

La Repubblica nel cinema

di Paolo Russo

La giustizia consiste in quel principio che fin dall'inizio,
quando venne fondato lo Stato,
stabilimmo di dover rispettare costantemente.
Platone, *Repubblica*, II, 370a

Il termine “repubblica”, è cosa nota, deriva dal latino *res publica*, espressione generalmente tradotta in “cosa pubblica” e fatta coincidere anche in dizionari ed enciclopedie con l’entità che chiamiamo Stato, ovvero una collettività, un gruppo sociale stabile che si dà un’organizzazione giuridica. Vale però la pena di approfondire, seppure brevemente, l’effettiva etimologia di questi lemmi; dal latino antico *res*, infatti, deriva anche il latino medievale *realis* da cui l’italiano odierno “reale”, ossia ciò che concerne quel complesso di cose che definisce la realtà. Non pare allora azzardato né arbitrario sottolineare come questo particolare nesso filologico nell’evoluzione della nostra lingua sembri riproporsi in un momento della storia tanto importante come quello del passaggio all’ordinamento repubblicano che annuncia una nuova (o almeno una nuova fase della) realtà sociale e culturale del nostro paese della quale il cinema sembra condividere il percorso per oltre mezzo secolo, e non solo come vigile testimone dei tempi.

Il dibattito sul realismo e sulla sempre più pressante necessità di trovare una via italiana alla rappresentazione della realtà infiamma gli ambienti letterari e cinematografici, ma anche quello pittorico e delle riviste, già dagli anni '30 e impone l’abbrivio a quella multiforme e ricca stagione creativa che sintetizziamo, a volte in maniera troppo riduttiva, con la definizione di Neorealismo. Le istanze alla base di quest’ansia di rinnovamento sono le stesse che alimentano analoghi malcontenti sociali e impeti politici. L’antifascismo che anima molti scrittori e cineasti li accomuna alle idee di coloro che negli stessi anni, gli ultimi del regime fascista, iniziano a gettare le basi del paese che rinascerà sulle rovine della guerra. In alcuni casi, i nomi che agiscono nell’uno e nell’altro campo sono addirittura gli stessi: si pensi a Mario Alicata e a Pietro Ingrao, cosceneggiatori di un film che segna la grande svolta verso il neorealismo come *Ossessione* (1942) di Luchino Visconti e attivi assertori di un nuovo cinema – insieme a Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Massimo Mida e Gianni Puccini dalle pagine della rivista *Cinema*, diretta dal figlio del duce Vittorio Mussolini – che dopo l’esperienza resistenziale diventeranno protagonisti della scena politica sui banchi dell’assemblea parlamentare.

«La Costituzione trasse ispirazione e contenuto dalla Resistenza che, esprimendo l’ansia di libertà degli italiani di ogni condizione sociale, di ogni ideale politico e di ogni fede religiosa, volle essere ribellione alla dittatura e all’asservimento straniero, anelito alla libertà e ad un regime di autentica democrazia».¹ La stessa ispirazione, gli stessi contenuti, le stesse ansie e aneliti

¹ Giovanni Leone, dal discorso di insediamento alla Presidenza della Repubblica, 29 dicembre 1971.

costituiscono in effetti una sorta di dichiarazione poetica di quegli elementi che accomunano gran parte della produzione del neorealismo cinematografico dell'immediato dopoguerra, da Rossellini a De Sica, da Visconti a De Santis, da Germi a Lattuada, da Castellani a Zampa. È questo un cinema che parla al presente, che mette in scena la contemporaneità, la ricostruzione del paese nel suo farsi fisico e morale. Uno slancio che sembra esprimere la voglia di riscatto da una tragedia, le cui macerie scompaiono a poco a poco dalla geografia del paese ma restano impresse per sempre sulle pellicole, nelle immagini dei film. Sono gli anni della ricostruzione anche per l'industria cinematografica nazionale che, ripartendo nel '47 dagli sfollati accampati in quel che resta di Cinecittà, ridefinisce, pur tra mille contrasti, un suo quadro giuridico e istituzionale e riesce nel volgere di poco più di un decennio a raggiungere le sale di tutto il mondo.

Uno slancio che però è destinato ad affievolirsi molto presto, se è vero che «quelle che erano state le speranze delle prime stagioni postbelliche, coltivate sulla spinta dell'epopea resistenziale, a poco a poco cedevano: un clima ottusamente grigio dominava e le attese che avevano fermentato fino a poco dopo il referendum istituzionale si andavano spegnendo. [...] La politica della Ricostruzione [...] si era presto mutata in pratica della Restaurazione»² che, attraverso una sempre più accanita attività censoria e la sterzata verso una produzione di carattere eminentemente più popolare (e populista) e commerciale segna la fine del neorealismo. I successivi entusiasmi e l'ottimismo del *boom* economico coincidono con il periodo d'oro del cinema italiano, pronto però, nelle opere dei grandi autori (valga l'esempio di *La dolce vita* di Fellini su tutti) come nella commedia di costume, a cogliere le contraddizioni latenti in una società che già rischia di implodere su se stessa, sempre alle soglie del baratro, metaforicamente ed emblematicamente prefigurato da *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi. Gli anni della contestazione, degli scandali, della lacerazione del tessuto sociale coincidono con quelli di una commedia sempre più cinica e pessimista e di un cinema di impegno civile (quello di Rosi, Petri, Damiani, Montaldo, Maselli) sempre più attento a una realtà che sfugge completamente di mano. E poi gli anni bui, gli anni di piombo del terrorismo, dell'ingovernabilità politica, della tensione sociale, parallelamente alla crisi più nera nella storia del cinema italiano da cui si riemerge solo nell'ultimo decennio. Un percorso comune, dunque, come del resto è normale che sia considerando il fatto che il cinema, oltre che espressione artistica e culturale e rappresentazione del costume e della dialettica sociale – da cui riceve umori, ispirazione e condizionamenti ma su cui a sua volta incide in una relazione evidentemente biunivoca – è anche industria, mercato, comunicazione di massa e, almeno fino ai primi anni '70, costituisce il *medium* per eccellenza nel nostro paese.

Un nuovo cinema – il cui carattere di novità è insito in quel prefisso neo- che diverrà una costante di tanta arte del '900 – che segue dunque passo passo la nuova Italia repubblicana mantenendo però sempre, o quasi, un atteggiamento molto critico,

² L. Micciché, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in Aa.Vv., *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Quaderno n. 74 della XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1978, p. 5. Sono, gli anni '50, quelli in cui Gronchi, in un messaggio al Parlamento (11 maggio 1955), richiama a «un impegno di moralizzazione severa della vita pubblica».

quasi di costante verifica di quei comuni ideali di partenza a cui mantenere fede. Le scene di giubilo di Alberto Sordi/Magnozzi in *Una vita difficile* (1961) di Risi all'indomani della vittoria della Repubblica nel giugno del '46, rimangono un fatto pressoché isolato, unica rappresentazione in positivo della svolta storica che dovrebbe costituire «la prova che il nostro paese era maturo per la democrazia»³, del resto subito smorzata nelle successive sequenze dello stesso film. Ben diverso è infatti il quadro in cui essa si inserisce, ad esempio, nel coevo *Salvatore Giuliano* (1961) di Francesco Rosi, ricostruzione delle imprese del noto bandito siciliano a partire dai presupposti che consentirono l'ascesa del MIS e dell'EVIS in seguito allo sbarco degli Alleati, sino all'ultimo drammatico atto nel 1950, dopo la strage di Portella delle Ginestre. Anche in questo caso, risulta decisivo il nuovo equilibrio di forze che viene a ridisegnarsi nel fatidico 1946; anno in cui, oltre al referendum, a maggio viene concessa l'autonomia alla Sicilia e a giugno l'amnistia per i reati politici, firmata dal Ministro di Grazia e Giustizia Togliatti. Il caso della Sicilia e della collusione con i poteri occulti è paradigmatico di una realtà politica e sociale che si rinnova ma è già compromessa in partenza da vecchie questioni mai risolte. Del resto, una lettura metaforica del “tradimento” dei presupposti sui quali erano riposte le speranze di rinnovamento della svolta referendaria viene fornita anche ne *Il gattopardo* (1963), in quel plebiscito popolare non a caso posto esattamente a metà della narrazione, che deve sancire l'annessione della Sicilia (vera terra simbolo delle contraddizioni e dei mutamenti epocali del paese) al Regno d'Italia vanificato dalla linea di continuità tra il prima e il dopo rappresentata dal “trasformismo” di Tancredi.

Senza più alcun nesso con Depretis, e senza alcuna mediazione metaforica data dalla prospettiva storica, il trasformismo era però già stato la principale chiave di lettura, immediatamente dopo il passaggio alla repubblica, di *Anni difficili* (1947) e *Anni facili* (1953), due opere in un certo senso complementari frutto della collaborazione tra il regista Luigi Zampa e lo scrittore Vitaliano Brancati. *Anni difficili* segue le imprese di un modesto impiegato costretto suo malgrado a prendere la tessera del PNF negli anni '30 ed epurato nel '45 dagli stessi pezzi grossi che prima militavano nel regime.⁴ Il film, accusato di qualunquismo, denuncia abbastanza apertamente, sebbene scadendo spesso nel bozzetto, il disagio di quanti non hanno digerito i compromessi del nuovo governo – guidato da De Gasperi subentrato a Parri non gradito agli alleati americani – con i rappresentanti del fascismo. In *Anni facili* (la consequenzialità logica dei due titoli è di per sé eloquente) la macchina da presa “pedina” inesorabile, verrebbe da dire seguendo la poetica enunciata da Zavattini, un maestro siciliano che deve rinnegare i suoi ideali di fervente antifascista e umiliarsi gioco forza nella logica della corruzione ormai dilagante, pagando ovviamente di persona le conseguenze. Zampa allarga in un certo senso la prospettiva storica del trasformismo italico, visto comunque più in chiave di pratica sociale che di

³ Luigi Einaudi, dal messaggio di insediamento alla Presidenza della Repubblica alle Camere riunite in seduta comune, 12 maggio 1948; poche settimane, quindi, dopo la vittoria democristiana alle prime elezioni politiche e la definizione della rappresentanza parlamentare della prima legislatura.

⁴ L'amnistia concessa a giugno del '46 rimette di fatti in gioco il vecchio padronato provocando un'ondata di proteste e di scioperi. Il film di Zampa, dunque, poggia sulle basi della tensione sociale che inizia a diffondersi nell'immediato dopoguerra.

malcostume politico, sintetizzando in *L'arte di arrangiarsi* (1954) un quarantennio di storia nazionale a ennesima conferma dell'affermazione di una linea di pensiero che da Aristotele giunge sino a Croce (e ben oltre), passando per Machiavelli, e basa il suo realismo politico sui rapporti di forza e sull'effettualità delle cose (pubbliche) secondo la nota metafora della volpe e del leone, che *Le mani sulla città* (1963) e *Il caso Mattei* (1972) di Rosi esplicitano in maniera dichiarata.

È decisamente sintomatico che il nostro cinema manifesti, subito dopo il referendum del '46, ma prima ancora dell'emanazione della Costituzione, un clima di sfiducia e di scetticismo, soprattutto portando sullo schermo personaggi di estrazione popolare – ma, negli anni '50, anche basso e medio borghese; si pensi alla crisi che attanaglia il *milieu* descritto nei primi film da regista di Michelangelo Antonioni – nettamente in contrasto con lo spirito di collaborazione che accompagna invece i lavori della Costituente: è il caso di *L'onorevole Angelina* (1947) di Renato Castellani, interpretato da una volitiva Anna Magnani che per far valere i diritti degli abitanti di una disagiata borgata romana intravede come unica soluzione quella di prendere parte in prima persona all'azione politica, candidandosi alla Camera dei Deputati e revocando, in sostanza, la delega ai politici di professione, delegittimati di fatto dalla loro stessa condotta.⁵ Angelina è costretta a tornare nei ranghi, al suo ruolo di madre di famiglia che deve cercare di mandare avanti una casa con cinque figli a carico. C'è chi invece dai ranghi tenta a tutti i costi di uscire: come Silvana Mangano e Raf Vallone in *Riso amaro* (1949) di De Santis e Steve Cochran/Aldo ne *Il grido* (1956) di Antonioni che sognano di andare in quella America che ancora rappresenta il mito della libertà e, soprattutto, del benessere; o come la carovana di siciliani che affronta un avventuroso viaggio per raggiungere la Francia in *Il cammino della speranza* (1950) di Germi. La Repubblica della ricostruzione, del piano Marshall e dello sviluppo che tarda a palesare i primi risultati, conosce infatti una nuova ondata migratoria, che spopola le campagne del Sud (ma non solo) e affolla oltre modo la capitale e le città industriali del Nord creando nuove realtà demografiche, sociali, relazionali, lavorative, abitative che *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti racconta in tutta la loro drammaticità – e sulle quali torna Gianni Amelio in *Così ridevano* (1998) attualizzando, dopo *L'America* (1994) il discorso alle nuove realtà migratorie – e che sono ancora al centro di un film a metà tra documentario e finzione come *Trevico-Torino (Viaggio nel Fiat-Nam)* (1973) di Ettore Scola, ma anche delle preoccupazioni di due Presidenti della Repubblica se prima Segni nel '62 e poi Giuseppe Saragat nel '64, entrambi appena eletti, ribadiscono la necessità di una serie di riforme urgenti che affrontino definitivamente le priorità (il lavoro, la casa, la sanità, la scuola) affinché si riducano le distanze sociali e ci sia più democrazia e libertà.

Una ricostruzione che passa anche attraverso il sacrificio del mondo rurale, che nell'immediato dopoguerra rappresenta ancora il vero volto del paese: scioperi e tumulti si susseguono a testimonianza di un malcontento prontamente registrato da *Il mulino del Po* (1949) e dalla cosiddetta “trilogia della terra” di un ciociaro verace come Giuseppe De Santis. In *Caccia tragica* (1947), *Riso amaro* (1949) e *Non c'è*

⁵ L'idea narrativa ha una sua originalità e attualità, uscendo il film nel 1947, in pieno fervore pre-elettorale.

pace tra gli ulivi (1950) abbiamo le ultime descrizioni di un mondo destinato a scomparire innanzitutto dagli schermi, come testimonia l'impossibilità, per esplicita volontà politica denunciata dallo stesso regista, di portare a termine nei primi anni '50 un quarto progetto di grande attualità intitolato *Nostro pane quotidiano*, ispirato ai fatti di Melissa in Calabria in periodo di pieno dissenso causato dalla Riforma agraria del '50. Una volontà politica che, nella Repubblica il cui compito dovrebbe essere quello di «rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che [...] limitano la libertà e l'uguaglianza dei cittadini»⁶ e di «rinsaldare nel cuore di ogni cittadino l'affetto per la democrazia e la libertà»⁷, si scontra apertamente con il dissenso di molti cineasti firmatari, a partire dal '48, di diversi manifesti in difesa della libertà del cinema italiano. Il primo provvedimento legislativo (un D.L.) del dopoguerra in materia cinematografica disponeva all'art. 1 che "l'esercizio delle attività di produzione di film è libero". Ma tale articolo già non figurava più nel testo della "legge Andreotti" che, in vigore dal 1 gennaio 1950, contribuisce all'affossamento del neorealismo e del cinema di qualità. È del resto proprio il Sottosegretario alla cinematografia Giulio Andreotti a fare scalpore, facendo pubblicare dai giornali una lettera indirizzata a Vittorio De Sica in cui rimprovera all'autore di *Umberto D.* (1952) di dare una cattiva immagine del paese.

Nella nuova Italia della "cosa pubblica", il cinema diventa una cartina di tornasole della vistosa frattura nel rapporto di fiducia tra componente sociale e rappresentanza politica, una sorta di scandaglio dell'effettiva attuazione dei valori e dei principi fondanti della Costituzione: il diritto al lavoro, alla casa, alla tutela della salute e della famiglia, all'istruzione, nonché la sovranità del popolo, i doveri di solidarietà, lo sviluppo della cultura, l'uguaglianza dei cittadini, la giustizia e la sua amministrazione.

Sono questi ultimi due, l'uguaglianza e la giustizia, i due temi più sentiti, quelli più ricorrenti sul grande schermo. È un'ingiustizia profondamente e storicamente radicata, complice anche l'ignoranza, la causa a cui i membri del MIS imputano i disagi che spingono i giovani siciliani ad aderire alla causa separatista in *Salvatore Giuliano*. E sempre in Sicilia, è nella differenza tra la Legge che lo Stato cerca di imporre e un senso della giustizia completamente diverso ma radicato nella mentalità a fraporsi tra il protagonista di *In nome della Legge* (1949) di Germi, il pretore interpretato da Massimo Girotti, e gli abitanti e i mafiosi del paese in cui viene trasferito. Ingiusta è la giustizia che condanna Raf Vallone/Francesco Dominici in *Non c'è pace tra gli ulivi*, pur garantendogli quella difesa d'ufficio prevista dall'art. 24 della Costituzione da poco vigente: reduce da una guerra combattuta per il proprio Paese e disoccupato, Francesco finisce in galera per una colpa che non ha. Un po' come accade ad Amedeo Nazzari ne *Il bandito* (1946) di Lattuada, con la differenza che, in questo film, il protagonista sceglie volontariamente e provocatoriamente la via del crimine intradando la vicenda su toni da *gangster movie*, mentre nel film di De Santis, la vicenda viene trasfigurata in senso mitopoietico in uno scenario western che sposta l'attenzione dal fatto narrato alla

⁶ Costituzione della Repubblica Italiana, art. 4.

⁷ Antonio Segni, dal discorso di insediamento alla Presidenza della Repubblica, 11 maggio 1962.

sfera ideologica, dall'ingiustizia subita dal singolo ai principi e alle responsabilità che pertengono alla collettività. Che è poi, spesso, la morale affatto consolatoria di certi film con Totò degli anni '50, tra i quali vale la pena di ricordare *Guardie e ladri* (1951) e *Totò e Carolina* (1955) di Mario Monicelli.

Alle stesse responsabilità sembra quasi inchiodare la mezza figura di Alberto Sordi che punta l'indice contro lo spettatore in *Una vita difficile*, guardando direttamente verso la macchina da presa mentre in profondità di campo, sul fondo dell'aula di tribunale, alle spalle del giudice, campeggia la nota formula «La giustizia è uguale per tutti». L'immagine, assurda subito a iconica sineddoche dell'intero film di Risi, trasgredisce una regola fondamentale della grammatica filmica (il divieto dello sguardo in macchina) e opera quella che Althusser definisce "interpellazione", chiamando direttamente in causa lo spettatore. Althusser, in effetti, utilizza questo termine analizzando le modalità di coinvolgimento degli individui in una struttura sociale con un'ideologia dominante.⁸ Grazie a essa, l'individuo viene chiamato in causa e si identifica in un ruolo apparentemente attivo in tale struttura. Nel linguaggio cinematografico, l'interpellazione ha un effetto opposto perché rompe l'effetto di realtà delle immagini sullo schermo sottraendo lo spettatore alla sua posizione di passivo voyeur. In quel momento il *récit* s'interrompe e resta il coinvolgimento diretto, resta quel dito puntato, da inquisitore se vogliamo, da parte di un italiano medio che fa rivivere allo spettatore medio eventi e situazioni della storia recente a lui certo familiari, trasferendo su quest'ultimo, e quindi sulla collettività, le responsabilità di una giustizia non certo uguale per tutti, con buona pace dell'*isonomía* di Clistene.

Una vita difficile è infatti la storia di Silvio Magnozzi, ma è anche un affresco di vent'anni di storia italiana. Ex partigiano, uomo di sinistra, dopo la guerra Magnozzi si trasferisce a Roma e tenta di diventare giornalista (mestiere il cui scopo dovrebbe essere la ricerca della verità); dopo l'esultanza per la vittoria della Repubblica al referendum del '46, viene messo in carcere in seguito ai tumulti verificatisi dopo l'attentato a Togliatti nel '48. La vita familiare, il rapporto con la moglie, la nascita di un figlio, le difficoltà economiche minano progressivamente l'integrità morale dell'uomo che finisce per cedere alle offerte poco lecite di un ricco industriale. La vita sembra finalmente arridere a Silvio che vive il suo *boom* personale; quando però viene umiliato davanti a tutti nel corso di una festa tenuta dall'industriale, recupera la dignità, scaraventa il suo capo nella piscina e se ne va davanti allo sguardo incredulo dei presenti.

A quindici anni dalla svolta repubblicana, *Una vita difficile* propone una riflessione su auspici e delusioni di un'epoca secondo uno schema narrativo che ricorda *Anni difficili* e *L'arte di arrangiarsi* e che viene in seguito riproposto da altri film. Lo stesso spunto narrativo è sfruttato infatti da *C'eravamo tanto amanti* (1974) di Scola: anche in questo caso i tre protagonisti sono ex partigiani, condividono inizialmente i valori della Resistenza su cui viene fondata la nuova Italia del dopoguerra, ma li perdono strada facendo ognuno dietro alle proprie illusioni, alle proprie miopie, al proprio opportunistico cinismo passando, non indenni, attraverso la Ricostruzione e il *boom*. Trent'anni di storia italiana attraverso un *patchwork* di

⁸ Cfr. L. Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1974..

materiali e di fonti che si mescolano alla finzione narrativa e che Scola desume dal cinema, dai cinegiornali e dalla TV, dando una rappresentazione di come l'Italia ha rappresentato e percepito se stessa attraverso i *media*. In questo quadro acquista rilievo la figura apparentemente marginale di Stefania Sandrelli/ Luciana, legata sentimentalmente e formalmente e poi abbandonata, in successione cronologica, da ciascuno dei tre protagonisti: il proletario, l'intellettuale e il borghese. «*C'eravamo tanto amati*, mentre ostenta l'amore per la donna, esprime la favola della Passione, della Dispersione e del Ritrovamento [...] dove la donna amata, perduta e ritrovata è la Resistenza»⁹ e i suoi valori. Nel film di Scola, «il corpo caduto di Luciana rappresenta i diversi volti dello spettro geopolitico italiano, salvato alla fine dal matrimonio con Antonio, l'attivista comunista, metafora della possibile redenzione collettiva del paese sotto l'egida della Sinistra»¹⁰.

Un montaggio interamente costituito da materiali di repertorio è quanto propone invece *Forza Italia!* (1977) di Roberto Faenza: immagini del viaggio di De Gasperi negli Stati Uniti (forse l'evento più determinante per il futuro dell'Italia dopo la guerra), l'uscita del PCI dal governo, le elezioni del '48, i comizi di padre Lombardi, e poi le canzoni di Sanremo, la campagna di moralizzazione delle statue, la sconfitta di De Gasperi nel '53, la RAI, il congresso DC di Napoli, la tragedia del Vajont, i discorsi di Saragat, le prime stragi terroristiche, la visita di Nixon in Italia, Fanfani che si pronuncia contro il divorzio, le vane promesse di rinnovamento al congresso DC del '76. Un film che lascia parlare le testimonianze documentarie, dunque, ma molto soggettivo e provocatorio nella scelta, nell'accostamento e nella sequenza in cui esse sono presentate. L'oggettività dei fatti la ricerca invece Rossellini in *Anno uno* (1975), il cui metodo televisivo influenza anche questo suo ultimo progetto per il cinema; la figura di De Gasperi spicca in un quadro illustrativo che vuole porsi come compendio storico non filtrato né manipolato e ne emerge come l'artefice della ricostruzione nazionale e della democrazia.

Una prospettiva storica la suggerisce anche *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores, anche se paradossalmente per sottrazione, “non” facendoci vedere i cinquant'anni che separano le gesta di un gruppo di soldati italiani che restano bloccati su un'isola greca durante la seconda guerra mondiale e il finale ambientato ai giorni nostri (il '90). Qui l'attivismo fascista (più nella retorica delle parole che nei fatti o nelle convinzioni ideologiche) del sergente Abatantuono/Lorusso si trasforma, dopo l'8 settembre, in genuino entusiasmo e utopia progettuale che trova la sua motivazione – tipicamente nei film di Salvatores – nell'identità del gruppo, della collettività, davanti all'opportunità storica di “rifare l'Italia”. E cinquant'anni dopo, l'entusiasmo è diventato disillusione e amara constatazione che «non ci hanno lasciato cambiare niente» e, quindi, la decisione di andarsene.¹¹ Mezzo secolo che non ci viene mostrato perché ciò che doveva accadere non c'è stato.

⁹ R. Tessari, “Cinema Nuovo”, XXIV, 235-236, maggio-agosto 1975, p. 270.

¹⁰ M. Marcus, *The Italian Political Body Is a Woman: Feminized National Identity in Postwar Italian Film*, in D. Stewart D., A. Cornish (ed. by), *Sparks and Seeds: Medieval Literature and Its Afterlife*, Turnhout, Brepols 2000, pp. 329-347.

¹¹ Cfr. la lettura di *Mediterraneo* proposta in M. Marcus, *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2002, pp. 76-93.

Con la sua struttura narrativa particolarmente studiata a livello di sceneggiatura, *Mediterraneo* sovverte in parte i modi tradizionali della commedia così come li indica Frye in quanto essi prevedono l'integrazione finale nel nuovo modello sociale del maggior numero possibile di individui.¹² Ed è proprio questo uno dei *topoi* più interessanti del cinema italiano degli anni '60 e '70: la forzata reintegrazione e i tentativi di non integrazione, che spesso conducono all'esito opposto alla commedia, ossia all'emarginazione, all'isolamento – come accade a Ingrid Bergman in *Europa '51* (1952) e a Totò in *Dov'è la libertà?* (1953), entrambi di Rossellini – in una società che non garantisce all'individuo l'uguaglianza e i diritti sanciti dalla Costituzione. È l'eterno contrasto tra individuo e società, come nel caso di Magnozzi, ma anche di molti altri protagonisti delle “commedie all'italiana” meglio riuscite – *I soliti ignoti* (1958) di Monicelli, *La vita agra* (1964) di Lizzani, *Il boom* (1963) di Risi, *La terrazza* (1980) di Scola – che nonostante i tentativi di opposizione sono alla fine costretti a cedere.

I toni cambiano decisamente nei film di altri autori, che affrontano il tema dell'integrazione partendo da presupposti ideologici ben più marcati come in *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci, melodrammatico adattamento della *Certosa di Parma* di Stendhal in cui si consuma la tragedia dell'incapacità di superare i vincoli imposti dalla società; oppure in *I cannibali* (1969) di Liliana Cavani, che si ispira all'*Antigone* di Sofocle per analizzare i limiti di una contestazione destinata alla sconfitta; nel lavaggio del cervello e nella persuasione forzata, tutt'altro che occulta, a cui sono costretti gli studenti rivoltosi in *H2S* (1969) di Faenza; o, infine, nell'aggressività cromatica e nel linguaggio sperimentale di *Escalation* (1968) anch'esso diretto da Faenza, film dal registro decisamente grottesco sulla società dei consumi dominata da una borghesia senza scrupoli. Secondo Pasolini, l'irredimibilità della borghesia ha ormai corrotto una società destinata a soccombere attraverso quella stessa logica dello sfruttamento che ne costituisce lo strumento di dominio: è quanto accade in *Teorema* (1968), ma il pessimismo di Pasolini nei confronti del “degrado antropologico” della società italiana – e della civiltà occidentale tutta, in senso lato – viene ribadito con forza nella sua *Abiura alla Trilogia della vita*, scritta nel 1975 durante le riprese del suo film più estremo, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* che traspone De Sade nell'esperienza infausta della Repubblica Sociale, di fatto giungendo a un giudizio ben più caustico sullo stato delle cose nell'attuale Repubblica.

Il fallimento della contestazione, lo svilimento delle sue istanze alla logica del terrorismo, la sfiducia in un cambiamento che non arriva, spinge diversi autori ad allontanarsi sul presente e a riflettere sugli ideali rivoluzionari ottocenteschi. Ideali traditi dal protagonista di *Allonsanfàn* (1974) nell'Italia dei moti carbonari e ideali a confronto, quelli del socialismo scientifico rivoluzionario e del socialismo utopico, in *San Michele aveva un gallo* (1971, ma uscito nelle sale nel 1975); entrambi i film sono diretti dai fratelli Taviani e rimandano ai contrasti ideologici alla base della crisi di identità vissuta da quella collettività mancata di cui riferisce *Mediterraneo* fondamentale per una progettualità comune. Che è poi ciò a cui allude indirettamente Visconti ne *Il gattopardo*, con il sarcasmo sprezzante di Tancredi sulla «Repubblica

¹² Cfr. il saggio sulla “teoria dei modi” in N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1998.

di don Peppino Mazzini», riferito alle diverse concezioni di unità e libertà propugnate dal fondatore della Giovine Italia ma soprattutto alla sua esperienza di triumviro della Repubblica romana. Stranamente, non sono molti i film che si soffermano sugli ideali repubblicani pre-Repubblica; di Mazzini va ricordato l'incontro con Garibaldi, a sua volta ex mazziniano, ritratto in *Viva l'Italia* (1960) di Rossellini prima della spedizione dei Mille, nel quale però non si approfondisce il timore che questi due personaggi diffondono tra le autorità politiche del tempo circa le eventuali conseguenze di un'impresisa svolta repubblicana dell'impresa e che porta ai fatti d'Aspromonte, ricordati dal colonnello Pallavicino ancora ne *Il gattopardo*.

Già in *Uccellacci e uccellini* (1966), Pasolini aveva colto la fine del sogno di riuscire a parlare al popolo, in senso gramsciano, poiché ormai ridotto a massa controllata dall'alto e senza coscienza critica,¹³ vanificando quella "riforma intellettuale e morale" che doveva precedere e costituire la base del rinnovamento sociale secondo Gramsci ma che sta anche alla base del modello platonico nella *Repubblica*; quel rinnovamento dall'interno del *corpus* sociale finalizzato al raggiungimento di una vera democrazia asserito da Dewey. È allora ad altre utopie che si rivolgono gli autori di opere che pongono l'educazione al centro della loro attenzione, aggiornando una tradizione che sostiene l'insegnabilità dell'*episteme* e che risale fino ai sofisti. In *Diario di un maestro* (1973), Vittorio De Seta segue gli sforzi di un insegnante giunto nella realtà degradata di una scuola di una borgata romana; partendo da un'analisi del disagiato contesto ambientale e familiare in cui vivono i ragazzi, il docente li coinvolge come gruppo, come collettività, in un progetto educativo che, infischiandosene dei rigidi e miopi dettami ministeriali – siamo per altro all'indomani di una riforma scolastica da poco entrata in vigore che subito manifesta la sua inadeguatezza – parte dallo studio di realtà concrete, quotidiane, per arrivare a discutere dei problemi relativi al lavoro, alla casa, alla guerra, alla crisi che investe il paese, ai valori su cui la nostra società sostiene di basarsi. Utopia perché il metodo del maestro di De Seta non è accettabile da parte delle istituzioni; a un presente che non concede spazi di sperimentazione e alle alternative, altri film contrappongono il recupero degli insegnamenti del passato. L'ultima parte di *Agostino d'Ippona* (1972) di Rossellini si sofferma sulla visione della storia del santo dottore della Chiesa come contrapposizione della lotta tra "città terrena" e "città eterna". Qui la necessità di un progetto educativo sostenuta da Agostino coincide metalinguisticamente con il progetto, anch'esso a suo modo utopico, di democratizzazione della conoscenza possibile, secondo Rossellini, attraverso l'uso didattico del mezzo televisivo a cui da anni ormai dedica i suoi sforzi creativi. Lo stesso mezzo e la stessa idea di rinnovamento sociale attraverso la trasmissione del sapere e un processo di educazione permanente¹⁴ visto come "molla del progresso" da Tommaso Campanella nel suo trattato *La città del sole*, viene portato sul piccolo schermo da Gianni Amelio nel 1973. Nel film, il rapporto tra realtà e utopia attualizza il pensiero del domenicano rapportandolo al ruolo degli

¹³ Sarebbe interessante leggere questi film di Pasolini alla luce, oltre che delle analisi di Gramsci, delle teorie formulate dagli esponenti della Scuola di Francoforte, in particolare quelle di Herbert Marcuse.

¹⁴ Convinzione che precede di quasi quattro secoli il dibattito attualissimo sul *lifelong learning*.

intellettuali e alle effettiva praticabilità di una rivoluzione (del pensiero). *Domani accadrà* (1988) di Daniele Luchetti, il cui titolo già rimanda ironicamente a quel futuro in cui ciò che si auspica non è accaduto, mette a confronto il mito del “buon selvaggio” di Rousseau e la realizzazione della “società dell’Armonia” teorizzata da Fourier sulla scorta della fiducia nel progresso scientifico e tecnologico. Armonia che si sfalda immediatamente per il timore dei moti rivoluzionari inducendo i due protagonisti a unirsi ai patrioti mazziniani.

Insomma, quarant’anni di cinema dipingono un quadro tutt’altro che consolatorio e rassicurante marcando di continuo la mancata realizzazione pratica di quelle premesse da cui era partita la scelta repubblicana e aveva ispirato i lavori della Costituente. Ma non si tratta di un panorama dominato dal disfattismo denigratorio, quanto piuttosto di uno sguardo critico costante, spesso supportato da intenti propositivi, nella sua capacità di non farsi assorbire nemmeno da quelle ideologie che gli stessi autori condividono e di contrapporre una «critica all’ideologia dello sviluppo come valore fine a se stesso e autosufficiente»¹⁵. Il cinema italiano è pronto a cogliere, ad anticipare persino – nel cinismo che contraddistingue Nanni Moretti in *Il portaborse* (1991) di Luchetti, un film che si rivela quasi profetico quando scoppia lo scandalo di Tangentopoli – gli umori diffusi di quanti all’inizio degli anni ’90 auspicano il passaggio dalla prima a una seconda Repubblica. Gli affreschi sono più immediati, si condensano (*a fresco*, appunto) sull’immediato, sulla percezione filtrata dai *media* della realtà convulsa e confusa di questo momento di transizione. *Repubblica nostra* (1995) del documentarista Daniele Incalcaterra, recupera le testimonianze dei protagonisti di un controverso 1994: i giudici dell’inchiesta “Mani pulite”, un operaio dell’Alfa eletto deputato nei DS, i sondaggi di Gianni Pilo, le dimissioni del governo Berlusconi. E poi *Aprile* (1997) di Moretti, che racconta quattro anni di fermenti, di vita politica e sociale italiana. «Ma il nuovo c’è? È quello che si chiede lo stesso Moretti, e che chiede nel film a un deluso Corrado Stajano, ex senatore della sinistra che risponde: “Non ci sarà mai spazio per il nuovo finché la politica resta quella che è”. [...] Bisogna “dire qualcosa”, riflettere su stessi, mettersi in gioco e uscire allo scoperto».¹⁶ Una riflessione continua, come quella del cinema italiano che ha scandito l’intera vita della prima Repubblica proponendone un costante ripensamento che non ha e non deve avere alcun intento revisionistico, ma che ci rimanda in fondo, quale premessa fondamentale a una futura seconda Repubblica, a qualcosa di molto semplice ma tuttora disatteso riassumibile parafrasando quanto sosteneva Norberto Bobbio: la necessità di un studio attento dei sistemi esistenti per valutarne l’efficacia reale.

Bibliografia

¹⁵ S. Guarracino, *Storia degli ultimi cinquant’anni. Sistema internazionale e sviluppo economico dal 1945 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 262. Guarracino si riferisce in realtà a quella che ritiene “l’eredità più autentica” del movimento della contestazione, ma si tratta di un atteggiamento che mi sembra di ravvisare e di poter proporre come una delle costanti, dei motivi di coerenza nel corso degli anni, del cinema italiano.

¹⁶ V. Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia 2001, p. 23.

- Aa.Vv., *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Quaderno n. 74 della XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1978.
- P. Bondanella, *Italian Cinema: from Neorealism to the Present*, Continuum, New York, 2000.
- G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- A. Costa, *Trent'anni con i pugni in tasca*, CSC, Roma 1995.
- M. Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, Univ. of Toronto Press, Toronto 1995.
- M. Liehm, *Passion and Defiance. Films in Italy from 1942 to the Present*, Univ. of California Press, Berkeley 1984.
- M. Marcus, *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2002.
- L: Miccichè, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995.
- L. Miccichè (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.
- L. Miccichè, *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia 1998.
- P: Pintus, *Storia e film. Trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*, Bulzoni, Roma 1980.
- L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- P. Russo, *Breve storia del cinema italiano*, Lindau, Torino 2002.
- P: Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, London-New York 1996.
- G. Tinazzi, *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1976.
- V. Zagarrìo, *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 2000.
- V. Zagarrìo, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia 2001.