il 1980, in dei fondamentali e indispensabili cambiamenti. Tra le tante storie passate su quelle rotaie ritroviamo anche quella del giovane Federico Fellini, di quel giovanotto giunto dalla provincia in cerca di sogni che, con gli occhi pieni di sorpresa, si dirigeva verso quella che sarebbe diventata, per sempre, casa sua. Guardare il film *Intervista* è un po' come vedere la dolce vita allo specchio, uno specchio a volte deformante, a volte illusorio, certamente pieno di prospettive e nuove angolature da cui osservare l'Italia. Nel 1960 una delle figure che aveva caratterizzato *La dolce vita* era quella del "paparazzo", forse una delle parole più famose inventata da Fellini. In realtà Paparazzo era il nome di uno dei fotografi che erano presenti nel film, poi diventò per estensione qualsiasi giornalista in cerca di qualche notizia esclusiva, di qualche foto che possa fare scandalo. Ancora una volta vediamo entrare nel

⁸⁸ Un vagone del vecchio 312 è stato acquisito dall'Associazione Torinese Tram Storici ed è stato fedelmente restaurato a Salerno nel 2010. Dal 2011 si trova a Torino, non viaggia più verso Cinecittà, ma è pronto ad accogliere nuovi passeggeri a bordo.

vocabolario italiano (ed anche in quello di molte lingue straniere) una parola che, in realtà, rappresenta un concetto, un momento di cambiamento radicale nella società, quasi una vera e propria deviazione nel modo di concepire e di osservare il mondo e le sue stranezze. Se nel 1960 la forte caratterizzazione del signor Papparazzo aveva stupito, a tal punto da far sì che il suo nome si staccasse dal personaggio per diventare un concetto, quasi uno stile di vita, negli anni di *Intervista* non ci si stupisce più di nulla. Fellini decide di lasciarsi riprendere dalla macchina da presa, a volte sconcertato, altre volte quasi rassegnato: siamo entrati ormai nel mondo dei mezzi di comunicazione di massa, siamo parte di quella realtà che è alla ricerca di interviste, di anteprime ed esclusive che possano fare notizia. Il percorso verso la meccanizzazione, anche dei sentimenti, stava entrando nel vivo e si sarebbe sviluppato in maniera esponenziale, soprattutto grazie all'avvento della rete telematica, nei decenni a seguire. Con il film *Intervista* lo spettatore viene spiazzato, lo si pone di fronte ad una presunta realtà ma, al tempo stesso, gli si mostrano i trucchi della finzione, una sorta di simulazione del reale che torna ad essere nuovamente realtà quando si rispolverano i ricordi. Il tram torna di nuovo come un esempio chiaro di questo meccanismo, basti pensare che per essere rimesso in moto viene tagliato a metà e caricato su un camion. Viene mostrato tutto, quel camion che parte con sopra il tram, le macchine da presa che lo seguono e, guarda caso, ad accompagnare l'inizio di questo viaggio è, ancora una volta, una musica circense. Si attraversa Roma e, pian piano, ci si dimentica di essere in un mondo di finzione, anche la musica cambia e si avvia verso tonalità e melodie più malinconiche che agevolano i ricordi. Vengono mostrate la realtà, il cambiamento, il passato e il presente, ma anche cose improbabili, come le cascate, gli indiani e gli elefanti, ma in fondo sono anche quelli reali, sono la prova che il tram si sta avvicinando a Cinecittà. *Intervista* non è quindi solamente una nostalgia rievocazione del passato, dietro quei ricordi apparentemente e volutamente confusi, ci sono i pensieri, le immagini e i colori di un'Italia che era cambiata e stava cambiando. Nonostante la leggerezza di alcune scene si ha l'impressione di attraversare il tempo e la realtà in maniera trasversale, come quei sogni in cui ci sembra di cadere dall'alto verso il vuoto. Spesso ci si sveglia all'improvviso per tornare ad essere se stessi, finché non ricadiamo nel sonno e, talvolta, il sogno continua in maniera confusa mentre ci ripetiamo, sempre nel sonno e quasi per tranquillizzarci, che tanto è tutta una finzione. Così come nella vita, nonostante quel tocco onirico da cui talvolta siamo

rapiti, anche in questo film tutti hanno la possibilità di essere se stessi o, per dirla con un'espressione che ricorda i personaggi di Pirandello, di recitare la loro parte. Anche Cinecittà, come tutto il mondo che le stava attorno, stava cambiando, probabilmente Fellini aveva l'impressione che troppa gente stesse entrando a casa sua, come se le pareti si stessero restringendo, come se il cinema si trovasse quasi sotto assedio. La stessa cosa avveniva nelle nostre città che, dagli anni de *La dolce vita* a quelli di *Intervista*, hanno visto ridursi i propri spazi, tra edilizia abusiva e fabbriche che hanno invaso zone costiere e boschive, circondando e quasi minacciando i centri storici. Forse anche a Cinecittà si respirava una simile sensazione, forse era proprio questo uno dei motivi che spinse Fellini, in una sorta di fuga onirica, a portar via se stesso da quello che poteva dar l'impressione di un minaccioso attacco. Può essere letta anche in questo modo la visita ad Anita Ekberg ed il ritorno alla dolce vita, coinvolgendo e portando con sé gli "altri" Fellini: da un lato Marcello Mastroianni, che era il Fellini cinematografico, dall'altro Sergio Rubini, che interpretava il giovane Federico Fellini. Da un lato abbiamo quindi il personaggio ed il suo percorso artistico, dall'altro il passato ricco di aspettative ed incertezze, in un incontro surreale caratterizzato dal confronto con se stesso e col presente, ma anche dal dialogo e da una sorta di accomodante mestizia. Gli anni Ottanta rappresentano un periodo di grandi cambiamenti sociali, ma sono anche anni nostalgici, anni in cui il passato si comincia ad allontanare con più fretta rispetto a quanto non avesse fatto fino ad allora. La televisione, le prime vacanze verso l'estero, i primi modelli da imitare e il mondo digitale ormai alle porte sono il segno di un'epoca che stava lasciando il posto a qualcosa di diverso, rompendo col passato e lanciandosi, di fatto, nel nuovo secolo. Il Novecento si stava dissolvendo, c'erano già i primi sentori di un percorso verso un nuovo modo di vedere il mondo, verso una nuova redistribuzione dei valori e dell'importanza da dare alle cose. Alcune caratteristiche cominciano ad avere sempre più peso e considerazione, altre vengono pian piano a sminuirsi, quasi fino a svanire, come molti comportamenti e abitudini che vengono gradualmente sostituite. Per tornare al passato, per ricordarsi dei tempi che furono, sembra ormai necessario andare a frugare in un deposito di tram, una specie di cimitero di lamiere che racchiude un passato, neanche troppo lontano, di cui si è ormai acquisita la piena consapevolezza che non tornerà mai più. La televisione comincia ad irretire, indirizzare ed omologare il pensiero, l'impatto sulla vita di tutti i giorni lo si vedrà solo nei decenni successivi, ma il percorso era cominciato e Fellini lo

aveva immortalato con quell'attacco di indiani che, nel finale di *Intervista*, vanno a conquistare il mondo con delle antenne pronte a colpire come frecce. Quelle antenne si conficcano sui tetti delle nostre case, conquistano palazzo dopo palazzo e, tramite quelle scatole infernali chiamate televisioni, si insinuano nelle nostre teste e nei nostri pensieri. La dolce vita comincia ad abbandonare lentamente il suo fascino, il suo specchio è dentro quelle antenne frecciate, la sua nuova immagine viene trasmessa in televisione, con una luce finta che attira e tiene sempre più incollati ad uno schermo. Questa immagine spaventosa, quasi mostruosa, che viene data della televisione è, molto probabilmente, alquanto esagerata, si voleva tuttavia far riferimento alla deriva culturale che stava accompagnando quell'invasione di immagini, alla volgarità che pian piano stava fagocitando i buoni sentimenti. I soldi hanno pian piano strumentalizzato i palinsesti televisivi, ne hanno sformato gli intenti ed hanno puntato tutto sulle immagini, le parole e i contenuti che potessero, a tutti i costi, attirare spettatori. *Intervista* è un film che si spiega senza bisogno di essere spiegato, che si crede di capire senza essere capito fino in fondo, che può essere scambiato per superficiale e semplice dove raggiunge invece le sue maggiori profondità. Fellini sembra volerci avvertire che quel film nel film altro non è che la realtà, una realtà particolare in cui la finzione, nel bene e nel male, si è venuta ad inserire, si è incuneata portando con sé e confondendo sogni e illusioni, ma anche creando nuovi abbaglianti e pericolosi miraggi. Fellini, tra le righe, sembra dirci proprio questo, stiamo accendendo troppe luci artificiali, ma come accade nel film *Intervista*, il megafono da cui esce la voce ad un certo punto smette di funzionare e non si sente più nulla. Ancora una volta ritroviamo *La dolce vita* allo specchio, basti pensare alla scena finale in cui Marcello, dopo una notte di festeggiamenti sulla spiaggia, confuso e ubriaco, non riesce a sentire la voce della purezza, forse il richiamo della salvezza che si materializza nella figura di Paola che tenta, invano, di dirgli qualcosa da lontano. Lui le fa un cenno, quasi un saluto sconsolato, come se volesse dire che le cose vanno come devono andare, che la corrente lo sta trascinando e lui la sta seguendo: è così – sembra dire mestamente Marcello – e non posso farci nulla. Con *Intervista* Fellini si rivolgeva invece a noi spettatori, era un avvertimento all'essere umano e, in quell'occasione, siamo stati noi a non essere stati in grado di ascoltare, rispondendo con un cenno molto simile a quello di Marcello. Con questo film inconsueto e fuori dalle righe, tra una magia e un'illusione, tra un trucco svelato ed un ricordo immortalato, Fellini ci ha ancora una volta

parlato di se stesso, ma come sempre lo ha fatto parlando coi sentimenti della memoria, quei sentimenti che rendono tutto universale.

L'amara vita e la dolce bellezza

A Roma, in via Sidney Sonnino 40, a Trastevere, una targa posta nel 2010 commemora come presso il ristorante *Rugantino*, una volta presente a quel civico, fosse realmente nata la dolce vita. Viene addirittura indicata una data, il 5 novembre 1958, giorno in cui l'attrice Aiché Nana, durante una festa, si esibì in un ardito ed apprezzato spogliarello. Si tratta di una targa triste, attualmente costretta tra una banca (già fu McDonald's) ed una sala giochi, segno chiaro ed evidente dei tempi che cambiano, ma anche malinconico e beffardo riferimento, alquanto simbolico, di quale fine abbia fatto la promettente illusione della dolce vita. Da un lato sembra di sentire una folla incredibile e festosa, la musica che accompagnava i festeggiamenti ed i clic delle macchine fotografiche pronte a paparazzare⁸⁹, dall'altro sentiamo invece la voce meccanica di un bancomat e i suoni striduli e ripetitivi dei videogiochi. La festa dello scandalo era stata organizzata in occasione del compleanno della contessa Olghina di Robilant, anche lei rappresentante d'eccezione della dolce vita, lei che, per scommessa, il bagno nella Fontana di Trevi lo fece per davvero. Fellini riprese sia l'uno che l'altro avvenimento, ne *La dolce vita* ritroviamo infatti, traslati e reinseriti in un nuovo ed ampio contesto, sia quel peccaminoso spogliarello che quel sognante bagno in una delle fontane più iconiche del mondo del cinema⁹⁰. Quando la contessa muore, nel 2021, sembra portarsi via l'ultimo appiglio che era rimasto alla dolce vita, con lei svanisce definitivamente quel sogno che, anno dopo anno, si era affievolito sempre più. Aiché Nana muore invece qualche anno prima, nel mese di gennaio del 2014, giusto in tempo per assistere al successo che stava avendo, a distanza di poco più di cinquant'anni dalla "sua" dolce vita, *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino. Quando *La grande bellezza* vince l'Oscar come miglior film straniero era il mese di marzo del 2014, Aiché Nana se n'era andata da qualche settimana, in una dipartita simbolica, quasi

⁸⁹ Pare che nel corso della festa al *Rugantino* tutti i rullini fossero stati sequestrati, solo il fotografo Tazio Secchiaroli riuscirà a salvare i suoi scatti. Fellini pare si sia ispirato proprio a lui per il personaggio di Paparazzo, a colui che, con i suoi scatti indiscreti ed intriganti, divenne il fotografo della dolce vita romana.

⁹⁰ Secondo quanto riferito dalla contessa, la prima ad aver accennato uno spogliarello, ballando a piedi nudi per il locale, fu proprio Anita Ekberg, presente anche lei alla festa, ma ad osare di più fu proprio Aiché Nana.

a testimoniare che la dolce vita non la si può spiegare con una targa schiacciata tra un bancomat e qualche videogioco e che, quella grande bellezza dei giorni nostri, altro non era che il triste, malinconico epilogo di una vita che, nonostante la bellezza, emanava un'incontenibile amarezza ed una irrefrenabile disillusione. Paolo Sorrentino sembra essersi chiesto proprio che fine avesse fatto la dolce vita, sembrava volersi interrogare su quale fine avesse fatto Marcello, tra le belle speranze della vivace vita romana, ma anche che fine avesse fatto Roma, quella città che negli anni Sessanta sembrava sprizzare vita da tutte le parti. Dov'è finito quel giovane provinciale di belle speranze, giunto nella capitale col suo sguardo sempre sorpreso, fagocitato dai suoni e dai colori di quella vita romana? Lo avevamo lasciato sulla spiaggia, dopo una delle tante notti brave, ma tra lui e la purezza di quella ragazza, che tentava invano di parlargli da lontano, c'è il rumore del vento, c'è il rumore delle onde, c'è la foce di un fiumiciattolo che divide i loro mondi. Marcello non sente le parole di quella ragazza, non le capisce e, dopo un ultimo sconsolato saluto, si gira e torna alla sua vita. Jep Gambardella, protagonista della grande bellezza romana, è il risultato di quel che potrebbe essere diventato, dopo tanti anni, Marcello: è lui pur non essendolo, la sua vita ha il gusto amaro di quei sogni che, in gioventù, si custodiscono pensando che ci sia sempre il tempo per realizzarli. Il tempo invece passa, non riusciamo a trattenerlo, spesso occupati da cose futili e frivole, dalle luci della bellezza che ci attraggono, così passano gli anni e arriva il momento in cui quel sogno svanisce insieme al tempo. Si giunge ad un punto in cui ci si rende conto di essere stati stregati da quella bellezza, ci si è adagiati lasciandosi trascinare, facendo sì che il fiume degli anni ci strascicasse lungo una via piena di luminarie. Quel giorno lontano, forse anche Jep su una spiaggia, dopo una notte brava, si voltò di fronte a chi lo chiamava per portarlo nella direzione opposta e, quando ebbe il coraggio di guardarsi nuovamente alle spalle, la vita era ormai passata, i sogni si erano frantumati contro quella bellezza accecante. Toni Servillo, con la sua interpretazione, riesce a dare a Jep uno stile tutto suo, elegante ed irriverente, sgargiante e disinvolto, disilluso e pronto ad elargire frasi ed aforismi carichi di un'ironia triste e pungente. Se Marcello arriva a Roma desideroso di diventare uno scrittore, Jep in realtà, dopo aver scritto in gioventù un libro molto apprezzato, decide di tuffarsi a capofitto nel bel mondo, forse si è solo lasciato sedurre dalla mondanità, aspirando con successo a diventare, com'egli stesso dice, il Re della mondanità. Ma quanto costa quella corona che è riuscito a mettersi sulla testa? La

bellezza a cui tanto aspirava si è rivelata un inganno ben vestito, la società cambiava in maniera seducente e non si riusciva a dir di no alle sue lusinghe. Il personaggio interpretato da Carlo Verdone è, invece, una specie di Jep che non ce l'ha fatta, uno scrittore teatrale senza troppo successo che cerca in tutti i modi di rimanere attaccato a quel mondo, che prova a barcamenarsi per poter racimolare qualcosa dalla vita, elemosinando consensi che non arrivano. Paradossalmente si chiama Romano, anche lui ha una certa età ormai, anche lui è venuto dalla provincia come Jep in cerca di fortuna, anche lui ha provato a cercare quella bellezza che prometteva la dolce vita e, infine, anche lui ne è rimasto scottato. Ha vissuto tutta la vita cercando di splendere di luce non propria finché, quando decide di ammettere a se stesso il fallimento, pur se camuffato dalla delusione delle aspettative che riponeva in Roma, decide di fare il passo opposto e, dopo una vita di fallimenti, tornerà al paese. Romano è il riflesso di Moraldo, il vitellone in cui si era specchiato lo stesso Fellini, l'unico che era partito da Rimini per andare a Roma in cerca di fortuna, pieno di sogni ed aspettative. La dolce vita viene quindi capovolta, Romano è un vitellone al contrario che, dopo mille tentativi ed illusioni, decide di affidarsi alla nostalgia, a quel sentimento che egli stesso definisce come l'unico svago per chi non ha più fiducia nel futuro. Il nastro sembra riavvolgersi, si tratta di un vitellone fuori tempo massimo, è cresciuto quasi senza rendersene conto, rimanendo bloccato dentro l'inganno di quei sogni che inseguiva appena arrivato a Roma. La città eterna, con la sua bellezza illusoria, con quella bellezza sempre inseguita e mai trovata, lo ha praticamente immobilizzato nel tempo per poi trasformare all'improvviso, d'un sol colpo, le aspettative per il futuro in un nostalgico sguardo al passato. Queste sono due delle tante vite possibili che avrebbe potuto vivere il Marcello della dolce vita: da un lato il re senza scettro della mondanità, dall'altro il disilluso che dopo vari fallimenti accetta la sconfitta e torna, ormai quasi anziano, là da dove era partito. Basta inoltre fare un parallelismo tra i luoghi e le scene dei due film per capire che la dolce vita non tornerà più, che forse non è neanche mai esistita, se non in maniera vana e ingannevole: la vita era amara, lo era ieri e lo è ancora oggi, così come la bellezza, immutabilmente diversa, era dolce (e dolce rimane) finché non ci si accorge che, a passare e svanire, siamo solamente noi esseri umani. È così che, se all'inizio de *La dolce vita* abbiamo due elicotteri che sorvolano l'acquedotto Claudio, uno dei quali trasporta sospesa una statua del Cristo benedicente, lo stesso acquedotto diventa, ne *La grande bellezza*, lo scenario per l'esibizione di un'artista

contemporanea che vorrebbe mostrarsi molto concettuale, correndo nuda per dare una bella capocciata proprio contro uno dei pilastri dell'acquedotto. In fondo anche questa scena è legata, almeno simbolicamente, alla religione: subito dopo l'artista, una donna alquanto confusa e col capo insanguinato, si dirige infatti verso il pubblico presente dichiarando, con la testa fasciata da un velo bianco, l'odio che prova per tutti loro. Tra le persone che assistono a questa dimostrazione di grande impatto vi è anche Jep, inviato lì per intervistare la ragazza e, mentre lei vorrebbe spiegare e dare significati profondi e concettuali alla brutta botta presa in fronte, Jep non farà altro che demolire la sua "arte" e sminuire, fino a spegnere del tutto, quelle che lei chiama, senza riuscire a definirle meglio, vibrazioni. In entrambi i film vediamo come la gente si aspetti qualcosa: l'attesa di Cristo si trasforma nel desiderio di qualcosa di spettacolare, sfruttando quel bisogno di ultraterreno in una sorta d'inganno dell'uomo per l'uomo; la ragazza col velo insanguinato, d'altro canto, vuol far credere, anche lei, di avere delle verità forti che trasmette a suon di testate e, pur essendo una semplice mortale, vorrebbe farsi portatrice di messaggi extrasensoriali. Roma, come dice Marcello ne *La dolce vita*, è una specie di giungla dove ci si può nascondere bene, si possono celare le nostre paure, le nostre passioni, le nostre stranezze, persino le nostre vite sembrerebbero talvolta occultate dal tempo. Jep è rimasto imbrigliato in quella giungla, è arrivato a Roma e non si è più mosso da lì, si è lasciato forse prendere dalla pigrizia e, anno dopo anno, ha visto cambiare la cornice di quella città: prima via Veneto pullulava di bar, caffè, ristoranti, alberghi, automobili, brulicava di gente che camminava, di celebrità, di attori e di fotografi pronti a scattare e immortalare quegli stralci di vita mondana, ai tempi della grande bellezza, invece, troviamo una Roma dalla stridente magnificenza, sicuramente meno vivace e più solitaria. L'illusione di quella dolce vita sembra essere ad un certo punto implosa, trascinando in un vortice chi vi si trovava dentro, chi vi aveva riposto i sogni di una vita senza pensare al tempo, a quel tempo che ancora oggi ci mostra la grandiosità di un'epoca lontana. Se una delle feste presenti ne *La dolce vita* si svolgeva in un locale notturno, tra le rovine romane delle Terme di Caracalla, la lunga scena della festa ne *La grande bellezza* trova invece luogo in una discoteca, dove si confondono suoni, urla, rumori, espressioni tese, sguardi ipnotizzati, il tutto racchiuso in un contesto asettico, come se fossero tutti bloccati nel nulla. Da un lato ascoltiamo *Arrivederci Roma*, per poi passare ad uno scatenato rock'n roll cantato da Adriano Celentano, dall'altro musica da

discoteca che talvolta surclassa e stride con altre melodie, ritmi e strepitii che tentano di inserirsi in quel tutto confuso dal nulla. Questa festa è caratterizzata da tante presenze assenti, c'è la tristezza e la vacuità, c'è una sorta di degrado diffuso. Se prima la gente si accalcava in via Veneto per assaporare e sentirsi parte di un sogno che sembrava potersi realizzare, ora vediamo un vero e proprio assembramento dove il divertimento e la felicità sono una mera apparenza: sono tutti insieme, chiusi dentro una scatola di rumore, apparentemente divertiti ma, nonostante ciò, sono tutti soli. Quella finta perfezione altro non è che una folla di tante solitudini in un triste assembramento, così come i trenini delle feste che, come dice Jep, sono belli proprio perché non vanno da nessuna parte. Forse la dolce vita era uno di quei trenini a cui Jep si era aggrappato, forse inizialmente pensava che potesse condurre alla felicità, si trattava però di un treno in perenne ritardo, tra l'altro su un binario morto: al momento di scendere, quando ci si guarda allo specchio per sistemarci un attimo, l'immagine che ci viene gettata di fronte è quella invecchiata di noi stessi che, intenti a divertirvi, ci siamo dimenticati di vivere. *La dolce vita* aveva aperto la prospettiva su questo futuro, ci avvertiva del fatto che si stesse entrando in un tunnel da cui difficilmente saremmo riusciti ad uscirne indenni, proprio come Steiner che, uccidendo i suoi figli e suicidandosi subito dopo, straccia in un sol colpo l'immagine della rettitudine che Marcello avrebbe voluto imitare per scendere dal trenino errante della dolce vita. In quel girotondo allegro, vizioso e improduttivo de *La dolce vita* vediamo come ci sia sempre qualcuno che cerchi di svegliare Marcello, che tenti di tirarlo via dalla strada dell'inacidimento: c'è chi gli dice che ha il cuore chiuso e vuoto, c'è chi cerca invece ingenuamente di riportarlo ad una semplicità che si stava inevitabilmente perdendo. Ne *La grande bellezza* sono ormai tutti sulla stessa barca, immersi in una bellezza antica, quasi fuori luogo, ma in realtà tutti chiusi dentro una scatola, poco importa che sia un'asettica discoteca, lo schermo di un cellulare o qualsiasi altro tipo di vita apparente, perché ormai non c'è quasi più nessuno ad avvertirci che quel cammino verso l'inacidimento e la perdizione è giunto, forse irrimediabilmente, a conclusione. Jep giunge ad essere cosciente di quella vanità che lo circonda, sa di esserne parte, è consapevole del fatto che si è tutti sulla stessa barca, con l'unica differenza che gli altri fanno finta di non sapere, si ingannano e si prendono in giro da soli, come se le loro vite fossero piene di impegni e grandiosità, mentre sono tutte scuse per non ammettere il proprio fallimento. Accade per esempio su una terrazza romana

piena di gente del bel mondo, dove Stefania, scrittrice impegnata sul sociale, si vanta delle cose fatte provocando Jep che, incalzato più volte, alla fine rivela tutte quelle verità che Stefania si era sempre taciuta, facendo crollare improvvisamente quei castelli esternamente ben costruiti, ma privi di fondamenta e senza nulla di consistente al loro interno. Tutti loro hanno una vita devastata, invece di farsi la morale, suggerisce Jep, l'unica cosa che possono fare e guardarsi con affetto, riconoscere la loro disperazione, farsi compagnia ed ammettere che, ormai, c'è poco da fare per cambiare le proprie vite. Jep non vuole più perdere tempo a fare cose che non gli va di fare, a incontrare persone che non ha voglia di vedere, niente moralità, accettiamo di essere ormai in un mondo fatto di vacuità e di parlare di cose superficiali, sapendo tutti molto bene di aver fallito nel realizzare i sogni che ci accompagnavano in gioventù. Se via Veneto era, negli anni Sessanta, la via che alimentava le cronache mondane, se rappresentava una sorta di circo a cielo aperto, un carnevale che ogni giorno riservava qualcosa, una fiera divertente e divertita che nutriva sogni fatui ed incostanti, quel che resta oggi di quei sogni è, ancora una volta, una targa che, all'incrocio con via Ludovisi, ci ricorda che Federico Fellini fece di via Veneto il teatro della dolce vita. Forse è un caso, ma così come la targa di via Sonnino a Trastevere, anche questa è stata posizionata lì dove, attualmente, sorge una banca. Certo in quegli anni c'erano tutti i segni di una città e di un Paese che si stava trasformando, gli italiani cominciavano a divertirsi, a vivere la vita notturna e a godersi quel periodo di tranquillità e di vivace ripresa economica che si stava vivendo dopo il dramma della guerra. L'entusiasmo ci stava però portando a perdere il senso dell'equilibrio, se quindi Marcello avrebbe voluto seguire il modello di vita del suo amico Steiner, apparentemente soddisfatto e moralmente ineccepibile, non riesce tuttavia a trovare coerenza nel mondo in cui vive e, quindi, la morte della sua ancora di salvezza lo destabilizzerà definitivamente. Anche via Veneto, parafrasando Pirandello, era un luogo in cui si incontravano moltissime maschere e pochi volti, il tutto a ricordarci che la vita passa in fretta e che siamo dei passeggeri momentanei, perché

quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno, che un filo d'aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via⁹¹.

⁹¹ L. Pirandello L., *Tutti i romanzi. Uno, nessuno e centomila. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Newton, Roma 1993, p. 207.

A un certo punto, spesso senza preavviso, spariamo dall'esistenza, spariamo per davvero, non come quella giraffa che compare di fronte a Jep. In quell'occasione si trattava di un numero di magia che il mago stava provando per il giorno dopo, un tocco surreale che mostra come gli uomini si trovino al mondo senza preavviso e senza una possibilità di reale sparizione. Se il mago avesse avuto davvero questo potere, com'egli stesso rivela, non starebbe certo lì a perdere tempo, alla sua età, con certe baracconate, è tutto un trucco, solo un trucco in cui siamo capitati anche noi, un inganno come lo è anche, d'altronde, la vita stessa. Forse anche la dolce vita è stato un trucco, si è trattato probabilmente di un dolce inganno del mago Fellini. Forse tutto è partito davvero dal maglione a collo alto indossato da Marcello Mastroianni, da quel "dolcevita" che forse mai si sarebbe sognato di trasformarsi, in men che non si dica, da un semplice capo d'abbigliamento ad una metafora di quella bella vita apparentemente spensierata e lussuosa. Ed eccoci di nuovo di fronte a quella targa di via Sonnino, in una bizzarra temporale che ci ricorda come tutto nacque lì, dentro al ristorante Rugantino, in quella notte di novembre del 1958 in cui il bianco e nero si confonde col colore. Da un lato troviamo proprio le immagini di ieri, quelle in bianco e nero, paradossalmente piene di vita, ricche di suoni, sogni e speranze, dall'altra invece le immagini a colori di oggi, dove il colore non è però altro che artificio, dove la spensieratezza diventa solitudine, dove qualcuno va a ritirare soldi e qualcun altro va a tentare la fortuna ai videogiochi. Tutto era cominciato quella notte e non avremmo mai immaginato, allora, che Marcello sarebbe diventato Jep e che la vita avrebbe cominciato a girare, instancabilmente, intorno al potere delle banconote e a dei sogni dal rumore fastidiosamente meccanico. Sorrentino lascia tuttavia un piccolo raggio di speranza sulla società di oggi, una piccola luce che si intravede proprio facendo leva sulla raggiunta consapevolezza di Jep nei confronti della realtà che lo riguarda, quella personale, quella di chi lo circonda e di tutta la società in cui si è ritrovato. Sarà così che alla fine del film, dopo tanto chiacchiericcio ed altrettanto rumore, Jep sembra aver ritrovato la spinta per intraprendere un nuovo romanzo, forse per togliere tutti quei sedimenti che ci avevano fatto perdere di vista le cose che contano veramente. Si tratterà forse di un romanzo che parlerà del nulla da lui attraversato durante tutta la sua vita, una specie di testimonianza per chi verrà dopo, per chi nascerà in mezzo alla vacuità, anche stavolta una sorta di trucco, un trucco per recuperare, forse solo in apparenza, il tempo perso appresso alla banalità frivola dei nostri tempi.

Federico Fellini e la società contemporanea

Il Novecento: un secolo felliniano

Non è facile parlare di Federico Fellini oggi, anzi, a dir la verità, non è mai stato facile parlarne. Basta ascoltare le sue interviste, le sue mezze risposte, le sue reazioni a volte beffarde, apparentemente irriverenti, per capire quanto poco si possa dire per spiegare le immagini dei suoi film. Fellini non amava parlare dei suoi film, una volta girata l'ultima scena il film diventava passato, quel che il regista voleva dire lo aveva detto in quel modo, non c'era quindi altro da aggiungere: "un film, quando è finito, mi sembra che se ne vada per sempre da me, portandosi via tutto, compresi i ricordi"⁹². Eppure ci sono fiumi di parole sui film di Fellini, si sono fatte congetture, interpretazioni, sono stati dati giudizi, a volte lusinghieri altre un po' meno, sono stati preparati numerosi documentari e si è cercato, in alcuni casi, di dire ancor di più di quello che lo stesso Fellini volesse dire. Ci aveva abituato, Federico Fellini, ai silenzi, ai momenti onirici, alle bugie, ci aveva spinto a cercare qualcosa che non si vede, ci aveva suggerito di togliere il velo alle superstizioni, di strappare i pregiudizi, di non farci abbindolare dalle categorizzazioni e di diffidare dalla verità unanime e preconfezionata. Fellini ha attraversato il nostro Novecento da protagonista, è stato uno degli artisti più acclamati e riconosciuti, ha avuto, certo, momenti difficili prima di affermarsi, ma il XX secolo è stato, soprattutto per l'Italia, anche un secolo felliniano. Sorrideva, Federico, quando sentiva questo aggettivo a lui legato, ci scherzava su perché gli sembrava qualcosa di pomposo, di esagerato, era come una caricatura di se stesso, un disegno dai tratti fumettistici che si manifesta così, all'improvviso, per descrivere quelle situazioni un po' bizzarre, oniriche, surreali, quei momenti che in altro modo non riusciresti a raffigurare con le parole. Si è parlato molto delle incursioni felliniane nel vocabolario della lingua italiana, dai vitelloni all'amarcord, da espressioni come la dolce vita al paparazzo, che di quella società è diventato uno dei tanti aspetti, sintomo inequivocabile del cambiamento che stava avvenendo. Nonostante tutto ciò, sembrerebbe lecito chiedersi come si rapporta Federico Fellini alla società contemporanea. Cosa dice ai giovani di oggi? I suoi film possono ancora essere, in qualche modo, attuali? Le domande potrebbero proseguire senza fine, anche perché la società del Duemila si è incamminata su ritmi sempre più veloci, ha modificato la concezione del tempo ed ha mandato in pensione molti stili

⁹² F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010, p. 57.

di vita e di comportamento tipici del secolo precedente. Per cominciare a rispondere ad alcuni di questi interrogativi, si può inizialmente risollevarne una domanda che sorgeva già ai tempi in cui Fellini cominciava ad affacciarsi a Cinecittà. In quell'occasione la questione che veniva a riproporsi, indubbiamente provocatoria, riguardava il fatto che un uomo di provincia come Fellini potesse avere qualcosa da dire all'Italia o, cosa ancor più inimmaginabile, che i suoi film così tipicamente e socialmente geolocalizzati, potessero in qualche modo interessare ed incontrare il gusto del pubblico e della critica al di fuori dei confini nazionali. La risposta a questa domanda la conosciamo tutti, Fellini incantò, con le sue immagini visionarie, il pubblico di tutto il mondo, i suoi personaggi entrarono nella pelle, nel sangue e nelle lacrime di un numero così vasto e variegato di persone che il solo pensiero, ancor oggi, ci lascia meravigliosamente allibiti. Il perché di questo consenso così largo ed acclamato è da ricercarsi negli stati d'animo, nelle sensazioni universalmente riconosciute, in quei particolari ed impalpabili movimenti interiori suggeritici da quei personaggi che, a dispetto della loro provincialità e del loro attaccamento al territorio, riuscivano a sprigionare. La loro energia giungeva, imperiosa e malinconica, in maniera forte e trasversale, il loro segreto consisteva proprio nell'essere profondamente e terribilmente umani. In realtà Fellini non ha semplicemente attraversato il Novecento, è come se questo secolo lo avesse in qualche modo immortalato, come se lo avesse tratteggiato su una tela. Non si tratta però di uno di quei dipinti perfetti, non è certo un ritratto dai segni precisi bensì un quadro apparentemente confuso, uno di quei ritratti alla Picasso in cui saltano le proporzioni, vengono contraddette regole e convenzioni predefinite, lasciando però un immenso spazio all'espressività, all'immaginazione ed alla comunicazione. Il riferimento a Picasso non è qui involontario, Fellini amava Picasso, che tra l'altro compare più volte anche nel suo visionario libro dei sogni. In uno dei suoi disegni Fellini mostra Picasso a casa sua, con alcuni suoi quadri appesi alle pareti, in un altro lo vediamo prendergli la mano e comunicare con lui amichevolmente e con complicità:

Giulietta ed io ospiti in casa di Picasso, si sta benissimo, si mangia e si beve in allegria. Tutto è semplice, familiare, antico, che pace, che conforto!⁹³ [...] Tutta la notte con Picasso che mi parlava... Eravamo molto amici, mi dimostrava un grande affetto, come un

⁹³ F. Fellini, *Il libro dei sogni*, a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini con una testimonianza di Vincenzo Mollica, Rizzoli, Milano 2007, sogno del 22 gennaio 1962, p. 107.

fratello più grande, un padre artistico, un collega che mi stima alla pari, uno della stessa famiglia, della stessa casta...⁹⁴

Picasso rappresenta solo uno dei tanti esempi di affinità artistica ed intellettuale, in realtà di dialoghi aperti tra il regista riminese ed altri protagonisti del secolo scorso, siano essi reali o visionari, ve ne sono stati tanti. Fellini non solo ha saputo descrivere come pochi il Novecento ma è senza dubbio riuscito a lanciare uno sguardo al di là del comune guardare, mostrando come certe sue visioni fossero più reali del reale. È questo il quadro che Fellini ci ha lasciato del nostro Novecento, un dipinto fatto di immagini sconquassate e spesso insolenti, sono tele intrise di vita ed illusorietà. Chiedere a Fellini perché quel determinato personaggio si comporti così, o perché quell'altro sia così strano, così lontano dalla realtà, sarebbe come contestare a Picasso che la persona da lui rappresentata nel suo quadro abbia un occhio grande ed uno piccolo, che le sue immagini siano assolutamente deformate, sproporzionate e discordanti dal mondo reale. Picasso e Fellini cercavano una realtà moltiplicata, vista da mille prospettive, ingurgitata dal surreale e rimessa al mondo in brandelli laceri e stravaganti, bizzarri e strambi, ma incredibilmente intrisi di verità.

I personaggi senza tempo

I personaggi di Fellini, così come le stesse immagini e le trame in cui sono stati racchiusi e liberati, hanno raccontato vari aspetti dell'Italia in tutta la sua complessità, con toni a volte grotteschi ed altre drammatici, in alcuni casi in maniera estremamente lirica e malinconica, in altri ancora in modo schietto e crudo. Oggi i suoi film potrebbero sembrare anacronistici, qualcuno potrebbe considerarli come una stravagante testimonianza del passato, come una magia istantanea di un'epoca che non c'è più. Sarà pur vero che lo sfondo storico di alcuni suoi film potrebbe risultare leggermente antiquato, senza dubbio cronologicamente superato, eppure la loro forza arriva a suggerirci qualcosa anche per il presente che stiamo vivendo. Sembra che le carte del tempo vengano a rimescolarsi per riproporsi ai giovani di oggi come una scossa che ci permetta di riflettere su come siamo cambiati e, in parte, su come lo stesso Fellini avesse indicato la strada che avremmo poi inevitabilmente imboccato. L'Italia è un paese meraviglioso e complesso, ha qualcosa di sconclusionatamente magico, è piena di forza e di contraddizioni, ricca di storia e imbevuta d'arte, è difettosa, carente in molte cose,

⁹⁴ Ivi, sogno del 18 gennaio 1967, p. 202.

ma capace di incredibili riprese. Fellini da un lato ha costruito la sua Roma con gli occhi di un provinciale, dall'altro ha ridato vita alla sua provincia con gli occhi di un bambino, gli ha consegnato il tocco amaro di un passato ingenuo e talvolta crudele, per poi spingersi verso il futuro, per cercare di capire cosa si stesse perdendo e cosa, invece, stava rischiando il secolo che si avviava alla conclusione. La comunicazione è sicuramente uno dei problemi più evidenti, la società della seconda metà del Novecento stava perdendo pian piano la capacità di comunicare in maniera schietta, vera e personale. Stavano cambiando i ritmi, la modernità cominciava ad essere sempre più sinonimo di velocità, i tempi si accorciavano, persino alcuni dei suoi personaggi rimanevano imbrigliati in un passato cristallizzato, in un tempo dal quale non riuscivano ad uscire. Basti pensare a Zampanò, al suo essere schiavo di un tempo lento, di abitudini ancestrali e ripetitive, di gesti cadenzati da convinzioni ormai incarnate e difficili da sradicare. Appartiene ad un tempo quasi irreali, pur se in modo diametralmente opposto, anche Gelsomina, portatrice di una straordinaria e disarmante ingenuità. Il suo è un non-tempo, la sua vita è scandita dal tempo degli altri, ma il suo modo di vedere e di guardare al mondo sembrerebbe essere al di fuori da ogni legge temporale. Sono molti i personaggi felliniani che vivono in un tempo che non è più il loro, in *Amarcord*⁹⁵ abbiamo una rievocazione apparentemente contorta di ricordi infantili, tutto risulta un po' surreale proprio a causa delle proporzioni ingigantite delle memorie del passato, come se tutto fosse bloccato ancora a quel che vedevano gli occhi di un bambino. Che dire poi dei vitelloni, cresciuti ma ancora immaturi, adulti che non accettano responsabilità e vorrebbero continuare a vivere alla giornata, anche loro in un tempo, quello della prima giovinezza, che non gli appartiene più. La crisi generazionale sembra inevitabile, i padri non riescono a capire i loro figli, non comprendono la loro insoddisfazione, non riescono a sopportare l'idea che non si accontentino di un lavoro, anche semplice, che però gli permetterebbe di mettere su famiglia. D'altro canto i figli non comprendono i loro genitori: perché tutta quella fatica, perché quella grande serietà nel prendere la vita? Si chiedono come facciano i loro padri a non capire che quei confini di una cittadina di provincia sono diventati, per la nuova generazione, ormai angusti ed alquanto stretti. Non sono tuttavia capaci di partire, solo

⁹⁵ Si ricordi che il titolo del film affonda le sue radici nel dialetto romagnolo *a m'arcord*, offrendo alla frase "io mi ricordo" qualcosa di ancora più intimo e personale. Dopo il successo di questo film la parola *amarcord* si diffuse e divenne, senza perdere il suo fascino, quasi un intercalare malinconico di rievocazioni personali fatte di pensieri, immagini e colori.

Moraldo troverà il coraggio di sfondare quella barriera, gli altri è come se galleggiassero in quella vita che si sentono cucita addosso, una vita chiusa e limitata che, tuttavia, gli offre degli appigli di sicurezza, con quelle ricorrenze e quei tempi, lenti e ripetuti, che gli concedono una noiosa ma comoda quotidianità. Se vogliamo poi continuare con altri due personaggi imbrigliati nel passato, basterà dare uno sguardo ai malinconici Ginger e Fred, quei due ballerini ormai anziani, ripescati dalla televisione per essere rigettati sul palco, ma anche in quel caso sono due personaggi ormai fuori dal loro tempo. In questo film Fellini mostra in maniera evidente come la società stesse cambiando, descrive con mesta tenerezza i tempi lenti degli attempati Ginger e Fred, messi in contrapposizione alle esigenze della pubblicità, alla distaccata incuranza di chi, la loro storia, la conosce solo in superficie e, in realtà, non è neanche minimamente interessato a conoscerne l'umanità che vi sta racchiusa. La verità è soltanto loro, quel che gli altri vedono sono solo un'immagine degradata dall'indifferenza, da quella inconsistente frivolezza di una società che stava cambiando. La diffusione della televisione commerciale diventava, in quest'occasione, uno dei simboli più chiari di questa corsa verso una modernizzazione sempre meno umana. Una simile malinconia la si prova anche osservando, nel film *Intervista*, Marcello Mastroianni ed Anita Ekberg, ormai avanti con l'età, interpretare se stessi mentre riguardano e vedono rivivere la loro giovinezza nella scena della fontana di Trevi girata per *La dolce vita*. Il presente sembra non avere più la magia di un tempo, i due attori si osservano come se fossero rimasti immobilizzati e sospesi in quel tempo che non tornerà più. Significativo il fatto che, questo momento magico e malinconico, venga interrotto bruscamente dallo stesso Marcello Mastroianni che, in maniera quasi irriverente, aggiunge ai ricordi una frase stonata e fuori luogo, chiedendo ad Anita se avesse per caso della grappa da offrirgli.

Viaggiare su un binario scomodo

Le varie forme di espressione artistica, anche a causa dei repentini cambiamenti tecnologici, cominciavano a far fatica nella società di fine Novecento, trovando sempre meno spazio e meno attenzione. In questa sorta di dissonanza temporale ed artistica si inserisce il film *Prova d'orchestra*, specchio di quell'Italia, metafora inquietante di un mondo sempre più caotico e difficile da interpretare. Il simbolico direttore d'orchestra viene messo in discussione, ci si vorrebbe ribellare all'autorità senza avere però la forza e le idee per poterlo fare. Il film, nonostante racchiuda in sé qualcosa di grottesco e sia apparentemente

sconclusionato, ci offre molti spunti di riflessione ed innumerevoli chiavi di lettura. Anche in questo caso viene esplicitata una sorta di scissione generazionale, basti pensare al fatto che, all'interno di questa fantomatica orchestra, troviamo alcuni componenti anziani e legati alla tradizione, contrapposti, pur essendo sulla stessa barca, ai musicisti più giovani, riconoscibili anche dal diverso modo di vestirsi. La mancanza di profondità era già stata affibbiata da Fellini a molti dei suoi personaggi, alcuni di loro si erano addirittura ritrovati accerchiati dalla superficialità degli affetti, basti pensare a *Giulietta degli spiriti*, alla sua impossibilità di trovare, tra le persone a lei care, qualcuno con cui parlare delle proprie sofferenze. Anche in questo caso Giulietta è una donna che vive in una realtà anacronistica, figlia di un tempo che non le appartiene più, ma è anche una personalità forte che, pur rischiando di rimanere risucchiata dalla vacua vanità che la circonda, ha poi la forza di riprendersi la sua vita. L'elenco dei personaggi felliniani bloccati nel tempo potrebbe continuare, quel che si nota immediatamente e che ognuno di loro riempie di forte e tragica umanità ogni singola storia, ricoprendo le pellicole degli anni '50, procedendo con forza in quelle degli anni '60 per sconfinare nella malinconia dei film degli anni '70 e giungere, poi, alla rievocativa mestizia delle opere degli anni '80, fino a concludere con la tormentosa ed intima ricerca della voce della luna, con quel desiderio, sempre più raro, di una inconsueta tranquillità in un mondo sempre più caotico. In ogni film di Fellini traspare un quadro magico, surreale e veritiero di un'Italia che cambia pur rimanendo se stessa, emerge il volto di persone comunemente, a volte tragicamente, straordinarie, tutte fuori tempo, asincrone ed inquadrare in una cornice spazio-temporale che non sentono propria. Sono tutti personaggi che viaggiano su un binario scomodo, hanno rotaie troppo grandi per il treno carico di vita che si portano appresso, rischiano di deragliare ad ogni minuto che passa, sempre in bilico, fragili e spaesati, sono proprio loro: Zampanò, Gelsomina, Giulietta, Ginger e Fred, ma anche coloro che a volte hanno interpretato se stessi, come Marcello Mastroianni e Anita Ekberg, senza dimenticare lo stesso Federico Fellini e le sue meste apparizioni in qualche film (mostrandosi o prestando la sua voce) o, come spesso è accaduto, trasponendo se stesso in innumerevoli personaggi. Tutti questi passeggeri del tempo li potremmo tranquillamente portare ai giorni nostri, li potremmo catapultare in un'altra epoca e, nonostante ciò, manterrebbero comunque la loro forza, cambierebbe il contesto ma sarebbero, senza ombra di dubbio, pregni di significato.

Lo smarrimento esistenziale dell'Italia di ieri e di oggi

Quell'Italia che cambiava è la nostra Italia, esagerata, a volte grottesca, è un'Italia centuplicata, ricreata, immortalata in caricature dai significati fortemente simbolici, è un'Italia vera che bussava alle porte del nostro millennio, che ci fa ripensare a noi stessi e ci permette di capirci meglio, di comprendere dove siamo e come ci siamo arrivati. Lo sguardo di Fellini arrivava sempre prima, vedeva cose che gli altri non riuscivano ancora a scorgere, le sue sensazioni nascevano coi tratti visionari di chi aveva visto qualcosa senza metterla ancora a fuoco, era per questo che bisognava rimettere i pezzi al loro posto, bisognava riposizionarli in un certo modo, ciò perché

il cinema ha proprio questo vantaggio, su tanti altri mezzi espressivi: può parlare attraverso il linguaggio del simbolo e il simbolo è il linguaggio più completo perché contiene anche tutto quello che non si può dire⁹⁶.

I suoi film sono tutti il risultato di un sapiente e brillante gioco di ricomposizione di un sogno: si ricostruivano paesi, città, atmosfere, illusioni e, al tempo stesso, si raccontava l'Italia, quella di ieri e quella di oggi. Quando Fellini parte da Rimini intraprende un lungo e immaginifico viaggio verso l'ignoto: Rimini si stava trasformando sempre più in una meta turistica di grande richiamo, Roma era invece una metropoli in cui poteva accadere di tutto, votata al nuovo e legata, al tempo stesso, alla tradizione. I tempi sono cambiati ma sembra di riconoscersi, nel bene e nel male, in quei personaggi strampalati, tanto in quella Rimini provinciale che in quella Roma cosmopolita, luccicante e un po' bigotta. Fellini si era sentito un po' smarrito in quella grande città, affascinato e disperso, si era trovato di fronte ad una vita sfavillante che, talvolta, risultava tremendamente vuota. La corruzione dell'essere umano, ieri come oggi, è presente in maniera radicata, allora non la si avvertiva in modo forte e globale come ai giorni nostri, eppure la falsità della dolce vita, quella superficialità degli sguardi, gli sembravano cose degne di essere rappresentate. I suoi film erano evasione, fuga, ma anche creazione di una dimensione nuova, rifugio nei magici percorsi a ritroso dei ricordi nonché, immancabilmente, immersione nei sogni e nella fantasia di una realtà aumentata e distopica. Non si trattava tuttavia di sottrarsi al confronto,

⁹⁶ *Le favole di Fellini – Diario ai microfoni della Rai*, raccolta di interviste scelte e riproposte da P. Del Bosco, Rai-Eri – Editoria Periodica e Libreria, Roma 2000, p. 155.

era invece un continuo faccia a faccia tra passato, presente e futuro, il tutto condito da un'umanità strabordante, istintuale, complessa e malinconica. I suoi personaggi sono semplici e complessi al tempo stesso, è come se indossassero sempre vestiti di una taglia sbagliata, o troppo grandi o troppo stretti, a volte fanno fatica a muoversi, a volte risultano impacciati e goffi, altre ancora sono paradossalmente ed ingenuamente perfetti, di una perfezione che risulta ancor più stridente con ciò che li circonda. Lo spettatore che oggi guarda i suoi film rimane perplesso, potrebbe persino pensare che quella perplessità, quell'incredulità, a volte quella diffidenza di fronte alle immagini ed alle storie che gli si parano davanti, sia sicuramente dovuta al fatto che si tratta di film datati, eppure no, si tratta della stessa perplessità, della stessa incredulità e diffidenza che provava lo spettatore di ieri. La stranezza dei suoi personaggi, delle loro azioni, delle loro parole, del contesto stesso in cui vengono a trovarsi, è in realtà un attaccamento estremo all'umanità, al nostro essere, tanto allora quanto ai giorni nostri, imperfetti e difettosi, incompleti e carenti ma, nonostante ciò, ancora fortemente attaccati alle nostre più umane debolezze. Fellini è un narratore dell'esistenza, ritorna nei suoi film l'idea dell'uomo gettato nel mondo tipica della corrente esistenziale, ci ritroviamo di fronte alla precarietà ed alla finitezza dell'uomo, ma anche all'assurdo, alla solitudine, al vuoto e alla difficoltà di trovare un senso, il tutto rimescolato da quella sensazione di spaesamento, da quel sentirsi impreparati e soli di fronte alla morte, dal vedere spesso le proprie scelte e le proprie decisioni come un vero e proprio salto nel buio. Anche le crisi che ci pone la realtà contemporanea sono spesso avvolte da atmosfere evanescenti, da scelte dai contorni vaghi e indeterminati, da movimenti contraddittori ed apparentemente inspiegabili con il linguaggio della ragione. La vita non ha una trama ben precisa, l'esistenza va oltre ogni prevedibile meccanismo della logica, non dobbiamo quindi sorprenderci se a volte i film di Fellini sembrerebbero sconclusionati, se apparentemente sembrerebbe regnare il disordine, se quelle immagini potrebbero dare l'impressione di un'accozzaglia scomposta e caotica di pensieri e sentimenti:

in definitiva tutte le mie storie nascono sempre per dimostrare un disagio, un'inquietudine, un'atroce, continua frizione di quelli che sono i rapporti tra la gente⁹⁷.

⁹⁷ Ivi, p. 24.

I personaggi in cerca di Fellini

I personaggi di Fellini procedono spesso senza una meta ben precisa, vagano in un sogno dai contorni non ben delineati, cercano di far parte di un mondo e di una realtà che non riescono a capire. Viene subito in mente *8 ½*, in cui l'autore e l'attore sembrano voler coincidere, una sorta di trasposizione e sovrapposizione che non abbandonerà mai il binomio Fellini-Mastroianni. Sembrerebbe esserci qualcosa di vago e fumoso in questo personaggio alla ricerca di se stesso e, come afferma Tullio Kezich,

se è vero che la lavorazione di ogni film felliniano è caratterizzata da un'atmosfera particolare, da un umore predominante del regista che lo accompagna dall'inizio alla fine, *8 ½* è insieme il film del dubbio e dell'ostinazione, della tentazione di piantar tutto e del perfezionismo esasperato⁹⁸.

Queste contrapposizioni sono tipiche di un personaggio alla ricerca di se stesso, alla ricerca di qualcuno che racconti la propria storia, anche se, in questo caso particolare, è lo stesso regista a cercare se stesso per raccontarsi, a ritagliarsi uno spazio, anzi, in realtà, soltanto *mezzo*. Le creature felliniane sono come maschere pirandelliane, cercano di uscire dal mondo in cui sono rimaste bloccate, cercano di strapparsi di dosso quella maschera affibbiatagli dalla società e, così come avveniva in Pirandello, sono tutti alla ricerca di qualcuno che gli dia voce, di qualcuno che racconti la loro storia. Fellini ha dato voce a chi non ne aveva, ha portato sul grande schermo anche i derelitti, coloro che erano stati abbandonati, dimenticati, messi da parte, coloro che non sembravano degni di essere raccontati. Oltre ai film più conosciuti si potrebbe senza dubbio far riferimento a *Block-notes di un regista* (1969), un falso documentario in cui, come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Fellini dialoga con i suoi personaggi non ancora esistiti, bloccati sul set abbandonato de *Il viaggio di G. Mastorna*, di quel film che non ha avuto la forza (o forse ne aveva troppa) per trovare realizzazione e su cui, da decenni, si continua a fantasticare. Si sarebbe forse trattato della sua *Divina Commedia*, del suo viaggio nell'aldilà, dove avremmo ritrovato il limbo, le possibili destinazioni, i ricordi e le cose che si sarebbero volute fare in vita. Sarebbe stato ovviamente un viaggio riattualizzato, in cui tutto sarebbe continuato come nella vera vita di oggi, fatta anch'essa di stranezze ed assurdità: era insomma una storia in

⁹⁸ T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 238.

cui Fellini avrebbe voluto raccontare, “con le cadenze, i modi arbitrari di un lungo sogno, ciò che accade a Mastorna dopo morto⁹⁹”, lungo un percorso “costellato dalle apparizioni di bellissime Beatrici¹⁰⁰”. Mastorna e sicuramente stato il personaggio che ha chiesto più volte udienza a Federico Fellini, ha cercato più volte di convincerlo affinché lo portasse sul grande schermo. In realtà il regista ne era veramente affascinato, tanto da affermare che quel film lo avrebbe fatto perché era il film a cui teneva di più:

avevo preparato tutto perché il mio personaggio si realizzasse... ecco, a volte avevo la sensazione di averlo veramente conosciuto Mastorna¹⁰¹, [...] è stata una presenza stimolante, fascinosa, della quale forse non sapevo più fare a meno¹⁰².

Mastorna era proprio come quelle maschere pirandelliane, era un po' come Micuccio di *Lumie di Sicilia*, se quest'ultimo suonava l'ottavino, strumento in sé non fondamentale all'interno di un'orchestra, Mastorna doveva essere anche lui un orchestrale, un suonatore di violoncello che doveva incarnare

l'umiltà di un lavoro che consiste nell'inserirsi al momento giusto, esattamente quello, né un secondo prima né un secondo dopo, in un'azione collettiva, suonando magari soltanto due note, due sole, e poi attendere in silenzio, immobili, che di nuovo venga il momento per far nascere dallo strumento altre due note, con l'occhio fermo nell'attesa alla bacchetta del Direttore d'orchestra¹⁰³.

Mastorna doveva essere la metafora di una vita trascorsa in silenzio, facendo la propria parte, recitando il proprio ruolo, proprio come tanti personaggi pirandelliani che erano rimasti bloccati nelle loro convenzioni sociali. Tornando a *Block-notes di un regista* e procedendo a sbirciare tra gli appunti di Fellini, ritroviamo anche una sequenza che non era poi stata inserita ne *Le notti di Cabiria*, per poi proseguire con dei provini per il film *Satyricon*,

⁹⁹ F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 172. In questo testo possiamo leggere, oltre alla lettera di Fellini a Dino De Laurentiis (da cui è tratta questa frase), la sceneggiatura di questo film mai realizzato, il tutto incorniciato da una prefazione di V. Mollica e da una storia di Ermanno Cavazzoni sui purgatori del XX secolo.

¹⁰⁰ Ivi, p. 184.

¹⁰¹ Ivi, p. 9.

¹⁰² Ivi, p. 12.

¹⁰³ Ivi, p.171.

dove ritroviamo anche persone che vorrebbero diventare personaggi per tentare di sfuggire alla realtà, per avere una seconda possibilità di vita, come il fu Mattia Pascal di Pirandello. Alcuni di loro mostrano quel che fanno o, in molti casi, credono di saper fare, altri suggeriscono come vorrebbero essere, come potrebbero cambiare, altri si affidano alla fantasia del maestro, affinché possa essere loro data una via d'uscita. Come al solito ci troviamo di fronte ad un movimentato andirivieni di fantasia, sogno e realtà, dove maschere, persone reali ed illusioni si confondono tra loro. Lo stesso Fellini sembra essere bloccato come i suoi personaggi, sembra essere dentro una realtà altra, come se viaggiasse nel tempo, come se facesse dialogare passato, presente e futuro, come se quella fosse una delle tante vite possibili, una vita che, per dirla ancora con Pirandello, potrebbe essere anche nessuna o centomila. Cinecittà in fondo era, per Fellini, una realtà alternativa, una scatola magica da cui si potevano tirar fuori illusioni più vere della realtà, un mondo in cui tutti, indistintamente, potevano ottenere un'occasione di riscatto. Tornando al già citato *Le notti di Cabiria* è indicativo il suo finale con la protagonista rimasta sola e abbandonata che, improvvisamente, si ritrova in mezzo ad un gruppo di musicisti in festa. In quella scena il regista non ha resistito, è dovuto intervenire in soccorso al suo personaggio, alla sua Cabiria-Giulietta, perché se può esser vero, come gli veniva detto da alcuni, che non sapeva finire i suoi personaggi, sentiva tuttavia il bisogno, di tanto in tanto, di dir loro che avevano ragione:

mi piacerebbe fare un film con un personaggio che passa tanti guai, e alla fine proprio io, autore, dirgli: "Guarda va male, è andata male, però, credimi, che hai ragione". Mi piacerebbe fargli una serenata scherzosa, gentile, per dirgli che ha ragione¹⁰⁴

...ed ecco prender forma il finale di Cabiria. Anche ai giorni nostri siamo bloccati, anche oggi avremmo bisogno di uno spiraglio di sogno e sarebbe bello poter avere qualcuno che ci desse voce.

Il potere dell'immagine e della comunicazione a tutti i costi

Uno dei vantaggi e dei problemi della nostra società contemporanea è la comunicazione esagerata, quel poter dire tutto e buttarlo in rete, tanto che si ha l'impressione di poter prendere la parola, di poterci fare sentire, di dare i nostri giudizi e far ascoltare la nostra voce. Fellini ci aveva messo in guardia anche da questo, si è già accennato e tanto si è parlato della critica da

¹⁰⁴ *Le favole di Fellini*, cit., p. 25.

lui portata avanti nei confronti dei meccanismi che sorreggono la comunicazione televisiva, la pubblicità e quel folle desiderio di far diventare tutto un evento, come quello dei poveri Ginger e Fred, gettati sul palco senza curarsi delle loro emozioni, dei loro ricordi, della loro dignità. Non s'interrompe un'emozione, diceva Fellini con una frase di cui poi si è abusato, ma tutto lo sfolgorio della pubblicità stava ormai prendendo piede e, assieme ad essa, stava cambiando il clima culturale stesso dell'Italia (e non solo). La prima cosa diversa è l'atteggiamento,

quando un certo numero di persone si raccoglie in un sol luogo, dove, alzandosi un sipario o illuminandosi uno schermo, appare qualcuno che racconta una storia, avviene di fatto la comunicazione di un messaggio¹⁰⁵.

Se viene a mancare quella sorta di sacralità non c'è comunicazione, non c'è rispetto: mentre la televisione va avanti con le sue chiacchiere lo spettatore può anche concentrarsi su altro, parla, mangia, telefona; forse anche per questo il linguaggio televisivo è più sguaiato, anche per questo la pubblicità spesso urla per richiamarti all'ordine. La vecchia società stava lasciando posto al potere dell'immagine, non quella poetica e a volte mistica del vecchio cinema, bensì quella aggressiva e repentina ma, ahimè, priva di contenuti. Non è un caso che l'avventura cinematografica di Fellini abbia inizio affiancando alla regia Alberto Lattuada nel film *Luci del varietà* (1950), proseguendo poi con il suo primo film, *Lo sceicco bianco* (1952), per concludersi con *Ginger e Fred* (1986), *Intervista* (1987) e *La voce della Luna* (1990), passando ovviamente attraverso tutti gli altri titoli che lo hanno reso indimenticabile. Si tratta di un percorso che si apre e si chiude con una critica aspra alla terribile ed apparentemente inevitabile attrattiva che l'immaginario rilucente del mondo dello spettacolo cominciava ad avere sulla società: da un lato sono le luci del varietà ad attrarre la giovane protagonista, pronta quasi a tutto pur di sfondare, dall'altro una giovane ed ingenua sposina invaghita dello sceicco bianco, un eroe dei fotoromanzi che ben mostra la corruzione morale e la distanza che intercorre tra finzione e realtà. La televisione spettacolarizza e vende sentimenti impacchettati come quelli di Ginger e Fred, irrorati da quel cambiamento di prospettive che in fondo era stato già mostrato, pur se in modo diverso, dall'apparente dolce vita, da quella tristezza rivestita di brillantini e costanti luccichii, in un percorso costellato di desideri, illusioni

¹⁰⁵ F. Fellini, *Fare un film*, cit., p. 138.

e disillusioni. Quel che aveva anticipato Fellini era la via maestra imboccata dalla società verso la comunicazione di massa, a tal proposito non si dimentichino neanche l'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* (in *Boccaccio '70*, film del 1962) e *Toby Dammit* (in *Tre passi nel delirio*, film del 1968). Il desiderio di successo modifica la scala dei valori che ci dovrebbe permettere il raggiungimento della felicità, anche in questo caso la moralità diventa una caricatura di se stessa, indossa una maschera attraente e bramosa di raggiungere tutto nel minor tempo possibile. Persino la chiesa rimane imbrigliata in questi meccanismi, il più chiaro esempio è rappresentato dalla rassegna di moda ecclesiastica del film *Roma* (1972), con le sue danze, i fumi e gli scintillanti folgorii che l'accompagnavano. In *Intervista* ci troviamo di fronte ad un cambiamento ormai irreversibile, il passato ha bisogno della magia per essere rievocato con malinconia, mentre i pellerossa attaccano la vecchia poesia del cinema, muniti di antenne televisive pronte a fare irruzione nelle case, nella testa e nel modo di pensare degli italiani. Non ci troviamo tuttavia di fronte ad un moralista, Fellini era il primo a mostrare i propri difetti, ad ingigantirli, a renderli umanamente deboli, accettava gli altri così com'erano, con le loro mancanze e le loro stranezze, così come accettava la sua terra, la sua Italia bella e disperata, originale e dissoluta, meravigliosa e corrotta, l'amava così com'era, in tutta la sua inguaribile, tormentata e straordinaria umanità.

Il recupero del silenzio

Fellini affermava che

il gusto del pubblico verso il cinema è cambiato a causa della televisione che ha creato uno spettatore impaziente, febbrile, diseducato, cioè tutto il contrario dello spettatore riflessivo che vuole assaporare, assimilare, capire, ripensare¹⁰⁶.

Siamo pian piano caduti in una società frenetica che non ha più pazienza né tempo, una società convulsa alla ricerca spasmodica del morde e fuggi. L'uomo di oggi è figlio di quei cambiamenti sociali descritti e mostrati con illuminante, struggente e visionaria realtà da Federico Fellini, si tratta di una società ansiosa ed angosciata alla ricerca di miti fuggitivi e spesso posticci, ipocriti e menzogneri. Fellini ci invitava alla riflessione, ci metteva in

¹⁰⁶ F. Fellini in *Ci ammazza a colpi di spot*, in "Il Resto del Carlino" dell'11 dicembre 1985, articolo di Fabio Rinaudo.

guardia spingendoci a fermarci un attimo, voleva che ci prendessimo il tempo per osservare noi stessi guardandoci da fuori, ci invitava ad immaginare e fantasticare, a deformare la nostra immagine, a decomporla per poi rimettere assieme i pezzi. Nei suoi film era come se ci prendesse per mano senza mai volerci indicare una direzione, senza spiegarci il perché delle sue immagini, il mistero era qualcosa di sacro, guai a spiegare troppo, guai a dire una parola in più rispetto a quanto fosse necessario:

il dovere di noi cantastorie non è tanto quello di indicare certe strade, ma di portare almeno la gente fino alla stazione, poi il treno di partenza se lo sceglierà ciascuno secondo il suo gusto, secondo la sua evoluzione¹⁰⁷.

La voce della Luna chiude il cerchio senza chiuderlo realmente, senza dare risposte ma aprendo altre domande per il futuro, per gli abitanti della società di oggi, è un film in cui la comunicazione diventa sempre più rarefatta, la società sempre più insensibile e meno pronta a capire le necessità di chi la abita. Se il mondo diventa artificio sarà forse meglio rifugiarsi nell'irrazionale, nel sogno e nel ricordo, meglio l'insensatezza che il buio del sentimento. Sono queste le immagini che ci ha lasciato Fellini, un insegnamento prezioso senza la presunzione di volerci insegnare qualcosa, un invito al silenzio per ritrovare noi stessi, per riuscire a vedere quel che, in una società che corre a mille, non riusciamo più neanche a scorgere. La piazza rumorosa e confusa de *La voce della Luna* altro non è che la nostra società, quella società che si stava trasformando allora in quel chiassoso cicaleccio dei giorni nostri, tra parole che si gettano nella rete senza più essere pesate, senza troppa attenzione, a volte solo per scaricare qualche rabbia nascosta o qualche sogno forzatamente represso. Il rumore assordante non lascia voce alla poesia, tutto sembra rimanere strozzato in gola, forse perché siamo incapaci di ascoltare, oppure perché non abbiamo più il coraggio di farlo, perché ci sembra inutile, ci sembra una perdita di tempo, o forse ancora perché, se lo facessimo, ci prenderebbero per dei fuori di testa. Il regista Fellini si confonde con il suo personaggio, a volte si mostra, proprio per essere personaggio tra i personaggi, per far parte anch'egli di quel grande circo da lui diretto. Se la società contemporanea sapesse leggere quanto c'è ancora di attuale nelle immagini confusionarie ed allucinate dei film di Fellini, ci troverebbe sicuramente molto della nostra quotidianità, non solo una mirabolante descrizione, ma anche un

¹⁰⁷ *Le favole di Fellini*, cit., p. 31.

invito a recuperare quel che di più importante possa esserci nelle nostre vite. La realtà complessa in cui viviamo è un film che ha quelle atmosfere intrise di ricordi, illusioni e desideri sformati ed irregolari, spesso siamo richiamati alla concretezza, a volte in maniera cruda e violenta, proprio come alcuni dei personaggi di Fellini. In alcuni casi crediamo di comunicare e pensiamo di farci sentire, ma l'eco che ritorna, come avveniva a Gelsomina, a Giulietta, a Ginger e Fred ed altri ancora, altro non è che un grido sordo e spesso inascoltato. Sarebbe riduttivo dire che in Fellini vi è un continuo dualismo, tuttavia le sue atmosfere e i suoi personaggi sono sempre una cosa e al tempo stesso il suo contrario: sono il bene e il male, sono bambini e adulti, c'è in loro il ricordo e la dimenticanza, il sogno e la realtà, tutto mescolato in maniera sapientemente confusa. La capacità di entusiasinarsi, forse è questo che manca alla società di oggi per poter sognare come un tempo, siamo stati fagocitati da quel viavai di immagini ovattate e sfolgoranti, ci siamo finiti dentro e abbiamo disimparato ad abbandonarci a quella semplice ed innata predisposizione ad ascoltare il nostro istinto, ad entusiasmarci per qualcosa di semplice, a sorprenderci per una stranezza senza scartarla subito, senza etichettarla come il vagheggiamento di una dilagante pazzia. Ripercorrendo tutti i film di Fellini, guardando in faccia uno ad uno tutti i suoi personaggi, rivivendo le atmosfere da lui create, sembrerebbe in realtà di trovarsi di fronte ad un unico lungo film, lungo quanto una vita che va oltre se stessa, emozionante come un viaggio misterioso, fatto di timori, sensazioni e casualità, affascinante quanto la possibilità di perdersi per poi ritrovarsi e riscoprirsi più ricchi di prima.

Il cinema – affermava Fellini nel 1990, con terrificante attualità – ha perduto molto del suo prestigio, del suo fascino, del suo carisma, della sua autorevolezza. Non siamo più abituati a entrare insieme a degli altri, a una massa di persone, di sconosciuti, ad accettare quel rito misterioso di trovarsi seduti insieme in una grande sala. Il cinema era questo, era un enorme sognare tutti insieme¹⁰⁸,

e noi oggi ci auguriamo, in un periodo in cui le parole sono ancora più attuali di quando sono state pronunciate, che quella magia, quel mistero, quel buio in sala, insomma, possa presto tornare ad essere vissuto e riempito di sogni, così, semplicemente, per incanto, come un tempo.

¹⁰⁸ Ivi, p. 174.

L'Italia raccontata dal cinema

L'Italia che ci ha raccontato il cinema è estremamente variegata, è come se ci fossero tante Italie in una sola, come se il tempo avesse voluto mostrarci, per immagini, i mille volti di un Paese e dei loro abitanti. In questo viaggio siamo partiti dalle origini, dai primi passi che il cinema italiano mosse, fino a giungere alla dolce vita, dove con quest'espressione, oltre all'indicazione del capolavoro felliniano, si vuol far riferimento ad uno stile di vita che segna un'epoca, che traccia una linea di demarcazione tra un prima e un dopo. Il cinema degli albori va subito a scavare nella storia, nel teatro, nella letteratura, si partirà quindi dall'uomo, da ciò che ha fatto, da ciò che ha scritto, da ciò che ha rappresentato, si partirà da lì per offrire una prima immagine dell'Italia, un'immagine ancora incerta che barcolla tra passato e presente. Nascono poi le prime serie comiche ed arriverà pian piano il sonoro, scombussolando gli equilibri, già allora precari, tra le tradizionali espressioni artistiche e questa forma tutta nuova di raccontare l'uomo ed il suo mondo. Non bisognerà quindi dimenticare il binomio cinema e musica, dove quest'ultima si è subito mostrata la compagna ideale per accompagnare immagini ed emozioni. In questo crogiolo di arti si inserisce uno sfondo di inevitabile importanza, ovvero la natura, i paesi, le città e i monumenti che, di volta in volta, dividono la scena con gli uomini che li abitano e li vivono quotidianamente. Se quindi incontriamo inizialmente un'Italia da poco unita che sta cercando identità, è anche vero che il cinema ha accompagnato il nostro Paese in questo percorso di conoscenza e riflessione su se stessi. L'Italia si guarda allo specchio, si mostra nel bene e nel male, impara ad apprezzare i propri difetti e le proprie virtù e sa fare una sana autoironia. Si cominciano pian piano ad apprezzare le proprie bellezze storiche, geografiche ed architettoniche, finché il fascismo non si approprierà del cinema per farne uno strumento di propaganda. Quel che ci rimane di quegli anni è una serie di frammenti interessanti di un'Italia che, in realtà, non esisteva, è tuttavia da notare che all'Italia grandiosa dei Cinegiornali faceva da contraltare una piccola Italia, fatta di gente comune e dai loro problemi, un'Italia e degli italiani che, con il loro lavoro e la loro fatica, meritavano di essere raccontati nonostante le grandi difficoltà. Finisce la Seconda guerra mondiale, cade il fascismo, Cinecittà viene distrutta, l'Italia stessa era ferita e in macerie. L'immagine che si aveva dell'Italia all'estero era compromessa e, in quel

disastroso scenario, sembrava difficile rialzarsi, figuriamoci occuparsi di cinema. Fu invece proprio il cinema a dare una grande spinta all'Italia, così il Neorealismo, grazie ai suoi capolavori, ci racconta un'Italia povera ma orgogliosa, onesta nonostante le tante problematiche. L'immagine che ne esce fuori è quella di un'Italia disperata che, nonostante il periodo triste che stava vivendo, aveva una gran voglia di raccontarsi, senza nulla aggiungere alla realtà stessa, mostrandola anzi in tutta la sua crudezza. Viene quindi raccontato il drammatico visto nelle situazioni quotidiane, incastonato tra le rughe delle persone, tra la loro mesta umanità e la loro sempre umana cattiveria. La guerra rimane una ferita che non può passare in breve tempo, il cinema la prenderà come oggetto a più riprese fino ad arrivare ai giorni nostri, raccontandola con i toni drammatici ma anche con un velo di malinconica commedia, di quella commedia che, nel giro di pochi anni, diventerà uno dei generi all'italiana più apprezzati al mondo. Gli italiani cominciano piano piano ad indagare su se stessi, sulle proprie tradizioni, sulle proprie usanze, sulla propria lingua e i propri dialetti, tutte cose che non potevano rimanere inosservate all'occhio del cinema. L'immagine dell'Italia vista attraverso la lente del cinema si reinventa in continuazione, segue i cambiamenti stessi della società, si plasma sui sogni e le nostalgie degli italiani e si inserisce nelle loro vite. Dopo tanta sofferenza anche i toni del cinema diventano più leggeri, si rimodellano su uno stile di vita in via di trasformazione e mostrano i cambiamenti del Paese nei modi più svariati. L'Italia sembra osservare i propri figli con dolce e discreta benevolenza, la cruda asprezza del neorealismo si tinge col tempo di toni rasserenanti, le storie che vengono raccontate sono spesso semplici e senza troppe preoccupazioni. Tra i protagonisti ritroviamo molti bravi ragazzi che cercano di crearsi un futuro migliore, ragazzi che spesso sono dovuti crescere troppo in fretta ma che, rispetto all'epoca precedente che aveva spazzato i sogni con la guerra, possono tornare a guardare avanti con più serenità. Si raccontano le città e le periferie, l'Italia indaga sulle proprie differenze ma, al tempo stesso, comincia a mostrare con orgoglio anche quello che, di lì a poco, diventerà il cosiddetto Made in Italy, simbolo nel mondo di stile e qualità. In questo lungo viaggio tra storie e personaggi si è avuto modo di poter riscoprire alcuni momenti storici importanti dell'Italia, di rivivere i cambiamenti dei costumi e di alcune radicate abitudini, mettendo in evidenza elementi legati alla vita culturale e sociale italiana, senza tralasciare vizi, virtù e stereotipi di cui, inevitabilmente, il cinema si è cibato. Si giunge quindi alle tante dolci vite, dove partendo da Federico Fellini si

è avuto modo di ripercorre i film che hanno a che fare, in qualche modo, con *La dolce vita*, ripercorrendo il Novecento e facendo incursione in film di epoche più recenti. Si conclude così questa prima parte del viaggio, tra la realtà e l'immaginazione presente nei film di Fellini, ma anche cercando di capire quale via stesse prendendo, negli anni del boom economico, il nostro Paese. Si conclude quindi tra passato e presente, mostrando come l'obiettivo di questo lavoro sia principalmente quello di offrire un'immagine dell'Italia in movimento, rivelando quel che stava dietro alle storie e ai personaggi, cercando di capire come e perché l'Italia sia cambiata nel corso del Novecento. L'immagine che il cinema ci restituisce è di una lucidità e di una coerenza disarmante, mettendo sulla scena anche ciò che non ci aspetteremmo di vedere, ciò di cui ci vergognavamo, ciò che ci aveva fatto male e di cui non avremmo più voluto sentirne parlare. In attesa di proseguire con la seconda tappa del viaggio, che si propone di giungere dalla commedia all'italiana fino ai giorni nostri, spero che questa prima parte del tragitto possa aver offerto il fascino di un viaggio nel tempo e nello spazio, un viaggio che, in fondo, rappresenta un percorso che è, più che mai, parte di tutti noi.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Cinema italiano. Manca tutto ma si lavora lo stesso*, in “Mondo Nuovo”, n. 1, 19 marzo 1945.
- AA.VV., *L'Arte di tutte le arti. Il centenario del cinema in Italia*, Ist.cPoligrafico e Zecca Dello Stato, Roma 1995.
- AA.VV., *Luigi Comencini - Il cinema e i film* a cura di A. Aprà, Marsilio Editori, Venezia 2007.
- Alberini F., *Dalla prima sala cinematografica allo stereocinema*, in “La Tribuna”, Roma, 1 febbraio 1923.
- Alvaro C., *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Bompiani, Milano 1952.
- Andreotti G., “Libertas”, settimanale della Democrazia Cristiana, 24 febbraio 1952.
- Angelucci G., *Intervista, il film in diretta*, in “Nuova Corvina” 23, Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 2021.
- Bernardini A. Lasi, G., Brunetta G.P., Canosa M., 1905, *La presa di Roma: alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Genova 2006.
- Bernardi S., *Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di Ossessione*, in “Bianco & Nero” – Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a LX, n.2 marzo-aprile 1999.
- Boito C., *Senso – Storielle vane*, Garzanti, Milano 1990.
- Brunetta G. P., *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino 2003.
- Brunetta G. P., *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell’amore” a “Ossessione”*, Roma-Bari 2009.
- Brunetta G. P., *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Brunetta G. P., *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976.
- Brunetta G. P., *L'Italia sullo schermo - Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020.
- Caldiron O., *Il principe Totò. La vita, il teatro, il cinema, i ricordi di chi l'ha conosciuto*, Gremese Editore, Roma 2002.

- Calvino I., *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995.
- Casella C., *Poesie e cinematografo – conversando con il Poeta Guido Gozzano*, in “La vita cinematografica”, Anno I, n. 2, Torino, 20 dicembre 1910. “Ciné-Journal”, n.14, n. 166 e n. 167.
- Comencini L., *La mostra cinematografica di Venezia*, in “Corrente”, settembre 1938.
- D’Angelo C., *Eroi di carta sul grande schermo. Emilio Salgari e il cinema*, Simple, Macerata 2011.
- De Amicis E., *Cinematografo cerebrale*, Ledizioni, Milano 2016.
- Del Bosco P., *Le favole di Fellini – Diario ai microfoni della RAI*, RAI-ERI – Editoria Periodica e Libreria, Roma 2000.
- Fellini F., *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010.
- Fellini F., *Il libro dei sogni*, a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini, Rizzoli, Milano 2007.
- Fellini F., *Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata 2008.
- Gadda C. E., *Scritti vari e postumi*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 2009.
- Gili J. A., *Luigi Comencini*, Gremese Editore, Roma 2005.
- Giusti M., *Polidor e Polidor*, Cineteca di Bologna, 2019.
- Godard J. L., *Historie(s) du cinema. La monnaie de l’absolu*, Gallimard, Parigi 1999.
- Gori G., *Alessandro Blasetti*, La Nuova Italia, Firenze 1984.
- Gozzano G., *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte*, in G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Garzanti, Milano 1948.
- Gramsci A., *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 1949.
- Kezich T., *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Lasi G., *La presa di Roma (Filoteo Alberini, 1905). Nascita di una nazione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015.
- Lombardi G., *Filoteo Alberini. L’inventore del cinema*, Sacco Editore, Roma 2008.
- Marinetti F. T., *Il manifesto della cinematografia futurista* in “L’Italia Futurista” IX., 11 settembre 1916.

- Mariotti F., Siniscalchi C., *Il mito di Cinecittà*, Mondadori, Milano 1994.
- Marlia G., *Polidor. storia di un clown*, Ibiskos Ulivieri, Empoli 2010.
- Miccichè L., *Visconti e il neorealismo – Ossessione, La terra trema*, Bellissima, Marsilio Editore, Venezia 2006.
- Mosconi E., *Loro di Polidor: Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Il Castoro, Milano 2000.
- Oliva G. (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Editrice Carabba, Lanciano 2002.
- Papini G., *La filosofia del cinematografo*, “La Stampa”, Torino, a. XLI, 18 maggio 1907.
- Pirandello L., *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*, Bulzoni, Roma 1993.
- Pirandello L., *L'umorismo e altri saggi*. Giunti, Firenze 1994.
- Pirandello L., *Novelle per un anno*, Zanichelli, Bologna 2000.
- Pirandello L., *Tutti i romanzi. Uno, nessuno e centomila. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Newton, Roma 1993.
- Redi R., *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Marsilio, Venezia 1999.
- Reich J., *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.
- Rinaudo F., *Ci ammazza a colpi di spot*, in “Il Resto del Carlino” dell'11 dicembre 1985.
- Rondolino G., *Roberto Rossellini*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- Rondolino G., *Storia del cinema*, nuova ed., Torino, UTET, 2008, 2 voll. (1a ed. 1977).
- Rosselli A., *Quando Cinecittà parlava ungherese: gli ungheresi nel cinema italiano, 1925-1945*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.
- Rusconi A., *Fregoli. La biografia*, Stampa Alternativa, Roma 2011.
- Sadoul G., *Histoire générale du cinéma, 1° vol., L'Invention du cinèma*, Denoël, Parigi 1947.
- Salgari E., *Alla conquista della luna*, Cliquot, Roma 2016.
- Salgari E., *Le meraviglie del 2000*, Nulla Die, Enna 2021.
- Sardi L., *Luca Comerio, pioniere del cinema milanese*, Vita e Pensiero, Milano 1994, in “Comunicazioni sociali” XVI, 1994, 3-4.

- Subini T., *Il difficile equilibrio tra Storia e melodramma* in “Senso”, in *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*, a cura di R. De Berti, CUEM, Milano 2005.
- Tilgher A., *Estetica*, Tipografia del Senato, Roma 1931.
- Tomasi di Lampedusa G., *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Trombadori A., *Dialogo con Visconti*, in *Il film ‘Il Gattopardo’ e la regia di Luchino Visconti*, a cura di Suso Cecchi d’Amico, Cappelli, Bologna 1963.
- Verdone L., *I film di Alessandro Blasetti*, Gremese, Roma 1989.
- Verga G., *L’amante di Gramigna*, in *Verga – La Lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, Tascabili Economici Newton, Roma 1996.
- Visconti L., *Il cinema antropomorfo*, in “Cinema - quindicinale di divulgazione cinematografica”, fascicolo 173/174, 25 settembre-25 ottobre 1943.

