

Lessico del cinema italiano III

Lessico del cinema italiano
a cura di Roberto De Gaetano

Piano dell'opera

Volume I

Introduzione del curatore. *Amore* (Roberto De Gaetano), *Bambino* (Emiliano Morreale), *Colore* (Luca Venzi), *Denaro* (Marcello Walter Bruno), *Emigrazione* (Massimiliano Coviello), *Fatica* (Federica Villa), *Geografia* (Francesco Zucconi).

Volume II

Habitus (Giacomo Manzoli), *Identità* (Roberto De Gaetano), *Lingua* (Fabio Rossi), *Maschera* (Bruno Roberti), *Nemico* (Daniele Dottorini), *Opera* (Francesco Ceraolo), *Potere* (Gianni Canova).

Volume III

Quotidiano (Carmelo Marabello), *Religione* (Alessio Scarlato), *Storia* (Christian Uva), *Tradizione* (Luca Malavasi), *Ultimi* (Alessia Cervini), *Vacanza* (Ruggero Eugeni), *Zapping* (Alessandro Canadè). *Postfazione* di Francesco Casetti.

LESSICO DEL CINEMA ITALIANO

Forme di rappresentazione
e forme di vita

Volume III

A cura di
Roberto De Gaetano

 **MIMESIS**

Lessico del cinema italiano
a cura di Roberto De Gaetano

COMITATO SCIENTIFICO

Gianni Canova, Francesco Casetti, Ruggero Eugeni,
Giacomo Manzoli, Federica Villa

COORDINAMENTO

Alessandro Canadè (responsabile), Francesco Ceraolo,
Alessia Cervini, Daniele Dottorini, Bruno Roberti, Luca Venzi

REDAZIONE

Raffaello Alberti, Simona Busni, Deborah De Rosa, Caterina Martino

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857535647

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo le immagini utilizzate per la presente pubblicazione, avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

INDICE

QUOTIDIANO <i>di Carmelo Marabello</i>	7
RELIGIONE <i>di Alessio Scarlato</i>	93
STORIA <i>di Christian Uva</i>	163
TRADIZIONE <i>di Luca Malavasi</i>	229
ULTIMI <i>di Alessia Cervini</i>	291
VACANZA <i>di Ruggero Eugeni</i>	359
ZAPPING <i>di Alessandro Canadè</i>	405
POSTFAZIONE. LE PAROLE PER DIRLO <i>di Francesco Casetti</i>	473
INDICE DEI FILM	483
INDICE DEI NOMI	499

LUCA MALAVASI

TRADIZIONE

L'appannamento di sguardo che, a poco a poco, s'impadronisce di Luciano, il protagonista di *Reality* (Garrone, 2012), ostaggio di una telefonata che non arriva e che potrebbe aprirgli le porte della casa del *Grande Fratello*, è già sinteticamente indicato nella prima scena del film, nella quale una carrozza dorata, trainata da due cavalli bianchi, percorre una strada trafficata del napoletano. Si tratta infatti di un segno eccedente, tra il surreale e il *camp*, che ha il potere di suggerire subito il cortocircuito tra identità e modelli, storia e fiaba, realtà e finzione che, lungo il film, porrà Luciano sempre più al di fuori di sé e del tempo. La *reality* mediatica a cui egli aspira, del resto, non possiede né storia né memoria, esattamente all'opposto della realtà piccola della sua vita ordinaria di pescivendolo, marito e padre: il banco del pesce in una piazzetta guttusiana, col Cristo benedicente al centro e tutt'attorno vicoli in cui si vive e fatica. Anche per questo, la preparazione di Luciano – nell'attesa della chiamata, e per rafforzarne l'avvento – somiglia (deve somigliare), almeno all'apparenza, a un percorso francescano, segnato da una progressiva spoliazione sia sul piano identitario – l'abbandono del lavoro e dei ruoli familiari –, sia sul piano materiale (i mobili della casa regalati a una piccola folla di sconosciuti). C'è da dimostrare a “quelli” del *Grande Fratello* (che, Luciano ne è certo, lo stanno spiando e studiando dal momento del provino a Roma) di essere un uomo buono e caritatevole: per Luciano, “pagliaccio” amante dei travestimenti (come rivela la prima sequenza del film, in cui indossa degli abiti femminili per intrattenere gli invitati di un matrimonio), si tratta, in fondo, dell'ennesima prova d'attore, anche se il progressivo scivolamento dentro il ruolo sarà, questa volta, senza ritorno.

Percorso francescano solo in apparenza, appunto: esso, infatti, non ha di mira la conquista di alcuna verità “superiore”, ma l'ade-

guamento forzato a un modello estraneo, primo atto di una riscrittura dell'identità per la quale Luciano è disposto a compromettere ogni cosa, sia sul piano dei sentimenti, sia sul piano della "roba". Il funzionamento della maschera è, in questo senso, perfettamente pirandelliano: «Se l'identità-maschera ci smarrisce è perché ci vincola ad una immagine, ad una forma che sterilizza la vita [...]. L'identità-maschera è illusoria, è arresto del movimento infinito e caotico della vita»¹. La spoliazione di Luciano sposta dunque il soggetto verso un territorio di negazione e assenza, verso una condizione di *anomia psichica* segnata da «uno strappo violento dell'Io dal Me, della coscienza vigile dallo strato sottostante della personalità che è stato plasmato dai processi di socializzazione che l'individuo assume spontaneamente come tradizione»².

Nessuno, prima di Garrone, era riuscito, nel cinema italiano, a dare forma con tanta lucidità alla violenza della *disappartenenza* a cui possono condurre i modelli imposti dall'ultima versione della società dello spettacolo: la critica non è, banalmente, di "merito" (la televisione, i reality ecc.), ma di forma e modo; è la sottolineatura della perversione di quell'incessante *essere guardati* (perfino da una mosca, e dunque, potenzialmente, da qualsiasi cosa) a cui la società contemporanea sottopone il soggetto, la cui costruzione non avviene (più) attraverso un processo di negoziazione e rielaborazione di contenuti "storici", provenienti dal passato – racconti, immaginari, esperienze ecc. –, che lo definiscono in quanto parte di una comunità, ma dall'adeguamento a un principio fantasmatico e straniero (*reality*), all'interno di comunità impermeabili alla storia e definite sulla base di un "patto" tutto interno, locale e, al limite, tribale.

In questo senso, il dispositivo della casa del *Grande Fratello*, in sé e per come s'inserisce nel tessuto sociale, distilla alcune delle principali caratteristiche della contemporaneità, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra soggetto, società e storia. Le ha messe in luce, meglio di altri, Michel Maffesoli³, a partire dal riconosci-

-
- 1 R. De Gaetano, *Maschere nude, maschere vestite, maschere nere*, in "Fata Morgana", n. 22 (2014), p. 23.
 - 2 C. Prandi, *Tradizioni*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Einaudi, Torino 1981, p. 432.
 - 3 In particolare in M. Maffesoli, *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*, La Table Ronde, Paris 1992, e in Id., *Note sulla postmoder-*

mento – che dà avvio alla postmodernità – di uno sbriciolamento progressivo delle grandi narrazioni collettive della modernità, fondate sulla triade Individuo-Storia-Ragione. A queste, si è sostituita col tempo una socialità del “luogo”, in cui a contare è soprattutto la prossimità tra i soggetti, spesso del tutto accidentale e temporalmente limitata, e in cui l’azione aggregante dello “spirituale” lascia il posto a un orizzonte provvisorio di elementi e cose, quotidiane e concrete. Il luogo, in breve, è il legame, e all’alienazione di una visione storica del tempo s’accompagna una eterogeneizzazione del sociale, segnata da «una concatenazione di marginalità di cui nessuna è più importante delle altre»⁴. Una babelizzazione del sapere e delle rappresentazioni in forma di *bricolage* mitologico e valoriale, orientato «al raggiungimento della gioia nell’istante e nel presente vissuto nella totalità della sua intensità»⁵; e nella tensione tra queste due forze, ciò che si perde è, tra le altre cose, l’azione di una serie di modelli condivisi a prescindere dalla collocazione spazio-temporale del soggetto.

Tutto questo, come ben racconta la “bolla” temporale della Casa-Mondo in cui Luciano desidera entrare, si compie dentro una manifesta indifferenza (al limite della diffidenza) per la storia; la “relativizzazione” del tempo nella postmodernità, con la sua enfasi posta sul presente, annichilisce in particolare la dialettica essenziale di tutta la modernità (intrecciata alla nascita degli Stati e allo sviluppo delle identità nazionali), quella tra modernità e tradizione, tra passato, presente e futuro; o, quantomeno, una sua versione realmente critica. Fenomeno accentuatosi proprio con le crisi di fine secolo, quando il più antico e certificato sgretolamento dei “grandi racconti” politici e religiosi ha finito per toccare anche le ideologie dominanti della modernità novecentesca, vale a dire quella capitalistica (il mito della «libertà del mercato») e quella scientifica (il mito della «macchina intelligente»⁶), espressione di un “mondo futurista” enfaticamente sbilanciato verso l’avvenire:

nità, Lupetti, Milano 2005 [ed. or. *Notes sur la postmodernité*, Editions du Félin, Paris 2003].

4 *Ivi*, p. 53.

5 *Ivi*, p. 57.

6 Cfr. L. Villari, *L'insonnia del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Sono toccate [...] le basi stesse della civiltà moderna senza alcuna distinzione di regime, poiché diventa sempre più difficile poter concepire un futuro che risulti allo stesso tempo realizzabile e desiderabile, e la cui attesa possa configurarsi sufficientemente ragionevole come l'aspettativa che sia, se non da tutti, almeno da molti punti di vista migliore del presente⁷.

Il travestimento e l'uscita di scena del protagonista di *Reality* raccontano bene, di questa *impasse*, anche le conseguenze psicologiche, un misto di incertezza, disappartenenza identitaria e ubiquità, fino a trasformare la persona in *fantasma*, invisibile a quella moltitudine di sguardi così ossessivamente cercata: nel finale, Luciano riesce a introdursi finalmente nella Casa, scivolando non visto, inavvertito, tra i concorrenti e le decine di telecamere puntate su di loro. Del resto, la realtà contemporanea appare doppiata da versioni mediatiche inautentiche e provvisorie ma, al tempo stesso, promettenti e affascinanti proprio perché riparate dallo sfregamento del quotidiano, sciolte da un sentimento del tempo di tipo storico e da un rapporto di dipendenza tra *tempo sociale* e *tempo individuale*: la casa del Grande Fratello è, insieme, uno spazio reale e assente, psichicamente sospeso tra dissomiglianza e oblio del sé, dove il tempo scorre come un *countdown*, puro, semplice e astratto; l'arena dello scambio sociale si restringe grottescamente sull'individuo e la sua condotta isolata, e lo sguardo smette di funzionare come strumento relazionale (si è guardati, senza possibilità di rilancio). L'uscita dalla storia – personale e collettiva – di Luciano appare dunque nel film come l'incontro tra un desiderio di fuga e un richiamo seducente, la sostituzione di una realtà *dentro le cose* con una realtà *dentro la casa* definita soltanto da questo perimetro.

Così interpretata, la vicenda di Luciano esemplifica benissimo – come anticipato – quella condizione di anomia sociale caratteristica del soggetto della postmodernità, nella quale risultano ridefinite in modo profondo, nel segno dell'usura, le relazioni di valore tra individuo e società (intesa prima di tutto come spazio di tradizioni e norme), passaggio fondamentale nella costruzione di un'identità

7 K. Pomian, *Che cos'è la storia*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 164-165 [ed. or. *Sur l'histoire*, Gallimard, Paris 1999].

storica: a vincere, come ci ricorda ancora Maffesoli, è un “contratto di massa” «che poggia sul contagio affettivo, sul sentimento condiviso e sulla partecipazione a emozioni comuni»⁸; un modello di socialità che eradica o indebolisce il rapporto con le istituzioni, reali e simboliche, imponendo al sociale una nuova forma, a metà tra arcaismo e tecnologia, imprevedibile negli esiti⁹.

È, in breve, la vittoria di un “tribale affettuale”, in cui la chiusura individualistica sostituisce al confronto con i modelli provenienti dal passato e dalla tradizione un *patchwork* di forme d'uso modellato sulle esigenze contingenti del presente. E questo appare tanto più vero nel caso della società italiana, tradizionalmente «non un popolo [...] ma un insieme di individualisti legati, a seconda del momento storico, da un *dominus* [...] o da interessi “di parte”»¹⁰; di qui, al presente:

Più che di società (con le sue istituzioni e le sue norme) si deve parlare di un sociale da intendersi come un prodotto delle reti di relazioni sociali che ogni individuo intrattiene con coloro con i quali viene, in diverse circostanze, in contatto. È in questo spazio che ogni individuo “contratta” e gestisce quotidianamente la sua partecipazione sociale¹¹.

Una continuità “caratteriale” non priva, però, di evoluzione interna: prima del compiuto manifestarsi di quella mutazione antropologica della società italiana indicata fin dagli anni sessanta da Pier

8 M. Maffesoli, *La contemplazione del mondo. Figure dello stile comunitario*, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 129 [ed. or. *La contemplation du monde*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993].

9 «La storia individuale, non meno che quella generale, non si può più interpretare in termini di evoluzione. La marcia trionfale del Progresso ha fatto il suo tempo. Perfino l'etnocentrismo occidentale non è più attuale. Le culture s'interpenetrano, e le loro diverse temporalità contaminano il modo d'essere e di pensare. Per dirlo in termini ancora più netti, la storia certa di se stessa lascia il posto a una mitologia plurale e diversificata», *ivi*, p. 125.

10 M. Livolsi, *Chi siamo. La difficile identità nazionale degli italiani*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 201. L'individualismo come tratto qualificante del “carattere” italiano è un tema ricorrente nelle indagini sull'identità nazionale, già nell'Ottocento: cfr. S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

11 M. Livolsi, *Chi siamo. La difficile identità nazionale degli italiani*, cit., p. 201.

Paolo Pasolini (e che coincide proprio con un'inedita «attrazione individualista»), alcune istituzioni – prima tra tutte la famiglia – avevano definito e garantito, nel tempo, delle conformazioni sociali stabili e, al tempo stesso, elastiche, in grado di mantenere vivo il confronto – poco importa se nel segno dell'incontro o del conflitto – tra passato e presente, tradizione e innovazione. Ma a partire dagli anni ottanta – decennio di passaggio tra due diverse forme di “riflusso” – anche su questo fronte si registra una crisi di tenuta, dovuta in gran parte proprio all'intensità delle contaminazioni tra il reale e il quasi-reale diffuso dai media, con la vittoria di un individualismo di massa nel quadro di una modernità rampante sempre più svincolata dal rispetto delle regole e dei vincoli collettivi (termini come “patria” e “nazione” non sono mai suonati così vuoti), con la storia che s'allontana sullo sfondo, tra pacificazioni indifferenti e rievocazioni al passato remoto. Finale per certi versi inevitabile: passata direttamente dall'arcaicità alla postmodernità, saltando quindi «tappe che altri popoli hanno faticosamente sperimentato proprio procedendo nel consolidare la propria identità nazionale»¹², l'Italia del Novecento – e più vistosamente dal secondo dopoguerra – ha ridefinito se stessa nel segno di una modernità incompiuta (sempre “troppa” o “troppo poca”), «che non riesce a cancellare l'antimodernità, non è capace né di superare né di risolvere in sé il passato, ma si sovrappone semplicemente ad esso, vi si mischia goffamente producendo solo incongruenze e inefficienze»¹³.

Tradizione e tradizioni

Nelle pagine che seguono proveremo a mettere a fuoco alcune *forme* (rese esplicite dal cinema) di questo dialogo imperfetto, per eccesso o per difetto, tra passato e presente, sentimento storico e slancio moderno: dialogo intimamente connesso al tema della

12 *Ibidem*. Parole che riecheggiano il pensiero di Galli della Loggia: «Nel caso italiano [...] tra il passato e la modernità non ha potuto esservi alcun trascorrere lento ed appena armonico, nessun passaggio connotato di un minimo di coerenza, non ha potuto stabilirsi alcuno svolgimento organico di premesse indigene», E. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 66.

13 *Ivi*, p. 139.

tradizione, i cui contenuti e le cui funzioni – strettamente legati alla questione dell'identità nazionale – evolvono proprio a partire da una dialettica mutevole tra conservazione e innovazione. Storicamente, non a caso, il dibattito attorno al ruolo della tradizione riemerge nel discorso filosofico e politico proprio in coincidenza con la nascita degli Stati-nazione e l'avvio della prima industrializzazione europea, per non uscire più di scena. Alla visione illuminista, che liquida la tradizione come un ostacolo al progresso e all'emancipazione (da ricacciare dunque ai margini del sapere, tra religione e superstizione), si sostituisce così, a partire dalla fine del Settecento, una visione – alimentata dal romanticismo – in cui la tradizione, al contrario, è vissuta come un tassello fondamentale della storia umana: un principio di continuità che, intrecciato alla legge, consente ai popoli di eternare «la loro fama e la loro posanza ne' lor successori», narrando «alla posterità e alle lontane regioni le loro glorie, e l'onnipotenza de' loro numi»¹⁴; ma, anche, un principio di trasformazione, perché «la tradizione non è una statua immobile, ma vive e rampolla come un fiume impetuoso che tanto più s'ingrossa quanto più s'allontana dalla sua origine»¹⁵. Più di un secolo dopo, riflettendo sull'importanza della tradizione del Risorgimento nella formazione della mentalità e dello spirito italiani, Leone Ginzburg utilizzerà argomentazioni analoghe, confermando, da un lato, la tenuta dell'impostazione romantica, e rivelando, dall'altro, grazie a un punto d'osservazione posto al termine dei processi di formazione delle nazioni europee, il valore *strategico* della tradizione: ad essa, infatti, «ci si richiama di continuo per ricavarne norme di giudizio e incentivi all'azione», ma di volta in volta possono cambiare «gli aspetti della tradizione che hanno più efficacia su di noi, perché la vita pone inevitabilmente l'accento ora su un problema, ora su un altro»¹⁶. Intreccio di mo-

14 U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in Id., *Opere*, vol. II, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, p. 513.

15 G.W.F. Hegel, *Introduzione alla storia della filosofia*, in Id., *Lezioni sulla storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze 1964, pp. 10-11 [ed. or. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Duncker und Humblot, Berlin 1840-1844].

16 L. Ginzburg, *La tradizione del Risorgimento*, Castelvecchi, Roma 2014, pp. 32-33. Il testo, scritto nel 1943, è pubblicato per la prima volta, postumo, a cura di C. Muscetta, in "Aretusa", n. 8 (1945), pp. 1-16.

vimenti naturali e costruzioni culturali, la tradizione è infatti «un fenomeno di lunga durata che la storia trattiene, “nasconde”, riplasma secondo esigenze mutevoli, ma sempre funzionali a problemi riaffioranti e non necessariamente in quanto prodotti esclusivi dei meccanismi inconsci degli immaginari collettivi»¹⁷.

L'avvio del dibattito moderno attorno al concetto di tradizione¹⁸ stabilisce inoltre, anche per il futuro, il principale termine “contrario”, quello di *modernità*, fino a trasformare la dialettica tra i due (a partire da Tönnies, Durkheim, Weber) in un classico della riflessione sociologica¹⁹. La modernità novecentesca, in particolare, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista sociale e culturale, farà di questa dialettica uno dei suoi principali motori ideologici, approntando di volta in volta configurazioni diverse, ora sbilanciate verso la complementarità, ora verso la contraddittorietà. Al punto che proprio l'articolazione particolare del dialogo tra tradizione e modernità segna in modo caratteristico e distintivo il volto delle società novecentesche: così, nella sua indagine sull'identità italiana, Ernesto Galli della Loggia individua proprio nella difficoltà «di combinare creativamente materiali e depositi storici della nostra identità, di adattare ciò che è peculiarmente italiano alle sue esigenze [della modernità] e viceversa», e nella «scarsa richiesta che gli italiani pongono alla modernità di essere sì tale ma con connotati italiani, che parlino cioè alla memoria della nazione»²⁰, il cuore del problema della nazione («una nazione senza uno Stato» e «uno Stato senza una nazione»²¹), fattosi via via più evidente, come anticipato, durante e dopo il miracolo econo-

17 C. Prandi, *Tradizioni*, in *Enciclopedia Einaudi*, cit., p. 416 (corsivo mio).

18 Per una sintesi, si vedano N. Abbagnano, *Tradizione*, in Id., *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 2006, pp. 881-882 e G. Colombo, *Tradizione*, in *Enciclopedia filosofica*, vol. 12, Bompiani, Milano 2006, pp. 11719-11721.

19 La progressiva centralità di questa dialettica nello studio della dimensione macrosociale contribuisce inoltre a definire meglio i contorni della tradizione stessa, distinguendola non soltanto dall'abitudine e dal folclore, ma anche da un fenomeno caratteristico delle moderne società occidentali come la moda.

20 E. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, cit., p. 155.

21 Una nazione che «ha aggirato la modernità grazie al machiavellismo», avendo «capito Machiavelli a rovescio», S. Vertone, *Introduzione: la cultura degli italiani*, in *La cultura degli italiani*, a cura di Id., Il Mulino, Bologna 1994, p. 11.

mico. Il che significa, per altro verso, la predominanza di un “evoluzionismo ingenuo”, che fa coincidere le tradizioni con un’epoca aurorale, priva di conflitti, sottratta al corso dei mutamenti storici, contro un “evoluzionismo complesso”, che vede nella tradizione un “organismo” dinamico, dotato di una specifica universalità che affonda però nella storia²²: ne è segno evidente la debolezza con cui molto cinema italiano – soprattutto contemporaneo: si pensi, per esempio, a Pupi Avati e Giuseppe Tornatore – dialoga col passato, scivolando fatalmente verso una contemplazione nostalgica o un passato remoto magico-arcaico; in entrambi i casi, un *sentimentalismo* il più delle volte inerte.

Altra cosa, invece, è il *sentimento della tradizione*, e attorno a questo s’intende ragionare. Obiettivo di queste pagine, infatti, non vuole essere quello di tratteggiare una fenomenologia delle tradizioni (italiane) attraverso il cinema, o di indagare la permanenza di questa o quella tradizione, ma quello di indicare – guardando alla produzione cinematografica come a un agente attivo – alcune *forme di esistenza* dell’idea di tradizione nella società italiana, attorno alle quali si rinnova, con temperature emotive variabili, quell’incessante confronto tra passato e presente, spinte al recupero e alla celebrazione della storia e movimenti di progresso e innovazione caratteristico delle società moderne. Dal culto al rifiuto, dalla passiva ritualizzazione (il farsi consuetudine irriflessa) alla difesa tautologica (la tradizione come verità), dall’uso strumentale al quieto annichilimento, la tradizione, proprio per il suo carattere intenzionale e consapevole²³, che definisce e anzi impone una *relazione* tra le generazioni, finisce inevitabilmente per alimentare non soltanto un investimento cognitivo e razionale, ma anche un coinvolgimento passionale. Come ci ricordano le parole di Hegel, infatti, la tradizione non costituisce mai un “oggetto” neutro, indifferente: essa, al contrario, inalbera sempre un confronto e impone una presa di posizione; in quanto componente essenziale della memoria sociale – «si può dire che una collettività si forma

22 Cfr. G.P. Caprettini, *Tradizioni*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 15, Einaudi, Torino 1982, p. 703.

23 Sono proprio questa intenzionalità e questa consapevolezza – la forza con cui strutturano la relazione implicata dalla tradizione – a distinguere la tradizione dall’abitudine, e a farne qualcosa da accogliere (o rifiutare) a partire da una riflessione cosciente.

e acquista consapevolezza della propria esistenza quando i suoi membri riconoscono di avere delle tradizioni in comune»²⁴ –, agisce direttamente sui processi di costruzione e definizione dell'identità, rivelandosi, insieme, necessaria e inevitabile, normativa e coercitiva.

In tutti i casi, e al di là delle variabili di contenuto (valori, norme, credenze, stili, atteggiamenti, comportamenti, tecniche) e forma (oralità, scrittura, modi di agire), l'idea di tradizione implica sempre una *relazione* – in origine, un “negoziato” – di stampo propriamente narrativo: un “oggetto di valore” viene trasmesso nello spazio e nel tempo (emblematicamente, quello delle generazioni), da un soggetto a un altro (anch'esso variabile quanto a forma e dimensione); e in tutti i casi, il senso profondo di questo processo è il medesimo: salvaguardare e socializzare, *nel tempo*, qualcosa a cui si attribuisce particolare valore e significato; farlo viaggiare da un punto della storia a un altro, per disegnare una continuità, tra conservazione (non si può parlare di tradizione se essa «non conserva almeno un nucleo minimo che non varia nel tempo»²⁵) e innovazione («una tradizione che si dimostri incapace di un certo grado di elasticità interpretativa e che quindi escluda possibilità di innovazione rischia di cristallizzarsi in forme rigide, incapaci di far fronte alle sfide provenienti dall'ambiente»²⁶). Ma in questa relazione il destinatario possiede, naturalmente, un certo grado di libertà (*deve* possederlo, perché da lui dipendono gli eventuali processi di innovazione), e nell'*uso* che sceglie di fare di ciò che la tradizione incarna e rivela – magari contro i “programmi d'uso” che essa predispone – si riflette, come anticipato, un più ampio *comportamento sociale* che chiama direttamente in causa questioni vitali per la definizione stessa di una società, dal tema dell'identità e della memoria collettiva al rapporto con il passato e la storia, dai legami intergenerazionali ai processi di inclusione del nuovo.

Da questa rapida presentazione si intuisce facilmente come nel caso dell'Italia – vale a dire: un'entità storica in cui il processo di unificazione si è svolto nello scontro tra identità culturale

24 A. Cavalli, *Tradizione*, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Treccani, Roma 1998, [http://www.treccani.it/enciclopedia/tradizione_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tradizione_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/).

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

e identità politica – l'idea stessa della tradizione, e soprattutto di una tradizione, appaia un contenuto al tempo stesso sensibile e problematico, come del resto aveva già intuito Giacomo Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente del costume degl'Italiani* (1824). L'assenza, nell'Italia del tempo, di una "società stretta" e di un "buon tuono" appaiono infatti allo scrittore causa ed effetto della mancanza di un denominatore comune, culturale e formale, in grado di liberare gli individui da un'asfittica appartenenza "locale"; Leopardi lo annota a più riprese anche nello *Zibaldone*, segnalando non soltanto una forte continuità tra il presente e un "pensiero feudale" governato da un «soverchio amore delle patrie private»²⁷ (Mazzini, nel 1832, sosterrà che il primo vizio degli italiani è l'eccessivo attaccamento alla «piccola patria») ma anche tratteggiando, di fatto (accanto al "familismo"), l'altro carattere peculiarmente italiano, quell'individualismo egoistico di cui si è detto: «Col negar la pretesa destinazione naturale dell'uomo allo stato sociale *stretto*, [...] nel sistema della società presente [...] non ciascuna società o corpo o nazione (come presso gli antichi), ma ciascun uomo individuo continuamente preme a più potere i suoi vicini, e per mezzo di esso i lontani da tutti i lati, e n'è ripremuto da' vicini e dà' lontani a poter loro nella stessa forma»²⁸: la sopraffazione, insomma, al posto dell'«uso scambievole» degli individui.

Il che significa, all'orizzonte della tradizione, la conservazione di una socialità per certi versi premoderna, in cui domina il *tradizionalismo*, vale a dire una forma di comunicazione «primitiva ed impropria»²⁹, che non distingue tra presente e passato, ereditando la tradizione secondo modalità "naturali" e irriflesse, e obliterandone quindi l'intima natura relazionale, narrativa, costruttiva. Qui, nella mancata conquista di una compiuta «artificialità» moderna da parte della società italiana, si deve cercare l'origine di quell'imperfetta dialettica macrosociale tra tradizione e modernità, sopraffatta dalla tendenziale vittoria di forme locali di innovazione e dalla progressiva usura delle tradizioni in consuetudine e folclore; il che, come vedremo, finisce spesso per trasformare lo

27 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Mondadori, Milano 1983, pp. 442-443.

28 *Ivi*, p. 771.

29 N. Abbagnano, *Tradizione*, in *Id.*, *Dizionario di filosofia*, cit., p. 882.

spazio ristretto della famiglia e la logica della continuità generazionale in territorio d'elezione (e unico vero teatro) di una disputa tra "antichi" e "moderni"; o per alimentare, nei confronti del passato, una riflessione quasi sempre tirata tra il nostalgico e l'idilliaco (mai davvero revisionista, mai davvero dialettica). Viceversa, lungo la storia dell'Italia unita, questa condizione originaria spiega anche, almeno in parte, il fenomeno opposto, vale a dire un'azione profonda e intenzionale (politica e culturale, dall'alto) volta a individuare, selezionare ed esibire una *tradizione nazionale*, legando opportunamente passato e presente, promuovendo una serie di miti fondativi, stimolando la formazione di una memoria collettiva.

Sentimento romantico e flashback

È ciò che accade in Italia fin dai primi anni postunitari, il problema di «fare gli italiani» – di unirli ma, anche, di rigenerarli – alimenta un vasto movimento di "pedagogia patriottica" nel quale il tema della tradizione si fa, quasi inevitabilmente, centrale. Perché c'è da costruire la religione civile del nuovo stato, ma «le riforme religiose – come sa bene Francesco De Sanctis, uno dei principali interpreti di questo movimento, al quale contribuisce con molti interventi e un'opera fondamentale come *La storia della letteratura italiana*³⁰ – non si fondano su opinioni improvvisate ma han tanto più forza, quanto più sono radicate nella tradizione»³¹. E il "peccato originale" di dover coniugare una nozione politica di patria con una di ordine culturale rende l'individuazione di una *certa* tradizione (che sappia liberare gli italiani da un culto "mistico" delle loro tradizioni locali) un obiettivo tanto più difficile quanto essenziale, come aveva già intuito uno dei "padri fondatori", Massimo D'Azeglio: il quale, convinto della necessità di alimentare negli italiani «il senso del rispetto» per ciò che è rispet-

30 Pensata come manuale per i licei, la prima edizione della *Storia della letteratura italiana* esce in due volumi tra il 1870 e il 1871.

31 F. De Sanctis, *La scuola liberale e la scuola democratica*, 1874, citato in E. Gentile, *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 423.

tabile³², avvia l'ambizioso progetto (rimasto però incompiuto) di scrivere romanzi storici finalizzati a esaltare il valore di alcuni eroi nazionali, cominciando con *Ettore Fieramosca, ossia la disfida di Barletta* (1833), dal quale la Pasquali trarrà due versioni cinematografiche, una nel 1909, l'altra nel 1915.

Questo processo di formazione di una religione civile assumerà prima durante i governi Crispi, poi in epoca giolittiana, i caratteri di un affascinante "laboratorio mitografico", in cui l'azione politica – dalla scuola all'esercito all'istituzione di un calendario liturgico nazionale³³ – trova un fondamentale puntello nella produzione culturale. Ne dà massima prova il "garibaldino" Carducci con l'antologia *Lectures del Risorgimento italiano*, coniugando risorgimento politico e risorgimento letterario, storia dello spirito nazionale e letteratura (già) italiana: «La storia delle idee e della letteratura del Risorgimento è la ricerca e l'esposizione dei contrasti e degli accordi fra le iniziative innovatrici e le tradizioni conservatrici nell'intento di restaurare o d'instaurare lo spirito moderno e l'impronta nazionale nelle produzioni della fantasia e del sentimento»³⁴; ma ne dà prova anche la poesia "civile"³⁵ di Pascoli, ideologicamente confusa quanto si vuole ma non meno determinante, col suo "bisogno di eroico", nel consolidare un preciso immaginario di figure, temi e icone avvertiti come italiani o passibili di essere risemantizzati in questa direzione, fino alla contemporanea celebrazione delle "due battaglie" (*Alla gloria di Giosue Carducci e di Giuseppe Garibaldi*, discorso tenuto il 30 settembre 1907, anno della morte di Carducci e centenario della nascita di Garibaldi). Le forzature e le semplificazioni non mancano, ma fare gli italiani – anzi rifarli – è un processo urgente, alimentato da una consapevole strategia pedagogizzante³⁶.

32 Terzo pilastro di una "buona educazione", accanto «all'ubbidienza all'autorità legale e alla fermezza della volontà», M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, Einaudi, Torino 1971, p. 90.

33 Cfr. E. Gentile, *Il culto del littorio*, cit., in particolare pp. 5-33.

34 G. Carducci, *Lectures del Risorgimento italiano*, Bononia University Press, Bologna 2006, p. 29.

35 Da *Odi e Inni*, 1906, a *Poemi italici*, 1911, fino agli incompiuti *Poemi del Risorgimento*, pubblicati nel 1913.

36 Quella che Fausto Colombo riassume nell'immagine del "grillo": cfr. F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano 1998.

Il cinema si rivela subito funzionale a un simile “progetto culturale”, all’*immaginazione* di una comunità nazionale, grazie alla sua straordinaria capacità di penetrazione e al potere di “impressione” dei suoi racconti accessibili a tutti. E se la produzione dei primi anni del Novecento è dannunziana in modo esplicito, grazie ai diva-film, essa è anche, non di meno – almeno quando si tratta di lavorare la storia –, carducciana e pascoliana, per come alterna impressionismo poetico ed eloquenza, muovendo dall’esplorazione geografica e culturale del Belpaese (lo slancio è ancora quello con cui si apriva il “bestseller” popolare ed educativo di Stoppani pubblicato nel 1876: applicare alla nazione l’antico adagio della sapienza individuale, *nosce te ipsum*³⁷) al recupero dell’“origine” romana e del suo esempio di virtù, dalla celebrazione agiografica di eroi italiani del passato prossimo e remoto (San Francesco, Ettore Fieramosca, Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi) alla iconizzazione della vicenda risorgimentale. Attraverso questi percorsi, tra documentario e film di finzione, il cinema svolge così un ruolo fondamentale nella *tradizionalizzazione* della storia e dell’identità italiane, nell’obliterazione consapevole di altre possibili dinamiche, prima fra tutte l’esplorazione di «tradizioni locali ed espressioni culturali (in primo luogo la cultura popolare cattolica) che nascono e crescono nel tessuto sociale diffuso»³⁸. Un ruolo fondamentale anche perché, se nella scelta dei temi, degli approcci ideologici e dei registri espressivi il cinema denuncia una forte (ma inevitabile) dipendenza dalla contemporanea produzione culturale, soprattutto letteraria, esso si rivela al tempo stesso capace di dare *forma e sentimento*, in modo peculiare, a quella relazionalità dialettica tra passato e presente che è il lievito della costruenda religione civile.

Lo si vede bene prendendo in considerazione il ricco filone del cinema risorgimentale³⁹. Da un lato, infatti, fin da *La presa di*

37 Come l’autore spiega nella nota introduttiva, *Agli istruttori*; cfr. A. Stoppani, *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali: la geologia e la geografia fisica d’Italia*, Lorenzo Barbera Editore, Siena 2012.

38 S. Alovisio, *I temi nazionali e la costruzione dell’identità italiana*, in *Introduzione al cinema muto italiano*, a cura di S. Alovisio, G. Carluccio, UTET, Novara 2014, p. 125.

39 Una sessantina di titoli prodotti tra il 1905 e il 1927: cfr. G. Lasi, *Film a soggetto risorgimentale nel cinema muto 1905-1927*, in *Il Risorgimento nel cinema italiano*, a cura di G. Lasi, G. Sangiorgi, Edit, Faenza 2011.

Roma (Alberini, 1905), esso contribuisce a definire il *pantheon* degli eroi dell'ancor giovane Regno d'Italia: basti pensare, nel film di Alberini, alla decisione di chiudere la vicenda con un quadro alla Méliès in cui si trovano riuniti, attorno all'Italia personificata, Cavour, Vittorio Emanuele II, Mazzini e Garibaldi; il "montaggio", in questo caso, lavora di sintesi, storica e iconografica. Dall'altro lato, il filone cinematografico risorgimentale è quello che, più apertamente, mira ad alimentare un *sentimento della tradizione*: accanto a un processo selettivo e ordinatorio di motivi e figure, infatti, l'impianto narrativo dei racconti fa molto spesso appello alle dinamiche essenziali del discorso della tradizione, insistendo sia sulla relazione tra singolare e plurale (in senso sincronico), sia sul legame intergenerazionale (in senso diacronico), con la conseguenza di promuovere la famiglia a struttura paradigmatica in cui circonfondere emotivamente e attribuire valore (non solo esistenza) a una tradizione italiana. Trasformando il flashback in figura cardine e forma rivelata del progetto pedagogico ed educativo dell'epoca.

Ne è esempio *Il piccolo garibaldino* (Cines, 1909), emblema del filone "deamicisiano" dei bambini patrioti, sfruttato anche in rapporto alla narrazione della Prima guerra mondiale. Come molti altri film fondati su questo *tòpos*, la vicenda stabilisce un legame intimo tra dramma bellico e vicende familiari, inalberando una serie di simmetrie figurative e ideologiche di immediata leggibilità, sia nella costruzione di una morfologia dell'Italia unita – la famiglia e l'esercito, il padre e il padre della patria (Garibaldi), la madre e l'Italia⁴⁰ –, sia nella ricaduta genealogica dell'esempio – da Garibaldi al padre al figlio. *Il piccolo garibaldino* non si limita dunque a celebrare una pagina di storia fondamentale, selezionando e ordinando personaggi e simboli (Garibaldi, la camicia rossa, il tricolore ecc.); esso esplicita anche un modello di relazione e continuità, il *passaggio* e il *movimento* di un "oggetto di valore" da una generazione a un'altra, da un contesto a un altro, investendo l'opera dei "padri" di un valore esemplare che i figli raccolgono, riproducono e reinterpretano, assieme al rispetto e alla cura, laicamente religiosa, per i simboli di quell'eredità; il sentimento della tradizione, del

40 La quale compare, nell'apoteosi finale, nella sua classica ipostasi di donna e madre che abbraccia il piccolo garibaldino ormai morto (e che ha chiesto di morire ai piedi di Garibaldi).

resto, si alimenta anche grazie a una “memoria solida” di oggetti, strumenti, reliquie capaci di suscitare nelle nuove generazioni il “senso del rispetto” per ciò che è rispettabile.

Vale la pena notare, infine, come *Il piccolo garibaldino* risulti incorniciato da due visioni (sogno o allucinazione, poco importa): all’inizio, quando il giovane protagonista si addormenta, quella dei garibaldini in battaglia; alla fine, nell’interno domestico in cui la madre piange il figlio morto, la visione di quest’ultimo che, sorridente, lascia per un istante la nuova madre – l’ipostasi dell’Italia – e la nuova famiglia, quella dei martiri per la libertà, per salutare un’ultima volta la “vera” madre. Al di là del ruolo narrativo e del senso che assumono all’interno del film, queste scene – questo *farsi immagine del sentimento*, sia esso entusiasmo o dolore – indicano chiaramente la specificità del contributo del cinema (delle sue visioni) a quel processo di selezione, definizione e organizzazione della tradizione italiana di cui si è detto; ne indicano, in particolare, la forma e, soprattutto, il potere: che è quello di eccitare e consolare, ispirare e storicizzare, iniziare e chiudere. Di consegnare, con forza icastica e sintetica, un’immagine e il suo sentimento, fino a fare del film stesso una reliquia attorno alla quale cementare una memoria e un sentimento collettivi.

Un’analoga propensione a *legare* e *collegare* – a definire una tradizione italiana attraverso lo *schema narrativo* della tradizione stessa – interviene in molti altri film del filone risorgimentale (e non solo), a partire dal dittico diretto da Luigi Maggi per l’Ambrosio Film, *Nozze d’oro* (1911) e *Lampada della nonna* (1913): ne sono protagonisti, rispettivamente, un nonno e una nonna, i quali rievocano, a vantaggio dei nipoti, la lotta risorgimentale e, intrecciata ad essa, la “fondazione” della famiglia in cui quella storia si fa adesso memoria condivisa, stabilendo così una continuità non solo fattuale tra passato e presente, storia collettiva e storia individuale, patria e famiglia. E dentro una logica affine, in cui la tradizione si enuncia anzitutto come eredità viva in rapporto alla sintassi delle relazioni intergenerazionali, si muovono altri film del periodo con protagonisti anziani che rievocano e rivivono in prima persona, attraverso il flashback, la propria vicenda per un uditorio composto di figli e nipoti, da *Il racconto del nonno* (De Liguoro, 1910) a *Il campanile della vittoria* (*Racconto di Natale*) del 1913 di Molinari. Grazie all’impiego di una prospettiva analettica, inoltre, questi

film non si limitano a svolgere una funzione pedagogica di ricostruzione del passato: la messa in scena, nel quadro della struttura familiare, dell'*atto di ricordare* finisce infatti per naturalizzare e anzi funzionalizzare, attraverso il recupero e la condivisione, il passaggio cruciale da una memoria storica a una *memoria collettiva*; da una memoria intellettuale a una memoria affettiva. È in questo spazio domestico e di “addomesticamento” che la tradizione non solo si (ri)definisce e “scalda”, ma dà luogo ad alcune delle sue principali finalità costruttive, dalla formazione di un’identità nazionale all’edificazione di un ordine sociale fino all’attribuzione di un valore sacrale all’idea di patria.

Ricordare, legare, sovrapporre

Ma la memoria collettiva – termine spesso impiegato come sinonimo di tradizione – non è soltanto una «conquista» caratteristica delle società moderne; è anche «uno strumento e una mira di potenza»⁴¹. Non stupisce, allora, che il palinsesto narrativo fin qui considerato, fondato sulla rimemorazione della vicenda risorgimentale nell’ambito della struttura familiare, funzioni a pieno regime – complicandosi e perfezionandosi – anche nel primo film ufficialmente fascista, *Il grido dell’aquila* di Mario Volpi, realizzato dall’Istituto fascista di propaganda nazionale nel 1923, a un anno dalla Marcia su Roma. Del resto, con il fascismo le «potenzialità ideologizzanti della rimemorazione vennero fatte esplodere, sino a provocare una vera e propria occupazione del campo dei ricordi che condusse a una riscrittura della cronologia nazionale»⁴²; e il cinema asseconda fin da subito questo obiettivo attraverso le proprie peculiarità linguistiche, prima tra tutte il montaggio: si pensi, per esempio, a *I martiri d’Italia*⁴³ (Gaido, 1927) prodotto da Pittaluga, che in poco più di un’ora allinea e lega ottocento anni di storia italiana, da Dante a Mussolini, passando per Pietro Micca, Masaniello, Garibaldi e Cesare Balbo, film fatto per diffondere

41 J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982, p. 398.

42 P.G. Zunino, *L’ideologia del fascismo. Miti, credenze, valori*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 65.

43 Nello stesso anno, con lo stesso titolo, appare anche un film diretto da Silvio Laurenti Rosa, simile nella forma, prodotto dalla Italia Film di Bologna.

«la conoscenza delle nostre glorie passate» e, quindi, «delle nostre possibilità d'ascesa»⁴⁴. Allo stesso modo, mentre celebra la recente “conquista”, *Il grido dell'aquila* mira anche a storicizzare il movimento guidato da Mussolini nel quadro della storia italiana, e a collocare stabilmente il duce nella galleria degli eroi nazionali. In quanto fenomeno nuovo, rivoluzionario e, al tempo stesso, continuazione ispirata di un processo storico che ha nel Risorgimento il suo avvio e nella Prima guerra mondiale una seconda, fondamentale tappa⁴⁵: nella formazione della mitologia fascista confluiscono infatti «i miti principali della cultura politica italiana emersi durante la lunga ricerca di una religione civile per la “nuova Italia”, dagli albori del Risorgimento fino alla Grande Guerra»⁴⁶.

Ambientato durante la Prima guerra mondiale, *Il grido dell'aquila* sviluppa tre linee narrative: due collocate al presente (la vicenda di Sandro Foscarei, cieco di guerra, della sorella Italia e del fratellino, e i conflitti tra un ricco industriale, Giuliani, e i suoi operai), una collocata al passato – l'azione delle truppe italiane guidate dal tenente Aldo Giuliani, nipote dell'industriale, appena giunte «in una città veneta delle retrovie» (quella in cui vive Sandro) e sistemate presso un teatrino in disuso. A questi personaggi si aggiunge – addormentato nella soffitta del teatro – un gruppo di maschere della commedia dell'arte, «simbolo di tutte le regioni d'Italia», come riconosceranno di lì a poco i soldati che le scovano; e sono proprio i «frizzi di tutte le regioni» prodotti dai militari a risvegliare le maschere che finalmente odono «ognuna il proprio dialetto». Una parte del reggimento s'impegna quindi a realizzare una commedia per i commilitoni e i cittadini, *Il suicidio di Arlecchino*: una commedia italiana, che riunisce la pluralità delle tradizioni, dei dialetti e dei simboli nazionali, come chiosa ulteriormente, attraverso un collegamento che ha di mira adesso i luoghi,

44 Mascamort, *I martiri d'Italia*, in “La rivista cinematografica”, 15 aprile 1927.

45 Naturalmente, la saldatura può avvenire anche in assenza di un racconto che, come nel caso di *Il grido dell'aquila*, allacci esplicitamente, grazie all'annalesi, passato e presente: così, in *La cavalcata ardente* (Gallone, 1925) – con mossa prolettica – tra i cartelli innalzati dalla folla napoletana per salutare Garibaldi si legge (a caratteri maiuscoli) W L'ITALIA/W GARIBALDI/VIVA IL DUCE LIBERATORE.

46 E. Gentile, *Il culto del littorio*, cit., p. 39.

la storia e i suoi monumenti, un rapido montaggio di “cartoline” panoramiche – il Duomo di Milano, il Colosseo, Piazza dei miracoli, la Torre degli Asinelli, il monumento genovese a Colombo, uno scorcio veneziano.

A venti minuti dall’inizio del film vengono introdotti due nuovi personaggi, l’anziano Pasquale, “il garibaldino di Mentana”, proprietario di una taverna, e il nipote orfano, Beppino, ormai un ragazzo, educato “nel culto delle patrie memorie”: la presentazione dei due ripropone, anche iconograficamente, quell’impianto memoriale già analizzato, col garibaldino intento a raccontare al nipote ciò che ha vissuto: sfilano quindi, in flashback, alcune immagini di guerra, chiuse da un ritratto di Garibaldi. Lo stesso che si trova appeso a una parete della casa, sopra una candela perennemente accesa: un reliquiario completato dal classico berretto garibaldino, da un fucile riportato dal campo di battaglia e, naturalmente, dalla giubba rossa (che Pasquale bacia e Beppino guarda adorante); un repertorio di simboli “religiosi” a cui s’aggiungerà, nella seconda parte del film, il “San Manganello” dei fascisti, usato da Beppino per sedare le ribellioni degli operai. L’educazione del ragazzo ha però goduto anche di una seconda ispirazione e di un secondo culto, quello della Prima guerra mondiale. A distanza di una sola scena, infatti, egli siede al tavolo con Sandro Foscarì il quale, non diversamente da Pasquale, ricorda con veemenza l’esperienza bellica e il sacrificio che gli costò la vista; e al termine del racconto Beppino non riesce a trattenersi dal baciare le mani dell’eroe.

Beppino s’impone dunque come luogo di convergenza («univa in un solo entusiasmo») di una duplice storia e di una duplice memoria, emblema di un “nuovo italiano” rilevato anche per differenza rispetto ad Aldo il quale, smessa la divisa, ha ottenuto un impiego presso l’industria dello zio e adesso, sobillato dalle idee socialiste, ha requisito la fabbrica assieme agli operai, trasformandosi da “valoroso combattente” in “negatore della patria”. Insieme, Beppino è anche luogo di rinnovamento e continuità della tradizione incarnata dai “padri”, come esplicita l’ennesima scena memoriale in cui Sandro, nel rievocare altri momenti della sua esperienza bellica, dichiara rivolto al garibaldino Pasquale che «noi [soldati della Prima guerra mondiale] avevamo raccolta la vostra eredità di gloria!». Adesso tocca dunque al ragazzo farsi interprete

di queste eredità così strettamente legate, come suggella il finale: «E noi, noi giovani, porteremo la Gloria vostra sul Campidoglio, fra gridi di aquile!». E la transizione dalle camicie rosse alle camicie nere, da una marcia su Roma a un'altra, non è semplicemente raccontata ma *realizzata* attraverso il linguaggio cinematografico. Nel finale, infatti, dopo un'altra serie di flashback, la saldatura di tempi e storie ricorre alla sovrimpressione: giunti a Roma, alla figura di Pasquale che ricorda l'avanzata garibaldina sulla capitale si *sostituisce* insensibilmente quella di Beppino che scruta l'orizzonte (San Pietro, Castel Sant'Angelo, il ponte Nomentano) e rinnova, a beneficio delle altre camicie nere, la memoria dello zio. Il tempo del racconto smette così, per un momento, di distinguere tra passato e presente, realizzando attraverso l'"effetto speciale" del montaggio una coincidenza fantasmatica di tempi, mentre i sentimenti di ieri infiammano i giovani di oggi.

Il film invita dunque a leggere il presente (anche sotto il profilo "passionale") attraverso un paradigma, ideologico e visivo, appartenente a un passato riconoscibile e condiviso, facilitando, del primo, la comprensione e, insieme, l'iconizzazione. La tradizione, a ben vedere, è anche questo: una forma di *spiegazione* che ha il potere di ratificare, con una buona dose di automatismo, la verità e la bontà di quanto viene fatto nel suo nome, *secondo tradizione*. Al tempo stesso, è proprio attorno al tema della tradizione – il suo rispetto e il riconoscimento della sua importanza – che si gioca l'opposizione tra socialisti e fascisti: i primi la condannano e dissipano, i secondi la onorano e rispettano; e se nel film la tradizione emerge chiaramente – e non in astratto – anche come fonte *normativa* e garanzia dell'ordine sociale (che l'occupazione della fabbrica immediatamente sconvolge), è anche grazie a quell'uso strategico dei vincoli familiari di cui si è detto: il tradimento di Aldo è contemporaneamente rivolto a una madre, la Patria, a un padre e a uno zio.

I nuovi italiani fascisti raccontati da *Il grido dell'aquila* non sono dunque semplici eredi di una certa tradizione; essi sono anche i "sacerdoti" laici – armati del San Manganello – della sua continuazione; la loro rivoluzione, del resto, si è subito definita non attraverso uno strappo iconoclasta ma, al contrario, nell'equilibrio tra il rinnovamento e la continuità di ideali, istanze, sentimenti: «Il fascismo è rivoluzione, ma è anche ripresa di tutte le

tradizioni essenziali»⁴⁷. E anche quando, a partire dai primi anni trenta, il lessico della modernità prenderà il sopravvento, il legame con l'idea di tradizione non verrà meno: la modernità del fascismo appare infatti come il prodotto di un'attenta negoziazione dell'eredità del passato, grazie alla quale esso si impone a livello europeo come una "terza via" tra capitalismo e comunismo, offrendo la visione «di una società di massa che consentiva lo sviluppo economico senza mettere a rischio i confini sociali e le tradizioni nazionali»⁴⁸. Lo rivela bene un film "gemello" (ma profondamente diverso) di *Il grido dell'aquila*, *Camicia nera* (Forzano, 1933), «sintesi cinematografica delle vicende d'Italia dal 1914 al 1932» (come si legge nel cartello che apre il film), vincitore del concorso per il miglior soggetto bandito dal Luce in occasione del decennale della Marcia su Roma. Il film – che ha per protagonisti «uomini nati di popolo di ogni regione d'Italia», come lo erano i soldati e la maschere di *Il grido dell'aquila* –, pur magnificando lo sguardo verso il futuro del regime, riesce comunque a veicolare un forte senso di continuità – anzi, di causalità – tra il fascismo e la precedente storia italiana, ricorrendo, di nuovo, a un emblematico processo di sovrapposizione iconografica che chiama in causa un padre e un figlio. Nel finale, appena prima del discorso di Mussolini su cui si chiude il film, un giovane in camicia nera (che lo spettatore ha conosciuto bambino negli anni della Grande guerra, mentre il padre era al fronte) alza la bandiera italiana sul municipio della neonata Littoria; mentre contempla con orgoglio l'orizzonte, sfilano sullo schermo alcune immagini della prima parte del film, in cui egli, bambino, aveva compiuto lo stesso gesto in onore del padre (eroe con medaglia al valore, disperso sul fronte francese e poi tornato), il quale, in quella bandiera, ai suoi occhi, viveva, e che adesso osserva con orgoglio il figlio.

La sovrapposizione iconografica afferma dunque un principio di complessa *dipendenza* tra i due momenti, spingendo a leggere il progresso presente come un risultato che onora lo sforzo dei combattenti della Grande guerra, il loro sacrificio per la libertà e

47 G. Gentile, *Fascismo e cultura*, Treves, Milano 1928, citato in P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo*, cit., p. 68.

48 R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 11 [ed. or. *Fascist Modernities: Italy, 1922-45*, University of California Press, Berkeley 2004].

l'unità della patria; perché guardare al futuro anziché al passato (come dirà di lì a poco Mussolini) non significa tradire una storia e un'identità. Al contrario: la vicenda che coinvolge questi e altri personaggi del film (fabbricanti della palude pontina che, dimenticati dallo Stato, sono stati costretti a lasciare l'Italia per poi tornarvi grazie alla rinascita fascista) racconta, nel gioco delle sovrapposizioni tra il paesaggio di ieri e quello, bonificato, di oggi, il rinsaldarsi, nel "futuro" fascista, del rapporto tra terra e uomini, patria e cittadini. Quella *Terra madre* che Alessandro Blasetti aveva celebrato in un film del 1931, dove più dell'elogio dell'ideologia ruralista del fascismo (la bonifica integrale e la battaglia del grano) conta, a ben vedere, lo scarto finale, che riporta il giovane duca smarrito alla propria terra ma, soprattutto, alla «bella tradizione del padre, un vero contadino»: più che il desiderio del passato, agisce in lui la sua *necessità*, come accade del resto sul piano generale dell'ideologia fascista.

L'uso strategico del sentimento della tradizione, corrispondente alla necessità di far vivere il fascismo nella storia (tra recuperi e oblii) e di "occupare" con una precisa *ars memorandi* il ricordo collettivo, non verrà mai meno lungo il ventennio: anzi, come rivelano le vicende di *Luciano Serra pilota* (Alessandrini, 1938) e del reduce di *Camiciata nera*, il fascismo fa del risveglio e del riscatto della memoria (in particolare quella della Grande guerra, usurpata dalla politica postbellica) uno dei suoi principali obiettivi propagandistici. Al tempo stesso, come anticipato, questa tendenza a ricordare, connettere e sovrapporre si rivelerà sempre funzionale anche a sostenere lo slancio modernista del regime. Lo rivela bene, a livello "macro", il tanto cinema storico che punteggia la produzione degli anni trenta e che si rivela sempre, anche, *intimamente fascista*, dalla Roma di *Scipione l'Africano* (Gallone, 1937) al Rinascimento di *Ettore Fieramosca* (Blasetti, 1938) alla Francia napoleonica di *Campo di maggio* (Forzano, 1935): il flashback, per quanto al passato remoto, sollecita in ogni caso la sovrapposizione simbolica tra passato e presente, una sovrapposizione *dinamica*, in cui la rimemorazione non finisce mai per schiacciare la dimensione del presente né, tantomeno, per configurarsi come un richiamo nostalgico⁴⁹. Un dinamismo certo "artificiale", quasi un automati-

49 Cfr. P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo*, cit., p. 69.

simo interpretativo, ma non per questo meno efficace, reso possibile dall'ordine del discorso storico definito fin dagli anni venti dal fascismo, in cui la tradizione *non può non funzionare* come luogo di riconoscimento e pacificazione, celebrazione e ispirazione. Prevedibilmente ben diverso sarà il suo destino fuori dal governo del tempo e della memoria imposto dalla dittatura, quando si tratterà di rifare, per l'ennesima volta, gli italiani: una lenta ricostruzione che, come rivela strutturalmente *Paisà* (Rossellini, 1946), deve confrontarsi anzitutto con la drammatica *episodicità* dei vissuti e delle memorie.

Viaggi in Italia

Il dramma della Seconda guerra mondiale non risparmia nessuno, neppure chi, come lo zio Tigna di *Vivere in pace* (Zampa, 1947), ha ostinatamente sperato di poter continuare la sua esistenza semplice e appartata, troppo piccolo e "arcaico" per essere raggiunto dalle fratture della guerra: fratture che marcano una profonda discontinuità tra presente e passato, dividono la storia e pongono un'indecifrabile ipoteca sul futuro. Lo «spettacolo delle macerie»⁵⁰ – convocate sullo schermo di molti film del dopoguerra, da *La vita ricomincia* (Mattoli, 1945) a *Pane, amore e fantasia* (Comencini, 1953) – è lì a testimoniarlo, sfondo inevitabile e zona liminare che mentre forza il doloroso ricordo della rovina delle abitudini aduna confusamente speranze e promesse. Tutto è da (ri)costruire, dentro «un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero» grazie a una «rinata libertà di parlare»⁵¹ dopo un ventennio di discorsi da applaudire. *Esplorazione* e *incontro* diventano così, ben presto, parole d'ordine per cinema e letteratura: le macerie non rappresentano soltanto, in senso reale e simbolico, i frammenti di un ordine passato ormai distrutto e un imperativo verso la ricostruzione; forzano anche un percorso di conoscenza di ciò che esse nascondono, stimolano una volontà

50 Cfr. S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 119-130.

51 I. Calvino, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. 1, Mondadori, Milano 1991, p. 1185.

di scoperta dell'uomo «a partire da un incontro con la singolarità del reale resa universale»⁵².

Nel processo, l'impreparazione nei confronti di ciò che attende l'Italia liberata si mescola al pudore del cronista e a una volontà di parziale oblio nei confronti del fascismo⁵³. Così, in uno dei film più belli e complessi tra quelli che riaprono la produzione del dopoguerra, *Mio figlio professore* (Castellani, 1946) – solo “sporcato” di neorealismo come tanti altri film dell'epoca⁵⁴ –, vince il dettaglio umano, tra commedia e dramma, mentre la storia, fuori campo, passa veloce, tra allusioni e rapidi cambi di poltrona (l'arco temporale del film copre un periodo che va dal 1919 ai secondi anni quaranta). Al tempo stesso, nella vicenda “piccola” dei due Orazio (padre bidello e figlio futuro professore di greco e latino, cresciuto senza madre nel liceo romano in cui lavora il padre), resa ancor più appartata dal fatto di svolgersi quasi interamente negli spazi della scuola, Castellani nasconde il dramma collettivo – identitario e generazionale – di tutto il corpo sociale italiano, esemplificandolo attraverso il progressivo logorarsi del rapporto tra i due personaggi. Per i quali diventa infine impossibile anche condividere uno stesso spazio: così, se prima è il figlio a lasciare la scuola (per finire gli studi e diventare professore, insomma per crescere), successivamente tocca al padre – una volta che il figlio è tornato in qualità di docente – abbandonare quel luogo carico di memorie. Orazio (padre) non ha (più) niente da dare al figlio, se non – estremo sacrificio – l'oblio di sé.

In *nuce* lavora già il grande tema del conflitto generazionale che emergerà col boom per esplodere con le rivolte studentesche e armarsi negli anni settanta (*Caro papà*, 1979, Risi), trasformando la

52 R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di Id., vol. I, Mimesis, Milano 2014, p. 19.

53 In gioco, come fa notare Gian Piero Brunetta, c'è infatti il desiderio di «giungere al più presto ad una effettiva pacificazione del paese»: di qui, nel cinema del dopoguerra, un'analisi del recente passato fascista che è sì di denuncia ma mai di totale demonizzazione. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. III, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 309.

54 Per una lettura del film in rapporto al neorealismo di veda P.M. Bocchi, “*Mio figlio professore*”: prima di “*Umberto D.*”, in *Il cinema di Renato Castellani*, a cura di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, Carocci-Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2015, pp. 142-146.

famiglia da luogo di coalescenza dell'identità e spazio di garanzia per la tradizione in territorio conflittuale e divisivo. Ma nel 1946, subito dopo una guerra che è stata anche civile e fratricida, e durante la quale, mentre le certezze del periodo fascista si dissolvevano, due eserciti di occupazione e tre governi (la repubblica di Mussolini, il Clnai, il Regno del Sud) chiedevano agli italiani fedeltà e obbedienza⁵⁵, *Mio figlio professore* va inteso anzitutto come radiografia di una società (a partire dal suo nucleo fondante, la famiglia) *dimidiata*. Un termine caro a Calvino, che lo impiegherà negli anni cinquanta per descrivere la malattia del presente, del quale cerca, con la *Trilogia* – «un albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso»⁵⁶ –, di “curare”, tra le altre cose, l'incapacità di attribuire valore alla tradizione. Tra le macerie postbelliche vi sono, in effetti, anche quelle della tradizione *tout court*, della sua logica fondamentale (un'eredità trasmessa di generazione in generazione) e della sua ontologia (l'attribuzione di un valore di verità al passato): la guerra ha rimesso tutto in gioco, sia in senso orizzontale sia in rapporto al dialogo intergenerazionale; ha diviso e opposto e moltiplicato, liberando gli italiani dal “noi” mussoliniano. Nello scontro silenzioso tra i due Orazio è descritto anche questo: l'attrito tra un padre che ricorda e, fedele al ricordo, continua una tradizione di gesti e parole, dribblando il passare del tempo e il mutare delle condizioni, e per il quale quel figlio, ormai cresciuto, continua a essere il “piccolo” professore, e un Orazio “nuovo”, che chiede al padre di essere trattato diversamente, non come un figlio ma, appunto, come un professore. Per Orazio padre le due parole sono sinonimi; per il figlio, no. Non riconoscersi (più), non sapersi più indicare nel modo giusto, non poter più condividere una memoria è l'*impasse* su cui chiude il film.

Di qui, appunto, una *necessità*, non solo un desiderio, di esplorazione e incontro, tra ricostruzione e ricomposizione. Sul piano generale, del resto, la guerra ha riaperto il confronto tra gli attori del gioco sociale, liberando diseguaglianze e conflitti, «un caleido-

55 Cfr. P. Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989, in particolare pp. 15-46.

56 I. Calvino, *Postfazione ai Nostri Antenati (nota 1960)*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1219.

scopio di culture, dialetti e identità *separate*»⁵⁷. La regressione ideologica seguita alle elezioni del 1948 – rivelata, per esempio, dalle differenze che separano il movimento di risalita del Paese dei personaggi di *Paisà* da quello di fuga dei minatori di *Il cammino della speranza* (Germi, 1950) – mette però subito in crisi la ricerca di un *contatto* tra le diverse realtà del Paese⁵⁸, con un significativo slittamento da un primato della protesta e della solidarietà sociale a un primato del sentimento e della rassegnazione. Il nuovo assetto politico, almeno per il momento (ma è una storia destinata a continuare), si rivela un ulteriore elemento divisivo, con due diverse tradizioni – comunismo e anticomunismo – destinate a sovrapporsi ad altre nel segno del conflitto; emblematicamente, la ritrovata festa del lavoro (sostituita, in epoca fascista, dal Natale di Roma) si impone «come momento culminante della contrapposizione politica che si vive quotidianamente all'ombra di ogni campanile d'Italia»⁵⁹. Vedi alla voce don Camillo, la cui vicenda letteraria inizia nel 1946 sulle pagine del "Candido" per esplodere nel 1948 con *Mondo piccolo*, mentre quella cinematografica prende avvio nel 1952 (*Don Camillo*, Duvivier).

Sentimento e rassegnazione descrivono benissimo il tono del viaggio di Saro Cammarata, dei suoi figli e degli altri abitanti (minatori, donne, vecchi) di Capodarso, vicino Caltanissetta. Il cammino della speranza (di trovar lavoro, dopo la chiusura della zolfatara che dava da mangiare a tutto il paese) è descritto da Germi come una storia di progressivo sradicamento identitario, ben suggerito dal mutare del dialogo tra individuo e paesaggio: nella prima sequenza siciliana, donne e minatori fanno letteralmente corpo (anche grazie a un trattamento fortemente espressionista dell'immagine) con lo spazio circostante, aspro, secco, contrastato; nell'ultima sequenza, al contrario, i siciliani in fuga (decimati nel frattempo da defezioni, morti e smarrimenti), giunti finalmente al confine con la Francia, sono puntini neri in uno sconfinato paesaggio bianco, colpiti dalla tempesta e dalle domande in una

57 G. De Luna, *Partiti e società negli anni della ricostruzione*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. I, Einaudi, Torino 1995, p. 726 (corsivo mio).

58 Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, cit., pp. 307-308.

59 L. Gorgolini, A. Malfitano, *Memorie italiane. Dalla guerra al miracolo economico (1940-1963)*, Pearson Italia, Milano-Torino 2012, p. 84.

lingua straniera della polizia di confine. Mentre in *Paisà* la risalita geografica svolgeva, sul piano umano, un parallelo movimento di incontro e unificazione, nel film di Germi accade esattamente il contrario: ogni singola tappa del viaggio – Messina, Napoli, Roma, un paesino dell'Emilia e poi Noasca, in Piemonte, sul confine – sottolinea con intensità crescente l'urto tra quel gruppo di "terrori" (come vengono definiti dai "polentoni" che lavorano presso l'azienda agricola emiliana in cui Saro e compagni vengono temporaneamente assunti) e chi li circonda, tra indifferenza, sospetto, rifiuto; e anche l'unico momento di apparente armonia, garantito dalla tradizione contadina e dal linguaggio universale della musica, è rapidamente incrinato proprio a causa dello scontro culturale, quando uno dei siciliani viene malmenato da tre ragazzi del posto al grido di «torna a casa tua». Come ribadirà l'indomani il fattore dell'azienda: «La gente non vi conosce, e neanche vi capite molto con quelli di qua». Ma, aggiunge: «Voi avete il diritto di lavorare, lo dice la legge».

Il richiamo all'ordine della legge suona a dir poco beffardo: invocata come unica garanzia di protezione, è proprio la legge (la "nuova" legge dell'Italia repubblicana) a rendere il viaggio di Saro e compagni ancor più disperato. L'abbandono suona insomma duplice, dello Stato e degli uomini; così, la voce fuori campo (di Germi) che chiude il film non può che congedare lo spettatore guardando al futuro: un futuro in cui i confini e la geografia saranno ridisegnati dalla solidarietà umana (da quel «bisogno di fraternità che gli uomini sovente dimenticano ma che sempre fermenta nei loro cuori»), e nel quale un nuovo patto sociale sorgerà dalle difficoltà e dalla solitudine. Una nuova *vicinanza*, ben diversa da quella che si respira «per le vie e nei caffè delle nostre città, dove la gente si urta e si mescola senza guardarsi in faccia», come hanno potuto sperimentare i siciliani in fuga durante la tappa romana.

L'umanesimo sentimentale del congedo di *Il cammino della speranza* tocca già, nel 1950, uno dei grandi conflitti al centro della modernità del boom, quello tra città e campagna, tra nuovi stili di vita condotti dal benessere (e modellati su mode e modelli stranieri) e tradizione contadina. Sempre più consapevole del conflitto e del fatto che la seconda non rappresenta soltanto un termine di confronto ma, col procedere degli anni, anche una realtà in via di drastica ridefinizione (se non proprio a rischio di scomparsa),

il cinema degli anni cinquanta indirizzerà la “mobilità” ideologica e di sguardo di stampo neorealista proprio verso lo spazio antropologico, sociale e affettivo di quell’“Italia piccola” portata fin nel titolo di un film (perduto, del 1957) di Mario Soldati. È qui che, con sentimenti diversi, sceneggiatori e registi, ma anche scrittori e giornalisti, cercheranno e in alcuni casi (ri)troveranno un senso di appartenenza degli italiani a se stessi, assieme a un sentimento della tradizione non ancora sacrificato sull’altare della modernità. Fino a fare del viaggio in Italia che segna, come un basso continuo – tra curiosità etnografica e nuovo “inchiestare” –, tutta la produzione culturale del decennio, un prezioso censimento narrativo e visivo della storia, della memoria, dei riti e delle consuetudini del paese.

Due i modelli principali: da un lato, la mappatura radiofonica e letteraria, al presente, di Guido Piovene, iniziata nel 1953 e conclusa tre anni dopo, *inventario* “pezzo per pezzo” dell’Italia del tempo, da Nord a Sud («Sono curioso dell’Italia, degli italiani e di me stesso»⁶⁰). È l’Italia “fluida” della modernizzazione, raccontata negli stessi anni da un nuovo giornalismo d’inchiesta⁶¹, della quale Piovene coglie benissimo la dialettica profonda: «Una rivoluzione in sordina, ottenuta mediante una somma di adattamenti, empirici e disordinati, a realtà già stabilite nei fatti [...]. Pochi altri paesi sembrano meno legati al loro passato [...]. Gli italiani non temano di essere poco “futuristi”. Lo sono più degli altri, senza avvedersene; sebbene questo non significhi sempre essere i più avanzati»⁶². Dall’altro lato, il viaggio in profondità di Rossellini: assumendo il punto di vista di due sofisticati osservatori europei, Alex e Katherine Joyce, *Viaggio in Italia* (1954) scopre non soltanto un’Italia “arcaica”, ma anche una realtà profondamente segnata dal rinnovarsi quotidiano di riti e culti antichi, da un rapporto vitale con la natu-

60 G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, p. 9. Parte dell’inchiesta radiofonica, realizzata per la Rai, viene pubblicata contemporaneamente su “Epoca” tra il dicembre del 1954 e il febbraio del 1956; la prima edizione in volume è del 1957

61 Cfr. M. Grasso, *Scoprire l’Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Kurumuny, Lecce 2007; *Professione reporter. Il giornalismo d’inchiesta nell’Italia del dopoguerra*, a cura di F.M. Battaglia, B. Benvenuto, Rizzoli, Milano 2008; si veda anche *l’Introduzione* di Franco Contorbia a *Giornalismo italiano 1939-1968*, vol. III, a cura di Id., Mondadori, Milano 2009.

62 G. Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., p. 86o.

ra e la tradizione mediterranea («un peso, ma anche una risorsa, così profondamente radicata com'è nella storia e nella vita»⁶³), una realtà in cui gli dei ipostatizzati nelle statue (non ancora *spostati* – in termini materiali e di valore – nel museo ludico e posticcio di *Ciao maschio*, 1978, Ferreri) parlano ai vivi dal regno dei morti. Lo *choc* cognitivo che travolge a poco a poco i protagonisti del film non nasce però soltanto dal confronto con ciò che è loro, per tradizione (appunto), estraneo: esso ha origine anche dalla progressiva consapevolezza di una perdita irreversibile e inestimabile. La modernità europea di cui sono emblemi ha infatti barattato il proprio legame con la tradizione, riducendola spesso a fenomeno folcloristico, per accogliere il progresso; nell'incontro con «un paese visceralmente legato alle sue origini, affondato ancora nel passato», i ricchi e civilissimi Alex e Katherine si scoprono in definitiva «più poveri di molti altri, avendo perduto il rapporto con il passato»⁶⁴. E il loro esempio suona come un ammonimento che Rossellini rivolge al Paese: del quale certo non rimpiange l'arrocamento nel passato, per quanto nobile e vitale, ma di cui sembra già intravedere l'abbandono a una modernità priva di fondamenta.

In questa tensione tra inventario e indagine antropologica, tradizioni e tradizione, la testimonianza assume spesso la forma di una registrazione consapevolmente orientata a mantenere in vita un insieme di valori, insegnamenti, riti e usanze. Magari contro la realtà stessa, guidati da un sentimento nostalgico che prova a reagire a quella straordinaria sollecitudine tutta italiana «a prendere dagli altri popoli le novità»⁶⁵, e allo zelo nell'adottarle; col rischio di scivolare insensibilmente dal film “etnografico” a quello “storico”, dalla documentazione al *re-enactment*. Accade per esempio a De Santis: dopo *Giorni d'amore* (1954), in cui è tornato a casa propria, nel piccolo centro ciociaro di Fondi, per raccontare l'amore contadino e la tradizione – diffusa in molte regioni del centro e del sud del Paese – della “fuitina” (affidando a Elio Petri, come

63 S. Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, a cura di Id., Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2004, p. 6.

64 *Ivi*, pp. 6-7.

65 P. Monelli, *Sperammo invano che in Italia la televisione non arrivasse mai*, in “La nuova stampa”, 18 ottobre 1953, antologizzato in *Giornalismo italiano 1939-1968*, cit., pp. 759-764.

aveva fatto per *Roma, ore 11*, 1952, un'inchiesta preparatoria⁶⁶), il regista decide infatti di raccontare un'altra tradizione regionale, in particolare abruzzese, quella dei lupari. De Santis rinnova quindi il "metodo" zavattiniano, assegnando a Petri e a Tonino Guerra il compito di indagare il fenomeno sul campo (a Pescasseroli, nella zona del Parco nazionale), salvo sentirsi rispondere dai due, a indagine conclusa, che i lupari, ormai, non esistono più⁶⁷. Ma De Santis decide comunque di realizzare il film, *Uomini e lupi* (1957), non a caso il lavoro meno convincente in un decennio di grandi opere.

Ma negli anni cinquanta, ancor più della *fiction*, è il documentario a farsi carico di questo vasto processo di ricerca e registrazione, *dal basso*, della tradizione italiana. Il decennio ospita una vera e propria "immersione documentaristica" nella storia, nella memoria e nell'identità del Paese, la quale lavora, spesso consapevolmente, in direzione opposta rispetto a un contemporaneo movimento di appiattimento romanocentrico dettato dal cinema emerso, ufficiale⁶⁸. In corsa verso il debutto nel lungometraggio, registi come Olmi, Pontecorvo, Vancini, Questi, Petri scelgono di volgere l'attenzione verso un'Italia "piccola" e appartata, arricchendo di opere straordinarie «quella sorta di supergenere a base antropologica»⁶⁹ che rappresenta – anche retrospettivamente – la tipologia più preziosa del cortometraggio italiano del periodo. E proprio la parabola di Petri, allevato da due dei principali artefici di quell'"inchiestare" così caratteristico della produzione culturale del decennio (vale a dire,

66 Il libro-inchiesta (63 cartelle dattiloscritte) è stato ritrovato tra le carte di De Santis e pubblicato in *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, a cura di G. Spagnoletti, M. Grossi, Lindau, Torino 2004, pp. 103-152.

67 Cfr. *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da "Ladri di biciclette" a "La grande guerra"*, vol. II, a cura di F. Faldini, F. Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011, p. 384.

68 Cfr. L. Micciché, *Documentario e finzione, Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, a cura di Id., Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino 1995, pp. 15-23.

69 R. Nepoti, *L'età d'oro del documentario*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, cit., p. 186.

oltre a Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini⁷⁰), è forse la più emblematica, perché in un breve arco di tempo il regista passa dalla tradizione alla modernità, da due documentari dedicati alla realtà provinciale e alla storia italiane all'esplorazione del boom con *I giorni contati* (1962) e *Il maestro di Vigevano* (1963).

Il primo dei due documentari in questione, *Nasce un campione* (1954), mescola in particolare la morale documentaristica di Zavattini al favolismo romagnolo di Tonino Guerra (co-sceneggiatore assieme a Petri), e in dieci minuti, scanzonato come un bozzetto d'ambiente, sviluppa il racconto del giovane "Stampa", fattorino tuttofare, sempre in sella alla sua bicicletta, forse un novello Coppi, sullo sfondo di una puntuale ricognizione panoramica della Romagna contadina del tempo, con i suoi ritmi sospesi e le sue icone immutabili: gli spaccapietre, le donne al fiume a lavare i panni, gli anziani in conversazione fuori dal bar o al bocciodromo, i bambini in calzoncini corti e canottiera un po' dappertutto. La bicicletta – vero protagonista del documentario – emerge a poco a poco come emblema di un certo modello di esistenza: essa è, contemporaneamente, strumento essenziale alla vita (in bicicletta si cresce, si vive, ci si innamora), mezzo di trasporto comune ed egualitario (un "simbolo italiano") e veicolo di un possibile successo, come forse accadrà a Stampa, che nella seconda metà del documentario si iscrive a una competizione amatoriale e la vince. Il primo trionfo, forse l'inizio di una nuova vita: «Forza Stampa – recita la voce fuori campo –, è l'occasione buona, se vinci avrai una bicicletta in premio e forse un tecnico ti scoprirà». A gestire la narrazione è la voce fuori campo – la realtà ridotta a illustrazione, quasi completamente zittita da una musica leggera e veloce – che alterna ricostruzione "oggettiva", *vox populi* (i "dicono" dei compaesani su Stampa) e interpellazione diretta al protagonista: di tanto in tanto, attraverso il "tu", il narratore chiama in causa il giovane ciclista, attribuendogli ambizioni e speranze e decifrandone sguardo e sentimenti; ma più che le aspirazioni al successo, Petri sembra interessato a sottolineare l'"incanto" popolare che circon-

70 Il quale, dopo la realizzazione di *Umberto D.* (De Sica, 1952), stava appunto teorizzando il passaggio dallo "spirito d'inchiesta" del neorealismo al "film-inchiesta". Cfr. S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006, e Id., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, cit.

da la vicenda di Stampa, tra solidarietà collettiva, amore filiale e idillio romantico.

Una diversa strategia enunciazionale è adottata, tre anni dopo, in *I sette contadini* (1957). Il documentario riporta il regista in Emilia Romagna (ma questa volta la guida è Zavattini) per raccontare la storia di altri “campioni”, i sette fratelli Cervi, contadini di Campegine e comunisti («prima di essere comunisti, erano sette contadini italiani»⁷¹), arrestati il 26 novembre 1943 e fucilati il 28 dicembre come rappresaglia in seguito all’uccisione del segretario fascista di Bagnolo di Piano, avvenuta il giorno prima per mano di ignoti. La distinzione – contadini e comunisti, contadini *prima* di essere comunisti – è messa subito a tema dalla voce fuori campo, in un intreccio profondo, originario, tra la terra e l’uomo, l’Italia e gli italiani: come nel corso della prima metà del Novecento l’Emilia è stata *costruita* dalla fatica e dalle lotte di mezzadri e braccianti, così, adesso, di fronte alla minaccia nazifascista, quegli stessi uomini, o i loro figli, si armano per combattere e conservare l’Italia un Paese libero: «In queste terre d’Emilia, in mezzo ai campi, le viti s’abbracciano alla tombe».

Dopo questa introduzione, il documentario si restringe sulla vicenda dei fratelli Cervi, di cui vengono mostrate le foto sulle lapidi e il podere, condotto, dopo la loro morte, dal padre Alcide, che nel 1957 ha ormai 82 anni, dalle mogli e dai figli. Ma anche nella ricostruzione condotta da Alcide il filo conduttore resta l’intreccio vitale tra passato e presente, lotta per la terra e lotta per l’Italia, mentre si fa via via più pronunciato, dopo le inquadrature delle lapidi, l’obiettivo testimoniale del film: non lasciare che quelle tombe abbracciate dalle viti (e ciò che rappresentano) diventino

71 E. Petri, *Non è un luogo comune*, in “Città aperta”, n. 3 (1957), ripubblicato in *Elio Petri. Scritti di cinema e di vita*, a cura di J.A. Gili, Bulzoni, Roma 2007, p. 51. La puntualizzazione contiene un esplicito attacco a Germi, col quale Petri entra in conflitto proprio a causa di un film sui fratelli Cervi, che il primo, al quale è stato offerto, si è rifiutato di realizzare «per non fare il giuoco dei comunisti: facendo, in definitiva, solo il giuoco di coloro che Zavattini chiama i “nemici del cinema italiano” e perdendo forse una delle più belle occasioni della sua vita d’artista». Si veda, in particolare, l’articolo *I germi dell’odio e della speranza: lettera a Pietro Germi*, in “Città aperta”, n. 1 (1957), in *ivi*, p. 32. Il primo e unico film di finzione sulla vicenda dei fratelli Cervi sarebbe stato girato da Gianni Puccini nel 1968, *I sette fratelli Cervi*, con la collaborazione alla sceneggiatura di Cesare Zavattini.

monumenti inerti; non lasciare che le pallottole che oggi vengono sparate dagli “sportivi svagati” nel luogo in cui furono fucilati i Cervi (riconvertito dopo la guerra in circolo sportivo) coprano definitivamente il rumore della fucilazione del 28 dicembre 1943, rievocata con grande efficacia calando la macchina da presa nello sguardo dei condannati a morte sui muri e la campagna circostante. In *I sette contadini* l'attitudine archivistica e memoriale comune a tanto documentario “a base antropologica” degli anni cinquanta appare così raddoppiata e, insieme, esplicitamente piegata verso il futuro: lo rivela bene l'inquadratura finale di due giovani innamorati abbracciati in riva al fiume (il Po, da cui prende le mosse il racconto), segno di rinnovamento e continuità, sulla quale il narratore torna a suggellare quel rapporto di scambio vitale tra uomo e terra: «Morirono per la nostra libertà, perché la vita continuasse, perché dopo un raccolto ne venisse un altro».

Di lì a pochi anni, anche quella terra di gente in bicicletta e quella memoria piantata (alberi e lapidi) nei campi “italianizzati” dalla fatica e dal sangue di generazioni di uomini (contadini, partigiani, comunisti) sarà travolta, direttamente o indirettamente, dal miracolo economico: un imponente movimento migratorio di persone e immaginari, in “uscita” e in “entrata”, che tocca tutto e tutti – perfino *I dimenticati* (1959) di Vittorio De Seta⁷² –, come raccontano benissimo due film del 1958, *La strada lunga un anno* (De Santis), in cui un disoccupato coinvolge i suoi concittadini nella costruzione di una strada (e via di salvezza) che colleghi il paese alla costa, e *Un ettaro di cielo* (Casadio), in cui una strada di terra battuta conduce a Migliarino, nel ferrarese, Severino Balestra, figlio già perduto del progresso.

Severino arriva in macchina dalla città, come ogni anno in occasione della fiera paesana; e ad attenderlo, come ogni anno,

72 Tra il 1954 e il 1959 De Seta gira dieci cortometraggi etnografici esplorando la vita di pescatori, minatori e contadini tra Sicilia, Sardegna e Calabria. Questa produzione, restaurata nel 2008 dalla Cineteca di Bologna, è raccolta nel cofanetto *Il mondo perduto* (Feltrinelli, 2008). Negli anni sessanta la strada arriverà anche ad Alessandria del Carretto, sottraendo dall'isolamento il borgo raccontato da De Seta e avviandone quindi lo spopolamento. Del resto, uno dei simboli del miracolo economico è l'Autostrada del Sole, la cui costruzione, iniziata nel 1956, viene completata nel 1964.

alcuni anziani che, vedendolo sopraggiungere, gli corrono incontro. Le prime parole del giovane sono proprio un commento alle condizioni della strada, tortuosa, desertica, senza neppure una pompa di rifornimento: «Cosa aspettate? Il progresso va avanti a benzina; qui, tra una decina d'anni, tutto asfaltato sarà!». Poi, subito, un assaggio del futuro, e delle sue conseguenze: tra gli anziani che lo hanno accolto c'è anche il barbiere del paese, al quale Severino fa provare un rasoio elettrico, simbolo del progresso ma, anche, della fine di una professione e di una tradizione: «In città i barbieri già cominciano ad ammazzarsi!». Del resto, a questi "zulù" creduloni Severino, che porta il verbo della modernità, può raccontare qualsiasi cosa, sapendo di essere comunque creduto: che basta allontanarsi di qualche centinaio di chilometri per incontrare i primi uomini di ferro che passeggiano per le strade; che ci sono banche in cui si può vendere un occhio in cambio di denaro (come farà, di lì a poco, il Giovanni Alberti di *Il boom*, 1963, di De Sica⁷³); che gli americani hanno cominciato a lottizzare la luna. Tutto, ormai, è in vendita, e il passato, con la sua eredità, non è che un limite all'immaginazione e una zavorra al commercio; a soccorrere i barbieri suicidi non ci pensa proprio nessuno, neppure i nuovi uomini di latta. E perfino il cielo, adesso, si può fare a pezzi e vendere: 3 mila lire per un ettaro.

L'euforia consumistica su cui insiste Severino non è che l'aspetto più appariscente della fase di radicale trasformazione in cui è ormai entrata l'Italia. Al tempo stesso, misurata sulla credulità popolare dei vecchi, essa rivela un tratto peculiare del boom: l'imporsi di un agire umano che si *razionalizza*⁷⁴ rispetto al valore, sancendo la vittoria di una logica dello scopo contro un agire affettivamente e, soprattutto, tradizionalmente, fondato cioè su motivazioni valoriali e fedeltà a certi principi. Un fenomeno caratteristico dei processi di sviluppo delle società capitalistiche, ma che in Italia, come anticipato, si compie all'ombra di una reale negoziazione

73 Vicenda che, com'è noto, è ispirata a un fatto reale, anche se la cronaca rielaborata da Zavattini aveva come sfondo la Lomellina, non Roma.

74 Cfr. M. Weber, *Economia e società*, Edizioni di Comunità, Milano 1961 [ed. or. *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr, Tübingen 1922]. Ci rifacciamo a Weber soprattutto per l'influenza che la sua impostazione ha esercitato sulla sociologia della modernizzazione, anche con riferimento al nodo modernità/tradizione.

tra tradizione e modernità, conducendo troppo in fretta a una dispersione della complessità sociale, con le tradizioni che si disincantano nell'aggregazione "per contratto". Lo spiega bene Pasolini analizzando, nel 1964, le trasformazioni linguistiche a cui è andato incontro l'italiano dal dopoguerra ai primi anni sessanta: un progressivo impoverimento dell'identità storica (per esempio, nella cessazione dell'osmosi col latino), delle particolarità idiomatiche e dialettali e del contatto con la tradizione letteraria, il quale ha condotto alla formazione di una neolingua tecnico-scientifica. Senza profondità e memoria, fondata sul «prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo»⁷⁵.

Una lunga dissolvenza incrociata

Nel turbolento processo di rinnovamento della società italiana coincidente col miracolo economico il nodo tradizione/modernità guadagna il primo piano: un fenomeno "strutturalmente" inevitabile (tutti i processi di modernizzazione implicano un confronto più o meno serrato con la tradizione) e, al tempo stesso, specifico e mutevole, perché il dialogo tra i due termini può assumere forme molto diverse, dipendenti da una molteplicità di fattori⁷⁶. Nel caso dell'Italia, dopo l'ordinata, coercitiva amministrazione tra flashback e sostituzioni iconografiche del fascismo, sembra adesso prevalere – come rivelano i viaggi inquieti degli anni cinquanta – un impasto ambiguo che Giorgio Bocca, uno dei principali testimoni oculari del "miracolo", fotografa ricorrendo proprio a un'immagine cinematografica: «Una *dissolvenza incrociata* tra vecchio e nuovo», in cui si mescolano, anzi sovrappongono, indifferenza e dissociazione⁷⁷.

75 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, tomo I, Mondadori, Milano 1999, p. 1268. Il saggio (in origine una conferenza) è pubblicato per la prima volta nel 1964 su "Rinascita".

76 «Tradizione e modernità non si escludono reciprocamente. Non è necessario assumere che laddove regna la tradizione sia bloccata la strada verso la modernità [...]. Una società, così come un singolo individuo o gruppo, possono essere contemporaneamente tradizionali e moderni; tradizione e modernità possono quindi apparire in diverse combinazioni, sia di complementarità sia di opposizione», A. Cavalli, *Tradizione*, cit.

77 G. Bocca, *Verona dissociata*, in "Il Giorno", 25 settembre 1964 (corsivo mio), citato in G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni*

Non v'è dubbio, infatti, che il boom abbia avuto i caratteri «di una gigantesca fusione di vecchio e di nuovo, di una riplasmazione reciproca del retaggio tradizionale ad opera delle esigenze di modernizzazione e, viceversa, di riplasmazione degli imperativi della modernizzazione ad opera delle strutture e sovrastrutture tradizionali»⁷⁸. Ma le *forme* concrete di questa fusione – complice l'intensità e il breve termine del processo – sembrano coincidere con tre dinamiche principali, tutte, diversamente, “deboli”, tutte similmente testimoni dell'immaturità italiana nel metabolizzare il nuovo, tutte intimamente bloccate, come in una prolungata dissolvenza incrociata, appunto, nella deformazione dialettica dei termini: la sospensione, cercata o inevitabile, del rapporto con la tradizione, come nella deriva pirandelliana dell'Adriana di *Io la conoscevo bene* (Pietrangeli, 1965), “spostata” dalla provincia nella tumultuosa Roma; il suo mantenimento opportunistico dentro un cambiamento superficiale dei costumi, ben rappresentato dalla “laicizzazione edonista” dei personaggi di *Signore & signori* (Germi, 1966); l'innovazione selettiva e circoscritta di alcuni modi di essere e agire, come nel modello femminile al centro di *La visita* (Pietrangeli, 1964), in cui la costruzione a flashback rende esplicita l'evoluzione strategica di comportamenti culturalmente ereditati.

Di fatto, mentre il benessere si impone come orizzonte di coesione sociale, il lavoro di impasto tra vecchio e nuovo è parziale, frettoloso, contingente, e le novità condotte dal boom tendono a sommarsi o a sovrapporsi ai valori e ai modelli precedenti, oppure a sostituirvisi insensibilmente, anziché penetrare in profondità, selettivamente e criticamente. Lo racconta benissimo, nel segno dello *choc*, un nuovo viaggio in Italia, regione per regione, condotto per il “Corriere della Sera” da Montanelli, Cavallari, Ottone, Piazzesi e Russo tra il 1963 e il 1965 (a dieci anni esatti da quello di Piovene): «Nemmeno il raggiungimento dell'unità politica nel '60 l'ha sconvolta [l'Italia] e squassata come la rivoluzione industriale

ottanta, Donzelli, Roma 2003, p. 33. L'articolo fa parte di un'inchiesta che Bocca dedica al Veneto, dopo una precedente sulla Lombardia.

78 A. Signorelli, *Movimenti di popolazione e trasformazioni culturali*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, tomo 1, a cura di F. Barbagallo, Einaudi, Torino 1995, p. 590.

di questo dopoguerra»⁷⁹. E già nel 1964, con l'avvio della "coniuntura", il miracolo economico si rivelerà per quello che davvero è (stato): una «trasformazione non governata»⁸⁰ che, oltre a inibire su molti fronti un vero riformismo, ha anche partorito una "mutazione genetica" (oltre che antropologica) gravida di conseguenze, segnata da particolarismi arrabbiati, egoismi, crisi di valori, regole calpestate, rapporti imbarbariti.

Ma come tutte le *belle époque* (Calvino⁸¹), anche il miracolo economico, fin tanto che corre – anzi esplose – sembra destinato a non finire mai; la precedente e originaria, del resto, era durata una trentina d'anni, e c'era voluta una guerra mondiale per porvi fine. Ed è esattamente con questo spirito cicalesco che si muovono tutti, o quasi, i personaggi di *Il maestro di Vigevano*, emblemi di razionalizzazione sociale e imperfetta riplasmazione di tradizione e modernità, bloccati nella dissolvenza tra «strutture, istituzioni e culture arcaiche» e «processi di modernizzazione che hanno i loro centri propulsori sia nelle trasformazioni del "miracolo", sia in modelli e suggestioni provenienti da oltralpe e da oltre oceano»⁸². Mastronardi, meglio di altri, centra subito anche il registro, muovendo per il secondo romanzo dal mimetismo dialettale di *Il calzolaio di Vigevano* (1962) verso un grottesco neoespressionista, per riprendere un'etichetta cara a Calvino, che dello scrittore lomellino è stato amico e primo *editor*. E Petri, questo registro, lo asseconda bene, piegando le suggestioni moderniste esplorate in *I giorni contati* a raccontare le allucinazioni a occhi aperti del miracolo, alimentate dai mass media, dal mondo dei sogni della *réclame* e dalla seduzione insistente lanciata dalle vetrine dei negozi ingombri di nuovi oggetti del desiderio. La distorsione che a poco a poco stravolge l'ordine della famiglia formata dal maestro Mombelli (diciannove anni di insegnamento nella scuola elementare), dalla moglie Ada, casalinga, e dal figlio Rino, nasce però non soltanto dalla pressione eser-

79 Dall'*Avvertenza* firmata da Montanelli (p. XV) in I. Montanelli, A. Cavallari, P. Ottone, G. Piazzesi, G. Russo, *Italia sotto inchiesta. Corriere della sera (1963-1965)*, Sansoni, Firenze 1965.

80 Cfr. G. Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, cit.

81 Cfr. I. Calvino, *La belle époque inaspettata*, in "Tempi moderni", luglio-settembre 1961, ora in Id., *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 74.

82 G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, cit., p. 121.

citata dalla nuova religione consumistica, ma anche dall'improvvisa riduzione della distanza tra il desiderio e la sua realizzazione: perché nella Vigevano del boom calzaturiero basta poco, qualche macchinario per tagliare e cucire tessuti e soles, la casa trasformata in "fabbrichetta" (con la "e" apertissima), per "fare i dané". Progetto – caldeggiato da Ada – apparentemente facile (come fu, di fatto, nella realtà), ma che si scontra a più riprese con un'insanabile dissimmetria valoriale: al miraggio dei milioni – l'unica cosa che conta per la donna – il marito risponde con l'importanza dell'istruzione e il "codice d'onore" del suo ruolo di maestro, che non ammette in nessun caso una moglie "scarpara". Scontro insieme sociale e storico: da un lato perché oppone il prestigio del successo materiale alla dignità "immateriale" che deriva dal possesso di un diploma (o, come sintetizza Mombelli al collega Nannini, le "soddisfazioni carnali" alle "soddisfazioni morali"); dall'altro lato perché il rimescolamento prodotto dal boom interviene a ridefinire, in un brevissimo arco di tempo, la scala di valori che misura e ordina la società, eliminando nella fattispecie ogni rispettabilità dalla professione di maestro. Ma Mombelli resiste, o almeno ci prova («La dignità, la dignità!»), disgustato dal mondo selvaggio e scivoloso degli industriali, dei nuovi commendatori, degli scarpari ignoranti e milionari; disgustato, in particolare, dalla *semplicità* di quel mondo, in cui non solo il denaro e la roba s'impongono come unico metro di giudizio, appiattendo, più che uniformando, la complessità sociale, fino a rendere superfluo tutto ciò che non può essere convertito in denaro; ma disgustato anche dal predominio di un principio di *visibilità*, tra esposizione e ostentazione, che dice bene di un altro tipo di semplificazione: l'ampiezza di fabbriche e ville, il numero di automobili e i "chili d'oro" indossati dalle mogli degli industriali (e puntualmente esibiti sulla scena della Piazza Ducale) *fanno* le persone, e le definiscono. Cosicché Mombelli, *adesso*, nella città delle mille fabbriche e nessuna libreria⁸³, è un povero, benché continui ostinatamente a sentirsi – in virtù del suo diploma e della sua professione – molto più ricco di tutti. E quando finalmente cede – ma è una distrazione temporanea – lui, "uomo all'antica", finisce per smarrirsi del tutto: prima accusato dalla moglie di essere diven-

83 Cfr. G. Bocca, *Mille fabbriche e nessuna libreria*, in "Il Giorno", 14 gennaio 1962, ora in *Giornalismo italiano 1939-1968*, cit., pp. 1367-1375.

tato “una donna”, è poi ulteriormente *cancellato* durante la scena dell’incubo da indigestione, col direttore della scuola che gli ricorda che “lei non è più niente”, e col figlio che, in abiti da *martinitt*, lo informa che “papà è morto”.

La crisi di identità di Mombelli investe tutti i ruoli – marito, maestro, padre –, ed è l’aspetto che meglio descrive le conseguenze sociali e culturali di quella riplasmazione frettolosa, incontrollata e indecisa di vecchio e nuovo caratteristica del boom: la modernizzazione si è abbattuta sulla tradizione – sui modelli e i valori riscoperti e ricostruiti lungo gli anni cinquanta, e attorno ai quali si è cercata una ridefinizione dell’identità del Paese in presenza di una memoria da pacificare –, producendo uno *sradicamento* anche in chi non è stato costretto, come invece lo sono i Parondi di *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), a lasciare la propria terra e la propria comunità di appartenenza. Una condizione di incertezza identitaria che, esemplarmente, si gioca anche in senso intergenerazionale. A Mombelli, infatti, con Ada che lotta ferocemente per i *dané*, non riesce di passare al figlio Rino ciò a cui tiene di più, vale a dire quell’insieme di valori “da maestro” di cui si augura la continuazione e, insieme (com’è proprio del passaggio tradizionale), il perfezionamento: Rino dovrà diventare, come lui, un funzionario statale, ma di gruppo A. Non gli riesce perché tra i libri (che della tradizione sono monumento e veicolo) e le scarpe (legate invece alla temporalità contratta del consumo e della moda), nella Vigevano del boom vincono queste ultime; non gli riesce perché ciò che conta, adesso, sono i numeri, le percentuali, le statistiche, come racconta Bianciardi radiografando il mito dell’“aumento medio” in un’Italia in cui tutti sono «pronti a scarpinare, a fare polvere, a pestarsi i piedi, a tafanarsi l’un con l’altro dalla mattina alla sera»:

È aumentata la produzione lorda e netta, il reddito nazionale cumulativo e pro capite, l’occupazione assoluta e relativa, il numero dello auto in circolazione e degli elettrodomestici in funzione, la tariffa delle ragazze squillo, la paga oraria, il biglietto del tram e il totale dei circolanti su detto mezzo, il consumo del pollame, il tasso di sconto, l’età media, la statura media, la valetudinarietà media, la produttività media e la media oraria al giro d’Italia⁸⁴.

84 L. Bianciardi, *La vita agra*, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 159-160.

Contro questa logica numerica e stravolta Mobelli finisce allora per sognare un ritorno a un vivere “agrestemente, primitivamente”, una fuga nell’arcaico e nel magico-religioso, al Paradiso Terrestre di Adamo ed Eva, prima di ogni peccato (e senso di vergogna per come si appare⁸⁵), al tempo in cui non esiste tempo: un balzo all’indietro anacronistico e reazionario, *contro* la modernità. Che sancisce così, in modo simmetrico e opposto rispetto ad Ada, il fallimento di ogni reale cambiamento: uomo all’antica, Mombelli, riconquistato infine il ruolo di insegnante, trova consolazione nel pensiero che, grazie alla scuola, «il futuro sarà uguale al presente»⁸⁶.

La forma delle cose

Il “miracolo balordo” (Bianciardi) ha insomma sì rifatto l’Italia, alzando in tutti i settori le medie e promuovendola tra i dieci paesi più industrializzati al mondo, ma ha anche cominciato a *disfare* gli italiani. E nel disfacimento sociale degli anni sessanta, la metà perduta del soggetto dimidiato (ma all’epoca, dopo la tetralogia di Antonioni, va più di moda “alienato”) è proprio quella del dialogo col passato, individuale e collettivo, come racconta un film antonioniano solo a metà (l’altra metà, come vedremo, sembra venire da Pasolini) come *Le stagioni del nostro amore* (Vancini, 1966). Un film particolarmente prezioso perché, mentre coglie il solidificarsi di una crisi che si stringe sempre più sul soggetto, anticipa anche le spaccature del decennio a venire, con la sua conflittualità puntata dritta sull’istituto della famiglia.

Il violento colpo di coda con cui, nel finale, il protagonista del film, Vittorio Borghi, giornalista e “intellettuale della crisi”, reagisce alla sua condizione di “alienato sociale”, racconta in particolare il tentativo di una disperata ma ormai inutile *resistenza emotiva* (prima ancora che ideologica) da parte di chi ha attraversato e anzi cavalcato il miracolismo della prima metà del decen-

85 Cfr. *Genesis*, 2,25.

86 L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano, Il calzolaio di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*, Einaudi, Torino 1994, p. 205.

nio e adesso, guardandosi indietro, dentro, attorno, misura soltanto la “media” sconcertante di ciò che è andato perduto. Nella vita di Vittorio, infatti, non c’è legame identitario che non si sia drammaticamente allentato, sciogliendosi nell’indifferenza o trasformandosi nel termine di un confronto devastante: quello col partito, al quale ha prestato la sua penna di giornalista, poi venduta a caro prezzo a un quotidiano qualunque; quello con la fede comunista, nata in seguito all’esperienza della Resistenza, in cui egli ha militato ancora giovanissimo; quello con la moglie, tradita per un’amante più giovane, e il figlio, al quale non sa parlare. Una crisi individuale e, insieme, universale; e nel riattraversare i luoghi dell’infanzia e della giovinezza – la “provinciale” Mantova –, da tempo abbandonati per la città, Vittorio non *ritrova* niente, perché le persone, i simboli e i luoghi legati al suo passato resistenziale e all’euforia politica della ricostruzione sono andati incontro a un destino comune, tra rimozione, decomposizione, abiura. C’è chi, come Tancredi, vive oggi una soddisfatta mediocrità, dopo aver lavorato per il partito e aver scontato un anno di carcere per l’uccisione di alcuni fascisti («Ma questi erano gli ordini»); o chi, come Leonardo Varzi, sembra mantenere una fede salda nell’ideale comunista, ma più come un automatismo o un’ancora di salvezza, torturato davvero solo dai tradimenti (piccoloborghesi) della moglie. Ma il confronto più doloroso – quello che riflette, nella disappartenenza, il vuoto presente –, coincide con la visita di Vittorio alla cascina in cui assieme a Tancredi, Varzi e altri giovani anti-fascisti parlava di politica e azioni armate, e dove una lapide in marmo ricorda tre di loro, uccisi dai fascisti in un’imboscata: Vittorio, in *voice over*, riconosce allora che, dopo la Resistenza, non ha più vissuto «un momento di dedizione così totale», ma, al tempo stesso, deve ammettere che, «*mentre ricordo*, sento un distacco incolmabile, come se ricordassi qualcosa che mi è stata raccontata da altri e che io non ho vissuto». I flashback, di conseguenza, si fermano sullo schermo, congelati nel tempo, incapaci di raggiungere il presente, tessere sganciate da un processo storico di causalità, frammenti di un tormento tutto interiore.

Dall’altro lato, durante il pellegrinaggio mantovano, il protagonista di *Le stagioni del nostro amore* si confronta, suo malgrado, anche con la memoria del padre, anzi dei *padri*, i vecchi contadini del paese, antifascisti e comunisti, che Vittorio trova riuniti in un

bar in cui capita per caso. Una manciata di anziani che ricordano e raccontano (e subito, riconoscendolo, gli parlano del padre, “un toro” che neppure i fascisti seppero domare), una generazione in procinto di essere spazzata via assieme alla sua miniera di storie di lotta, narrate tra un’esecuzione di *Il trovatore* e un coro appassionato di *E per la strada*, canzone simbolo della protesta agricola dei primi anni del Novecento. Tra le prime due strofe del brano⁸⁷, il film introduce un lungo flashback destinato a sottolineare il contrasto tra la debolezza ideologica di Vittorio e la saldezza delle convinzioni politiche del padre, contadino e socialista, il quale non ha mai smesso di leggere “L’Avanti!” e che, nonostante l’età ormai avanzata, non si trattiene dall’apostrofare con disprezzo un giovane neofascista incontrato per strada. Una purezza e una resistenza che appaiono ancor più lontane, quasi antistoriche, per contrasto con la serata che Vittorio trascorre in casa del conte (dove passano tutti, neri, rossi e bianchi, potere politico e potere finanziario), un agricoltore locale arricchitosi durante il miracolo economico fino a diventare l’ago della bilancia politica della città. Raffinato collezionista che sorride dell’arte “impegnata” del dopoguerra, il conte impartisce una lezione di perfetto edonismo individualista alla quale Vittorio, che non ha più nulla per cui combattere, sembra dare ragione, impotente e indifferente (il ripescaggio cinematografico del romanzo di Moravia è di due anni prima), concludendo che «siamo semplicemente passati da una confusione a una confusione ancora peggiore». Con la sola differenza che, adesso, ce ne rendiamo conto.

È proprio la problematica stratificazione dei piani temporali a dare *forma* compiuta, nel film di Vancini, a quella *deturpazione* profonda, trasversale e complessiva dell’Italia e degli italiani che il massimo rappresentante degli “intellettuali della crisi”, Pier Paolo Pasolini, va descrivendo già da qualche anno. Uno degli interventi più incisivi – una lezione d’arte e ideologia ben diversa da quella del conte – data al 1974, e si svolge sul set del documentario Rai *Pasolini e... la forma della città*. Parlando a Ninetto Davoli (nel ruolo di pubblico, più che di interlocutore), Pasolini analizza storia e logica

87 «E per la strada gridavan i scioperanti; Non più vogliam da voi esser sfruttati; siam liberi, siam forti e siamo tanti e viver non vogliam di carcerati. E nelle stalle più non vogliam morir; è giunta l’ora, siam stanchi di soffrir».

degli sfregi prodotti negli ultimi anni contro la perfezione della forma architettonica e paesaggistica dell'antico borgo di Orte, sfregi che simboleggiano una più ampia perdita di equilibrio della società italiana: li descrive e, insieme, li mette in scena con l'ausilio della macchina da presa, convocando fin da subito, nella riflessione, anche un problema artistico, etico ed estetico, di sguardo e *ampiezza* del vedere. La deturpazione di Orte, infatti, può essere facilmente rimossa, messa fuori campo: basta stringere un po' (come mostra Pasolini manovrando l'obiettivo) e raccogliere soltanto la perfezione del suo profilo. Ma al regista, come d'abitudine, interessa invece allargare, per cogliere la vastità del dramma, senza (auto)censure o abbellimenti pittoreschi: ecco allora che l'inquadratura lentamente si apre, per comprendere ciò che è estraneo e problematico (nella fattispecie, un condominio popolare di recente costruzione⁸⁸). Per mostrare, in particolare, la coabitazione infelice di vecchio e nuovo, che Orte, comunque, manifesta per ora in forma lieve, a differenza di quanto accade nella stragrande maggioranza delle città. Un problema non solo italiano: dalla Persia ai paesi comunisti, è ormai del tutto abituale deturpare in vario modo le forme antiche, anonime e popolari, in cui è inscritta la memoria collettiva di un popolo, per fare spazio, più o meno orgogliosamente e aggressivamente, al nuovo e al moderno; incrinando, al tempo stesso, il delicato equilibrio che quelle forme hanno saputo instaurare con la natura, plasmata e venendone plasmate.

Il problema rilevato sul campo da Pasolini – come racconta anche *Le stagioni del nostro amore* – non è però la presenza, in sé, di antico e moderno, vecchio e nuovo; il problema è la loro *relazione*, la loro coabitazione nel più ampio quadro del “paesaggio” sociale: a Orte, nessuno è riuscito a immaginare una possibile, felice integrazione tra la forma antica del paese (che raccoglie e sintetizza in sé l'esperienza del popolo anonimo che l'ha costruita, vissuta, modificata) e quella delle pur necessarie abitazioni moderne. Un dialogo mancato a causa di un'incapacità diffusa di negoziare conservazione e innovazione, e di fare posto al nuovo nel fluire della storia: così che, mentre la modernità esplose, il passato – le sue

88 L'“esperimento” viene ripetuto poco dopo, con un risultato analogo ma cambiando gesto: non più ad aprire ma attraverso una panoramica da sinistra a destra.

forme e le tradizioni che lo compongono – deperisce sullo sfondo, inglobato indifferentemente o ridotto a monumento inerte. Ma questi, appunto, sono gli effetti della modernità predicata dal conte, nella cui casa-museo tutto si fa ugualmente indifferente, reperto di un generico passato da collezionare. La chiusura del discorso – dopo una riflessione e una serie di panoramiche su Sabaudia – ripropone dunque un tema caro a Pasolini, quello del nuovo fascismo della società dei consumi, che distrugge:

Le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha, che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato. E allora [...] posso dire senz'altro che il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia. E questa cosa è avvenuta talmente rapidamente che, in fondo, non ce ne siamo resi conto [...]. Adesso, risvegliandoci forse da questo incubo e guardandoci intorno, ci accorgiamo che non c'è più niente da fare.

La città di Orte e il personaggio di Vittorio sono insomma, in modo simile e altrettanto irrecuperabile, due *forme deturpate* da una comunicazione interrotta tra passato e presente, un agglomerato debole di frammenti che si appartengono solo per indifferenza formale. Nel finale del film di Vancini, non a caso, il *profilo* della situazione è una straordinaria coabitazione di elementi irrelati: in una balera deserta, coperta di foglie, Vittorio siede solo a un tavolino; alla sua sinistra un gruppo di *teddy boys* (tre ragazzi e tre ragazze) balla attorno a un jukebox che diffonde nella campagna circostante alcuni brani di rock americano; davanti a lui, sotto un ponte ferroviario, una vecchia vestita di nero spiuma un'oca; alla sua destra vi è l'anziano proprietario del bar, Wolfango, che dopo aver venduto della Coca-cola ai giovani li apostrofa come «lazzaroni che non hanno mai da studiare» («ma i loro genitori non gli stanno mica dietro?»), cercando inutilmente la complicità di Vittorio; poco dopo sopraggiunge una coppia di contadini, che ordina al barista del vino rosso e guarda con sospetto i balli moderni dei ragazzi. È allora che Vittorio esplose, rivolgendo indifferentemente la sua rabbia sia contro il barista sia contro i giovani, al grido di «non mi avrete mai», in un finale decisamente più pasoliniano che antonioniano.

Vittorio non è più nessuno, non appartiene più ad alcuna storia, città, comunità, e nessuna dottrina, tanto meno il comunismo (che

credeva «capace di spiegare tutto, la storia dell'umanità, il suo passato, il suo futuro»), può aiutarlo e decifrare se stesso e il paese in cui vive. Di fronte alla targa che, presso la cascina, ricorda la morte dei tre compagni partigiani, aveva concluso amaramente che così è stato meglio: «La morte li ha inchiodati per sempre a quel loro istante di eroismo. Se fossero vivi sarebbero qui con noi, confusi con gli altri, a vivere e basta, a sbranarsi l'un l'altro» («a tafanarsi l'un con l'altro dalla mattina alla sera», direbbe Bianciardi). Eppure è proprio la drammatica disappartenenza di Vittorio ciò che lo salva: lo fa alzare dalla sedia, spingendolo a gridare e a menare calci e pugni a tutto e tutti, consentendogli così di mantenere intatto un residuo, per quanto disorientato nella mira, dell'antica ambizione rivoluzionaria; lo protegge, in particolare, dalla spensierata, indifferente servitù a cui sembrano destinati tutti o quasi, e dalla soddisfatta dimenticanza di ogni responsabilità diversa dalla soddisfazione delle proprie esigenze personali. Dal diventare un silenzioso *domestico* della Storia, come il protagonista di un film sgangherato ma puntualissimo di Luigi D'Amico (*Il domestico*, 1974), in cui ciò che più colpisce, con riferimento al nostro discorso, è la dissociazione *narrativa* tra Sasà – una sorta di Forrest Gump *ante litteram* – e la storia a cui egli, dalla posizione bassa e interna di domestico, partecipa in prima persona. Dal giorno dell'armistizio fino al 1974, Sasà *scivola*, letteralmente, da un estremo all'altro – da Badoglio ai tedeschi agli americani, dal produttore arricchitosi coi film neorealisti alla nobiltà nera, dai professionisti sessualmente promiscui del boom all'ingegnere milanese corruttore di politici – senza *cambiare* mai, sempre in cerca di un nuovo padrone – naturalmente, non riesce neppure a intravedere la diversa semantica a cui la storia, appunto, può piegare il termine. Una linea retta e indifferente, che finisce per trasformare Sasà (che non vuol sentir parlare di politica) in un martire della patria, ma della patria sbaagliata: quella dei nuovi padroni che stanno sventrando l'Italia.

Orfani e statue di cera

E quei giovani che, nell'ultima scena di *Le stagioni del nostro amore*, ballano spensierati come se non esistesse nessun altro tempo se non l'estate della giovinezza? Di lì a poco, con uno strappo

violentissimo, alcuni di loro diventeranno i protagonisti del decennio più contrastato della storia italiana, segnato e anzi alimentato dal conflitto con la generazione dei padri. Forse non i sei del film di Vancini, fannulloni e figli di papà, che in un modo o nell'altro, c'è da scommetterci, una volta diventati adulti rientreranno nei ranghi, più padroni che servi, «giovani delle 3 M»: macchina, moglie, mestiere, per citare una celebre definizione dell'epoca⁸⁹. Ma è anche di questi giovani spensierati portare a compimento, nell'intreccio confuso di consumismo, nuove sollecitazioni mediatiche e modelli di vita stranieri, un processo di progressivo *sganciamento generazionale* e di messa a distanza della tradizione (compresa la vitale antinomia fascismo-antifascismo, già svuotata, del resto, dalla generazione di Vittorio), processo che comincia a maturare già nell'immediato dopoguerra, e che il rivolgimento antropologico, sociale e geografico del boom fa esplodere: «La questione giovanile si presenta nel nuovo decennio essenzialmente come questione culturale, ed è il luogo privilegiato in cui i dati di novità connessi alla trasformazione del paese si manifestano con più forza e aprono una divaricazione tra l'esperienza delle generazioni»⁹⁰.

Ciò che cambia, nel tempo, sono le misure, le ragioni e le finalità di questa divaricazione, come registra la letteratura sul tema, che si infittisce proprio a partire dagli anni cinquanta, muovendo dallo studio della *condizione giovanile* a quello della *questione giovanile* per approdare all'analisi del *conflitto generazionale*⁹¹. Quasi inevitabilmente destinati a diventare i principali interpreti della modernizzazione del Paese, i giovani del dopoguerra contribuiscono con crescente consapevolezza sia a mettere «in seria crisi i modelli comportamentali e i sistemi valoriali che dominavano una società contadina ormai irrimediabilmente in declino»⁹², sia a sviluppare «un'identità autonoma e distinta da quella degli adulti»⁹³, i cui ca-

89 Cfr. U. Alfassio Grimaldi, I. Bertoni, *I giovani degli anni sessanta*, Laterza, Bari 1964.

90 F. De Felice, *Nazione e sviluppo: un nodo non sciolto*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, tomo 1, cit., p. 855.

91 Cfr. *Il Secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, a cura di P. Sorcinelli, A. Varni, Donzelli, Roma 2004, p. 96.

92 L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano 2013, p. 115.

93 *Ivi*, p. 122.

ratteri si uniformano anche grazie all'apparato di simboli veicolato dai giornali, dall'industria discografica, dalla televisione e dal cinema, il quale accompagna questo processo nel doppio ruolo di agente e testimone (si pensi a *Poveri ma belli*, 1957, di Risi; *Guendalina*, 1957, di Lattuada; *Ragazzi del juke-box*, 1959, di Fulci). Il processo si completa negli anni sessanta, accentuando ulteriormente il rifiuto a tutto campo dei figli nei confronti della tradizione interpretata e veicolata dai genitori: come scrive Giorgio Bocca nel 1965, «per i giovani siamo tutti sul banco degli accusati: resistenti, fascisti, politici, scienziati, capitalisti, comunisti, purché appartenenti alla generazione dei padri»⁹⁴. Le occupazioni studentesche traducono l'accusa in condanna, politicizzando la condizione personale⁹⁵ e il disagio di una generazione che «si era trovata a vivere tra la dissoluzione di un'Italia arcaica e il discutibile profilarsi di un'Italia moderna: e quella dimensione "privata" che diventata improvvisamente oggetto di discussione collettiva rimanda a mutamenti più generali»⁹⁶.

«Voglio essere orfano» è, non a caso, uno degli slogan più celebri della contestazione: l'orfanità è un modello che «si fa cultura, il criterio di identificazione»⁹⁷ di una generazione, come racconta il Bellocchio di *I pugni in tasca* (1965); per farsi storia, la nuova soggettività dei giovani «deve affermarsi come antistorica. Deve azzerare, distanziarsi, distruggere»⁹⁸. Le battaglie dei giovani, così come quelle, di poco successive, del movimento femminista (che, in modo diverso, contesta l'autorità maschile, la tradizione patriarcale e la struttura della famiglia), si innestano inoltre su un dibattito politico e legislativo che, negli anni settanta, interessa direttamente proprio l'istituto della famiglia, il cui "diritto" viene finalmente riformato nel 1975, sancendo, tra le altre cose, la scomparsa della patria potestà e l'uguaglianza dei diritti e dei doveri dei coniugi nei confronti della prole⁹⁹. Non c'è da stupirsi, allora, se la

94 G. Bocca, *La vita continua*, in "Il Giorno", 16 maggio 1965, citato in G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, cit. p. 198.

95 Come farà, di lì a poco, anche il movimento femminista, il cui slogan simbolo recita: «Il personale è politico».

96 G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, cit., p. 240.

97 L. Passerini, *Autoritratto di gruppo*, Giunti, Firenze 1988, p. 46.

98 *Ivi*, p. 39.

99 Oltre alla riforma del diritto di famiglia, ricordiamo l'introduzione del diritto al divorzio (1970), confermata dalla vittoria del "no" al referendum

famiglia – cellula fondamentale nella definizione e perpetuazione dell'identità collettiva di un popolo, tanto più di quello italiano – diventa il grande tema del cinema “politico” degli anni sessanta e settanta. Come dimostrano, per citare solo due titoli, *La Cina è vicina* (Bellocchio, 1967) e *Teorema* (Pasolini, 1968), l'arena ristretta dei rapporti familiari si rivela infatti un reagente ideale per misurare un conflitto di portata più ampia; ma è anche l'istituto stesso della famiglia – intesa sia come spazio d'azione per la tradizione, sia come oggetto della tradizione, “grande racconto” di riferimento per la storia e la cultura di un popolo – a essere fatto a pezzi. Del resto, come già aveva capito Vittorio, la capacità dei grandi racconti di connettere passato, presente e futuro (nel suo caso, il comunismo) è ormai svaporata: *La condizione postmoderna* di Lyotard esce in Francia nel 1979 (in italiano due anni dopo).

Si spiegano così, come reazioni consapevoli a questo scenario, anche i tentativi più o meno riusciti di vivificare un sentimento per la tradizione (nella fattispecie, quella risorgimentale e contadina, già ripercorsa dal film di Vancini), tentativi animati dalla volontà di *riconnettere* passato e presente, di risvegliare una consapevolezza storica e un senso di appartenenza: basterà ricordare, nel decennio, *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci e *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, film che arrivano dopo una serie di documentari dedicati alla recente storia italiana, tra cui *In nome del popolo italiano* (Olmi, 1971), sulle vicende della carta costituzionale, e *Nascita di una formazione partigiana* (Olmi, Stajano, 1973), sulla prima banda sorta dopo l'armistizio. Ma il popolo italiano, ormai, è più simile a quello descritto in un film di Dino Risi che, nello stesso anno e con lo stesso titolo del documentario di Olmi, porta al cinema la rappresentazione di un *contagio* disastroso e irreversibile (come contagiosa appare la presenza distruttrice del giovane ospite all'interno della famiglia milanese di *Teorema*): *In nome del popolo italiano* è, tra le altre cose, una critica feroce alle ideologie e al loro filtro interpretativo (che porta il giudice Bonifazi a *vedere* in ogni caso un nemico nell'ingegnere Santenocito, al punto da violare i principi di giustizia a cui ha improntato la

abrogativo del 1974; la legalizzazione della vendita dei mezzi anticoncezionali (1971); la costituzione dei consultori familiari (1975); la depenalizzazione dell'aborto (1978).

propria vita), e, più in generale, la constatazione dell'evanescenza di ogni chiara assiologia valoriale – buoni e cattivi, giusto e sbagliato, vero e falso ecc. –, di ogni possibilità di decifrare con chiarezza la realtà. Due anni prima, nel 1976, Calvino aveva stilato il referto con la consueta lucidità, offrendo la sua personale visione della mutazione antropologica in corso:

Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo sono messi in questione. Non solo quelli più legati a valori storici, ma anche quelli che sembravano essere categorie antropologiche stabili: ragione e mito, lavoro ed esistenza, maschio e femmina, e perfino le polarità delle tipologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto¹⁰⁰.

Senza forzare i punti di contatto tra due figure spesso in conflitto sull'asse apocalittici/integrati, è però evidente la consonanza, almeno su questi temi, tra Calvino e Pasolini: se il primo decreta che «l'idea di uomo come soggetto storico è finita»¹⁰¹, il secondo, nella sua “saggistica politica d'emergenza”, scrive ripetutamente della fine di ogni dialettica storica. La modernità consumistica gli appare infatti – come anticipato – un fenomeno totalitario, che trasforma le tradizioni in subculture o manifestazioni folcloristiche (è il destino, per esempio, della tradizione religiosa giudaico-cristiana), parifica particolarità e differenze identitarie e narcotizza l'efficacia del dialogo intergenerazionale, rendendo di conseguenza del tutto *indifferente*, di corto o nessun respiro, l'impatto di nuove figure sociali (il capellone, lo studente in rivolta, l'operaio ecc.). Quell'orfanezza di cui si è detto, necessaria in una prima fase, si rivela dunque, col tempo, «una barriera insormontabile» che finisce per isolare i giovani,

impedendo loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso tale rapporto dialettico – sia pur drammatico ed estremizzato – essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare

100 I. Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, conferenza letta il 25 febbraio 1976 ad Amherst, ora in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, p. 348.

101 *Ibidem*.

avanti, “superare” i padri. Invece l’isolamento in cui si sono chiusi [...] li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: e ciò ha implicato – fatalmente – un regresso¹⁰².

I film di Bertolucci e Olmi, come pure la “trilogia della vita” dello stesso Pasolini (*Il Decameron*, 1971, *I racconti di Canterbury*, 1972, e *Il fiore delle mille e una notte*, 1974), pur nella diversità delle premesse ideologiche e degli obiettivi, sembrano additare esattamente questa crisi dialettica, e vanno intesi come del tutto complementari al tanto cinema politico dell’epoca (da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970, di Petri a *Cadaveri eccellenti*, 1976, di Rosi), il quale, lavorando sulla «disgregazione totale dell’immagine dello Stato», ne addita una più generale, quella «dell’idea di sviluppo, di crescita, di stabilità, di recupero progressivo della *memoria del passato*»¹⁰³.

Ma ancor meglio del cinema storico o politico è la “fantascienza” distopica di Marco Ferreri a tenere insieme Calvino e Pasolini, la crisi (sincronica) delle “polarità” e quella (diacronica) della “dialettica”. *Ciao maschio* (1978) – né italiano né statunitense, semplicemente “occidentale” – è, in questo senso, un’opera chiave e, sotto molti aspetti, terminale, soprattutto per come dialoga, nella distanza e nella differenza, con *Viaggio in Italia* di Rossellini. Con questo film, infatti, l’analisi della crisi delle polarità di genere avviata da Ferreri nelle opere precedenti, da *La donna scimmia* (1964) a *L’ultima donna* (1976), s’accompagna (fino a suggerire una relazione di causalità) a quella dello *sfiguramento* della storia, presente e passata, e dei suoi emblemi: nella fattispecie, le statue di cera gelosamente conservate da Andreas Flaxman in un museo che ambisce a mantenere viva la memoria dell’antica Roma.

Prima che l’edificio, nel finale del film, prenda fuoco – consumando quei monumenti fragili e cedevoli – il potere, rappresentato da un agente della State Foundation for Psychological Research e inteso, pasolinianamente, come ciò che non può tollerare l’ecce-

102 P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 277.

103 G.P. Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell’Italia repubblicana*, vol. II, tomo II, a cura di F. Barbagallo, Einaudi, Torino 1995, pp. 833-834 (corsivo mio).

zione, neppure la più piccola (l'accusa è di gestire un museo che promuove «l'avanzamento dell'uomo civilizzato»), si era recato da Flaxman per suggerirgli alcuni piccoli *cambiamenti morfologici* da apportare alle statue: sottili, gradualmente, da realizzare giorno dopo giorno, quasi inavvertibili, con l'obiettivo di «instillare nei visitatori un più moderno punto di vista politico». Così, come dimostra l'agente a un Flaxman sempre più sbalordito, attraverso una graduale *metamorfosi* Giulio Cesare – che nel museo è rappresentato mentre parla in senato – si può trasformare insensibilmente in John F. Kennedy (Nerone, invece, diventerà Nixon). Flaxman, ricattato, è infine costretto ad accettare quello che si sforzerà di considerare un “compromesso storico”, benché sulle prime vi abbia visto solo una *distorsione* della realtà e della sua memoria. In effetti, l'esito – Kennedy e Nixon in abiti romani – non ha nulla a che vedere con un principio dialettico in cui il presente dialoga col passato, e una tradizione si riversa in un'altra; al contrario, i riferimenti originali risultano perduti, piegati a pura scenografia, e il cambiamento morfologico conduce a un vero e proprio (e stucchevole) *travestimento* della storia. Così, esemplarmente, il cerchio si chiude: dopo il flashback e la dissolvenza incrociata, la dialettica tra tradizione e modernità assume la forma di un *morphing* paradossale, in cui ciò che si perde sono il tempo del processo e la distanza tra gli elementi, un punto di partenza e uno di arrivo. Vale a dire, il senso stesso di una morfologia della storia.

Dissomiglianza e oblio

Tra il politicamente provocatorio «il privato è pubblico» del movimento femminista e la lenta *via crucis* del protagonista di *Reality*, ossessionato dal desiderio di entrare nella casa del *Grande Fratello* per rendere pubblicamente spettacolare il proprio privato, corre più di un ventennio in cui tutte le polarità fin qui evocate – e prima fra tutte il rapporto tra tradizione e modernità – vengono sottoposte a un ulteriore e inesorabile declino dialettico. Da molti punti di vista, infatti, gli anni ottanta rappresentano la continuazione intensificata di quei fenomeni di mutazione antropologica che si annunciano col boom: tutto appare rimesso in discussione da trasformazioni economiche, politiche e sociali profonde e

radicali – «il rapporto tra passato e futuro, tra “privato” e “pubblico”, tra individuale e collettivo», e perfino «il “pensarsi” della nazione»¹⁰⁴ – che rafforzano ulteriormente un circuito chiuso tra individualismo, consumismo e omologazione culturale. La spinta alla modernizzazione del Paese è reale ma, ancor meno assistita rispetto al passato da una politica degna di questo nome, conduce a uno sviluppo selvaggio e orgogliosamente *smemorato*. E non va meglio sul fronte cinema (sul fronte della sua tradizione). Come ha scritto lucidamente Furio Scarpelli, le nuove leve cercano rifugio nell’omaggio ai nonni e nell’oltraggio ai padri, partorendo una certa tendenza chiamata troppo in fretta neo-neorealismo che, nei risultati, si rivela un altro tipo di dialogo interrotto: più che ritrovare il passato e vivificare *la* tradizione italiana, i registi finiscono per voltare la nuca al futuro, facendosi fatalmente «oltrepassare dall’evoluzione della realtà»¹⁰⁵.

Bernardo Bertolucci evita la trappola rifugiandosi nel cosmopolitismo produttivo di *L’ultimo imperatore* (1987), che arriva però dopo quello che il regista stesso ha definito il suo film più italiano (più italiano anche di *Novecento*), *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981). Il cambio di marcia estetica e produttiva di uno dei “padri” è emblematico, così come lo è, dal punto di vista storico e identitario, la tragedia di Primo Spaggiari, «industrialotto cafone» del parmense (come lo definisce il figlio Giovanni, che si vergona di lui). La difficoltà del protagonista di *riconoscersi*¹⁰⁶ – nato contadino socialista e poi partigiano a 19 anni, nel 1960 realizza il suo “miracolo”, apre un caseificio, conosce una francesina, si sposa, ha un figlio – è quella di un intero Paese, in cui il ponte della memoria ha progressivamente ceduto, fino a scavare una dissomiglianza grottesca nella storia recente. Una cosa mangiata dall’altra, mentre l’oltraggio ai padri, alla loro memoria e alle loro tradizioni, legittimato dal diverso ritmo (subito internazionale, ben presto globale) della modernizzazione, finisce per ricadere fatalmente sui figli: il

104 G. Crainz, *Il paese reale. Dall’assassinio di Moro all’Italia di oggi*, cit., p. 105.

105 F. Scarpelli, *Anni persi*, in *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni ’80*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1998, p. 389.

106 Messa a tema fin dall’inizio del film, grazie al confronto tra due ritratti fotografici, uno di Primo a 25 anni, l’altro attuale; più tardi, Primo si sorprenderà di fronte alla propria firma, che gli risulta diversa, cambiata («O forse sono cambiato io»).

progetto di Primo di speculare sulla (presunta) morte di Giovanni lo riporta – così si dice e così si assolve – all’origine, a quando faceva il contadino; lo riporta al padre e al nonno, pure loro contadini, solo che adesso il campo sarà concimato col sangue del figlio. Una folle narrazione/giustificazione di sapore biblico, in cui vi si può leggere non soltanto il più classico movimento di ricaduta generazionale delle colpe, ma anche una più intenzionale azione di difesa dalla *pallida mostruosità* dei figli: «I figli che ci circondano sono dei mostri, più pallidi di come eravamo noi. Trattano i padri con troppo rispetto oppure con troppo disprezzo. Non sono più capaci di ridere, sghignazzano, o sono cupi, e soprattutto non parlano più. E noi non sappiamo capire dai loro silenzi se chiedono aiuto o se stanno per spararti addosso. Sono dei criminali». Forse non tutti – per rispondere alla domanda della moglie –, ma potrebbero esserlo, come raccontano anche *Caro papà* e *Colpire al cuore* (Amelio, 1982): la lotta tra padri e figli è ormai armata, si tratta solo di capire chi sparerà per primo. Ma la tragedia è comunque impossibile – il registro “alto” ha lasciato il posto al ridicolo –, e il dramma si scioglie nell’*horror movie*, come s’intitola la canzone (di Linda and the Dark) che commenta la scena finale.

Il *pallore* incarnato da questi figli difficili da capire, che dai padri non vogliono ereditare nulla e anzi inalberano una dissomiglianza profonda, contaminando confusamente ideologie e fini, è un tono dominante di tutto il decennio, dentro e fuori le sale cinematografiche. Pallidi, più che opachi, gli anni ottanta sembrano infatti non solo completare la mutazione sociale avviata dal boom, ma anche predisporre il Paese al pallore del decennio successivo, quando l’idea di “miracolo” scivolerà dall’economia alla politica. È il pallore di

un inedito popolo di “consumatori” [...] formato in gran parte da quei ceti medi gonfiati dalla rivoluzione produttiva e non più socializzati dal lavoro, tendenzialmente orientati verso una cittadinanza “debole” e una cura “forte” del proprio privato, attraversati da una leggerezza di superficie, da una esplosione di discontinuità¹⁰⁷.

107 A. Schiavone, *L’Italia contesa. Sfide politiche ed egemonia culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 27.

L'irriconscibilità tragicomica di Primo con cui si aprono gli anni ottanta trova dunque il suo perfetto corrispettivo, a fine decennio – nell'anno della caduta del Muro di Berlino –, nella *smemoratazza* del protagonista di *Palombella rossa* (Moretti, 1989), Michele Apicella, funzionario del PCI che, a causa di un incidente stradale, perde la memoria. Queste due *figure* del cinema italiano degli anni ottanta possono bastare, da sole, a illuminare il destino dei termini essenziali che, come abbiamo visto, gravitano attorno al tema della tradizione, e che l'idea di tradizione (e il suo *sentimento*) mette sempre in gioco: la dissomiglianza grottesca di Primo da se stesso, separato dalla propria storia – e, anche per questo, minacciato dal presente, da ciò che è diventato e che lui stesso ha contribuito a creare –, si trasforma in Apicella in completo oblio del soggetto, torturato dall'ossessiva reiterazione del «ti ricordi?» del compagno di partito. Ma a differenza di Bertolucci, Moretti, grazie all'amnesia del protagonista, sposta all'esterno l'interrogativo ontologico e identitario, ponendolo a distanza e spogliandolo di ogni sentimentalismo, fino a trasformare la (ri)costruzione della memoria in una disputa storica tra diverse tradizioni ideologiche. Del resto, come fa notare ad Apicella l'arbitro della partita di pallanuoto che occupa gran parte della durata del film, voi comunisti «mancate di identità» perché «avete almeno tre anime». Chi siete? Ma anche, inevitabilmente: chi siete stati, e chi intendete diventare? E la ricomposizione si fa subito “cubista”, tra *flash* autobiografici provenienti dal passato (in qualità bassa e amatoriale, Super 8) e slogan, frasi fatte e definizioni dizionariali cucite addosso ad Apicella da un nugolo di personaggi che lo inseguono come una teoria di feroci Super-Io, col mito del cinema sullo sfondo – nella fattispecie *Il dottor Zivago* (Lean, 1965) –, unico e paradossale luogo di una possibile identificazione profonda e sentimentale.

La conclusione del processo (anche in senso giudiziario) di cui è protagonista Apicella non può non coincidere con un'indecisione che, di nuovo, intreccia storia collettiva e storia individuale: quel «siamo uguali ma siamo diversi» (noi comunisti), ripetuto ossessivamente fino alla fine del film, è riflesso, sul piano privato, dalla contemporanea presenza, nell'ultima scena, di Apicella adulto e Apicella bambino, sul cui sorriso partono i titoli di coda. Un groviglio di tempi e storie, identità multiple, somiglianze e dissomi-

glianze non diverso, nella sostanza, dal mistero a cui Primo decide infine di abbandonarsi, consapevole dell'impossibilità (e della pericolosità) di dare una sola, chiara interpretazione agli eventi che si sono accumulati dopo il rapimento del figlio. E questo non potere o non volere sciogliere l'*impasse* in cui restano intrappolate le identità di Michele e Primo ripropone un inceppamento pirandelliano che possiede però anche qualcosa di salvifico, pena una tortura individuale, tra frustrazione e nostalgia, che non può non avere come esito l'annullamento di sé: ne dà prova il più sensibile dei personaggi riuniti da Scola in *La terrazza* (1980), Sergio, funzionario Rai che si lascia infine morire sul set artificiale di una produzione televisiva.

A partire dai modelli offerti da *La tragedia di un uomo ridicolo* e *Palombella rossa*, non è difficile riconoscere come le figure della dissomiglianza e dell'oblio – in cui la storia, l'identità e la tradizione italiane scolorano fino a rendersi irrecuperabili e mute, e l'intreccio tra tempo sociale e tempo individuale si ingarbuglia – si prestino bene a identificare le linee portanti (e l'esito) della riflessione che gran parte del cinema del decennio, generazione dei padri e dei figli, conduce sulla società italiana. Si va da Marco Tullio Giordana, che esordisce con un apologo dello smarrimento ideologico e generazionale come *Maledetti vi amerò!* (1980), all'esplorazione incerta (*Notte italiana*, 1987) di Carlo Mazzacurati nell'Italia provinciale «dei piccoli e grandi scandali, degli accomodamenti e delle corruzioni, dell'onestà come merce rara»¹⁰⁸ – Italia che si rivedrà di lì a poco in *Il portaborse* (Luchetti, 1991) –, dall'analisi disincantata dei giovani di *Il prato* (1979) di Paolo e Vittorio Taviani all'intreccio volutamente freddo e apatico tra vicende personali e storia di *L'aria serena dell'Ovest* (Soldini, 1990), per giungere alla “poetica della fuga” di Gabriele Salvatores (*Marrakech Express*, 1989; *Turné*, 1990; *Mediterraneo*, 1991; *Puerto Escondido*, 1992). Il cinema di questo decennio lungo – decennio che porta alle estreme conseguenze la crisi di identità nazionale del precedente, edificando al tempo stesso solide premesse al suo incancrenirsi nel successivo – sembra insomma tematizzare in modo piuttosto univoco «la frana e il crollo» di un intero Pa-

108 A. Farassino, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, in *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, a cura di L. Micciché, cit., p. 131.

ese, governato da una dilagante irresponsabilità¹⁰⁹: *Ferie d'agosto* di Paolo Virzì (1996), nello scontro ormai squisitamente tribale di appartenenze, più che di ideologie, descrive bene una condizione di vacanza diffusa. E a nulla servono – rivelando anzi l'allontanarsi di ogni legame dialettico col passato – le operazioni nostalgia che, sul doppio fronte della tradizione italiana e della tradizione del cinema italiano, punteggiano la carriera di Giuseppe Tornatore, da *Nuovo cinema paradiso* (1988) a *L'uomo delle stelle* (1995), da *Malèna* (2000) a *Baaria* (2009); né ha il potere – e l'intenzione – di avviare una riflessione diversa dal diario privato la filmografia di Pupi Avati, con i suoi acquarelli a tinte tenui di un passato solo e tutto da rimpiangere.

C'era una volta

La bufera è già arrivata, anzi sta tornando, diversa e più forte che in passato, come titola un film di Daniele Luchetti del 1993, con quel finale in cui la terra – profanata da ogni tipo di corruzione – si rivolta, ricoprendo gli uomini di immondizia. La mutazione antropologica ha infine prodotto un'anomalia, *L'unico paese al mondo* (1994): la cordata però – Archibugi, Capuano, Giordana, Luchetti, Martone, Mazzacurati, Moretti, Risi, Rulli – serve a poco, e il film finisce per essere, a sua volta, un'anomalia. Pasolini, inevitabilmente, torna attualissimo, anche al cinema: dall'omaggio morettiano dell'episodio *In vespa di Caro diario* (1993) a *Pasolini, un delitto italiano* (1995, a vent'anni dalla morte) di Giordana e Nerolio – *Sputerò su mio padre* (Grimaldi, 1998), per continuare nel decennio successivo con *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* (Betti, Costella, 2001), *Pasolini prossimo nostro* (Giuseppe Bertolucci, 2006), *Pasolini* (Ferrara, 2014). E quel tanto cinema che, mosso da una rinnovata curiosità per il “locale” – e, forse inconsapevolmente, in risposta al cambio di passo storico, vale a dire il passaggio dell'Italia da terra di emigrazione a terra di immigrazione –, prova a fare i conti se non proprio con la tradizione del paese con i suoi “caratteri” (dai viaggi per la Penisola di Aldo, Giovanni e Giacomo fino al dittico *Benvenuti al Sud*, 2010, e *Benvenuti*

109 Cfr. G. Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, cit.

al Nord, 2012, di Miniero), sembra dar ragione proprio a Pasolini, risolvendosi normalmente nello stereotipo e nella lettura superficiale, e in fondo indifferente, della differenza.

La tradizione, al contrario, ha a che fare con la storia e le sue rappresentazioni, è riconoscimento e assunzione consapevole del passato (un *certo* passato), e conduce sempre con sé un interrogativo pressante sull'identità (individuale e collettiva) e il suo progetto. È – come abbiamo visto – un processo insieme naturale e costruito, spontaneo e strategico; ma anche

un fenomeno di lunga durata che la storia trattiene, “nasconde”, riplasma secondo esigenze mutevoli, *ma sempre funzionali a problemi riaffioranti* e non necessariamente in quanto prodotti esclusivi dei meccanismi inconsci degli immaginari collettivi¹¹⁰.

È questa idea della tradizione come qualcosa che mai davvero si perde, e che come un anticorpo sociale può restare più o meno latente in attesa di essere *riattualizzata* per rispondere a problemi riaffioranti, che sembra circolare nel cinema dell'ultimo decennio, complice, naturalmente, il 150esimo dell'Unità d'Italia. Per certi versi, si tratta di un ritorno alle origini: come dopo l'Unità, sembra oggi necessario tornare a definire un orizzonte storico comune, una memoria e un'origine, una genealogia e una teleologia, ridando peso a termini come patria e nazione. Ma questa volta il processo è pulviscolare e “reattivo”, non politico e dall'alto, e possiede le caratteristiche di un tentativo estremo di autoconservazione di quell'identità italiana che gli anni novanta hanno deturpato fino a farne immaginare la dissoluzione¹¹¹: il problema è, in un certo senso, la possibilità stessa di mantenere in vita un sentimento della tradizione, dopo che esso è stato così a lungo annichilito o annacquato o oltraggiato da usi solo formali (tra perbenismo e vuoto ossequio ritualistico) o di comodo (si pensi soltanto al recente tentativo di inventare una tradizione da parte della Lega lombarda, con la promozione della figura di Alberto da Giussano, anche al cinema con il *Barbarossa* di Renzo Martinelli del 2009); adesso che il passato –

¹¹⁰ C. Prandi, *Tradizioni*, in *Enciclopedia Einaudi*, cit., p. 416 (corsivo mio).

¹¹¹ Cfr. G. Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, cit., in particolare pp. 225-231.

esempi, modelli, valori ecc. – sembra aver smesso di scorrere nelle vene indurite della società contemporanea, e l'ultimo squarcio di modernità (digitale) ha rivelato per l'ennesima volta l'incapacità tutta italiana di «combinare creativamente materiali e depositi storici della nostra identità, di adattare ciò che è peculiarmente italiano alle sue [della modernità] esigenze e viceversa»¹¹².

E il tempo di questa operazione di recupero, riattivazione e ripasso è, esemplarmente, l'*imperfetto storico*, come indicano i titoli di due film chiave, *Così ridevano* (Amelio, 1998) e *Noi credevamo* (Martone, 2010): un tempo “non finito” e attualizzante, appunto, «che non focalizza l'istante terminale dei singoli eventi», dando così l'impressione «di eventi narrativamente propulsivi colti nel loro svolgersi»¹¹³. *Lavorare all'imperfetto* la storia italiana – anziché al passato remoto, come fanno Tornatore e Avati – significa tentare di stimolare un sentimento di vicinanza e continuità con il passato e i suoi simboli, ridare vitalità all'idea di tradizione, sostenere un confronto capace di condurre con sé un interrogativo reale sull'identità presente. E in questa idea di una storia viva e che rivive, che *accade* dentro una logica aperta e processuale, si può anche immaginare, per gli eventi, un altro finale, come fa Marco Bellocchio in *Buongiorno, notte* (2003), liberando Aldo Moro per trasformarlo in un simbolo vivo con cui tornare a confrontarsi. E tutto all'imperfetto si svolge *Il mio paese* (2006) di Daniele Vicari, il cui viaggio dal Sud al Nord dell'Italia (da Gela a Marghera) ha come palinsesto il “come eravamo” di *L'Italia non è un paese povero* (1960) di Joris Ivens, come pure l'autobiografia collettiva (che mescola interviste e pezzi di cinema) *Anch'io ero comunista* (2011) di Mimmo Calopresti.

Lavorare all'imperfetto significa, anche, (ri)stabilire delle relazioni causali all'interno della storia e della memoria del Paese e, insieme, renderle sensibili, forzarne l'evidenza: *ritrovare l'inizio* (i molti inizi), guardando da una fine che sta tra il crollo e la dissoluzione. La recente produzione di Ermanno Olmi, dal Rinascimento di *Il mestiere delle armi* (2001) al fronte italiano della Prima guerra mondiale di *Torneranno i prati* (2014) lavora esplicitamente

112 E. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, cit., p. 155.

113 C.E. Roggia, *Imperfetto storico*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, Roma 2010, p. 636.

in questa direzione, e lo stesso vale per Bellocchio, che prima di *Buongiorno, notte* ha risalito la storia e i suoi nodi (insistendo sulla loro falsificazione utilitaristica) in *L'ora di religione (Il sorriso di mia madre)* del 2002, per poi continuare a forzare il confronto (adattando anche l'intreccio perverso tra la storia e la sua immagine, come già nel film su Moro) con il Mussolini di *Vincere* (2009). E *Sangue del mio sangue* (2015), nell'accostare un Federico a un altro, lavora esplicitamente a *disseppellire il passato* per riportarlo al presente e farlo incontrare e scontrare con esso, per misurare una distanza, storica e autobiografica, tra la Bobbio di oggi e quella di ieri, una distanza che la modernità ha cancellato: scavare nel passato per disseppellire, anche, il presente, o il suo fantasma.

E se Mario Martone, con *Il giovane favoloso* (2014), ha completato la sua personale ma volutamente "ortodossa" (per come ricostruisce ed enumera, identifica e spiega) rilettura del processo di formazione della coscienza risorgimentale e quindi italiana, l'ultimo gesto all'imperfetto, forse il più significativo nel recente cinema italiano, viene proprio da Matteo Garrone, che dopo la diagnosi dell'alienazione storica e identitaria della *reality* italiana contemporanea ha deciso di ricorrere, per *Il racconto dei racconti* (2015), all'imperfetto per eccellenza, il «c'era una volta» delle favole, quelle seicentesche di *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille* di Giambattista Basile: libro che è, al tempo stesso, compendio di una certa tradizione – barocca e napoletana, popolare e orale, italiana ed europea – e impasto folle di *tutto*; un tutto ordinato però, e insieme rivelato, dal «nudo e schematico fiabesco»¹¹⁴. Così, dopo aver raccontato di un nuovo mondo *reality* in cui «viene revocata qualsiasi autorità al reale, e al suo posto si imbandisce una quasi-realtà con forti elementi favolistici»¹¹⁵, Garrone sceglie la strada opposta, ricorrendo al terrificante e all'osceno delle favole per *risvegliare* la realtà, parlando da una lontananza archetipica all'Italia di oggi. Perché in questo film che remixa po-

114 B. Croce, *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, originariamente pubblicato come premessa alla traduzione del *Cunto de li cunti* (Laterza, Bari 1925), ora in G. Basile, *Il racconto dei racconti*, Adelphi, Milano 2010, p. 661. Benedetto Croce, nel 1925, tentò (senza fortuna) di sottrarre l'opera all'angusta cerchia dei letterati per acquistare «all'Italia il suo gran libro di fiabe» (ivi, p. 646).

115 M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 24.

tenzialmente qualsiasi cosa, e che riporta al cinema l'inattualità del racconto morale e parabolistico, del *fairy tale* e della narrazione orale, quell'*altro luogo* in cui il regista si è spostato per inventare il film fa sì che il riferimento al presente suoni forse più difficile da decifrare ma, al tempo stesso, più potente e alto nella sua esemplarità. Uno spostamento – e un *movimento* d'autore – che trasforma il nero in cui colano tutte le storie intrecciate (frutto di un libero rimescolamento della struttura boccaccesca della fonte letteraria) in un cupo presagio e in un'orrorifica lezione di marcia per il contemporaneo.

Garrone sembra essersi ricordato – leggendolo nel modo giusto – di Pasolini, e in particolare del Pasolini della “trilogia della vita”: se ne ricorda (e lo ricorda) per quello che essa ha rappresentato all'interno della filmografia del regista ma, soprattutto, per quello che *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte* hanno rappresentato in rapporto al discorso sulla società italiana del tempo. Così, tornando con la memoria e gli occhi allo “strappo” pasoliniano, ci si accorge più facilmente che quest'*altra parte* in cui Garrone ha cercato il suo film (dopo tante pellicole addosso alla cronaca) non coincide con una fuga morale o un ripiegamento nostalgico o un lussuoso esercizio di stile e cultura letteraria e visiva, ma rappresenta una necessaria *negazione del (tempo) presente* – della sua cronaca, della sua materia, del suo vuoto e della sua confusa autoassoluzione e opaca coscienza, del suo poco o mezzo di tutto, senza storia e storie e racconti degni di questo nome. Come Pasolini, muovendosi da un'*altra parte*, Garrone riesce a farsi, paradossalmente, più vicino e traumatico (terrorizzante e osceno come sono, o dovrebbero sempre essere, i c'era una volta delle favole): la dislocazione imperfettiva del film serve infatti a imbastire un'onda d'urto puntata dritta verso i luoghi e i tempi e i “problemi” da cui esso sembrerebbe, all'apparenza, ritirarsi. Primo fra tutti quello di ristabilire una relazione dialettica, insieme particolare e universale, soggettiva e storica, con il passato, i suoi modelli, i suoi archetipi, i suoi valori, i suoi insegnamenti. Il sentimento della tradizione ha origine, prima di tutto, dal riconoscimento di essere parte di una storia in perenne movimento di rivoluzione e discontinuità (pena, come si è visto, la dissomiglianza e l'oblio): un movimento rischioso ma vitale, come quello del funambolo che, nel finale del film, cammina lentamen-

te da un punto a un altro, da un inizio a una fine, su un filo infuocato, sospeso nel vuoto.

Filmografia di riferimento

La presa di Roma (Alberini, 1905), *Il piccolo garibaldino* (Cines, 1909), *Il grido dell'aquila* (Volpe, 1923), *I martiri d'Italia* (Gaido, 1927), *Terra madre* (Blasetti, 1931), *Camicia nera* (Forzano, 1933), *Mio figlio professore* (Castellani, 1946), *Il cammino della speranza* (Germi, 1950), *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954), *I sette contadini* (Petri, 1957), *Un ettaro di cielo* (Casadio, 1958), *Il maestro di Vigevano* (Petri, 1963), *Le stagioni del nostro amore* (Vancini, 1966), *In nome del popolo italiano* (Risi, 1971), *Pasolini e... la forma della città* (Brunatto, 1974), *Il domestico* (D'Amico, 1974), *Ciao maschio* (Ferrerri, 1978), *La tragedia di un uomo ridicolo* (Bertolucci, 1981), *Palombella rossa* (Moretti, 1989), *Così ridevano* (Amelio, 1998), *Buongiorno, notte* (Bellocchio, 2003), *Noi credevamo* (Martone, 2010), *Reality* (Garrone, 2012), *Il giovane favoloso* (Martone, 2014), *Il racconto dei racconti* (Garrone, 2015).

