



In copertina: sul set di *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa

© 2012 by Metauro Edizioni S.r.l. – Pesaro (Italy)

<http://www.metauroedizioni.it>
redazione.ps@metauroedizioni.it

ISBN 978-88-6156-091-8

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

INCONTRI
CINEMATOGRAFICI
E CULTURALI
TRA DUE MONDI

A CURA DI
ANTONIO C. VITTI



METAURO



Alla memoria di Peter Brunette



Indice

Prefazione	11
-------------------	----

PARTE PRIMA. *Maestri e cinema del passato*

Enrico Bernard Le radici udaiste del neorealismo	19
--	----

Lorenzo Borgotallo De Sica's <i>The Children Are Watching Us</i>: A Subversive Orphanization	51
--	----

Ben Lawton <i>Divorce Italian Style: On the Firing Line between Omertà and Civil Society</i>	65
--	----

Alan R. Perry Giovannino Guareschi and the Italian South in a Cold War Context	85
--	----

Antonio C. Vitti La Resistenza nel cinema italiano: una memoria divisa	113
--	-----

PARTE SECONDA. *La commedia*

Gaia Capecchi Paolo Virzì e “la poetica dell’ovosodo” fra riso e malinconia	139
---	-----

Claudio Mazzola
**Gioventù bruciata all'italiana:
tra James Dean e la mamma** 151

PARTE TERZA. *Tra il vecchio e il nuovo*

Gian Piero Brunetta
**Cinema nel limbo: la storia del *Sergente della neve*
di Ermanno Olmi e Rigoni Stern** 169

Peter Brunette
Bertolucci Was Right: We Can't Live Without Rossellini 185

Andrea Ciccarelli
**Fra viaggio e stasi:
considerazioni sul cinema italiano contemporaneo** 195

Federico Pacchioni
Giuseppe Tornatore in viaggio attraverso il padre 211

Anthony Julian Tamburri
**Il Vecchio Mondo in opposizione a quello Nuovo:
la coincidentia oppositorum nel *Nuovomondo*
di Emanuele Crialese** 223

Maria Rosaria Vitti-Alexander
Raccontare il Sud ne *La terra* di Sergio Rubini 253

Marguerite Waller
Il Circo Postcoloniale: *Luna e l'altra* di Maurizio Nichetti 263

Vito Zagarrìo
Il neorealismo prima del neorealismo 287

PARTE QUARTA. *La nuova generazione*

Maura Bergonzoni
***La Paura* di Pippo Delbono:
breve riflessione sul documentario** 311

Flavia Brizio-Skov Esiste un nuovo cinema politico italiano oggi?	329
Tania Convertini La difficile partita familiare di un padre e di un figlio: <i>Anche libero va bene</i> di Kim Rossi Stuart	351
Salvo Cuccia Il cinema di De Seta e la trasformazione della società. Dal Meridione visto da De Seta ad oggi, attraverso la poesia del reale e il documentario d'autore	367
Cosetta Gaudenzi Locals, Italians and Foreigners in Mazzacurati's <i>La giusta distanza</i>	377
Manuela Gieri L'urgenza della storia nel cinema italiano contemporaneo	397
Paola Lorenzi <i>I Am Love: Italian Antidote to the American Cinema of Aliens, Mutants & Vampires</i>	409
Diana Parisi Mimmo Calopresti e il cinema dell'esser-ci. Ricerca, riflessione, rivoluzione	429
Roberta Rosini Gianni Amelio e il Sud. Erranza e costituzione identitaria: il viaggio meridiano come auto scoperta e trasformazione del sé in <i>Il ladro di bambini</i>	443
Alicia Vitti <i>Il resto di niente</i> through the Lens of Antonietta De Lillo	475
PARTE QUINTA. <i>Narrativa</i>	
Sheryl Postman Lost in the Dark Woods of the Past: Giuse Rimanelli's <i>La terra dei padri</i>	487

Daniela Priviteri Dal silenzio imposto al riscatto della parola: percorsi di sicilianità da Verga a Camilleri	523
Flavia Laviosa Dalle periferie alla world music: ritmi e danze del Sud	533
Giacomo Pilati Le Siciliane, il silenzio e l'urlo	547
Ermanno Rea Riflessioni sul 150mo anniversario dell'unificazione	563
Helen Barolini La genesi di <i>Umbertina</i>	571
INTERVISTE	
Intervista con Giuseppe Piccioni a cura di Claudio Mazzola	581
Intervista con Marco Tullio Giordana a cura di Edward Bowen	593
Intervista con Mimmo Calopresti a cura di Elisabetta D'Amada	599
Intervista con Guido Chiesa a cura di Elisabetta D'Amada	621
Intervista con Dacia Maraini a cura degli studenti di Middlebury College	635
Flavia Laviosa incontra Franco Cassano, "L'angustia, l'asfissia di un unico modello culturale che pensa di poter fare da parametro a tutto il mondo..."	647
Indice dei nomi	655

Manuela Gieri

**L'urgenza della storia
nel cinema italiano contemporaneo**

Nessuno può scrivere la storia del ventesimo secolo allo stesso modo in cui scriverebbe la storia di qualunque altra epoca, se non altro perché non si può raccontare l'età della propria vita allo stesso modo in cui si può (e si deve) scrivere la storia di periodi conosciuti solo dall'esterno, di seconda o di terza mano, attraverso le fonti dell'epoca o le opere degli storici successivi.

(Eric Hobsbawm, *Il secolo breve*)

È difficile mettersi d'accordo su di una data che segni l'inizio del Risorgimento [...] perché non appena ammettiamo che l'Italia dovesse "risorgere", qualsiasi momento della storia della penisola può essere considerato uno spostamento da e verso l'unità.

(Sorlin p. 103)¹

Da anni rifletto su cinema e storia, ed anche, quasi conseguenza inevitabile, sulla storiografia del cinema. Da anni, rifletto sui tanti film italiani che affrontano con puntualità i nodi storici della nostra modernità, e, dunque, il Risorgimento, il Fascismo, la guerra, la Resistenza, gli anni di piombo, ed anche, negli ultimi due decenni, il problematico passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica, le migrazioni, le tante grandi questioni della nostra contemporaneità. Di recente, e fors'anche in parte stimolata dall'incontro sul cinema italiano contemporaneo organizzato dall'Indiana University a Bloomington nella primavera del 2011, mi sono interrogata su quella che mi è parsa una nuova ed originale attenzione rivolta a questioni di carattere storico presente nel cinema italiano dell'ultimo ventennio, ma anche a quello che mi è sembrato un modo nuovo e diverso di affrontare la questio-

¹ Il testo apparve prima in inglese col titolo *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford, Basil Blackwell, 1980). Nel saggio faccio riferimento allo scritto di Sorlin nella sua versione italiana.

ne della testimonianza, così come quella del ricordo e della memoria. Testimonianza, ricordo e memoria per decenni, nel contesto della storia italiana del secondo dopoguerra, sono state questioni intimamente legate alla più ampia problematica dell'identità nazionale. Quando poi da essa si sono slegate, per i motivi più diversi, ecco che il nostro cinema non riusciva più né a testimoniare né a ricordare, né ovviamente a fare del ricordo un bagaglio collettivo che potesse divenire memoria.

Nel suo ultimo volume sul cinema italiano, Gian Piero Brunetta si è spinto ad affermare, infatti, che la generazione degli anni '90 «[...] sempre più deambula meccanicamente senza bussola o punti di riferimento entro paesaggi vuoti di senso, privi di valori, come se i personaggi fossero i superstiti di un'esplosione atomica»². A proposito di questo, come sostenne a suo tempo Gianni Amelio, sembrerebbe allora davvero profetica la visione apocalittica con cui Federico Fellini ci ha lasciati, e cioè *La voce della luna* (1990), un film che oggi più che mai appare come il testamento ideale di un'intera generazione, e cioè quella che aveva traghettato la nazione e i suoi spettatori fuori dalla Seconda Guerra Mondiale e nel Neorealismo, nonché poi nel boom economico e nel grande cinema degli anni '60, ma che non era forse riuscita a dare un senso a quel passaggio generazionale ed epocale che sono stati gli anni '70, e cioè gli anni di piombo. Come profetico appare oggi anche lo sguardo di Michelangelo Antonioni nei suoi lavori della tetralogia³ che riecheggiano la convinzione da lui espressa al Festival di Cannes nel 1960, e cioè che «[...] modern man lives in a world without the moral tools necessary to match his technological skills; he is incapable of authentic relationships with his environment, his fellows, or even the objects which surround him because he carries with him a fossilized value system out of step with the times»⁴; così come sempre più profetici ci appaiono i capolavori che Pier Paolo Pasolini ci ha lasciato, sullo schermo e sulla pagina,

2 Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da La dolce vita a Centochiodi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 628.

3 Nello specifico, *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), e *Deserto rosso* (1964).

4 Michelangelo Antonioni, Festival di Cannes 1960, in George Amberg, *L'Avventura: a Film by Michelangelo Antonioni*, New York, Grove Press, 1969, p. 213 («L'uomo moderno vive in un mondo privo di strumenti morali adeguati alle sue risorse tecnologiche; è incapace di rapporti autentici con il suo ambiente, con le persone con cui si trova o addirittura con gli oggetti che lo circondano, poiché porta in sé un sistema di valori fossilizzato, fuori passo con i tempi»).

partendo già dal romanzo *Ragazzi di vita* (1955) e dai saggi contenuti in *Passione e ideologia (1948-1958)*, volume pubblicato nel 1960, e dal suo film di esordio *Accattone* realizzato nel 1961, per finire con l'apocalittico *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Tutte queste opere indubbiamente straordinarie, che hanno consunstanziato di sé anni ugualmente straordinari, terminavano ponendo domande urgenti, ma che poi, troppo spesso, non hanno trovato risposte, e conseguentemente sembrano, oggi più che mai, prefigurare quel mondo che verrà, o meglio quel mondo che è già venuto, senza offrirci però una chiara ed inequivocabile via d'uscita, nonché un'altrettanto chiara ed inequivocabile chiave di lettura del reale.

È così, poi, che andarono a trascorrere gli anni '80, proponendo spesso sul grande schermo le storie asfittiche e "afasiche" di una generazione di "orfani", come le definiva Lino Micciché, cioè un panorama sconcertante nel quale i padri continuavano a costituire per i figli obiettivi ineguagliabili, e per i "nipoti", orizzonti irraggiungibili, che non riuscivano più nemmeno a rappresentare *exempla* plausibili e perseguibili⁵. Si consumava così una fondamentale incapacità a

5 Lino Micciché, *Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano*, in Franco Montini (a cura di), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 252. Per una discussione sul nuovo cinema italiano, si vedano anche Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee*, Roma-Napoli, Theoria, 1994; Vincenzo Camerino (a cura di), *Il cinema italiano degli anni ottanta...ed emozioni registiche*, Lecce, Piero Manni, 1992. Si vedano altresì, il numero speciale di «Segnocinema» xiii.64, novembre-dicembre 1993, e particolarmente il saggio di Flavio De Bernardinis, *Caro cinema italiano...* (pp. 11-13) e quello di Giorgio Simonelli, *Proposta decante* (pp. 14-16), e pure «Segnocinema» 10.41, gennaio 1990, e specialmente l'articolo di Marcello Walter Bruno, *Introduzione al nemico. Televisione, pubblicità e nuove tecnologie nel cinema italiano degli anni '80* (pp.11-15), e quello di Marcello Cella, *La natura indifferente. Il paesaggio nel cinema italiano degli anni Ottanta* (pp. 16-20). Di Marcello Walter Bruno, si veda anche *Meta in Italy. La via nazionale al cinema-sul-cinema*, in «Segnocinema» xi.51, settembre-ottobre 1991 (pp. 10-13); e di Morando Morandini, *Il regista è finito? Breve viaggio intorno agli autori del cinema italiano degli anni '80*, in «Segnocinema» vi.22, marzo 1986 (pp. 4-6). Si veda anche «Cineforum» 29.10, ottobre 1989 e 30.7/8, luglio-agosto 1990, poiché entrambi i numeri sono dedicati al giovane cinema italiano, ed hanno significativamente lo stesso titolo, *Sperduti nel buio*. Per una discussione sulla rinascita del cinema italiano contemporaneo, di enorme interesse è un'intera sezione nel numero speciale di «Cinema nuovo» 41.1, gennaio-febbraio 1992, pp. 13-31, la sezione è intitolata *Il "che fare" per il cinema italiano* ed è dedicata ad alcune interviste rilasciate da registi italiani.

ricostruire la mappa coerente di un mondo che, di conseguenza, fosse convincente e credibile, vicino e pur anche omologo a quell'universo "reale" in cui ci si muoveva con crescente difficoltà, incapaci di proiettarsi in una prospettiva che riuscisse a farsi Storia, di una generazione e della sua nazione.

Quel decennio, però, si chiudeva con una sorta di impennata del cinema italiano, con film quali *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore, che nel 1989 portava alla storia di questa cinematografia un riconoscimento internazionale che mancava da moltissimi anni, ma anche con lavori quali *Palombella rossa* di Nanni Moretti che, nello stesso anno, ricevette il plauso della critica, in primis di quella francese, sempre attenta e sensibile alle storie del nostro cinema nazionale: in quell'anno 1989, dunque, alcuni dei registi che avevano vissuto il loro esordio negli anni '70 parvero indicare la strada per una possibile ripresa della nostra pulsione al racconto di una storia che, come sempre era stato ed è per noi, fosse sia individuale sia collettiva.

Indubbiamente, quell'anno 1989, e cioè, tra le altre cose, significativamente, la data della caduta del muro di Berlino e della fine del "secolo breve", come lo definì Eric Hobsbawm, pare essere anche una delle date fondative nella storia gloriosa del nostro cinema: come lo fu il 1908, e cioè, secondo alcuni, l'anno d'inizio di quella che fu l'età d'oro del cinema italiano degli esordi; come lo fu il 1942, data di apertura della straordinaria temperie neorealista con lavori quali *I bambini ci guardano* di De Sica e *Ossessione* di Visconti; come lo fu il 1959, quell'anno in cui, in condivisione con i nostri vicini d'oltralpe, sancivamo l'esplosione del modernismo cinematografico europeo, con lavori quali *La dolce vita* di Federico Fellini e *L'avventura* di Michelangelo Antonioni; come il 1969, l'anno in cui Fellini ci regala il suo *Satyricon*, personalissimo adattamento di un prosimetro della letteratura latina, testo lacunoso e frammentario, e Pasolini la sua *Medea*, trasfigurazione idiosincratca della tragedia euripidea, e cioè due lavori che mettono in scena l'insanabile conflitto tra l'antico e il moderno, tentando di dare una risposta all'inesausto bisogno di origine che segna il percorso dell'umanità, nonché, più concretamente, alla conflittualità che stava imperversando nel contesto sociale italiano contemporaneo; ed infine, il 1989 arriva dopo quasi due decenni (gli anni '70 e '80) di un precario arrancare dei nostri cineasti, sostanzialmente incapaci di ricucirsi addosso un'identità, e dunque una storia personale e collettiva, che fosse, come dicevo, credibile e condivisibile.

D'altronde, come ci ricorda proprio Eric Hobsbawm nel suo volume *Il secolo breve*:

La distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte dei giovani, alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono. Questo fenomeno fa sì che la presenza e l'attività degli storici, il cui compito è di ricordare ciò che gli altri dimenticano, siano ancor più essenziali alla fine del secondo millennio di quanto mai lo siano state nei secoli scorsi. Ma proprio per questo motivo gli storici devono essere più che semplici cronisti e compilatori di memorie, sebbene anche questa sia la loro necessaria funzione⁶.

Cercando di percorrere la strada qui indicata da Hobsbawm, e scorrendo, ad esempio, gli annali del nostro cinema nazionale a partire da quell'anno 1989, si fanno alcune scoperte interessanti: da un lato si può agevolmente notare come un numero consistente dei film realizzati in Italia negli ultimi vent'anni e poco più, scelgono a proprio soggetto uno dei momenti cruciali della nostra storia moderna – sia esso il Risorgimento, come accade nel tormentato *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone, o il Fascismo, come in *Vincere* (2009), racconto sapientemente diretto da Marco Bellocchio sulla controversa figura di Ida Dalser, l'amante segreta di Benito Mussolini, sia esso la Resistenza, come in *I piccoli maestri* di Daniele Luchetti nel 1998 o ne *Il Partigiano Johnny* di Guido Chiesa del 2000, o la caduta della Prima Repubblica, come accade ad esempio sia nel *Caimano* diretto da Nanni Moretti nel 2006 sia nel *Divo* realizzato da Paolo Sorrentino nel 2008, oppure privilegiano una delle tante questioni che più hanno segnato il nostro percorso verso quella stessa modernità – e dunque, gli anni di piombo in lavori quali *La meglio gioventù* diretto da Marco Tullio Giordana nel 2003 o *La prima linea* di Renato De Maria del 2009, le migrazioni e la questione dell'integrazione (e qui l'elenco sarebbe davvero lungo e articolato, ma vorrei ricordare

6 Eric Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 13.

almeno due film, e cioè *Un'altra vita* di Carlo Mazzacurati, che nel 1992 inaugura una nuova stagione filmica per la questione dell'immigrazione e dell'integrazione culturale, a cui seguiranno nel 1994 *Lamerica* di Gianni Amelio, i tanti film di Ferzan Ozpetek, e poi, sull'annosa e dolorosa questione dell'emigrazione degli italiani in America appunto, un film davvero particolare come *Nuovomondo* diretto da Emanuele Crialesi nel 2006), ma anche il rapporto difficile tra pubblico e privato, la questione meridionale nelle sue varie articolazioni, e così via.

Una visione attenta di questi lavori, obbliga lo spettatore ad altre osservazioni, e, prima di tutto, certamente a notare come anche in questi ultimi due decenni, così come nei quattro che li hanno preceduti, il cinema italiano si stia ancora confrontando con quella che Gianni Canova, in un suo recente lavoro, *Cinemanìa. 10 anni 100 film: il cinema italiano del nuovo millennio*, definisce con indubbia provocazione “la maledizione del neorealismo”, affermando poi anche quanto segue,

il cinema italiano è ossessionato dal confronto – che a volte assume anche i toni del rimpianto – con la stagione più alta e più nobile della propria storia. È periodicamente indotto... a fare i conti con le ricorrenti apparizioni di *quel* fantasma. Oltre che con l'idea... che un buon film sia quello capace di “mostrare la realtà”. Come se il cinema fosse un dispositivo inerte che sta fuori dal mondo e può tutt'al più ambire a rispecchiarne la forma già data⁷.

Eppure, pur confrontandosi con la tradizione, poiché sarebbe nei fatti impossibile fare altrimenti, mi pare che questo nuovo cinema italiano abbia superato l'ansia dell'imitazione, ed abbia invece ben chiaro il fatto di poter fare molto di più che semplicemente ‘rispecchiare il reale’, e fare i conti con quel ‘fantasma’, come ci insegna molto banalmente già la visione di un film con il quale Ettore Scola chiude la prima metà degli anni '70, e cioè *C'eravamo tanto amati* (1974) per poi specificarne l'argomentazione nei successivi *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), *Signore e signori, buonanotte* (1976), *Una*

7 Gianni Canova, *Cinemanìa. 10 anni 100 film: il cinema italiano del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio, 2010, p.13.

giornata particolare (1977), *I nuovi mostri* (1977), nonché il film rivelazione con cui apre i suoi anni '80, e cioè *La terrazza* (1980)⁸.

Riprendendo una distinzione categoriale proposta da Paolo Bertetto, si potrebbe certo affermare allora, come fa Canova, che l'ostinato tentativo di rispecchiamento del reale nasce dal fatto che il nostro cinema pare abbia, coscientemente o meno, scelto di operare in un regime dello *specchio* e non in quello del *simulacro*. A sostegno di tale valutazione, si possono ricordare, come è stato fatto, i titoli dei giornali che nel 2008 salutarono la duplice vittoria del cinema italiano a Cannes con *Il divo* di Paolo Sorrentino e *Gomorra* di Matteo Garrone. «Torna il cinema della realtà», si disse. Giustamente, però, Canova osserva poi che

[...] quel che non si capiva (o si voleva far finta di non capire...) è che quei due film vincevano e vincono non perché mostrano un presunto "reale" dissimulato o nascosto dagli altri media e dimenticato dai film coevi, quanto piuttosto perché trovano entrambi una forma capace di rivelare qualcosa del mondo a chi con quella forma entra in relazione⁹.

È indubbio infatti che per anni, tanta parte della critica pare attraversata dall'incapacità, o forse meglio, dalla non volontà di cogliere la reale e sostanziale novità dei lavori di registi quali Sorrentino e Garrone – e cioè, appunto, la ricerca formale, così come era accaduto prima di loro, a Calopresti, e così come accadrà dopo di loro, fra gli altri, a Giorgio Diritti (per menzionare solo due nomi di coloro di cui si potrebbe certamente discorrere in questa prospettiva). Dunque, pare contraddittorio affermare che «Quel feticismo della "realtà" e quel dogma del verosimile che hanno irretito il cinema italiano per tutta la seconda metà del Novecento» abbiano «continuato ad agire e a operare anche nel primo decennio del nuovo millennio»¹⁰, di fatto inibendo la capacità del nostro cinema a intraprendere strade nuove e privilegiare registri diversi – dal visionario all'onirico, dal sublime al grottesco, e così via. Pare contraddittorio poiché invece sembra indubbiamente vero

8 Per una discussione esaustiva di tale questione, rimando al mio *Italian Contemporary Filmmaking: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, p.14.

quanto afferma sempre Canova, e cioè che, a fronte di un decennio, quello dal 2000 al 2009, che ha visto «il trionfo del *reality show* come forma compiuta di desertificazione del reale [...] il cinema italiano – per quanto possa ancora valere una simile denominazione geografica e identitaria – si presenta come un organismo tutt’altro che sguarnito o sprovveduto»¹¹. E non è sguarnito e sprovveduto principalmente poiché, come si affermava qui in precedenza, questo nostro cinema non sente più il peso di quel *fantasma*, ed invece questa nuova generazione, diversamente da quella che l’ha preceduta, non subisce più l’obbligo e la responsabilità dell’imitazione.

Per questo, ad esempio, se è vero che *La seconda volta* (1995) di Mimmo Calopresti è segnato dall’ossessione della cinepresa/specchio, tale desiderio ossessivo non è poi accompagnato dalla sua realizzazione, i personaggi non guardano mai veramente “in macchina”, e il loro sguardo è sempre “decentrato”, così come decentrate sono le loro motivazioni: ad un’azione non succede mai una reazione definita, definitiva e imprescindibile, la loro storia personale non obbedisce a quelle ragioni superiori e generali che motivavano le narrazioni del Neorealismo, ma rispondono, se e quando rispondono, soltanto a motivazioni private, personalissime, singolari. Per questo, interrogata da un’amica sulle ragioni delle sue passate azioni, Lisa¹² risponde laconicamente ma con decisione «Io non mi ricordo di niente. Non c’ho più pensato...Non ci voglio più pensare». In *La seconda volta*, i movimenti di macchina di Calopresti accompagnano le pulsioni dell’anima, seguono il respiro stesso, a volte rallentato e a volte accelerato, dei suoi protagonisti, poiché la storia che qui è messa in scena è quella del percorso personale, intimo, di chi vuole con determinazione riprendersi il proprio primo piano, la propria centralità, dopo essere stato per anni obliterato, nella Storia collettiva di una nazione in cui, per altro, si faceva fatica a riconoscersi, sia i sicari sia le vittime, tanto che anche quei ruoli, fissati dalla Storia ufficiale, devono, di necessità, essere rivisti, reinterpretati, alla luce di quelle pulsioni, sotto la spinta di quei respiri.

Tesi a ridare centralità ma anche storicità allo sguardo paiono essere tanti altri tentativi che hanno trovato spazio e forma nel nostro

11 *Ibidem*.

12 La protagonista femminile, in un passato che qui, per lei, nonostante tutto, appare lontanissimo, aveva sparato al professore interpretato da Nanni Moretti.

cinema degli ultimi due decenni, non ultimo quello di Giorgio Diriti in un film straordinario come *L'uomo che verrà*. Emozionante e appassionato, onesto e rigoroso, il film è ambientato sull'Appennino Tosco-Emiliano, a pochi chilometri da Bologna e vicino a Marzabotto, e racconta la difficile quotidianità di una famiglia di contadini, i Palmieri, dall'inverno del 1943 all'autunno del 1944: i nazisti presidiano ostinatamente la Linea Gotica, i partigiani tentano costantemente di sabotare le loro azioni, e a volte ci riescono, e i civili cercano di sopravvivere, subendo le intimidazioni arroganti e violente degli uni e le richieste pressanti di partecipazione degli altri. La vita, ovviamente, continua il suo corso: circondati dai loro famigliari, troviamo Lena che porta in grembo l'«uomo che verrà» a cui si riferisce il titolo, e suo marito, Armando, che lotta con determinazione tra i vincoli della mezzadria e le imposizioni dei nazisti; tutti i componenti della famiglia Palmieri, insieme agli altri contadini che abitano nella stessa cascina, condividono la dura vita quotidiana ma anche quello che rimane dell'anelito alla condivisione, del desiderio tutto umano di guardare con leggerezza al giorno, e al mondo, che verrà.

In questo affresco di vita contadina, di olmiana memoria se non fosse per la minaccia costante della tragedia incombente, lo spettatore è guidato dallo sguardo penetrante di Martina, la piccola figlia di Lena e Armando, diventata muta dopo la morte di un fratellino, ed ora premurosa custode di quello in arrivo: grazie a lei veniamo a conoscenza dei movimenti e dei comportamenti delle truppe naziste, ma anche delle fughe precipitose dei contadini nei rifugi ritagliati nei boschi, delle azioni dei partigiani, delle sconfitte e delle morti, ma soprattutto dell'inevitabile intrusione della guerra, e della sua violenza, nella vita di tutti i giorni, riuscendo così, alla fine, a dare un nome a quel senso di tragedia incombente che segna tutta la narrazione, già allo scorrere dei titoli di testa, sino alla sua necessaria ed inevitabile esplosione.

In un *incipit* che non può non riportare alla memoria l'atmosfera magica e notturna de *La notte di San Lorenzo* (1982) dei fratelli Taviani, tutto è uguale perché tutto cambi: infatti, ove là era la parola (quella di una madre al suo bambino) che traghettava il racconto da un tempo all'altro, da un luogo all'altro, qui si vuole riaffermare la supremazia dello sguardo nella piena consapevolezza che «l'occhio (come la scrittura) [ha] una storia e, di conseguenza, [esistono] differenti modi di "valorizzare" le immagini nella varie direzioni del sacro, del mito, della magia o dell'arte» (Franzini pp. 60-61). È

questo il tempo dello sguardo, e in una luce magicamente blu l'occhio della cinepresa, inequivocabilmente assunto alla posizione dello sguardo che poi scopriremo essere quello della piccola Martina, ci conduce nell'interno silenzioso della casa, su per le scale che portano alle povere stanze da letto. Da quel momento in poi, la cinepresa non abbandonerà mai, o quasi mai, lo sguardo di Martina, che alla fine di un racconto tragico e straziante, e che riassume gli eventi di Monte Sole in cui persero la vita circa 700 persone inermi, dopo averci nuovamente riportato all'interno della casa, in un percorso speculare a quello iniziale, con la dolorosa consapevolezza della mancanza che è frutto di un vissuto personale, ma di una vicenda improvvisamente riconoscibile come Storia collettiva, Martina esce all'esterno, si siede su un tronco, spalle alla cinepresa, con in braccio il piccolo uomo che è venuto, ritroverà la voce, e reciterà una ninna nanna dolce e antica, rompendo per la prima volta il suo lungo silenzio di parola.

È stato da più parti definito un capolavoro questo film di Giorgio Diritti, che si concentra sulla sofferenza e sulla disperazione di tutti coloro che il cinismo della Storia ufficiale vuole essere «danni collaterali», e che normalmente rimangono, loro sì, soltanto *fantasmi* in un racconto in cui la luce troppo spesso si fissa solamente su quei pochi che decidono le umane sorti dei tanti. Per mostrare il dolore e la tragedia di quella moltitudine di fantasmi della Storia, Diritti rifugge da soluzioni facili e prosaiche, non amplifica gli elementi spettacolari ed, al contrario, privilegia uno stile asciutto, come asciutta è la sua gente, e sceglie, dunque, il silenzio sulla parola. A quegli uomini, a quelle donne e a quei bambini che vanno incontro alla morte, con paura e lacrime vere, lo spettatore si affeziona, sostiene un critico, poiché ne riconosce la semplicità, la condizione umanissima, la vita difficile, e giunge a sentire quasi l'odore di terra e di stalla che li circonda, soffrendo della loro stessa povertà, ascoltando la durezza di una lingua, necessariamente il dialetto (con i sottotitoli che per questo non disturbano), che ha le stesse asperità dei loro volti¹³.

13 Mereghetti afferma poi che lo stile di Diritti «sarebbe piaciuto a Bazin e a chi come lui rivendicava al cinema la capacità di restituire sullo schermo la forza della realtà: gira dal vero, mescola volti di professionisti (Sansa, Rohrwacher, Casadio: tutti eccellenti) a altri presi sul posto (la piccola Greta Zuccheri Montanari ma anche i tanti vecchi dei luoghi, alcuni, da giovani, testimoni del vero eccidio nazista), evita luoghi comuni e cadute retoriche. E riesce a regalarci una delle più belle prove di un cinema finalmente necessario, di altissimo rigore morale e

In chiusura di questa brevissima incursione nell'evoluzione del cinema italiano degli ultimi vent'anni, vorrei ricordare le parole di Alessandro Manzoni che, ancora una volta, forse, ci può aiutare a meglio comprendere quello che a mio avviso sta avvenendo in una cinematografia che oggi davvero non pare né afasica né asfittica né deambulante in spazi privi di senso. Sono le parole che si leggono nella *Lettre a Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la Tragédie*, un saggio di poetica scritto in francese da Manzoni nel 1820 e diretto al critico Victor Chauvet in risposta alle sue critiche mosse nei confronti della tragedia *Il conte di Carmagnola* (1816): «Expliquer ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait, voilà la poésie dramatique: créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans, depuis mademoiselle Scudéri jusqu'à nos jours»¹⁴.

Forse allora l'esigenza del nostro cinema contemporaneo è proprio quella di ritrovare la poesia del reale – sintomo della vicinanza – e ritrovarla in tutta la sua drammaticità, registrarne la forma e la voce, portare sullo schermo quella moltitudine di storie multiformi e colorate che fanno davvero la storia di questa nostra bistrattata umanità, e tentare una volta e per sempre di superare le necessarie limitazioni che l'impulso prosastico – sintomo della distanza – impone al racconto, non riconoscendone più né l'urgenza né la veridicità. In occasione dell'uscita nelle sale di *Nuovomondo*, Emanuele Crialesse incontrò la stampa romana e in quell'occasione affermò, infatti, quanto segue:

Penso che la poesia non sia mai voluta, e guai se lo fosse. La poesia deve nascere da sola: non si scrive mai nulla per essere apprezzati a priori, sono dei segni che esprimono un'urgenza. C'è del mistero in questo, non c'è vera consapevolezza. Tutte

insieme di appassionante e coinvolgente forza civile. Un capolavoro», («Corriere della sera», 20 gennaio 2010).

- 14 Alessandro Manzoni, *Lettre a Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la Tragédie*, in <http://www.classicitaliani.it/manzoni/chauvet3.htm>: «Spiegare quel che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto attraverso quel che hanno fatto, in questo consiste la poesia drammatica; inventare dei fatti per adattare ad essi dei sentimenti è, da Mademoiselle Scudéri ai giorni nostri, il grande difetto dei romanzi». Testo di riferimento *Opere varie* di Alessandro Manzoni, edizione riveduta e corretta dall'autore (Milano, Stabilimento Redaelli dei Fratelli Rechiedei, 1870), pp. 395-451.

le arti sono legate all'azione inconscia e inconsapevole, bisogna fidarsi di più dei propri istinti e delle proprie paure, tutto parte dalle viscere¹⁵.

Nell'invocare la possibilità, o meglio, quasi, il proprio diritto a rappresentare ciò che si è "sentito, voluto e sofferto", come scriveva Manzoni, attraverso ciò che si è fatto "veramente"; nell'invocare la sostanziale supremazia dello sguardo, e del suo potere nel tracciare la mappa della propria rinnovata capacità di testimoniare, e dunque di ricordare e costruire, così facendo, una propria memoria personale, che può, ma non deve necessariamente, farsi collettiva; in questa vera e propria 'invocazione' al silenzio come luogo e tempo dell'unica verità possibile, articolata nei modi più diversi, pare risieda la forza nuova di questo nostro cinema italiano contemporaneo.

In conclusione, mi piace ricordare le parole con cui Federico Fellini volle chiudere *La voce della luna*, la sua ultima fantasia registica e quasi il suo testamento ideale, dando la parola a Roberto Benigni/Ivo Salvini, quand'egli sussurra: «Eppure io credo che, se ci fosse un po' più di silenzio...forse qualcosa potremmo capire!», mentre si dirige verso il pozzo per ascoltarne le "voci", con lo sguardo rivolto alla Luna.

15 Nuovomondo: *incontro con Emanuele Crialesi*, a cura di Gabriele Marcello, 20 settembre 2006, <http://www.cinefile.biz/?p=1714>.