

GIUSEPPE GHIGI

LA MEMORIA INQUIETA

Cinema e resistenza

C A F O
S C A R
I N A _

Giuseppe Ghigi

La memoria inquieta. Cinema e resistenza

© 2009 Libreria Editrice Cafoscarina
ISBN 978-88-7543-222-5

Prima edizione febbraio 2009

Libreria Editrice Cafoscarina
Ca' Foscari, Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in alcuna forma, meccanica, elettronica, fotocopiata, o altro, senza il preventivo permesso scritto dell'editore.

INDICE

<i>UNA MATTINA...</i>	7
<i>MI SON SVEGLIATO...</i> L'ALBA. LA COSTRUZIONE DEL MITO: 1943-1951	27
<i>HO TROVATO L'INVASOR...</i> ANNI SESSANTA: L'ANTIFASCISMO DEI CAMALLI	111
<i>A CONQUISTARE LA ROSSA PRIMAVERA...</i> GLI ANNI DELLA RIVOLTA	161
<i>FISCHIA IL VENTO, URLA LA BUFERA...</i> L'ULTIMA FASE. I VINTI	215
FILMOGRAFIA	259
BIBLIOGRAFIA	339

UNA MATTINA...

In *Ferie d'agosto* di Paolo Virzì (1995), uno dei personaggi canta alla figlia *Bella ciao*, come faceva quando era piccola per addormentarla. Nell'Italia degli anni novanta l'inno della resistenza è diventato una ninna nanna. Fin qui ancora nulla di seriamente preoccupante, ma il grave accade quando la bambina, dopo poche battute, se ne va annoiata con un: «Che palle, papà...». *Bella ciao* è, dunque, roba da vecchi nostalgici, un reperto archeologico: come la resistenza.

Più di trent'anni prima, in pieno *boom* economico, Dino Risi aveva messo alla berlina la società italiana dei neo arricchiti privi di memoria storica, grezzi e qualunquisti. In *Scenda l'oblio*, uno degli episodi de *I mostri* del 1963, in pochi minuti il regista sintetizza l'atteggiamento del pubblico nei confronti della resistenza e di quel cinema che ancora si ostina a raccontarla. Siamo in un cinematografo; sullo schermo un soldato nazista in sidecar entra in scena incrociando dei militari tedeschi che stanno per fucilare dei prigionieri civili. Nella platea del cinema,

tra gli spettatori, vi è una coppia borghese: lei ostenta una stola di pelliccia, è molto truccata e gioca indolente con un grosso anello al dito; lui indossa un gessato scuro, ha i capelli neri impomatati e al polso un vistoso orologio d'oro. L'uomo estrae dalla giacca un portasigarette d'oro e offre da fumare alla donna, che rifiuta. I soldati, intanto, ammassano contro il muro i prigionieri; uno di questi cerca di fuggire, incitato dai compagni, ma una raffica di mitra lo uccide. Nella platea, lei sbadiglia e lui fuma senza emozione. Anche il giovane ufficiale tedesco fuma, mentre ordina annoiato: «Feuer!». I soldati sparano sui prigionieri e si allontanano, lasciando dietro di loro un mucchio informe di cadaveri e il pianto di un bambino. La coppia borghese non modifica la propria indifferenza. Lui si china a parlare alla donna che appare annoiata: «Ecco, vedi: il muretto della nostra villa lo vorrei proprio come quello. Semplice: solo con le tegoline sopra». L'acccondiscendente risposta di lei, «Sì... sì...», giunge fuori campo, sull'inquadratura dei cadaveri.

Con il solito acume sociologico, Risi si diverte a mettere in commedia l'atteggiamento qualunquistico che serpeggia da sempre nella società italiana ed ora involgarito dall'incipiente benessere sociale. Quei “mostri” nascono ben prima del *boom* economico: sono i prodotti del ventennio fascista che ha anestetizzato le coscienze politiche e il risultato di un dopoguerra che, dopo una fugace fiammata etica, ha riaddormentato velocemente il paese nella comoda culla democristiana senza rielaborare il lutto della dittatura. L'ironia di Risi è rivolta anche agli stereotipi del cinema neorealista-resistenziale. La breve sequenza che si proietta in *Scenda l'oblio* è un condensato di luoghi comuni: una pattuglia di cinici soldati tedeschi trucida civili innocenti e al massacro sopravvive un bambino piangente (è la citazione evidente del finale di *Paisà* di Roberto Rossellini).

La resistenza è diventata noiosa celebrazione neorealista e il fascismo addirittura una realtà dimenticata: «Mussolini? Chi? Il padre del pianista?», chiede la protagonista della *Voglia matta* di Luciano Salce (1963). Mussolini e la lotta di liberazione sono ormai fantasmi del passato anche un po' fastidiosi, come il cinema neorealista che si ostina a mettere in scena una realtà capace di turbare le coscienze narcolettiche degli italiani dell'età della Vespa e dei "poveri ma belli". In "Giochi di società", una sceneggiatura inedita di Ennio Flaiano del 1959, tre uomini di mezz'età, ben vestiti, dall'aria borghese e tronfia, escono da un cinema dove si proietta *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. «Ma chi è quel cretino che ti ha detto che è un bel film?», domanda uno di loro. «Mio figlio. Va sempre al cineclub. Dice che è il film che ha avuto più premi al mondo», risponde l'altro. «Bella figura ci facciamo all'estero. Baracche, miseria e ladri», ribatte il terzo. «Ti ricordi quando De Sica cantava *Parlami d'amore Mariù*? Allora era divertente... adesso fa il comunista»¹.

Ne *I nostri anni* di Daniele Gaglianone (2000), Natalino, anziano e disilluso partigiano che vive solitario in montagna, al documentarista che gli chiede che cosa sia stato lo spirito della resistenza, risponde: «Oggi questa storia interessa poco a noi che l'abbiamo vissuta, figuriamoci agli altri! Non è rimasto niente. Lapidari, corone rinsecchite, bei discorsi. Non frega più niente a nessuno». Non c'è ironia: è lo stato delle cose nell'Italia della seconda repubblica.

La citazione più potente è quella di *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio del 2003. Chiara, brigatista rossa, guarda dallo spioncino della cella Aldo Moro, e la figura dello statista democristiano si alterna alle immagini del

¹ I dialoghi della sceneggiatura inedita di Ennio Flaiano sono riportati in GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 212.

finale di *Paisà* quando i soldati tedeschi uccidono crudelmente i partigiani gettandoli nell'acqua del Po. Il montaggio visivo è commentato da brani dalle "Lettere di condannati a morte della resistenza". È il dubbio di Chiara e del regista: i metodi brigatisti non sono per caso eguali a quelli dei nazisti, non usano la stessa "ragion politica" del nemico? Bellocchio cita le immagini di Rossellini, diventate memoria collettiva, ad indicare un *ethos* cinematografico e umano che si contrappone al presente: i brigatisti rossi stanno tradendo i valori stessi della resistenza, valori per cui credono di combattere. Bellocchio vuole restituire al cinema quell'*ethos* perduto con un montaggio ejzenštejniano, antinaturalistico, "resistente" cercando di evitare la retorica e lasciando che le immagini da sole pongano domande.

La resistenza, quella vera, appare nel film altrove: è il momento del ricordo del padre partigiano, quando i familiari e i vecchi compagni della lotta di liberazione riuniti assieme a tavola cantano *Fischia il vento*. È la fotografia di un passato etico perduto, di valori come libertà e giustizia ridotti a una canzone da fine pasto celebrativo e al contempo il ricordo di una possibilità etica. Lo sguardo tenero di Chiara, che si apre in un sorriso, è di chi comincia a capire gli errori politici della propria generazione nel confronto con il passato. La comprensione dell'*impasse* non produce tuttavia cambiamenti: il rituale della violenza deve andare avanti e, per le Brigate rosse, Aldo Moro deve essere ucciso. È la paralisi dei tempi. Se la storia è sempre il progredire di passi avviati in precedenza, nella società degli anni settanta si è invece chiusa in una logica senza via di scampo né di progressione: «Né con lo stato, né con le Br».

All'oblio sociale della resistenza, varie generazioni di registi hanno risposto nel tempo tentando di rianimarne la memoria e usando quel punto nodale della nostra storia

come strumento del dibattito politico e, negli ultimi anni, come pietra di paragone con un periodo in cui i valori fondanti della democrazia antifascista sono rimessi in discussione. Che la lotta di liberazione sia un “oggetto ingombrante” e irrisolto, è provato anche dalla continuità con cui il cinema italiano la racconta sin dai primi giorni di libertà, con parte del paese ancora sotto dominazione tedesca, passando poi per gli anni del *boom* economico, del sessantotto, e della seconda repubblica. Dapprima è testimonianza etica, cinema *della*, più che *sulla* resistenza, e poi affermazione di appartenenza e di lotta politica, ricostruzione di memoria, volontà di revisione, ma anche epica, monumentalizzazione, celebrazione retorica, “cinema resistente”. È curioso, ma non casuale, che le fasi in cui i cineasti decidono di affrontare tematiche resistenziali corrispondano a particolari momenti politici e anche a ben determinate stagioni produttive del cinema italiano: il neorealismo, la commedia all’italiana, il cinema d’impegno civile, la crisi intimistica, la *fiction* di stile televisivo. La storia del cinema resistenziale si intreccia, di fatto, con altre storie, compresa quella del cinema italiano *tout court*.

È necessario preliminarmente delimitare i termini temporali e tematici del nostro lavoro. Per resistenza intendiamo il movimento armato e politico contro il nazifascismo che si sviluppa nell’Italia centrale e settentrionale dopo l’8 settembre del 1943 e si conclude nella primavera del 1945². Definiamo pertanto cinema resistenziale solo quei lungometraggi che hanno un riferimento a fatti relativi a questo periodo, estendendo la periodizzazione a qualche film che racconta ciò che è accaduto dopo il 25 aprile come conseguenza della lotta di liberazione (non

² Cfr. GIANFRANCO PASQUINO (a cura di), *La politica italiana – Dizionario critico 1945-95*, Laterza, Roma-Bari 1995. La voce “Resistenza” è di ORESTE MASSARI.

prenderemo perciò in considerazione le opere che trattano della resistenza al fascismo prima del 25 luglio del 1943). Si tratta di circa una sessantina di opere raggruppabili, secondo una periodizzazione ormai consolidata e non priva di fondamenti, in quattro diverse “stagioni”. La prima si inaugura nel 1945 con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini per languire rapidamente ed essere chiusa formalmente nel 1951, con *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani. La seconda riprende ancora con Rossellini che firma nel 1959 *Il generale Della Rovere* (Leone d’oro *ex aequo* con *La grande guerra* di Mario Monicelli) e si conclude nel 1963 con uno dei più problematici ed intensi film resistenziali, *Il terrorista* di Gianfranco De Bosio. La terza comincia nel 1968 con *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini e finisce probabilmente con *L’Agnese va a morire* di Giuliano Montaldo nel 1976. L’ultima si avvia nel 1991 con *Il caso Martello* di Guido Chiesa per continuare fino ad oggi, nel 2008, con *Il sangue dei vinti* di Michele Soave.

La concentrazione in particolari periodi della storia del paese e del cinema italiano, si diceva, non è casuale: risponde a logiche diverse da quelle meramente produttive, autoriali, o di pubblico. È il prodotto della coscienza che dei conflitti in atto ebbero sceneggiatori e registi e del rinnovarsi o del mutarsi dei modelli interpretativi. Il cinema resistenziale ha partecipato, come sostiene Giovanni De Luna, alla costruzione stessa dei paradigmi: dapprima mettendo in scena l’antifascismo unitario ciellenistico del primo dopoguerra, poi interiorizzando il “modello difensivo” negli anni dal ’48 al ’60, entrando poi nell’“antifascismo progettuale” dal 1960 al 1970, per finire con la difesa d’ufficio o il revisionismo strumentale dell’ultimo periodo³. Ha persino percorso nuovi passaggi

³ Cfr. Intervento di Giovanni De Luna in PAOLA OLIVETTI (a cura di), *Cinema e resistenza in Italia e in Europa. Atti della rassegna e semi-*

storiografici, come nei casi de *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini (1960), e de *La notte di S. Lorenzo* dei fratelli Taviani (1982), che, per De Luna, anticiperebbero l'interpretazione della resistenza come "guerra civile", tesi che Claudio Pavone elaborerà più tardi⁴. In questa complessa dimensione, che interiorizza ed esteriorizza vari piani di riferimento, difficilmente il cinema resistenziale può essere considerato un semplice genere cinematografico, uno dei tanti, o un sottogenere dei film sulla seconda guerra mondiale. La resistenza è per i cineasti un tema identitario, un concentrato di passioni, un atto politico ed etico, un gesto di parte e di appartenenza o, ultimamente, un processo di revisione critica e storica del fenomeno.

Le funzioni del cinema resistenziale sono state molteplici nel lungo tempo che ci separa dal '45. Esso ha svolto, soprattutto nel primo periodo del dopoguerra e almeno fino alla fine degli anni cinquanta, anche una funzione suppletiva sul piano culturale nei confronti delle istituzioni centrali dello stato. Esso si è fatto carico di costruire lo statuto politico e non solo memorialistico della resistenza in presenza di blocchi di potere che hanno cercato in tutti i modi di attutirne la portata o di ricordarla solo in vuote celebrazioni ufficiali. La resistenza, da questo punto di vista, deve molto al cinema: è stato un solido elemento per combattere la diffusa amnesia che caratterizza gli anni del dopoguerra egemonizzati dalla Democrazia cristiana, dal controllo politico degli alleati e anche dalla prepotenza dei prodotti hollywoodiani.

nari *"Il sole sorge ancora"* ed *"Europa ritrovata"*, Ancr e Regione Piemonte, Torino 1997, p. 77.

⁴ Ci riferiamo al libro di CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Lo storico Valerio Castronovo, sostiene che il cinema ha:

contribuito a creare ed affermare non solo nell'opinione comune, ma anche in quella degli intellettuali e della classe dirigente repubblicana, quei valori dominanti [...] anche se non ha avuto un grande successo di pubblico, ha avuto un grande riverbero e impatto emotivo, ha contribuito a diffondere i valori della resistenza come valori fondanti dell'Italia repubblicana e democratica⁵.

Esso ha di fatto contribuito a elaborare la memoria condivisa e non semplicemente a rievocare un fatto, perché gli eventi sono stati ricostruiti attribuendo a quel passato un forte valore identitario per il presente: la nostra comunità nasce attorno alla resistenza che ne è *il* valore fondativo e persino salvifico. Il trauma di una nazione decapitata dopo l'otto settembre '43 di qualsiasi gerarchia istituzionale, privata di un contratto sociale unificante, allo sbando per il tradimento vergognoso del re e dei vertici dell'apparato militare e burocratico, si ricompone grazie all'azione dei singoli, alla loro eticità, alla capacità che le loro azioni diventino il nuovo collante sociale. I primi film del dopoguerra sono figli di quella lacerazione e del tentativo di sanarla attraverso il racconto resistenziale capace di generare anche una nuova forma di narrazione. Essi sono parte integrante, e per nulla secondaria, del processo di lenimento delle ferite identitarie provocate dalla caduta del fascismo, dalla fuga imbelles del re, dall'occupazione tedesca, e dall'ultimo orribile scampolo del fascismo, la Repubblica sociale italiana. È anche per questi motivi che non può essere considerato un vero e proprio genere cinematografico caricato com'è di funzioni *altre* rispetto a quelle puramente cinematografiche.

⁵ Intervento di Valerio Castronovo in OLIVETTI, *op. cit.*, p. 71.

Nei primi anni del dopoguerra ha anche il compito di riaggregare il cinema italiano attorno ad un linguaggio capace di cancellare il passato, la Cinecittà di Freddi e la mussoliniana “arma più forte”. La resistenza al cinema è anche cinema che fa resistenza nelle forme del narrare e che cerca di produrre un “nuovo” linguaggio. La crisi non è solo nella storia ma anche nella storia del cinema. Il neorealismo, definizione piena di ambiguità, è il prodotto contraddittorio di un nuovo modo di narrare per immagini: programmaticamente anti-letterario, apparentemente lontano dalla forma commedia, paradigmaticamente antidivistico nelle intenzioni, lontano dalla cartapesta dei set cinematografici. È una “resistenza” difficile perché, come vedremo, è arduo cancellare un Dna consolidato: le persistenze rimangono forti. Tuttavia documenta lo sforzo di proiettare nell’immagine collettiva l’idea di una nazione che si rinnova nella *via crucis* dei passaggi della *pietas* e nella *resurrezione* in un nuovo ordine democratico, cinematografico ed etico. Una sorta di “nuova alleanza” sociale ed etica che produce, paradossalmente, una spaccatura un po’ snobistica dell’”alleanza” cinematografica. Il cinema “nuovo”, o almeno la critica e la teoria del cinema “nuovo”, stabilisce la divisione tra film commerciale, considerato di livello qualitativo basso, e cinema neorealistico, considerato di livello qualitativo alto; tra “destra”, ovvero commerciale ed hollywoodiano, e “sinistra”, ovvero neorealistico ed autoriale. Non è un caso che il coagulo di potere che si sviluppa dopo il 18 aprile del ’48, nelle sue varie diramazioni istituzionali e nei suoi poteri di convincimento sulla società civile, osteggi in tutti i modi i film resistenziali e neorealistici perché sono di “sinistra”.

La resistenza e il cinema resistenziale che, per un brevissimo periodo, avevano assunto il ruolo di riferimento per la legittimazione reciproca delle forze politiche, una

sorta di nuovo *pactum associationis*, diventano ben presto un limite divisorio. Il paradigma antifascista, elemento comune di una possibile identità dopo il trauma del fascismo, vive lo spazio di un fulgido mattino, forse solo quanto basta per scrivere la carta costituzionale e piangere tutti assieme commossi per la morte di Pina in *Roma città aperta*. Poi, scende velocemente il silenzio: la radio e, dal 1954, la televisione, strettamente controllate dalla Democrazia cristiana, stendono una cortina di ferro su quegli argomenti, almeno fino alle soglie degli anni sessanta. Gli apparati mediatici sono costretti alla rimozione (una costrizione poco o nulla sentita dai quadri radiofonici in gran parte gravemente compromessi con il fascismo e talora con la repubblica di Salò), mentre il cinema, che tenta di violare il tabù, incontra ogni tipo di opposizione: da quella censoria, a quella produttiva, distributiva, oltre a beccarsi i rimbrotti del ministro di turno, di solito Giulio Andreotti, perché i “panni sporchi” si lavano in casa (azione che i ministri Dc “dimenticano” tuttavia di fare lasciando la sporcizia nei gangli del paese). La cortina di ferro “maccartista-andreottiana” si dispiega facilmente e senza grandi problemi, perché si salda all’ansia diffusa di rimozione in strati non certo piccoli del paese, magari compromessi con il regime fascista, o semplicemente al desiderio di lasciarsi alle spalle la guerra, le lacerazioni traumatiche, i drammatici conflitti.

«Vennero infine la liberazione e la pace: e per molti di noi, per quasi tutti, l’ansia improvvisa di dimenticare», scrive Giorgio Bassani nel suo *Una notte del '43*. Lo stato d’animo generale è “scurdammoce ‘o passato”, come per Gennaro, il povero reduce di *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo, che tenta inutilmente di raccontare ai familiari la sua prigionia. Dapprima lo sopportano con pazienza, poi sbuffano, e infine se ne vanno non appena accenna al ricordo di ciò che ha passato: hanno altro da

pensare che rimuginare su quanto è accaduto. Il cinema neorealista è come il testardo Gennaro che tenta eroicamente di raccontare il vissuto della guerra: viene anche lodato dalla critica, ma è disertato dal pubblico attratto dalla fascinazione del cinema americano e desideroso di cambiare pagina senza aver fatti i conti con la storia. A parte qualche caso sporadico, diventa un cinema di nicchia destinato ad un pubblico tornato alla “clandestinità” della lunga lotta contro il nuovo regime, e il neorealismo è una delle sue bandiere: strumento di battaglia e di “resistenza”. L’aver tenuto sveglia la memoria cercando di mostrare i “panni sporchi” del paese, cercando di inventare un linguaggio ed uno stile “repubblicano”, è stata talora un’azione di resistenza all’incenso clericale, al clorofornio parrocchiale, all’ipocrisia anticomunista. È un cinema resistente e, per Giuseppe De Santis, non solo nella sua fase neorealista e resistenziale, ma anche dopo, con la commedia all’italiana

con la sua capacità pungente, certe volte anche cinica, di guardare alla realtà italiana, e quindi di denunciare tutto quello che nel nostro paese non andava. [...] tutto il cinema italiano in un certo periodo è stato cinema resistente e questo ha fatto sì che la nostra democrazia ha vissuto anche ed è cresciuta in virtù di questa straordinaria passione, di questo stimolo che il cinema italiano ha prodotto nell’affrontare la realtà italiana⁶.

È tuttavia difficile ritenere che esso sia stato in grado di creare fino in fondo un’epica della resistenza, come per esempio il cinema western con la “frontiera”. Ha dato nel primo periodo piuttosto un’etica e più avanti una commedia che chiedeva mozioni d’affetto, quasi sempre una visione “di parte” che mai può sottostare ad un’epica che

⁶ Intervento di Giuseppe De Santis in *Ibid.*, p. 61.

abbisogna di un comune sentire, di una memoria collettiva condivisa e di una storiografia concorde nelle visioni di fondo (se si considera la resistenza come guerra civile la condivisione della memoria è quasi impossibile). Il cinema ha raramente ritratto dei personaggi a tutto tondo, eroi a cui non è dato porsi delle domande perché sono nel giusto a prescindere: i partigiani del cinema italiano hanno poco da condividere con la statura epica degli eroici cow-boy che combattono le ombre rosse e colonizzano la terra vincendo ogni insidia. Sono tutt'al più individui disperati, certamente coraggiosi, a volte vigliacchi, attraversati spesso dal dubbio, e non privi di difetti. Sono semplicemente uomini e con gli uomini è difficile costruire un mito epico.

L'impossibilità dell'epica è dovuta al diverso e spesso contrapposto sentire la propria storia da parte degli italiani: i film della resistenza hanno cercato in molti modi di creare un valore identitario valido per tutta la nazione e si sono sforzati di forgiare una memoria condivisa quando nel paese quella memoria non lo era affatto, anzi. È accaduta la stessa cosa anche con il risorgimento e la grande guerra, il primo diviso tra furbesche annessioni al regno sabauda (vedi *Il Gattopardo* di Visconti) e le lacerazioni di un meridione abbandonato a se stesso (*Rocco e i suoi fratelli*, *La terra trema* di Visconti), la seconda tra critiche pacifiste (*Uomini contro* di Rosi, *La grande guerra* di Monicelli, *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* di Vancini) e vittorie mutilate (*Camicia nera* di Forzano). Nemmeno il cinema fascista, che pure aveva fatto della romanità, dell'unificazione italiana, e della prima guerra mondiale, dei pilastri della ragion d'essere storica del regime, è stato in grado di costruire un'epica cinematografica né sul passato, né sul regime, casomai capace di sfornare asettiche commedie piccolo borghesi. Il nostro non è un paese di eroi, san-

ti e navigatori, casomai di borsarineri, furbastri, qualunque volta gabba, commesse acqua e sapone, madri alla ricerca del pane, ragionieri pavidetti, contadini ruspanti, e qualche raro, sperduto, operaio. Sono loro gli “eroi” che il cinema ha preferito raccontare.

C'è anche un altro aspetto, negativo, poco considerato: il cinema resistenziale - e non solo il cinema - contribuisce a consolidare il paradigma “italiani brava gente”. La posizione storiografica della resistenza come secondo risorgimento (confermata anche dalla denominazione delle bande partigiane: Garibaldi, Mazzini, Pisacane, Bixio, ecc.), e del fascismo come parentesi della storia italiana, sorta di crociana patologia dello spirito, trasforma l'adesione e il consenso al regime in malattia passeggera, un semplice incidente di percorso che non intacca la struttura ontologica del “bravo italiano”: gli italiani hanno subito la dittatura, ne erano le vittime dissenzienti ed estranee, e, quando vi sono state le condizioni, hanno reagito, “guarendo”⁷. L'assenza dei fascisti repubblicani nei primi film, degli italiani “ammalati” di fascismo (presenza che metterebbe in crisi il postulato introducendo la conflittualità interna alla nazione, la guerra civile), è figlia dello spirito ciellenistico e della volontà di ricucire omettendo piuttosto che giudicando; ma è anche espressione della volontà di cancellare le nostre responsabilità storiche, come se i misfatti accaduti fossero del tutto estranei al nostro carattere fondamentale umanitario. Noi, italiani, non c'entriamo, il nemico è l'«eterno barbaro teutonico»⁸, perché è il nazismo la causa di tutti i nostri mali e la resistenza ne è la cura. La stessa evoluzione della denominazione dei partigiani offre uno spunto di

⁷ Cfr. FILIPPO FOCARDI, «Bravo italiano» e «cattivo tedesco»: riflessioni sulla genesi di due immagini incrociate, in «Storia e Memoria», V, 1996.

⁸ Cfr. PAVONE, *op. cit.*, pp. 206-20.

riflessione. Leo Valiani ricorda che, nei primi mesi del '43, la popolazione chiamava i combattenti antifascisti, “ribelli”, che esprimevano cioè la sollevazione contro la vergogna dell'otto settembre, poi “patrioti”, termine che amplia la loro azione a tutta la patria ma è ancora nozione generica e non organizzata, ed infine “partigiani”, denominazione in cui si riconosce l'organizzazione di una struttura combattente che sa anche per che cosa combattere assegnando all'“esercito di popolo” un ruolo legittimo e pieno⁹. L'evoluzione terminologica, fissata poi nella celebrazione, trasforma la banda partigiana, i “ribelli”, in esercito, e l'azione di pochi in gesta di tutti. I frequenti riferimenti alla tradizione garibaldina, il fatto di nominarsi brigate Garibaldi, riflettono senza dubbio la persistenza del mito risorgimentale, ma anche l'idealizzazione dell'eroe civile, del singolo “ribelle” che si trasforma in eroe nazionale che combatte per la libertà del popolo intero: un “popolo alla macchia”, nella icastica definizione di Luigi Longo, e non una piccola parte degli italiani¹⁰, l'«Italia democratica e antifascista» che combatte il «comune nemico» tedesco con una «grande lotta di liberazione nazionale».

Il popolo, dunque, non le classi sociali, è il soggetto agente, tutto il popolo e non una parte contro l'altra. Liziani, regista dalla “fedina” politica doc, disegna in *Achtung! Banditi!* il ritratto della “meglio gioventù” italiana, con il microcosmo geograficamente trasversale del gruppo di partigiani (si trovano liguri, sardi, romani, piemontesi), e socialmente disomogeneo (operai, contadini, giovani laureati, e alla fine anche un ingegnere).

⁹ Cfr. LEO VALIANI, *Tutte le strade conducono a Roma. Diario di un uomo nella guerra di un popolo*, Il Mulino, Bologna 1983.

¹⁰ Cfr. LUIGI LONGO, *Un popolo alla macchia*, Mondadori, Milano 1947.

Ne esce un ritratto tutto sommato positivo degli italiani [...] non sembra una nazione uscita da venti anni di fascismo, fondamentalmente apatica e qualunquistica, voltagabbana e dedita a farsi gli affari propri. Gli italiani “brava gente” hanno capito l’errore e ora combattono uniti contro il comune nemico¹¹.

Lo stereotipo coinvolge anche il nostro esercito, anche quello repubblicano, mostrato sempre inadeguato, poco solerte nell’eseguire gli ordini e ancor meno sentenze di morte. Rileva con arguzia Indro Montanelli che «nessuno crederebbe alla serietà di un plotone di esecuzione italiano se alle sue spalle non scorgesse la faccia di uno sgherro delle SS intento a controllare se nelle canne ci sono veramente le pallottole o magari solo un po’ di sale»¹². È naturale che il pubblico preferisca la ferocia dell’insensibile tedesco a quella del camerata italiano in camicia nera: i criminali sono loro, non noi. Noi, in fondo, “che abbiamo fatto di male”?

Anche riguardo il problema dell’antisemitismo come del colonialismo italiano accade la stessa cosa: le leggi razziali, è un comune sentire, Mussolini le ha “dovute” fare, è stato Hitler ad imporle, il fascismo (cioè “noi”) non è mai stato antisemita e razzista. Che la posizione sia falsa è dimostrato ormai da una mole consistente di studi storici che, tuttavia, non è riuscita a scalfire la falsa autoconvincimento di essere un popolo benevolo e incapace di crimini abominevoli. Il cinema italiano omette per lungo tempo di raccontare le persecuzioni degli ebrei, e solo due registi comunisti, Lizzani e Pontecorvo, affrontano il

¹¹ SARA CORTELLAZZO, MASSIMO QUAGLIA, *Cinema e Resistenza*, Celdid, Torino 2005, p. 63.

¹² Intervista ad Indro Montanelli apparsa su «Die Zeit» il 4 gennaio 1963; citato in JOACHIM STARON, *Fosse Ardeatine e Marzabotto. Storia e memoria di due stragi tedesche*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 252.

tema quindici anni dopo la fine del conflitto ne *L'oro di Roma* (1961) e in *Kapò* (1960), senza con questo mettere in crisi la nostra collettiva autoesclusione dalle responsabilità criminali nei confronti dei nostri connazionali di religione ebraica. L'archetipo degli "italiani brava gente" ha trovato nella resistenza e nel suo cinema un fattore di decostruzione del trauma e di attenuazione delle responsabilità: è come se il civile comportamento di pochi, i partigiani, avesse steso un velo di amnesia sul consenso dei molti¹³. Le omissioni cinematografiche riguardano anche la partecipazione italiana nei fronti balcanici, la nostra condotta di guerra in Albania, in Grecia, in Russia, sul fronte francese; mentre la "campagna d'Italia" degli anglo-americani finisce al cinema il 25 aprile del '45 dimenticando Trieste e il nodo gordiano di vicende e di contraddizioni e di tragedie umane che la città e la vicina Istria subirono. Il rimosso collettivo è un rimosso anche cinematografico.

Da *Roma città aperta* a *Il sangue dei vinti*, la teogonia partigiana ha vissuto le trasmutazioni del cinema italiano, ha incorporato polemiche ideologiche, espresso funzioni complesse e si è fatta carico di mantenere viva la memoria della lotta di liberazione nazionale cercando di iniettarne i valori nella contemporaneità. Ha prodotto dibattiti ed è stata a sua volta il prodotto di dibattiti estetici, storiografici e politici, ed è quindi inevitabilmente il risultato di un ben determinato processo storico. Eppure, nonostante la forte sincronicità che rende euristica l'analisi del cinema resistenziale per "stagioni", si possono rilevare in esso strutture narrative persistenti, dei *topoi* diacronici. Il coro e l'eroe tragico, ad esempio, ovvero il popolo e il partigiano. La sequenza della fucilazione di don Pietro in *Roma città aperta*, l'eroe, è seguita dal coro dei bambini

¹³ Cfr. SARA PESCE, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Le Mani, Genova 2008.

senza il quale l'evento non sarebbe "cantato", cioè visto dal popolo; in *Il sole sorge ancora*, la fucilazione di don Camillo e del partigiano Pietro è contrappuntata dal coropopolo che accompagna i due alla morte recitando assieme a loro le litanie; il "coro" si ritrova anche nel gruppo di donne che chiede la liberazione dei mariti operai rinchiusi nella fabbrica dai tedeschi in *Achtung! Banditi!*, nella povera famiglia di pescatori di *Paisà* che accoglie e sfama i partigiani pagandone caramente le conseguenze, nei contadini di *Corbari* e di *Novecento*. Al coro e all'eroe delle prime stagioni si sostituisce progressivamente l'individuo, il solitario, l'anti-eroe fenogliano di Chiesa, i piccoli maestri di Meneghello-Luchetti, giovanissimi intellettuali che si contrappongono alla coralità conformistica, o che esprimono dubbi e vivono le loro scelte con rigore interiore o antiretorico.

Anche l'eroe insepolto è un *topos* nel quale rivive un archetipo: quello di Creonte-Antigone, ovvero i partigiani uccisi e appesi dai nazifascisti per le strade, ad un gancio da macellaio, ad un cappio, esposti nella pubblica piazza con l'ordine, la legge di Creonte, di non seppellire il traditore/bandito. È la violazione della *pietas* che si evince nella sequenza del partigiano che galleggia nel Po in *Paisà*, o nel corpo lasciato in una strada a marcire sotto lo sguardo dei paesani nelle prime sequenze de *Il partigiano Johnny*. Il tema del traditore e dell'eroe che non tradisce ricorre in vari modi: la spia, l'italiano repubblicano che sta "dall'altra parte", o colui che semplicemente "guarda" senza intervenire come ne *La lunga notte del '43*, o si sente innocente perché "non ha fatto niente" (il detenuto Scalise de *Il generale Della Rovere*, o il fascista de *Dieci italiani per un tedesco*), a cui si oppongono i martiri partigiani sottoposti a torture perché tradiscano e che prima di morire ci tengono a ricordare che non hanno parlato (uno per tutti il Giorgio Manfredi di *Roma città aperta*).

Tra i luoghi topici per eccellenza è la montagna, *kòsmos* in cui l'armonia è data dall'esilio dal mondo socialmente organizzato, luogo in cui ci si "rigenera" nel gruppo, si ritrova la dignità sociale e si perde la propria posizione sociale, dove non si è veramente morti (o non ancora...), né veramente vivi. Si è partigiani. La montagna "era il posto migliore per isolarci dall'Italia, dal mondo", scrive Luigi Meneghello ne "I piccoli maestri", ed incarna la contraddizione di chi vuole "reagire con la guerra e l'azione" e allo stesso tempo ritirarsi "dalla comunità, andare in disparte"¹⁴. "Salire" in montagna è trovare la purezza del vivere sociale perduto, i "veri" valori, ci si purifica dalla retorica fascista, come in *Pian delle stelle* o, appunto, ne *I piccoli maestri*, "scendere" in città è invece il pericolo in cui incorrono i combattenti de *Il sole sorge ancora* e *Achtung! Banditi!*. L'opposizione cara al cinema fascista tra città e campagna si è rigenerata in città e montagna (*I sette fratelli Cervi*, *Novecento*, *La notte di San Lorenzo*). La città è il luogo infido dove ci si deve mimetizzare al contrario che in montagna: è la trappola de *Il terrorista* e di *Uomini e no*. La montagna è paesaggio con figure umane, come riteneva Italo Calvino, come nell'indistinto paesaggio "interiore" langarolo di Fenoglio e di Chiesa ne *Il partigiano Johnny*, nel quale la "distinzione tra l'umano e il non-umano (sulla quale è fondata la società)" sembra più vaga¹⁵.

Inseguire itinerari tematici e *topoi* narrativi, come si vede, è possibile e non puro artificio analitico, ma la soluzione migliore resta, a nostro avviso, seguire lo sviluppo in senso cronologico per ridare lo straordinario ordito tra oggetto filmico e storia, tra cinema e dibattito estetico-ideologico. Sostiene Pavone, che tra "l'uso pubblico"

¹⁴ Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Bur, Milano 2007, p. 103.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 105.

della resistenza, quello dei romanzi, delle canzoni, dei programmi radiofonici e televisivi, del cinema, e anche dei fumetti, e “l’uso ddotto”, degli storici e dei politici, si è creato un fitto gioco di reciproci rinvii che determina un’elaborazione complessa, non sempre piana e pacifica, della memoria¹⁶. Un intreccio ancor oggi vitale e di cui il cinema è parte in causa: è agente del processo e, allo stesso tempo, è agito dalle dinamiche del presente, perché il cinema resistenziale parla comunque sempre al presente più che al passato, si rivolge a noi e al tempo che viviamo.

Vediamo come.

¹⁶ Cfr. PAVONE, *Alle origini della repubblica. Scritti su fascismo, antifascismo e continuità dello stato*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

MI SON SVEGLIATO...

L'ALBA. LA COSTRUZIONE DEL MITO: 1943-1951

1. Il mito fondativo

Roma città aperta è considerato il costituirsi iniziale dell'Italia cinematografica democratica, l'apparire di una nuova "parola" dopo il silenzio retorico e piccolo borghese del fascismo, l'avanguardia di un cinema "resistente". È il *mýthos*, l'*arkhétypon* da cui tutto ha origine, errori e travisamenti compresi. Il progetto iniziale e la stesura della sceneggiatura si danno tra l'estate e l'autunno del '44, le riprese nei primi mesi del '45, e la prima proiezione pubblica il 27 settembre del '45. È, dunque, girato "a caldo", con la guerra ancora in corso, e necessariamente scontava tutte le tensioni, le difficoltà tecniche, produttive, la scarsa conoscenza del fenomeno resistenziale, dovuta al particolare momento storico. È un film che colpisce "alla pancia" lo spettatore, lo coinvolge emotivamente più che intellettualmente; non è, né vuole essere, la rappresentazione critica o analitica degli eventi storici. Forse, è la storia stessa che si fa. *Roma città aperta* nasce all'interno di un clima di forzata collaborazione tra le

parti politiche in gioco e, apparentemente, si costruisce al di là degli schemi ideologici: è l'Italia che rinasce ma non ha ancora chiarezza cosa stia per nascere. Non tutti hanno la preveggenza di Curzio Malaparte, ex squadrista convertito, e giornalista per «l'Unità» sotto lo pseudonimo di Gianni Strozzi, che, nell'agosto del '44, si rende conto che la futura vittoria già si macchia di nero sopraffatta da una «retroguardia della borghesia fascista, vinta sul terreno politico e militare» ma preannunciante «le pattuglie di avanguardia della futura reazione sociale»¹⁷. *Roma città aperta* è l'omaggio rosselliniano all'umanità offesa dalla guerra e la messa in scena della coralità del dolore; ma, forse involontariamente, assieme a *Paisà*, non è solo questo. È anche il modello di un nuovo cinema a-fascista, esteticamente “resistente”, che detta le linee contenutistiche della rappresentazione riassumibili sbrigativamente così: la resistenza è un fenomeno popolare, segnato dalla spontaneità e dalla reazione morale di un popolo alla barbarie del nazifascismo, antinazista prima che antifascista (non ci sono sostanzialmente riferimenti né al fascismo, né alla repubblica di Salò). La guerra partigiana non è perciò guerra civile, come vorrà una particolare posizione storiografica successiva, ma lotta di tutto un popolo contro il crudele esercito invasore. I cattivi, il male, sono i tedeschi, e la tragedia è la guerra che coinvolge la popolazione civile chiamata a forza a reagire alla violenza. Le divisioni politiche e sociali all'interno del fronte popolare sono ridotte al minimo, attenuate, quando non cancellate del tutto: proletari e borghesi, preti e donne combattono e muoiono assieme nella lotta antinazista. Il catalogo è questo; non rimane che rispettarlo, e non solo nei contenuti, ma anche nella forma. La potenza narrativa e icasti-

¹⁷ Cfr. GIANNI STROZZI [Curzio Malaparte], *La lezione di Firenze*, in «l'Unità», 23 agosto 1944.

ca dell'opera rosselliniana, fatta anche di quelle semplificazioni, la rende un modello quasi imprescindibile.

Roma città aperta è anche il film di un doppio “mito fondativo”. Il primo del neorealismo, il nuovo cinema nato dalle ceneri della Cinecittà di Freddi; il secondo della resistenza, come rigenerazione e riaggregazione di un corpo sociale attorno a nuovi valori etici e politici. Di un popolo che, mentre si libera della ventennale dittatura e di un'occupazione straniera nella speranza di riedificare un paese libero, democratico, pacifico, è al contempo capace di raccontare cinematograficamente la rinascita del paese con “un'estetica etica”. Tant'è che spesso si è fatto confusione attorno all'oggetto filmico rosselliniano e alle successive opere del neorealismo: i due diversi piani, quello civile ed etico e quello estetico-cinematografico, sovrapponendosi, mettono in ombra le continuità, le contraddizioni, e le complessità di quel particolarissimo momento storico. Il nuovo che avanza, il cinema etico e “figlio della resistenza”, non può però cancellare del tutto il vecchio, il cinema fascista, e la pretesa che il cinema quasi sia la realtà e non solo la rappresenti secondo particolari strutture narrative, ha portato a fuorvianti letture. Ma il *mýthos* s'impone subito con forza. È un bisogno quasi “fisiologico”.

Roma città aperta, *Paisà*, ma anche *Ladri di biciclette*, *Umberto D.*, *Il sole sorge ancora*¹⁸, vanno valutati non tanto per le loro capacità di riflettere la “verità storica”, quanto per il potere di creazione e diffusione di valori positivi a cui affidare il riscatto di un paese sconfitto indipendentemente dal *quantum* di rispondenza con la sto-

¹⁸ *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1947), *Umberto D.* di Vittorio De Sica (1951), *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano (1946).

ria¹⁹. In parte, al di là della diatriba critica sul realismo, è questo che sotto le righe si richiede al cinema neorealista: d'essere cioè pedagogicamente valido. Il mito fondativo è in ogni caso fecondo proprio in quanto mito e non falso, perché il cinema neorealista è davvero la rottura con la precedente produzione fascista, anche se non completa e totale (tracce evidenti di continuità compaiono proprio in *Roma città aperta*). E questo strappo, per quanto contraddittorio, è stato subito mitizzato da parte della critica e da una cerchia di intellettuali democratici affinché il cinema italiano potesse e dovesse percorrere la nuova strada della rinata cinematografia antifascista e neorealista. Analogamente il racconto filmico della resistenza non ha completamente stravolto i fatti: li ha mitizzati pur nella varietà e molteplicità delle interpretazioni autoriali (anche politiche oltre che stilistiche).

La successiva battaglia dichiarata nei primi anni cinquanta da un gruppo agguerrito di critici e intellettuali contro il “neorealismo rosa”, sintomo del decadere del progetto di un cinema nuovo e linguisticamente etico, si fonda sulla presunta trasformazione degenerativa del modello rappresentato da quei pochi film fondatori dell'archetipo stesso. E ciò sarebbe accaduto a causa di pressioni restauratrici, politiche o economiche; cause esterne, quindi, e pertanto non intrinseche al modello. Si ritiene che il difetto, la malattia degenerativa, non abbia origine nell'intoccabile “metafisica” della resistenza e del cinema neorealista, bensì nella sua riduzione ad altro, nel suo sprofondare nel “fango del compromesso”. L'obbiettivo polemico si rivolge teoricamente al decadimento delle “forme” del narrare del neorealismo, cioè al venir meno dell'adesione alla “verità” e all'apparire del reale nella

¹⁹ Cfr. GABRIELE RANZATO, *Il mito resistenziale e i suoi fondamenti di realtà*, in «Quaderni di Bianco & Nero», Scuola nazionale di cinema, Roma 1998, p. 31.

sua dimensione cinematografica. Ma il vero *vulnus*, non detto esplicitamente, sta altrove, ovvero nel fatto che i film autoriali abdicano contenutisticamente guardando altrove, e quindi nell'abbandono di ciò che si sta narrando e non di come. Perdendo la congruenza con la storia, e con la storia nata dalla resistenza, si abbandona la capacità di formazione della nuova identità nazionale e vengono così anche meno gli elementi etici e pedagogici veicolati dal mito fondativo.

Aleggia sul dibattito teorico il fantasma del neorealismo come “rivoluzione cinematografica mancata”, fantasma parallelo a quello della resistenza come “rivoluzione sociale mancata”, evento tradito dalla storia che produce sì una bella e avanzata carta costituzionale, salvo poi lasciare il potere in mani restauratrici e reazionarie. Di fronte alla caduta dei valori identitari i due diversi piani si confondono ancora, ma si tratta di percezione sbagliata perché non può essere rivoluzione mancata ciò che non è mai stato rivoluzione²⁰. In altri termini, come scrive Renzo Renzi, «non è il neorealismo ad essere rivoluzionario; sono piuttosto i suoi nemici ad essere fascisti»²¹. Nessuno può tuttavia mettere in dubbio il divario tra le prime opere del dopoguerra e le successive del movimento definito neorealista, ma la dilatazione eccessiva della spaccatura segna la contrapposizione rigida tra un'epoca aurea sognata senza ingorghi ideologici, incrinature stilistiche, e la dissoluzione di un cinema che *deve* fondare la nuova identità non solo cinematografica. Dal punto di vista contenutistico, Lizzani ritiene che, negli anni successivi al dopoguerra, il difetto critico e registico nei confronti del-

²⁰ Cfr. GUIDO QUAZZO, *La politica della resistenza italiana in Italia 1934-45 / La ricostruzione*, Laterza, Roma-Bari, 1974.

²¹ RENZO RENZI, *Neorealismo e sua eutanasia*, in Riccardo Napolitano (a cura di), «Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi», Gangemi, Roma 1986, p. 57.

la rappresentazione della resistenza sia di natura politica.
Scrive Lizzani:

Per molti in Italia la liberazione era oramai un dato storico acquisito, se non addirittura da dimenticare. Anche all'interno delle forze democratiche parve naturale – a cinque anni dalla fine della guerra – volgersi ad altri temi. Il successo mondiale di *Roma città aperta* e di *Paisà* veniva indicato come l'epigrafe di un fenomeno da imbalsamare, più che uno stimolo ad approfondire quello straordinario processo che era stato la lotta di massa per la conquista della democrazia²².

Un modo, insomma per chiudere i conti col passato accontentandosi della celebrazione dell'evento attuata da *Roma città aperta* e da *Paisà*. Tra le mancanze del cinema resistenziale, secondo Lizzani spicca l'assenza della classe operaia del nord, secondo l'ottica viziata di un cinema "romano", ministeriale, e indifferente ai problemi dell'Italia settentrionale. È una delle ragioni che spingono il regista a realizzare nei primi anni cinquanta *Achtung! Banditi!* che, assieme a *Il sole sorge ancora*, sono i due soli esempi in cui si mette in scena la partecipazione di classe, e della classe operaia, alla resistenza. La critica al modello, legata alla suddivisione sociale marxiana nella quale la classe operaia è il nerbo del cambiamento storico-dialettico, colpisce di traverso il mito (non era certo l'assenza della mano callosa di Cipputi a renderlo contraddittorio), ma almeno ha il pregio di mettere, seppure timidamente, in crisi dall'interno delle strutture narrative e non dall'esterno il modello fintamente "realistico e pauperistico" delle origini.

Nel 1956, si apre un nuovo fronte critico e polemico

²² CARLO LIZZANI, *Ricordando «Achtung! Banditi!»*, in «Genova in celluloide. Luoghi, protagonisti, storie», Comune di Genova, Genova 1983, p.192.

legato alla “destalinizzazione” inaugurata dal XIX congresso del Pcus: è il famoso “sciolti dal giuramento”. E l’“autocritica” tocca di striscio molti degli intoccabili capolavori del neorealismo e direttamente alcuni film resistenziali. Paolo Gobetti inizia la polemica sulle pagine di «Cinema Nuovo» contro la rigidità del “catechismo dell’estetica e della storiografia marxista” che avrebbe impedito al cinema italiano di “rendere la vitalità e la ricchezza di un’esperienza veramente nazionale come la resistenza”. Alla sinistra, secondo Gobetti, è toccato osannare un regista cattolico come Rossellini, l’unico capace di “dipingere sullo schermo il militante comunista come un autentico eroe nazionale”.

Per anni abbiamo seguito una via dettata essenzialmente da esigenze di tattiche di propaganda. Abbiamo cercato di appropriarci dei film prodotti dalle forze ancora sane e coraggiose della borghesia per farli passare con la nostra etichetta. Abbiamo voluto fare di *Ladri di biciclette* o *Miracolo a Milano* le bandiere della nostra propaganda; e invece di creare intorno a certi artisti un effettivo fronte di unità nazionale abbiamo finito con il lasciarli isolati, facendo il gioco degli avversari. Abbiamo cercato poi, visto il fallimento della nostra azione, di gettare quasi ogni colpa su un elemento esterno, estraneo al dramma artistico del nostro cinema: la censura²³.

L’attacco muove corde sensibili e le risposte non si fanno attendere. Gli risponde acidamente Callisto Cosulich (e poi Riccardo Redi, Massimo Mida, Luigi Chiarini, Giovanni Vento, Umberto Barbaro, Italo Calvino, e altri) che ricorda l’importante apporto degli intellettuali comunisti proprio a quei film, come *Roma città aperta*, realizzati

²³ PAOLO GOBETTI, *Confessioni di un critico comunista*, in «Cinema Nuovo», n. 95, 1 dicembre 1956.

dalle “forze sane” della borghesia e del cattolicesimo cinematografico.

Quando Gobetti mi cita il caso di *Roma città aperta*, attribuendone tutti i meriti, anche ideologici, al «cattolico» Rossellini, evidentemente non ricorda o non conosce l'apporto alla sceneggiatura offerto dal suo compaesano e compagno di partito Celeste Negarville, abituale frequentatore a quei tempi dell'appartamento di Amidei in piazza di Spagna. Con questo non voglio dire che i meriti dell'impostazione ideologica di *Roma città aperta* risalgano tutti a Negarville; il film di Rossellini è il risultato cinematografico di quella unità nazionale formatasi nel clima della resistenza. Se questa unità col tempo è andata a farsi benedire, la colpa non è certo della politica cinematografica del Pci: potrebbe essere della politica del Pci *tout court*, suppongo però che Gobetti non voglia giungere a simili conclusioni. Ma non è solo su *Roma, città aperta* che Gobetti giunge ad affermazioni secondo me, arbitrarie; si veda, per esempio, come egli giudica l'operato della Cooperativa spettatori produttori cinematografici, che ha dato al cinema italiano *Achtung! Banditi!* e - Gobetti sembra dimenticarselo - *Cronache di poveri amanti*. Secondo il quadro offerto da Gobetti, là dove giunge il Pci, qualcosa muore²⁴.

Più tardi, sul finire degli anni sessanta, lo strale polemico è puntato su di un piano diverso: non al presunto decadere dell'archetipo identitario, ma al suo essere ideologicamente errato. Il problema non sta nell'essersi allontanati da *Roma città aperta*, adesso è *Roma città aperta* il problema. È la rappresentazione stessa della resistenza che è messa sotto le “armi della critica” e dell'ideologia sessantottina. Gli interventi al convegno di studi sulla resistenza nel cinema italiano, organizzato a Venezia dalla Biennale nell'aprile del 1970, sono significativamente segnati dalle

²⁴ CALLISTO COSULICH, *Il rapporto G*, in «Cinema Nuovo», n. 100, 15 febbraio 1957.

afferenze polemiche ideologiche e politiche del periodo sessantottino. *Roma città aperta* e *Paisà* sono giudicate opere di “sentimento” e non d’ideologia, definite opere deboli perché ricche solo di valori umani e povere di contenuti politici, poco vicine alla complessa realtà della resistenza. E c’è anche chi critica proprio la mitologia costruita su quei film dimenticando, però, la cosa fondamentale: quei film *sono* il mito.

Non per nulla, ancora oggi, se si deve pensare ad un’immagine che sintetizzi il cinema neorealista e la resistenza, viene subito in mente la corsa disperata di Magnani-Pina in *Roma città aperta* che, con un braccio proteso verso il camion repubblicano che sta portando via il suo Francesco, si avvia verso la tragica fine. Sarà pure un’immagine “sentimentalmente drammatica” o “povera di contenuti politici”, ma è l’icona incancellabile dal nostro immaginario collettivo. Pina non è una partigiana, non ha quasi alcuna coscienza politica: è una grintosa popolana disperata perché il suo uomo è stato arrestato dai fascisti. A rigore non potrebbe essere *la* resistenza, eppure lo è.

Nell’urlo della Magnani, sotto “le ciocche disordinatamente assolute”, per Pier Paolo Pasolini si addensa il senso della tragedia, è “lì che si dissolve e si mutila il presente”: è immagine che cancella il *krónos* e si situa nell’*aeternitas*. Cancellando il tempo, a rigore, si cancella anche la storia di cui quell’immagine è figlia; la perdita della dialetticità storica trasfigura il realismo nell’immobilità dell’icona tragica. Così non è per Alberto Moravia, per il quale Pina riesce invece ad intersecare la “propria traiettoria con l’orbita misteriosa e controversa della cometa chiamata storia”. In ogni caso, quell’urlo, quella morte, è, quindi, *la* storia, il “senso della tragedia”, la personificazione della guerra, della lotta antifascista, del-

la liberazione e del riscatto di tutto il popolo italiano²⁵.
Scrive Gian Piero Brunetta:

La morte di Pina rimarrà come una delle più alte testimonianze della lotta di resistenza perché mostra come vi sia un punto in cui l'individuo non possa più accettare di perdere la ragione per difendere la vita [...] All'indomani della liberazione il film si presenta come la prima opera capace di rappresentare l'aspirazione di un'intera nazione a ripartire verso un nuovo e diverso futuro²⁶.

Sia come sia, quella sequenza si carica nel tempo di rappresentatività complessa perché Pina è incoscientemente antifascista, è pura istintualità temperamentale femminile che si oppone all'antifascismo "ragionato" degli uomini del film il cui impegno nella resistenza è frutto di una scelta. Pur non essendo un gesto compiutamente politico, o forse proprio perché non lo è, la ribellione e la morte di Pina condensa nuclei tragici molto potenti, ed è anche la raffigurazione ambigua della crisi del cinema di cartapesta di Cinecittà. Quell'istante, quell'inquadratura, quell'urlo ripetuto: «Francesco! Francesco! Francesco!», sono la liberazione dai telefoni bianchi, sono l'emblema del neorealismo italiano. Pina è la "resistenza" cinematografica contro gli scherani di Freddi, le commesse acqua e sapone di Camerini, le truppe di Scipione l'Africano, le tante cene delle beffe. Il suo è un urlo davvero liberatorio, anche se ambiguo perché ad incarnarlo è il corpo e l'attorialità della diva Magnani unita all'istintualità ferina della popolana Anna. È il punto di crisi tra il cinema passato e il futuro del cinema italiano, anche se già nella Cinecittà fascista, la Magnani, per opposte ragioni, rappresentava un punto critico proprio per la sua gesticolazione

²⁵ Cfr. CRISTINA VACCARELLA, LUIGI VACCARELLA, *Anna Magnani. Quattro storie americane*, Nuova Arnica, Roma 2003, p. 10.

²⁶ BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 312.

popolare, l'accento romanesco "de borgata", la spontaneità attoriale che la opponeva alle dive dei telefoni bianchi. Sergio Amidei, uno degli sceneggiatori del film, ricorda così la nascita di una delle scene più celebri della storia del cinema:

Avevo immaginato la scena a Prati, il quartiere dei piemontesi a Roma, con dei tedeschi, le donne che urlavano... Una di loro si avvicinava ad un uomo catturato in mezzo ad altri, e gli tirava uno schiaffo... E un tedesco si metteva a sparare. Ma non avevamo abbastanza denaro per girare la scena in questo modo... Un curato di Trastevere ci ha permesso di andare a girare di notte dietro la caserma dei bersaglieri con la Magnani, il tedesco e Fabrizi... A un certo momento, quando stavamo per cambiare di posto la macchina da presa, la Magnani si è messa all'improvviso a correre con le sue gambe storte e rachitiche urlando: "Frocio! Magnaccia!". È così che è nata questa scena²⁷.

[...] la Magnani aveva litigato con Serato, che era il suo uomo di allora, e Serato era uscito di corsa saltando su una camionetta della produzione che aveva fatto subito mettere in moto. La Magnani corse appresso a questa camionetta gridando i peggiori insulti di cui era capace²⁸.

La potenza della casualità s'innesta nell'intuizione poetica di Rossellini che immediatamente comprende quanto quell'azione racchiuda un grumo forte di significati: la guerra che spezza tragicamente i legami familiari e rompe l'amore tra due individui con la violenza e la prepotenza dei forti. La sequenza è destinata a diventare un *topos* che supera persino l'ambito puramente cinematogra-

²⁷ ILARIA BORGHESE, MARIAPIA COMAND, MARIA RITA FEDRIZZI (a cura di), *Sergio Amidei. Sceneggiatore*, Associazione di cultura cinematografica «Sergio Amidei», Centro studi Amidei, Università degli studi di Udine, Dams Gorizia, Gorizia 2004, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 171.

fico, tanto che, pochi anni più tardi, nel 1949, Renata Viganò, nel suo romanzo “L’Agnese va a morire”, non può fare a meno di richiamarla:

I tedeschi montarono sul camion, vi issarono Palita [il marito di Agnese] tirandolo per le braccia. L’Agnese era rimasta ferma in mezzo all’aia, con il viso in alto. Senti avviare il motore, il camion si mosse, imboccò la cavedagna, trabalzando sulle carreggiate. Lei si mise a correre. [...] L’Agnese trascinava nella corsa la sua grossa persona col battere del cuore affannato. Volle urlare – Addio Palita, - ma non fu buona. Lui era là sul camion col suo aspetto amato e giovanile fra i fucili e le facce tedesche che ridevano²⁹.

Forse non è nemmeno più un luogo letterario o cinematografico: è un pezzo di realtà vissuta.

L’altra icona resistenziale di *Roma città aperta* è la fucilazione di don Pietro, la cui potenza sovrasta persino la sequenza della tortura e della morte di Manfredi che, pure, è un vero partigiano combattente. L’esecuzione che chiude il film avviene dal punto di vista dei bambini, degli innocenti, di coloro che non hanno colpe, chiamati a guardare la violenza della storia e ad incamminarsi mestamente verso un difficile futuro tutto da ricostruire. Aldo Fabrizi, senza più occhiali, spettinato, legato alla sedia, prega aspettando la morte confortato dal fischio dei ragazzini, poi il colpo di grazia: è tutto il dolore di un popolo, è la resistenza. Non importa se non lo è “veramente”, è importante che lo sia come icona, perché il mito è significativo, la realtà no.

La forza di *Roma città aperta* è la capacità di svelare quegli esclusi che il cinema fascista aveva velato nelle sue commedie da salotto, di mostrare il dolore delle persone qualunque e non degli eroi, la loro personale sop-

²⁹ RENATA VIGANÒ, *L’Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 1994, pp. 15-16.

portazione quotidiana delle angustie della guerra. Più che un film sulla resistenza, quale pure indubbiamente è il film, si potrebbe piuttosto definirlo il documento della fatica del vivere degli umili che si oppongono allo stato delle cose non per motivi ideologici, ma per sopravvivenza. È la cronaca della quotidiana fatica di Pina, vedova, incinta, sopraffatta dall'estenuante ricerca del pane e del necessario per sopravvivere. Proprio all'inizio la vediamo assediare assieme ad altre donne una panetteria; un brigadiere dei carabinieri l'aiuta ad uscire dal gruppo; Pina ha la borsa piena di pane.

Brigadiere: «Però, sora Pina è una pazzia nel vostro stato».

Pina: «E che, devo mori de fame!».

Poi si incamminano; il brigadiere le porta la borsa. Si fermano.

Brigadiere: «Eccoci arrivati».

Pina: «Grazie tanto».

Brigadiere: «Dovere... volete che ve la porti fin'a su?».

Pina: «No».

Brigadiere: «È pesante...».

Pina dà un'occhiata al poveraccio e capisce la ragione di tanta insistenza. Prende due panini e glieli passa.

Pina: «Ecco, così pesa meno».

Brigadiere: «Veramente non dovrei ma ci'ò 'na fame arretrata». Poi, avvicinandosi verso il portone: «Sora Pina, che dite, esistono veramente 'sti americani?».

Pina guardando una casa danneggiata dai bombardamenti: «Pare de si».

Qualche sequenza dopo, Pina è a casa, e, reclinando la testa sul petto di Francesco che la stringe a sé, dice: «Quanto so' stanca» piangendo «Quanto so' stanca», ripete. Paradossalmente la stanchezza di Pina ha più potenza "resistenziale" del discorso davvero resistenziale, uno dei pochi del film, che Francesco di lì a poco fa alla sua donna:

Francesco: «Tutti si illudevano che sarebbe finita presto [la guerra] e che l'avremmo vista soltanto al cinematografo. E invece...».

Pina: «Ma quando finirà... Ce sò de momenti che non ne posso proprio più... 'sto inverno sembra che non debba finì mai».

Francesco: «Finirà, Pina, finirà... e tornerà pure la primavera e sarà più bella delle altre perché saremo liberi. Bisogna crederlo, bisogna volerlo. Vedi, queste cose le so... le sento, ma nun te lo so spiegare [...] ma io credo che sia così. Non dobbiamo avere paura né oggi né in avvenire... perché siamo nel giusto... nella via giusta... capisci Pina. Noi lottiamo per una cosa che deve venire... che non può non venire. Forse la strada sarà un po' lunga e difficile... ma arriveremo e lo vedremo un mondo migliore».

Il dialogo si pone come parentesi ed è rivolto più a noi spettatori che a Pina; è un "a parte" didascalico e pedagogico. Ce ne dimentichiamo presto, poiché il *mýthos* non ha bisogno di *logos*, e il nostro sguardo va più alla faccia perplessa della Magnani che guarda Francesco tra il preoccupato e il fiero. Sentiamo che Pina non comprende appieno il senso del discorso (sembra non capirlo fino in fondo nemmeno Francesco...), ma sono le parole del suo uomo, ha fiducia, e sono frasi di speranza di cui lei ha bisogno in quel momento. L'antifascismo di Pina è generico ed appena accennato in qualche battuta. Quando il sagrestano Agostino l'accusa benevolmente di aver organizzato la "buriana" al forno del pane, lei risponde: «Io?». Agostino: «Sì, voi. Ma che credete che so' scemo? Io vedo tutto, capisco tutto e so pure che se... continuate a fare li fanatici, passerete qualche guaio». Pina: «Speriamo di no». E quando Manfredi le chiede: «Come vanno le donne?», Pina risponde: «Oddio, qualcuna lo sa perché lo fa... ma la maggior parte arraffano più sfilatini che ponno. Qualcuna, poi, 'stamattina se 'so fregate un par de scarpe e 'na bilancia». Dunque, lei sa perché lo fa,

sa cosa vuol dire organizzare un assalto al panificio, ovvero una forma di protesta popolare contro lo stato delle cose, ma è la sapienza della sopravvivenza. Più esplicitamente antifascista è la sua decisione di sposarsi in chiesa dettata da una qualche forma di religiosità («Sì, la verità è... che io... ci credo a Dio»), ma anche dal fastidio nei confronti dei fascisti: «Sì, Francesco non voleva [sposarsi in chiesa], veramente, ma io gli ho detto: è meglio che ci sposa don Pietro, che almeno è uno dei nostri, piuttosto che andacce a fà sposa al governatorato da un fascista, ve pare?».

“È uno dei nostri”: quindi Pina sente di appartenere all’antifascismo, ma ciò non la rende automaticamente una partigiana combattente, militante e cosciente. Pina ha semplicemente ed istintivamente compiuto una scelta etica di fronte alle difficoltà della vita, non come Marina o Lauretta, la sorella, “quella scellerata!” che si è venduta facendo “l’attricetta” per risolverle. La scelta di Marina è esplicita:

Marina: «Sì, ho avuto degli amanti, certo. Cosa dovevo fare? Con cosa credi che abbia comprato questi mobili, i miei vestiti, tutto, con la mia paga? Eh, la mia paga mi basta per le calze e le sigarette! Mi sono arrangiata come fanno tutte! È la vita».

Giorgio: «La vita è come vogliamo che sia».

Marina: «Parole. La vita è una cosa brutta, sporca... Io la conosco la miseria, e mi fa paura. Se non avessi fatto tutto quello che ho fatto, oggi forse avrei sposato un tramviere e creperei di fame... Io, i miei figli e lui!».

Giorgio: «Povera Marina... e tu credi che la felicità consista nell’averne un alloggio ai Parioli, dei bei vestiti, una cameriera... e degli amanti ricchi».

È un predicazzo moraleggiante quello che le rivolge Manfredi, e giustamente Marina ne è insofferente: «... tu anzi sei peggio degli altri [uomini] perché almeno non mi

fanno la predica». Laretta, ma soprattutto Marina, si contrappongono a Pina come figure femminili e metonimiche per tutti quegli italiani che hanno scelto di stare “dall'altra parte” per comodità, quieto vivere, risoluzione dei problemi quotidiani. Rossellini non le condanna, e nemmeno Pina condanna la sorella: «Se vergogna de noi, perché dice che lei fa l'artista e noi siamo poveri operai... ma io nun me cambierei con lei! Mica perché è cattiva: è stupida!». Pina e Marina appartengono ad un diverso orizzonte di valori morali: nella prima prevale la solidarietà e gli affetti veri e profondi, mentre sulla seconda le seduzioni del denaro, le comodità della bella vita, il fascino dell'eleganza dei ricchi. In questa contrapposizione affiora la visione pauperistica del cattolicesimo rosselliniano, ma la condanna non cade totalmente su Marina, donna proletaria che sogna di non esserlo; va piuttosto a Ingrid, ai ricchi veri e malvagi. Marina, come Laretta, è “solo una stupida”: è la scoria evidente del cinema del passato con le segretarie che sognano una “casettina, piccola e carina”, o gli edicolanti di via Veneto che pensano di diventare tanti signor Max dediti al bridge e alle crociere in smoking. Qui non è più l'“ognuno stia nel proprio *status*” e non ambisca a salti di condizione sociale, come sottilmente propagandava il cinema fascista; qui, in Rossellini, vi è la condanna dell'ambizione alla ricchezza che va a scapito dei veri fondamenti della vita morale.

Roma città aperta e *Paisà* sono stati sovraccaricati nel tempo di un eccesso di compiti e di funzioni epocali. E non solo nell'acceso dibattito critico del dopoguerra, ma ancora oggi; scrive Brunetta:

Le immagini dei due film sono diventate le fonti per eccellenza di un periodo determinante della storia nazionale: la forza della loro testimonianza le rende assai più rappresentative di qualsiasi altra fonte documentaria diretta. In en-

trambi i film i segni della storia, anche se non sottolineati, si impongono allo spettatore per la loro forza ed evidenza autosignificante (sono le *lacrimae rerum* di cui aveva parlato Francesco De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, più volte evocate nella critica). Di colpo sparisce qualsiasi mediazione letteraria e il cinema rivela il potere di raccogliere metonimicamente, in ogni inquadratura, il senso della storia collettiva, la capacità di divenire fonte storica primaria³⁰.

A guardar bene, i due film si “limitano” a mettere in scena l’universale dramma del vivere umano, l’eterna solitudine dell’individuo di fronte al dolore e alla tragedia, e la “resistenza” al male più che la resistenza al nazifascismo in quanto tale. Ha ragione Stefania Parigi quando ricorda che *Paisà*:

[...] non aspira a una sistematicità storiografica, ma vuole mostrare il passaggio della storia, la sua incidenza nella vita degli individui [e che] l’idea rosselliniana del sacrificio umano che accompagna i mutamenti storici è certamente intrisa di umori messianici ma viene tutta laicamente consumata nella solitudine, nell’incomprensione e indifferenziazione antieroica dei “poveri cristi” anonimi che, sullo schermo, vivono gli eventi della storia esclusivamente come accadimenti creaturali³¹.

I due film assolvono a questa funzione in modo egregio, ma ciò non è sufficiente a delimitarne i compiti. A gravarli di un ruolo palinogenetico e rigenerativo, sono gli intellettuali e i critici cinematografici italiani, ma anche la stampa straniera. Per la rivista «Life», *Roma città aperta*

³⁰ BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 409-410.

³¹ STEFANIA PARIGI (a cura di), *Paisà Analisi del film*, Marsilio, Venezia 2005, p. 19.

ridona agli italiani “quella nobiltà che l’Italia aveva perduto sotto Mussolini”. Il film diventa subito il simbolo di troppe bandiere, compresa quella che lo vuole il racconto di un’orribile tragedia che però apre ad una diversa fase della storia: è il racconto del sacrificio, della *via crucis*, che precede la *resurrezione* verso la nuova società democratica o il nuovo cinema italiano. Eppure è abbastanza evidente che nelle due opere rosselliniane affiora il senso di un’epoca che si conclude più che di un’era nuova che si affaccia, si percepisce il sapore acido di necrosi e si sente il disperato suono di epicedio piuttosto che le trombe del “sol dell’avvenir”. La guerra, e persino quella partigiana di *Paisà*, non è rigeneratrice: danneggia le relazioni umane, crea guasti morali e disvalori, porta alla disperazione, distrugge il senso dell’essere. È la guerra in generale, e non *quella* guerra il soggetto dei film, tant’è che il regista non attribuisce, se non di sfuggita, le colpe del conflitto ad un particolare sistema politico, il fascismo o il nazismo. Il vero colpevole è l’uomo, un uomo che ha dimenticato Dio.

Lo spiega don Pietro a Pina che si lamenta della situazione sempre più insostenibile e drammatica. Mentre i due camminano trasportando una somma di denaro da consegnare ai partigiani, ad un tratto Pina chiede al prete: «Ma Cristo non ce vede?». È la domanda ingenua di una credente che non accetta che Dio possa lasciare gli uomini in tante sofferenze. E Rossellini, che definiva *Roma città aperta* “il film della paura”, paura fisica e dell’abbandono di Dio, per bocca di don Pietro risponde a Pina: «Tanti mi fanno questa domanda sora Pina... Cristo non ci vede? Ma siamo sicuri di non averlo meritato questo flagello? Siamo sicuri di avere sempre vissuto secondo le leggi del Signore? Non ha pietà di noi il Signore?». La carrellata si ferma, riprende, e poi si ferma di nuovo definitivamente a segnare con particolare rilievo quanto

dirà ancora don Pietro: «Sì, il Signore avrà pietà di noi. E per questo bisogna pregare e perdonare molto». È la risposta che ci si aspetterebbe di sentire da un prete, e sembra naturale che così accada nel film, ma non accade per caso.

2. *Necrosi e pietas*

Necrosi ed epicedio segnano *Paisà* che si apre con il martirio dell'innocente Carmela e si chiude con l'esecuzione per annegamento della banda partigiana. A rigor di logica, il percorso narrativo che segue le truppe angloamericane dal loro sbarco in Sicilia, passando per Napoli, Roma, Firenze, si dovrebbe concludere con la vittoria e la liberazione totale del paese. Ed invece finisce per arrestarsi sul Po, nel terribile inverno del '44, nel momento più tragico per la resistenza e per tutto il nord Italia. È il momento dell'*attesa*: attesa per i partigiani di rifornimenti d'armi e di viveri, attesa dei rastrellamenti nazifascisti, dell'arrivo dell'esercito angloamericano, della fine della guerra, o della morte imminente. «L'attesa – dichiara nel '52 Rossellini – è la forza di ogni avvenimento della nostra vita: e così anche per il cinema»³², e *Paisà* è un film di attese e non di risoluzioni dei conflitti: sta in bilico sulla tragedia e sulla morte.

Il sesto episodio è segnato dall'incombenza della morte fin dalla prima inquadratura (prologo ed epilogo al contempo), quando la dissolvenza iniziale si apre in un campo totale, con la macchina da presa poco sopra il pelo dell'acqua del Po, che ci svela l'avvicinarsi del cadavere di un uomo tenuto a galla da un salvagente. Arrivato quasi in primo piano, leggiamo il cartello legato a quel pove-

³² Roberto Rossellini in ADRIANO APRÀ (a cura di), *Il mio metodo, Scritti e interviste*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 91-92.

ro corpo: “Partigiano”. Poi, il controcampo³³ corale di donne e bambini che guardano attoniti il passaggio del cadavere: è un funerale arcaico, contadino e sacro; è la rappresentazione di un popolo abituato da sempre a sopportare le angherie della storia umana. Senza la presenza dei due soldati tedeschi che commentano con un: «Partisanen! Banditi!», sarebbe un’immagine acronotopaica, senza tempo né luogo storico. La lettura prevalente della prima sequenza di *Paisà* è stata invece fortemente cronotopaica: è la barbarie nazista che si abbatte senza alcuna pietà sul popolo italiano, e i partigiani sono martiri ed eroi della lotta di liberazione. Non il suo pessimismo cosmico, amaro e sconsolato sulle vicende umane, ma la denuncia della violenza della storia, di un particolare momento della storia. La forza immensa della sequenza, tanto che, assieme alla morte di Pina, riassume l’iconografia cinematografica resistenziale, sta forse nella sua ambiguità. Sta nell’essere sia la condanna della barbarie nazifascista che una sorta di “deposizione dalla croce”.

In *Paisà*, come in *Roma città aperta*, Rossellini costruisce dei frammenti di *pietas*, di morti innocenti e salvifiche che richiamano, come le deposizioni sacre, il nostro dolore e la nostra partecipazione compassionevole al dramma. È la *via crucis* dell’infermiera americana Harriet del quarto episodio del film che attraversa le diverse stazioni del dolore di Firenze per cercare Guido, il capo partigiano Lupo, e finisce per reggere tra le braccia un partigiano morente, *mater dolorosa*.

A muoverla all’azione è uno scopo personale e individuale (il *mélo*), Guido è stato il suo uomo, ma conclude il tragitto per le strade di Firenze nella tragedia collettiva di un’umanità imbarbarita dalla storia (il dramma). La

³³ Un controcampo poco ortodosso perché non speculare, cioè non dal punto di vista opposto al cadavere, che giungerà invece nelle inquadrature successive.

morte del partigiano è preceduta dall'esecuzione sommaria di tre cecchini fascisti, la prima apparizione degli italiani che stanno "dall'altra parte". Una scena girata molto nervosamente da Rossellini, ed è il brano più bello di un episodio controverso nel suo "irrealismo": il gruppo di partigiani sbuca all'improvviso da un angolo della strada trascinando i tre fascisti; uno di loro viene preso a calci e, altrettanto bruscamente, con luce tetra e non solare come il resto dell'episodio, i tre vengono falciati da una raffica di mitra³⁴. Uno dei tre fascisti, prima dell'esecuzione, grida: «Non voglio morire!». È un lampo di equilibrio etico e cinematografico: si percepisce che Rossellini comprende l'ineluttabilità del gesto partigiano nei confronti di fascisti che avevano assassinato il compagno, ma non ne esulta. Il suo sguardo è "freddo", non partecipante, non sta né con i partigiani né con i fascisti. La chiusa dell'episodio è una pietà del tutto speculare (anche per la posizione della macchina da presa) a quella di don Pietro che sorregge il corpo morente di Pina: Harriet tiene tra le braccia il partigiano sconosciuto ed esclama: «Oh, my God!». Per un'infermiera che ha visto morire chissà quanti soldati, è un'esclamazione imprevedibile, ma perfetta iconograficamente. Harriet si muove inizialmente perché "deve vedere Guido", che non vedrà perché morto, e finisce per vedere la "verità" della storia e provarne fisicamente il dolore.

La *pietas* rosselliniana, del tutto coerente con la personale visione degli eventi umani, si consolida come elemento strutturale del cinema resistenziale che perdura

³⁴ L'ultima inquadratura della sequenza, l'uccisione del fascista, è forse stata girata da Basilio Franchina negli studi della Scalera a Roma su incarico di Rossellini, sconvolto per la morte del figlio Romano. Vedi a proposito l'intervista a Franchina del 14 novembre 1944, in APRÀ (a cura di), *Il dopoguerra di Rossellini*, Cinecittà International, Roma 1995, p. 187, e THOMAS MEDER, *Paisà ritrovato*, in «Bianco & Nero», n. 4, ottobre-dicembre 1998, p. 116.

non inaspettatamente anche nelle successive stagioni, seppure in forme diverse. Più tardi in alcune opere, depurata dall'imprinting cattolico, la *pietas* diventa compassione laica, misericordia per gli offesi e per chiunque soffre e muoia, mentre in altre si fa retorica celebrativa del povero partigiano morente o dei gruppi di civili innocenti trucidati per mano dei feroci nazisti (retorica che Dino Risi si diverte a sbeffeggiare in *Scenda l'oblio*). Rossellini propone, dunque, immagini di sconfitta che non sono però le uniche della cinematografia resistenziale, dove si preferisce mostrare più il martirio, il sacrificio, la morte, che l'enorme forza nuova, solare e vitale, che la lotta di liberazione nazionale generava in un paese devastato da vent'anni di dittatura e quattro di guerra.

Raramente al cinema la resistenza si fa liberazione, vittoria (con qualche eccezione, ad esempio *Il sole sorge ancora*). La scelta è comprensibile perché nella dialettica drammaturgica manichea di buoni e cattivi, i buoni, cioè i partigiani, devono richiamare nel pubblico la pietà per la loro debolezza militare, per le difficoltà che incontrano, le torture, le impiccagioni e le fucilazioni subite. Dobbiamo essere dalla loro parte senza esitazioni, perché questo è l'intento pedagogico e politico dei primi film sulla resistenza. Mentre i cattivi, cioè i tedeschi (in questa prima fase non i fascisti repubblicani), è necessario siano dipinti come totalmente estranei, diversi, degli "alieni". Non a caso i soldati nazisti parlano tra loro in tedesco e dando anche ordini complessi alla popolazione in tedesco senza che i registi sentano l'obbligo di inserire delle didascalie: sono estranei anche linguisticamente e ciò che dicono ha un significato oscuro, crudele.

Il tempo delle analisi, delle dialettiche complesse, dei contrasti, della guerra civile, verrà più tardi: ora è il tempo di innalzare il monumento. La contrapposizione narrativa, tutto sommato ovvia in quegli anni, non è una prati-

ca drammaturgica e contenutistica nuova. Basti ricordare il rapporto tra soldati borbonici (i cattivi) e masse ribelli (i buoni) in *1860* di Alessandro Blasetti (un modello imprescindibile). Lì, i cinici soldati “svizzeri” interrogano in tedesco i poveri contadini analfabeti siciliani; come i nazisti, anche i borboni sono estranei, “alieni”. I garibaldini blasettiani, come i partigiani, combattono contro stranieri che occupano la terra siciliana e non contro soldati italiani. Pertanto in *1860*, l’impresa dei Mille non è mai guerra civile, ma di liberazione dagli estranei borbonici, così come l’impresa partigiana non è lotta fratricida. Blasetti aveva fornito il modello cui attingere.

3. La “fedeltà al reale”

Un altro elemento del mito fondativo del nuovo cinema italiano sembra esser dato dalla forte caratura di “fedeltà al reale”, dal senso, per alcuni anche dallo statuto, di autenticità che le prime opere resistenziali e il neorealismo in generale esprimerebbero. Pur riconoscendo, *a freddo*, che di finzione, di ricostruzione narrativa, in una parola di cinema, pur sempre si tratta, *a caldo* se ne coglie emotivamente la “forza documentaria”. Una percezione oggi ancor potente rafforzata dal bianco e nero “d’epoca” e dalla distanza temporale. È indubbio che la sequenza della morte di Pina è puro cinema, ricostruzione, narrazione, finzione (basti pensare com’è nata); malgrado ciò, si sedimenta subito, e col tempo ancor più, come il simbolo della resistenza: è più “reale” di qualsiasi immagine vera. Eppure Pina è Anna Magnani, un’attrice che fino a qualche mese prima recitava nelle commedie della Cinecittà di Freddi, vera star del cinema fascista, e don Pietro è Aldo Fabrizi, che solo due anni prima gigioneggiava assieme alla “fruttarola” Elide in *Campo de’ Fiori* di Mario

Bonnard. Palesi sono le “incongruenze” di *Achtung! Banditi!*, dove i “piccoli eroi” resistenziali sono tutti doppiati da voci impostate, senza inflessioni dialettali, cioè voci false, cinematografiche, che dovrebbero fare a pugni con i volti e le situazioni. Ciò nonostante, questa palese divaricazione non sminuisce il tono di “autenticità” del film. La messa in scena sembra dileguarsi, attenuarsi sino a farsi dimenticare.

Che tutto ciò sia da attribuire al modo diverso del mettere in scena, lo stile neorealista, appunto, è sicuro ma non sufficiente, perché, a nostro avviso, vi sono altri elementi che vi concorrono. In definitiva, la domanda è: che cosa contribuisce a convincerci dell’autenticità e della “fedeltà” realistica dei primi film neorealistici e resistenziali? La natura dei set ha il suo peso. Nel dopoguerra non è necessario ricostruire gli spazi e i luoghi perché lo scenario di cui il regista ha bisogno è sostanzialmente intatto: è quello “vero”. Le strade disadorne, le case scalciate o bombardate, la miseria degli ambienti esterni non sono di cartapesta, ma autentici. I vestiti delle comparse, lisi e rivoltati, i loro volti scavati dalla fame, sono quelli del tempo. Non c’è bisogno di alcun casting e di grandi lavori scenografici per *Roma città aperta*, *Paisà* o *Il sole sorge ancora*: il necessario è già lì, non occorre alcun trucco né ricostruzione. Rossellini non ha certo perso tempo a spiegare alle comparse come comportarsi e muoversi durante la retata fascista, perché quelle comparse le retate le hanno viste e forse personalmente vissute. La Magnani racconta che si creava di continuo, durante la lavorazione del film, un rapporto molto particolare con il set:

[...] quando uscii da quella casa e vidi i soldati tedeschi che accerchiavano lo stabile, mi sentii come morta dentro. Scene di quel genere ne avevo viste tante verso casa mia, dalle parti di via dell’Amba Aradan. Non pensavo più al film. Mi

misi a correre come una pazza, disperata... E quelle popo-
lane bianche in volto, come me, tutte credevano che fossero
tornati i tempi dell'occupazione³⁵.

Anche Fabrizi ricorda la stessa sensazione della Magnani:

[...] il pezzo de quando i tedeschi me prendono... bisogna-
va fa' tutto con 'nquadratura, non se poteva sciupà niente.
Io esco, svolto l'angolo, il povero Arata stava con 'na mac-
china da presa nascosta sotto la giacca, così nessuno vedeva
niente. In quel momento passa, all'immortà!, un tram, che
se ferma. C'era stata da poco 'a guerra e il resto... io
c'avevo paura che qualcuno me tirasse pe' difendeme dai
tedeschi. C'ho paura, se vede, allora m'affretto... e così
vien fuori il film³⁶.

Per la scena iniziale de *Il sole sorge ancora*, Aldo Vergano non è costretto ad andare a Cinecittà e ricostruire una finta casa di tolleranza in studio né scegliere comparse che interpretino le prostitute. Va in una vera casa di tolleranza a Milano, in via San Pietro all'Orto, e chiede alle “signorine” che vi lavorano se vogliono partecipare al film: «Bè – risponde una – tanto qui o sullo schermo è proprio la stessa cosa»³⁷. Vergano deve girare la scena di apertura: è l'otto settembre del '43, l'esercito italiano è allo sbando, senza direttive precise, e molti decidono di smettere la divisa e di tornare a casa. In una casa di tolleranza alcuni soldati si cambiano d'abito aiutati dalle prostitute. Uno di loro si veste da sacerdote e, al momento di andarsene, saluta una ragazza e la bacia, ma nel frattempo sopraggiunge un gruppo di soldati tedeschi che blocca l'edificio e lo perquisisce. Mitra puntati, i tedeschi obbligano i clienti in borghese a

³⁵ In PIO BALDELLI, *Cinema dell'ambiguità. Rossellini De Sica Zavattini Fellini*, Samonà e Savelli, Roma 1971, p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁷ L'INVIATO, *Il sole sorge ancora*, in «Film d'Oggi», anno I, n. 26, 15 dicembre 1945.

tenere le mani alzate, mentre una delle prostitute avverte i soldati di fuggire per un'uscita secondaria. La lavorazione del film non blocca però del tutto l'attività della casa di piacere e, ogni tanto, seppure sia mattina, si fanno vivi alcuni veri clienti, ignari di ciò che sta accadendo. Il fatto curioso è che, pur essendo finita la guerra e l'esercito tedesco ormai ritirato da tempo, questi clienti non capiscono che si sta girando un film e corrono a telefonare alla Polizia che sopraggiunge di lì a poco con una volante e due agenti spianano i mitra veri contro i finti soldati tedeschi. Ci vuole un po' di tempo per spiegare ai clienti e ai questurini che si tratta di finzione, di un set cinematografico. Carlo Lizzani, dapprima sceneggiatore de *Il sole sorge ancora* e poi casualmente anche attore nel ruolo di don Camillo, ricorda che durante le riprese della scena delle litanie (il film venne girato nell'inverno tra il 1945 e il '46) accadde qualcosa di straordinario:

Ad un certo punto ci furono delle contadine prese dalla vita che toccarono momenti di isterismo, una mi si attaccò alla tonaca, insomma la scena diventò improvvisamente viva, vera, reale, e a mia volta raggiunsi una emozione maggiore. Fra l'altro, non rammentavo le litanie, le mischiavo con dei numeri, tanto si sapeva che poi sarei stato doppiato, o mormoravo sempre la stessa frase ripetendola a voce via più alta fino quasi a scandirla, seguito, in qualsiasi cosa dicevo, da questi contadini che, con la mia stessa intonazione, come gli era stato raccomandato in prova da De Santis, mi facevano eco stravolti perché giravano in posti dove c'era stata poco tempo prima la resistenza e quindi tutto era ancora terribilmente fresco e cocente. Furono emozioni irripetibili, perché questa gente non recitava, ma riviveva quello che aveva davvero vissuto in un passato recentissimo³⁸.

³⁸ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1935 1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 119.

È sufficiente quindi posizionare la macchina da presa per le strade, negli ambienti, scegliere tra la gente qualsiasi, per ottenere un effetto di autenticità realistica molto forte, così forte che le sequenze pur di finzione, di sceneggiatura e di montaggio, si dileguano nel documento e nel documentario. Il visibile del set è lo stesso del “mondo vero”, anche quando la ricostruzione del “mondo vero” è la più artificiosa e pensata. È una delle probabili ragioni per cui il pubblico del tempo non si accosta tanto volentieri a questi film e preferisce sognare un altro mondo, quello di Hollywood così palesemente lontano dalla realtà di tutti i giorni. Per i critici, è invece il valido motivo per andare a vederli e per designarli come elementi fondativi della nuova identità cinematografica nazionale. In definitiva, per gli spettatori del primo dopoguerra non c'è ragione di pagare un biglietto per andare a “vedersi”; per i critici quell'andare a vedersi significa fare i conti con la realtà presente e il recente passato, prendere posizione, allontanarsi dall'artificialità del cinema fascista, uscire dai set di Cinecittà dove si sono ambientate sterili commedie piccolo-borghesi.

L'inviato di «Film d'Oggi» dal set de *Il sole sorge ancora* scrive:

Non è l'amore del pittoresco o dello scandalo che ha spinto il regista a preferire un “vero” ambiente ad un ambiente “ricostruito”. Cercate piuttosto di vedere una via nuova per il cinema italiano, una *forma mentis* cinematografica impostata tutta sulla verità, tendente quindi ad eliminare la falsità e l'equivoco e la sciatteria³⁹.

Col passare degli anni, l'Italia cambia: i volti perdono progressivamente la patina di sofferenza, di fame e di privazioni, le strade vengono riasfaltate, le case ricostrui-

³⁹ L'INVIATO, *Il sole sorge ancora*, cit.

te. Al cinema, dopo il bianco e nero, arriva il colore che dovrebbe avere un maggior carico di congruenza con il mondo, ma al contrario dimostra ad esso una minore aderenza perché paradossalmente il mondo che deve essere messo in scena riguarda fatti accaduti durante la guerra di liberazione ormai stabilmente depositati in bianco e nero nel nostro immaginario.

Marcello Gatti, il direttore della fotografia di *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy (1962), racconta che per il film aveva scelto una fotografia in bianco e nero molto contrastata, “violenta”, perché “realista”. Non aveva optato per il colore perché sarebbe stato, e non solo secondo la sua personale visione, poco vicino a ciò che ci si aspettava da un film sulla resistenza. La Metro Goldwyn Mayer, coprodottrice assieme alla Titanus, significativamente non gradisce la fotografia, ma per altre ragioni: il tono delle immagini è troppo realistico, e chiede un timbro fotografico più “dolce”, più “caramelloso”, perché aveva finanziato una “commedia napoletana” e non un dramma neorealista. Gatti, che si era ispirato alle fotografie di Robert Capa, non aveva alterato la luce naturale se non nelle scene notturne per i controluce e non accettò le richieste americane lasciando il timbro del film “violentemente” in un “bianco e nero neorealista”. «L’effetto è terribilmente realistico – ricorda Gatti – tanto che, davanti a *Le quattro giornate di Napoli*, tutti credono che nel film ci sia tanto materiale di repertorio»⁴⁰. Quella che gli storici definiscono “memoria dominante” esige il bianco e nero.

Dalla quasi “presa in diretta” degli inizi, in cui lo spirito narrato s’intreccia con lo spirito vissuto, si arriva via via al film in costume: bisogna “recitare” la resistenza recuperando filologicamente i volti e i luoghi. Lo stesso Rossellini, per dare più veracità agli esterni di Milano de

⁴⁰ In ANTIOCO FLORIS, PAOLA UGO (a cura di), *Nanny Loy. Un regista fattapposta*, Cucc, Cagliari 1996, p. 179.

Il generale Della Rovere, è costretto ad usare un fondale con retroproiezione di documentari d'epoca davanti al quale agiscono i personaggi. L'effetto finale è di plateale falsità perché le luminosità e le tonalità dei grigi sono inesorabilmente diverse. Scrive Rondolino:

[...] la progressiva prospettiva storica che distanziava gli anni di guerra impediva un contatto con la realtà secondo gli schemi neorealistici: alla ricostruzione in teatro di posa dei luoghi martoriati delle nostre città (che intanto andavano riacquistando il loro antico volto), doveva aggiungersi la ricostruzione storica degli avvenimenti narrati, non essendo sufficienti la semplice "documentazione" della realtà alla sua critica interpretazione⁴¹.

Cinquant'anni più tardi, film come *Piccoli maestri* di Daniele Luchetti o *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa si trovano a dover affrontare il problema dei volti troppo contemporanei (quello da liceale ben nutrito di Stefano Accorsi, che sembra appena uscito dal barbiere e con i vestiti da tintoria sempre in ordine, o da bel tenebroso perbene di Stefano Dionisi, mai con un filo di barba), dei luoghi ormai perduti e di un colore che ridà troppi dettagli di una realtà che non è più quella del tempo. Si dirà che questo è il problema di qualsiasi film storico, ed è vero, ma c'è qui una sostanziale differenza: *Paisà*, *Roma città aperta*, *Achtung! Banditi!*, *Il sole sorge ancora*, hanno costruito dei modelli e dei codici di riferimento ineludibili: sono la resistenza cinematografica. Perciò o ci si avvicina al modello, come ad esempio si propone di fare Montaldo in *L'Agnese va a morire*, oppure bisogna usare forme drammaturgiche e codici stilistici diversi in modo che la ricostruzione della memoria generi una nuo-

⁴¹ GIANNI RONDOLINO, *L'antifascismo nel cinema italiano*, in «Il nuovo spettatore cinematografico», nuova serie, anno V, n. 4, agosto 1963, p. 9.

va iconografia rinnovando lo sguardo e gli approcci, come tenta di fare (bene) Daniele Gaglianone per il suo *I nostri anni*, girato in bianco e nero come vuole la memoria dominante, e (male) Michele Soavi ne *Il sangue dei vinti*, il cui registro di riferimento è la piattezza televisiva.

4. Spontaneità, organizzazione, classi sociali

Torniamo al dopoguerra. Bisogna ricordare che la resistenza, e più in generale la lotta di liberazione, era accolta e sentita con istanze politiche e sentimenti popolari assai diversi nel paese. L'antifascismo era radicato al nord in una corposa minoranza che aveva partecipato in modo attivo alla resistenza, mentre al sud risultava un'esperienza lontana, quasi sconosciuta, estranea alla gran parte delle masse popolari. Vi erano poi delle componenti politiche e sociali non secondarie che mostravano diffidenza nei confronti di un movimento considerato potenzialmente eversivo, legato soprattutto all'ideologia comunista, con un progetto di società non solo antifascista ma di ampia democrazia allargata, e fundamentalmente anticapitalista (almeno nelle sue file dirigenziali).

Negli anni immediatamente successivi la fine della guerra, si andava anche delineando una profonda scissione nel campo dell'antifascismo sull'interpretazione politica della resistenza. Se per socialisti e comunisti, la lotta di liberazione nazionale, il "vento del nord", si doveva considerare un momento della lotta popolare per costruire, passando per la disfatta del nazifascismo, un regime di democrazia popolare, o almeno per creare le condizioni di un "avvenire migliore", per le forze moderate, clericodemocristiane e liberali, la resistenza era invece stata niente di più niente di meno che una lotta per liberare la nazione dal nemico nel "segno della libertà". Nel cinema in un

primo tempo prevale il criterio interpretativo della spontaneità del fenomeno resistenziale che implicitamente assegna un ruolo riduttivo alla mobilitazione di massa. La resistenza sarebbe un fenomeno di reazione e non di azione, né tantomeno di azione organizzata e strutturata politicamente e militarmente: la lotta nasce quasi sempre dalla reazione spontanea allo stato di cose e si organizza dal basso.

Qualcosa cambia nel film di Lizzani, ma bisogna aspettare *Il terrorista* di De Bosio perché si rappresenti la lotta partigiana nella sua complessa realtà di adesione spontanea e di conduzione strutturata. Ammettere e rappresentare l'organizzazione "dall'alto", dei partiti antifascisti, poteva sminuirne la carica collettiva, popolare, di unità nazionale "dal basso". Il criterio interpretativo della spontaneità si abbina, nel cinema e anche in un primo tempo nella storiografia, alla visione interclassista della resistenza: a combattere il nazifascismo è un intero popolo, indistinto, anche se cinematograficamente caratterizzato nei vari ruoli. Quindi non la contrapposizione di un blocco sociale contro un altro, come ad esempio la classe operaia antifascista contro la borghesia collusa. Prevale la visione, più mitica che storiograficamente provata, di una nazione la cui parte migliore si solleva partendo dall'incoscienza politica e giungendo all'azione e all'impegno grazie a particolari accadimenti: lo sbandamento successivo all'otto settembre, un gesto di violenza dei nazifascisti, l'ineluttabilità di stare da una parte piuttosto che dall'altra. L'interclassismo dei film resistenziali ha la sua origine nella poetica degli umili che non è solo di matrice rosselliniana. Basti pensare ai ladri di biciclette, agli sciucsià, agli Umberto D., ai pescatori di Acitrezza, che popolano il cinema neorealista.

La resistenza dei registi al cinema dei telefoni bianchi si attua con un cambio sociologico e antropologico più che classista: alla piccola borghesia d'appendice si sostituisce

tuisce il generico “popolo basso”. La classe operaia, la fabbrica, che pure è un riferimento politico di primaria importanza per la sinistra e gli intellettuali legati al partito comunista, è quasi del tutto assente, apparendo, come si diceva, solo in *Achtung! Banditi!*. Nel film di Lizzani, oltre alla fabbrica, all’ambiente sociale metropolitano e operaio, vi è anche la caratterizzazione di classe: il commissario politico Lorenzo, interpretato da un giovanissimo Giuliano Montaldo, è un borghese, uno studente che sa parlare bene e quando occupa la villa, per riposarsi, prende “in prestito” un libro, mentre tra i partigiani “comuni” vi sono contadini («... cosa credi – dice uno di loro a Lucia, la ragazza che li protegge e li ospita nella sua cascina nei dintorni di Genova – anch’io sono contadino»). È una caratterizzazione ideologica, costruita e ribadita con forzature didascaliche: Lizzani trasferisce meccanicamente nel film la lettura di sinistra della resistenza. A suo merito va detto che è il primo regista a mostrare la conflittualità all’interno dei gruppi partigiani, seppure limitata a critiche sulle scelte d’azione e di comportamento. Contrasti tutto sommato innocui che vengono presto risolti con il dibattito “democratico”. Poco prima di arrivare a Genova uno di loro protesta, non sa dove stanno andando né quali siano gli obiettivi dell’azione che stanno conducendo.

Partigiano: «Ti ho detto che non ci piace andare avanti così».

Voce, rivolta a Lorenzo: «Lo sai che non ci siamo mai lamentati per le difficoltà».

Partigiano: «Ma questa volta siamo troppo stanchi».

Partigiano: «Due notti di marcia sotto la neve e senza mai un minuto di riposo».

Partigiano con gli occhiali: «Non è questione di stanchezza... è questione di democrazia».

Vento: «Ma la democrazia non si fa ad orario! Io ho il do-

vere di non farvi cascare in bocca ai tedeschi è per questo che mi avete eletto e se mi volete mi eleggerete ancora... questa è democrazia. E comunque se siete così pazzi da voler fare una riunione in questo momento ebbene facciamola però vi do cinque minuti vedremo se è più importante parlare o cercare un rifugio».

Partigiano con gli occhiali: «Per me è importante parlare».

Partigiano: «Sì, ma facciamo parlare loro così ci dicono cosa dobbiamo fare».

Lorenzo: «Senza la staffetta ci mancano le indicazioni precise, naturalmente, ma l'azione da fare era... più o meno questa: prendere un buon carico d'armi. Se non si è detto finora quel poco che si sapeva è perché quando si fanno troppe cose è difficile tenere la bocca chiusa e se ci prendono sapete che fine si fa. L'azione che dobbiamo fare è come tante altre che abbiamo fatto... l'ambiente questa volta è nuovo e forse questo fatto ci mette una strana inquietudine addosso».

La gerarchia nel gruppo esiste e si esprime a diversi livelli, politico, decisionale, e anche di gerarchia di età. A Zoro, il ragazzino che chiede di avere un arma, Lorenzo risponde: «Altro che armi... la prossima volta impara a fare il castagnaccio». Lizzani, assieme ai cosceneggiatori Rodolfo Sonogo e Ugo Pirro, disegna gradi di consapevolezza disuguali: da un lato ci sono i capi, consapevoli militarmente e politicamente, dall'altro uomini che sono coinvolti in modo diverso, in modo più subordinato. Tant'è che, quando Vento e Lorenzo sentono il bisogno di riflettere, di rassicurarsi, di esprimere i loro dubbi, lo fanno in un "a parte" dal resto dei compagni.

Lorenzo: «Sei preoccupato per la notizia della radio?».

Vento: «No... per quei ragazzi... son sempre pronti a criticare... adesso son morti di sonno, ma vedrai domani ricominceranno... ogni passo una discussione».

Lorenzo: «Eh, se ti aspetti che cambino... ogni giorno i problemi aumentano... prima di giocare la pelle la gente vuole ragionare con la propria testa». Vento: «È giusto ne

hanno il diritto... chi dice il contrario... ognuno deve essere responsabile di se stesso, ma quando torniamo lascio il comando della squadra. Io me la sento di pagare di persona, ma responsabilità per la vita degli altri... è una cosa difficile insomma».

Lorenzo: «E chi se la dovrebbe prendere?».

Vento: «Chi è meglio di me».

Lorenzo: «Ti domando: chi?».

Vento: «Ma insomma! Non hai mai dei dubbi? Perché mi vuoi convincere per forza!».

Lorenzo: «Io non ti voglio convincere... stiamo facendo la guerra più difficile e complicata... sempre staccati dai comandi... con mille questioni da risolvere e nessuno che ti dica mai se hai fatto bene o hai fatto male... o te lo dicono dopo perché prima è impossibile. Eppure ogni giorno qualche piccolo passo avanti si fa».

Vento: «Sì, questo lo capisco, ma gli altri?».

Le differenze messe in campo non sono ideologiche, di strategie, ma frutto di scoramento, attimi di debolezza della “guerra più difficile e complicata” che si possa combattere. È poco, sapendo che il dibattito interno alla resistenza non è sempre stato così generico, ma è la prima volta che il cinema vi accenna. Così come è la prima volta che si fa riferimento alla struttura interna della resistenza. Quando Lorenzo e Andrea “il biondo”, catturati dagli operai della fabbrica che li considerano due spie, dichiarano di essere partigiani, nessuno crede loro: «Impossibile, fin qui i partigiani non sono mai arrivati. Qui, in città, ci sono i Sap e i Gap». Ma non sono solo questi i nuovi elementi contenutistici che *Achtung! Banditi!* contiene rispetto alla produzione del dopoguerra. Lizzani mette in campo anche l’esercito italiano, e in particolare il corpo degli alpini della Monterosa mostrato in un primo tempo come collaboratore dei repubblicani e dei tedeschi. Quando Anna, la segretaria dell’ingegnere, incontra il fratello alpino, lo avverte:

Anna: «La gente comincia a parlar male degli alpini... dice che li impiegheranno contro i partigiani».

Domenico, il fratello alpino: «Chiacchiere... sembra che con i partigiani ci sarà una tregua... i loro alleati li hanno mollati e ora si trovano a secco come noi. Se non avessero fatto i pazzi fin da principio a quest'ora si troverebbero meglio».

Bisogna ricordare che la censura cinematografica era feroce e aveva imposto il taglio di una scena in cui un gruppo di donne, accorse ai cancelli della fabbrica occupata dai tedeschi per reclamare i propri uomini, aggrediscono gli alpini con botte e sputi. Non è comunque arrivato il tempo di mettere in scena fino in fondo le divisioni tra gli italiani, ci mancherebbe! Quindi, nel finale, sono proprio gli alpini della Monterosa ad aiutare i partigiani contro i tedeschi con un "arrivano i nostri" che mette il cuore in pace: gli alpini non hanno tradito la nazione e la lotta di liberazione. Per Lizzani lo spirito del film è quello del Cln, cioè non delle divisioni tra le forze, ma della massima unità, e il regista non può, né vuole, mettersi di traverso al proprio produttore che è speciale: la "Cooperativa spettatori produttori cinematografici". Nata a Genova nel 1950 per iniziativa di Gaetano Giuliano De Negri e Giuseppe Virgilio Dagnino, la cooperativa decide subito di realizzare un film sulla resistenza genovese. Per sfuggire al boicottaggio della censura governativa ricorre a una forma di finanziamento del tutto anomala: chiede ed ottiene dall'Anpi di rivolgere un appello ad operai, impiegati, alle cooperative della Lega, perché contribuiscono all'impresa. Così avviene. Ricorda Lizzani che:

[...] il primo gruppo aderente fu quello dei tranvieri genovesi e non a caso, più tardi, quando fu sceneggiato *Achtung! Banditi!*, fu inserito un episodio destinato a ricordare il fa-

moso sciopero dei tram che aveva fatto tanto rumore sotto l'occupazione nazista⁴².

Giuliano Montaldo ricorda un aneddoto divertente a proposito:

[sul set] veniva Agostinobobtaylor, un portuale che tutti chiamavano così – Agostinobobtaylor, tutto attaccato – perché, secondo lui, assomigliava a Robert Taylor. Girava sempre col gancio da portuale alla cintura come Marlon Brando in *Fronte del porto*, e siccome aveva comprato due azioni del film (pagandole mille lire!) si comportava come se fosse Selznik. Se ci trovava in pausa, a mangiare un panino, ci sgridava: «Non vi ho mica finanziato per fare i picnic»⁴³.

Vi è un altro elemento di novità contenutistico in *Achtung! Banditi!*. I partigiani nel cinema finora combattevano per una generica volontà di libertà, contro l'invasione del nemico tedesco violento e cinico, per una forma di difesa collettiva, e qualche volta anche per anti-fascismo. Nel film di Lizzani l'obiettivo della lotta è più tangibile: il salvataggio dell'attrezzatura industriale, quindi il lavoro e il salario del dopoguerra.

Marco, agli operai: «La fabbrica è nelle nostre mani. La fabbrica è la nostra vita. Se i tedeschi si portano via tutti i nostri impianti, chi ci darà da lavorare? Oggi c'è qualcosa di molto importante da salvare, oltre alla nostra pelle».

Anche l'ingegnere, dapprima coinvolto alla lontana dal movimento di lotta, decide di morire piuttosto che tradire

⁴² LIZZANI, *Ricordando «Achtung! Banditi!»*, in «Genova in celluloido. Luoghi, protagonisti, storie», Comune di Genova, Genova 1983, pp. 192-193.

⁴³ In ALBERTO CRESPI, *Dal Polo all'equatore*, Marsilio, Venezia 2005, p. 50.

rimettendo a posto i macchinari e facendoli funzionare per i tedeschi:

Ingegnere: «Gli operai sono fuggiti. Si sono difesi. Era umano. Quel poco che ci è rimasto, noi lo difendiamo con le unghie e con i denti. Il reparto lo avevo messo su io con i miei operai. È stato bombardato due volte. Abbiamo ricominciato. Ci siamo persino rifatti i muri. E ora ci siamo difesi».

Per la prima volta, e forse l'unica nel cinema italiano, compaiono gli scioperi operai che furono elementi forti nel determinare dapprima la crisi del regime fascista e poi il rallentamento della produzione durante la Repubblica sociale italiana. In *Achtung! Banditi!* la resistenza assume finalmente, anche se meccanicamente, una dimensione più complessa e più attenta alle varie componenti ideali e politiche. Seppure un accenno al dopo, al domani, al senso politico dell'azione partigiana effettivamente ci sia già anche prima del film di Lizzani. In *Pian delle stelle* di Giorgio Ferroni, del 1946, il comandante Lupo, per difendere Lisa dal giudizio dei compagni, sostiene:

«Io penso che loro [i loro compagni] siano morti perché non vi siano più ragazze che per tutta la vita respirino polvere di cotone e che vivano per tanti anni in un buco come questo. Non sono morti per fucilarle quando hanno sbagliato».

Ma è un breve inciso, per di più inserito in un contesto totalmente melodrammatico (Lupo e Lisa si amano) assai diverso da *Achtung! Banditi!* dove si cerca di costruire una *anàmnese* fondata sulla dialettica storica d'ispirazione marxiana.

5. *Le donne*

Rondolino è un po' ingeneroso con Lizzani quando sostiene che «la pretesa storicistica del film si limitava a un inquadramento storico di fatti accaduti anni prima, senza un'effettiva prospettiva critica che collegasse i fatti di allora a quelli di oggi» e che «mancando la ragione poetica dell'opera, ne veniva meno anche la ragione pratica»⁴⁴. I limiti del film, forse, sono ben altri. Molto accorto nelle «linee programmatiche» della sceneggiatura, quasi un «prontuario» degli equilibri teorici e politici del tempo, Lizzani perde il filo su alcuni personaggi minori, figli di un passato cinematografico che non se ne vuole andare, nelle ambientazioni d'interni ricostruiti, e in dialoghi e situazioni artificiosi. Sono scorie di un altro cinema la figura grottesca di Ignazio, il diplomatico arrendevole, che parla con i partigiani di *modus vivendi*, di tregua d'armi mentre prepara il caffè, e di Maria, la sua amante che, preoccupata solo di un possibile scandalo borghese, cerca di giustificare la propria condotta non proprio irreprensibile sul piano morale.

Sono di mio marito [i vestiti, spiega tutta affannata a Lorenzo]. Lo scongiuro, anche lui è un combattente, un uomo d'onore, una persona perbene. Ora è prigioniero nel Sud Africa, e io non faccio che pensare a lui. Ma sapesse la gente qui attorno! Chiacchiere... chiacchiere... chiacchiere. Ce l'hanno con una donna sola. Io non so cosa succederà, qui, dopo il vostro arrivo; ma certo, comunque, il mio onore verrà compromesso. Si verrà a sapere delle mie visite... Era la prima volta, sa... Non creda mica... ci diamo ancora del lei. Per me è come un conforto. È così distinto, così educato. Ma la gente non vuole che lo scandalo. Se ne vadano, questa notte, lo scongiuro.

⁴⁴ RONDOLINO, *L'antifascismo nel cinema italiano*, cit., p.10.

La scena è il goffo controaltare all'ospitalità tutta contadina, generosa ed eroica, di Lucia che ha rischiato la pelle pur di curare l'imberbe Zero e sfamare i partigiani (scena che richiama l'ospitalità della famiglia di pescatori del finale di *Paisà*). Il personaggio di Maria, ipocrita borghese, preoccupata solo della propria reputazione, si contrappone alle generose figure di Anna, di Lucia, della servetta che nel finale nasconde nella vasca il partigiano, delle tante donne che, incuranti dei tedeschi, vanno a protestare davanti alla fabbrica (la "resistenza passiva"). Si ripropone nel film anche lo schema oppositivo di Pina vs Marina di *Roma città aperta*: donne oneste e moralmente probe che stanno dentro la storia con la loro solidarietà generosa, e donne di moralità dubbia, attente solo al loro tornaconto personale e incuranti di ciò che accade intorno a loro. Generalmente, le figure del secondo tipo subiscono il catartico processo di presa di coscienza e di redenzione che si conclude con l'espiazione attraverso la morte. Maria è invece destinata all'immobilità: è troppo gretta per farsi attraversare dalla storia, mentre la Lisa di *Pian delle stelle* che irride in un primo tempo alla vita partigiana e all'ascetismo altruista di resistenti come il comandante Lupo, è destinata, fin dalla prima apparizione, al mutamento. Lisa è una povera montanara che, andata in città, è stata costretta per sopravvivere ad avere come amante un fascista. Considerata una spia, viene portata in montagna dai partigiani e sottoposta ad una specie di processo popolare. La donna si difende dalle accuse raccontando la sua vita:

Siete gente come me e che credete di potermi giudicare perché vivete sulle montagne, in questa grotta senza la tavola apparecchiata e il letto imbottito. Io sono vissuta in un buco peggiore di questo. Tutta la mia gioventù! Una camera umida con l'acqua che colava dalle pareti. Mangiare, dormire, vivere là dentro e poi in fabbrica otto ore al giorno. La-

vorare e sempre quella maledetta polvere di cotone e vedere negli alberghi le altre ben vestite con le pellicce, l'automobile, i braccialetti d'oro... e io tornare nella mia camera a scaldarmi la minestra con la macchinetta a spirito... ecco perché ho accettato il denaro di quell'uomo... per vivere come le altre... almeno una volta.

Lisa somiglia alla sorella di Pina, Lauretta, che ha scelto una vita non proba per uscire dalla povertà: la colpa è esterna al personaggio, è sociale. Lo schema rosselliniano è, come si vede, diventato paradigma delle figure femminili del cinema resistenziale. Un modello che si ritrova anche ne *Il sole sorge ancora*, dove la contrapposizione tra le due figure archetipiche di donne, donna onesta/donna corrotta, donna che combatte al fianco della resistenza vs donna che si oppone o si disinteressa alla storia, assurge alla dimensione dell'antagonismo di classe e non solo di scelte personali. Da un lato c'è Laura, figlia del capocantiere della fornace, dall'altro Matilde, la ricca moglie del conte che della fornace è il proprietario. La prima vive in una povera stanza fumosa con altre sei persone; la seconda vive in una villa lussuosa e ben arredata (come, in fondo, Marina di *Roma città aperta* e Maria di *Achtung! Banditi!*), è una donna frivola che «in fatto di scandali ha fatto scuola», elegante e annoiata. Laura lavora, accudisce i figli della sorella morta e organizza la resistenza nella fabbrica. Quando appare per la prima volta in scena è sorridente e tiene per mano due bambini sbocconcellando una mela. Poco dopo, Cesare la raggiunge nella casa per aiutarla ad aggiustare la stufa che fa fumo, ed è l'occasione per presentare la “coscienza di classe” di Laura.

Cesare, sorpreso dalla miseria del luogo: «Questa non è una stanza, è un dormitorio pubblico».

Laura: «C'è tanta gente che vive in questo modo».

Cesare, tentando di riparare alla gaffe: «Volevo dire che non è un posto per una ragazza come lei... Fidanzata?».

Laura: «Chi ha tempo per queste cose?».

Successivamente, i due si incontrano di nuovo al funerale di una bambina, e Cesare le parla dei propri progetti per il futuro: sogna di avere un lavoro stabile, una famiglia.

Laura: «Una famiglia? Tutti gli sfollati che sono qui ce l'avevano... e quelli che sono morti in guerra o in galera... pure loro ce l'avevano una famiglia. I fascisti hanno distrutto tutto... molti soldati come lei se ne vanno sulle montagne».

Cesare: «A fare ancora la guerra?».

Laura: «Sì, ma contro i tedeschi, contro i fascisti. Non si può più vivere così... dopo semmai si potrà pensare all'avvenire».

Matilde, al contrario, lusinga Cesare con ben altri argomenti: «Vedrai che se segui i miei consigli diventerai uomo di mondo». Diverso è il trattamento di Vergano nei confronti di Maruska e delle prostitute: sono certamente donne di “malaffare”, moralmente corrotte come Matilde, per nulla interessate a ciò che accade fuori dalla casa di tolleranza (se non per i fastidi che può generare), però sono donne del popolo e stanno con il popolo. Aiutano i militari a travestirsi da civili e a scappare alla retata nazifascista: il loro odio è forse più per chi compie le retate, la naturale avversione per la “madama”, che per i tedeschi, comunque... La scelta amorale di Maruska e delle altre “segnorine” è giustificata dalle esigenze della vita, mentre quella di Matilde non ha alcuna necessità. La catarsi finale della donna, che morirà ai piedi del marito, la redime in parte e tardivamente, e rappresenta la sconfitta morale non solo di un singolo rappresentante della borghesia inetta, ma di un'intera classe sociale. Matilde, più che il conte suo marito che si destreggia in voltaggabbannismi, si redime scomparendo dalla scena.

A differenza di Pina, Laura “sa”, è cosciente di quello che fa, e la sua decisione di essere dalla parte dei partigiani non è dettata da sentimentalismi o adesioni istintive. Laura è il primo personaggio femminile della filmografia resistenziale che si possa definire politicizzato; poi arriveranno l’Agnese di Montaldo, e la Libera-Anarchia Valente di Bolognini. Eppure Laura non sfiora lo schermo con la forza di Pina, non diventa un’icona: lo schematico ideologico della sceneggiatura ne attenua la portata. Una delle cause della debolezza di Laura è la semplificazione dei personaggi in tipi stilizzati con scarso sviluppo psicologico (probabilmente figlia di un mal digerita concezione della storia marxiana). In definitiva “i personaggi non agiscono la loro vicenda, ma sono condotti da essa a configurarsi in uno stampo preordinato”⁴⁵. Ha ragione Rondolino quando ritiene che lo schematico trasforma i tedeschi, i fascisti, i borghesi, ma anche gli stessi partigiani, in “marionette”⁴⁶. Basti confrontare il don Pietro di *Roma città aperta* con il don Camillo di Vergano. Don Pietro fa parte della città e degli eventi in modo così “naturale”, è già “popolo”, per cui non ci sorprende il suo percorso verso la fucilazione e il martirio; anzi saremmo presi in contropiede se agisse diversamente. Don Camillo è invece *il* prete, la componente cattolica della società che aderisce alla resistenza; usando una terminologia gramsciana: va verso il popolo, si fa popolo, ma non è all’inizio popolo. La contrapposizione, poi, tra proletari e borghesi è così figurativamente manichea da risultare falsa. I ricchi borghesi sono ridotti a individui corrotti, figu-

⁴⁵ Cfr. ANTONIO PIETRANGELI, *Il sole sorge ancora*, in «Fotogrammi», anno I, n. 50, 10 settembre 1946.

⁴⁶ Cfr. CAMILLO BASSOTTO (a cura di), *Atti del convegno di studi sulla resistenza nel cinema italiano del dopoguerra*, Biennale di Venezia, Archivio nazionale cinematografico della resistenza, Venezia 1970, p. 102.

rine grottesche che passano il loro tempo a sparare ai piccioni o in feste accompagnate dalle note di “Mood Indigo” di Duke Ellington (il jazz simbolo della decadenza borghese?), e predisposti a voltare gabbana secondo i propri interessi e senza alcun codice etico. Mentre i proletari sono sempre animati da un animo franco, generoso, solidale e coraggioso.

Il personaggio di Matilde è un *déjà-vu*, frusta riproposizione di un modello femminile del cinema politico fascista. La sua parabola verso la redenzione ricalca con pochi scarti quella di Carmen, la borghese de *L’assedio dell’Alcazar* di Augusto Genina (1940), donna dapprima fatua e irresponsabile, poi, spinta dall’amore per il capitano Vela, determinata a lottare al fianco degli assediati franchisti fino al sacrificio di sé. Una tipologia femminile che anche Gentilomo riprende in *’O sole mio* nel personaggio della bionda *dark lady* Clara (Vera Carmi) che, dapprima gelida segretaria dell’Eiar, informatrice spietata ed efficiente della Gestapo, quando scopre che con la sua delazione ha fatto arrestare il fratello, uno dei capi della resistenza napoletana, decide di passare dall’altra parte della barricata finendo fucilata dai tedeschi. La donna bella, spinta dalla storia dalla “parte sbagliata” e poi capace di capire l’errore – spesso per amore di un uomo – e di correggersi pagando di persona, è una *topos* non solo cinematografico, ma anche letterario. Cesare Pavese ne “La luna e i falò”, scritto nel 1949 e pubblicato nel ’50, racconta di Santa, una bella ragazza spia dei tedeschi e poi anche dei partigiani, e infine giustiziata come doppiogiochista.

In una lotta fatta solo da uomini, le donne giocano il ruolo di spalla e sono agite da scelte viscerali, così come, nel “neorealismo popolare” degli anni cinquanta, esse saranno adulate, fedifraghe innocenti, e, più tardi, popolarne belle, povere e civette. Tuttavia, nonostante il loro

ruolo “parassitario” rispetto ai personaggi maschili, sfiorano con prepotenza lo schermo sedimentandosi con forza nella memoria molto più degli uomini. In ogni caso, rispetto alla generale staticità diacronica delle donne del cinema dei telefoni bianchi, l’evoluzione dei personaggi femminili nei film resistenziali è un elemento di novità, imposto anche dal grande cambiamento generato dalla guerra. Il paese è ridotto alla fame, per mangiare si ricorre alla borsa nera o si deve dare l’assalto ai forni (vedi, tra gli altri, *L’onorevole Angelina* di Luigi Zampa, 1947). Il sogno piccolo-borghese narrato dal cinema fascista delle mille lire al mese, con la donna-angelo che quadra il pranzo con la cena, la segretaria tuttofare che aspira alla casettina popolare “semplice e carina”, è improponibile. Prima di diventare le maggiorate fisiche degli anni cinquanta, le donne riescono ad avere un loro ruolo, seppure di supporto, nella storia del paese. Non a caso, molte delle dive autarchiche si ritrovano “usurate” e da gettar via per la loro asessualità angelicata, vagamente ariana, mentre riescono a sopravvivere tipi alla Magnani che di quel modello erano già il punto di crisi.

6. *Persistenze e novità*

La continuità con il cinema autarchico si ritrova negli interni borghesi de *Il sole sorge ancora* che ricordano molti compiacimenti superficiali del cinema dei telefoni bianchi, e anche nelle scelte di *casting*. Lo rileva con acutezza Ernesto G. Laura nel suo intervento al convegno veneziano del ’70:

Coesiste in questo film, molto più che in *Roma città aperta*, la presenza del cinema vecchio stile con il cinema nuovo stile. Questo anche sul piano degli attori. Perché, mentre il professionista Fabrizi e i non professionisti in *Roma città*

aperta si saldano benissimo, qui la professionista Elli Parvo o il professionista Egisto Olivieri e soprattutto Massimo Serato si saldano malissimo con l'eccellente dilettante Lizzani, che è un ottimo e credibilissimo personaggio⁴⁷.

Vergano, ricordiamo, è stato il soggettista di *Sole* di Alessandro Blasetti, e Blasetti firma la supervisione di *Quelli della montagna* (1943), opera seconda del regista. Ha poi lavorato come sceneggiatore per Goffredo Alessandrini, Mario Bonnard, Nunzio Malasomma. Pur essendo ideologicamente lontano dal fascismo⁴⁸, Vergano è nato e cresciuto all'interno delle strutture formali, narrative, produttive del cinema del ventennio. L'influenza di Blasetti è indiscutibile ed è riscontrabile nella "sequenza delle litanie" de *Il sole sorge ancora*, la più riuscita come resa formale. È l'alba; soldati tedeschi impongono a tutti gli abitanti del paese di uscire di casa per assistere alla fucilazione di don Camillo e di Pietro, interpretati curiosamente da due futuri registi, Lizzani e Gillo Pontecorvo, implicati nelle azioni partigiane. Inizia una lunga carrellata da destra verso sinistra dei paesani che s'incamminano verso il luogo dell'esecuzione. La carrellata, dopo inquadrature a mezzo busto e primi piani, prosegue spostando il campo ad un piano americano di don Camillo. Una donna anziana urla: «Assassini!» e cerca di strappare il prete dalle mani dei soldati tedeschi, ma è allontanata brutalmente. Suonano le campane della chiesa. Cesare, che assiste assieme a Laura all'evento, sussurra irato: «Questi porci, luridi, maledetti!». Laura lo implora di scappare, di nascondersi prima che sia scoperto. Don

⁴⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ Vergano, azionista, durante la resistenza milita nei gruppi GI partecipando alla lotta armata nel Lazio. Arrestato dopo l'attentato di via Rasella, riesce a scappare. Nel '44 rappresenta il Partito d'azione nel sindacato lavoratori dello spettacolo dell'Italia libera. Nell'immediato dopoguerra si iscrive al Pci.

Camillo inizia a sciorinare le litanie: «Mater purissima... Mater castissima...». La gente dapprima non risponde, quasi stupita e impaurita per la presenza dei tedeschi, poi lo accompagna in un *ora pro nobis* che diventa un crescendo sia sonoro che di un montaggio veloce di facce di vecchi, donne e ragazzini, e si conclude alla fine con la sbrigativa fucilazione dei due. È evidente l'analogia con la "sequenza delle litanie" di 1860 di Blasetti con la fucilazione dei picciotti compiuta dall'esercito borbonico e seguita da tutti gli abitanti del paese siciliano che recitano in chiesa le litanie assieme al prete filogaribaldino. La struttura delle due sequenze è molto rassomigliante, e la differenza stilistica è principalmente nei primi piani della popolazione: in Vergano si avverte maggiormente l'influenza del realismo cinematografico sovietico a suo tempo già introiettato da Blasetti.

L'esigenza di allontanarsi dall'esperienza cinematografica fascista con le sue commedie piccolo-borghesi avulse dal paese reale o i retorici film storici, non poteva cancellare del tutto il Dna di questo modo di fare cinema. Ci sono registi che si propongono e pensano di realizzare un nuovo cinema soltanto cambiando "i contenuti", mentre si discostano di poco dalle modalità narrative del cinema del ventennio. Lo stesso *Roma città aperta*, considerato il film del "cominciamento", non è poi così esente da stili e moduli della Cinecittà fascista, seppure con una decontestualizzazione delle tradizionali strutture narrative della commedia umoristica collocate all'interno di una "cronaca sofferta".

La famosa scena della padellata in testa che don Pietro è costretto a dare sulla testa del vecchietto perché taccia e appaia come morto all'arrivo dei repubblicani, è una trovata che teoricamente stride con il contesto in cui avviene: la pericolosa retata nazifascista che porta alla morte di Pina. Uscita forse dalla penna di Federico Fellini, cosce-

neggiatore del film, o forse accentuata dal temperamento attoriale di Fabrizi, la scena s' inserisce all'interno della macrosequenza come un momento di pausa, di stemperamento della tensione drammatica, di antiretorica. Anche i momenti più tragici della vita possono scivolare nel comico: si pensi a quell'incredibile e indimenticabile: «Mi son pisciato addosso come un putin...» del partigiano di *Paisà* poco prima di morire annegato per mano dei nazisti. Rossellini, nella sua geniale *naïveté*, non si cura dell'omogeneità narrativa, ma accosta senza problemi generi diversi facendo affiorare, perché non può cancellarlo del tutto, il suo precedente vissuto cinematografico. Luigi Comencini ritiene che le scene di *Roma città aperta* più surrettizie rispetto ai presunti codici formali del neorealismo siano addirittura anticipazioni della futura commedia all'italiana che mescola senza problemi il comico al tragico; mentre Alberto Farassino definisce il film un melodramma che inizia in tono comico e finisce in modo drammatico; e vi è chi “critica la critica” del tempo perché considera la commedia un genere illegittimo e incoerente rispetto all'ortodossia neorealista.

Più semplicemente, la scena della padellata, che pure, a rigore, è un “fuori luogo” ed è probabilmente figlia della commedia in orbace, s' inserisce nel tessuto generale, nel ritmo complessivo, con persuasiva coerenza contribuendo a trattenere il film da possibili scivolate retoriche (che pure non mancano, specie nel finale). Più discutibile, sul piano della continuità con il cinema del passato, è la sequenza nell'appartamento di Marina che ha l'incedere di movimenti di macchina, l'illuminazione, la scenografia da studio di Cinecittà, e che, se non fosse per il sottofondo drammatico in cui è inserita, somiglierebbe ad uno dei tanti litigi di amanti delle commedie *déco* (vi appare persino un telefono, oggetto così carico di senso). Rossellini sa essere più “resistente” e partigiano del nuovo cinema

quando si muove nelle strade e non negli interni, negli ambienti poveri piuttosto che in quelli ricchi ricostruiti in studio, quando ha a che fare con alcuni personaggi che gli sono più congeniali e non con tutti. È “resistente” nel cancellare d’un colpo la letterarietà e la teatralità dei dialoghi facendo irrompere la naturalezza del parlato della gente qualsiasi. Esempio è a proposito la scena dell’incontro dei partigiani con i pescatori delle valli di *Paisà*:

Cigolani: «Buonasera ragazzi che novità g’avè?».

Pescatore: «Ieri i tedeschi i è vegnui fin qua».

Cigolani: «Lassa che i cerca. Mi no go paura de nissun. Voialtri lo savé che mi go i americani nascosti? L’è tre giorni che no posso tacar el fogo perché i tedeschi vede el fumo».

Pescatore: «Eh i ga vedette dapertuto».

Cigolani: «G’avareste gnente da darne da magnar?».

Pescatore: «Queo che gavemo: un poco de poenta».

Moglie del pescatore: «Podaremo cusinar do bisati».

Cigolani: «Qua fora che n’è uno, un bravo ragazzo, un americano. Posso ciamarlo dentro?».

Pescatore: «Ciameo, ciameo».

Frutto di vecchie sedimentazioni cinematografiche è invece il personaggio della tedesca perfida, e per di più lesbica, di *Roma città aperta*, che dona alla stupida ed incosciente ballerina Marina una pelliccia per compenarla della sua delazione (salvo poi sfilargliela freddamente quando la ragazza sviene alla notizia che ha fatto arrestare l’uomo che ama); o l’altrettanto inverosimile ufficiale tedesco che, ubriaco, predice l’inevitabilità della sconfitta del terzo Reich (non tutti i nazisti sono stupide macchine da guerra...).

Un’analisi capace di sottrarsi alle suggestioni che la fama del film gli ha costruito intorno, mostrerebbe le persistenze, più che gli scarti innovativi, sui quali il racconto

etico rosselliniano alla fin fine poggiava. Le disattenzioni analitiche della critica del tempo, e non solo di *quel* tempo, dimostrano che si pretende a tutti i costi che *Roma città aperta* sia l'inizio archetipico del cinema nuovo: c'è il bisogno fisiologico, politico, intellettuale di ripartire da zero. Ed è così che assurge a mito. La "cecità" degli intellettuali del tempo nei confronti del film è giustificabile perché legata alla speranza e al sogno di poter costruire una società antifascista, progressista, democratica, e si vuole un cinema italiano che abbia caratteristiche completamente diverse da quelle che il fascismo aveva consolidato, quindi: realista, etico, democraticamente vicino alle masse popolari, se non proprio schierato a sinistra. Scrive lo storico Valerio Castronovo:

[...] il cinema della resistenza è stato assecondato e sostenuto dai grandi partiti di massa della sinistra italiana. È indubbio che il cinema della resistenza esprima, insieme al pathos, le aspirazioni e aspettative di quella parte della sinistra italiana, marxista, che intendeva probabilmente non soltanto costruire la democrazia, ma anche una democrazia progressiva, come diceva Togliatti⁴⁹.

Per Rossellini quella critica "schierata" che voleva a tutti i costi un cinema nuovo, neorealista, in poche parole, antifascista, avrebbe creato solo confusione e divisioni:

Un gruppo ristretto, politicamente impegnato e appassionatissimo di cinema ma in modo dilettantesco (ci sono troppi "dilettanti" nella critica cinematografica) ha creato, con l'aiuto di una certa terminologia un movimento critico esteriormente molto seducente e molto seguito in Italia, soprattutto tra i cronisti privi di gusto, di intuizione e di sensibilità, che possono così aggrapparsi a un vocabolario sempre buono che sostituisce il giudizio. [...] Penso che questo gruppo, col suo attivismo che ha creato una enorme confu-

⁴⁹ In OLIVETTI, *op. cit.*, p. 71.

sione critica, ha contribuito in larga misura alla crisi del cinema italiano, alimentando le divisioni fra i registi, incoraggiando indirettamente i produttori a perseverare nella produzione commerciale o sedicente tale⁵⁰.

Ben diversa è la posizione di Giuseppe De Santis che, scrivendo a proposito del documentario *Giorni di gloria*, del 1945, girato assieme a Luchino Visconti, Marcello Pagliero e montato da Mario Serandrei, è ancora più drastico riguardo la matrice del nuovo cinema che, per il regista, non è nemmeno *Roma città aperta*, bensì la storia stessa:

Il neorealismo nasce perché ci sono due avvenimenti storici, la caduta del fascismo e la resistenza. La resistenza libera grandi masse popolari che si riscattano. Non è un caso che gli eroi del cinema neorealista, da quelli di *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, alle mie mondine di *Riso amaro*, gli emigranti de *Il cammino della speranza*, siano tutti personaggi di cui il fascismo non si era mai occupato. La resistenza segna l'anno zero, l'anno in cui l'Italia cambia volto. *Giorni di gloria* sottolinea la continuità tra il neorealismo e la resistenza, il rapporto di grande continuità che c'era tra i due momenti. Il neorealismo comincia da lì, non da *Roma città aperta*. Sono contrario ai padri, non ci sono i Rossellini, i De Sica, i Visconti, c'è soltanto una grande madre che è la resistenza⁵¹.

Per De Santis, *Giorni di gloria* è il primo documento collettivo di una nazione che rinasce, la sintesi primigenia di realtà e narrazione. In effetti il documentario, coordinato dalla mano e dall'intelligenza di Serandrei, è un oggetto complesso perché si situa nel cuore stesso del processo di

⁵⁰ In FALDINI, FOFI, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁵¹ GIUSEPPE DE SANTIS, *Un grande film collettivo*, in LAURA GAIARDONI (a cura di), «Mario Serandrei. Giorni di gloria», Il Castoro e Scuola nazionale di cinema, Roma 1998, pp. 23-24.

cambiamento del cinema italiano e della realtà del paese nel suo farsi. Scrive Rondolino:

Comincia con *Giorni di gloria* (e naturalmente con *Roma città aperta*) un nuovo capitolo della cinematografia italiana, un capitolo in cui la realtà del momento diventa centrale nell'elaborazione, non tanto o non solo, di storie, fatti e personaggi contemporanei, ma anche e soprattutto di una lettura del recente passato in chiave critica e problematica: la guerra, la fame, la violenza, l'occupazione, la resistenza, l'antifascismo. Una lettura, o rilettura, che prende le mosse dal clima di libertà che finalmente si respira per mostrare, al tempo stesso, l'orrore e il sacrificio, il dolore e la speranza, la crudeltà e il coraggio, individuali e collettivi. Anzi, proprio su questa visione "collettivistica" della realtà, sulla partecipazione dell'intera popolazione alla tragedia o al suo riscatto, sull'osservazione globale dei fatti, si andrà costruendo, dentro e fuori del cinema di finzione – appunto nel documentario e, in parte, nel cinegiornale – quel modello di nuovo cinema che si chiamerà "neorealismo"⁵².

Sia De Santis che Rondolino insistono sull'aspetto "collettivistico" della nuova prassi registica in piena analogia con la partecipazione collettiva della nazione "al riscatto" storico: lo spirito del Cln, unitariamente antifascista, è lo stesso spirito che starebbe alla base del cinema neorealista. In questo senso *Giorni di gloria* - e successivamente *Roma città aperta* - è l'espressione dell'unità di popolo, partigiani e cineasti. Tutto ciò è parte della costruzione del mito delle origini di un cinema che non si vuole considerare solo cinema, ma pratica etica, impegno civile e rinnovamento totale delle forme: il neorealismo deve rivoluzionariamente ghigliottinare Cinecittà e il fascismo e aprire il nuovo corso della storia. In parte, il mito ha la sua ragion d'essere, ma, a guardare bene, le dinamiche

⁵² *Ibid.*, p. 25.

sono più complesse. *Giorni di gloria* è operazione collettiva, e questo è sicuro, ma ci furono altre operazioni collettive sulla resistenza come il documentario *Venezia insorge* realizzato a più mani (forse Francesco Pasinetti, forse Glauco Pellegrini, forse gli operatori del Luce presenti a Venezia...⁵³) che mostrano non tanto una precisa volontà di realizzare un'opera a più teste, quanto la casualità imposta dai fatti e dal caos produttivo. *Venezia insorge* così come *Giorni di gloria* restano documenti collettivi ma non l'inizio della collettivizzazione dell'autore. La sensazione di essere parte di un momento collettivo della storia e della produzione artistica e intellettuale, è comunque un dato più ampio e che si riscontra anche tra i letterati, e non solo tra i registi. Italo Calvino, nella sua prefazione alla riedizione del 1964 de "Il sentiero dei nidi di ragno", scrive:

Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della seconda guerra mondiale. L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo⁵⁴.

Sull'aderenza allo spirito del tempo di *Giorni di gloria* si fa, a nostro avviso, confusione. Serandrei e compagni ricostruiscono i fatti in chiave epico-mitica per glorificare le azioni compiute e giustificare il presente, o addirittura

⁵³ A questo proposito vedi: GLAUCO PELLEGRINI, *Il maestro veneziano*, Corbo e Fiore, Venezia 1981; MAURIZIO REBERSCHAK, *Francesco Pasinetti, i giovani, Venezia*, in BRUNETTA, ALESSANDRO FACCIOLI (a cura di), «L'immagine di Venezia nel cinema del novecento», Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2004; FIORELLO ZANGRANDO, *La passione e la ragione*, Comune di Venezia, Venezia 1994.

⁵⁴ ITALO CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 2002, p. VI.

per «creare ex-post il presupposto della scelta e dell'azione degli uomini che avevano combattuto nella resistenza, quello cioè di essere interpreti della volontà di gran parte del popolo italiano»⁵⁵. Lo spirito del tempo c'è, ma nel senso che si sentiva il bisogno di spiegare agli occhi di tanti italiani che cos'era successo e di convincerli della giustezza della via intrapresa perché vi era l'oggettiva necessità, anche politica, di questa operazione pedagogica e politica. Il gran finale ottimista, ad esempio, nella sua commistione di realtà documentaria e finzione, di analisi critica del passato e di prospettive future, si svincola dal puro atto documentativo e diventa propaganda. Così come significativi sono i brani omissi. Racconta De Santis [corsivi nostri]:

Per quanto riguarda il linciaggio di Carretta, qualcuno degli operatori si trovò fuori e Luchino [Visconti] naturalmente gli disse di seguirlo e girò anche il linciaggio. Non l'abbiamo mai montato tutto, nel film ce n'è soltanto un pezzettino. Non lo montammo per *amore patrio*, ci sembrava che far vedere in quel momento un furore così terribile, drammatico, tragico del popolo romano contro l'ex-direttore di Regina Coeli fosse *eccessivo*. Forse sbagliammo, ma la nostra era una *posizione politica e poetica*. Si trattava di un episodio isolato, il popolo italiano era ben altro. *Volevamo far vedere un'altra Italia, quella della resistenza, quella che si era rimboccata le maniche*. Lo stesso avvenne per tutto il materiale di piazzale Loreto che gli americani ci fornirono. *Non ce la sentimmo di montare gli sputi, gli spregi, i calci*. Dentro di noi non eravamo d'accordo con questo eccesso di brutalità e di furore verso i due corpi accasciati per terra. È un materiale che si è visto al di fuori del nostro film perché gli americani lo hanno fatto vedere. Io poi girai un pezzo di finzione, mi pare al quartiere Tiburtino, un assalto dei Gap, che sembra quasi un'imitazione del

⁵⁵ RANZATO, *Il mito resistenziale e i suoi fondamenti di realtà*, in GAIARDONI, *op. cit.*, p. 30.

film gangster, in cui i partigiani sembrano più dei gangster che dei partigiani. Era qualcosa che entrava probabilmente nel gusto dell'epoca⁵⁶.

La "cronaca" si fa già storia, ed uso pubblico della storia: la resistenza non deve essere "i giorni dell'ira e del furore", ma i "giorni di gloria": «[...] questa notte fonda si rischiara nell'alba della riscossa, e l'alba illumina dappertutto lotte di resistenza e di guerra. Dopo vent'anni [...] il popolo italiano ritrovò finalmente la via della rinascita»⁵⁷. È comprensibile, il momento è particolare, ma sono omissioni che si ripeteranno e peseranno negli anni successivi, perché quell' "eccesso di brutalità" andava mostrato e collocato. Omettendolo, lo si lascia nelle mani non disinteressate delle future polemiche. Nonostante gli "ammorbidenti", la vita distributiva del documentario, che rimase il primo e per molti anni senza concorrenti, è dura e contrassegnata da altre censure, ben più gravi. Nell'agosto del '64, la proiezione di *Giorni di gloria* viene impedita dalla questura che accoglie la denuncia avanzata alla procura della repubblica da un dirigente del Movimento sociale italiano:

Nel suo esposto, costui chiedeva il sequestro o il taglio della pellicola, perché si sarebbe sentito offeso dal fatto che i repubblicani venivano definiti nel film "assassini e traditori" e per la frase "italiani razza infida" pronunciata da Hitler dopo l'8 settembre 1943⁵⁸.

⁵⁶ DE SANTIS, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁷ Dalla voce dello speaker del documentario.

⁵⁸ E. L. [ENZO LACARIA], *Proiezione rinviata*, in «l'Unità», 18 agosto 1964.

7. *Nei giorni di gloria*

Mentre a Venezia la Cines e la Scalera “muovono l’aria” per fingere che la Repubblica di Salò esista anche in campo cinematografico, a Roma sceneggiatori, scrittori, intellettuali e registi sentono il bisogno di riprendere la loro attività esprimendo il presente e raccontando episodi resistenziali. Le difficoltà sono enormi e molti progetti restano sulla carta, come “G.A.P.”, soggetto di Franco Calamandrei, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Aldo Scagnetti, Mario Socrate, Antonello Trombadori, ideato negli ultimi mesi dell’occupazione tedesca di Roma e materialmente steso nei mesi successivi alla liberazione. Avrebbe dovuto essere il primo film sulla resistenza e, forse il primo in assoluto dell’Italia liberata, ma il produttore Carlo Ponti, a cui De Santis propose il soggetto, non volle finanziarlo, e così rimase sulla carta. Il soggetto prende spunto da fatti realmente accaduti come la fuga di Franco Calamandrei dalla pensione Jaccarino dove operava la banda Koch (fuga riportata fedelmente nell’incipit), mentre la morte di Claudio è ispirata a un evento accaduto in Germania poco dopo l’avvento di Hitler e trasformata nel martirio resistenziale di un partigiano. Ne riportiamo un brano [il corsivo è nostro]:

Una strada affollata di un quartiere periferico. Si ferma una macchina. Scendono quattro uomini in borghese. Fra essi Claudio. Claudio appare affranto, stremato. Ha ceduto. Ha rivelato questo luogo di appuntamenti. Evidentemente dopo nuove torture che lo hanno segnato sul viso e sul corpo. Ma per lui questa non è solo una sconfitta parziale, episodica: è un po’ un crollo finale. Questo è il segno che egli non è riuscito ad essere quello che voleva, a raggiungere la forza serena e matura d’un Francesco. Egli appare come una vittima predestinata della propria vita privata meschina e imperfetta: *il desiderio, lo slancio, la fede non sono bastati a fare di lui quell’uomo «nuovo» ch’egli aveva intravisto e spera-*

to. I poliziotti riepilogano le istruzioni. «Allora siamo d'accordo. Tu fai da specchietto. E se la preda è buona, può anche darsi che ti salvi la pelle. L'hai detto, tu, no?, che qui bazzicano i tuoi compagni. Noi non abbiamo fretta. Quando ne vedi passare uno, non hai che da fare un gesto verso di noi. Ci piazziamo ai quattro angoli, e siamo armati. Una sola mossa falsa, e sei spacciato. Intesi?». Claudio abbassa la testa. Incomincia a camminare su e giù zoppicando, inerte, passivo, perduto. Ed ecco che, sul marciapiede opposto a quello sul quale è Claudio a fare da specchietto, appare Francesco. Ha uno zaino sulle spalle e cammina un po' curvo. Porta un paio d'occhiali neri e il cappello calato sul viso. Ma Claudio lo riconosce. Che fare? La sua vita contro quella di Francesco. È impossibile! E il tempo stringe. Ora vede Francesco che fa per attraversare la strada, per passare sul marciapiede dov'egli si trova. Gli viene incontro. Non lo ha ancora visto, ma fra poco lo vedrebbe. E anche se egli, Claudio, non farà nulla per perderlo, sarà inevitabile che Francesco resti stupito: sia che lo creda uscito e libero, sia che sospetti, non è possibile che non si tradisca in qualche modo. Un tram che passa mette improvvisamente come una barriera tra loro. Sembra dargli un attimo di respiro, la possibilità più precisa d'una decisione. Sui vetri del convoglio egli vede improvvisamente il suo viso irriconoscibile anche a se stesso. Ma quel suo viso basta per farlo decidere. Egli ha deciso! Il tram passa e si porta via per sempre quell'immagine ch'egli ora abbandona e che non vuol più vedere. Ora il suo viso è trasfigurato da una felicità nuova. Ha deciso. E del resto Francesco è a pochi metri da lui. E i poliziotti sono in agguato ai quattro angoli della strada. Una macchina avanza velocissima. Claudio muove un passo deciso e prima ancora che l'autista abbia il tempo di frenare, egli è già sotto, schiacciato, stritolato dalle ruote. La macchina frena e il sibilo delle ruote sembra l'ultimo grido di un'agonia. Accorrono i poliziotti, accorre la folla che transitava nei pressi. Francesco rimane al di là del gruppo: non ha capito, non ha visto. La generica curiosità e pietà umana per l'accaduto non possono distoglierlo dalla sua strada. Può essere pericoloso fermarsi tra la gente, qualcuno po-

trebbe riconoscerlo. E s'allontana sotto lo zaino, lungo il marciapiede, passando sul posto dove pochi attimi prima Claudio si è liberato dai suoi dubbi e dalla propria storia irrisolvibile⁵⁹.

Interessante è l'accento a "quell'uomo nuovo", cioè coraggioso fino alla morte, contrapposto all'uomo vile fascista: è il bisogno di rinascita, di palingenesi, di resurrezione. I partigiani rappresentano i *nuovi* italiani, disposti a sacrificarsi per la libertà: la debolezza di Claudio è comprensibile, è un uomo e non un eroe. Un altro soggetto non realizzato e rimasto incompiuto è "Pensione Oltremare" scritto da Luchino Visconti assieme a Rinaldo Ricci, Franco Ferri e Mario Chiari nelle prime settimane successive alla liberazione di Roma. Il racconto nasce dalle esperienze anche personali degli sceneggiatori e, in particolare, da un'idea di Visconti che aveva trasformato la sua casa sulla via Salaria in un punto di appoggio per le forze antifasciste nei giorni successivi allo sbarco alleato ad Anzio. Dopo l'attentato di via Rasella, il 15 aprile del '44, il regista è arrestato e portato alla pensione Jaccarino per essere interrogato da Koch (ne uscirà il 4 giugno del '44). Secondo la testimonianza di Renzo Renzi, Visconti è trattato con molto riguardo, forse per intercessione della baronessa Avanzo e dell'attrice Maria Denis⁶⁰. È alla pensione Jaccarino che intravede Ferri passato per le mani dei fascisti e piuttosto malconco. Nasce così l'idea di raccontare la storia di un personaggio tragico, arrestato per caso e poi trucidato alle Fosse Ardeatine, che per alcuni giorni assiste alle torture inflitte ai partigiani nelle stanze della pensione Oltremare, e che scopre solo allora il significato della resistenza ac-

⁵⁹ FRANCO CALAMANDREI, GIUSEPPE DE SANTIS, GIANNI PUCCINI, ALDO SCAGNETTI, MARIO SOCRATE, ANTONELLO TROMBADORI, *G. A. P.*, soggetto riportato in GIOVANNI VENTO, MASSIMO MIDA, *Cinema e Resistenza*, Luciano Landi, S. Giovanni Valdarno 1959, pp. 161-164.

⁶⁰ Cfr. RENZI, *Visconti segreto*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 47.

quistando una coscienza politica. Il trattamento rimane incompiuto perché nel luglio del '44 Rinaldo Ricci e Franco Ferro aderiscono alla lotta di liberazione abbandonando il lavoro.

Il tratto comune dei soggetti cinematografici del periodo, ma anche letterari, figurativi, se non proprio del più ampio discorso politico di sinistra, è la raffigurazione della resistenza come fenomeno in cui diversi strati sociali del popolo italiano trovano in quel momento critico un terreno d'incontro comune. Non è un caso che Visconti, e poi Italo Calvino, pensino al modello di *Boule-de-suif* di Guy de Maupassant, dove dieci persone di diversi strati sociali in fuga da Rouen, invasa dai prussiani, dapprima ostili tra loro, diventano a poco a poco solidali tra loro di fronte alle difficoltà degli eventi. Calvino, nel 1955, scrive un soggetto resistenziale, "Viaggio in camion", che si rifà esplicitamente alla novella:

Quando si ricominceranno a fare film sulla resistenza il film che mi piacerebbe veder fare è un film che rappresenti le varie posizioni degli italiani di fronte alla guerra e alla lotta partigiana, e mettendo insieme – con quella formula che fu già di Maupassant in *Boule-de-suif* e di Ford in *Ombre rosse* – un campionario di vari tipi umani e sociali che si trovano per caso su uno stesso mezzo di locomozione. Qui al posto della diligenza di Rouen o della corriera del Far West, dovrebbe esserci uno di quei camion che giravano allora, quando le strade ferrate erano interrotte, un vecchio camion bolso, a metano, che fa un po' di mercato nero all'ingrosso, con l'autorizzazione, e che è preso d'assalto da improvvisate comitive di gente che si trovano a dover viaggiare per quelle strade, per lo più gente della piccola borsa nera, donne con latte d'olio o sacchi di farina, e anche persone spinte da motivi più grossi⁶¹.

⁶¹ CALVINO, *Viaggio in camion*, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

È l'atteggiamento degli intellettuali italiani (Asor Rosa lo definisce "populismo resistenziale" e identificazione del concetto generico di popolo con l'ancora più generico concetto di umanità), i quali leggono il fenomeno come reazione comune degli italiani di fronte al fascismo e all'occupazione tedesca, e non come antifascismo di classe che è anche anticapitalismo. Il popolo, dunque, non le classi sociali, è il soggetto che agisce nella resistenza cinematografica, ed il "popolare", la "tradizione nazionale" come genere, è alla base del soggetto di Massimo Mida, "Per un film sui partigiani", scritto alla metà del '44:

Tutto questo e mille altre cose potrebbe raccontare un film sui partigiani. Ci sarebbero tanti elementi da farne addirittura una lunga serie, come quella dei cow-boys in America. Anche il partigiano può diventare una tradizione nazionale. Come tradizione erano Bufalo Bill, tradizione possono diventare le gesta del generale Potente. Un argomento popolare: patrimonio italiano. Nessuno può contestarlo al popolo. Il cinema italiano deve far suo, naturalmente, questo patrimonio. E sarà il suo vero atto di nascita⁶².

La visione "populistica", nazionalpopolare della resistenza, è forse anche figlia della politica di unità che Palmiro Togliatti indica nel suo discorso di Salerno dell'11 aprile 1944:

Guardate al passato, ricordatevi come agli inizi del risorgimento nazionale, quando esistevano soltanto piccoli gruppi di operai distaccati, gli uni dagli altri e ancora privi di una profonda coscienza di classe, e di una ricca esperienza politica, questi gruppi dettero i combattenti più eroici per le lot-

⁶² MASSIMO MIDA, *Per un film sui partigiani*, in «Charlie Chaplin», Cosmopolita, Roma 1944.

te di masse, che si svolsero nelle città e nelle campagne, per liberare il paese dal predominio straniero⁶³.

8. *Il melodramma resistenziale*

Le contaminazioni, di genere e di stile sono ancor più evidenti in *Pian delle stelle*⁶⁴, del 1946, realizzato con il finanziamento del Corpo dei volontari della libertà di Padova e che ha quindi molte carte in regola per essere considerata un'opera pienamente antifascista. Eppure, già nella regia qualcosa non quadra. Curioso è che a firmare un film prodotto dai partigiani sia proprio Ferroni la cui "fedina" politica è piuttosto discutibile. Aiuto regista di *Scipione l'africano* di Carmine Gallone, documentarista dell'istituto Luce, nel '44 aderisce al cinema di Salò (e, di fatto, alla Repubblica sociale italiana) accettando l'invito di Freddi di andare a Venezia dove gira, per la Scalera Film, *Senza famiglia* e *Ritorno al nido*. Finita la guerra, cambia casacca e velocemente si ricicla firmando addirittura una storia resistenziale con risultati disastrosi, vuoi per l'insipienza registica, vuoi perché forse l'argomento gli "sta stretto".

Pian delle stelle difficilmente è inseribile nella nuova stagione politica e cinematografica; e, di fatto, non lo è, nemmeno se racconta la resistenza, nemmeno se prodotto dal Corpo dei volontari della libertà. La rottura con la narrazione cinematografica consolidata durante il fascismo non è un'impresa facile nemmeno per i registi più determinati e capaci, figuriamoci per Ferroni. *Pian delle stelle* è infatti uno degli esempi di quello che Sergio Tof-

⁶³ PALMIRO TOGLIATTI, *La politica di unità nazionale*, ora in «Critica marxista», anno II, nn. 4-5, 1964, p. 22.

⁶⁴ Girato nel bellunese tra Borgo Prà, Laste di Rocca Pietore, Caprile, Colle Santa Lucia, Lagazuoi, Croda da lago, Becco di Mezzodi.

fetti definisce “melò resistenziale”, ovvero storie in cui prevale il melodramma sulla narrazione della resistenza⁶⁵. Già la prima sequenza, con l’arrivo sulle montagne della borghese Catherine, giunta da Londra per incontrare il suo John in una macchina diplomatica con tanto di autista, dà il tono del film: un impasto di commedia americana e di telefoni bianchi. Dopo una conversazione da salotto, John svela a Catherine le ragioni della sua permanenza a Pian delle stelle. Parte il *flash-back*: siamo in un paesaggio alpestre dove sopraggiunge, su un carretto trainato da un mulo, la bella Anna, una povera ragazza contadina che abita in un piccolo e poverissimo borgo montano. La scena con il dialogo tra Anna e lo sconosciuto John, che svela immediatamente alla ragazza di essere un militare inglese scappato da un campo di concentramento tedesco, ha il registro di una commedia alla Mario Bonnard, alla Mario Mattoli, alla Nunzio Malasomma, in breve: è una commedia in stile fascista.

I dettagli, che diventano significanti per capire la mentalità con cui gira Ferroni, completano l’assieme. In un’inquadratura, un campo laterale del carretto, si nota che Anna indossa un paio di vezzose scarpe di cuoio con il tacco alto (di quei tempi, in montagna, una contadina...), e dei vistosi orecchini d’oro alla gitana: come prima caratterizzazione del personaggio non si può certo dire che vi sia realismo nei costumi. In alcune sequenze successive, siamo d’inverno, Anna raggiunge sciando Giorgio e John, nascosti in una malga in quota, indossando una giacca a vento bordata di pelliccia come una perfetta sciatrice alla moda di Cortina. John, al suo arrivo a Pian delle stelle, sfoggia una giacca e un foulard al collo

⁶⁵ Cfr. SERGIO TOFFETTI, *Dai telefoni bianchi alle bandiere rosse: generi, filoni, luoghi narrativi*, in «Storia del cinema italiano», vol. VII 1945/1948, Marsilio, Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 273-275.

che lo rende molto *british*, ma poco credibile come evaso da un campo di prigionia tedesco. Alle incongruenze dei costumi si aggiungono quelle di dialoghi pasticciati. John, ad esempio, afferma di essere scappato da un lager nazista dove era stato recluso per tre anni. Facendo qualche conto elementare, si suppone che l'Italia sia stata occupata dai tedeschi nel '41 o che lo sbarco angloamericano sulla nostra penisola sia ben prima di quanto realmente è accaduto; altrimenti com'è capitato sulle Dolomiti un militare inglese ex prigioniero dei nazisti: si è perso per l'Europa e ha raggiunto Cortina da Dresda?

Dettagli, è vero, ma che indicano l'approccio di Ferroni alla storia narrata e alla storia vera: il suo ambiente narrativo è la commedia, e nella commedia certi dettagli contano poco; sono più importanti l'intreccio, il ritmo, le battute, le vicende sentimentali. Come vuole la commedia, si danno dei tipi, dei ruoli, più che dei personaggi: John è l'attor giovane, Giorgio, che diventa il comandante dei partigiani Lupo, è l'eroe virile senza paura, Anna è la bella di paese limpida e sicura di sé, Lisa, è la "transfuga" che, dapprima strafottente nei confronti della lotta partigiana, si redime; vi sono poi i tipi del burlone, il finito prete che alla domanda del vero parroco: «Salesiano?» risponde: «No, napoletano!», e della macchietta, lo sprovveduto rappresentante di saponi bolognese interpretato da Tino Scotti. Su qualsiasi evento drammatico della guerra prevale l'intreccio amoroso, e i partigiani, che vivono nel loro quartiere generale sulle montagne come un'allegra brigata di buontemponi iscritti più al club alpino che alle brigate partigiane, pensano più alle donne e al pane e salame che a combattere i nazifascisti. Il dialogo tra Lisa e Lupo nel loro primo incontro nell'incredibile festa da ballo (con tutti i partigiani scesi dalle montagne a divertirsi con le belle ragazze del paese come se nulla fosse, come se i tedeschi non fossero lì pronti ad arrestar-

li), non ha nulla a che fare con la vera posizione politica della donna. Lisa provoca Lupo nel suo orgoglio, l'ha visto accogliere come eroe partigiano dall'intero villaggio, ne è attratta, ma fa la superiore, lo vuol sedurre maltrattandolo.

Lisa: «Ahh... se tu fossi come tutti gli altri non staresti lassù in montagna a fare il capo partigiano».

Lupo: «Ci sto perché mi pare giusto».

Lisa: «Giusto?... [ride] lo puoi dire a questi montanari che non capiscono niente... se ti vedono venire giù tutto bardato con la pistola a fare il cavaliere senza paura... il paladino... perché ti piace sentirti ammirato... il capo... il ribelle. Volete giocare a fare gli eroi e questi ingenui ci credono e pagano».

Lupo: «Non capisci niente ragazza... [sdegnato] non hai capito niente [se ne va]».

Lisa: «Ti sei offeso? Credevo fossi più spiritoso...».

Un ballo dopo i due si ritrovano, e Lisa: «Ti è passata?».

Lupo: «Lo domando a te... eh già... feste da ballo, la fisarmonica, domani il sole, di domenica il vestito nuovo... tutto va bene per te. E agli altri non hai mai pensato?».

Lisa: «Gli altri? E voi sareste quelli che pensano agli altri? Questo mi fa ridere ancora di più».

Lupo: «Non è mica difficile vivere... è più difficile morire. Io non so se ti sei mai accorta che c'è qualcosa che non fa ridere, che fa piangere piuttosto. Qualcosa per cui valga la pena di lasciarci la vita, ecco. Abbiamo capito che se ci mettiamo a ridere del male che c'è intorno a noi il mondo è ben contento di andare avanti così. E non è la storia dei cavalieri senza paura, dei paladini... quelli fanno ridere».

Lisa: «E voi pensate di morire per gli altri?».

Lupo: «Non ti è mai passato per la mente che i miei compagni lassù tentano di fare qualcosa per gli altri? Anche per te, per te che sei alla festa da ballo e continui a vivere senza pericolo. Non lo fanno mica per coloro che sono morti o che possono morire da un momento all'altro. Brutte parole eh? Parole da libro. In fondo nessuno di quei ragazzi ha donato una goccia di sangue chiedendo la ricevuta. Puoi non

crederci o riderci benissimo ma io ti dico che se una volta tu vedessi uno di quelli che hanno pagato anche per te... se tu vedessi uno di loro impiccato ad un gancio... forse capiresti che il nostro non è uno scherzo e che è molto più facile ridere...».

La scena ha apparentemente la stessa funzione e struttura del discorso “politico” che Francesco fa a Pina sulle scale di casa: ovvero pedagogico, rivolto a noi, al pubblico (sono “parole da libro”); ma qui prevale un’altra funzione: quella del corteggiamento. È un gioco amoroso che usa la resistenza come argomento di seduzione. Per *Pian delle stelle* non si può nemmeno tirar fuori la categoria del “neofalsismo”, affibbiata più tardi al genere “poveri ma belli” e a quei film del pane, dell’amore e della fantasia. Era semplicemente un film che affondava la propria *humus* nel paradigma della commedia in camicia nera e per di più sorretto da una mano registica scadente. In definitiva: una commedia sentimentale a sfondo comico-resistenziale; un film d’appendice, lo definì giustamente Glauco Viazzi⁶⁶. Il fastidio che può provocare (e, seppure prudentemente visti i produttori doc che il film aveva alle spalle, provocava) deriva dall’essere una commedia bislacca sulla resistenza realizzata in un momento in cui si andava costituendo la “poetica del rifiuto” neorealista⁶⁷. Rifiuto dei generi, quindi anche della commedia, dei soggetti convenzionali, di attori professionisti, delle stelle, del montaggio e delle sceneggiature di ferro, del dialogo costruito e prestabilito, dell’accompagnamento musicale di contorno. È un film che provoca un cortocircuito mentale attorno al mito fondativo: mette in scena la resistenza

⁶⁶ Cfr. GLAUCO VIAZZI, *Pian delle stelle*, in «Sipario», anno I, n. 6, ottobre 1946.

⁶⁷ La definizione è di ALDO VIGANÒ, in *Dino Risi*, Moizzi, Milano 1977, pp. 14-16.

“non rifiutando” le convenzioni del genere, ma addirittura usando convenzioni che si erano consolidate in un periodo della storia del cinema e della storia del paese che si voleva dimenticare del tutto. Il curioso è che il Centro cattolico cinematografico accusò il film di “filo comunismo”: a quei tempi bastava mettere in scena un partigiano per essere quinte colonne di Mosca. Non si andava tanto per il sottile.

Al di là di qualsiasi valutazione sulla qualità del film, *Pian delle stelle* pone alcuni problemi ancor oggi, ovvero se sia lecito o meno trasformare la resistenza e i risvolti drammatici della storia mettendoli in commedia e usando per fare “spettacolo”. La posizione di una parte della critica coeva al film, definita con eccessiva ferocia da alcuni come “un’élite di barbuti e barbari aristocratici”, aveva costruito un decalogo teorico che stabiliva uno spartiacque ben preciso: il neorealismo non doveva essere un genere e, soprattutto, un genere che aveva a che fare con la commedia. Ma al di fuori delle enunciazioni ideologiche sul nuovo cinema, la critica non era poi così “trinaricciata” e “barbara” nei confronti della commedia in generale. Si è creduto che la critica allineata del tempo, i mastini del neorealismo, condannasse a priori la commedia, tuttavia se si rileggono le recensioni di film popolari vi si trova una morbidezza di giudizio inaspettata. La condanna probabilmente non andava al genere in sé, ma alla commistione della commedia con il “realismo” che ne avrebbe sporcato la levatura etica e stilistica. Discostarsi dal decalogo della “poetica del rifiuto” significava tradire. È comprensibile: dopo vent’anni di commedie all’ungherese, di commedie paesane da battaglie del grano, di “fiera del bianco”, si sentiva il bisogno di respirare aria nuova. Ma «i teorici che si proponevano di rinnovare il cinema – scrive Giacovelli – non pensarono di farlo attraverso il riso, quasi si trattasse di un insulto alla nuova

dignità degli uomini nuovi (alcuni appena sbarazzatisi della tessera fascista)»⁶⁸.

Si imponeva su tutto la forza mitica dei pochi prototipi gemminati nel primo dopoguerra: qualsiasi pratica estetica non poteva prescindere; e i modelli non erano commedie, almeno nella testa della critica del tempo. La strategia “amministrativa” della critica del dopoguerra prevedeva inoltre che il cinema resistenziale, e non solo, fosse in grado di elaborare una particolare immagine di popolo, di società, di realtà, in definitiva di storia. Il cinema non poteva essere cinema di genere, ma una parte del più generale discorso politico e pedagogico, una funzione che non poteva astrarsi da altre pratiche d'intervento nella formazione di un nuovo pubblico e di una nuova società nata dal crollo del fascismo. La commedia subiva di conseguenza un'aggettivazione svalutativa perché di genere e poco funzionale: lo standard estetico doveva seguire per forza il dogma paradigmatico generato dai prototipi, o, per lo meno, avvicinarvisi. La regola doveva tanto più valere se il soggetto del discorso era la resistenza, che si pretendeva dovesse essere il nucleo essenziale dell'elaborazione identitaria dell'Italia repubblicana. Difficile, del resto, è sconfessare queste posizioni critiche se si guarda alla qualità delle prime commedie del “melò resistenziale”. Esse soffrivano in primo luogo di camaleontismo politico perché nella maggioranza erano film realizzati da registi che si riciclavano tematicamente troppo frettolosamente. E soffrivano ancor più nel trattare temi ancor vivi della storia con i moduli della commedia “in bianco” dei telefoni di Freddi, senza cioè costruire una nuova pratica della commedia che invece giungerà più tardi, passando per il bozzettismo neoreali-

⁶⁸ ENRICO GIACOVELLI, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma 1995, p. 20.

sta, la commedia di costume, per arrivare alla commedia all'italiana.

Due lettere anonime di Mario Camerini (1945) è un esempio chiaro delle difficoltà del camaleontismo tematico. Regista degli edicolanti e delle sartine, degli intrecci sentimentali della piccola borghesia immaginaria degli anni trenta, dei sogni nel cassetto, degli improbabili salti di classe, si trova a disagio nel mettere in scena la storia. Le vicende sentimentali del reduce della campagna di Russia, Bruno, e della bella tipografa, Gina, sono il naturale nucleo narrativo cameriniano. Come ne *Il signor Max* o *Grandi magazzini*⁶⁹ vi è una coppia che dapprima ostenta indifferenza, lontananza, o addirittura disprezzo, e poi si dichiara innamorata in un *happy end* che sta al genere commedia sentimentale quasi proletticamente. Che Gina e Bruno si riuniscano sentimentalmente nel finale del film, è cosa scontata sin dall'inizio: nella scena del primo litigio tra i due nella casa materna, e nella caratterizzazione di Tullio, l'antagonista, antipatico e mellifluo personaggio. Gina non può davvero amare un "qualunquista" che non si è mai interessato di politica, attento solo al suo interesse particolare e colluso coi nazisti per denaro e piccolo potere. Al suo confronto, Bruno è un gigante: reduce di guerra, amato dai compagni di lavoro per il suo carattere gioviale e sincero, combattente partigiano generoso e altruista. È una schermaglia amorosa persa in partenza che si sopporterebbe piacevolmente se non fosse inserita in un quadro altamente drammatico: l'occupazione nazista di Roma. Ed è qui che Camerini mostra di non essere in grado, per natura e fibra narrativa, di amalgamare i due piani del racconto che vivono, anche fotograficamente, di registri diversi. La battaglia contro l'arrivo alle porte della città delle truppe tedesche è un

⁶⁹ *Il signor Max* (1937), *Grandi Magazzini* (1939) di Mario Camerini.

altrove rispetto alle luci da set degli interni con le controversie da giornale femminile tra Bruno e Gina, alle vicende di “un piccolo italiano che si lascia andare perché la morosa lo ha piantato”. Pietro Bianchi osservava con acutezza che:

[...] la lotta contro i tedeschi fa da sfondo a un viluppo psicologico che non ha niente da dividere, se non l'occasione, con la politica e con l'azione di parte. [...] Il difetto maggiore del film sta appunto in questa sproporzione tra le piccole vanità, le misere passioni degli uomini, e la tragedia che si svolge nello sfondo⁷⁰.

Le ragioni della scelta di Bruno di far parte della resistenza non sono spiegate, né fanno parte di una reazione o ribellione all'invasione tedesca semplicemente perché secondarie rispetto all'intreccio sentimentale. All'improvviso, ad esempio, vediamo Bruno passare dalla trattoria dove va a pranzare con la madre al campo di battaglia alla periferia di Roma, e altrettanto all'improvviso lo vediamo nella tipografia compiere un'azione partigiana. Non si capisce se Bruno sia rientrato nei ranghi militari e perché abbia fatto questa scelta; ma questo ha poca importanza: è un contorno, ed è per di più una cornice storica drammatica visibilmente appiccicata. La sua scelta resistenziale sembra un dispetto nei confronti di Gina, una contrapposizione di personaggi amorosi che mette ancor più in risalto la pochezza etica dell'avversario in amore: Bruno vs Tullio.

Nel film, scrive Alberto Moravia, «il traditore e i patrioti sono traditore e patrioti per definizione senza chiari e convincenti motivi»⁷¹. Paradossalmente il personaggio

⁷⁰ PIETRO BIANCHI, *Due lettere anonime* [recensione], «Oggi», 1 gennaio 1946.

⁷¹ ALBERTO MORAVIA, *Due lettere anonime* [recensione], in «La Nuova Europa», anno II, n. 49, 9 dicembre 1945.

più riuscito e senza dubbio il meno schematico è il sergente tedesco Karl che non è il solito sadico e cinico aguzzino di tanti film resistenziali, ma un uomo comune, ingenuo, quasi stupido, «[...] è il tipico uomo che, pur facendo parte di un complesso etnico e burocratico, vive ai margini degli avvenimenti, né riesce mai a dominare la situazione ma invece la subisce continuamente»⁷². Camerini, non dovendo costruire un dramma, dove i buoni sono davvero buoni e i cattivi senza ombra di dubbio cattivi, ma una commedia, può permettersi di mettere in scena un nazista della stoffa di Karl. Un nazista da commedia.

La dissoluzione dei telefoni bianchi lascia delle scie di ambiguità narrative, di mutazioni in divenire, d'irrisolte soluzioni registiche. Camerini non è il Ferroni compromesso politicamente con Salò, non deve “lavare i panni sporchi” (le sue sono colpe veniali) confezionando un film resistenziale, ma non può nemmeno tornare a raccontarci le “isolechenoncisono” del cinema fascista. La “fiera del bianco” deve sporcarsi nel mondo reale, ma ci vorrà tempo perché essa si trasformi in qualcos'altro e che si giunga ad una riconciliazione tra la commedia e il dramma. Intanto, Camerini ci prova, ma non è nelle sue corde, come acutamente osserva Vittorio De Sica:

[Camerini] non doveva mettersi di colpo davanti a una storia – sia pure di attualità scottante – che non era quella della sua poesia, della sua verità. Non c'è sempre bisogno che i registi si pongano di fronte a dei problemi che possono sembrare utili in quanto, in quel dato momento, i gusti del pubblico sembrano orientati verso di essi. Con questo non voglio dire che il cinema italiano non debba parlare della sua lotta, della sua resistenza, nelle città e nelle campagne: ma c'è differenza tra l'esposizione – un po' falsa e voluta –

⁷² GUIDO GUERRASIO, *Due lettere anonime* [recensione], in «Cinetempo», anno II, n. 17, 3 gennaio 1946.

di un arido fatto di cronaca, e l'utilità morale e sociale che può avere l'esaltazione poeticamente espressa – delle nostre gesta partigiane⁷³.

Altri registi lavano i “panni sporchi” della loro coabitazione con il cinema fascista affrontando tematiche resistenziali con più o meno convinzione, senza lasciarsi troppo sedurre dalla necessità di modificare lo stile o, in alcuni casi, introiettando solo qualche elemento di novità. Alessandro Blasetti è uno di questi. La critica, che l'ha troppo amato, ha cercato in tutti i modi di attenuare le connivenze, pur esplicite, con il regime (non è l'autore del fascistissimo *Vecchia guardia*?). Non cancellano il ruolo avuto nel cinema mussoliniano e le sue responsabilità politiche nemmeno il modesto pacifismo di *Quattro passi tra le nuvole* del '42 o le motivazioni di un'adesione personale al fascismo dovuta più al bisogno di ordine e di regole nell'Italia del biennio rosso che al progetto reazionario del duce. Il rispetto per le sue capacità di autore non deve per forza assolverlo dai suoi peccati di uomo.

Nel 1946 firma *Un giorno nella vita*, la tragica esperienza di un gruppo di monache di clausura che è costretto a dare asilo ad una squadra di partigiani. Dopo le prime esitazioni, le monache passeranno dalla preghiera all'azione. È lo scambio tra un mondo chiuso, fuori della storia, e il mondo vero, nella storia. Se i partigiani mostrano alle suore che si può servire Dio con l'azione e non solo con la preghiera e la meditazione («Sa cosa ho pensato stamane? – dice una suora – Che noi qui dentro siamo inutili. Fuori c'è tanto bisogno di carità»), le suore indicano a noi tutti la strada della pietà. Quando i partigiani, di ritorno da un'azione, scoprono i corpi straziati

⁷³ VITTORIO DE SICA, *Intervista*, in «Film d'Oggi», anno II, n. 4, 26 gennaio 1946.

delle monache vogliono vendicarle uccidendo dei soldati tedeschi da loro catturati. Ma ci ripensano: non è questo gesto che le monache vorrebbero. Giudicato da alcuni come “melassa” (Mario Gromo)⁷⁴, “celluloide stellata” (Eugenio Ferdinando Palmieri)⁷⁵, è il trionfo del trasformismo attoriale del dopoguerra, a cominciare dalla presenza di Amedeo Nazzari, attore per eccellenza del cinema fascista, di Elisa Cegani, Mariella Lotti, Dina Sassoli, tutte dive “teutoniche” ora riciclate.

Curiosa, e interessante del clima polemico della metà degli anni cinquanta, è l'autodifesa indirizzata ad Antonello Trombadori, allora direttore della rivista «Il Contemporaneo», che Blasetti scrive nel 1955 in risposta alle critiche mosse al film da Vergano:

Un giorno nella vita con i suoi grossi errori, s'intende, dai quali però, in misura maggiore o minore, nessun film è immune, è un film rivoluzionario. Rivoluzionario e neorealista non perché trattasse della rivoluzione partigiana e della occupazione tedesca; perché ne trattava da un punto di vista in certo senso addirittura opposto a quello generale corrente, quasi “ufficiale”. Perché non ne trattava da “uomo d'ordine” di quei giorni. Quel film non esaltava nessuna guerra, le condannava tutte; quel film, pur non ponendo il minimo velo sulla oppressione tedesca e sulla sue crudeltà, isolava il tedesco uomo e lo illuminava, come tale, vittima della guerra al pari delle misere suore di clausura; quel film, pur ricordando le prevaricazioni del fascismo e proponendo la condanna delle sue scorie, ammetteva che potesse esserci stata, nel fascista uomo, prima buona fede e poi volontà di riscatto; quel film infine, pur narrando le lotte, i rischi, i disagi, l'eroismo e le idee rivoluzionarie dei partigiani, si limitava a presentarne l'umile coraggio quotidiano, li illumi-

⁷⁴ Cfr. MARIO GROMO, *Un giorno nella vita* [recensione], in «La Nuova Stampa», 28 aprile 1946.

⁷⁵ Cfr. EUGENIO FERDINANDO PALMIERI, *Un giorno nella vita* [recensione], in «Film», 1 giugno 1946.

nava semplicemente nella loro umanità, non proiettava su di essi il raggio adulterio dell'unica gloria. Quel film invitava gli uomini a considerare la bruttura incivile, barbara, stupida, annientatrice del periodo di violenza dal quale uscivano, li invitava ad allontanarne per sempre cause ed effetti, esortava gli uomini a ricordarsi di essere umani, una volta per tutte. E lo faceva mentre ancora universali erano gli odi, le condanne, gli accanimenti, le discriminazioni; lo faceva anticipando una esigenza che oggi, dieci anni dopo, ovunque urge, universalmente. Quindi è uno dei film dei quali sono più fiero, è il film dell'anti "uomo d'ordine", è un film rivoluzionario e neorealista. E voi, Antonello [Trombadori], citandolo, non siete stati benevoli, siete stati coerenti; voi partigiani di una rivoluzione che si batte sotto l'insegna dell'antiviolenza, sotto l'insegna della pace. Insegna della quale i democratici tra i quali milito io - laici e non - farebbero bene a tener maggior conto perché prepara loro la bomba definitiva: quella destinata ad annientare non i corpi del nemico, ma l'inimicizia delle coscienze⁷⁶.

Un giorno nella vita è, quindi, per stessa definizione del regista, la condanna universale della guerra e della violenza e non del regime che l'aveva prodotto: è genericamente pacifista e non antifascista. Non si poteva, del resto, chiedere di più a Blasetti, "uomo d'ordine". E nemmeno tanto di più si poteva chiedere a Carmine Gallone, il regista dell'unico grande kolossal fascista *Scipione l'Africano* (1937), che confeziona, con *Avanti a lui tremava tutta Roma*⁷⁷ (1946), una "Tosca" pucciniana in

⁷⁶ ALESSANDRO BLASETTI, *Un giorno nella vita*, in «Il Contemporaneo», n. 19, 7 maggio 1955.

⁷⁷ In alcune filmografie appare con il titolo *Davanti a lui tremava tutta Roma*. Nei titoli di testa della copia visionata appare invece il titolo *Avanti a lui tremava tutta Roma*. Nel registro Siae con numero 587 appare come *Davanti...*, mentre nel registro dell'Anica come *Avanti...*. Il visto di censura n. 1160 è del 31 agosto 1946 e la prima proiezione pubblica del 2 ottobre 1946.

versione lotta di liberazione. I risultati sono disperatamente “melodrammatici”, come si legge nella riuscita critica del tempo, firmata da Carlo A. Felice sulle pagine di «Film».

Si capisce a volo che tutta la faccenda di *Avanti a lui tremava tutta Roma* non sta in piedi, con quelle SS germaniche, piuttosto sbrigative in realtà se ce ne rammentiamo bene, le quali, invece, pazientano che si dia all’Opera tutta la *Tosca* prima d’arrestare il tenore sospettato, nientemeno, di dar ricetta e man forte a un paracadutista inglese con radio da campo a disposizione, e ordini decisivi per i partigiani, nell’imminenza dell’offensiva. Il tenore, alla fine, scappa. Ma ce ne vuole! Bisogna che, prima, i macchinisti, gli elettricisti, gli attrezzisti del teatro, mobilitati al completo sotto gli occhi di mezza compagnia d’armati, accomodino il motore di un camion, vadano fuori a far benzina, preparino una botola nel palcoscenico, mettano k.o. una sentinella per procurarsi, non si sa mai, anche un mitra. Con dei tedeschi a quel modo, in via Tasso o all’Hotel Regina ci sarebbero capitati soltanto i curiosi del luogo. Anche l’analogia fra la Roma di Scarpia e la Roma di Kesserling si vede subito che è tirata per i capelli, e il parallelo tra i due disgraziati idilli quello vecchio del libretto e quello di adesso del copione risulta a prima vista escogitato apposta per rimettere a giorno il lamento di lei che visse d’arte, visse d’amore, non fece mai male ad anima viva e poi, il Signore te la rimunerà così, nonché la di lui canora disperazione nel rimembrare giusto in punto di morte, i dolci baci, le languide carezze, le belle forme che disciogliea dai veli. Alla robusta voce del cantante pensa Gino Sinimberghi. Anna Magnani provvede le belle forme e basta⁷⁸.

Melodramma partigiano, condensato d’intrecci sentimentali e familiari, è anche *Il corriere di ferro* di Francesco

⁷⁸ CARLO A. FELICE, *Avanti a lui tremava tutta Roma* [recensione], in «Film», n. 32, 1946.

Zavatta (1947⁷⁹) dove Carlo Ninchi, lo storico luogotenente Lelio di *Scipione l'Africano* e il comandante del presidio di *Giarabub*, interpreta Buc, il comandante “di ferro” di un gruppo di partigiani nell'Appennino bolognese. La sua figura produce uno scarto per chi è abituato ad associare l'attore a personaggi “fascistissimi”: è il trasformismo di molti attori del periodo anche se Ninchi, di fatto, non si allontana troppo dal personaggio del maggiore Castagna di *Giarabub*. La resistenza nel film è solo il pretesto per dare il via alla storia d'amore tra il pilota americano, Giorgio, tratto in salvo da Buc, ed Elda, che lo ospita e lo cura. Un giorno, il bell'aviatore, scopre che la mamma di Elda è anche la sua, perché, nei giorni della rotta di Caporetto, Giorgio, era stato separato dalla madre creduta morta, e portato da parenti in America. Rimasta vedova, la donna è passata a nuove nozze da cui ha avuto Elda. Tutto alla fine si ricompone. E la resistenza? Un dettaglio che apre soprattutto le sequenze iniziali in esterni, per essere presto solo un sottofondo alle vicende sentimentali dei due innamorati.

Un po' meglio è *Gli ultimi dieci minuti*, episodio melò-resistenziale di *Cento anni d'amore* di Lionello De Felice (1954⁸⁰). È l'ultimo incontro tra Anna, Myriam Bru, e il marito, Gabriele Ferzetti, capo partigiano condannato a morte. A parte l'incongruenza di un colloquio concesso in prigione alla moglie di un condannato a morte per resistenza, come si trattasse di un reato qualsiasi in tempi di guerra, a essere involontariamente “tragici” sono i dialo-

⁷⁹ In alcune filmografie la data è 1946, ma la prima visione pubblica avviene il 3 agosto 1947. Il film è registrato alla Siae nel 1946 con il numero 600 e ha il visto di censura n. 2604 del 16 luglio 1947.

⁸⁰ In alcune filmografie la data è 1953, ma la prima proiezione pubblica avviene il 25 febbraio 1954. Il film è registrato alla Siae nel 1953 con numero 1359 e ha il visto di censura n. 15937 del 5 febbraio 1954.

ghi scritti da Alba De Cespèdes. Anna, non sa nulla delle attività del marito e gli chiede:

«Carlo, perché ti hanno torturato? Volevano sapere qualcosa da te?».

Carlo: «Non ha importanza... ora è passato».

Anna: «Tu non hai fatto nulla... erano i tuoi amici che ti venivano a chiamare [...] sono loro che ti hanno trascinato in questa storia. Tu sei innocente!».

Carlo: «No... da quando è scoppiata la guerra non sono rimasti che colpevoli... per ammazzarsi l'un l'altro. Ci tengo io, alla mia colpa».

Sono gli amici partigiani che hanno traviato il marito partigiano-professore, sono le “cattive compagnie”, e, per Carlo, tutti sono colpevoli, compreso lui, anche se la sua è una colpa a cui “tiene”. Il *cliché* della donna che vive in un mondo dei sogni, fuori della storia, come se la guerra non esistesse, e dell'uomo che invece *sa*, è qui alla massima potenza. L'incoscienza di Anna, si attenua solo per un attimo: «Tradire! Ma che significato ha? È una parola così confusa oggi. Tradite sono le donne, non hanno più mariti, più casa, restano solo macerie, fame, figli...». Abbraccio finale prima dell'esecuzione.

Per finire con il pasticciato '*O sole mio* di Giacomo Gentilomo del 1946, film canoro melodrammatico e finto neorealista, dove un baritono belloccio interpretato da Tito Gobbi, che è anche un ufficiale italo-americano, si fa paracadutare dietro le linee per raccogliere informazioni sui movimenti dell'esercito tedesco e favorire lo sbarco alleato in collaborazione con gruppi della resistenza napoletana. Con molta ironia, Tullio Kezich mette in evidenza non solo i limiti del film, ma anche il suo essere intrinsecamente “reazionario” nella forma.

Con un gran senso dello stile, Gentilomo sembra impegnato in una partita contro il neorealismo che in qualche modo sa

di aver perso in anticipo. *‘O sole mio* è il tentativo di salvare il salvabile del vecchio cinema: gli attori carismatici nei loro ruoli tradizionali, l’attaccamento alla trama, gli inserti musicali, gli stilemi narrativi. Ma il film registra anche l’irruzione incontenibile della realtà: i veri vicoli e panorami di Napoli, la fila per l’acqua, le retate, il fervore del dialetto, l’utilizzazione di attori occasionali. Vedendo o rivedendo il film di Gentilomo si capisce meglio il tessuto su cui operò la rivoluzione di Rossellini, Zavattini e De Sica. E il regista si comporta come uno di quei politici moderati che si trovano al centro di una situazione rivoluzionaria: da una parte vorrebbero innovare, dall’altra conservare, e in definitiva durano poco, vengono travolti dai tempi nuovi⁸¹.

Sul film, vista la sua quasi immediata scomparsa dalla distribuzione e per lunghi anni ritenuto perso definitivamente, sono nate leggende. La prima lo vuole addirittura precedente a *Roma città aperta*, mentre è di poco posteriore⁸² (effettivamente è girato nel 1945 ma comincia a circolare solo l’anno dopo e per questo alcune fonti filmografiche lo datano ’45, altre ’46⁸³). La seconda, lo vuole come uno dei primi film con caratteristiche neorealiste, il che, con un occhio alla copia circolante, appare estremamente improbabile nonostante le riprese in esterni e la presenza, soprattutto nel finale, di attori non professionisti. È certo che *‘O sole mio* è fonte d’ispirazione per altri film sulle “quattro giornate” napoletane: *Monastero di Santa Chiara* di Mario Sequi (1949), *Tutti a casa* di Luigi Comencini (1960), la stessa trasposizione cinema-

⁸¹ TULLIO KEZICH, *‘O sole mio*, in «la Repubblica», 14 agosto 1985.

⁸² Cfr. PASQUALE ESPOSITO, *Splende* «*‘O sole mio*» sull’Italia liberata, in «Il Mattino», 4 gennaio 1996.

⁸³ La prima proiezione pubblica avviene il 7 gennaio 1946. Il film è registrato alla Siae nel 1945 con numero 542 e ha il visto di censura n. 307 del 18 dicembre 1945; mentre *Roma città aperta* ha il visto di censura n. 91 del 4 settembre 1945 e la prima proiezione pubblica è il 27 settembre 1945.

tografica di *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo (1950)⁸⁴. Che sia un film iniziatore del neorealismo è difficile a dirsi, a cominciare dalla pattuglia di attori professionisti del cast: Adriana Benetti, Vera Carmi, Carlo Ninchi, Cesare Polacco, tutti affermatosi nel periodo fascista. Per continuare con l'uso di un buon italiano e non del dialetto, la figura di Tito Gobbi che sembra uscita di fresco da un film *déco*, l'uso delle canzoni inserite come degli "a parte". Di avviso diverso è il giudizio di Pasquale Iaccio, che, nonostante ne rilevi i limiti rispetto al "decalogo" neorealista, ne mette in luce gli aspetti di novità rispetto al cinema "neutro" precedente:

Innanzitutto Gentilomo riesce a trasmettere quella particolare atmosfera di paura e di suspense che è anche il fulcro dello sviluppo drammatico di *Roma città aperta*. La presenza imminente dei tedeschi, dei fascisti e delle spie (compresa la funzione gregaria dei poliziotti italiani: grigi, untuosi, servili), la concitazione degli incontri clandestini, la ferocia dei rastrellamenti, l'odiosa fucilazione del marinaio sui gradini dell'università (si pensi all'esecuzione del prete nel film di Rossellini), la brutalità degli occupanti nei confronti degli arrestati (torture comprese), e la stessa sensazione claustrofobica che ne deriva (così simile a quella della sede del comando tedesco in *Roma città aperta*), sono gli essenziali elementi drammatici che permettono ad inserire anche il film di Gentilomo nel ristretto novero dei film resistenziali del dopoguerra. Rispetto alla grande produzione di storie cinematografiche che sono ambientate, interamente, o solo in parte, nella realtà napoletana di questo periodo, *O sole mio* è uno dei pochissimi in cui gli episodi resistenziali sono in primo piano e non sullo sfondo. Significativa la sottolineatura della funzione di uno strumento, come radio Napoli, nell'ambito di una guerra che conferiva ai mezzi di comunicazione uno ruolo fondamentale. Come

⁸⁴ Cfr. PASQUALE IACCIO, *Cinema e storia*, Liguori, Napoli 2000, pp. 110-113.

pure, l'attività di spionaggio e controspionaggio su cui si fondava gran parte della vicenda. Su questo versante erano rappresentati personaggi italiani che collaboravano con i tedeschi (in particolare il ruolo di una donna in combutta con gli occupanti che ricorda vagamente una figura analoga in *Roma città aperta*)⁸⁵.

Uno dei pregi del film è l'aver mostrato, seppure più per necessità drammaturgiche che di reale volontà di rappresentare la storia, il ruolo negativo dei collaborazionisti italiani (la *dark lady* Clara). Tanto che la critica cattolica, molto sensibile a riguardo, gli mosse un solenne rimprovero dalle pagine de «L'Osservatore romano»:

Purtroppo è risaputo, dove si parla di un gruppo di fascisti delatori e assassini rappresentato in *'O sole mio* di Giacomo Gentilomo, che avidità e spirito di parte hanno offuscato la sensibilità di taluni conterranei: ciò però non giustifica che vengano illustrate sullo schermo queste macchie di miseria morale⁸⁶.

9. La “resistenza” democristiana

All'interno di queste difficoltà politiche e produttive, nelle contraddizioni e nelle contaminazioni narrative, nelle innovazioni e rivoluzioni stilistiche, si muove la prima stagione del cinema resistenziale. L'approccio al fenomeno storico tende ad attenuare o ad escludere la dimensione politica per affermarne casomai l'aspetto civile e sociale, rivelandosi non esente da atteggiamenti populistici e retorici con l'evidente intento di sollecitare l'ade-

⁸⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁶ Da «L'Osservatore romano», 6 marzo 1946, riportato in BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, cit., p. 634.

sione di un pubblico composito e fundamentalmente qualunquista. A ciò si aggiunga, e non è aspetto di poco conto, che già subito nel dopoguerra si sviluppa un processo di normalizzazione della società italiana il cui apice e momento decisivo di svolta è il 18 aprile del 1948. La resistenza viene ridotta a fenomeno addirittura deviante se non proprio criminale (si vedano i numerosi processi a cui furono sottoposti non pochi ex combattenti partigiani), o, nel migliore dei casi, ad un evento da giudicare con malcelata retorica patriottica neutralizzando la valenza di novità politica che la lotta di liberazione aveva rappresentato. È all'interno di queste dinamiche che si muove il cinema: desiderio di rinnovamento, necessità di far diventare la lotta resistenziale una parte di un tutto della storia del paese, condanna della guerra e della brutalità dei nazisti, esaltazione della forza morale e civile di un popolo di fronte alle barbarie, forte antipatia da parte del nuovo blocco di potere democristiano.

L'apice di queste difficoltà, e la definitiva conclusione della prima fase, si ha con due episodi: uno censorio l'altro giudiziario. Il primo riguarda *Achtung! Banditi!* la cui sceneggiatura, sottoposta all'obbligatorio giudizio preventivo dell'ufficio centrale per la cinematografia, viene così sancita dal funzionario addetto: «lo spettacolo penoso di una guerra fratricida [è] dannoso in questo momento alla formazione di una coscienza unitaria italiana e lesivo verso l'estero del nostro prestigio di popolo civile». Il funzionario sconsigliava la messa in produzione della sceneggiatura minacciando in tal caso di non dare il nulla osta di proiezione, «sia per i riflessi interni, in quanto il lavoro contrasta con una auspicabile pacificazione e distensione degli animi, sia per i riflessi esterni, in quanto il film ripropone, in tutta la sua asprezza, l'odio contro i tedeschi che faticosamente si cercano di inserire nel quadro di un'Europa riorganizzata democraticamen-

te»⁸⁷. Quanto fosse eversivo e pericoloso il film di Lizzani è difficile a dirsi oggi, ma allora si rilevavano nel soggetto una serie di indizi che consentivano di individuare nei partigiani degli appartenenti al partito comunista e pertanto il progetto veniva considerato «di parte, se non di partito»⁸⁸. Le ragioni degli ostacoli frapposti alla realizzazione del film vanno trovate più che nella posizione del potere democristiano, certo attento a non celebrare troppo un fenomeno a forte egemonia comunista e socialista, piuttosto nella continuità istituzionale tra il vecchio regime fascista e il nuovo governo repubblicano. Il direttore generale per la cinematografia, Rosario Errigo, contrario alla realizzazione di *Achtung! Banditi!*, faceva capo al sottosegretario di stato Nicola De Pirro, ex squadrista, sciarpa littoria e responsabile del settore teatro durante la dittatura. A giudicare e decretare la sorte di film antifascisti erano ex-fascisti, e il governo democristiano fece il resto: impedì per anni l'esportazione all'estero del film⁸⁹.

L'altro caso riguarda il processo a Renzo Renzi e Guido Aristarco per il canovaccio di *L'armata s'agapò* pubblicato nella rivista «Cinema Nuovo» il 1 febbraio 1953. Renzi e Aristarco, militari in congedo, intendevano aprire con il loro soggetto una riflessione su una questione irrisolta e con molte zone d'ombra: l'occupazione militare italiana in Grecia. Le autorità militari denunciarono i due autori, li fecero imprigionare, li sottoposero a giudizio, utilizzando il codice militare benché questi fossero dei civili, e li condannarono. L'aspetto che più diede fastidio alle gerarchie militari era il modo in cui nel cano-

⁸⁷ Da documenti dell'Archivio centrale dello stato (ACS), *Ministero del turismo e dello spettacolo, Divisione cinema*, f. 1126, "Revisione cinematografica preventiva - Appunto", Roma 5 febbraio 1951.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Cfr. ASSUNTA PETRICELLI, *Da Achtung! Banditi! a Maria José: la resistenza nei film di Carlo Lizzani*, in IACCIO, op. cit., pp. 37-56.

vaccio si delineava il rapporto tra militari e civili. La procura militare pronunciò, in sede di giudizio, una requisitoria durissima qualificando i due estensori della proposta di sceneggiatura non solo come rei di lesa maestà nei confronti delle istituzioni del paese, ma riformulando, a caldo, un giudizio storico sulla tragica vicenda greca: i resistenti locali erano né più né meno che criminali e banditi, le donne erano qualificate come meretrici, la rappresaglia contro i civili reputata ammissibile se non necessaria. Renzi, sottotenente in congedo, tra l'altro ex deportato militare italiano in un lager nazista, oltre ad essere condannato venne anche degradato⁹⁰. La sproporzione tra il fatto in sé, l'aver proposto una semplice sceneggiatura, e la reazione delle autorità pubbliche manifestava chiaramente quanto fosse difficile trattare la storia recente. Al massimo, era consentita la musealizzazione, la monumentalizzazione retorica del passato e della resistenza: meglio, addirittura, tacere del tutto. E così fu per il resto degli anni cinquanta. Basti pensare che, nel 1955, primo decennale della liberazione, una circolare del ministero della pubblica istruzione "consigliava" agli istituti scolastici di non festeggiare il 25 aprile come festa della liberazione, ma come anniversario della nascita di Guglielmo Marconi. L'Italia era ancora un paese di santi, di eroi e di geni, come voleva il fascismo.

«Nel paese – scrive Franco Fortini – il potere clericale era tranquillo, a difesa della sua civiltà, e corruttore nella scuola, nell'amministrazione e nella vita quotidiana [...]. Morendo ogni giorno quella fraternità che era stata la resistenza, la borghesia italiana offriva integrazione solo a chi avesse fatto ammenda di certe speranze»⁹¹. La lotta di

⁹⁰ Cfr. AA.VV., *Dossier s'agapò*, in «Il nuovo spettatore», n. 9, Kaplan, Torino 2005, pp. 43-108.

⁹¹ Cfr. FRANCO FORTINI, *Dieci inverni: 1947-1957*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 73.

liberazione diviene così argomento tabù per il cinema, mentre si producono film che offrono la rivalutazione, del tutto incongruente dal punto di vista storico, delle “virtù” militari dell’esercito italiano durante il secondo conflitto mondiale. Duilio Coletti firma *I sette dell’Orsa maggiore* (1952), *Divisione Folgore* (1954), *La grande speranza* (1954), dove i tedeschi appaiono non solo meno truci e cattivi del solito e di quanto sono stati realmente, ma addirittura assumono quasi un’aria accettabile, simpatica; Francesco De Robertis firma *Carica eroica* (1952), *Mizar* (1953), *Uomini ombra* (1954), Antonio Leonviola *Siluri umani* (1954), e Guido Malatesta *El Alamein* (1957). La riproposizione di storie sulla seconda guerra mondiale nel particolare momento politico del paese non può essere giustificata solo dal fatto che si tratta di un genere cinematografico di successo (cosa da dimostrare, visto lo scarso interesse di pubblico mostrato nei confronti dei film di guerra fascisti) e quindi produttivamente interessante. Vi è anche il tentativo, nemmeno tanto velato, di costruire una continuità narrativa e ideologica con il passato e, nella fattispecie, con i film dell’ultima fase del fascismo. Vengono, ad esempio, esaltate le imprese eroiche compiute da pochi o da un solo coraggioso soldato dell’esercito italiano che combatte contro forze e mezzi soverchianti, senza con questo mai mettere in discussione la liceità dei combattimenti compiuti dall’esercito fascista, non inquadrando i fatti storicamente e costruendo melodrammi colmi di retorica. La resistenza esce di scena e in compenso viene sostituita da “favole senza storia” sui difensori dell’Amba Alagi, di El Alamein, sui piloti italiani in Libia, ecc. Il cinema fascista, uscito da una porta laterale, ritorna in modo occulto sugli schermi.

Come ben sottolinea Gianfranco De Bosio:

[...] le dure lotte per la costituzione e la repubblica imbrigliarono il movimento partigiano; intorno fu elaborata la di-

fesa sottile del codice fascista, l'epurazione rientrò, le grandi riforme furono esiliate nell'enunciazione letterale (o letteraria) della costituzione. E diretta conseguenza fu lo spegnersi del discorso politico, pur sommario, del primo cinema antifascista del dopoguerra⁹².

⁹² GIANFRANCO DE BOSIO, *Il cinema della resistenza come dialettica aperta*, in «Filmcritica», anno XVII, n. 163, gennaio 1966, p. 36.

HO TROVATO L'INVASOR...
ANNI SESSANTA: L'ANTIFASCISMO DEI CAMALLI

Sul finire degli anni cinquanta, il cinema italiano torna ad interrogarsi sul passato bellico dopo il lungo silenzio creato dalla vittoria democristiana del '48. Per quasi un decennio, il sistema politico e quello cinematografico deliberatamente avevano snobbato, se non proprio osteggiato, la memoria della seconda guerra mondiale, o, almeno, una particolare memoria dei fatti storici. Basti pensare che il 25 aprile del 1954, la neonata televisione non manda in onda alcun programma commemorativo e solo l'anno successivo trasmette, nel pomeriggio, il primo vero documentario sulla resistenza, *Dignità dell'uomo: voci e immagini della resistenza* di Edoardo Bruno, su soggetto di Sergio Solmi e Umberto Segre, e, in serata, *Dieci anni di vita italiana* a cura di Ugo Zatterin, Paolo Valmarana e Ottavio Jemma. Interessante è il commento della trasmissione che, in modo nemmeno tanto larvato, pone in connessione lo spirito politico della resistenza con i "disordini" del dopoguerra:

La ricordate quell'Italia del '45? [si inquadrano paesi bombardati e distrutti] Lo spirito pubblico era disorientato, agitato da incontrollate passioni. I disordini erano facilitati dal vuoto dei pubblici poteri. Per un nonnulla si scioperava, per un nonnulla si sparava. I poliziotti venivano facilmente sopraffatti. Un giorno la folla quasi raggiunse lo studio del presidente del consiglio: la ventennale intolleranza non era sopita⁹³.

È la stagione del “grande freddo” segnata dall'emarginazione anche violenta delle sinistre e dei sindacati, ma che sul finire degli anni cinquanta stava per concludersi, seppure lentamente e non senza contraddizioni acute. L'evento di piazza che dà il via al cambiamento e alla ripresa dell'antifascismo “militante” sono i fatti di Genova. Nell'aprile del 1960, s'insedia il nuovo governo democristiano di Tambroni che ottiene la fiducia coi voti determinanti del Movimento sociale italiano. Per “riconoscenza”, la Democrazia cristiana concede all'Msi di svolgere il proprio congresso a Genova, la città medaglia d'oro della resistenza, che annuncia, provocatoriamente, la presenza di Carlo Emanuele Basile, l'ultimo prefetto fascista della città ligure, responsabile della fucilazione e della deportazione di molti antifascisti liguri. La notizia si sparge rapidamente fra gli operai e gli ex partigiani che organizzano manifestazioni attaccate brutalmente dai reparti della Celere creati dall'allora ministro degli interni Mario Scelba. Ad animare gli scioperi sono i portuali, i “camalli”, che scendono in piazza con i ganci da lavoro e con le magliette a strisce bianche e blu, simboli di quelle giornate che si concludono il 2 luglio con la revoca dell'autorizzazione. La Democrazia cristiana, in seguito

⁹³ Cfr. GUIDO CRAINZ, *I programmi: dalla liberazione ai primi anni settanta*, in CRAINZ, ALBERTO FARASSINO, ENZO FORCELLA, NICOLA GALLERANO, «La resistenza italiana nei programmi della Rai», Vqpt-Eri, Roma 1996, p. 45.

ai fatti di Genova, decide di scaricare la collaborazione con il Movimento sociale italiano e, tolto di mezzo Tambroni, promuove l'alleanza col Partito socialista: nasce in questo contesto il primo governo di centrosinistra in Italia. L'evoluzione politica ed economica è accompagnata anche da una fioritura d'importanti lavori storiografici, come la "Storia della repubblica di Salò" di Frederick W. Deakin (1963), "Storia dell'età contemporanea" di Federico Chabod (1961), "Storia d'Italia" di Denis Mack Smith (1959) che è recensito, ed è una novità, in una rubrica radiofonica. Nel paese, la nuova ventata di antifascismo e le speranze di nuovi equilibri politici riaprono anche il capitolo cinematografico della resistenza. Scrive Mino Argentieri:

Nel cinema la congiuntura ha una notevole ripercussione: induce a riandare in qualche modo ai discorsi interrotti del neorealismo, a ritesserli, a reinventarli, inseguendo le pulsazioni del presente, denotando una spiccata sensibilità per la sfera della soggettività, ma anche rifacendo i conti a ciò che stava dietro le nostre spalle⁹⁴.

Anche la televisione, rigidamente controllata dalla Democrazia cristiana, si adegua al mutato panorama politico, ma più lentamente e con molta attenzione. I veti e le censure continuano: nel 1961, un documentario sulla strage di Marzabotto, realizzato per la Rai da Luigi Di Gianni, viene rifiutato e fatto rigirare da un regista di provata fede cattolica, Siro Marcellini. Le motivazioni del rifiuto sono diplomaticamente ipocrite: i racconti dei testimoni avrebbero potuto turbare "l'animo degli spettatori"⁹⁵. Le censure, i "passi felpati" dei rinvii, le cancella-

⁹⁴ MINO ARGENTIERI, *La commedia e la storia d'Italia*, in Riccardo Napolitano (a cura di), «Commedia all'italiana. Angolazioni. Controcampi», Gangemi, Roma 1986, p. 96.

⁹⁵ Vedi a proposito «l'Unità» del 9 ottobre 1960.

zioni continuano ancora per anni. I programmi celebrativi del giorno della liberazione alle genericità delle prime celebrazioni sostituiscono la visione cattolica della resistenza come “sacrificio” necessario al riscatto (la famosa definizione della resistenza come “rosa sbocciata nel sangue” della puntata di “Almanacco” del 24 aprile 1963). Il dolore, il sangue, i sentimenti da lacrimuccia emotiva sono alla base della trasmissione “Il giglio dell’amore” curata da Alfonso Gatto per il 25 aprile 1964, un’antologia di poesie, canzoni, scritti che enfatizza l’aspetto meno politico dell’evento storico trasformandolo, con ritardo rispetto al cinema, nell’epopea della *pietas*. In occasione del ventennale, nel 1965, la Rai non elude l’argomento mandando in onda “La lotta della libertà”, un documentario in più puntate curato da Manlio Del Bosco, e “25 aprile di vent’anni fa” firmato da Tito Stagno. Dalla lunga rimozione alla ufficializzazione, ma con la “neutralizzazione” politica degli eventi, la banalizzazione retorica, e la sottrazione di contraddizioni e lacerazioni.

Dall’ “oblio” alla costruzione di una “memoria pubblica” astrattamente apologetica che si sovrappone alle molteplici e differenti, talora opposte, “memorie private” senza riuscire a risolverle in sé, senza aiutarle a riconoscersi come parte di un processo; e restando, rispetto ad esse, esterna e distante. È stato più volte sottolineato come la retorica del “riscatto nazionale” venisse a oscurare e negare altri elementi: le aspirazioni a più radicali trasformazioni del paese, pur presenti nella resistenza, ma anche la drammaticità di uno scontro che fu anche guerra civile. Essa, inoltre, lasciava ai margini nodi e problemi relativi a una questione cruciale quale quella dell’identità nazionale: o meglio, delle differenti identità nazionali che si vennero allora a scontrare⁹⁶.

⁹⁶ CRAINZ, *op. cit.*, p. 54.

1. *Partigiani per caso*

Già sul finire degli anni cinquanta il cinema fa da apripista alla “legittimazione” tranquillizzante della resistenza percorsa dal sistema politico e mediatico televisivo. Secondo Rondolino, la ripresa della tematica resistenziale è contraddistinta da una chiave puramente “teorica, celebrativa, o deamicisiana, o nel tipico umorismo del vole-mose bene” che non potesse “turbare le illusioni del miracolo” economico⁹⁷. È l’ufficializzazione retorica della lotta di liberazione che si realizza con lo svuotamento delle ragioni della lotta, delle divisioni politiche ad essa sottese, e, in alcuni casi, con il giustificazionismo dei percorsi individuali degli italiani indifferenti al corso della storia. È significativo che i primi personaggi di questa stagione siano generalmente caratterizzati da un’evoluzione psicologica e politica che va dal negativo al positivo, dal qualunque alla presa di coscienza, dalla viltà al coraggio.

Si pensi al Giovanni Bertone de *Il generale Della Rovere* di Rossellini (1959), un millantatore col vizio del gioco che sbarca il lunario truffando i parenti delle vittime dei nazisti del tutto incurante delle tragedie che gli passano accanto. È il simbolo di una nazione che durante il fascismo applaude per convenienza o collusione, sopravvive all’occupazione nazifascista dando vita solo in alcune regioni ad un sussulto di dignità politica, votando a malapena la repubblica per ripiombare nella quotidiana, italica, arte dell’arrangiarsi. Bertone fa il paio con l’Oreste Jacovacci, tipico imboscato e pelandrone romano, e con il Giovanni Busacca, ladruncolo anarcoide più per furbizia che per convinzione, de *La grande guerra* di Mario Monicelli (1959), due simpatici tipacci che sbar-

⁹⁷ Cfr. RONDOLINO, *L’antifascismo nel cinema italiano*, cit., pp. 36-37.

cano il lunario di soldati al fronte cercando di sopravvivere alle spalle dei commilitoni, scansando furbescamente i pericoli, o trovando tutte le scuse per non andare in trincea a combattere. Oreste e Giovanni hanno un appiccaticcio sussulto di dignità personale solo nei pochi istanti del finale, riscattando in extremis l'asocialità individualistica dei loro comportamenti. Anche il sottotenente Innocenzi di *Tutti a casa* di Comencini, del 1960, si muove dall'indifferenza cialtronesca e dal qualunquismo per attitudine ed ignoranza («L'unica canzone patriottica che io conosco è *Mamma ritorna ancora nella casetta...* e poi io sono sempre stato contrario, capitano... a parte il fatto che Nizza era italiana, no?»), verso una progressiva trasformazione positiva. Innocenzi, nei giorni tra l'otto e il ventitré settembre del '43, da ufficiale dell'esercito regio, e quindi alleato dei tedeschi, diventa nemico dei nazisti, rischiando, nelle giravolte della storia, di tornarvi alleato a fianco dei repubblicani, per poi imbracciare nel finale la mitragliatrice contro i tedeschi a vendicare il povero Ceccarelli, il geniere napoletano andato in licenza l'otto settembre, tormentato da un'ulcera e da un ingombrante pacco di un superiore da consegnare a Napoli.

Bertone, Oreste, Giovanni, Innocenzi: personaggi qualunque, né eroi né pienamente antieroi, politicamente afasici, persi nel loro piccolo tornaconto personale, e che dalla indifferenza iniziale passano ad un coinvolgimento alla fin fine eroico anche se non perfezionato da una presa di coscienza profonda delle loro scelte. Sono figure espressione della maggioranza silenziosa degli italiani che, se la storia - vuoi la prima guerra mondiale, vuoi il fascismo, o la resistenza - non li avesse tirati per il bavero dentro i fatti, avrebbero continuato a vivere nella loro tranquilla esistenza menefreghista. Il cinema di quegli anni li rappresenta. Scrive Brunetta:

Se i film drammatici promuovono a protagonisti i fascisti le commedie, che si muovono verso il passato, mostrano come non sia più possibile, per personaggi visti nella loro apoliticità e qualunquismo, vivere nello spazio tranquillizzante della fuga dalla storia, nel continuo defilarsi dalle proprie responsabilità. Gli itinerari di alcuni di questi personaggi (basti pensare al *Federale* di Salce o alla *Marcia su Roma*) li portano comunque a un momento finale della verità con se stessi e impongono, nella maggior parte dei casi, scelte morali mai concesse né contemplate nel decennio precedente⁹⁸.

Non è così facile stabilire perché il cinema italiano, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, abbia voluto mettere in scena personaggi di tal fatta. Da un lato sembra si dia una sorta di amnistia cinematografica dal reato di indifferenza di tanti italiani nei confronti del fascismo e dell'occupazione tedesca, l'assoluzione del tribunale della storia per quanti non fecero, per debolezza, compromissioni, qualunquismo innato, delle scelte forti e consapevoli di fronte alle tragedie del novecento. Sono i tanti Bertone, Jacovacci, Busacca, o Innocenzi dell'Italietta democristiana che trovano al cinema il personaggio in cui identificarsi e, alla fin fine, giustificarsi. Per questa "specie sociale" di italiani rimasta in disparte a guardare, si prospetta il ravvedimento finale, catartico, tranquillizzante, perché, in questi film, i peggiori finiscono per risultare i migliori, gli anti-eroi degli eroi. Non a caso, probabilmente, Comencini sceglie un finale diverso da quello fortemente suggerito da Alberto Sordi per *Tutti a casa*:

Innocenzi, caduto sempre più in basso, vede passare gli americani ricchi e vincitori, egli stende una mano chiedendo una sigaretta, l'americano da una jeep gliene butta un pac-

⁹⁸ BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, cit., pp. 188-189.

chetto. Umiliato e vinto, il buon Innocenzi lo raccoglie e ne fuma una⁹⁹.

Se il film fosse finito così, Innocenzi sarebbe rimasto quello che fin dall'inizio era: un resipiscente sostanziale che non prende mai posizione e lascia, anche umiliandosi, che la storia avvenga senza il suo intervento attivo. Un qualunque come tanti. La seconda possibilità interpretativa della messa in scena di personaggi antieroi, può essere quella della "colpevolizzazione" piuttosto che della "assoluzione". Mettendo in scena gli italiani del passato qualunque e inclini all'arte di arrangiarsi (pur nella loro finale redenzione), ci si rivolgeva agli italiani del presente, ai tipi come il Bruno Cortona de *Il sorpasso* di Dino Risi (1962), apolitici, dediti alla furberia quotidiana, al piccolo interesse personale, smemorati e colpevoli. Si voleva smuoverli dal proprio stato d'inerzia per farli compartecipi del cambiamento sociale in atto: la loro assoluzione non è catartica, quindi, ma una chiamata alla responsabilità etica e politica.

La condanna in tono drammatico, e non in chiave comica, dello "stare alla finestra" è al centro de *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini (1960) il cui racconto si apre con una soggettiva emblematica: Pino, che non può muoversi, guarda la Ferrara di quei tristi giorni, osservatore impotente e sbeffeggiante, costruendosi degli alibi per rimanere immobile di fronte alla tragedia che si consuma sotto i propri occhi. Non a caso, il film si conclude con il ritorno a casa di Franco, molti anni dopo la fine della guerra. Egli passa davanti alla lapide che com-

⁹⁹ Intervento di Luigi Comencini in ALESSANDRO AMADUCCI, GIOVANNA BOURSIER, ROSA CARLUCCIO, DANIELE GAGLIANONE, GIACOMO GAMBETTI, PAOLO GOBETTI, PAOLA OLIVETTI, FRANCO PRONO (a cura di), *Memoria, mito, storia. La parola ai registi. 37 interviste. Il sole sorge ancora. 50 anni di Resistenza nel cinema italiano*, Regione Piemonte e Ancr, Torino 1994, p. 66.

memora i caduti per mano nazifascista: lì, davanti a ciò che dovrebbe servire a non cancellare la memoria dei delitti, si ritrovano fascisti ed antifascisti, i primi rimasti impuniti, anzi, forse anche promossi in qualche posto di responsabilità istituzionale. È la lapide di una sconfitta e non di una vittoria: i colpevoli, i criminali fascisti, i coltusi si aggirano per le strade di Ferrara cancellando nella realtà la memoria delle loro responsabilità, e, in definitiva, della resistenza. È un *memento* cinematografico: Vancini vuol dare una lezione politica e morale, ricordando che i fascisti sono ancora tra di noi e che non hanno pagato per i loro misfatti. Il film, in questa interpretazione, è ricostruzione della storia passata che si propone di richiamare il pubblico degli anni sessanta alla presa di coscienza nei confronti di un presente che non ha elaborato il lutto, e che, anzi, ha cancellato i lutti e le responsabilità dalla propria memoria per “un piatto di minestra”.

Anche ne *Il generale Della Rovere*, che riapre la stagione resistenziale, troviamo un sermone pedagogico che ha la doppia valenza di condannare quanti ritenevano di essere stati nel giusto perché non “avevano fatto niente” di male e di richiamare il pubblico affinché procedesse ad un esame di coscienza sulle responsabilità personali proprio perché non “aveva fatto niente”, e ancora oggi non faceva niente. Lo riportiamo per intero. Siamo nella cella dove i civili prigionieri dei tedeschi cercano di capire quale sarà la loro fine. È la notte prima della fucilazione. Entra nella cella un nuovo gruppo di civili.

Cosimo: «Vedete che avevo ragione. Prima eravamo in dieci e tutti pensavamo dieci per uno... ora siamo in venti».

Scalise: «Gliene frega assai al signor generale... ancora non avete capito? Lui è un eroe... è per colpa sua che siamo qui e di quelli che come voi ha la mania di fare l'eroe... potevate starvene tranquilli... ma no, loro no... come se dipendesse da loro. Ma che vi credevate di fare buttando quattro

bombe e ammazzando due tedeschi? Credevate di vincere la guerra? Ma io non c'entro... io non ho fatto niente. Per un generale fare l'eroe è il suo mestiere. Lo pagavano per questo, anzi, l'ho pagato anch'io... e già perché sono di quelli che pagavano le tasse!».

Cosimo: «Scusi, ma non mi pare il caso di prendersela tanto... ci manderanno a lavorare per qualche giorno».

Scalise: «No! Io non ho fatto niente, niente! Aprite! Voglio uscire!»

Uno del gruppo: «La smetta... si vergogni!».

Scalise: «Perché mi dovrei vergognare? Per non voler crepare? Io non ho fatto niente...».

Uno del gruppo: «Neanche noi abbiamo fatto niente».

Scalise: «Ma voi siete degli ebrei...».

Fabrizio, il comandante partigiano, avvicinandosi: «Si calmi signor Scalise. Lei si agita... lei grida: "io non ho fatto niente"... Le credo... ma è proprio questo il suo torto: di non avere fatto niente... Eh, sì, mi scusi: perché non ha fatto niente? Da cinque anni il mondo è in guerra, milioni di uomini sono morti, centinaia di città sono state rase al suolo, e lei non ha fatto niente... troppo poco. Bisognava fare qualcosa! Bisognava stare da una parte o dall'altra... con gli uni o con gli altri... ma lei non poteva pensare di starsene in mezzo al macello e non fare niente, o meglio, a fare gli affari suoi... e adesso capisco che le dispiaccia andare contro un muro senza avere fatto niente».

Scalise: «Perché, lei cosa ha fatto?».

Fabrizio: «Poco... ma spero di aver fatto il mio dovere... perché questo solo conta: fare il proprio dovere, qualunque cosa accada... se tutti l'avessero fatto, forse non ci troveremmo qui dentro».

Il dialogo rivela l'apporto in sceneggiatura di Sergio Amidei e, in parte, di Indro Montanelli, ma non è lontano, crediamo, dalla concezione del mondo rosselliniana nella quale il dovere nei confronti degli altri, più che la dimensione del politico, ha denotazione cristiana e umanitaria. Bisognava intervenire allora nei confronti del prossimo

offeso dalle tragedie della guerra, e si deve intervenire anche ora, nel presente, perché questo è di per sé un valore. La pedagogia morale cristiano-rosselliniana si unisce a quella etica comunista-amideiana: educare il popolo all'azione e alla responsabilità sociale.

È legittimo supporre che film come *Il generale Della Rovere*, *La grande guerra*, *Tutti a casa*, ma anche, e come dimenticarle?, opere come *La dolce vita* di Federico Fellini, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, *L'avventura* di Michelangelo Antonioni (usciti nel 1960), introiettino, ciascuno nello specifico stile e livello, l'idea gramsciana che scrivere di storia significhi fare storia del presente e che l'utilità del fare storia è aiutare le forze in sviluppo a diventare più consapevoli e più "concretamente attive e fattive". La vocazione pedagogica nei casi migliori, o degenerazione qualunquistica nei peggiori, si concretizza in uno svuotamento della dialettica dei fatti, della logica del conflitto che aveva ontologicamente sotteso la resistenza, e si mostra in una visione dell'antifascismo generica ed onnicomprensiva: la deontologia patriottarda, la fraternità umanistica, i buoni sentimenti, il senso del dovere, come se la lotta di liberazione dal nazifascismo fosse stata un imperativo categorico generato da un decalogo morale e non da una scelta politica. Una visione così generica da affratellare tutti, tranne i nostalgici del regime fascista come Alberto Giovannini, giornalista di destra e direttore de «Il Secolo d'Italia», per il quale i temi resistenziali venivano cercati dal cinema tra "lo sterco della nostra società", e i soggetti resistenziali "tra gli episodi più atroci e turpi della dolorosa guerra civile"¹⁰⁰. È, comunque:

¹⁰⁰ Cfr. ALBERTO GIOVANNINI, *Il federale* [recensione], in «Maschere», agosto 1962.

un antifascismo in chiave umanistica, fatto più di bontà d'animo che di consapevolezza ideologica, connotato più da rifiuti etici che da scelte politiche, che definisce le proprie intenzioni di allora sulla base dei risultati di oggi e, commisurando riduttivamente quelle a questi, termina, non a caso, il 25 aprile del 1945, data da commemorare ma non da attualizzare¹⁰¹.

Alla resistenza che coinvolge “il popolo”, si oppongono le scelte individuali frutto della reazione emotiva di fronte agli avvenimenti, alle donne che fanno la fila per l'acqua, ai cadaveri dei bombardamenti alleati su Milano, al freddo dell'inverno che si accompagna all'indigenza. È l'evoluzione psicologica dell'uno e non la reazione politica dei molti. La forma commedia che si va configurando a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta si struttura attorno ad un nucleo tematico e narrativo definibile come la “dialettica del malessere” che si incarna in un singolo soggetto le cui pulsioni individualistiche, pre-sociali, o a-sociali, si scontrano con il mondo organizzato, attorno ad obiettivi condivisi, a codici morali e atteggiamenti comuni. Bertone è un “soggetto che si fa io”, che fa il suo ingresso nella società. Nella prima metà del racconto, egli vive di infrazioni, di azioni in cui prevale il proprio particolare, è incurante delle norme che regolano i rapporti sociali ed interpersonali, e ciò assume la forma del comico. Il falso colonnello, poi promosso generale, non ha alcuna remora a truffare la vedova Fassio, Olga e Valeria per soddisfare la sua passione per il gioco: non è definibile sbrigativamente come un cinico, bensì come un soggetto che vuole soddisfare le proprie pulsioni a dispetto di qualsiasi confine tra lecito e illecito. Lo svelamento del malessere e il suo entrare in contraddizione con se stesso

¹⁰¹ LINO MICCICHÈ, *Memorie, rimozioni, risate e celebrazioni*, in «Il cinema italiano degli anni '60», Marsilio, Venezia 1975, p. 35.

avviene nel carcere dove da soggetto del comico diventa soggetto del tragico che comporta un riassetto nel gruppo. Bertone parte solo e muore in gruppo, muore all'interno di un nuovo codice etico, acquisisce il senso del "dovere per gli altri". Non è consapevolezza ideologica, né scelta politica la sua: è maturazione individuale, psicologica, dialettica; è l'ingresso di un nuovo soggetto che accetta le norme del gruppo. La resistenza, il comportamento dei partigiani, dei tanti che si ribellano, dettano nuove norme tragiche al comico: il sacrificio, il coraggio, la generosità, la lealtà, il senso del dovere. Il sottotenente Innocenzi di *Tutti a casa* crede di essere in un sistema di norme, quella dell'esercito fascista, ma è nel comico perché quelle regole si sono dissolte di fronte alla guerra e al disfacimento del fascismo. Mano a mano che attraversa l'Italia, Innocenzi entra nel tragico, si fa uomo e soggetto pieno, e, nel finale, entra nel nuovo gruppo sociale: gli italiani che combattono contro i tedeschi, nella nuova Italia che sta nascendo dalla resistenza.

La commedia "all'italiana" prevede, oltre alla specifica tradizionale forma commedia, che sia in grado di riferire e mettere in scena le caratteristiche salienti della società italiana contrassegnata

dallo scollamento storico fra individuo e società, fra classi sociali e stato, fra il paese e la storia, tra la collettività e le istituzioni. Secondo questo tipico modo di vivere il quotidiano nello scollamento fra soggetto e società, ciascuno è tenuto a far fronte singolarmente e anarchicamente ai problemi quotidiani, con le risorse della inveterata "arte di arrangiarsi", inventando trucchi, confezionando truffe, architettando soluzioni paralegali o dichiaratamente illecite, sia sul piano sociale e sia sul piano morale, per sopravvivere¹⁰².

¹⁰² MAURIZIO GRANDE, *Le istituzioni del comico e la forma commedia*, in «Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi», Gangemi, Roma 1986, pp. 46-47.

Il generale Della Rovere è però legittimamente definibile anche come “commedia pirandelliana”. Bertone accetta di non tradire la resistenza perché ormai *deve* recitare il ruolo di generale integerrimo: è diventato il generale Della Rovere e non solo lo interpreta. Poco prima di morire, quando il colonnello Müller gli impone di svelare chi è Fabrizio, Bertone gli chiede un “lapis” e scrive alcune parole di commiato sul retro della fotografia della vera contessa Bianca Maria Della Rovere e dei suoi due figli. Come se a scrivere non fosse il malandrino Bertone, ma il vero generale. Poi, rivolto verso Müller, con una dignità da grande ufficiale: «La prego di recapitare questa alla contessa». Poco prima della raffica di mitra del plotone d’esecuzione griderà: «Viva l’Italia! Viva il re!». Per uno che fino a pochi giorni prima se ne fregava della patria e della monarchia è un’immedesimazione che ha dell’incredibile. Pirandelliano o meno, il nuovo ruolo nel quale decide di immedesimarsi è quello di “un soggetto che si fa io” e che è entrato nel gruppo.

Il dibattito e il riesame del film muta a cavallo del ’68: si mettono in luce le “carenze” ideologiche del film di Rossellini. Quanto Pio Baldelli scrive nel 1971 è sintomatico del periodo:

Anzitutto, la resistenza viene fraintesa; se ne negano le ragioni costringendola nei limiti di un episodio militare. Parole: la difesa della patria, il dovere spinto fino al sacrificio, il coraggio fisico di fronte alle torture, gli eroismi senza il disturbo delle idee: il bene e il male stanno un po’ dappertutto, importa aiutarci fra noi italiani al di sopra degli “odi di parte”. Non esiste l’insurrezione popolare: senza i generali di carriera, i partigiani si comporterebbero da idioti: folla impaurita, bisognosa di chi li calmi, la istruisca, la conforti. L’intelligenza invece sta ai vertici della gerarchia sociale: presso la contessa Della Rovere, i ricchi borghesi Fassio, madre e figlia, l’ex cavalleggero Bertone, i due alti ufficiali che vanno a morire rasserenati dalla vista del generale pri-

gioniero, il cardinale che raccomanda la comprensione e l'assistenza religiosa dei carcerati politici, ed anche sua eccellenza il pezzo grosso fascista che protesta vibratamente contro l'alleato nazista¹⁰³.

Il torto di Rossellini non è per Baldelli stilistico, di tradimento del neorealismo, bensì di essere poco ortodosso nei confronti di una lettura storica ed ideologica dell'evento resistenziale. *Il generale della Rovere* è considerato un passo indietro di Rossellini rispetto a *Paisà* (tant'è che qualcuno lo definì *Pane, amore e resistenza* giocando sul titolo del film di Comencini *Pane, amore e fantasia* del 1953 che aveva dato il via al filone definito del "neorealismo rosa"), ma, sempre per Baldelli, è anche la coerente conclusione di alcune linee tematiche ed è il riflesso di un cinema il cui tasso di eticità intrinseco si trasforma in una rappresentazione estrinseca, commediata, dell'eticità. Per alcuni, Rondolino ad esempio, l'antifascismo si fa "repertorio": così come c'è l'epopea dei mille di Garibaldi, il Pietro Micca, l'eroe della prima guerra mondiale, adesso c'è il partigiano martire. Un repertorio che ha bisogno del "personaggio" da romanzare mettendo la sordina al quadro storico:

Rossellini, come Montanelli, come il pubblico commosso o la critica di gusto, è tutto intento a seguire i movimenti del protagonista, a raccontare la sua storia paradossale, la sua "realtà romanzesca" da *Domenica del Corriere*, e si dimentica della realtà tragica entro la quale affonda o dovrebbe affondare la vicenda privata del falso generale¹⁰⁴.

"Partigiani per caso" potrebbe essere il titolo adatto di *Un giorno da leoni* di Nanni Loy del '61, che descrive la reazione al nazifascismo come scelta dettata un po' dal de-

¹⁰³ BALDELLI, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁴ RONDOLINO, *L'antifascismo nel cinema italiano*, cit., p. 13.

stino, un po' dalla necessità, e, solo per alcuni dei personaggi, per maturata convinzione politica. Lo spunto è il diario partigiano "Guerriglia nei Castelli Romani" di Pino Levi Cavaglione, un genovese militante di Giustizia e libertà che il Cln aveva mandato a Roma per cercare di costituire nel Lazio dei gruppi combattenti. Loy, assieme ad Alfredo Giannetti, socialista, sceneggiatore di alcuni film di Pietro Germi e regista, traggono dal racconto antiretorico di Cavaglione una commedia all'italiana che mescola il sorriso alla tragicità del contorno. Buona parte del film è il racconto della formazione della banda partigiana nei giorni immediatamente successivi all'otto settembre '43.

C'è Michele (Leopoldo Trieste), miope *travet* ministeriale pavido, che fugge dal treno che lo porta a Salò, per paura di essere internato in Germania e per amore di una sgallettata ballerina d'avanspettacolo. C'è Danilo (Nino Castelnuovo), studente, di estrazione borghese, insofferente in modo generico alle pratiche fasciste, che vorrebbe superare la linea gotica per unirsi alle truppe angloamericane. C'è Gino (Tomas Milian), borsaronero, baldanzoso qualunquista, che scappa dall'arruolamento nella guardia nazionale repubblicana per non farsi radere a zero. I tre italiani qualsiasi travolti dal crollo del paese, diventano "leoni" per caso allorché sono costretti, dopo una retata tedesca, a trovare rifugio in un gruppo di militari datisi alla macchia dopo l'otto settembre e guidati da Orlando (Renato Salvatori), l'unico antifascista per scelta. Il passaggio di questi ragazzi dalla pavidità e dalla pigra accettazione del presente, al coraggio e persino al sacrificio (forse non alla piena coscienza della scelta), avviene un po' perché ormai sono entrati in un'impresa da cui è difficile uscirne, e un po' per progressiva convinzione, quasi senza accorgersene. La prima svolta coscienziale avviene quando Michele, Danilo e Gino vanno in paese a vedere i partigiani impiccati dai tedeschi, ed è il monito

pedagogico rivolto anche al pubblico. Orlando, rivolto a loro, ma anche a noi (il suo sguardo è quasi “in macchina”), li ammonisce: «Nun ve lo dovete scordà mai! Mai!». Non ce lo dobbiamo scordare: la resistenza è la giusta reazione civile e morale alle efferatezze. È uno dei pochi momenti retorici di *Un giorno da leoni*, ed ha il suo peso. Mentre il resto del film, anche nella sua parte finale nell’attentato al ponte ferroviario, è segnato dal sorriso antiretorico: questi “partigiani per caso” sono allergici all’eroismo, non sono intrepidi e atletici, e portano con fatica, magari scaricando su qualche altro, il peso dei rifornimenti e degli esplosivi. Nemmeno Edoardo (Romolo Valli), l’antifascista di “professione”, è un eroe a tutto tondo: ha una caviglia che gli fa male, si preoccupa di portare un po’ di formaggio a Roma, scrocca le sigarette ai compagni, ed è anche un po’ antipatico con la sua aria saccente e la sua sciarpetta piccolo borghese al collo. Ma scomparirà nelle carceri nazifasciste senza tradire i compagni. Loy disegna una resistenza antieroica, senza organizzazione e uniformi, anonima, disordinata, concedendo anche “all’altra parte”, agli italiani repubblicani, un qualche onore delle armi nella scena dell’uccisione di Mortati, lo studente fascista compagno di Danilo che sta dalla parte sbagliata solo per ottenere esami facili all’università, e che è tutto il contrario della tracotante canzone “Battaglioni del Duce” *refrain* del film: «Per vincere ci vogliono i leoni di Mussolini armati di valor...».

In *Un giorno da leoni* (proiettato ai margini della mostra del cinema di Venezia del ’61, da cui è escluso con la motivazione dei selezionatori: «È un film vecchio») il treno è dapprima luogo di osservazione della composita umanità che si avvia a dar vita al fantasma mussoliniano di Salò, poi di impatto con la difficile realtà logistica dell’occupazione tedesca nel convoglio che da Roma por-

ta i borsaroneri ai Castelli, ed infine è l'obbiettivo dell'azione partigiana. Il treno che porta ora un'umanità che si "ritira" dal fascismo e dalla fame (e Michele scappa dal treno repubblicano, "ritirandosi" in un gabinetto coperto da un compiacente ferroviere che gli copre le spalle fingendo di urinare), ora trasporta i carri armati e le truppe di occupazione nazista.

A quindici anni di distanza dalla fine della guerra, la resistenza può essere trattata nella forma commedia, con accenni bozzettistici, gag e battute umoristiche persino nei momenti più drammatici, come nella scena dell'azione terroristica quando Gino e Orlando, sfidando la pioggia e la sorveglianza delle sentinelle tedesche, quindi un momento gravido di pericolo, stanno scalando il ponte per andare a collocare l'esplosivo. Milian, ad un certo punto, schiaccia la mano di Salvatori che lo segue e non può gridare per avvertirlo: gag che conferma la tendenza di Loy, e anche di una parte del cinema resistenziale del tempo, a trasformare in commedia, in antiretorica, anche i momenti di tensione drammatica. La linea della "padellata" di *Roma città aperta*, lì un inserto, si è consolidata in una più generale forma del narrare. Un altro aspetto da tenere in considerazione è l'approccio all'argomento resistenziale che la cinematografia italiana, a cavallo dei sessanta, adotta. Il momento storico centrale è l'otto settembre, data in cui gli italiani avrebbero ripreso coscienza di sé attraverso il crollo del regime prima, e poi con il disfacimento dell'esercito e delle istituzioni e l'odissea dei profughi. L'otto settembre non è ancora il giorno della scelta che sarà determinata in modo prepotente e decisivo dall'incontro con la brutalità dei tedeschi occupanti: solo in quel momento la generica, quasi incredula, disobbedienza si trasforma in azione. Il "prendere coscienza" allora e, quindi, il dover prendere coscienza anche ora, è il compito che, più o meno consciamente, si prefiggono i registi della seconda ondata.

2. I camalli e la solitudine dei “terroristi”

L'anno seguente all'uscita di *Il generale della Rovere*, nel quadro politico del paese si avvia, come dicevamo, il processo di riequilibri di potere e di alleanze che darà vita, dopo la caduta del governo Tambroni nel '62, alla coalizione governativa di centro-sinistra nel '63 (il nuovo presidente del consiglio, Amintore Fanfani, riesce ad ottenere l'astensione dei socialisti). Vi è nel paese un forte ripresa della produzione industriale, un vero e proprio *boom* economico. Nel contempo, dopo il successo del film di Rossellini, una nuova leva di autori cinematografici, testimoni di seconda generazione, riprende le fila del discorso. In quel 1960, con le manifestazioni antifasciste di Genova e i dimostranti uccisi dalla polizia in varie città italiane, nei cinema si proiettano: *La lunga notte del '43* di Vancini, *Era notte a Roma* di Rossellini, *Il carro armato dell'8 settembre* di Puccini, *La ciociara* di De Sica, *Tutti a casa* di Comencini, *Il gobbo* di Lizzani. Opere che affrontano i temi degli anni drammatici della dittatura, della guerra fascista, del crollo del regime e della resistenza. Non si tratta solo di un espediente produttivo, di furberia commerciale, perché sono opere che riflettono il dibattito politico di quella stagione di transizione (ricordiamo che, tranne *Il gobbo*, che ha un discreto successo di pubblico, gli altri film incassano cifre modeste). Si sente il bisogno di comprendere, mettendolo in scena, il nodo problematico della dittatura e le modalità del suo crollo con un disincanto che la distanza dai fatti ha maggiormente permesso. Il limite di questa seconda ondata è di non superare, tranne alcuni casi, la connotazione da commedia, oscillando spesso tra la satira e la farsa, rinunciando, sempre con le dovute eccezioni, ad un autentico approfondimento, ad una rielaborazione critica ed autocritica di quanto era accaduto. Le commedie sul fa-

scismo, la guerra e la resistenza non superano il profilo basso dell'analisi di costume, la generica denuncia, il sentimentalismo strapaesano, l'italico buon senso piccolo-borghese. Scrive Micciché:

[...] risulta abbastanza chiaro che il sottofilone satirico/farsesco sul fascismo rispondeva, aggiornandole, alle stesse funzioni evasive della commedia vernacola e che quindi - come già in quest'ultima era avvenuto - tendeva per sua stessa natura ad attutire ogni urto, ad evitare ogni frontalità, a implicare il meno possibile lo spettatore in una scelta, a rasentare - e talora a sposare - la morale patria del "semo tutti italiani". E, quel che è più grave, il successo di cassetta che arrise a molti di quei prodotti dimostrava che il pubblico poteva e voleva ridere, ma non già sul fascismo, bensì sulla sdrammatizzata rappresentazione della propria ambivalenza fascismo/antifascismo, cioè proprio su quella costante della psicologia piccolo-borghese nazionale che andava esorcizzata e che - a quindici anni dal crollo della dittatura e a quaranta dal suo inizio - evidenziava ancora i- nestirpate radici¹⁰⁵.

I conti con la dittatura vengono saldati male, senza puntare il dito sui colpevoli che magari continuano a spadroneggiare nel paese, evitando di mettere in luce le connivenze, la strategia degli interessi grandi e piccoli che avevano sorretto il fascismo, la Repubblica sociale italiana, e adesso il blocco conservatore democristiano. I limiti del cinema riflettevano le contraddizioni della stagione riformista e neocapitalista che non nasceva da un'autentica riflessione, dalla frattura politica e sociale con il passato.

Vi sono, tuttavia, alcune opere che tentano un discorso diverso sulla resistenza da quello affermatosi nella prima ondata. *Il gobbo* di Lizzani e *Il terrorista* di De Bosio, ad

¹⁰⁵ MICCICHÈ, *op. cit.*, p. 34.

esempio, analizzano le dinamiche e le ragioni anche individuali dell'adesione alla lotta partigiana, mettendo in luce le contraddizioni che si insinuavano all'interno della resistenza stessa. Lizzani racconta la storia del famigerato "Gobbo del Quarticciolo", povero deforme che trova una ragion d'essere e un ruolo nel combattere prima contro i tedeschi, poi, a liberazione avvenuta, contro gli americani, in gesti che oscillano tra il ribellismo anarchico e la delinquenza comune. Una sorta di bandito romantico, sottoproletario, sfortunato che aderisce alle ragioni della resistenza quasi per affermazione personale. È un antieroe che cambia di segno, da "buono", ovvero da partigiano, a "cattivo", a criminale comune, mantenendo del primo il coriaceo attaccamento ai luoghi e la profonda lealtà verso gli amici. La tragicità del personaggio è data non dal mancato sacrificio in guerra, ma dallo "spreco" vitale che l'Italia del dopoguerra genera. De Bosio, invece, porta sullo schermo la figura di un gappista veneziano, apparentemente legato al partito d'azione, ma solitario ed insofferente alle ragioni della politica, agli equilibri all'interno del Cln, alle conseguenze dei suoi gesti. È pervaso da un furore che si trasforma in azioni "terroristiche" contro i nazifascisti: un cane sciolto da quelle dinamiche politiche che già strutturavano la lotta partigiana e anche il dopoguerra repubblicano. *Il terrorista* è uno dei pochi film, se non il solo, che analizzi e metta in scena in modo accurato ciò che stava "dietro le quinte" della resistenza e cioè l'organizzazione politica e non solo militare della lotta antifascista. Ed è forse il primo, autentico, film resistenziale; di sicuro il più anomalo anche rispetto agli esordi cinematografici di quegli anni (fu accusato, ingiustamente e sbrigativamente, di "teatralità"). Per la sua importanza merita una disamina attenta.

De Bosio conosceva bene, e non per sentito dire, la lotta partigiana nel Veneto e a Venezia. Studente all'uni-

versità di Padova, dopo il proclama del rettore Concetto Marchesi, decide di aderire al Gap¹⁰⁶ comandato da Otello Pighin, un ingegnere tra i primi organizzatori della resistenza, che, caduto in un'imboscata l'otto gennaio del 1945, viene torturato e fucilato. Anche il giovane De Bosio è catturato dalle SS, ma riesce fortunatamente a scappare; è costretto a tredici mesi di assoluta clandestinità, fino al 25 aprile del '45, durante i quali rappresenta la Democrazia cristiana in seno al Cln di Verona. Il regista, dunque, era al corrente non solo degli aspetti e delle dinamiche militari della lotta partigiana, ma anche di ciò che accadeva nelle riunioni operative e politiche dei comitati di liberazione nazionale.

Vivendo quella vita e quelle esperienze indimenticabili, ho anche potuto vivere i drammi di quell'epoca. Per cui l'immagine di una resistenza mitica, idealizzata, in cui tutti erano d'accordo, in cui tutti come nelle *Quattro giornate di Napoli* vanno all'assalto senza sapere bene il perché, mi pareva sempre artificiosa. La resistenza fu in realtà un crogiolo di forze estremamente complesso, in cui molta gente lavorava certo in buona fede, da tutte le parti e in tutti i raggruppamenti politici, ma anche con sostanziali dissensi. E i dissensi non erano solo nella divisione ideologica, ma anche nel modo di impostare la lotta. I Gap ragionavano diversamente dai Cln. Questi contrasti davano luogo a tensioni politiche e morali di gran peso¹⁰⁷.

Nel film, sono citati, seppure in modo e in tempi diversi dai fatti reali, due importanti avvenimenti avvenuti a Venezia tra il luglio del '44 e la primavera del '45¹⁰⁸. Il pri-

¹⁰⁶ I Gap, Gruppi di azione partigiana, erano piccole formazioni cittadine isolate in una clandestinità assoluta.

¹⁰⁷ In MARCO BONGIOVANNI, *I film della resistenza*, Centro studi Giorgio Catti sulla resistenza piemontese, Torino 1965, pp. 61-62.

¹⁰⁸ Per i riferimenti storici vedi: MAURIZIO REBERSCHAK, *Le motivazioni della resistenza e l'atteggiamento delle popolazioni*, in ANGELO

mo, con il quale si apre il film, è l'attentato a Ca' Giustinian del 25 luglio del 1944 compiuto, ed è ormai assodato, anche da Franco "Kim" Arcalli, futuro montatore cinematografico e sceneggiatore di fama. La bomba provoca l'uccisione di tredici persone, tra cui due militari tedeschi, e una trentina di feriti (Ca' Giustinian era la sede del comando provinciale della guardia nazionale repubblicana), e per rappresaglia vengono assassinati altrettanti detenuti politici sulle macerie del palazzo. Il secondo avvenimento, citato verso il finale del film, è la fucilazione, il 3 agosto del '44, nell'allora riva dell'Impero (oggi riva dei Sette martiri), di sette detenuti politici come rappresaglia al presunto assassinio di un militare tedesco (probabilmente annegato casualmente). I ricordi personali, i fatti reali, entrano prepotentemente nell'elaborazione della sceneggiatura e nel tono complessivo del film sceneggiato assieme a Luigi Squarzina e in buona parte scritto durante i sopralluoghi compiuti dal regista a Venezia prima di iniziare le riprese. Nonostante i chiari ed evidenti riferimenti a fatti realmente accaduti, De Bosio appone, finiti i titoli di testa, la didascalia: "I personaggi e gli avvenimenti di questo film sono immaginari. Ogni riferimento a cose o persone è puramente casuale". Eppure, non solo i fatti, ma anche i personaggi hanno una precisa relazione con la biografia del regista: «[...] quasi tutti i personaggi del film – ricorda De Bosio – per me hanno un nome e un cognome. So benissimo chi sono»¹⁰⁹. In ogni caso, il regista non vuole che sia una rievocazione documentaristica, ma una rappresentazione a cui dare un

VENTURA, «La società veneta dalla resistenza alla repubblica», Istituto veneto per la storia della resistenza e Cleup, Padova 1997; GIANNANTONIO PALADINI, MAURIZIO REBERSCHAK, *La resistenza nel veneziano*, Comune di Venezia e Istituto veneto per la storia della resistenza, Venezia 1985.

¹⁰⁹ In BONGIOANNI, *op. cit.*, p. 62.

valore di lettura, di chiave interpretativa, di finzione, seppure una finzione fortemente ancorata ai fatti e alla storia.

[...] i primi film sulla resistenza a noi sono sembrati “aedi-ci”, ossia film di esaltazione, logica e giusta - ricorda il regista - perché la prima rievocazione subito dopo l'avvenimento non può essere che entusiastica e lirica; questo film cerca in qualche modo, forse per la prima volta nel cinema italiano e tra le prime volte, credo, nel cinema, di fissare un discorso critico, cioè di entrare nella resistenza per vedere come fu fatta, per vedere come avvennero i conflitti e per affrontare alcuni problemi morali e politici fondamentali nello svolgersi di un'azione di tipo rivoluzionario o, se vogliamo, in questo caso di tipo libertario¹¹⁰.

Il terrorista nasce per volere della “22 dicembre”, la società di produzione fondata, appunto, il 22 dicembre del 1960, da Tullio Kezich ed Ermanno Olmi, i quali chiesero a De Bosio, fino ad allora regista teatrale, di proporre alla società un soggetto. L'alveo produttivo in cui il film si forma è segnato da una profonda libertà creatrice e politica, ed è un soggetto che De Bosio “si porta dentro da vent'anni”, lo ha vissuto realmente e rivissuto costantemente nella memoria personale. Il tono che permea tutto il film è invernale, grigio, segnato da una profonda solitudine e dall'assenza. Venezia, la città minore e marginale che fa da set al film, è svuotata, piovigginosa, lontana. Vi domina un profondo senso di vuoto, come se i partigiani si muovessero in una “zona morta”, da soli, o, al massimo, in contatto solo con altri partigiani. Ricorda il regista:

Io credo di non aver mai avuto così pochi rapporti con gli altri come in quei due anni di vita clandestina, per forza di cose, perché per rimanere in piedi e salvarsi, meno contatti

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

si avevano e più si resisteva. In questo senso ho escluso l'analisi ed ho vuotato la città. L'ho vuotata un po' perché d'inverno Venezia è una città vuota, tanto più in tempo di guerra; poi anche perché intendevo far sentire la scelta del vuoto. Il clandestino infatti cerca di preferenza proprio i luoghi in cui non c'è nessuno, perché è pericoloso incontrarsi per strada con della gente. Quindi nel film tutto è visto dall'angolo soggettivo della resistenza. Dovevo per forza escludere gli altri, senza però annientarli del tutto; lasciarli in campo lungo e porre in sottofondo la loro specifica storia¹¹¹.

È la stessa dimensione de *Il partigiano Johnny*, la stessa solitudine, prima, durante la guerra, e dopo, nel presente, dei due ex partigiani de *I nostri anni*: è come se il "corpo" della resistenza si trovasse al di fuori della società quotidiana, dei suoi piccoli problemi d'ogni giorno in un isolamento oltre che fisico, psicologico, interiore, di chi sa che la sua scelta pericolosa e coraggiosa non può che portarlo fuori del corpo sociale, ma dentro la storia. Siamo agli inizi della resistenza armata, il film è ambientato nel dicembre del '43, quando i Gap e i Cln si stanno dando una struttura, le file dei militanti sono ancora sottili seppure alimentate dai militari che dopo l'otto settembre hanno deciso di disertare e di entrare nelle formazioni partigiane, e la liberazione è solo una meta, lontana e non sicura. Se la cifra del film sono l'assenza di rapporti interpersonali e la solitudine individuale, soprattutto di fronte alle scelte e alle azioni da fare, i temi centrali sono tuttavia relazionali e politici. Vi è il conflitto che travolge il dibattito tra le componenti del Cln tra liceità o meno della violenza; vi è la dialettica tra le forze politiche antifasciste che già prelude a ciò che accadrà nel dopoguerra, ai suoi assetti; vi è l'impossibilità per alcuni individui, Braschi ad esempio, di entrare in questa logica.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 70-71.

Interpretato da Gian Maria Volontè, Braschi è, per esplicita ammissione del regista, ispirato alla figura di Otello Pighin, medaglia d'oro della resistenza, comandante della brigata "Silvio Trentin" con il nome di battaglia "Renato", la cui filosofia era "un attentato al giorno per non dare riposo al nemico" e per ricordare costantemente ai nazifascisti che non erano benvoluti ma odiati. Braschi è fuori dalle logiche politiche, dalle alchimie dialettiche e ideologiche, ed è inoltre scettico nei confronti del futuro, nella possibilità di una libertà autentica. È un "terrorista", e non propriamente un eroe: si rifiuta costantemente di tener conto della necessità di collegarsi con gli altri partigiani, non ha alcuna cautela, non si preoccupa delle possibili rappresaglie. Nel suo agire compie errori madornali per un resistente in clandestinità, come dimenticare l'indirizzo di Oscar a casa propria, o attuare azioni un po' goliardiche anche se giustificate come far saltare in aria l'altoparlante che in campo Santa Maria Formosa trasmette i proclami nazifascisti, o peggio, sostituire all'ultimo minuto un compagno per l'azione dinamitarda alla sede de «Il Gazzettino» con risultati disastrosi. È proprio la costruzione antieroica accompagnata da un rigore morale autentico e da un'intransigenza senza possibilità di compromesso, che rende il personaggio interpretato da Volontè quello che ha più caratura drammatica e antidi-dascalica. Quando Braschi spiega alla moglie, nel solo momento di tregua e di "normalità" del film, le ragioni delle sue difficili scelte, si capisce quale sia la funzione etica e politica che De Bosio vuole dare al personaggio.

È che penso a quanti ci lasciarono la pelle nel venti, nel ventidue, per fermarli prima che arrivassero al potere, ma più che la pelle, il lavoro, la casa. E poi mi viene in mente di dopo. Ma sì... i miei ricordi cominciano molti anni dopo... quando tutti parevano soddisfatti... c'era quell'aria di noia, della gente ormai sazia... chi non era così non poteva

più vivere insieme con gli altri... e c'è voluto questo macello... la vergogna... solo per poter ricominciare un discorso... se ci penso... non so se è bene... è a che volte non posso fare a meno di chiedermi se dopo ci sarà di nuovo un periodo in cui la gente si lascerà addormentare... anestetizzare... da un po' di pace e di abbondanza... e magari per una questione di pane e minestra si sarà pronti a lasciar perdere tutto un'altra volta... la libertà un'altra volta... allora c'è solo la lotta... ma siamo maledettamente in pochi.

In più interviste, il regista ha ribadito che non era un dialogo impossibile nel '43, e che gli interrogativi sul futuro, un certo scetticismo sulla possibilità di costruire una democrazia dalle basi solide, libertarie, circolava tra i partigiani. È probabile sia così, ma le parole chiaroveggenti di Braschi sono verosimilmente quelle di quanti, nel sessanta, vedevano lo spirito della resistenza affievolirsi e le speranze tramontate, e percepivano che di fronte al nascente benessere economico, “il piatto di minestra”, gli italiani accettavano senza tanti problemi la lunga stagione conservatrice democristiana. È la sensazione che ha in testa De Bosio, ex partigiano, a quindici anni dalla fine della guerra:

[...] le grandi delusioni le ho viste subito, dopo tre mesi dalla liberazione quando ho visto arrivare tutti gli avvoltoi, nei partiti, che ci mettevano fuori perché noi non avevamo pratica, e incominciavano a approfittare, a dividersi la torta¹¹².

Un altro personaggio di solitario resistente e di sconfitto nelle sue speranze di rivoluzione sociale, seppure in un cameo (straordinario, peraltro), è il Kim in *Chi lavora è perduto* di Tinto Brass (dello stesso anno de *Il terrorista*) personaggio ispirato al vero partigiano, e cosceneggiatore

¹¹² In AMADUCCI, *op. cit.*, p. 75.

del film, Franco “Kim” (nome di battaglia) Arcalli. L’Arcalli reale e il Kim del film condividono la stessa allergia alla disciplina ideologica, per i giochi di potere, per l’attesismo tattico. La stessa che contraddistingue Braschi¹¹³. La scelta di Kim di entrare nella resistenza non è inizialmente politica – lavora come panettiere e raggiunge i partigiani dopo essere stato pestato una notte dai fascisti – ma si fa presto politica nella speranza di un rinnovamento profondo della società italiana. Il suo tragitto si conclude drammaticamente nella delusione del dopoguerra, con gli operai di Porto Marghera che scioperano per un salario dignitoso manganellati dalla Celere del reazionario Tambroni. È la delusione che lo porta dritto al manicomio. È lo stesso sconforto “preventivo” e preveggen- te di Braschi che, al contrario di Kim, non potrà verificare di persona perché assassinato dai fascisti. Nei due brevi, quanto densissimi passaggi resistenziali del film, Brass lega il presente al passato, le speranze di molti partigiani ad una realtà che queste speranze aveva negato. E sono anche gli unici passaggi di *Chi lavora è perduto* a non avere la chiave scanzonata ironico-grottesca che invece Brass sceglie nel rappresentare gli anni sessanta. Curioso, ma tipico del regista che proprio in quell’anno stava montando con Arcalli il documentario *Ça ira – Il fiume della rivolta*, è che la prima sequenza ambientata durante la repubblica di Salò venga chiusa con l’inserito (segnato da due strisce bianche diagonali) di un brano del sesto episodio di *Paisà*, trasformato in materiale documentario.

¹¹³ La stessa, forse di molti altri combattenti della libertà, come ad esempio il Aldo Valetti che a diciassette anni è un partigiano combattente e alla fine della guerra, nell’autunno del ‘45 torna armato in montagna e diventa contrabbandiere, per finire poi in un manicomio giudiziario per alcolismo. Una storia vera che ha molte analogie con il personaggio di Kim.

Il terrorista, *Chi lavora è perduto* sono film che, seppure con toni differenti e motivazioni drammaturgiche incomparabili, fanno affiorare un tiepido malessere nei confronti della situazione politica del paese, con il Pci alla finestra, il Psi che si prepara ad accodarsi alla stagione riformistica della Dc, e la breve, quanto intensa, stagione ciellenistica chiusa in un battibaleno e coronata solo da una costituzione che appare a molti solo una carta dei sogni. Quei film richiedono anche, implicitamente, che il dibattito storiografico sul fascismo e sulla resistenza riprenda su basi nuove, per poter essere liberati dal peso “politico” ed estetico del neorealismo (Brass, in particolare, e, qualche anno dopo, Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci), dalla necessità pedagogica, dalla sacralizzazione del passato e del presente. È curioso che due registi “veneziani”, più o meno della stessa età, debuttino nello stesso anno con due film che evidenziano un disagio politico e anche esistenziale.

In altri contesti tematici, è un malessere che si trova in *Rocco e i suoi fratelli*, con la dissoluzione di una famiglia siciliana emigrata nella Milano dei panettoni Motta e del primo benessere economico; o ne *L'avventura*, in cui la provinciale borghesia italiana appare fragile, sperduta e afflitta da un immiserimento esistenziale; o ne *La dolce vita*, che poi tanto dolce non è. Gli anni attorno al 1960 chiudono sì idealmente lo sforzo collettivo della ricostruzione del dopoguerra e dell'elaborazione dei lutti (“la notte è passata”, direbbe Eduardo), ma il mattino si presenta irrisolto e pieno di contraddizioni. È il passaggio critico della società italiana che questi autori registrano ognuno a modo proprio e da sfaccettature diverse; ed è anche il passaggio critico del nostro cinema che espelle dal proprio corpo i residui più o meno tossici del fascismo, introiettando neorealismo e commedia rosa per passare ad altro.

Nelle intenzioni del regista, *Il terrorista*, pur facendo un discorso sul passato, non è poi così lontano dal rappresentare la situazione che sta vivendo il paese nel passaggio tra società contadina a società industriale e ricostruendo la memoria di un altro passaggio critico della nostra storia, dal fascismo alla repubblica, ne mostra le analogie. È in quello snodo, in ciò che avveniva anche all'interno del Cln (e a livelli più alti, a Bari, a Salerno, e più su ancora a Mosca e Washington) che probabilmente vanno cercate, per De Bosio, le ragioni e le dinamiche del decennio successivo. Nelle contraddizioni resistenziali che, almeno dal punto di vista delle forze politiche in campo, s'intravede la genesi delle contraddizioni successive. Per questo la sequenza centrale del film, la riunione del comitato di liberazione nazionale, è esemplare. Data la sua importanza e la novità nella filmografia resistenziale, la riportiamo per intero.

Nello studio del professor De Ceva, si ritrovano segretamente le varie componenti politiche della resistenza il giorno dopo l'attentato al comando nazista (nella realtà è l'azione partigiana di Ca' Giustinian). Siamo all'interno dell'università di Ca' Foscari; sul tavolo da riunione del professore vi è una "mazzetta" di quotidiani. Fuori campo la voce dei rappresentanti del Cln:

Conte Penna: «Provocare disastri senza un programma preciso, e come conclusione... ecco quaranta arrestati».

De Ceva: «E le vittime, quante sono state?».

Darin: «Pare quattro o cinque non si sa ancora».

De Ceva: «E la donna chi era?».

Darin: «Di veneziane che vanno con loro ce n'è poche».

Aldrighi: «Puttane ce n'è sempre... pace all'anima sua».

I personaggi entrano in campo.

De Ceva: «Mi ricordo io nel '39, un ballo a palazzo Volpi in onore dei nazisti, tutte con una filza di titoli nobiliari...».

Aldrichi: «Questa sciagurata qua, siccome era ospite loro vale dieci veneziani...».

Conte Penna: «Dieci! Appunto... anch'io mi compiaccio di tutto quello che può mettere in difficoltà il nemico, ma sono contrario a che gente che si raccoglie a caso... degli irresponsabili praticamente... possano compiere azioni di tanta conseguenza... è inammissibile che noi non ne sapessimo niente».

De Ceva: «Non è esatto».

Conte Penna: «Cosa?».

De Ceva: «Io lo sapevo Alvisè».

“Piero”: «I gruppi politici più coscienti sapevano che si preparava un'azione».

Aldrichi: «Il nostro non è un partito di incoscienti, eppure noi eravamo all'oscuro».

“Piero”: «Questione di organizzazione compagno!».

Conte Penna: «Beh... è il colmo! E tu lo sapevi?».

Darin: «Non ufficialmente».[...]

De Ceva: «In data eccetera, alla presenza dei rappresentanti dei cinque partiti costituenti il Comitato di liberazione veneziano, per brevità Cln ... e cioè “Quadro” per il Partito socialista, Alvisè per il Partito liberale, “Nemo” per la Democrazia cristiana, “Piero” per il Partito comunista... e “Smith” per il Partito d'azione presidente designato. Il presidente dichiara aperta in sessione straordinaria la settima seduta prendendo atto dell'azione dinamitarda effettuata ieri dai partigiani di un Gap veneziano».

Il personaggio di Piero è nella realtà il comandante partigiano Idelmo Mercandino, nel dopoguerra onorevole del Partito comunista. Idelmo, alias Piero, che aveva alle spalle la scuola di partito a Mosca e poi la guerra di Spagna nelle brigate internazionali, aveva insegnato a De Bosio le regole per sopravvivere in clandestinità. Nel film Piero rappresenta in anticipo la “linea di Salerno” togliattiana: la più grande alleanza possibile tra le forze antifasciste, monarchici e badogliani compresi. Piero non condanna l'azione di Braschi, ma nemmeno la difende, così

come non si oppone a che il rappresentante della Democrazia cristiana chieda al patriarca di Venezia di intervenire con i tedeschi per salvare gli ostaggi. In ciò mostrando il primato della mediazione e della politica senza con questo dimenticare l'importanza dell'azione e dell'organizzazione militare della resistenza. Ricorda De Bosio che la posizione di Piero

corrisponde perfettamente, a mio parere, alla funzione che i comunisti ebbero durante la resistenza: funzione, perlomeno, come l'ho vista io e come la ricordo io. La mia memoria è legata a episodi addirittura tragici, nei quali le uniche persone che ai giovani e ai non giovani parlavano un linguaggio di esperienza erano i comunisti. Nel movimento clandestino la posizione di Piero era, direi, prassi quotidiana; almeno nei gruppi che io ho conosciuto. A Verona, a Padova in particolare, gli unici che non facevano la resistenza in modo garibaldino, *veux-jeux*, con molto romanticismo, con molto entusiasmo e con scarso professionismo, erano i comunisti. Indipendentemente dal fatto ideologico, i comunisti avevano condotto una attività professionale di resistenza clandestina, prima in Italia, poi in Spagna e poi nuovamente in Italia. Essi avevano una preparazione che gli altri non avevano. Tanto è vero che io, che non appartenevo al movimento comunista e agivo su spazi molto liberi di persona priva di conoscenze, che non avevo potuto, avevo solo diciotto anni, farmi idee precise, e che mi muovevo fra i padri gesuiti dell'Antoniano di Padova e il gruppo del Partito d'azione dell'istituto di farmacologia dell'università, sentii fin dall'inizio il fascino della severità e della preparazione specifica dei comunisti nel campo della resistenza¹¹⁴.

De Ceva è invece un intransigente azionista, un laico che non ha peli sulla lingua quando deve denunciare le compromissioni della chiesa con il fascismo e a difendere senza se e senza ma il gesto di Braschi. È un personaggio

¹¹⁴ BONGIOANNI, *op. cit.*, pp. 66-67.

che, per esplicita ammissione del regista, è fortemente ispirato a Egidio Meneghetti, il coraggioso pro-rettore dell'università di Padova, antifascista non dell'ultim'ora, legato, come il De Ceva, al Partito d'azione e in stretto contatto con l'ingegner Pighin (il Braschi del film). Con Meneghetti, De Bosio, studente alla facoltà di lettere dell'università di Padova, aveva avuto molti rapporti nel periodo resistenziale¹¹⁵; ma le analogie tra il personaggio del film e il personaggio reale non finiscono qui. Meneghetti, come il De Ceva, per sfuggire all'arresto, si rifugia nel dicembre del '44 nella clinica del dottor Palmieri a Padova, ma il 7 gennaio del '45 viene arrestato a causa della delazione di un certo Mario Santoro che apparteneva al gruppo di Giustizia e Libertà¹¹⁶. Il Meneghetti-De Ceva del film, messo in allerta da una telefonata di Piero, che lo informa che i fascisti starebbero per arrestarlo, si rifugia in una clinica oculistica ritenuta sicura, e dopo qualche tempo viene arrestato in seguito ad una probabile delazione (forse di Aldrighi o di Oscar). Torniamo ai dialoghi del film.

De Ceva: «I tedeschi annunciano di aver arrestato... per il momento, quaranta persone di sesso maschile. Se le ricerche dei colpevoli non avranno esito entro ventiquattro ore a partire dalle otto da oggi lunedì il comando tedesco si riserva di applicare le rappresaglie di guerra. Tieni il "Gazzettino". Il colpo può dirsi pienamente riuscito... anche se il Platzcommandant se l'è cavata, i tedeschi e i fascisti sono avvertiti e la città si è finalmente scossa dal suo torpore... Resta ora da valutare in sede politica le conseguenze. La parola ai liberali».

Conte Penna: «Visto che tutti qui sembrano saperne più di me... tranne il nostro giovane amico ...che però naturalmen-

¹¹⁵ Cfr. PALADINI, *op. cit.*, Venezia 1985, p. 382.

¹¹⁶ Vedi ANONIMUS, *L'università di Padova durante l'occupazione tedesca*, Zanocco, Padova 1946, p. 45.

te, si allinea... potrei avere anch'io qualche schiarimento su chi ha concepito questo bel colpo, come dice il nostro dinamico presidente?».

De Ceva: «Quello dei Gap è un sistema elaborato dai comunisti».

Conte Penna: «Ecco! Lo sapevo io! E tu non dici niente?».

Darin: «Piano, Alvisè. L'università non è un rifugio blindato».

De Ceva: «Posso continuare?».

Conte Penna: « E va bè!».

De Ceva: « È un sistema elaborato dai comunisti, anche se il gruppo che ha aperto ostilità a Venezia sembra sia misto...e dipende da un elemento del mio partito...».

Aldrighi: «Del Partito d'azione?...allora è...».

De Ceva: «L'elemento noto come "l'ingegnere"...che finora aveva svolto azioni di sabotaggio all'arsenale e ai binari ferroviari».

Conte Penna: «Ecco il sabotaggio sì, oppure quando hanno bruciato la Capitaneria di porto con tutti i fogli matricolari...¹¹⁷ azioni così hanno un senso... Ma prima di passare al terrorismo bisognava discutere, qui, due, tre, cento volte...e poi non farne niente, secondo me. A verbale!».

De Ceva: «No, aspetta. Terrorismo Alvisè? Proprio non vorrei che questa parola figurasse nei nostri verbali. I morti che i tedeschi ci hanno fatto trovare in strada, vicino allo scalo, quello è terrorismo. E la responsabilità è del Platzcommandant».

¹¹⁷ E' un riferimento ad un fatto realmente accaduto a Venezia. Nel diario della brigata Biancotto, in cui opera anche Kim Arcalli, in data 15 giugno 1944, si riporta l'atto di sabotaggio alla Capitaneria di porto che distrusse dei registri contenenti il nome degli iscritti al ruolo di mare dal 1920 al 1927, le cartelle e i fogli matricolari degli abili alle armi. Citato in PALADINI, *op. cit.*, p. 435. Si desume che De Bosio abbia avuto contatti importanti con il gruppo di partigiani veneziani della Biancotto. Arcalli, che ne faceva parte, aveva operato prima nel padovano ed è quindi probabile che il regista e Kim si fossero in quell'occasione conosciuti.

“Piero”: «Mi associo. Il tentativo di liquidare il comandante tedesco era un obbiettivo militare ben preciso non c’era solo uno scopo intimidatorio».

Aldrichi: «E non dimentichiamo il rastrellamento del Ghetto due settimane fa... chi ne risponde è il comando della piazza».

Darin: «A nome del mio partito mi associo anch’io alla rettifica del presidente».

Conte Penna: «È che io so cosa diranno i veneziani. Avrei voluto farvi sentire i commenti ieri sera, stamattina. Voi non parlate con la gente, non avete proprio idea».

De Ceva: «Allora?».

Conte Penna: «Uffa! Scriva, scriva pure che dopo i partiti dicono di essere tutti d’accordo, ormai è fatta... d’accordo ma prima?».

De Ceva: «Prima, erano oggettivamente d’accordo. Non occorre scrivere nulla».

Il dibattito tra i rappresentanti del Cln è entrato nel cuore del problema: la resistenza deve limitarsi al semplice sabotaggio di strutture legate al conflitto bellico, oppure agire anche con azioni di tipo militare, quindi con l’uccisione di militari tedeschi? Si devono evitare azioni che possono portare alla rappresaglia tedesca nei confronti di civili? Chi agisce facendo saltare in aria i comandi e i comandanti nemici è da considerarsi un resistente o un terrorista? Braschi, come deve essere definito? L’unico nel film a definirlo esplicitamente un terrorista è il conte Penna, l’esponente liberale, che ritiene le azioni dell’ingegnere non più parte della lotta antifascista, ma violenza atta solo a creare violenza, fuori dell’ambito politico. De Bosio tocca per la prima volta un nervo scoperto e uno degli elementi centrali dell’azione resistenziale (nonché uno degli elementi di polemica contro la resistenza). Finora il cinema aveva sostanzialmente rappresentato le reazioni dei tedeschi, le torture, le fucilazioni di partigiani, le rappresaglie contro civili, ma raramente, se non

mai, la consequenzialità di azione partigiana e reazione tedesca. Né, se non di sfuggita, rappresentato un dialogo in cui i partigiani si pongono il problema delle conseguenze delle loro azioni.

Sappiamo per certo che il dibattito del film sulla questione non è solo un argomento postumo. L'attentato di Ca' Giustinian che provocò la fucilazione di tredici persone, tra cui Francesco Biancotto, amico di Kim Arcalli autore assieme a pochi altri dell'azione, fu molto discusso in sede di Cln. Era un'azione lecita? A decine di anni di distanza, ancora oggi, i partigiani hanno difficoltà ad esprimersi sull'attentato e preferiscono, tra l'altro, non dire apertamente chi siano stati i veri autori del gesto. Kim e i suoi compagni si devono considerare dei terroristi, delle teste calde che non hanno valutato le conseguenze, oppure dei resistenti coraggiosi? Non sono questioni di lana caprina se alcuni revisionisti dei nostri anni argomentano che la strage delle Fosse Ardeatine non si sarebbe avuta se non ci fosse stato l'attentato di via Rasella (e questo è ovvio...), e che i morti civili perciò devono essere messi nel conto dell'azione partigiana, invertendo così i termini dell'accaduto che dovrebbero invece essere posti in questo modo: sono da considerarsi lecite le rappresaglie tedesche di fronte ad azioni di civili italiani che combattono contro un esercito invasore?

De Bosio non prende la parte di Braschi, ma nemmeno lo condanna: pone la questione tra morale e *praxis*, nel loro inestricabile e salutare conflitto. È questo un tema caro al regista che, quasi in contemporanea col film, mette in scena a teatro "Le juste" di Albert Camus, in cui si dibatte il problema morale del terrorismo, e "Le mani sporche" di Jean-Paul Sartre. Ferruccio Parri, nella sua introduzione alla sceneggiatura del film, così liquida la questione:

Nulla può giustificare il sistema della rappresaglia, dei dieci per uno: nulla. È il ritorno alla barbarie, tanto più spaventevole quanto più consapevole, deliberato e sistematico. Ma per l'attentatore resta un problema di responsabilità personale. Su un piano politico, il prezzo di alcuni casi di attivismo poteva essere sanguinosamente sproporzionato. Di questo aspetto gli uomini della resistenza ebbero a discutere ripetutamente, vivamente. Ma era una discussione caso per caso, di opportunità. Non di principio¹¹⁸.

Al personaggio dell'ingegnere, del "terrorista" determinato a qualunque costo a rincorrere l'utopia libertaria, il regista contrappone quello di Rodolfo Boscovich, cattolico, professore di tedesco al liceo che, dopo aver aiutato il gruppo gappista a deporre la bomba al comando nazista, viene tormentato dalle conseguenze del suo gesto. Confessandosi con padre Carlo, ammette di non aver riflettuto sufficientemente sulle sue scelte, di aver aderito all'azione perché pensava "fosse il suo dovere", di non aver valutato pienamente il senso del suo gesto, e per questo si ritira dalla lotta. Boscovich (che nella realtà era un professore all'università di Napoli che, come nel film, aveva in un primo tempo aderito alla lotta di liberazione nazionale per poi allontanarsi afflitto dai sensi di colpa), fa il paio con padre Carlo che aiuta i partigiani, ma "non vuole sapere nulla" delle loro azioni ed è preoccupato per le conseguenze umane, per le vittime. Con equilibrio misurato, De Bosio non banalizza le loro scelte, non li condanna: li comprende perché non hanno fatto, come tanti altri, "opposizione al caffè Florian", ma rischiando in prima persona e ritraendosi per un prevalere di personali ragioni morali e di fede.

¹¹⁸ FERRUCCIO PARRI, introduzione a *Il terrorista di Gianfranco De Bosio e Luigi Squarzina*, Neri Pozza, Vicenza 1963, p. 10.

De Ceva: «Sappiamo tutti qual è il compito dei Gap. Gruppo di azione partigiana».

Aldrichi: «Gruppo di azione proletaria».

“Piero”: «Patriottica».

Darin: «L’importante è che si tratta di un gruppo di animosi che agiscono».

Nella discussione sulla definizione dell’acronimo si insinuano le diverse letture della funzione “futura” della resistenza: partigiani antifascisti, militanti social-comunisti che “usano” la lotta di liberazione nazionale in funzione rivoluzionaria, o semplici patrioti che si battono contro un’occupazione straniera.

“Piero”: «In tutti i centri dell’Italia occupata occorre formare un’organizzazione militare cittadina, diversa dalle bande partigiane della montagna. Con gli alleati bloccati a duecento chilometri da Roma si è capito che non c’è da contare su una loro avanzata lampo».

Conte Penna: «Anche sul loro aiuto alla guerra partigiana si è capito che c’è ben poco da contare».

De Ceva: «Vedremo. La missione del Cln di Milano è appena tornata dalla Svizzera».

Darin. «Con che? Con qualche promessa come quella dei lanci».

Aldrichi: «Che si dovevano vedere già da un mese...».

“Piero”: «E con l’impressione che gli angloamericani vogliano da noi soltanto un po’ di sabotaggio e delle informazioni militari».

Conte Penna: «Intendiamoci... non sono loro i soli a guardare con perplessità certi piani grandiosi della guerra partigiana. Pizzo d’Erna e San Martino in Lombardia... dove i primi gruppi partigiani hanno subito fior di perdite per poi doversi ritirare davanti ai tedeschi... ammoniscono a non disperdere le forze... gli olocausti sono inutili. È meglio attendere che gli alleati siano più vicini e risparmiarsi in vista...».

“Piero”: «... dell’insurrezione».

Conte Penna: «No! Io non l’ho detto. Non l’ho detto affat-

to! Non era questo il senso in cui io...».

De Ceva: «Bene. Vuoi che mettiamo a verbale il senso in cui tu...? È presto fatto: la solita parola è sempre quella: “attendere”... stare con le mani in mano!».

Altra questione: il dialogo fa emergere un aiuto angloamericano che si prevede debole ed incerto; ma qui il problema è più espresso per dare l'atmosfera di difficoltà e di isolamento in cui si dibattevano i resistenti che per osservazione polemica. Si differenziano anche le posizioni militari dei vari partiti, distinti tra attesisti e interventisti. De Bosio riporta per la prima volta in un film il dibattito che si svolse realmente all'interno del Cln tra la destra liberale, e in alcuni casi monarchica, che suggeriva di aspettare l'avvicinarsi delle truppe angloamericane per dare il via all'azione, e la sinistra, azionisti, socialisti e comunisti, che invece spingevano per non dare tregua al nemico. Parri, sempre nell'introduzione alla sceneggiatura del film, sottolinea che il tema di fondo dell'opera di De Bosio è proprio questo.

L'“attesismo” o “attendismo” prospettava un dilemma che divise gli animi e accese le polemiche non solo agli inizi della resistenza, ma ancora – a esempio – nella primavera del '44 e anche successivamente, sin quando gli eventi militari dell'autunno di quell'anno e nel 1945 le prospettive di prossima fine del conflitto la spensero. E fu viva nei centri nei quali i monarchici e moderati avevano più forza politica, e nei settori di lotta nei quali i quadri militari avevano più influenza. [...] Gli attivisti, rappresentanti dei partiti rivoluzionari, comunisti in primo luogo, si ribellavano violentemente alla prospettiva di un'armata popolare e insurrezionale che si rintanasse, pronta ad uscir fuori al momento dello scioglimento per proteggere il paese e dar man forte agli alleati salvatori¹¹⁹.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

L'importante sequenza si conclude così:

“Piero”: «A Firenze i Gap hanno presentato il biglietto da visita meno di quindici giorni fa, il primo dicembre hanno eliminato il capo del distretto che fucilava i disertori... come qui, l'azione militare ha preceduto l'inquadramento politico... a Torino si sono avuti diversi attentati... quello di ieri, la prima per Venezia, è una delle migliori azioni fatte finora... da un punto di vista tecnico».

De Ceva: «... e politico».

Aldrighi: «No, no! Su questo punto direi che c'è una riserva di partenza... riserva che mi è sembrato di cogliere anche nell'esposizione del compagno Piero. Beh, se c'è poco da dire, è stata una vera e propria dichiarazione di guerra in città che può trovarmi più che consenziente, in pratica...».

Conte Penna: «Si! Se non fosse comprovata l'inutilità degli attentati ai fini della condotta complessiva della guerra! Se non si giocasse con la vita del prossimo». [...]

De Ceva: «... è che azioni di questo tipo richiedono tempestività e segretezza, capisci? Segreto militare, Alvisè».

Conte Penna: «E professionismo militare! Se a comandare ci fosse un militare esperto...».

De Ceva: «Ma per carità! Non riapriamo l'eterna piaga! Sappiamo benissimo che tanto voi quanto la Dc vorreste affidato il comando a ufficiali di carriera ancora legati al giuramento al re!».

Conte Penna: «Di repubblica ce n'è già una. Quella sociale di Mussolini».

De Ceva: «Cosa?... Un governo da tre palle al soldo che ardisce chiamarsi repubblicano per...per la defezione di un vecchio complice...».

“Piero”: «Una discussione fuori luogo. Attraverso il Partito liberale e il Democristiano, i monarchici antifascisti sono presenti nel Cln. Noi siamo contro la monarchia in sé e condanniamo quello che è stata nel paese...».

Aldrighi: «Ma certo».

“Piero”: «Ma non dobbiamo respingere il suo aiuto concreto alla lotta».

Aldrighi: «Si! Ma intanto loro rialzano la testa».

“Piero”: «Il sopravvento sulle forze conservatrici dobbiamo mantenerlo, ma senza spaccature. L’interesse generale della nazione non può mai essere in contrasto con quello della classe operaia».

Aldrichi: «Siete forti...».

“Piero”: «Anche voi. E insieme dobbiamo tendere la mano alle masse cattoliche».

Aldrichi: «Forti e di bocca buona...».

Conte Penna: «Nel mio ragionamento c’entrano concetti come disciplina, gerarchia, preparazione tattica, abitudine al comando».

De Ceva: «Tu hai citato San Martino in Lombardia... sappiamo tutti quel che è accaduto. Quei partigiani erano comandati da un colonnello... un vero colonnello... che si era chiuso nei forti del Varesotto e pretendeva difenderli secondo i sani principi tattici della scuola di guerra... come se aspettasse da un momento l’arrivo dei paracadutisti di Clark...o delle schiere celesti...vero Nemo?».

Darin: «La nostra posizione... per ora rimane quella che è, noi siamo per un comando militare competente sotto il controllo del Cln, ma temo che avremo tutto il tempo di trarre profitto dall’esperienza... perciò tornando al verbale... io mi inchino con ammirazione al coraggio dei Gap... quell’ingegnere ha della stoffa... anche se non posso approvare, dal punto di vista del Cln, il sistema dei fatti compiuti. Le conseguenze sono gravissime... E quindi raccomando ora a nome della Democrazia cristiana, un atteggiamento... molto cauto... Ha scritto?».

Aldrichi: «... Sì... noi socialisti plaudiamo in pieno all’attentato...Io non voglio che certe mie riserve siano fraintese e non le verbalizzo...ma annoto che anche il mio partito è per una impostazione... perché c’è il problema degli ostaggi».

“Piero”: «Quasi tutti comunisti o parenti di comunisti».

Darin: «C’è anche Pradetto, l’ex deputato del partito popolare».

De Ceva: «Per ora è soltanto una minaccia. I tedeschi devono ben sapere che agendo così non provocherebbero che l’odio della popolazione».

Darin: «Ma non riusciranno a coinvolgere anche noi nello stesso odio?».

Aldrichi: «Neanche per idea! Noi reagiamo alle provocazioni degli occupanti!».

Conte Penna: «Basta! Sbagliamo politica, lo volete capire?».

De Ceva: «Stai calmo Alwise, sennò non si va avanti».

Aldrichi: «Ci restano poche ore per decidere».

“Piero”: «Io ho una proposta da fare a nome del mio partito. Il Cln potrebbe affidare al rappresentante della Dc il compito di provocare una mediazione urgente del patriarca a favore degli ostaggi».

De Ceva: «Il Patriarca può fare un tentativo ma non a nostro nome. Che si può pretendere dai nazisti se non si offre loro niente in cambio? E niente si può, niente si deve offrire».

Darin: «È proprio questo il punto».

Darin: «Io accetto sono pronto ad andarci subito, uscendo di qui, ma non a mani vuote. Devo poter offrire al patriarca o a chi per lui, la possibilità di assicurare ai tedeschi la cessazione, dietro rilascio degli ostaggi, degli attentati».

De Ceva: «La cessazione degli attentati?».

Aldrichi: «Ma è una resa...!».

Conte Penna: «Macché resa! Bravo Nemo. Questo è un passo fondamentale verso Venezia città aperta».

Aldrichi: «Coll’Arsenale in funzione?».

De Ceva: «Con tutti i depositi e i comandi? La città aperta fuori discussione, voi moderati lo sapete benissimo».

Darin: «Noi siamo un partito di popolo, e per questo abbiamo la testa sulle spalle».

Conte Penna: «Io so che Venezia non è mai stata bombardata, in questa guerra. Le prime bombe sono quelle che ci avete messo voi».

Aldrichi: «Io devo avanzare le più ampie riserve sulle condizioni poste dal rappresentante Dc. La lotta è appena iniziata e deve continuare... Tutto, ma non sembrare dei velleitari!».

De Ceva: «Il Partito d’azione è assolutamente ed esplicitamente contrario sul piano politico. La chiesa qui e non solo qui, ha predicato e praticato per anni un felice connubio con

il regime, le sue responsabilità sono pesanti. Se la mediazione, a quelle assurde condizioni, riesce, la chiesa se ne rifà una verginità davanti all'opinione pubblica, nazionale ed internazionale. No! Mi dispiace, ma le tue condizioni sono inaccettabili. Aldrighi si è già espresso e dò per scontato che anche su questo il rappresentante comunista è d'accordo con noi; e...».

“Piero”: «No, “Smith”».

De Ceva: «Come?».

“Piero”: «In questo momento il Partito comunista non può essere contrario alla impostazione del rappresentante Dc. E non per le ragioni di cautela raccomandate da Nemo. Ma per il senso di responsabilità che ha sempre caratterizzato il nostro partito. La tesi di Venezia città aperta non è realistica. Ma nella misura in cui offriamo la cessazione degli attentati in città dietro il rilascio degli ostaggi, noi inseriamo direttamente il Cln e il movimento di resistenza in una dialettica viva. I tedeschi saranno costretti ad ammettere la nostra esistenza e la nostra forza...i fascisti dovranno rinunciare alla loro pretesa di essere i rappresentanti del popolo...e noi saremo liberi di prendere l'iniziativa a Venezia, non appena essi facessero qualcosa contro la popolazione. Inoltre...inoltre, così guadagneremo un lasso di tempo molto utile per il lavoro organizzativo».

Conte Penna: «Vostro».

“Piero”: «Di chi lo sa fare».

Conte Penna: «E chi lo sa fare? I comunisti?».

Darin: «Anche i cattolici, Alvise».

“Piero”: «Qui dentro, nei comitati di liberazione nazionale, i partiti di massa contano né più né meno dei partiti di opinione - è stato deciso così per assicurare l'unità della lotta - ma fuori di qui, ognuno si muove secondo la base popolare su cui sa di poter poggiare i piedi».

Conte Penna: «I piedi in testa! Non concepiscono altro che la lotta di classe... è quella lì la lotta per loro! Tutto, tutto in funzione della lotta di classe! Le classi poi che, come dice Benedetto Croce, non esistono e sono solo uno pseudo concetto».

Darin: «La guerra esiste, Alvise».

Il dialogo, giudicato di fattura teatrale, è un inciso all'interno del film di grande interesse e non solo perché è tra i pochi che il cinema si sia fatto carico di riportare, ma anche perché è il frutto della testimonianza diretta di De Bosio che aveva avuto modo di partecipare alle riunioni del Cln. È chiaro, tuttavia, che la sua densità ideologica risente del dibattito politico successivo di cui questa scena vuole mostrare che è già qui, in questo momento storico, che si vanno costruendo le distinzioni e i processi del dopoguerra.

3. *Tra coralità ed antieroi*

Anche *Le quattro giornate di Napoli*, realizzato nel 1962 da Nanni Loy, seppure in modo diverso dalla tematica dell'uno che diventa tutti, del vigliacco che si fa eroe, dello spettatore che si trasforma in attore, si rivolge al presente parlando del passato. Lo dichiara lo stesso regista:

Quanto al mio interesse particolare per i motivi della resistenza e dell'antifascismo, che sono alla base non solo di questo film ma anche del precedente, *Un giorno da leoni*, debbo dire che oltre a motivi politici e culturali ve ne sono altri, che nascono da una prospettiva mia personale: a me interessava e interessa fare dei film attraverso i quali si denunci la carenza di certi valori nella società italiana di oggi, la carenza di valori come la solidarietà, la comprensione, lo spirito di sacrificio, l'altruismo, quei valori che si possono definire civili o anche nazionali nel senso di una mutua comprensione e di una stretta unione spirituale fra i membri di una stessa società nazionale. Questi valori mi pare che proprio oggi siano piuttosto in declino, oggi che il progresso, l'elevato tenore di vita, la corsa alla ricchezza e al benessere, in una parola il piccolo miracolo economico, spin-

ge gli uomini ad allentare i legami affettivi e spirituali che dovrebbero esistere fra loro¹²⁰.

Il patto sociale di “solidarietà, di spirito di sacrificio, di altruismo”, nato con la guerra, con la resistenza, con la difficile ricostruzione del paese, si è spezzato. Questa è almeno la percezione di Loy, che sembra dare per assodato, allo stesso tempo, che nel passato recente del paese vi sia stata la costituzione del patto stesso (che poi si sia avverata nella realtà è più difficile a dirsi). Ad essersi incrinata è anche la dimensione etica propagandata dal neorealismo: “l’altro paese”, che appare nei primi film resistenziali, ora sembra essere svanito. È la presa di coscienza di una realtà alla quale c’è bisogno di ricordare “com’eravamo”, per ridare nuovi significati all’identificazione collettiva. Vi è poi l’idea, non solo di Loy, che la resistenza non sia stata solo un atto di antifascismo, di lotta militare di liberazione nazionale, ma un vero e proprio orizzonte etico. Si carica l’evento di un significato quasi palingenetico, di ri-generazione dopo il trauma del fascismo e della guerra.

Io mi sono andato convincendo – ribadisce Loy – che la resistenza in Italia non è consistita soltanto nella liberazione del paese dalla occupazione tedesca, non ha significato solo un impegno di lotta politica, ma portava in sé, abbastanza chiaramente individuabili, altri valori: appunto quelli della solidarietà, della fratellanza fra gli italiani, dello spirito del sacrificio¹²¹.

Curioso il richiamo della “fratellanza” se si pensa al successivo paradigma storiografico della “guerra civile” e di italiani repubblicani che massacravano italiani civili e

¹²⁰ FLORIS, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹²¹ *Ibid.*, p. 96.

partigiani. Tant'è, perché il mito è per definizione un discorso diverso dal logos: richiede accettazione della parola senza discussioni. Lo si crede vero per definizione. Al cinema tocca il compito di consolidare il mito per “fermarlo e fissarlo nella vita di tutti i giorni del cittadino italiano”. Conseguente a ciò è il fatto che la rappresentazione della resistenza nel film dovesse coinvolgere tutti, il popolo, una città intera, Napoli.

[...] non riesco a trovare la esatta chiave del film – ricorda il regista – la ragione precisa per la quale bisognasse fare il film, che gli desse un significato attuale. Ma poi mi convinsi che nella storia dell'insurrezione di Napoli poteva perfettamente esprimersi quell'idea pacifista, di odio per la guerra, che era al centro dei miei interessi. La vicenda di una popolazione civile che prende le armi per scacciare dalla propria città i militari, cioè la guerra, mi sembrò potesse esprimere quella somma di interessi¹²².

L'epopea “rivoltosa” e corale della quattro giornate napoletane non si risolve dal comico al tragico, ma si arresta alla gag, alla descrizione di vari elementi urbani e ambiti umani. È la città la geografia della resistenza e non il singolo caso individuale; è la sceneggiata il tono della resistenza, con la vivace melodrammaticità delle donne e degli uomini napoletani; è la spontaneità e non l'organizzazione a fare da padrona. Una lettura che infastidi i rappresentanti del movimento partigiano napoletano che ricordarono il lungo lavoro di preparazione che aveva preceduto la rivolta. La gag, la situazione comica prevale ne *Le quattro giornate di Napoli*: basti per tutte ricordare alcune scene, come quella di apertura nel rifugio antiaereo, quando una donna si lamenta che il padreterno mandi tutti quegli aerei a bombardare Napoli invece che Roma e

¹²² *Ibid.*, p. 97.

un'altra le risponde: «No! A Roma no! Ci sta mio figlio, è meglio che bombardino qui. Se moriamo noi non fa niente...», e un signore, piuttosto indispettito: «Signora, qui non potete decidere voi. Qui non si possono fare questioni personali!». Oppure la scenetta di un povero signore che i tedeschi trascinano brutalmente fuori della sua casa e la moglie chiede: «Gaetà, che fai? Esci?». Si potrebbe fare un vero florilegio di situazioni comiche e di gag che attenuano, se non proprio cancellano il dramma.

Controepopea individuale è *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini del 1963, che, per il regista, «non è un film sulla resistenza, ma sugli effetti della resistenza»¹²³. Il romanzo di Carlo Cassola, da cui è tratto, provoca alla sua uscita nel 1960 la reazione un po' inviperita da parte degli intellettuali di sinistra che non accettano la storia di sconfitta del partigiano Bube, un ragazzo inquieto, dall'entusiasmo generoso, che da combattente per la libertà diventa vendicatore a tempo indeterminato. Più un ingenuo, che un bandito, un violento che non ha saputo fermarsi a tempo debito e magari sfruttare la posizione acquisita. Se il romanzo viene considerato un sintomo del "ripiegamento" e della "involuzione di una poetica di orientamento antifascista", il film assume, per la critica del tempo, il segnale del definitivo abbandono non solo dell'etica e dell'estetica neorealista, ma anche del "tono" politico resistenziale. Scrive Adelio Ferrero, nelle pagine di Cinema Nuovo:

Il film di Comencini [...], viene ad essere, nei suoi limiti, uno dei più indicativi dello stadio attuale di chiusura del nostro cinema, tipico frutto di un clima di restaurazione di certi miti e categorie sentimentali in funzione diversiva¹²⁴.

¹²³ Luigi Comencini in FALDINI, FOFI, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁴ A. F. (ADELIO FERRERO), *La ragazza di Bube*, in «Cinema Nuovo», n. 167, gennaio-febbraio 1964.

Critiche un po' ingiuste per un film che è soprattutto una storia d'amore in cui la resistenza è solo l'antefatto, la causa scatenante del malessere esistenziale di Bube. È vero che il clima in cui si muove l'ex partigiano è quello del difficile dopoguerra, con le dinamiche contorte di una società lacerata, ma il pubblico poi ricorda principalmente la figura di Mara che sceglie un amore difficile a una vita normale, ricorda la forza della sua apparente ingenuità capace di ridare all'uomo la sua identità. Ciò che la lega al tormentato Bube è la calma di un amore che da giovanile diventa adulto, maternamente protettivo:

Bube si sforzava di mostrarsi sicuro, ma io ormai avevo capito che non lo era affatto e non lo era mai stato, di niente. Non ero più risentita e nacque in me il desiderio di confortarlo e di proteggerlo.

La resistenza è alle spalle, quasi un'onda della memoria, e ha lasciato sul campo le sue contraddizioni, la cui cura è la comprensione, la costanza, e la pietà che consola dei fallimenti della storia.

Concludiamo con *Dieci italiani per un tedesco* di Filippo Maria Walter Ratti del 1962. Non è un film propriamente resistenziale, a parte l'incipit che è causa dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, ma è interessante per l'opposizione tipologica avversativa dei personaggi di Pietro Caruso, allora questore di Roma, e il colonnello Kappler: un fascista italiano e un nazista tedesco. Il primo, Caruso, viene mostrato come un uomo in difficoltà di fronte alla richiesta tedesca di preparare l'elenco dei nominativi per la rappresaglia. Nell'incontro con Kappler, è sempre teso, si asciuga continuamente il sudore con un fazzoletto, chiede il destino delle donne arrestate in via Rasella, dà con una certa riluttanza i nomi, "resiste". Il secondo, Kappler, interpretato da Carlo D'Angelo, è gelido, cinico, detta i nomi delle vittime dando da mangiare

ai pesci del suo acquario ed non ha alcuna considerazione dei fascisti e degli italiani. I repubblicani, gli italiani che stavano “dall'altra parte”, non sono in definitiva delle belve, ma delle comparse dello strapotere nazista: devono ubbidire. Il luogo comune di “italiani brava gente” anche quando stavano “dall'altra parte” è confermato, anche se Ratti non li assolve dalla loro inerzia. Il personaggio di Gilberto, figlio dell'alta aristocrazia romana, partigiano, al giovane ufficiale badogliano, condannato assieme agli altri, che piange chiedendosi perché deve morire, risponde con parole chiare:

Non significa niente morire da eroi... In questi ultimi minuti smettiamola con la retorica, cerchiamo piuttosto di avere il coraggio di essere sinceri. Questo ragazzo l'abbiamo condannato noi a morte con i nostri venti anni di indifferenza al fascismo, con la nostra vigliaccheria. Avremmo potuto opporci con le nostre forze e allora sarebbe stato il momento di gridare “Viva l'Italia!”, ma non l'abbiamo fatto. Ci siamo ribellati troppo tardi per pretendere di avere le mani pulite.

Come in molti film resistenziali, le posizioni politiche più articolate sono incarnate da personaggi di una certa levatura sociale: ingegneri, studenti, borghesi, quasi mai a operai, contadini, sottoproletari. Ratti affida ad un altro borghese, al professor Rossi, interpretato da Andrea Checchi, il compito della concione finale. Al prete che li consola con un: «Perdonate loro perché non sanno quello che fanno», ribatte: «Padre, non siamo dei santi e loro sanno molto bene quello che fanno. Nella nostra morte non ci deve essere né perdono né amore, ma dobbiamo morire odiando, perché il nostro odio sopravviva a noi più grande della nostra morte».

Quella che abbiamo definita la seconda stagione si muove dunque tra visione emotiva e moralistica, tra com-

media incline al pathos dei sentimenti piuttosto che al dramma delle idee, all'impegno più rievocativo che riflessivo, e con qualche isolato quanto importante tentativo di uscire dalla genericità. Rispetto ai film del primo dopoguerra che davano poco spazio alla psicologia sociale e rappresentavano gruppi interclassisti, ma coerenti, di uomini e donne uniti nella lotta contro il nazismo, ora la resistenza si fa più individuale, dove singole personalità devono operare scelte quasi autonome perché si trovano di fronte ad un problema urgente e drammatico e sono costretti a risolverlo. Più che una scelta politica, è uno "stato d'animo" a guidare la presa di coscienza dei personaggi, un percorso segnato anche da esitazioni, da dubbi, da decisioni psicologiche. Il nemico c'è, ma ora è sullo sfondo, e i fascisti repubblicani cominciano ad esserci in forme ora quasi grottesche nella loro ferma convinzione che il fascismo non sia morto, ora di sfuggita come servili ed incoscienti affiancatori dei nazisti. Siamo ancora all'interno del paradigma storiografico della resistenza come guerra di liberazione e non di guerra civile, ma la divisione degli italiani tra chi "sta dalla parte giusta" e chi contro comincia a farsi spazio.

**A CONQUISTARE LA ROSSA PRIMAVERA...
GLI ANNI DELLA RIVOLTA**

1968: è l'inizio di una nuova fase politica nel paese. La "rivoluzione" tocca maggiormente la base del paese più che i vertici istituzionali, modifica i rapporti di forza nelle università, nelle fabbriche, nel terziario, e persino nel costume, nei rapporti familiari, nel modo di fare politica, cultura e arte. Il cinema, per i cineasti della contestazione, deve diventare la "canna del fucile", un'arma politica, di lotta, e di antifascismo militante.

Racconta il regista Giorgio Trentin:

Ho capito che nel mio particolare momento storico era necessaria una seconda resistenza; quindi pensai, non avendo partecipato alla prima, di poter partecipare alla seconda, che era una resistenza contro il regime che si stava consolidando in Italia¹²⁵.

¹²⁵ Intervista a Giorgio Trentin in AMADUCCI, *op. cit.*, p. 292.

I dibattiti, le contestazioni dei movimenti giovanili e della sinistra extra-parlamentare costringono «ad altre interpretazioni, ad altre opere, soprattutto ad una nuova ondata monumentale e celebrativa della storia della resistenza, e di riflesso ad una ripresa degli studi e dei dibattiti sulla natura del fascismo»¹²⁶.

Diversamente dai ribelli perduti di Nicholas Ray, i giovani italiani del sessantotto hanno una causa. Buttata alle spalle la Beat Generation, ma anche l'uomo a una dimensione e i Kerouac sulla strada della ribellione, si apprestano a cambiare il mondo non più gattini ciechi, orfani di padri politici ormai lontani. Il cinema, il "potere dell'immaginazione", li aveva altrove anticipati: il Free Cinema inglese, la Nouvelle vague francese, la Nova vlná cecoslovacca, il Cinema novo brasiliano, ne sono segni evidenti. In Italia, il rinnovamento, la "rivoluzione" del linguaggio cinematografico è più difficile, e ciò che poteva essere un prologo diventa l'epilogo di una generazione di cineasti e di un intero sistema cinema. Del resto, per i giovani registi dell'Italia dell'autostrada del Sole il parricidio e la *tabula rasa* del passato è un'operazione difficile avendo alle spalle il neorealismo e la dirompente estetica antonioniana e felliniana. Al massimo si fa spallucce e si reinterpretano modelli fingendo di innovare ispirandosi altrove. Come ritiene Umberto Saba, il nostro non è un paese di parricidi, ma di fratricidi (meglio, di matricidi, vedi per tutti *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio). Ci si ferma a quella "dolcezza del vivere" del "prima della rivoluzione" (vedi Bernardo Bertolucci) che attenua nel cinema le spinte di cambiamento, riduce alla marginalità,

¹²⁶ PATRIZIA DOGLIANI, *La memoria della guerra nell'associazionismo post-resistenziale*, in GIOVANNI MICCOLI, GUIDO NEPI MODONA, PAOLO POMBENI (a cura di), «La grande cesura. La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra», Il Mulino, Bologna 2001, p. 555.

non si afferma né come *mainstream* produttivo né stilistico. Eppure, qualcosa è successo. Pur segnate da narcisismi stilistici, pessimismi cosmici, fantasmi del presente, epilessie creative, giungono opere che hanno ancora i pugni in tasca e la testa fiutante il cambiamento. Sembra di respirare aria nuova, percorsa dall'utopia che tutti possano fare film, che il montaggio si permetta di eliminare gli incisi librandosi in ellissi mozzafiato, che la macchina da presa possa diventare uno strumento "militante" al servizio della battaglia politica, e di un cinema che vorrebbe meditare su se stesso senza le autofagie godardiane. Anche se, a guardar bene, con l'occhio e il senno del poi, quell'aria era già viziata in partenza, e per lungo tempo sui nostri schermi assisteremo a un "dopo della rivoluzione" assai poco esaltante.

Già negli anni che precedono il '68, il cinema d'autore è afflitto da un sotterraneo bisogno di "uccidere il padre", un bisogno che non giunge mai a un definitivo compimento e che significa molte cose: desiderio di parricidio nei confronti della generazione neorealista, delle strutture sociali figlie del dopoguerra, e delle ideologie dominanti. Il funerale di un padre simbolico, quello di Palmiro Togliatti che rese orfani molti intellettuali di sinistra, si trova in *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini del 1966. La morte di Togliatti segna in anticipo la crisi delle grandi ideologie, padri simbolici, che hanno attraversato il novecento, ed anche la morte dell'Italia postresistenziale travolta dal *boom* economico e da una trasformazione sociologica ed economica senza precedenti. Per Pasolini, la scomparsa di Togliatti segna la fine di un'epoca: Totò e Ninetto vagano per le strade desolate delle borgate romane verso un'ignota meta futura. Gli intellettuali italiani di sinistra sembrano "gattini ciechi". L'eclisse del padre è la metafora della crisi della società italiana nella quale il miracolo economico non è stato in grado di generare una nuova classe

dirigente capace di gestire adeguatamente l'enorme cambiamento sociale. Se non c'è più un'ideologia, un progetto, si può finire come il Bonifacio B. di Tinto Brass, il personaggio di *Chi lavora è perduto*. Disilluso, incapace di scelte perché non vuole accettare una società che non ama, lontano dalle ideologie (nonostante rispetti il furore passionale dell'amico partigiano Kim), Bonifacio è l'interprete di una generazione che non accetta il presente e lo irride, ma non ha, né vuole avere, gli strumenti politici per cambiarlo. Bonifacio sopravvive.

Il passato è vissuto come un'eredità pesante, contrassegnato dal senso di perdita, dalla difficoltà e al contempo dalla necessità della rottura. Il ricominciamento deve per forza ripartire dal "padre-neorealismo", esperienza consumata e allo stesso tempo memoria necessaria. Nell'Italia che si avvia alla modernizzazione, i traumi maggiori sono quelli creati dalla rapidità delle trasformazioni che non riescono ad essere assimilate dal corpo sociale. La sensazione di perdita non si trasforma, nemmeno negli intellettuali, in una proposta di cambiamento politico: non vi sono orizzonti palingenetici in un mondo che sembra esplodere senza possibilità di controllo. Poi, il sessantotto sembra riportare nuova linfa, scuotere l'afasia e portare alla luce il disagio che cova sotto le ceneri. Si contesta tutto: la famiglia, la chiesa, i partiti di sinistra, i sindacati, l'antifascismo di maniera. Si rilegge il passato con le griglie rigide del marxismo, del leninismo e del maoismo. Anche nei confronti della resistenza si consuma il parricidio nel desiderio di politicizzarla condannando chi non ha voluto condurla fino in fondo trasformando il "vento del nord" in un "vento dell'est", in un'autentica rivoluzione socialista. Si rilegge la lotta partigiana per attaccare il Partito comunista, "reo" della linea togliattiana di Salerno. All'inizio la resistenza è il Vietnam: il 25 aprile del '68 è arrestato a Roma Franco Pi-

perno per una molotov lanciata contro una società produttrice di *napalm*: si celebra la lotta di liberazione combattendo il nemico di turno. Poi, gli attacchi squadristici guidati dai missini Caradonna e Almirante spostano la mira e le attenzioni del movimento: dal Vietnam si passa alla resistenza come lotta al fascismo. Le canzoni partigiane dei “Dischi del sole” diventano un *must* e vengono riproposte in chiave marxista-leninista dalla Commissione artistica della Statale di Milano nell’album “La guardia rossa – Canzoni di lotta del proletariato italiano”. Mentre “Nove maggio”¹²⁷, la canzone di Ivan Della Mea contro l’ingessamento istituzionale della resistenza diventa la “linea” del movimento che sente forte il bisogno di un modello:

La resistenza divenne il modello ideale, quello stesso che, a livello internazionale era simboleggiato dalla Cina, da Cuba, dall’America Latina. In Italia c’erano stati i partigiani, i “fratelli maggiori” (per dirla col verso di una canzone di Fausto Amodei d’inizio anni sessanta). Con un’interpretazione psicoanalitica, quei “partigiani fratelli maggiori” rappresentavano un sostituto alla figura paterna, messa fuori campo dalla contestazione generazionale. La riprova di ciò la si ha nella tendenza, da parte di ogni gruppetto della sinistra extraparlamentare, ad “adottare il suo partigiano”, con-

¹²⁷ “E nei giorni della lotta/rosso era il mio colore/ma nell’ora del ricordo/oggi porto il tricolore./Tricolore è la piazza/tricolori i partigiani/«Siamo tutti italiani»/«Viva viva la nuova unità»./ E che festa e che canti/ e che grida e che botti/ e c’è Longo e c’è Parri/ e c’è anche Andreotti./E c’è il mio principale?/quello che mi ha licenziato/quello sporco liberale/anche lui tricolorato./Mi son tolto il fazzoletto/quello bianco verde e rosso/ed al collo mi son messo/quello che è solo rosso./ E mi hanno dato del cinese/ mi hanno detto “disfattista”/ ho risposto secco secco/«Ero e sono comunista»./Ieri ho fatto la guerra/contro il fascio e l’invasore/oggi lotto contro il padrone/per la stessa libertà./E se vi va bene il liberale/con Andreotti e il tricolore/io vi dico «Siete fottuti/vi siete fatti incastrar»./ E mi hanno dato del cinese/ mi hanno detto “disfattista”/ ho risposto secco secco/ «Ero e sono comunista»“.

dotto in pellegrinaggio da un'assemblea a una "festa popolare", da un comizio a una sfilata¹²⁸.

Il "vento fischia ancora" e ai borghesi "son dati pochi mesi": è un clima di grandi passioni politiche che si riverbera anche sul cinema, almeno in un *certain cinéma*. Nei cinematografi si proiettano *La Cina è vicina* di Bellocchio e *Soversivi* dei Taviani (ma, nel '69, anche *Easy Rider* di Dennis Hopper...), nei cineclub cominciano a circolare i film del terzo mondo (*Hasta la victoria siempre* di Santiago Álvarez, *Memoria do cangaço* di Paulo Gil Soares, ecc.), qualche vecchia firma si "mette al passo" come Pontecorvo che firma *Queimada* e Antonioni *Zabriskie Point*. La contestazione non legge solo Mao e Marx, va al cinema, è una "contestazione cinefila", come ricorda Bertolucci in *The Dreamers - I sognatori*¹²⁹: «Ero diventato membro di quella che in quei giorni era una specie di massoneria, la "massoneria dei cinefili", quelli che chiamavamo "malati di cinema"». Il cinema diventa una componente del tentativo sessantottino di migliorare il mondo e per i giovani rappresenta l'occasione di incontro e condivisione di idee, di discussione su temi quali la politica e la guerra, gli aspetti della società che si vogliono cambiare.

È inevitabile che la resistenza torni ad essere un buon soggetto cinematografico che necessariamente riflette il dibattito politico in corso. La rappresentazione cinematografica della resistenza da un lato sente il bisogno di farsi storia, e storia-politica, e non più semplice ricostruzione, commemorazione, e narrazione di finzione, dall'altro elemento attivo della discussione. Prevalgono racconti che

¹²⁸ MIMMO FRANZINELLI, *La resistenza e le provocazioni del sessantotto*, in «L'impegno», a. XXI, n. 2, agosto 2001.

¹²⁹ *The Dreamers - I sognatori* del 2003 è un amarcord bertolucciano del sessantotto.

si ispirano direttamente a personaggi e fatti reali come: *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini (1968), *Corbari* di Valentino Orsini (1970), dedicato alla figura d'un giovane romagnolo, Silvio Corbari, che fra il '43 e il '44, nel faentino, conduce una sorta di guerra personale contro i nazifascisti, *Salvo D'Acquisto* di Romolo Guerrieri (1975) sull'eroico gesto di un carabiniere che si sacrifica per evitare la rappresaglia, *Quel giorno Dio non c'era* di Osvaldo Civirani (1970) che ricostruisce la strage di Filetto di Camarada sull'Appenino abruzzese avvenuta il 7 giugno del 1944, o *Rappresaglia* di George Pan Cosmatos (1973) sull'eccidio delle Fosse Ardeatine. Il marcato legame con la storia è segnato dall'antifascismo "militante" e anticapitalistico, e i protagonisti delle vicende resistenziali devono assumere caratteristiche paradigmatiche ed esemplari.

1. *I maoisti*

Un vero modello per la stagione sessantottina è il Silvio Corbari di Orsini, figura anomala di combattente, uno di quelli che gli stessi partigiani definivano "colpista". Racconta il regista:

Era una storia al di fuori degli schemi della oleografia piuttosto si rappresentava l'illusione di noi giovani di allora che dall'ultima pallottola sparata nascesse un mondo completamente diverso per gli uomini, mentre questo non avvenne. E trasferii nel film questa specie di furore giovanile, con un'impostazione quasi allegramente tragica¹³⁰.

L'insofferenza del personaggio alla disciplina militare imposta dai comandanti partigiani, la sua intolleranza alle

¹³⁰ Intervista a Valentino Orsini in AMADUCCI, *op. cit.*, p. 234-235.

mediazioni politiche, lo spontaneismo organizzativo, l'anticapitalismo anarchico, costituiscono il "deposito di virtù" ideale di un ribelle a cui, in prima istanza, non difetta per nulla la passione di combattente, ma casomai la coscienza politica. In seconda istanza, però, la sua profonda alterità dalla lotta organizzata, il suo pressapochismo ideologico non sono un difetto politico, bensì il suo vero pregio, perché *Corbari* incarna l'insofferenza giovanile della fine degli anni sessanta verso i partiti "revisionisti", quelli che già preparano il futuro "compromesso storico", impoltroniti nelle mediazioni, e impelagati in piccoli interessi personali e di bottega: una sinistra che ha abbandonato l'idea di un processo di cambiamento rivoluzionario della società. Non è una forzatura interpretativa vedere nel *Corbari* di Orsini l'incarnazione di un extraparlamentare di quegli anni; o, meglio, di come venne interpretato il personaggio da una critica e da un pubblico sessantottino. Sintomatica di questa lettura è la recensione di Sandro Zambetti che, una per tutti, esemplifica come è affrontato da sinistra, o meglio, da extra-sinistra, il film, ed evidenzia anche alcune pratiche critiche negli anni in cui prevale su tutto il filtro ideologico-politico.

Non occorre forzare le cose per ritrovare nelle parole di Ulianov [il comandante partigiano regolare] gli stessi argomenti (la responsabilità della guida di un grande movimento di massa e la conseguente necessità di non buttarlo allo sbaraglio verso traguardi non ancora maturi) usati recentemente da Ingrao alla camera per giustificare la posizione del Pci in merito al decretone, in contrasto con quella del «Manifesto», alla quale potrebbe invece essere ricondotta la fiducia di *Corbari* nella "maturità del comunismo" e nella possibilità di dare alla resistenza una impronta decisamente rivoluzionaria. Non si tratta di calare arbitrariamente nel passato una problematica giunta al punto d'incandescenza solo in questi ultimi anni, ma neanche di ignorare come il filo delle scelte rivoluzionarie mancate risalga proprio ai

giorni della resistenza. La tregua istituzionale accettata, se non patrocinata da Togliatti per salvare l'unità delle forze antifasciste è un dato di fatto storico, al quale non mancano certo le giustificazioni (prima fra tutte quella della presenza delle truppe alleate in Italia e, più ancora, della spartizione delle zone di influenza fra sovietici e occidentali, sanzionata a Yalta), ma che ha indubbiamente condizionato in misura determinante gli sviluppi della resistenza e del dopoliberazione. La storia, è pacifico, non si fa con i "se" e nessuno può dire quel che sarebbe accaduto, nel caso che non si fosse tenuto conto delle esigenze immediate della guerra e del quadro internazionale in cui queste venivano a collocarsi. Ciò non toglie, però, che sia altrettanto ovvio rilevare come lo sblocco della resistenza in una sostanziale restaurazione dell'ordine prefascista trovi in gran parte la sua spiegazione in quel compromesso¹³¹.

Nell'analisi critica di Zambetti vi è tutto lo spirito dell'epoca e la battaglia politica ed ideologica che si sta combattendo a sinistra. La forza rivoluzionaria della resistenza era stata sopita dall'interno, incanalata istituzionalmente, e il gioco del compromesso avrebbe permesso la restaurazione democristiana. Ulianov, il comandante partigiano, e Corbari rappresentano dunque le due anime della lotta: la prima organizzata e ideologicamente ferma, l'altra passionale e disordinatamente popolare (quindi, anche le due anime della sinistra comunista che si combattono in quegli anni con feroci lacerazioni). In *Corbari*, i due diversi modelli si confrontano mostrando ai giovani contestatori sessantottini la necessità di unificare lo spirito ribelle e spontaneista ad un più robusto impianto politico, anche se nel film prevale la simpatia per il vendicatore solitario, per la sua temerarietà ribelle e soprattutto per il suo "programma" sintetizzabile in alcuni slogan:

¹³¹ SANDRO ZAMBETTI, *Corbari*, in «Cineforum», anno X, nuova serie, nn. 97-98, dicembre 1970.

«dare a ciascuno secondo i suoi bisogni»; «terra libera vuol dire terra vostra»; «la arerete, la vostra terra, la amerete e la difenderete. Ogni ettaro un fucile. Mettetelo bene nella vostra testa, finalmente libera di desiderare, di pensare: da oggi dovrete imparare a fare da soli», il cui sapore è rinvenibile nelle parole d'ordine maoiste di quegli anni.

La resistenza s'identifica con la lotta di classe, la guerra è alla proprietà privata borghese e ai fascisti che la difendono. Con l'esplosione della "strategia della tensione" di matrice fascista, con le "stragi di stato", la resistenza assume nuovi significati: bisogna difendere la democrazia dai nuovi pericoli, bisogna attivare una nuova resistenza al terrorismo nero e ai corpi deviati dello stato. L'antifascismo si coniuga all'operaismo, al radicalismo politico del sessantotto, e la resistenza è un esempio vivo del passato da imitare ora e qui. Gli applausi del pubblico in sala alla sequenza in cui il padrone, l'antipatico ingegner Ricciardi, viene appeso a testa in giù ai cancelli della fabbrica, vanno non al passato, ma al presente. Così, bisogna fare; punto e basta. Così come, senza andar tanto per il sottile, bisogna passare per le armi i fascisti e i loro "scherani", tipo i direttori di giornali che stravolgono la realtà dei fatti (siamo all'indomani della strage di piazza Fontana di Milano, con l'anarchico Pinelli, il "mostro" innocente, sbattuto in prima pagina dal direttore del «Corriere della Sera»). Corbari "è vivo": questa è la notizia, e di lì a qualche anno ci penseranno le Brigate rosse ad entrare in azione.

Per i critici "distaccati" dall'agone meramente politico, il film appare un cappello e spada, una *western-story*, la spettacolarizzazione della lotta di liberazione, più che un "serio" film resistenziale, anche se per lo storico Giovanni De Luna, le azioni compiute da Corbari sono addirittura

ra più “spettacolari” del film¹³². Tanto per cominciare, l’ambiente storico in cui si svolgono le azioni del celebre partigiano è tutto sommato vago e senza tempo, un contesto più drammaturgicamente oppositivo che dialettico: i buoni, da una parte, i cattivi, dall’altra. Dei tedeschi vi è solo qualche flebile traccia nella prima sequenza, mentre in primo piano abbiamo i militi repubblicani, baschetti sulla ventitré e sguardo fiero e virile “alla decima Mas”. I riferimenti di *Corbari* sono più cinematografici che storici: la coppia Bonnie e Clyde di Arthur Penn, il western all’italiana, il Sam Peckinpah de *Il mucchio selvaggio*, il cinema d’azione di serie B, il nazional-popolare di seconda visione, e persino un veloce richiamo al sexy-film (la scena d’amore in controluce tra Giuliano Gemma, il “Ringo”, e la bella Tina Aumont)¹³³. Orsini, dimenticato del tutto il neorealismo, ma anche la commedia all’italiana, apre alla veloce decadenza del cinema italiano anni settanta, con le sceneggiature frettolose, la fotografia piatta fatta di economiche illuminazioni frontali, scarsi

¹³² Così le riassume: «Il battaglione comandato da Silvio Corbari si costituì – effettivamente – nel febbraio del 1944, con 30-40 uomini che operavano sull’Appennino forlivese, tra le valli del Lamone e del Montone. Nell’aprile del 1944 si ebbe la prima occupazione di un paese (nella realtà storica Modigliana); il 23 maggio 1944, presso Predappio, in circostanze rocambolesche fu ucciso il console della milizia fascista, Gustavo Marabini, responsabile di rastrellamenti e fucilazioni di renitenti. Il 17 luglio, un attentato organizzato attraverso il predisposto scoppio di una capanna piena di dinamite, costò la vita a 17 tedeschi. Il 18 agosto 1944, infine, insieme ad altri tre compagni Corbari fu sorpreso a Cornio da ingenti forze tedesche e, dopo aspra lotta, ferito e catturato. I quattro furono lo stesso giorno impiccati a Castrocaro e poi esposti nella piazza maggiore di Forlì». Cfr. GIOVANNI DE LUNA, *Cinema e resistenza negli anni ’70*, in «Cinema. Storia. Resistenza. 1944-1985», Istituto storico della resistenza in Valle d’Aosta e Franco Angeli, Milano 1987, p. 45.

¹³³ La cosa curiosa è che l’unica copia del film in homevideo è rinvenibile in Giappone ed è inserito nella collana “cinema italiano d’azione”.

movimenti di macchina. Il “cinema resistente” del dopoguerra è ormai il lontano ricordo di un’altra generazione di registi e di italiani. La contestazione al cinema e al mondo si fa, qui e ora, con gli slogan: «Voglio di più», dice Corbari. Cosa di più? Vuole “l’immaginazione al potere”, ma l’immaginazione cinematografica di Orsini è povera, appiattita dagli effetti, e schiacciata dalla presenza guasconeggiante di Giuliano Gemma.

Non si lesinano nel film ironiche frecciate alle interpretazioni storiografiche “riduzioniste” della resistenza. Nelle prime sequenze, il compagno di Corbari, l’intellettuale, lo studente Casadei, per convincerlo ad aggregarsi alle brigate partigiane organizzate, gli urla: «Ma non capisci che la resistenza è un secondo risorgimento!»; e lui, ovviamente, sbuffa. Per l’anarchico Robin Hood partigiano, la lotta resistenziale non è contro i tedeschi, accidente della storia, ma contro i padroni che armano e foraggiano i fascisti e affamano i contadini; né tanto meno egli si batte per concludere il ciclo storico-istituzionale iniziato con le guerre d’indipendenza. La sua lotta ha altri obiettivi: eliminare le banche, le cambiali che strozzano i contadini e la povera gente, dare la terra a chi la lavora, costruire un potere dal basso. La resistenza è rivoluzione proletaria, altro che “secondo risorgimento”, perché il Corbari cinematografico è figlio della cultura politica sessantottina.

Non a caso il film venne detestato dai vertici del Pci: Antonello Trombadori, lo stesso Pajetta, lo attaccarono ferocemente perché, secondo loro, aveva travisato completamente la resistenza. Del resto, Valentino Orsini, ex assistente dei fratelli Taviani, aveva già espresso la sua insofferenza nei confronti della sinistra accomodante, pacifista e riformista europea, nel suo precedente *I dannati della terra*, nel quale sosteneva le tesi rivoluzionarie terzomondiste di Che Guevara contro il pacifismo di Lu-

mumba. Tutto ciò è segno di quanto il clima, la temperie culturale (segnata anche dalla guerra del Vietnam, dalla lotta “partigiana” dei vietcong contro l’invasione americana, letta ideologicamente non come lotta di liberazione nazionale, ma di resistenza ant imperialista per la costruzione del socialismo) possa forgiare l’interpretazione dei fatti storici.

Al di là dei valori formali, deboli peraltro, il film è uno dei pochi “volantini” anticapitalistici e fortemente antirepubblicani (per i fascisti di Salò non c’è alcuna giustificazione: sono solo degli squallidi esecutori) del cinema resistenziale. Il vero nemico da combattere non sono i nazisti invasori, quasi degli impicci sulla strada della rivoluzione, ma è il cinico industriale col farfallino, quello che ha finanziato le squadacce d’azione nel ventidue perché bastonassero gli operai in sciopero e che ora finanzia le milizie della guardia nazionale repubblicana perché continuino a farlo. A costui interessa poco che Corbari faccia saltare in aria i tedeschi, non è affar suo, ma è preoccupato che le idee anticapitalistiche del rivoluzionario partigiano si diffondano tra gli operai delle sue fabbriche mettendo in pericolo la produzione, cioè il profitto. I fascisti di Salò, come i fascisti della marcia su Roma, obbediscono subalternamente, mettendosi alla caccia del “bandito” che infastidisce i padroni.

Si fa piazza pulita delle tesi storiografiche del fascismo come patologia dello spirito, crisi dell’Italia liberale, interruzione del processo risorgimentale, e di conseguenza della lotta di liberazione partigiana come qualcosa che riannoda i fili interrotti da Mussolini e compagni. Corbari, il bel Corbari di un Giuliano Gemma che sembra uscito da una manifestazione alla Statale di Milano, con il suo maglioncino dolce vita, la faccia sempre ben rasata da studente di lettere e filosofia, una corona di denti smagliantemente bianchi, è la vera novità del cinema resi-

stenziale, colui che meglio incarna i sogni della generazione postmarcusiana, maoista, terzomondista. Non riuscirà a diventare un mito iconografico-politico per la debolezza registica di Orsini e del cinema italiano ormai sull'orlo della catastrofe economica, produttiva, stilistica, anche se il personaggio aveva tutte le carte in regola per essere il cheguevara cinematografico-resistenziale degli anni settanta.

2. *Gli eroi di tutti*

L'archetipo dell'eroe per tutte le stagioni è il *Salvo D'Acquisto* di Guerrieri, ma per altre ragioni. Il povero carabiniere interprete del generoso atto di altruismo, è "solo" un bravo ragazzo, timorato di Dio, che non agisce per motivazioni ideologiche o politiche ma per umanesimo, tanto che persino ai tedeschi spiace fucilarlo e quasi si commuovono. Anche i carabinieri e le parrocchie avevano bisogno di un loro eroe. Massimo Ranieri, che interpreta il carabiniere dalla faccia immota, è già alla prima apparizione destinato al martirio, e si muove in un contorno da sceneggiato in cui tutti sono giustificati, nessuno è veramente cattivo, e sembra che la colpa sia dovuta al fato malandrino. Curiosa è la prima parte, in cui Guerrieri presenta le parti in gioco. È il 25 luglio del '43, la radio dell'Eiar trasmette la notizia della caduta del fascismo e i messaggi del re e di Badoglio. Il primo ad esultare è il barbiere Rubino, interpretato da Enrico Maria Salerno, l'antifascista di prammatica, giocatore di carte, estroverso, e che per primo andrà a combattere con i partigiani: «Il duce ha preso un calcio nel culo... è la cosa più storica che ha fatto. [...] È nell'ordine naturale delle cose e che alla fine sempre, sempre, sempre accadono. Ed è successo!». C'è il parroco attonito e incupito che si rin-

chiude in canonica per non assistere ai festeggiamenti. C'è la coppia di marito e moglie veneti, lei piange e lui: «Cossà ti ga da pianser?». Moglie: «Poareto..». Marito: «Poareto?». Moglie: «Mandà via cussì come na serva... in fondo qualcosa de bon lo g'aveva fato». Marito: «Ma va in mona, va là... cossa gao fato de bon quel là? Ma va...». C'è il fascista incazzato che dalla finestra urla: «Cantate, cantate... che è l'ora dei mezzi uomini, per vent'anni vi abbiamo tappato la bocca e rotto le corna, ma non è finita... non è finita... brutti vigliacchi, bastardi!». E Rubino commenta: «Il grano si miete tre volte all'anno, la gramigna mai».

Guerrieri trasforma il soggetto firmato da Giuseppe Berto in una piccola commedia all'italiana di paese, con i tedeschi cattivi per necessità militare e così distaccati da citare comicamente persino Brecht («Sventurata quella terra che ha bisogno di eroi»), i partigiani ridotti ad un barbiere ubriacone, uno zoppo e una ex prostituta, il parroco filofascista, il popolo che subisce la storia senza capirne granché, e, su tutti, la figura del carabiniere a cui è affidato il compito di mostrare che al di là degli eventi e delle parti in commedia, prevale il senso della divisa e della personale coerenza. Alla maggioranza silenziosa, a cui Berto sembra da tempo affidare il senso più profondo della storia, Guerrieri oppone una maggioranza di tipologie caricaturali e grossolane, anche dal punto di vista dei dialoghi. La madre superiora, protestando per una scritta anticlericale con D'Acquisto, gli fa una ramanzina figlia del tempo politico degli anni settanta:

Madre superiora: «La chiesa ha sofferto più di tanti altri per colpa del regime. È stata umiliata, oppressa, saccheggiata, ma proprio per questo è il momento più delicato per difendersi dal bolscevismo nemico di ogni religione e di ogni libertà».

E, subito dopo, rivolge un discorso ai bambini della colonia:

Madre superiora: «Ieri, 25 luglio del '43, vent'anni di dittatura sono finiti. È una data che non dovrete mai dimenticare, data la vostra giovane età non siete stati sfiorati dai danni della dittatura, ma è mio dovere farci capire il significato di due parole fondamentali nella vita di ogni uomo: dittatura e libertà. La libertà viene uccisa dalla dittatura, La libertà è nemica di ogni tiranno».

Gli unici ad avere una caratura politica e civile, a dimostrare una fermezza responsabile nel difficile momento storico, sono la chiesa, l'arma dei carabinieri e l'esercito. I comizi di Rubino, il partigiano, sono rozzi e fatti di slogan, e il resto del paese, al massimo, festeggia ballando. D'Acquisto appare in confronto di una nobiltà assoluta, fuori dall'agone e dalle controversie temporanee: è la superiorità dei valori del dovere e del sacrificio sulle baronde della politica. Il modesto e agiografico *Salvo D'Acquisto* è la risposta dell'Italia moderata e cattolica ai mutati rapporti di forza sociali, e il tentativo di accreditare un'arma, quella dei carabinieri, attaccata dal movimento studentesco e dalle forze extra-parlamentari di sinistra che la considerava "serva dei padroni". Trent'anni più tardi, nel 2007, Alberto Sironi dirige una fiction in due puntate sull'eroico carabiniere: i tempi politici e cinematografici sono cambiati, ma l'intento di opporre una "resistenza buona" ad una "cattiva" rimane.

La "resistenza buona" per definizione è quella della famiglia de *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini con la collaborazione in sceneggiatura di Cesare Zavattini, il cui tono è quasi pregiudizialmente cerimoniale e rievocativo. Non era la prima volta che la vicenda aveva tentato registi di formazione diversa come Vergano, Blasetti, Germi, ma fino al 1957 e al documentario di Elio Petri, *I sette*

contadini, i progetti restarono sulla carta. Poi, nel '68, l'onesto lungometraggio di Puccini racconta finalmente la storia dell'anomala famiglia emiliana. I Cervi possedevano un casale nel Reggiano e per coltivare la terra adottavano tecniche moderne tra lo scetticismo dei vicini, leggevano libri, e agivano tutti assieme sotto la guida patriarcale di Alcide, il padre. La solidarietà interna della famiglia, un misto di cristianesimo e socialismo, si esplicò all'esterno, dopo l'otto settembre del '43 fornendo assistenza ai partigiani e ospitando militari americani, inglesi e russi fuggiti dai campi di concentramento. I sette fratelli finirono il 28 dicembre del '43 davanti al plotone d'esecuzione dei fascisti repubblicani, e solo il padre, le donne e i bambini vennero risparmiati.

Il film di Puccini, fortemente boicottato dalla censura preventiva e poi vietato inspiegabilmente ai minori di quattordici anni, è costruito attorno a due blocchi narrativi: il primo, in bianco e nero, è l'antefatto di una famiglia di antifascisti e anticlericali più per bisogno istintivo di proteggere il lavoro che per consapevolezza ideologica; il secondo, a colori, è il racconto della lotta partigiana e del martirio finale. Il tutto procede per pennellate quasi iconografiche forse troppo disseccate dall'enfasi e dalla retorica nonostante il cartello iniziale con la sestina finale della poesia di Salvatore Quasimodo "Ai fratelli Cervi, alla loro Italia". L'adesione della famiglia Cervi all'antifascismo prima e alla resistenza dopo è segnata da momenti di dubbio "pedagogico", ovvero di lezione rivolta al pubblico per obbligarlo a "farsi un esame di coscienza". Aldo (Gian Maria Volonté) vuole convincere i fratelli ad aderire alla lotta antifascista attraverso Lucia Sarzi, l'attrice di una compagnia di scavalcamontagne che fa parte del movimento clandestino, ma loro nicchiano un po'.

Aldo: «Noi finora abbiamo lavorato da soli, alla buona, ma ci vuole altro per smuovere le cose».

Gelindo: «Però... questo non è un gioco. Noi abbiamo la terra, le mogli, i figli... più ci allarghiamo e più aumentano i pericoli».

Ferdinando: «Va bene... va bene... ma a noi chi ce lo fa fare... te lo sei mai chiesto?».

Gelindo: «Io sì! Perché non se n'è mai parlato?».

Ferdinando: «Ma allora spiegatemi perché proprio io?».

Aldo: «Ma cosa vuoi spiegare a questo punto? Sei tu che lo devi sapere... dentro!».

Ferdinando: «Ma lo so... lo so come te lo so, ma so anche che c'è il lavoro da fare e che noi stiamo qui a perder tempo!».

Ettore: «Tutti gli altri stanno buoni, tranquilli... perché soltanto noi?».

Gelindo: «Proprio perché stanno buoni capisco che sbagliamo!».

“Stare buoni” è lo sbaglio. Bisogna agire, e i fratelli Cer-
vi agiscono anche se non è facile per una povera famiglia
contadina e i dubbi sull'efficacia delle azioni restano:

Aldo (a Lucia): «Di mille manifestini, secondo te quanti ne arrivano?».

Lucia: «Certo... lo sai è un lavoro lento il nostro, va avanti piano, piano, ma un poco alla volta arrivano».

Aldo: «Arrivano? Mah... io penso che ci vorrebbero dei secoli per convincere tutti a forza di manifestini. Gli italiani dormono, sono diciotto anni che dormono... dormono».

Gli italiani “dormono” e per Aldo l'unico modo per smuoverli è agire immediatamente con azioni terroristiche contro i fascisti, ma la “linea” ufficiale dettata da Dante, il dirigente comunista che arriva dalla Francia, per il momento è l'attesa. È difficile dire se Puccini e Zavattini vogliono qui, alle soglie del '68, fare un riferimento critico al presente, all'“immobilismo” da “talpe” del Pci,

ma l'insistenza e la centralità delle scene in cui alla frenesia attivistica di Aldo si oppone la ragionevolezza della militante Lucia sembra in un primo tempo confermare l'ipotesi. Bisogna, dunque, agire per far uscire dal loro torpore "gli italiani che dormono"? Ricordiamo che il clima politico è in fibrillazione: tre mesi dopo l'uscita del film, proiettato la prima volta nel febbraio del '68, scoppia il maggio francese e in Italia prende il via la "contestazione" studentesca. Ma Aldo, successivamente, dà ragione a Lucia: «Non possiamo perdere la testa», bisogna avere pazienza e avere fiducia nella "linea": è rientrato nei ranghi. Che il film abbia un'intrinseca vocazione pedagogico-didattica è confermato anche dalle valutazioni critiche. Francesco Dorigo scrive:

In una situazione difficile come la nostra, proporre ai giovani un esempio così valido di sacrificio e di amore alla libertà, è quanto meno importantissimo e indispensabile¹³⁴.

Da questa linea narrativa, più che dalla "linea" politica, il film non si muove restando così un'opera d'impegno civile e nient'altro.

3. Il peso dei padri, la memoria dei figli

A dare un'ottica cinematografica diversa all'antifascismo e alla resistenza è Bernardo Bertolucci, un autore della nuova leva generazionale degli anni sessanta, ne *La strategia del ragno* e in *Novecento*. Il primo, del 1970, è segnato dalla difficoltà se non impossibilità di potersi liberare dalle macerie del passato, dai "padri", dalle contraddizioni di un difficile mutamento, da un desiderio irrea-

¹³⁴ FRANCESCO DORIGO, *I sette fratelli Cervi* [recensione], in «Cineforum», anno VIII, novembre 1968, n. 79, pag. 693.

lizzato, ma anche dalle speranze di potersi proiettare in un altrove utopico. È il magone interiore che si prova quando la storia s'incrina in un punto di crisi, spezza il passato ma non è ancora futuro: è un presente sospeso. Già il Fabrizio di *Prima della rivoluzione*, opera seconda di Bertolucci (1964), sogna l'uomo nuovo, «una umanità di figli che siano padri ai loro padri», e già nel titolo è presente un discorso sul tempo: “prima”, prima della rivoluzione. È la nostalgia di un tempo passato, di un tempo perduto, di un'innocenza che non può più tornare, e di un'utopia che ancora non si realizza. «Mentre vivo – dice Fabrizio – sento già lontanissimi i momenti che sto vivendo. Così non voglio modificarlo, il presente. Lo prendo come viene, ma il mio futuro di borghese è nel mio passato di borghese». Ognuno di noi è la cristallizzazione di vari tempi: l'individuale, il familiare e il tempo storico; un flusso di memoria, presente e futuro.

La strategia del ragno non è propriamente un racconto sulla resistenza, ma ambientato prima, al tempo del fascismo trionfante e dell'antifascismo clandestino; ma poco importa nel contesto “atemporale” del film che affronta, mescolando il tempo dell'oggi con l'ieri, il tempo individuale con quello della storia, coloro che hanno combattuto il fascismo e hanno vissuto la guerra e la resistenza, e i figli del benessere anni sessanta desiderosi di realizzare un'altra stagione antifascista ed incapaci di uscire dalle proprie contraddizioni personali. Probabilmente, è la stessa dinamica personale vissuta dai padri, eroi per lapidi, ma nella realtà uomini veri, con le loro passioni, amori, paure e vigliaccherie.

L'Athos Magnani dei nostri giorni torna svogliatamente a Tara (o terra, o l'*Heimat* della casa di *Via col vento*), paesino indeterminato della Bassa padana (nella realtà Sabbioneta) dov'è nato. Deve partecipare alla inaugurazione della lapide dedicata al padre Athos, eroe resistente

ucciso dai fascisti, ma, in un vortice temporale che dissolve il prima e il dopo, percepisce che nel racconto del passato paterno qualcosa non quadra. Il genitore, “l’eroe” antifascista, aveva organizzato un attentato a Mussolini: una bomba doveva scoppiare nel teatro di Tara durante la rappresentazione del “Rigoletto” alla quale doveva presenziare il duce. Però, qualcuno lo ha tradito, il complotto è stato scoperto, e Athos è stato ucciso dai fascisti. Questa è la versione ufficiale dei fatti, ma dai confusi e reticenti racconti dei testimoni del tempo, Athos ricostruisce una dinamica ben diversa: il padre, forse per paura, per vigliaccheria, o per chissà quale motivo, ha denunciato alla polizia la congiura contro il duce. Da eroe è diventato un traditore, e per pagare la propria colpa, convince i suoi compagni ad ucciderlo facendolo passare per un martire della violenza fascista. All’Athos figlio, al suo arrivo a Tara, sembra importare poco ciò che è accaduto al padre, ma strada facendo viene avvolto dal mito, dalla storia, dal passato che non passa e rimane lì, ingombrante, e con il quale bisogna fare i conti. L’antifascismo e la resistenza non possono finire in un monumento freddo, come quello che vuole ricordare “l’eroe” Athos Magnani, perché sono dentro di noi come un “padre” che bisognerà forse “uccidere” per rinascere. Ma i padri sono anche altri.

Consideravo *La strategia del ragno*, al tempo in cui l’ho fatto – dichiara Bertolucci – un film con una chiave anche politica contemporanea. Ero nel Pci e mi interessava molto quello che succedeva nel Pci. Athos figlio che scopre il tradimento di Athos padre, era un po’ come Berlinguer che scopre lo stalinismo di Togliatti, ma così come lo stalinismo di Togliatti aveva avuto una sua necessità, così l’aveva il tradimento di Athos padre, no?¹³⁵.

¹³⁵ In FALDINI, FOFI, *op. cit.*, p. 140.

Meno psicoanalitico e acronotopaico è *Novecento* (1976), scritto da Bertolucci assieme a Kim Arcalli (autore anche del montaggio del film), che si apre e si chiude il 25 aprile del 1945, come se il novecento partisse e arrivasse lì, si racchiudesse in quella data fatidica. La prima scena dell' *Atto I*, nei giorni della liberazione, tra i campi di pecore un ragazzo avanza cantando allegro e fiero col mitra a tracolla cantando:

Per tutte quelle facce scheletrite/per tutte quelle vittime in-
vendicate/compenseremo sulle barricate/piombo per piombo!
/Sugli aspri monti ci siam fatti lupi/il nostro grido è libertà
o morte/al pian scenderem con la mitraglia/per la battaglia.

Il ragazzo alza gli occhi da terra, si ferma e il canto gli muore in bocca: dal folto di un cespuglio un repubblicano spara una raffica di mitra. Il giovane partigiano è incredulo, si guarda il ventre sbudellato, poi si mette a correre mormorando: «Ma la guerra è finita... perché?... perché?». Nei campi i contadini avvistano i fascisti Attila e Regina in fuga, li inseguono e li trafiggono con i forconi. Al gruppo di contadini si aggrega Leonida, un ragazzino armato di fucile perché, dice, vuole togliersi la soddisfazione di ammazzare anche lui qualche fascista. Dopo un po', si allontana, entra nella casa di Alfredo, il proprietario terriero [dalla sceneggiatura]¹³⁶:

Alfredo: «Chi ti manda?».

Invece di Leonida dalla fila delle vacche esce un vitellino dal pelo biondo, trotterellando sulle zampe incerte. Dietro viene Leonida. Alfredo lo guarda: il bambino non piange più. Ha il volto serio, severo. In una mano ha il fucile, nell'altra la catena.

¹³⁶ BERNARDO BERTOLUCCI, FRANCO ARCALLI, GIUSEPPE BERTOLUCCI, *Novecento Atto primo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 12-13.

Alfredo: «Di, l'idea è tua, eh? Dimmi la verità».

Il bambino fa un cenno con il fucile e Alfredo è costretto a entrare tra due vacche, nel posto lasciato libero dal vitellino. Il padrone tra le bestie: una piccola rivoluzione compiuta con la naturalezza e la crudeltà dell'infanzia. E non è un gioco. Quella mattina del 25 aprile, Leonida ha smesso di giocare, fa sul serio. Alfredo ha capito. Vorrebbe avere un dialogo con lui, paradossale incarnazione del nuovo potere. E invece riesce solo a monologare.

Alfredo: «Sai... Bisognerebbe cambiare tutto qui dentro... Lo sai che in America... che ogni vacca ha la sua fontana? ... Eh, sono vacche americane, hanno tutte le comodità... e tu ci andresti in America? Eh Leonida?».

Alfredo sorride tra sé. Poi alza gli occhi, per verificare l'effetto della battuta sul bambino. Il volto di Leonida non s'è mosso di un millimetro.

Leonida: «Chiamami Olmo!».

Alfredo: «Il tuo nome non è più Leonida?».

Leonida: «Il mio nome da partigiano è Olmo».

Alfredo: «Ma lo sai chi era Olmo?».

Leonida: «Io so... io so... che era il più coraggioso».

Alfredo: «Il più coraggioso... mio piccolo carceriere, e allora cosa pensi del tuo padrone?».

La voce di Leonida come una coltellata:

Leonida: «Non ci sono più padroni!».

Inizia il lungo *flash-back*. Nel finale dell'*Atto II*, il concetto viene ribadito. È il 25 aprile del '45, nella tenuta giunge dalle montagne un gruppo di uomini che chiede ai contadini se è vero che da ora in poi le terre dei padroni saranno date a chi da sempre le lavora. La terra a chi lavora, eguaglianza sociale, giustizia: ecco gli ideali che Bertolucci indica nella lotta resistenziale, ma mostra che vengono subito negati con l'arrivo nella cascina di un comitato del Cln, scortato dai carabinieri, che impone ai contadini la consegna delle armi. Il padrone "è vivo", e la resistenza è finita senza cambiamenti palingenetici o di

semplice equità sociale. Eppure, è nel finale che Bertolucci indica al pubblico d'allora che la resistenza è ancora necessaria, un valore vivo che si può reincarnare nell'oggi. Poco prima di mettere la parola "fine", il regista inserisce la sequenza di una giovane contadina che, dall'alto di un carro di fieno, racconta di vedere dei briganti neri che scappano inseguiti da un uomo in bastone. All'orizzonte, in realtà non c'è nulla, e una vecchia esclama: «Beata gioventù che vede quello che non c'è». Quel che non c'è, ovvero la rivoluzione, potrebbe esserci: basta "vederla".

4. Partigiane

L'Agnese va a morire di Giuliano Montaldo chiude emblematicamente, in quel 1976 che aveva visto esplodere la "falsa memoria" bertolucciana, la terza stagione (i successivi *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani, e *Dalla nube alla resistenza* della coppia Straub-Huillet, sono casi a parte, isolati). Montaldo propone una delle poche figure di partigiane di un cinema italiano che aveva rappresentato finora la donna come vittima sacrificale, osservatrice silente, madre-madonna che accoglie tra le sue braccia l'eroe morente, oppure come il lato debole del popolo che per "un piatto di minestra" si vende al nemico, salvo poi redimersi in una finale resurrezione catartica. La donna è stata spalla dell'uomo, o angelo tentatore, ha pianto al suo fianco, magari è anche morta, ma mai da autentica protagonista della lotta di liberazione. *L'Agnese* di Montaldo è protagonista, ma non in una piena autonomia di genere e con un percorso collaterale, subalterno al ruolo maschile e non di piena coscienza politica.

L'ingresso di Agnese tra i partigiani è con un ordine maschile: «Porta questo pacco da Magòn... per una don-

na è più facile passare in mezzo ai tedeschi». Anche dopo essersi dimostrata coraggiosa, forte e combattente, quindi con un carattere ben individuabile, è pur sempre chiamata dagli altri compagni come “l’Agnese di Palita”, il marito che i tedeschi hanno portato via perché antifascista. È la vedova di un compagno e non una compagna con una sua identità slegata dai legami parentali; ma viene chiamata anche “mamma Agnese”; quindi o moglie o madre. L’”Agnese di Palita” è per l’autrice del racconto omonimo, Renata Viganò, la:

rapresentante di tutte le donne che sono partite da una loro semplice chiusa vita di lavoro duro e di famiglia povera per aprirsi un varco dopo l’altro nel pensiero ristretto a piccole cose, per trovarsi nella folla che ha costruito la strada della libertà¹³⁷.

Il romanzo è edito nel 1949 e steso prima della sconfitta del 18 aprile del ’48, quando ancora l’entusiasmo e le speranze di un “nuovo mondo” che trovasse le sue radici nella lotta partigiana non erano ancora state soffocate, e la “strada della libertà” sembrava percorribile. Vive di schematizzazioni (“I ricchi vogliono essere sempre più ricchi e fare i poveri sempre più poveri, e ignoranti, e umiliati”), di tagli netti: da una parte i contadini, i “ribelli”, i poveri cristi magari affiancati da qualche intellettuale che predica che “bisogna cambiare il mondo” e che “tutti devono avere il pane, e non solo il pane, ma anche il resto”, dall’altra i nemici, i fascisti, i tedeschi, i padroni, i pavidì, gli incerti, i traditori. Vive di un carattere unitario, di un genuino antifascismo generico, umanitario, populi-

¹³⁷ VIGANÒ, *La mia guerra partigiana*, in LAURA BONAPARTE (a cura di), «Giuliano Montaldo e *L’Agnese va a morire*», Ghisoni, Milano 1976, p. 18.

sta, che il personaggio d'Agnese incarna nella sua umiltà contadina.

Trent'anni dopo, troppi elementi sono cambiati, e la lettura del personaggio dell'Agnese cinematografica si fa con altri "occhi": il femminismo, i limiti della genericità della lotta, gli insuccessi, la "rivoluzione tradita", ecc. La contadina, ignorante, silenziosa, anche se decisa fino all'estremo sacrificio, è criticata per la sua posizione gregaria, subalterna, gerarchicamente sottomessa al "potere militare" maschile. Appare, al pubblico politicizzato, l'ennesimo luogo comune cinematografico sulla donna negli anni della lotta resistenziale. Occorre anche considerare che la presunta gregarietà della lotta delle partigiane è in quegli anni sotto il torchio dalla nuova storiografia che inizia a mettere in crisi la suddivisione ideologica e storiografica tra resistenza attiva e resistenza passiva, gerarchia che viene considerata per lo meno inesatta. È proprio una donna, una storica, Anna Bravo, a ricordarci che questa distinzione tra resistenza organizzata e armata, e resistenza civile, non direttamente combattente e segnata dalla spontaneità, è riduttiva e forse dietro vi è una posizione di genere perché la "resistenza passiva" è stata combattuta spesso da donne che portavano un "pacco", davano da mangiare ai partigiani, nascondevano nelle loro case un prigioniero o un fuggiasco rischiando con la loro vita¹³⁸.

Il film di Montaldo, nel clima di un sessantotto che stava sfociando nelle Brigate rosse, poteva dare adito ad interpretazioni opposte del personaggio di Agnese: l'alfabetizzazione di una lavandaia, la cuoca della resistenza, la vendicatrice coniugale, oppure il ritratto di una donna coraggiosa, il riscatto dell'altra metà del cielo, l'eroina umile della resistenza. Come nel romanzo,

¹³⁸ Cfr. ANNA BRAVO, ANNA MARIA BRUZZONE, *In guerra senz'armi. Storie di donne 1940-'45*, Laterza, Roma-Bari 1995.

l'Agnese cinematografica è una donna qualsiasi, umile, casalinga, orgogliosa di essere la moglie di uno "che sa" («Palita sa tante cose che io non so»). Non ha coscienza politica, ma: «Io so solo questo, che i tedeschi lo hanno preso [Palita], e che il suo nome stava segnato perché qualcuno ce lo aveva fatto segnare». La sua decisione di partecipare alla resistenza è all'inizio un modo per reagire, per vendicarsi e per continuare ciò che il marito andava facendo, conscia di essere solo una casalinga: «Se c'è qualcosa che posso fare io... se sarò buona». Non c'è alcuna riflessione ideologica, né una volontà politica in senso stretto: sta con i partigiani perché è l'"Agnese di Palita", e lotta per cambiare le "cose" ingiuste, come si evidenzia nel dialogo con il comandante.

Agnese: «Avete studiato da dottore?».

Comandante: «Io? No... e voi avete studiato da infermiera? Stiamo facendo cose che nessuno immaginava di fare. Il problema verrà dopo... quando ognuno dovrà tornare a fare quello che faceva prima».

Agnese: «Io lo capisco quello che volete dire... ma di questi ragazzi, nessuno torna a fare il bracciante, se prima le cose non cambiano».

Comandante: «Mica facile cambiare le cose...». [...]

Agnese: «Vi sono tante cose non giuste qui da noi. Palita diceva che era colpa della gente. Cambiamo la gente e anche le cose cambiano. Diceva così».

Comandante: «È quello che stiamo cercando di fare, Agnese».

Agnese: «Veniero, dove sono andati adesso Tom e i ragazzi... suo padre comprava per due soldi la terra di quelli che avevano l'acqua alla gola, come noi. Il figlio fa lo stesso... è ricco, lo sapete?».

Agnese ha una posizione di ausiliaria, di donna semplice e anche rozza, in cui è "difficile distinguere tra istinto e

coscienza”¹³⁹. In questo Montaldo rispetta in buona parte il romanzo e la visione del personaggio che la Viganò così descrive:

Venne l’Agnese, un giorno che stavo giù nel greto del fiume a guardar giocare il bambino con la sabbia, e intanto pensavo che forse sarei stata sempre così da sola nel guardarlo giocare e poi studiare e poi crescere e diventare uomo senza babbo. L’Agnese mi arrivò vicino con i suoi brutti piedi scalzi nelle ciabatte. Vidi per primi quei brutti piedi, ero tanto piena di odio e di pena che mi fecero schifo¹⁴⁰.

L’Agnese, è una “donna senza qualità”, subalterna, madre e moglie: una rappresentazione accolta con qualche riserva proprio dalle donne che si occupano di storia della resistenza, e certamente inaccettabile per chi si batte per una nuova politica di *gender*. Agnese sarebbe ancora una volta la donna che porta il dolore e il lutto, lenisce le ferite dei maschi, li sfama e li piange quando morti, è la donna incarnazione del sacrificio che s’immola per la memoria del proprio uomo. Per Ingrid Thulin (l’interprete del film molto diversa dall’Agnese letteraria descritta come una donna vecchia, grassa e brutta), è addirittura un esempio da non seguire:

È una brava donna che porta le cose andando su e giù con la bicicletta, ma che intellettualmente non porta molto. Gli altri facevano i discorsi di politica mentre lei pedalava. Per le donne è da considerarsi un “cattivo esempio”. [...] Agnese, quando parla di quello che fa come staffetta, dice che è poco. Il comandante invece dice che non è poco, perché lui è molto contento di avere una serva che sgobba e che va in giro. Ma Agne-

¹³⁹ Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1969, p. 201.

¹⁴⁰ VIGANÒ, *L’Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 1994, p. 243.

se ha ragione, ha fatto poco. D'altra parte non può fare molto perché non sa né leggere né scrivere¹⁴¹.

Il paradigma femminile del cinema della prima stagione viene rispettato anche nella dialettica tra donna moralmente retta, Agnese, e le vicine di casa che frequentano i soldati tedeschi, si concedono a loro e fanno la spia: sono donne dai dubbi valori etici; ma se Pina considera solo una stupida la sorella Lauretta che traffica coi tedeschi pensando di fare “solo” l'attricetta, Agnese invece ostenta disprezzo se non odio nei loro confronti. Quando Minghina, per giustificare le proprie scelte immorali dice ad Agnese:

Minghina: «Dobbiamo lavorare anche noi».

Agnese: «Coi tedeschi? Bel lavoro!».

Minghina: «Sono cristiani anche loro... e poi sono buoni con noi».

Agnese, ironicamente ribatte: «Anche con le ragazze sono buoni? Ah, ah... chissà com'è contento suo marito».

L'odio, il disprezzo, nei confronti delle donne vicine di casa, non è comunque politico, ma morale e personale, perché sono state loro probabilmente a denunciare Palita e se la spassano allegramente con chi ha ucciso il marito. Montaldo, infine, come altri registi di questa stagione, non perde l'occasione di rivolgere un predicozzo a quella parte del pubblico colluso col fascismo, o rimasto inerte alla finestra, o che ancora nel presente si ritrae o addirittura osteggia il ricordo stesso della lotta di liberazione.

Walter (ad Agnese): «Sono tempi brutti. Oggi c'è gente che fa la spia senza una ragione. Così, per paura o per rabbia... sono i primi a scappare se sentono una cannonata, se passa un aereo... ma basta che vedono un partigiano e allora sono

¹⁴¹ Ingrid Thulin in LAURA BONAPARTE, *op. cit.*, pp. 22-23.

capaci di passare sotto una pioggia di proiettili per andarlo a denunciare. Non che amino i tedeschi... ma non sopportano quelli come voi... perché vi prendete il fastidio di pensare e agire anche per chi non muove un dito, e la loro coscienza ne rimane mortificata. Una spiata e si mettono il cuore in pace. È paura, rabbia e paura».

L'Agnese va a morire chiude, sostiene De Luna, la stagione dell'antifascismo militante sessantottino. Il nemico assoluto e unico è tornato ad essere il tedesco, i fascisti "figurine sullo sfondo", e i soggetti sociali genericamente interclassisti: ecco allora i contadini, i borghesi buoni e le donne, Agnese e le sue compagne¹⁴². Il film è però anche espressione della ricerca storiografica in corso (ad esempio: *La resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi* di Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina del 1976, e *Compagne* di Bianca Guidetti Serra del 1978, e, in campo cinematografico, *Donne nel cinema* di Laura Gemini del 1975, e, poco più avanti, *Kinomata. La donna nel cinema* di Annabella Miscuglio e Rony Daopoulo del 1980) e del forte movimento femminista che si era sviluppato in Italia in quegli anni. Non è un caso che altri registi prima di Montaldo avessero cercato di trarre un film dal libro della Viganò senza tuttavia riuscire a trovare i finanziamenti. Ora, nel '77, con le donne in piazza a chiedere parità di diritti, a difendere la legge sull'aborto, a rinchiudersi in un privato-politico di genere, non è il regista a chiedere di realizzare il film, ma un produttore a Montaldo (e i produttori fiutano sempre l'aria...). Lo sceneggiatore del film, Nicola Badalucco, annota che:

[...] il libro della Viganò può sembrare datato, e per certi versi indubbiamente lo è, tuttavia contiene degli elementi che potrebbero suscitare una rilettura in chiave "femminista".

¹⁴² Cfr. DE LUNA, *op. cit.*, Milano 1987.

sta". In questa prospettiva abbiamo accentuato gli aspetti "negativi" del rapporto di Agnese con Palita, che tiene la moglie completamente all'oscuro della sua attività politica, costringendola al ruolo di donna sottomessa al marito. La stessa condizione subalterna, da pura esecutrice, caratterizza il rapporto di Agnese col comandante che la tratta con garbo un po' formale¹⁴³.

Seguendo le tendenze del momento, il film affronta di prepotenza tematiche che hanno a che fare con la "normalità del quotidiano", i sentimenti (anzi, De Luna lo definisce "soggettivismo sentimentale"), il matrimonio partigiano, le baruffe femminili tra i panni stesi, i problemi del cibo, del freddo, della subalternità nella lotta tra uomini e donne, la benevola critica ad un mondo partigiano che considera le donne nel trinomio classico di madre, moglie, figlia. L'Agnese, nonostante tutto, nonostante non possa essere elevata a simbolo di una donna emancipata e autonoma, riesce ad ottenere una complessiva "promozione" nel mondo degli uomini, un riconoscimento sociale e politico che la fa "contenta"; ha superato il confine della casalinga che non ha mai avuto tempo per imparare a leggere. Soprattutto, cosa che le critiche al femminile non hanno appieno considerato, Agnese è il primo personaggio donna al centro di una storia completamente dentro alla lotta partigiana; e se lo sguardo critico si invertisse, troveremmo che sono proprio gli uomini, i partigiani a non fare una gran bella figura, a cominciare proprio da Palita e dal comandante, un avvocato che viene dalla città, ha una preparazione di partito ma anche militare, ha fatto la guerra in Russia e ha la sua eroica ferita alla gamba. Sostiene Stefano Satta Flores che lo incarna, che il comandante è un professionista della resistenza, e vive tutto senza falsi entusiasmi, con realismo.

¹⁴³ Nicola Badalucco in LAURA BONAPARTE, *op. cit.*, pp. 24-25.

Il suo rapporto con Agnese è contraddittorio; dichiara Satta Flores:

Agnese in quest'uomo ritrova una guida che non aveva più, perché Palita era morto, e ritrova anche qualcuno per cui lavorare, a cui essere utile. Il Comandante, da parte sua, ha un rapporto abbastanza "strumentale" nei confronti di Agnese; decide di portarla con loro perché sa che può essere d'aiuto. E poi è una donna che ha ammazzato un tedesco, la sua scelta l'ha già fatta! Ci sono poi due momenti ben precisi in cui viene fuori l'atteggiamento del Comandante. Il primo è quando Agnese, nell'accampamento nel canneto, gli chiede se conosceva Palita. Il Comandante risponde gentilmente, ma ha anche un piccolo spunto provocatorio verso questa brava compagna di Palita, che se non fosse morto poteva ora essere lui il Comandante di quella Brigata e che malgrado tutto ciò non ha insegnato a sua moglie né a leggere né a scrivere. E Agnese reagisce difendendolo: "Ero io che non volevo"¹⁴⁴.

Quest'ultima è una delle poche scene aggiunte in sceneggiatura del tutto autonome rispetto al romanzo, variazione che Badalucco definisce momento di "lettura critica del personaggio rispetto al libro". Alberto Asor Rosa, rileva che, in ogni caso, già nel romanzo il comandante svolge una funzione ben precisa:

[...] mentre la massa dei combattenti è espressione di un ambiente massicciamente contadino, la figura del comandante è quella di un intellettuale venuto dall'esterno e incaricato dal partito di organizzare e *guidare* la lotta. I personaggi contadini riconoscono apertamente la legittimità di questa investitura, e la superiorità del personaggio, a cui debbono obbedienza. [...] Del resto anche in questo *l'Agnese va a morire* si riconosce vicina a molte altre opere della resistenza italiana, in cui la figura del *leader* è nove

¹⁴⁴ STEFANO SATTA FLORES, *Intervista*, in LAURA BONAPARTE, *op. cit.*, pp. 24-25.

volte su dieci quella dell'intellettuale, secondo un processo di consapevole-inconsapevole *transfert* autobiografico ed ideologico, che finisce per modellare la storia sugli schemi delle speranze e dei programmi di ristretti gruppi di rappresentanti della cultura¹⁴⁵.

Sia come sia, Montaldo non poteva fare tematicamente di più rispetto al romanzo e al personaggio: Agnese è una contadina analfabeta, una lavandaia, politicamente assente, e non era certo il caso di ricorrere a “monologhi da grillo parlante” facendola diventare ciò che non poteva essere.

[...] Ha fatto bene Montaldo a non cadere nelle panie del celebrativo, tenendosi alla larga dalla sfera emozionale e restituendoci una Agnese in negativo; non un ritratto a tutto tondo, col pericolo di innalzare un monumento kitsch a trent'anni di distanza per di più, la sottolineatura è andata verso il ruolo subalterno della contadina partigiana che trasporta bombe come si conviene a un uomo mentre gli uomini le chiedono di accudirli e di aiutarli, ma, in fondo, non considerandola alla pari¹⁴⁶.

La gran parte della critica ufficiale, da Dario Zanelli a Giovanni Grazzini, da Morando Morandini a Sauro Borelli, da Tullio Kezich a Ugo Casiraghi, assolve il film per la sua scarsa retorica, l'uso alla lontana dei precetti neorealistici assunti più per il loro valore di modello morale che di spettacolo, il tono di racconto popolare che evita le secche dello zdanovismo, l'uso accorto del paesaggio delle cavedagne, delle valli, degli argini, dei canneti che richiamerebbero la metafisica del sesto episodio di *Paisà* o la solitudine della bassa padana del Visconti di *Ossessione*; e anche nell'uso accorto e funzionale del

¹⁴⁵ ASOR ROSA, *op. cit.*, pp. 202-203 [i corsivi sono dell'autore].

¹⁴⁶ EMANUELA CALVELLI, in «Cinemasessanta», n. 12, novembre-dicembre 1976, citato in AMADUCCI, *op. cit.*, Torino 1994, p. 25.

“minimo colore dialettale” (“Andi a let chl’è mei”) che si allontana dall’abuso strumentale del dialetto nelle commedie rosa degli anni cinquanta. Ma c’è chi rileva, Lino Micciché ad esempio, che il romanzo della Viganò poteva avere qualche ragione ad essere cinematograficamente rappresentato subito, allora, nel clima del primo dopoguerra, e non negli anni settanta perché c’è il rischio di cadere in un nostalgico “com’eravamo”¹⁴⁷.

L’Agnese va a morire, dicevamo, s’inserisce in una stagione politica e sociale particolare segnata anche dal forte movimento femminista che toccava i temi del corpo, del rapporto tra personale e politico, la reinvenzione della vita quotidiana. Al centro della riflessione c’è la diversità del pensiero femminile, l’identità da difendere, e la lotta tocca anche la dimensione della sessualità, del divorzio, dell’aborto. Le parole diventano slogan: “Donna è bello”, “Donne non si nasce ma si diventa”, nel sogno di allargare i confini della politica e di cambiare la società. In piena crisi epocale, con il crollo verticale del pubblico, il cinema italiano, per paradosso, vede un vero e proprio *boom* di registe esordienti. È del ’78 *Io sono mia* di Sofia Scandurra, nato da una pratica di lavoro al femminile assieme a Dacia Maraini e la produttrice Lù Leone, cui seguiranno le opere di Cinzia Th Torrini, Giovanna Gagliardo, Maria Bosio, Loredana Dordi, Elda Tattoli e tante altre.

Il cinema “al maschile”, fiutando l’aria, non disdegna di farsi carico di tematiche con al centro donne messe ai margini della società, esiliate, offese come in *Una giornata particolare* di Ettore Scola del 1977, che apre anche alla questione omosessuale nel clima italiano fascista-machista del maggio del 1938; o donne coraggiose che sfidano le convenzioni sociali come in *Un anno di scuola*

¹⁴⁷ Cfr. MICCICHÉ, *Cinema italiano degli anni ‘70*, Marsilio, Venezia 1989, p. 274.

di Franco Giraldi sempre del 1977; o il personale viaggio nell'universo femminile di Federico Fellini nella sua *Città delle donne* del 1979, dove Snaporaz, l'uomo del film, viene catturato dalle femministe e messo sotto processo. Per contrappunto, si sviluppa un altro cinema "al femminile", quello della commedia sexy, delle Carmen Villani, delle Ely Galleani, Marisa Mell, Barbara Bouchet, Nadia Cassini, Malisa Longo, Femi Benussi, Eleonora Giorgi, Orchidea De Santis, Lilli Carati. Un cinema odiato dalle femministe che avevano invece amato Libera, il personaggio di ribelle anarchica di *Libera, amore mio* di Mauro Bolognini del 1973 (ma uscito per problemi di censura nel '75), donna assolutamente indipendente, che prima non s'arrende al fascismo e nemmeno al realismo pragmatico dell'unione matrimoniale, poi partigiana durante il conflitto bellico, per finire ammazzata per mani di un ceccchino fascista. In lei, nella sua forza, nel suo coraggio, nella sua lucidità politica, si riconosce una generazione di donne.

Libera, interpretata da una Claudia Cardinale avvolta da incredibili abiti rosso fuoco e che nei quindici o vent'anni del film non invecchia mai, non un filo di capelli bianchi, né una ruga nonostante il confino e i continui traslochi da una città all'altra (ma non è l'unico errore di ambientazione storica: le linee ferroviarie elettrificate, le moderne segnaletiche triangolari di pericolo di caduta, ecc.), piace perché non si fa mettere i piedi in testa da nessuno, nemmeno da quel poveraccio di suo marito che ne subisce tutte le esternazioni politiche. Piace perché non sa fare la casalinga, non sa cucinare il minestrone come garba al marito napoletano, non gli ubbidisce mai. La si innalza a perfetta rivoluzionaria, a femminista *ante litteram* a tutto tondo, a "vera" antifascista e partigiana. Eppure, a guardar bene, Libera è un personaggio a metà strada fra la romantica solitaria ottocentesca e la positiva

eroina dei fumetti che si muove in ambientazioni incredibili. A cominciare dalla vita da scampagnata turistica del confino, nelle sale cinematografiche, nelle riunioni scolastiche felliniane, nelle sue battaglie con grotteschi figure di fascisti. Tullio Kezich la definì una cospiratrice da operetta accarezzata da una patetica musicchetta di Ennio Morricone e che ammicca addirittura ad altre modalità produttive del tempo, ad altre “cospiratrici” sexy: «[...] se si vuole tentare un discorso serio, perché far mostrare le cosce alla Cardinale anche quando fa l'eroina tra i partigiani? Per qualche dollaro in più?»¹⁴⁸.

Comunque, piace perché è una donna del passato, ma agisce e parla come una femminista degli anni settanta, che è capace di sbeffeggiare i fascisti ed anche i compagni partigiani, è insofferente alle regole («Io non posso stare zitta, sono fatta così»), e non si tira indietro nemmeno nel difendersi da altre donne, come la sorella di Matteo, il marito, tradizionalista e moralista. Nella scena del ballo, il compagno della sorella del marito si esibisce in un complimento a Libera: «Ma sai che balli proprio bene Libera? Sei proprio brava!». Al che la sorella, acida: «Sì, sì, c'è chi fa bene una cosa, chi ne fa bene un'altra. Io per esempio sto molto bene in cucina dietro i fornelli o dietro al bancone con mio marito. Mio fratello balla molto bene mentre tu fai bene altre cose, ma la casalinga no». Al che, Libera la guarda, e l'apostrofa: «Hai fatto tre ore di treno, eh?... per venire a raccontare 'ste stronzate».

Il “digest” bologniniano di storia patria, amabilmente bozzettistico, aneddoticamente paradossale, ha una chiusa che non potè non piacere ai tanti militanti dell'ultrasinistra sessantottina che criticavano il Pci, esaltavano la resistenza come forma rivoluzionaria tradita da Togliatti, e leggevano i libri di Pietro Secchia o di Giovanni Pesce.

¹⁴⁸ KEZICH, *Il Millefilm*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 315.

La guerra è finita, Libera può riabbracciare il figlio e il marito, ciò per cui ha combattuto ha vinto: «Adesso so che il mondo si mette a posto», ma la sua gioia si spegne presto. Recatasi all'ufficio comunale per chiedere l'alloggio assegnatole, trova a riceverla il commissario fascista che l'aveva perseguitata per anni. Furibonda, si precipita al Cln per chiedere la rimozione del personaggio, ma l'aspetta un'amara conclusione. Il presidente del Cln cerca di convincerla a lasciar perdere perché non è possibile epurare il cinquanta per cento della popolazione italiana. E a Libera che ricorda che il tizio è un criminale fascista, il compagno presidente le suggerisce di tornare a casa, di riprendere la vita normale (di casalinga, cioè).

Presidente: «Compagna Zanoni, Libera, in una democrazia, ora che la tempesta è passata, ognuno deve riprendere il suo ruolo. C'è chi lavora nelle campagne, chi lavora nelle fabbriche, chi amministra, chi fa della politica... Il posto di una donna come te che ha combattuto, che ha sofferto è a casa, adesso che puoi finalmente goderti la famiglia».

Libera: «Vuol dire che per vent'anni ho fatto la matta. La guerra m'ha imparato tante cose. Mi hanno sparato addosso senza economia. Adesso siete voi che mi sparate... Lor signori facciano pure l'Italia coi fascisti... io vado a ripassarmi la ricetta del minestrone. Mi sono pure scordata come si fa».

Una rivista cattolica come «Cineforum», che in quegli anni si era decisamente staccata dall'alveo democristiano e fluttuava sempre più a sinistra, pur criticando le qualità formali del film, giudica il finale come:

un giudizio trasparente anche sui recenti fatti criminali che hanno insanguinato l'Italia [le bombe fasciste sui treni e nelle piazze]. Ciò che il fascismo in camicia nera non era riuscito a sopprimere, insomma, è riuscita ad ucciderlo la nuova democrazia, una democrazia che può dare la colpa

materiale dei fatti delittuosi a dei fanatici cecchini, ma che è la lucida responsabile, politica e morale, dei gravi fatti di ogni giorno¹⁴⁹.

Il film che raccontava l'ieri, il passato, è letto come se riguardasse l'oggi, il presente, e non completamente a torto. In effetti, le donne della resistenza, le donne che avevano aiutato i partigiani, tornano nel dopoguerra a "fare il minestrone".

Bisognerà aspettare gli anni settanta perché il processo di emancipazione femminile riprenda. I fascisti, i molti che avevano collaborato in vario modo con il regime, erano rimasti impuniti e reinseriti nei loro posti nella società, l'ideologia mussoliniana (ammesso che il duce ne avesse una...) si incuneava da anni nei gangli pericolosi dei servizi segreti e dei movimenti eversivi (più che "anni di piombo" gli anni settanta erano stati "anni di bombe" di stato). La forte interpretazione tematica, contenutistica, meglio, politica di quegli anni, affronta *Libera, amore mio* come parte e componente del dibattito in corso anche perché il film si offre a questa operazione nell'aggiornare il tema resistenziale alla luce delle nuove istanze del femminismo e dell'antifascismo¹⁵⁰. Nell'ultima scena, un cecchino fascista uccide Libera che, ancora una volta, si era ribellata a qualsiasi ordine (viene avvertita del pericolo e le viene chiesto di mettersi al riparo, ma lei disubbedisce, come sempre). I fascisti, quindi sono ancora in circolazione e sono molto pericolosi, ergo, che gli antifascisti degli anni settanta stiano bene attenti. Che l'avvertimento politico del finale si rivolga al presente, non è solo un'impressione ma è confermata dallo stesso Bolognini:

¹⁴⁹ BRUNO DAMIANI, *Filmguida*, in «Cineforum», nuova serie, anno 15, agosto 1975, n. 146, p. 569.

¹⁵⁰ Cfr. AMADUCCI, *op. cit.*, p. 98.

Quando il film è stato distribuito, i fascisti avevano già buttato le bombe, e si sapeva; invece, quando ho fatto il mio film, non le avevano ancora buttate [e Piazza Fontana?], e non si sapeva ancora – almeno non ufficialmente, il popolo non lo sapeva – che si stavano riorganizzando. E così il rapporto del film con il contesto dell'epoca era totalmente cambiato¹⁵¹.

Politicamente cosciente, e “figlia del tempo presente”, è anche la Lucia Sarzi de *I sette fratelli Cervi*. Interpretata da Lisa Gastoni che espone, sempre nel '68, il suo corpo come musa di Salvatore Samperi, Lucia è una donna forte, determinata, sicura delle proprie idee, molto più matura da questo punto di vista dell'Aldo Cervi di Gian Maria Volonté. Quando Aldo, un po' timidamente, le fa un goffo complimento politico, «Ce ne fossero di donne come lei in Italia. Se Hitler avesse avuto contro le donne non starebbe facendo tutte le porcherie che fa», Lucia gli risponde: «Certo sarebbe bello se tutte le donne si mettessero insieme a dire di no... se imparassero a protestare»; e Aldo: «E lei, allora? [...] ma di che cosa posso convincerla lei». I tradizionali ruoli politici di genere sono invertiti: è Aldo a dover imparare da Lucia. I tempi sono cambiati dagli anni sessanta, e velocemente.

Si pensi al personaggio di Cesira (Sophia Loren) de *La ciociara* di Vittorio De Sica del 1960, che vive il fascismo, la guerra e l'occupazione nazista nella pura dimensione dei problemi individuali: i bombardamenti da evitare, il negozio da abbandonare, il cibo che non c'è, e la figlia Rosetta da difendere. La donna è ancora in quegli anni il simbolo del qualunquismo degli italiani («Se non venivano a bombardare non andavamo poi male», sostiene Cesira), l'indifferenza atavica delle contadine che su-

¹⁵¹ *Bolognini*, Istituto poligrafico zecca dello stato, Roma 1977, p. 53.

biscono tragicamente la storia. Le si contrappone l'uomo, Michele (Jean-Paul Belmondo), un intellettuale comunista che s'indigna di fronte alla passività politica di chi lo circonda, e di cui s'innamora senza che questo incontro risvegli in Cesira un atteggiamento diverso nei confronti degli eventi. Nemmeno dopo lo stupro di Rosetta da parte di soldati marocchini, la donna ha un risveglio coscienziale e si limita a consolare la figlia: «Dormi Rosetta, dormi... dormi», cioè dimentica, non pensare, è l'esorcismo contro il male della storia. Le donne del cinema italiano dei primi anni sessanta mostrano ancora subalternità, incoscienza, qualunquismo, anche se accompagnato da una generosità viscerale, e da un senso del sacrificio ancestrale che le portano a compiere gesti di "resistenza passiva", come l'Esperia di *Era notte a Roma* di Roberto Rossellini del 1960. Borsara nera, preoccupata solo dei propri affari, un tantino avida, viene a contatto con le contraddizioni della storia dando ospitalità a tre prigionieri alleati scappati dai campi di concentramento. Dall'iniziale ignoranza, passando per un impegno involontario, Esperia giunge alla volontà cosciente di solidarietà. Pur essendo considerato, più a posteriori che al tempo, un esempio di partecipazione femminile alla lotta di liberazione, *Era notte a Roma* non modifica di tanto l'archetipo cinematografico femminile.

Non è tanto diversa nemmeno Mara, *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini: è la donna che sa confortare, consolare, restare fedele, il cui mondo è però fatto di piccoli sogni: possedere un paio di scarpe coi tacchi alti, mangiare in trattoria e ballare. È più forte di Bube, ragazzo immaturo, deluso, in preda a una profonda crisi di valori, che ha combattuto eroicamente come partigiano ma è incapace di adoperarsi per superare la normalizzazione del dopoguerra. Ed è Mara che rimane vicino a Bube quando tutti, anche i suoi compagni di partito, l'hanno

abbandonato, ma è per amore che la ragazza entra nel mondo più grande, non per presa di coscienza. La resistenza è nel film di Comencini un antefatto, ma anche la causa delle contraddizioni di Bube, e, pertanto, rimane nello sfondo del tormentato dopoguerra. È un film sugli effetti della resistenza, ma è soprattutto una storia d'amore nella quale la donna è certamente sprovveduta ed ignorante, ma è fondamentale per far ritrovare all'uomo un'identità.

Mentre la maturazione di Anna di *La lunga notte del '43* avviene non *con* ma *contro* l'uomo, per opposizione. La donna è divisa tra Pino, il marito, fascista del ventidue che non vuole raccontare ciò che ha visto dalla sua finestra per indifferenza, e Franco, l'amante che non vuole sentire quella verità per viltà e quieto vivere, anche se quella verità dovrebbe coinvolgerlo pienamente (il padre antifascista viene assassinato). Dinanzi all'orrore dei civili uccisi dai fascisti, di fronte al comportamento dei suoi due uomini, Anna decide: «È stato in quel momento che ho capito cos'è la nostra vita», dice a Franco. È la progressiva mutazione del ruolo femminile: da “angelo del focolare” del cinema fascista, da conforto e supporto agli uomini della resistenza, a colei che indica all'uomo la strada giusta da percorrere: vedi il rapporto di Libera con Matteo, in *Libera amore mio*, di Laura e Cesare in *Il sole sorge ancora*. La strada è tortuosa, con fughe in avanti e ritorni a modelli consolidati, ma il femminismo degli anni settanta impone un'accelerazione importante alla trasformazione del ruolo dei personaggi femminili nel cinema resistenziale.

C'è poi la donna “agente d'amore”, *topos* che s'inerva in tanti film resistenziali. Nel 1980, Orsini porta sullo schermo il romanzo scritto da Elio Vittorini nel 1945, *Uomini e no*, storia di un rapporto impossibile in quegli anni di guerra e che conduce alla morte il protagonista. La

scelta di *quel* romanzo e di *quello* scrittore è già portatrice di senso. Seppure scritto nel mezzo della lotta partigiana, il romanzo di Vittorini non è la celebrazione acritica degli eventi resistenziali. È piuttosto la meditazione sul vivere e sul morire, sull'umanità o meno propria dell'uomo: in sostanza è la domanda se essere uomini o no. Enne 2, il protagonista, un capo partigiano, intellettuale, è in realtà un uomo tormentato e disperato che non ha la fede politica di Gracco e di Lorena, emblema della semplicità dell'impegno popolare. La liberazione per Enne 2 non è solo dal fascismo come dittatura, ma anche dal fascismo interiore che regola i rapporti tra gli uomini e tra uomo e donna. Asor Rosa, critico letterario molto letto dall'ultrasinistra sessantottina, direttore di «Rinascita» e vicino alle posizioni operaiste di Mario Tronti, critica del romanzo soprattutto la pretesa di innalzare i dubbi di un intellettuale borghese a dubbi universali:

Quello che non si può accettare in *Uomini e no* è esattamente la pretesa di imporre al mondo come soluzione dei suoi problemi un atteggiamento intellettuale, che sa di tradizione e di casta. Quello che non si può accettare, è esattamente il vecchio tentativo – tipico dell'intellettuale italiano – di volere che la realtà sia a propria somiglianza – non solo: che in questa somiglianza sia il sale della terra, la prefigurazione di una più alta civiltà, la chiave dei molti mali della vita¹⁵².

Sono parole grosse per un libro forse solo non pienamente riuscito, e Orsini, dopo l'eroe a tutto tondo di Corbari, lo affronta leggendolo soprattutto come una storia d'amore in tempi di lotta partigiana:

¹⁵² ASOR ROSA, *op. cit.*, p. 165.

La lettura di *Uomini e no* come un “romanzo d’amore”, acutissima intuizione già sviluppata in un saggio di Noventa e riproposta in un’altra chiave dallo stesso Fortini, ha posto subito la storia di Ennedue e Berta come perno su cui ruota il film¹⁵³.

Questa dichiarazione non basta, tuttavia, a definire il film come una semplice storia d’amore: c’è di più, anche nelle intenzioni del regista. Siamo nel 1980, sono finiti gli anni delle Brigate rosse, i movimenti si sono polverizzati in mille rivoli, il femminismo, l’ecologismo, ecc., ma anche nel disimpegno, nel “non fare” e nel fluire nella società del craxismo. Si preparano gli anni della crisi. Un regista come Orsini che preconizzava in *Corbari* la distribuzione della terra ai contadini e impiccava per i piedi i padroni, non può affrontare il romanzo di Vittorini come una semplice storia d’amore: ci deve essere dell’altro. E c’è dell’altro.

[...] la sua realtà [di Enne 2], quella da lui ritenuta tale, è il suo “privato”, è l’individualità tipica di un intellettuale più predisposto “all’assistere” che non “al fare”. È questa realtà che lo porta verso Berta, verso l’illusione di un amore ritrovato, come un fatto di portata straordinaria. Ma tutto ciò viene attraversato drammaticamente dalla sua lacerante separazione (lo sdoppiamento) che lo porta al continuo oscillare tra l’osservare e l’agire¹⁵⁴.

Ecco cosa c’è: la critica agli intellettuali del tempo sempre più predisposti “all’assistere” che hanno rinunciato a lottare, cioè, per Orsini, a vivere. Enne 2 è un personaggio diametralmente opposto a *Corbari*: il primo è perennemente in crisi con se stesso e con il mondo, il secondo

¹⁵³ Dichiarazione di Valentino Orsini nel press-book del film prodotto dall’Italnoleggio.

¹⁵⁴ *Ibid.*

è invece privo di dubbi e in sintonia con il mondo che vuole cambiare con la lotta rivoluzionaria. *Corbari* è il sessantotto, Enne 2 la fine degli anni della contestazione.

Affronto per la prima volta un personaggio che non amo, nel quale non mi riconosco, un personaggio per così dire sartriano; i personaggi che avevo messo in scena fino a quel momento che non avevano mai avuto possibilità di scelta, dovevano essere così, perché così era la loro nascita, così era la loro storia¹⁵⁵.

Enne 2 vive la lotta partigiana come una continua sconfitta: ogni volta che un compagno muore, muore anche lui e questo lo porta ad “oscillare tra l’osservare e l’agire”. Il suo ritrovato amore per Berta è solo un’illusione, la giustificazione del suo naufragio finale nel martirio. La Milano di Orsini non è quella “dell’inverno più mite che si sia avuto da un quarto di secolo”¹⁵⁶, ma è un città malata di una peste che la riduce nel deserto: la vita nelle strade è assente, le poche figure si muovono in fretta. È la città “disinfestata” dai fascisti. Il registro del film è asciutto, fatto anch’esso di lunghi silenzi e di toni smorzati, quasi bressoniano: l’esatto opposto del colore e dell’eccesso di *Corbari*. È il film del “dopo Moro”, delle leggi speciali contro il terrorismo, e di una generazione che sentiva la sconfitta di una politica che confluiva nel “compromesso storico”.

[*Uomini e no*] non era nemmeno un film sulla resistenza dell’uomo contro la malattia, contro il male, con un grande sentimento. Devo dire rivedendolo ora, con dentro un grande sentimento della morte; una cosa che io mi portavo dentro in quel periodo¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Orsini in AMADUCCI, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁶ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Mondadori, Milano 1965, p. 7.

¹⁵⁷ Orsini in AMADUCCI, *op. cit.*, p. 239.

Il film, però, non finisce con la morte di Enne 2 e del fascista Cane Nero, ma su un giovane ed inesperto che si unisce al gruppo di partigiani alle prese con una nuova azione antifascista. Per loro la resistenza non è fatta di dubbi da intellettuali: è un qualcosa che bisogna fare, e basta.

5. *Gli anni della crisi*

A metà degli anni settanta il cinema italiano propone ancora eroi ed eroine (poche) della resistenza, ma anche di ex partigiani che si scontrano catastroficamente con il dopoguerra. C'è Bube, ma anche Antonio, portantino d'ospedale, Nicola, insegnante cinefilo, Gianni, avvocato arrivista, di *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola del 1974. Dopo aver condiviso i pericoli della lotta di liberazione, i tre compagni si perdono di vista, e, quando per caso, si ritrovano molto tempo dopo, non possono che constatare quanto le loro vite si siano allontanate dai sogni resistenziali. Solo Antonio, dei tre, che nel frattempo ha sposato Luciana, la donna da tutti e tre amata durante la guerra, è rimasto fedele ai suoi ideali e deve ancora oggi combattere per difendere i propri diritti. In una delle ultime sequenze del film di Scola, Antonio e Luciana sono in attesa con altri genitori di iscrivere i figli a scuola. Qualcuno tira fuori la chitarra e canta:

Marciavano con l'anima in spalle/nelle tenebre lassù/Era-
vam tutti pronti a morire ma/della morte noi mai parla-
vam/Parlavamo del futuro/se il destino ci allontana/il ricor-
do di quei giorni/semprè uniti ci terrà/Non sapevo neppure
il tuo nome/neanche il mio potevo dir/il tuo nome di batta-
glia era Pinin/e io ero Sandokan.

Antonio si avvicina e si unisce al coro (la canzone è di Armando Trovaioli, ma forse è di origine partigiana), non

con un sentimento di nostalgia, ma di autentica partecipazione: per lui la resistenza è ancora nei fatti di tutti i giorni.

Il clima politico dei primi anni settanta è vissuto con preoccupazione dalla Democrazia cristiana, considerata dalla sinistra estrema e dai movimenti giovanili forza reazionaria, antipopolare e antidemocratica. I risultati elettorali del '71 non la puniscono e anzi premiano la destra del Movimento sociale, ma vi sono segnali di scollamento con una parte delle forze sociali. Il nuovo segretario della Dc, Amintore Fanfani, ritiene necessario un confronto diretto con la sinistra allo scopo di mostrare l'esistenza di uno schieramento maggioritario di centro-destra in una fase resa difficile dall'impennata dei prezzi del petrolio. Fanfani e tutto il gruppo dirigente della Dc puntano sul referendum abrogativo della legge sul divorzio nel quale, però, lo schieramento cattolico è nettamente sconfitto nel maggio del '74. I dirigenti democristiani decidono anche la realizzazione d'iniziative mediatiche che risollefino l'immagine della Dc. Oltre all'Istituto Luce, che produce per la Rai l'*Alcide De Gasperi* di Ermanno Olmi nel '74, si rivolgono a Edilio Rusconi per un film sullo statista trentino nei vent'anni dalla morte. Gian Paolo Cresci, su ordine di Fanfani, impone al produttore che la regia sia affidata a Roberto Rossellini anziché al previsto Leandro Castellani. Rossellini accetta, forse costretto da necessità economiche («Il livello della prostituzione di mio padre – scrive il figlio Renzo, allora militante nei gruppi extraparlamentari e direttore di Radio città futura – coincide con bisogni finanziari»¹⁵⁸).

Anno uno non è propriamente un film resistenziale, non vi sono partigiani combattenti o tedeschi torturatori, ma vi è riportato il dibattito delle alte sfere del Comitato

¹⁵⁸ In RONDOLINO, *Rossellini*, Utet, Torino 1989, p. 327.

di liberazione nazionale e le dinamiche politiche che si riflettono in maniera decisiva tra i partigiani di prima linea. Al centro della prima parte del film sono la questione del governo del sud, dei rapporti con gli alleati e la monarchia, ma soprattutto la necessità dell'unione delle forze antifasciste, sia in campo politico che militare. Ne esce la figura di un De Gasperi già grande statista capace di unire le forze, anzi, l'unico assieme a Togliatti a sentire la necessità del netto rifiuto delle divisioni interne e ad avere a cuore le sorti future del paese. Un ritratto piattamente agiografico, dove il leader Dc sembra intento a fondare un nuovo Eden, l'Italia contemporanea, e dove gli attori principali in quel momento molto più forti del nascente partito cattolico, come il Pci e il Psi, sembrano dei comprimari obbedienti.

«Anziché una didattica della storia, questa è una didattica delle omissioni, del tutto omogenea allo stile democristiano», scrive Paolo Bertetto¹⁵⁹. Callisto Cosulich, dalle pagine di «Paese Sera», attacca il film in quanto fazzioso, e Tullio Kezich sul «Corriere della Sera», lo definisce «un carosello di propaganda Dc interamente finanziato con denaro pubblico dell'Italnoleggìo e gestito dal produttore di destra Edilio Rusconi». Rossellini risponde con due lettere a «Paese Sera» e al «Quotidiano dei lavoratori» (dove scrive anche il figlio Renzo), nelle quali il regista esprime il suo concetto di “cinema didattico” capace di creare conoscenza e la sua posizione nei confronti della società italiana ammalata di “ingordigia” e di “etica del successo”, e che ha dimenticato l'etica della collaborazione. Gli anni della resistenza sono per Rossellini gli anni della collaborazione e degli uomini come De Gasperi che si sono battuti per realizzarla (dimenticando però che il leader Dc è stato anche l'uomo del '48). Come nei

¹⁵⁹ PAOLO BERTETTO, *Il più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi*, Bompiani, Milano 1982, p. 17.

tempi della resistenza, bisogna ritrovare il clima politico della collaborazione tra forze marxiste e cattoliche. Rossellini scrive a «Paese Sera»:

Nel film *Anno uno* è chiaramente detto che l'inizio della ricostruzione si è compiuto con la collaborazione di tutti i partiti politici: democristiani, comunisti, socialisti, azionisti, liberali, ecc. Il dibattito e la lotta politica si sono svolti in un certo modo ma la storia di quegli anni ci dimostra che quello che si teme oggi possa derivare dal "compromesso storico" allora non è successo. Allora?¹⁶⁰.

Una collaborazione che, come ai tempi della resistenza, avrebbe comunque dovuto far perno sui valori della solidarietà umana, in definitiva, sui valori del cattolicesimo di cui la Dc si vantava di essere rappresentante politico. La "mozione degli affetti" e dell'unità dal basso del popolo italiano che *Roma città aperta* e *Paisà* mostravano, si riducono in *Anno uno* alla cronologia pedagogica dei fatti e all'indiretta agiografia partigiana di De Gasperi.

C'è da ricordare che nei primi anni sessanta, gli incomprensibili divieti di fatto (mai regolati da nulla) ad accedere al materiale storico dell'Istituto Luce vengono progressivamente tolti e ciò dà il via ad una serie di ricostruzioni documentaristiche tra cui *Allarmi siam fascisti*, di Lino Del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché (1962) con il commento di Franco Fortini, che rappresenta per la generazione nata nel dopoguerra uno dei primi strumenti di conoscenza visiva del fascismo. Un episodio quello che rimarrà in sé concluso anche perché sarà la Rai, la televisione, a farsi carico di realizzare una didattica della storia del novecento attraverso programmi inizialmente di carattere giornalistico, che saranno accompagnati nel corso degli anni settanta dalla realizzazione di opere di

¹⁶⁰ ROBERTO ROSSELLINI, *Rossellini e «Anno uno»*, in «Paese Sera», 27 novembre 1974.

fiction storica affidate a registi cinematografici. Corrado Stajano ed Ermanno Olmi firmano nel 1971 *In nome del popolo italiano*, terza parte del programma celebrativo *Nascita della repubblica*, e, nel 1972, *Le radici della libertà*, quattro episodi di fiction su personaggi dell'antifascismo storico: don Minzoni, Amendola, De Bosis, Ravera. Mario Monicelli rievoca l'eccidio di Cefalonia in una delle otto puntate di *Quel tragico e glorioso '43*, ed anche Rosi, Blasetti, Vancini, Cottafavi, contribuiscono a spettacolarizzare la storia in televisione. È il frutto anche del cambiamento dell'intero apparato televisivo (tra il '71 e il '73 erano sorte le prime reti televisive private) che si configura emblematicamente alla fine del '74 quando Ettore Bernabei lascia la direzione della Rai e, nel '75, si vara la cosiddetta riforma televisiva che, ribadendo il monopolio del servizio pubblico, trasferisce il controllo della Rai dal governo al parlamento.

Nel 1978 viene eletto presidente della repubblica Sandro Pertini e l'anno successivo si dà il via alla formula del pentapartito che ha come perno il Partito socialista di Bettino Craxi. Sconfitto il terrorismo, svaporati i sogni sessantottini, i desolanti anni ottanta sono gli "anni da bere". Il 25 aprile diventa solo un giorno festivo, e della repubblica quasi nessuno, tranne il presidente, ricorda le radici antifasciste. Il cinema italiano sembra svenuto ma è quasi morto, scioltosi nella "polvere di Cantor", un arcipelago disordinato di registi che riflettono il dissolvimento sociale. Quasi tutti i film mostrano la difficoltà se non l'impossibilità, di indicare obiettivi da conquistare, mete da raggiungere, istanze ideologiche nette, o almeno rabbie e angosce riconoscibili. È il cinema dell'ammiccamento, delle piccole tensioni sentimentali, dei finanziamenti produttivi degli "articoli ventotto", sperduto nel buio della melassa craxiana e delle televisioni scosciate di Berlusconi. Al generale tramonto del mito resistenziale

nella società e nelle istituzioni si risponde con il silenzio cinematografico. Solo alcuni cineasti della “vecchia” generazione mantengono in vita la memoria resistenziale: Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

La memoria del passato, come raccontare la resistenza ai giovani italiani degli anni ottanta, è il tema di *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani (1982). Per raccontare ad un piccolo ciò che è accaduto, bisogna “trovare le parole giuste”, trovare la forma adatta per aderire con coerenza agli avvenimenti tragici della lotta di liberazione. A tanti anni di distanza dai fatti, quel “vedere prima” si complica: unisce la memoria personale alla trasfigurazione epica, la freddezza della storiografia alle passioni. La scelta narrativa dei Taviani mette in discussione la possibilità stessa che il racconto cinematografico della resistenza assuma oggi il registro documentaristico e che si sia di fatto obbligati alla regressione poetica, alogica. *La notte di San Lorenzo* è una visione di tono fiabesco: la memoria della madre, che aveva sei anni nella notte di san Lorenzo del 1944, e il racconto al figlio, in un’altra notte di stelle cadenti, di ciò che aveva vissuto quarant’anni prima. La narrazione della resistenza si fa narrazione di una memoria. Di fatto si stabilisce una triplice trasfigurazione dei fatti; la prima è quella della madre che ha “visto” con gli occhi infantili la lotta di liberazione e la guerra; la seconda è quella di lei adulta che ricorda con le sedimentazioni e le modificazioni della memoria; infine del piccolo che ascolta il racconto della madre e non può non viverlo se non nella dimensione della fiaba.

La presunta innocenza originaria dello sguardo originale costituita dalla voce narrante della bambina-madre del ’44, è per forza di cose caratterizzata da una visione non politica, non ideologica di ciò che è accaduto. Per una bambina di sei anni, la guerra può essere un gioco od

oggetto di esagerazione fantastica, finché la sua intrinseca tragicità e connaturata violenza accecano lo sguardo innocente e rendono difficile l'esorcizzazione infantile della morte. La fiaba del mondo si trasforma così in tragico processo di formazione e di presa di coscienza; anche se prevale, in ogni caso, un vissuto prepolitico e preideologico e la resistenza è vissuta come lotta fratricida, dissoluzione della concordia familiare e della collettività. Nello sguardo innocente, la resistenza è un drammatico litigio, ovvero è una guerra dell'uno contro l'altro appartenenti alla stessa sfera esistenziale; in termini storici, è guerra civile, è lo scontro di una comunità nella quale i legami di condivisione, amicizia e fratellanza civile vengono spezzati e sostituiti dalla violenza del conflitto tra le parti. Nella memoria della madre che racconta, la resistenza è evento "disorganizzato", non è frutto di organica presa di coscienza, senza Cln, squadre partigiane, gerarchi fascisti: è condotta da poveri cristi forse contro altri poveri cristi. Seppure nella dimensione della fiaba, della poesia e del ricerca del tempo perduto, non viene meno il dovere di tramandare e non dimenticare; e il film apre così alla dimensione di formazione etica che ha il ricordo anche se segnato obbligatoriamente dal "travisamento" personale dei fatti. Pur essendo un film sulla resistenza, *La notte di San Lorenzo* non cede alla tentazione di seguire il decalogo cinematografico resistenziale: il dispositivo neorealista è disattivato per cedere il passo ad un altro dispositivo: la leggenda e la *chanson de geste*.

La notte di San Lorenzo propone, così come il precedente *Fortini/Cani* di Jean Marie Straub e Danièle Huillet, il problema del come e del che cosa si rappresenta quando si affronta il ricordo della storia e della storia della resistenza. La questione, in effetti, era già stata posta sei anni prima proprio dalla coppia Straub-Huillet (troppo eccentrici allora e anche adesso per strutturare una ten-

denza all'interno del cinema italiano). La soluzione è per loro chiara: la verità della storia, quando si racconta al cinema, non può essere data attraverso il tradizionale intreccio narrativo, bensì con la tecnica del non coinvolgimento dello spettatore. I due autori affrontano in *Dalla nube alla resistenza* (1980) il problema della rilettura di due testi letterari: "I dialoghi con Leucò" e "La luna e i falò" di Cesare Pavese. Nel primo dei due lavori dello scrittore c'è la meditazione sul rapporto tra mito e storia: la "Nube" porta ad Issione il messaggio che *novus saeculorum nascitur ordo* e inizia così la lenta trasformazione dell'uomo uscito dal mondo istintivo e prelogico per avviarsi verso la luce della storia. Nel secondo è la Luna il riferimento mitico al destino dell'uomo, il rapporto tra la terra e il cielo, tra il tempo degli uomini e quello eterno degli dei, della natura. Straub-Huillet si chiedono quanto ci sia di storia nel mito e quanto ci sia di mito nella storia della resistenza. Il mito resistenziale, sembra di capire dal lavoro dei due registi che definiscono pornografica l'illusione della realtà, qui dorme e affonda nella stessa *humus* della terra, *humus* contadina, e modella lo stesso corpo dell'uomo. Come scrive Ugo Casiraghi:

C'è stata la resistenza al mito del più forte, e c'è stata una vittoria contro il mito. Ma l'itinerario è ancora indefinito per giungere alla liberazione dalle leggi dei padroni che, oggi come ieri, intendono sempre fare della storia dell'uomo un teatro nonstop di grandiosi massacri o, se vogliamo, di superbe tragedie¹⁶¹.

Chiude gli anni ottanta *Notti e nebbie* il televisivo di Marco Tullio Giordana del 1984. È un *noir* declinato al passato di Salò, l'infima *Götterdämmerung* dei repubbli-

¹⁶¹ UGO CASIRAGHI, *Dalla nube alla resistenza* [recensione], in «l'Unità», 16 febbraio 1983.

chini fascisti tratto dal romanzo omonimo di Carlo Castellaneta. Nel 1976, Giorgio Strehler voleva esordire al cinema traducendo per lo schermo il romanzo: è un progetto non solo sulla carta, ma ben strutturato. Le intenzioni di lettura del regista sono chiare:

Esternamente, nei fatti, è un film sulla fine storica del fascismo che è sopravvissuto e sopravvive dentro di noi, il male oscuro della borghesia, di quella italiana in particolare, l'agguato dei sentimenti d'ordine che nascondono e fanno da coperchio a un grumo contorto di irrazionalità. Non sarà un film neorealista. Sarà una radiografia del fascismo interiore e profondo del piccolo borghese¹⁶².

Otto anni più tardi, nemmeno Giordana farà “un film neorealista”, mescolando il *noir* americano al melodramma viscontiano per raccontare un “universo orrendo” in cui, forse involontariamente, eccede nel dare il punto di vista del fascista, mirabilmente coerente, quasi giustificandone gli errori. L'altro campo, i partigiani, sono bestiali quanto i fascisti, e il popolo un popolo un po' troppo bue. Il senso di disagio che se ne ricava non è del tutto errato: i tempi stanno cambiando, l'equiparazione che cancella le distinzioni tra repubblicani e partigiani non c'è ancora nel film di Giordana. Ma presto ci sarà.

¹⁶² Dal resoconto della conferenza stampa di Giorgio Strehler di Morando Morandini riportato in LORENZO PELLIZZARI, *Notti e nebbie*, in «Cineforum», anno 24, n. 12 [240], dicembre 1984.

FISCHIA IL VENTO, URLA LA BUFERA...
L'ULTIMA FASE. I VINTI

Gli anni novanta si aprono con un quadro politico in via di profonda mutazione, il cui percorso va dalla caduta del muro di Berlino, tangentopoli, al primo governo Berlusconi e la progressiva legittimazione della destra postfascista. È un terremoto che si riverbera anche sulla resistenza: il nuovo blocco di potere, per legittimare le alleanze con la destra ex missina, richiede il superamento della discriminante fascismo/antifascismo in nome della “pacificazione” storica. In breve, si tratta di riconoscere e di accettare le motivazioni che, dopo l’armistizio dell’otto settembre ’43, spinsero molti italiani a schierarsi con la Repubblica sociale italiana e con Mussolini. Tali motivazioni - la difesa del paese e l’onore della nazione - sarebbero da considerarsi equivalenti alle motivazioni di quanti il paese lo difesero per davvero salvando l’onore di una nazione che l’aveva perso del tutto. La nuova memoria pubblica si costruisce esagerando le contraddizioni della resistenza e riducendola a una schiera d’imberbi ragazzi senza coscienza guidati da politici di professione (i

comunisti) la cui lotta ha come obiettivo non la democrazia ma il socialismo, se non l'interesse personale o la vendetta. Scrive Nicola Tranfaglia che il "negazionismo revisionista" ha assunto una singolare accelerazione

mano a mano che altre forze di destra hanno identificato nel patto costituzionale - che condusse i grandi partiti popolari il Pci, il Psi e la Dc a scrivere la costituzione repubblicana vigente - un ostacolo da rimuovere per sostituire al sistema politico parlamentare un modello presidenziale e autoritario. Di qui la richiesta di accantonare la disposizione transitoria della costituzione che vieta la ricostruzione del partito fascista, l'invito a una riconciliazione basata sull'equiparazione dei combattenti dell'una e dell'altra parte durante il '43-'45 e degli ideali per cui caddero, il giudizio negativo sulla resistenza in quanto parteciparono con grande peso i comunisti e i loro alleati del Partito d'azione. O ancora il tentativo di dipingere la lotta di liberazione come l'operazione di pochi fanatici antifascisti contro i tedeschi e i fascisti mentre l'intera popolazione italiana assisteva indifferente alla guerra sul territorio nazionale¹⁶³.

La resistenza diventa una guerra civile in cui le parti in causa - i "ragazzi di Salò" e le formazioni partigiane - si equivalgono dunque nel male: è il "supermarket della memoria", come lo definisce De Luna, in cui ogni parte politica prende ciò che gli fa più comodo per legittimare le proprie posizioni. Tutto ciò genera reazioni e riflessioni cinematografiche molto dissimili che vanno dall'ultimo *Il sangue dei vinti* di Michele Soavi del 2008, tratto dall'omonimo libro di Giampaolo Pansa, che è considerato il frutto maturo della stagione revisionista, al "materiale resistente" che nasce come risposta alla legittimazione politica e istituzionale dei "ragazzi di Salò" e all'Italia

¹⁶³ Nicola Tranfaglia, *Quelli che negano la storia*, in «l'Unità», 27 aprile 2002.

che “scorda” di celebrare il 25 aprile. La resistenza torna in trincea, e il cinema, ancora una volta, è elemento non secondario della dialettica politica e storiografica.

Gli anni novanta segnano anche un interessante ricambio generazionale tra le file dei registi che fa sperare “nell’uscita dal tunnel” della decade precedente. Nei nuovi autori ci sono maggiori attenzioni nei confronti della scrittura e dei principi drammaturgici, della sceneggiatura, della conduzione degli attori e della buona qualità fotografica. Vi è anche il “recupero della memoria” nello sforzo di riannodare i legami con la tradizione e il patrimonio del nostro cinema (la commedia, ad esempio) ed anche con la storia del paese. Nonostante le critiche di “minimalismo”, di “carineria”, di “commedia da camera”, non è un cinema che rimuove. Tutto sommato, sembra stare stretto nella nicchia di micro-realismo nella quale si è rinserragliato a forza, e che esprime una diversa percezione e rappresentazione della contemporaneità proprio in un cinema “senza eroi”, di solitari che si muovono nell’aria poco serena dell’ovest, che aspettano, quasi come il finale di una fiaba, il “domani accadrà”, visto che l’oggi è fatto di niente. Anche quando si affronta la tematica resistenziale, l’attenzione va ai piccoli maestri, ai travagli personali, agli esclusi, ai vinti. Ma anche ai “gangster”, ai partigiani “che sbagliano”.

1. *I gangster*

Nel 1991 esce *Il caso Martello* di Guido Chiesa. L’autore torinese, con esperienze americane alle spalle, nell’85 scrive una sceneggiatura dal titolo “La guerra di Johnny”, intreccio di tre racconti dello scrittore langarolo Beppe Fenoglio: “Giorni di fuoco”, “Nella valle di San Benedetto”, “Ferragosto”. Presenta la sceneggiatura ad alcuni a-

mici italiani e anche ad un funzionario dell'istituto Luce che per tutta risposta gli dice: «Chiesa, di questi partigiani ne abbiamo le scatole piene». Il regista scopre con stupore che la resistenza, come negli anni cinquanta, è tornata ad essere un argomento di cui forse è meglio non parlare, un discorso che non interessa più nessuno. La reazione negativa a “La guerra di Johnny” lo induce a cercare le cause del disinteresse concentrandosi su quel che egli considera un rimosso storiografico (il “triangolo rosso”, le “vendette” partigiane, le contraddizioni della lotta di liberazione) al centro delle polemiche politiche della destra e di storici e commentatori di quotidiani interessati non a ricostruire la memoria ma a distruggerla. Il regista è convinto che non ci si debba vergognare di quel rimosso e che, anzi, per rispondere alle denigrazioni si deve analizzarlo e rappresentarlo come parte integrante di un discorso che comunque vede nella resistenza le origini positive della nostra democrazia. Allontanandosi dalle prime letture cinematografiche e storiografiche (lotta di liberazione nazionale, secondo risorgimento, ecc.), Chiesa abbraccia in pieno la tesi espressa da Pavone della resistenza come guerra civile:

[...] la resistenza è stata l'unica guerra civile italiana, l'unico momento in cui un parte di italiani, non perché chiamati dal governo, dallo stato, hanno deciso di prendere le armi, cosa completamente diversa dal risorgimento. [...] La sinistra ha impiegato cinquant'anni per convincersi che è stata guerra civile e che non c'è nulla di cui vergognarsi¹⁶⁴.

Ed esprime anche l'idea che la storia sia sempre scritta dai vincitori, prima i partigiani, ora la destra berlusconiana:

¹⁶⁴ Guido Chiesa in AMADUCCI, *op. cit.*, p. 57.

[...] il movimento partigiano, soprattutto quello di ispirazione comunista, ha riscritto la storia della resistenza a suo modo nel corso del dopoguerra e ci sono voluti cinquant'anni perché si dicesse che era una guerra civile che i comunisti non volevano che si dicesse. Non mi stupisco che adesso la destra faccia questo. La storia alla fine emerge per quello che è¹⁶⁵.

E quello che la storia non è, è per Chiesa il mito di una nazione antifascista che decise negli anni tra il '43 e il '45 di schierarsi:

L'Italia poteva avere in quel momento la sua rivoluzione francese, cioè prendere in mano le regole collettive, una scelta autonoma, senza il papa, senza il re ecc. Questo non era mai successo nella storia del nostro paese. Noi lì avevamo una grande opportunità e ce la siamo persa. Non era solo una questione di sconfitta del fascismo, era una diversa concezione del cittadino. Penso che vi siano grosse responsabilità storiche, soprattutto da parte del Partito comunista che in quelle condizioni scelse di pensare soprattutto alla governabilità e di togliere la parola "conflitto" dalla resistenza, di negare la guerra civile, perché gli italiani non volevano il fascismo e forse i tedeschi non sarebbero mai venuti in Italia. Non è vero niente. La realtà è che la maggioranza degli italiani non si è schierata da nessuna parte. Il fatto che in quel frangente storico non ci sia stata, soprattutto da parte della sinistra, la capacità di interpretare il momento storico e di fare di quella la vera battaglia, e non una guerra di popolo, che non era vera. Ancora oggi ci troviamo, dopo cinquant'anni, con un paese spaccato, e privo di una identità sociale, di appartenenza¹⁶⁶.

¹⁶⁵ In MAURIZIO FANTONI MINNELLA, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Utet, Torino 2004, p. 249.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 249-250.

Da questa analisi nasce *Il caso Martello*, storia che rievocando il passato lo pone come elemento di confronto con il presente:

[...] non è la “ricostruzione” della resistenza al centro della storia - dichiara il regista - ma l’Italia del presente, l’Italia che vedevo da lontano e in cui tornavo sempre più spesso. Era l’Italia di Craxi, degli yuppies, delle televisioni di Berlusconi, un paese che era diventato la quinta potenza industriale del mondo e faceva sfoggio di ricchezza e benessere, ma che stava dimenticando il proprio passato. Proprio il fenomeno della rimozione della resistenza mi sembrava un utile specchio per raccontare come l’Italia degli anni ’80 stesse cancellando il proprio passato, perdendo, di conseguenza, la propria identità. Può apparire singolare, ma mi sembrava di scorgere un parallelo tra la storia che volevo raccontare e quello che era accaduto in quegli anni a una delle più straordinarie menti politiche del ’900, Malcom X [...] Quello che mi colpiva in particolare era il processo di rimozione della figura di Malcom X e del suo pensiero dalla coscienza collettiva dei neri americani. Mi parve un fenomeno non dissimile da quello che stava accadendo in Italia: dimenticare la resistenza voleva dire eliminare la conflittualità a essa connaturata, mettere a tacere per sempre il grande vulcano emotivo e politico che giaceva sotto quelle ceneri¹⁶⁷.

L’oggi nel film è rappresentato da un assicuratore trentenne, Cesare Verra, aggressivo yuppie figlio dei “rampani” anni ottanta, il cui unico obiettivo è la carriera. La società per cui lavora è stata acquistata da una finanziaria milanese, e Verra è sicuro di diventare il direttore della filiale torinese, ma i nuovi proprietari non si fidano e per metterlo alla prova gli affidano la risoluzione di una

¹⁶⁷ DOMENICO DE GAETANO (a cura di), *Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa*, Lindau, Torino 2000, p. 29.

vecchia pratica. L'ieri è impersonato da un ex partigiano, Antonio Martello, scomparso apparentemente nel nulla, consapevole dei molti errori del suo passato, dalla casualità della morte, e della tragicità del vivere. Nell'agosto del 1950, Antonio, in un incidente automobilistico causato da uno scavo mal segnalato, perde la moglie. La società di assicurazioni per cui lavora Cesare dovrebbe pagare un indennizzo di due milioni, ma trentacinque anni dopo la pratica è ancora aperta, mai liquidata, perché tenuta in vita dall'avvocato di Martello. Fin dalle prime indagini, Cesare comprende che la conseguenza del ritardato indennizzo non è casuale, ma nasconde un mistero: bisogna ritrovare Antonio e risolvere l'enigma. Rintracciando Martello, eremita volontario, l'assicuratore ritrova anche se stesso, sconvolto dalla rivelazione di fatti storici e di percorsi esistenziali a lui del tutto ignoti. Nell'unico incontro a due tra Verra e Martello, le ragioni di un mondo contadino, coerente nei propri valori fino alla distruzione, trasformano i torti dell'ex partigiano in un elemento di raffronto con la ben più pesante bassezza di valori del presente storico. Verra ha sbagliato, di sicuro, ma per raggiungere quella dignità del vivere che il dopoguerra ha negato: avere un lavoro, una casa, una vera giustizia sociale. È anche per questo che egli ha lottato.

Verra [indicando una lapide in memoria della resistenza]:
«Duccio... era Galimberti¹⁶⁸».

Martello: «Lei come fa a saperlo?».

Verra: «È il nome della mia via».

Martello: «Bah... oramai ne parlano poco tutti. Mi dà fastidio persino a pensarci. Guardi quella targa... tanta retorica

¹⁶⁸ Tancredi Duccio Galimberti (Cuneo, 30 aprile 1906, Centallo, 4 dicembre 1944), avvocato, antifascista e partigiano italiano. Medaglia d'oro al valor militare e medaglia d'oro della resistenza, proclamato eroe nazionale dal Cln piemontese.

per non parlarne più. Non so neanche se i suoi figli verranno a saperlo».

Verra: «Che cosa?».

Martello: «Che abbiamo fatto una guerra civile, mica uno scherzo...».

Martello: «Sì, ma vede a me... il 25 aprile... i partigiani...».

Verra: «Quanti anni ha?».

Martello: «Trenta».

Verra: «Io a trent'anni mi sono fatto monaco, da allora non ho più toccato una donna... ci pensa. Verra, lei è convinto che ci sia sotto qualcosa in questa storia dell'assicurazione. Non è vero? Guardi, quando è finita avevamo i fucili, le donne, la gente ci rispettava. I vecchi padroni avevano paura di noi. Avevo ventidue anni, si rende conto? Poi abbiamo dovuto mollare i fucili, le donne si sono sposate, i vecchi padroni sono tornati. Tutto come prima. Io avrei dovuto andare in fabbrica a Torino, ma non era certo per quello che io mi ero fatto sparare addosso. Fulvia era la mia donna durante la guerra, era sfollata ad Alba, ero innamorato da sempre. Volevo farla felice, darci una casa, dei figli, metter su un negozio per lei, ma non potevo certo portarla a San Benedetto. Allora fare la terra voleva dire fare la fame. Soldi non ne avevo. Solo terra. Allora ho venduto la mia parte, e Fulvia me la sono presa. Quando anche quei soldi lì sono finiti c'ho rimediato a mio modo: ci siamo messi in sei, tutti ex. I meglio di Ceva e di Alba. La notte partivamo e andavamo in Liguria a beccare i ricchi, quelli che fino al giorno prima erano stati fascisti. E lì ci facevamo pagare gli arretrati».

Il film è un continuo confronto tra il passato e il presente rappresentato anche dalla divaricazione tra città e campagna. Da un lato c'è Torino, piazza Vittorio con la selva di automobili in movimento, le insegne dei supermarket, i cavalcavia che sfiorano le case; dall'altro ci sono le Langhe, i vigneti autunnali, le scarpate declinanti in cui si muovevano i personaggi fenogliani, le interrelazioni personali di un mondo rimasto contadino. È una divaricazio-

ne anche di parola: da un lato la velocità sintetica della non-comunicazione metropolitana, fatta di segreterie telefoniche, dall'altro la parola che non dice e nasconde, tipica di chi è abituato a parlar poco e a lavorare la terra in silenzio. La resistenza si rinnova nel presente come valore di riferimento per le nuove generazioni: non è la ricostruzione di un evento passato ma il confronto tra l'Italia dei Craxi e dei Berlusconi, degli yuppies, dello sfoggio di ricchezza, e l'Italia del Cln, della tragicità del vivere, delle contraddizioni legate alle proprie, difficili, scelte. Vera, di fronte a *quel* passato scopre tutta la miseria del presente: il "caso" Martello è chiuso, bisogna andare in un'altra direzione.

Tuttavia, la resistenza non è per Chiesa un valore condiviso, "riconciliante", che appartiene a tutti gli italiani, ma è la festa di una parte degli italiani: degli antifascisti. Nel successivo documentario *25 aprile: la memoria inquieta*, del 1995, il regista ribadisce con forza il concetto che la lotta partigiana è stata una lotta *contro* e non *assieme*; contro gli italiani che aderivano alla repubblica di Salò e ad un paese che per "un piatto di minestra" se ne fregava:

È un film "non riconciliato" e non solo con chi è stato un nemico storico, con i fascisti o con chi ha consacrato le caratteristiche genetiche del fascismo (parlo di Scelba, dell'Italietta che frega il prossimo senza un'idea dello Stato e della solidarietà), ma anche con chi, da sinistra, ha voluto rimuovere quest'elemento di inconciliabilità. La sinistra non deve appiattirsi. Bisogna accettare la storia e non vergognarsene¹⁶⁹.

I vecchi partigiani, ai quali il regista mostra il film in anteprima, non apprezzano: non amano che gli errori personali di qualche resistente siano rappresentati. «Per uno così ce ne sono stati novantanove che si sono comportati

¹⁶⁹ DE GAETANO, *op. cit.*, p. 111.

in maniera differente», dicono¹⁷⁰. Non vogliono che il mito costruito in cinquant'anni di lotte e di celebrazioni venga toccato, messo in crisi. Chiesa li comprende, («capisco che possano essere incazzati»), ma non giustifica che la resistenza si sia fatta vuota retorica, una monumentalizzazione che non potrà mai ridare la forza individuale della scelta di andarsene di casa, magari a diciassette anni, per andare in montagna a combattere la repubblica di Salò e l'invasione nazista, e la durezza di dover poi accettare un'Italia repubblicana che nelle sue istituzioni non li rappresenta. È questo il nodo problematico, psicologico, razionale che più sta a cuore al regista: la scelta, che è sempre un atto individuale, e la coerenza nella scelta, pur nelle contraddizioni della vita, i dubbi e gli errori di cui non ci si deve vergognare. Il film, sostiene il regista, non è nato per loro, per i partigiani, i quali hanno già fatto in passato la loro scelta, ma per le nuove generazioni, quelle successive, sopravvissute ai Mike Bongiorno e ai Rischiatutto, perché siano stimolate a meditare da che parte stare.

L'idea di Chiesa che “bisogna accettare la storia e non vergognarsene” è anche di Massimo Guglielmi che, nel 1993, firma *Gangsters*, un *crime movie* di un gruppo di partigiani che, a guerra finita, non accetta le amnistie togliattiane, né si fida della giustizia di stato e, armi in pugno, decide di continuare la resistenza facendosi giustizia in proprio. Il film risente della rivisitazione della lotta partigiana che negli anni novanta ha come epicentro una pubblicistica spesso equivoca e non disinteressata. Da quelle polemiche il film viene intimidito, tanto da non voler apparire un oggetto troppo sbilanciato a destra, troppo vicino a chi denigra la resistenza; e il regista teme, anche se si dice incurante, certi giudizi:

Io non temo giudizi, non ho tessere di partito, né ho fatto un

¹⁷⁰ Cfr. Guido Chiesa in AMADUCCI, *op. cit.*, p. 61.

film da una parte. Se mai, abbiamo cercato di fare un discorso autocritico, con correttezza e pulizia. [...] Sarebbe sbagliato vedere questa storia come emblematica di un momento storico, non è un film sulla resistenza, non vogliamo dare nessun giudizio¹⁷¹.

Guglielmi sa bene che il film tratta un argomento spinoso e capace di generare un dibattito che esula dai risultati estetici, e quando il festival di Venezia rifiuta d'inserire il film in programma parte la polemica: la decisione della Mostra del cinema è subito bollata come censoria (politicamente, s'intende¹⁷²). Il regista, si difende, non vuole che il film venga letto come episodio di revisionismo, e precisa che le sue intenzioni sono diverse:

Gangsters è stato pensato e realizzato molto prima che alcuni articoli e dibattiti riportassero in primo piano il "triangolo della morte" dell'Emilia-Romagna. Nello stesso periodo si muovono i protagonisti del mio film. Uno dei personaggi dice: "Dobbiamo prendere atto che la nostra idea di giustizia non ha vinto. Sta nascendo uno stato nuovo, che ci porteremo dietro per molto tempo". La frase assume un valore simbolico quando, nel finale ambientato in una grande casa in rovina dove i gappisti sono stati ammazzati dai carabinieri e dove per terra si vedono pistole abbandonate e tracce di sangue, viene messa indirettamente in discussione la nostra realtà attuale. C'è un filo rosso che lega il passato al presente e che porta in primo piano nell'intreccio la posi-

¹⁷¹ In MARIA PIA FUSCO, *Quei reduci armati dopo la liberazione*, in «la Repubblica», 18 marzo 1992.

¹⁷² Gianni Minervini, il produttore del film, a proposito della decisione sostiene che: «È stata un' inutile cattiveria. La censura politica di un vecchio funzionario di partito incapace di accettare una verifica storica con una realtà scomoda e difficile. [...] Gillo non lo ha voluto. Ha detto che il film è brutto, un modo facile per cavarsela e nascondere le vere ragioni del rifiuto. Che, come ho detto, sono politiche», in GIUSEPPINA MANIN, *Venezia esclude il mio film perché dà fastidio a Pontecorvo*, in «la Repubblica», 1 agosto 1992.

zione mediatrice, nell'obiettivo di non essere emarginato dalla vita politica del paese, del Partito comunista nei confronti dello stato e dei gappisti, terroristi o rivoluzionari. Per questo, vedendo il film, chi vorrà potrà parlare direttamente o indirettamente della svolta pacificatrice di Togliatti, di Amendola, di Berlinguer. Tutti i personaggi del film sono e restano figure in crisi, e non hanno nessuna sicurezza da sbandierare. Per il Partito comunista questi uomini divennero pazzi provocatori, per la storia ambigue figure da dimenticare, per la cronaca dei giornali d'epoca dei semplici "gangsters"¹⁷³.

Nella dichiarazione di Guglielmi c'è l'altro corno dialettico-interpretativo del film. I gappisti rivelano effettivamente passioni e umori dei terroristi anni settanta che, come i partigiani, sentono in modo traumatico la delusione per la rivoluzione sociale mancata e percepiscono il pericolo della restaurazione di stampo fascista. Il capo del gruppo che, ricondotto alla ragione da un dirigente comunista, diventa traditore, è dilaniato sempre più da dubbi e ripensamenti che sono gli stessi dei brigatisti pentiti. In questo senso, ancora una volta, la ricostruzione del passato parla al presente, parla degli "anni di piombo" (nell'ultima immagine la macchina da presa si solleva dai corpi degli ex partigiani uccisi e mostra la Genova di oggi). Il debito di Guglielmi è nei confronti di James Cagney, di *Angeli con la faccia sporca*, del cinema nero americano degli anni quaranta, con personaggi disegnati a tinte forti e immediatamente riconoscibili nei loro ruoli: gli irriducibili hanno facce nervose e occhi sadici; i comunisti togliattiani sono sempre in doppio petto e hanno un dialogare freddo e senza emozioni.

¹⁷³ L'intervista a Massimo Guglielmi è in GIOVANNA GRASSI, *Il regista: "e li chiamarono gangsters"*, in «Corriere della Sera», 15 settembre 1992.

Ben diversa, negli intenti e nei risultati, in confronto di quella sostanzialmente rispettosa di Chiesa e, tutto sommato, anche di Guglielmi, la rivisitazione “critica” della resistenza di Renzo Martinelli in *Porzus*¹⁷⁴. Il film, di per sé, meriterebbe poche righe. Tullio Kezich taglia corto:

[...] Martinelli, imbevuto di stilemi pubblicitari, si scatena in effettacci, botti, lampi, zumate e stacchi musicali. Quando non si affida fiducioso a citazioni di musica classica. Insomma se Venezia ha appena finito di celebrare Rossellini, questo è l’anti-Rossellini: ve lo immaginate *Paisà* commentato da un trio di Schubert?»¹⁷⁵.

Ed Irene Bignardi:

[...] Cosa non funziona in *Porzus*? Molte cose, a cominciare dai passaggi nel tempo tra i personaggi (il Geko del 1945, il bellissimo, troppo bello Lorenzo Crespi, che si trasforma a vista come in un film horror nel vecchio Geko di oggi, Gastone Moschin). L’eccesso di colore. L’eccessiva prestanza dei protagonisti in genere - e quindi anche la troppa bellezza di Giulia Boschi che incarna Ada Zambon, la donna sospettata di essere una spia dai partigiani comunisti, che sarà il pretesto dell’attacco e dell’eccidio perpetrato dalla formazione di Geko contro la brigata Osoppo. L’eccesso di ralenti e l’imperversare della musica. Le inquadrature da western. E, peggio, alcune incongruenze pesanti [...]¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Le vicende accadute a *Porzus* sono state narrate la prima volta in *I due volti*, un film a passo ridotto realizzato nel 1983 dal cineamatore veneziano Enrico Mengotti che ha anche realizzato un lungo documentario, *Porzus: due volti della resistenza*, raccogliendo le testimonianze dei partigiani coinvolti nell’evento.

¹⁷⁵ KEZICH, *Porzus* [recensione], in «Corriere della Sera», 19 marzo 1997.

¹⁷⁶ IRENE BIGNARDI, *Porzus* [recensione], in «la Repubblica», 1 settembre 1997.

Potremmo chiudere qui, ma il clamore suscitato dal film con le minacce di querele, le richieste di bloccare l'uscita, il fatto che sia diventato per la stampa di destra il manifesto e il documento della "faccia sporca della resistenza" (Forattini, nella sua rubrica "Mascalzonate" di «Panorama» disegnò a proposito una vignetta nella quale la resistenza è rappresentata come una morte sdentata con falce e martello...) e che poi sia stato adoperato strumentalmente dalla destra nei dibattiti sui "crimini del comunismo", ci obbliga ad un'analisi più accurata. Anche perché è un film bandiera del "revisionismo" cinematografico, che il regista lo voglia o meno, e persino "reazionario" nella forma. Ha ragione Kezich quando scrive che si tratta di una regia "anti-rosselliniana": Martinelli, regista di spot pubblicitari (suo è il veterinario che supera tutti gli ostacoli per salvare il cavallino sperduto di turno per poi bersi l'amaro in compagnia), fa esattamente l'opposto della scarna scrittura "resistente" di Rossellini. Mette, ad esempio, a confronto due grandi attori come Gabriele Ferzetti e Gastone Moschin, e li obbliga a stare continuamente sopra le righe con una recitazione grandguignolesca, eccessiva, da radiofonico teatro shakespeariano. Moschin, che interpreta il personaggio di Geko-vecchio, ogni tanto tira fuori un: «Ma va in mona!», per ricordare che Geko era di Padova, anche se è un'esclamazione tutta veneziana, dimenticando che il personaggio di Geko-giovane, interpretato da un Lorenzo Crespi tutto un ricciolo corvino e dalla carnagione scura, arabeggiante, si esprime con un accento marcatamente meridionale. Dettagli, si dirà, ma è necessaria una certa attenzione da parte del pubblico per capire che si tratta della stessa persona la quale, invecchiando, ha certamente perso i capelli e mutato carnagione, ma ha, e questo è meno plausibile, anche cambiato dialetto.

La scrittura cinematografica della prima resistenza cinematografica aborrisce gli effetti, mentre Martinelli fa un gran uso di *ralenti*, con i fiotti di sangue, sparatorie e ritmi spettacolari; esibisce un montaggio rapido da *action-film* con ellissi che non lasciano alcun tempo morto e, soprattutto, copre i raccordi deboli e accentua le scene emotivamente con un commento di musica classica aggiunta come il prezzemolo, ovvero a caso. È uno stile che sta nel *mainstream* pubblicitario del momento, e questo non è di per sé condannabile perché è lecito che ognuno faccia le proprie scelte stilistiche, ma non è certo un cinema di “resistenza”, autoriale. È una scelta stilistica che stona con l’argomento (si può trattare la tragedia di Porzus come la pubblicità di un amaro?) e che, nella concitazione del ritmo e degli incastri, rende difficoltoso seguire una vicenda complicata, piena di aspetti contraddittori e d’implicazioni storiche a livello internazionale. *Porzus* ha scatenato un bailamme che ha coinvolto le stesse associazioni partigiane e persino i famigliari del regista (il padre, partigiano, gli ha tolto il saluto) e basta dare un’occhiata ad internet per rendersi conto che il dibattito è ancora aperto e che il film è stato passato al microscopio per verificarne, da una certa parte di critici, gli errori storici.

È l’inevitabile conseguenza di una rappresentazione che incentiva la ricostruzione degli eventi come avventura estrema, contrapposizione di sentimenti e di caratteri, e dove la dinamica non è dialettica ma manichea: da una parte i buoni, i partigiani della Osoppo, dall’altra i cattivi, i garibaldini comunisti-titoini (sembra il destino di gran parte dei film della resistenza subire, anche a trame capovolte, la rappresentazione rigidamente contrapposta del bene e del male). Con il susseguente risultato di trasformare un episodio a sé stante e ben circoscritto nelle ra-

gioni e nelle dinamiche locali, nella delegittimazione complessiva dell'intera lotta partigiana e antifascista.

Martinelli, magari senza volontà precisa ma per difetto di sceneggiatura e debolezza della messa in scena, costruisce un antagonismo deprivato di ragioni e di dialettica storica. C'è un partigiano, affascinante, ossessionato dal tradimento e assetato di vendetta, comunista pronto a sacrificare vite umane per la causa rivoluzionaria. E, dall'altra parte, un combattente che rifiuta la violenza e l'alleanza tra la brigata Garibaldi e i partigiani del maresciallo Tito. In poche parole: la resistenza buona e la resistenza cattiva, ed è una suddivisione che non si ferma ai fatti di Porzus ma si estende alla lotta partigiana *tout court*. Volente o nolente Martinelli, il film si fa strumento di conferma mediatica dell'ultimo stadio della mutazione dell'atteggiamento politico, oltre che storiografico, nei confronti dell'antifascismo combattente. La resistenza, dapprima patrimonio costituzionale, diventa velocemente patrimonio della sola sinistra (sinistra nel senso più ampio del termine), progressivamente esperienza dei soli comunisti che lottano per la trasformazione del paese in senso socialista, ed infine un vero e proprio crimine del comunismo. Gli eventi di Porzus ne sarebbero la prova. In questo senso, la difesa d'ufficio dei registi, tipo: "è giusto rappresentare la storia anche quando non ci piace", non considera l'uso politico della storia e dei film e finge di non capire che se si costruisce il racconto di un episodio leggibile come estensione di un'intera fase, come sineddoche, non si apre un capitolo di (giusta) riflessione sulla storia ma di strumentalizzazione politica. Il regista, sapendo in anticipo che si sarebbe scatenato il putiferio e che ad uno sguardo attento molte inesattezze di sceneggiatura sarebbero venute fuori, mette subito le mani avanti:

Io non ho raccontato la verità su Porzus. Sì, ho fatto ricerche, letto pacchi di documenti, parlato con testimoni. Ma sono un regista, io: non devo raccontare la verità. Altri devono accertare, capire, spiegare: io devo raccontare in modo emozionante delle storie. Vorrei solo che questa storia, che è una bellissima storia, non diventasse il pretesto per una resa dei conti a posteriori, per uno scontro tra chi vuole infangare la resistenza e chi ne vuol difendere tutto. Ecco, questo mi farebbe girare le palle: perché il mio è un film sulla guerra, un film sulla pietà nella guerra. Ma soprattutto un film¹⁷⁷.

La tragica vicenda avvenuta nella malga vicina a Porzus era già stata in passato un argomento caro alla destra e “oscurato” da quanti non volevano s’infangasse la resistenza con un episodio esecrabile. Nel 1961, in una lettera inviata a «Vie Nuove», un lettore chiedeva a Pier Paolo Pasolini di esprimersi riguardo ad un manifesto del Movimento sociale italiano che tirava in ballo, strumentalmente, Guido, il fratello di Pasolini, ucciso dai partigiani di Geko. La sua risposta è un misto di dolore per il fratello ucciso e di comprensione per le dinamiche della storia:

Egli [Guido] morì in un modo che non mi regge il cuore di raccontare: avrebbe potuto anche salvarsi, quel giorno: è morto per correre in aiuto del suo comandante e dei suoi compagni. Credo che non ci sia nessun comunista che possa disapprovare l’operato del partigiano Guido Pasolini. Io sono orgoglioso di lui, ed è il ricordo di lui, della sua generosità, della sua passione, che mi obbliga a seguire la strada che seguo. Che la sua morte sia avvenuta così, in una situazione complessa e apparentemente difficile da giudicare, non mi dà nessuna esitazione. Mi conferma soltanto nella convinzione che nulla è semplice, nulla avviene senza com-

¹⁷⁷ Intervista a Renzo Martinelli, *Porzus? Non cerco la verità: il regista non è un giudice*, in «la Repubblica», 25 agosto 1997.

plicazioni e sofferenze: e che quello che conta soprattutto è la lucidità critica che distrugge le parole e le convenzioni, e va a fondo nelle cose, dentro la loro segreta e inalienabile verità¹⁷⁸.

“Nulla avviene senza complicazioni, nulla è semplice”: l’affermazione pasoliniana della difficoltà della storia e del racconto degli eventi della storia si capovolge in Martinelli in un “questo è solo un film”; pertanto alle complicazioni si sostituiscono le semplificazioni, e le semplificazioni grossolane portano inevitabilmente allo scontro. Perché un film non è “solo un film”, soprattutto quando pretende di essere qualcosa di più di un meccanismo narrativo e di dire qualcosa oltre il meccanismo stesso. Martinelli non può non sapere che ogni film parla al presente, e neppure Michele Soavi che, per giustificare il suo *Il sangue dei vinti*, scomoda addirittura Sofocle:

Nel film si parla di resistenza ma anche di guerra civile, di fratelli che uccidono i fratelli. Anch’io da antifascista m’interrogo su quelle verità che abbiamo assunto come certe senza ombra di dubbio. Nessuno vuole riscrivere la storia né aggiornarla. Semplicemente, lontani da pregiudizi politici, e senza voler vilipendere avversari di qualunque colore essi siano, ho fatto un film che vuole toccare corde emotive diverse e più profonde, con uno sguardo morale che vuole evitare polemiche. Sofocle ha scritto l’*Antigone* sollevando il diritto alla sepoltura anche per il nemico vinto. Questo film inizia con la scena teatrale in cui Antigone chiede la sepoltura del fratello ucciso in battaglia. Essendo un vinto e non un eroe, il fratello doveva restare insepolto, esposto ai cani¹⁷⁹.

¹⁷⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *In risposta*, in «Vie Nuove», n. 28, anno XVI, 15 luglio 1961.

¹⁷⁹ Dichiarazione di Michele Soavi alla conferenza stampa del film al Roma film festival tenutasi il 26 ottobre 2008.

Bisognerà aspettare la versione lunga televisiva per darne un completo giudizio di merito (quella corta, presentata a Roma, serviva solo per il lancio pubblicitario), ma è certo che il film si presta a parlare ad un presente in cui la resistenza si associa ai crimini del comunismo e i fascisti repubblicani sono considerati dei ragazzi che, coerenti nei loro ideali, si battono per la patria. I partigiani sono dipinti nel film come spietati e crudeli assassini che non hanno pietà di nessuno e compiono atti e gesti immondi solo in nome dei loro ideali rivoluzionari piuttosto che per liberare il paese dal nazifascismo. Mentre i collaborazionisti, i repubblicani, hanno dei guizzi di comprensione umana e combattono per l'ideale della patria lottando contro quelli che sono solo dei terribili criminali: i partigiani, appunto. Nel film di Soave, di fatto, restano insepolti ed esposti ai cani i fascisti e non i partigiani. Siamo giunti al capolinea: di peggio che si può dire?

2. *Gli eredi del nulla*

«Correre correre, non abbiamo fatto che correre troppo, e cominciamo a lasciarci dietro morti e feriti», afferma in piena crisi esistenziale il Fabrizio Bentivoglio di *Turné* di Gabriele Salvatores (1990). «Ma che cazzo dici? – gli risponde acido Abatantuono – Uno passa la vita a farsi dire che prima è troppo giovane, poi che è troppo vecchio. Ci sarà pure un punto in cui uno deve correre, andare a tavoletta, provare l'effetto velocità». “Andare a tavoletta” senza meta, senza nemmeno andare alla ricerca di un'identità, di un *telos* individuale e di gruppo: in questo scambio di battute c'è tutto lo stato confusionale di una generazione di registi e di uomini che sono il prodotto tardivo del secolo breve: sono *post qualcosa* ma non ancora *pre qualcosa*, non sono ancora predittivi, se mai lo

saranno, di un futuro che verrà, sono viandanti più che pellegrini.

Quanto accade nel nuovo cinema italiano dalla fine degli anni ottanta (sarebbe meglio dire *un certain cinéma italien*), si esprime sinteticamente in quest'”anima divisa in due” tra il dubbio immobilistico e paralizzante sul presente e la necessità di andare avanti comunque perché, appunto, “se non si va non si vede”, e se non si vede nulla almeno si può provare l'effetto velocità. Sono gli anni in cui Luchetti, assieme a tanti altri come Carlo Mazzacurati, Marco Risi, Gabriele Salvatores, Silvio Soldini, Davide Ferrario, Giuseppe Piccioni, Francesca Archibugi, Ricky Tognazzi, Sergio Rubini, esordiscono nel lungometraggio. Lo stato delle cose del cinema italiano è in quegli anni piuttosto nebuloso: il sistema produttivo si presenta debole (forse mancano i produttori *tout court*) e il pubblico diserta una produzione nazionale in crisi d'identità. È un cinema spento e, come vuole l'evidenza, un cinema spento è un cinema morto. Il terreno si presenta, dunque, quasi vergine e si può ricominciare dopo il vuoto creato dai tanti Castellano e Pipolo, Laurenti, Vanzina, Neri Parenti e Corbucci vari, stando attenti a non ripetere qualcosa che viene reputato un errore: essere cioè autori a tutto tondo noncuranti della “tecnica” e preoccupati più di ciò che si va raccontando che del come.

È una generazione che non sente il bisogno di rappresentare qualcuno o qualcosa, un'istanza culturale o un'ideologia diretta e netta, ma non è nemmeno attratta dal qualunquismo degli “artigiani mestieranti”, ossatura debole del cinema italiano degli anni ottanta. I nuovi cineasti, come li definisce Lino Micciché, sono “gli eredi del nulla”. E gli “eredi del nulla” affrontano il tema resistenziale senza il peso dei modelli, sciolti definitivamente, e per davvero, dal “giuramento” (al neorealismo, ad esempio). Possono così scegliere se seguire le formule

del passato, i nuovi esempi di rappresentazione della guerra, oppure se abbandonare qualsiasi riferimento e costruire modi completamente diversi di costruire la memoria. Hanno a loro disposizione la formula “paisà”: bianco e nero sgranato, recitazione non professionale, dialoghi minimalisti e realistici, tragedia incombente; oppure la formula tipo “salvate il soldato Ryan”, spettacolare e legata fortemente allo sviluppo del destino individuale dei personaggi; o la commedia all’italiana che unisce la leggerezza del comico alla virata tragica. Si aggiunga che a cinquant’anni di distanza dalla quasi “presa diretta” rosselliniana e con una cinquantina di film resistenziali alle spalle, s’impone per forza di cose un impianto visivo-drammaturgico e iconografico diverso, che rinnovi la ricostruzione della memoria. Anche perché un film sulla lotta di liberazione è ormai un film che ha inesorabilmente l’aspetto dell’“in costume” anche quando vorrebbe essere filologicamente storico. La via che si va costruendo è un *nouveau roman* cinematografico della resistenza che alle formule chiuse del paradigma consolidato ne propone altre liberate dalla memoria del neorealismo, dal mito, e dalla memoria pedagogica. I nuovi modelli sono ricavati da pratiche cinematografiche tra loro molto diverse: la pubblicità, il televisivo, il documentario, la commedia minimalista.

I cineasti anni novanta non sentono il dovere di rispettare memorie antiche (casamai di usarle come meglio credono) e non si propongono nemmeno di essere “revisionisti” nella forma: pescano liberamente dove meglio gli sembra opportuno. Le “bandiere” sono state riposte, i collettivi sciolti: rimane comunque in sottofondo (in qualcuno in modo esplicito in altri meno) la voglia di raccontare il paese, il tentativo di fissare la società attraverso indizi di storie individuali con il filtro dell’ironia e dell’autoironia. Si rifugge da ideologie perché non è più

tempo di pugni in tasca, anche se delle bandiere ideologiche resta un sotto pelle ironico che attenua i tratti forti e si stempera nei grovigli individuali. La messa in critica del “reale” passa attraverso pulsioni interiori, frammenti, “esegesi apocalittiche del privato”, congegni autobiografici, fughe, claustrofilia mentale, implosioni tra le quattro mura della memoria. Non c’è il cinismo, la cattiveria, la strafalcioneria grottesca e plateale del cinema dei nonni (vedi commedia all’italiana), c’è piuttosto la malinconia, l’intimismo, il vuoto tinello di casa piuttosto che il rione pulsante di vita. Cosa poteva raccontare di diverso un regista che vedeva il trionfo del craxismo, la Milano da bere, lo yuppismo alla vaccinara, e l’affermarsi della tv commerciale? Il cinema non poteva che essere lo specchio del “decennio più stupido nella storia italiana del novecento”, come lo definisce Morando Morandini, e poi andare da solo e con ansia verso il decennio più politicamente travolgente senza avere una guida, senza un’identità collettiva, senza né piccoli né grandi maestri.

L’incomprensione critica del cambiamento strutturale in atto tra grande storia e piccoli accadimenti, tra modelli cinematografici resistenziali e loro decostruzione o totale abbandono, accoglie *I piccoli maestri* di Daniele Luchetti (1998) in modo controverso: si elogiano le capacità professionali del regista, la bravura nel montaggio e nella conduzione degli attori, ma lo si accusa di debolezza nell’impianto narrativo. Ci sono delle ragioni in queste reazioni critiche ma ci sono anche delle incomprensioni. Prendiamo il “tasso di realismo” che, sotto sotto, ancora aleggia nella critica, magari con parole e concettualizzazioni rinnovate. È vecchia questione che parte addirittura dalle pagine della rivista «Cinema» durante il fascismo per proseguire con il neorealismo, con la crisi del neorealismo, la commedia all’italiana, e arriva fino agli anni novanta. Non si comprende che ciò che si sta realizzando

nelle opere dei nuovi registi è un forte processo di artificializzazione degli elementi del “mondo vero”. I “fattori di realtà” vengono ripuliti da concrezioni esplicite, a volte decontestualizzati, citati come architetture nascoste, e privandoli della loro funzione di operatori di realismo.

Luchetti, ad esempio, aiutato dalla penna di tre grandi firme della sceneggiatura italiana, Sandro Petraglia, Stefano Rulli e Domenico Starnone, prosegue ne *I Piccoli maestri* la strada iniziata con *La settimana della sfinge* e *Domani accadrà*, non preoccupandosi troppo di avere sotto mano un tema “pesante” che ha sempre sollevato il sopracciglio nervoso di critici e teorici. Sceglie il genere “favola storica”, dal tono scanzonato e ironico, che nel cinema italiano si ritrova in casi rarissimi, e Luchetti ha, se non altro, il merito di averlo affrontato. I piccoli personaggi, i piccoli disagi, i piccoli equivoci, i piccoli maestri che attraversano i suoi film si strutturano in una linea estetica e narrativa personale e autonoma. Può non piacere, si può giudicare un vuoto esercizio di stile, ma almeno lo stile c'è, come si trova la qualità “tecnica”: per un nuovo cinema non sarà molto ma è già qualcosa; non è una *nouvelle vague* densa di furori etici e di sconvolgimenti estetici, ma è dignitosamente elegante.

La fonte del film è l'omonimo libro di Luigi Meneghello che racconta le avventure di un gruppo di studenti padovani, “crociani di sinistra”, le cui coscienze sono risvegliate dalla fine del fascismo e dal disastro dell'otto settembre '43. Sono maldestri, goliardici almeno finché non incontrano la guerra nei suoi aspetti tragici, intellettualmente estremistici, ma la loro scelta è generosa. Incarnano lo spirito antiretorico e unitario del Partito d'azione ed esprimono tutta la loro ironia per gli slogan: «Morte al fascismo!» è il saluto dei partigiani comunisti al loro primo incontro, «Piacere, Giuroli» è la risposta del comandante azionista. Né Meneghello, né Luchetti tutta-

via vogliono deridere, come qualcuno ha maliziosamente osservato, i partigiani garibaldini. Meneghello lo afferma esplicitamente nel romanzo:

Noi eravamo col Partito d'azione e ammiravamo profondamente i comunisti. Veramente alcuni, anche molto giovani, erano esasperanti [...]. Ispiravano grande rispetto però; erano ovviamente dentro fino al collo nei nuovi fatti d'Italia, e sempre primi in tutto, sempre sotto, senza calcoli, pagando sempre di persona. [...] È inutile dire oggi che i calcoli ci saranno stati; chi dice così non ha capito niente dei comunisti di allora; noi invece li abbiamo visti e sapevamo cosa valevano¹⁸⁰.

La stampa di destra non capisce, anzi, non ha alcuna intenzione di capire le intenzioni benevolmente favolistiche del film nei confronti di un mondo, quello della resistenza, che Maria Corti, nella prefazione al romanzo di Meneghello, definisce pieno di contraddizioni, un po' puritano, in cui "l'eroico si mescola al tragico", e nel quale le sorti del contadino povero s'intrecciano a quelle del giovane studente fresco di letture crociane¹⁸¹. Una minoranza di italiani la cui lotta coraggiosa, generosa e disordinata è destinata, come ha osservato Rosario Romeo, ad essere usata dalla maggioranza degli italiani per "sentirsi esonerati dal dovere di fare i conti con il proprio passato" salvo poi, una volta conquistata la libertà e il benessere, denigrarla con toni quasi "squadristici". Maurizio Cabona, dalle pagine de «Il Giornale», recensendo dal festival di Venezia il film di Luchetti, non perde l'occasione di irridere persino la serietà dell'impegno resistenziale di Meneghello e dei suoi "piccoli maestri":

¹⁸⁰ LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Bur, Milano 2007, p. 110.

¹⁸¹ Cfr. Maria Corti in MENEGHELLO, *op. cit.*

Luigi Meneghello [...] era proprio così, un entusiasta che da universitario partecipava ai Littoriali di dottrina fascista. Poi cercò nelle formazioni del Partito d'azione lo stesso spirito elitario che cercava nel fascismo. Già convinti di essere i migliori fascisti, quelli come lui si convinsero che sarebbero diventati i migliori antifascisti. A differenza dei comunisti, avevano una vena patriottica, ma di un nazionalismo subalterno: prima verso i tedeschi, poi verso gli anglosassoni. Non a caso Meneghello è finito nel 1947 a insegnare all'università di Reading, in Inghilterra. Da allora in Italia è tornato in vacanza e in pensione¹⁸².

Se la critica “militante” di destra si lancia in un: “finalmente un film che fa un po' di giustizia nella ricostruzione della guerra civile” e dove si mostra che “il lavoro dei gappisti fosse l'omicidio”, quella dei giornali *liberal* e di sinistra non lesina giudizi negativi sul tono “scolastico” (Lietta Tornabuoni), di “poco sugo” (Tullio Kezich), che “non avvince né provoca” (Michele Anselmi), e ne sottolinea i limiti nel paragone con il romanzo e la storia in un'analisi inconsapevolmente comparativa. Il raffronto, anche se non esplicitato, è con una particolare raffigurazione della resistenza che si presuppone modello invalicabile e da rispettare. Ma i registi degli anni novanta non ascoltano quest'obbligo e si sentono slegati dal rispetto di paradigmi, correnti, “padri” cinematografici e politici, pur non avendo ben chiaro che cosa effettivamente essi debbano essere: non sono figli di nessuno ma non sono ancora qualcuno. Sono alla ricerca di una nuova identità.

Luchetti non ha remore nel dichiarare più volte che ne *I piccoli maestri* vuole essere infedele allo scrittore il cui racconto non sa quanto sia vero e quanto inventato. La frammentarietà della scrittura di Meneghello, il suo abbandonarsi allo scherzo straniante, all'*understatement*,

¹⁸² MAURIZIO CABONA, *I piccoli maestri* [recensione], in «Il Giornale», 8 settembre 1998.

che però giudica e rielabora la memoria, di fatto si ritrova nel film ma si fa difetto e non pregio. I dialoghi desunti direttamente dal libro risultano artificiosi: ora troppo leggeri ora troppo pesanti e recitati a volte con tono ruspante altre affettato. *I piccoli maestri* tuttavia parla d'altro e ha poco a che fare con la ricostruzione della memoria resistente: è un capitolo della commedia, della favola storica di formazione che da sempre Luchetti racconta. La favola dell'incontro con la vita e la storia di chi guarda il mondo ancora con occhi ingenui; una visione innocente, da "ragazzi della via Paal", che non è solo dei personaggi, ma anche del regista:

La guerra del film si trasforma per me e per gli attori in un seminario di conoscenza. Conoscenza di quei paesaggi, di quel pezzo di storia [...]. La guerra come esperienza di vita, che se sopravvivi hai imparato qualcosa. Il film come strumento di esplorazione. Della storia, della vita di un altro, di questo paese, e di come mai, e grazie a chi, ora siamo qui a raccontare, e con questa libertà¹⁸³.

Così facendo affronta comunque la resistenza, almeno un certo aspetto della lotta partigiana, perché uno dei nuclei di quell'esperienza è l'uscita dalla minorità politica e sociale di un gruppo di giovanissimi italiani. L'incontro con la tragedia della guerra di Gigi, di Simonetta, Marietto ed Enrico, freschi di aule patavine, idealisti senza ideali, goffi e ingenui, è l'incontro con la maturità della vita e con le contraddizioni prepotenti e vitali della storia. Il resistere in quanto esistere in forma matura, più che la resistenza in quanto tale, è forse il vero oggetto tematico della messa in scena di Luchetti che non sempre rispetta la regola che gli stessi piccoli maestri del film si danno democraticamente e per scherzo: «Cinque giorni a pane e

¹⁸³ Daniele Luchetti dal press-book del film.

acqua» ogni volta che qualcuno di loro usa la retorica nei discorsi. La retorica è da loro considerata come il peccato veniale maggiore della lotta partigiana (e per Meneghella della stessa scrittura resistenziale): peccato che bandita a parole dai personaggi si riaffacci nel film. La si ritrova nel pur bel discorso recitato da Giuriolo (Marco Paolini):

Lui che parlava prima di me ci diceva che senza un ordine scritto del re non la farà la guerra in montagna. E quell'altro amico nostro che viene da Bassano chiede se il periodo di partigiano gli conterà per la pensione. Io credo che tutti e due abbiate torto ma non colpa a ragionar come ragionate... che son vent'anni che i fascisti ci hanno insegnato a pensar male. Siamo stati abituati a dir sempre sì a chiunque facesse la voce grossa. E adesso che dobbiamo decidere noi, con la nostra testa, non sappiamo più come si fa. Ci sono i fascisti, ci sono i nazisti che occupano il nostro paese, ci siamo noi, qui, in montagna che non ci sta bene. Dobbiamo resistere: con le parole, con l'intelligenza, ma anche con le armi. Anche chi non sa sparare bisogna che impari, perché ne va della nostra libertà, di quella dei nostri figli, del nostro paese. Chi sente di dover fare il partigiano non si spaventerà di quello che troverà qui, dei rischi, del disagio, delle fatiche... chi non sente così è bene che vada via subito, non è vergogna, ma il suo posto non è qua. D'ora in poi, qua in mezzo a noi, se quello là vuol fare il comunista e quello là il liberale, son liberi di farlo. [...] Ognuno deve essere libero delle proprie idee... è per questo che lottiamo: libertà per tutti. Ce n'è di robe da imparare. Capo primo: la democrazia, il voto. Capo secondo: libertà di espressione, di parola. Capo terzo: lotta all'ignoranza e alla fame. La dobbiam liberare noi l'Italia. Se noi riusciamo, noi, a formare un governo provvisorio, prima che arrivino gli alleati, avremo vinto noi la guerra, perché l'Italia vera adesso siamo noi!

Nel romanzo il discorso di Giuriolo si ferma prima (forse per non essere condannato a “cinque giorni a pane e acqua”...):

Chi sente che vuole fare il partigiano, cioè resistere con le armi, perché è giusto così, non si spaventerà di quello che trova qui, il disagio, e i rischi, e le fatiche; chi non sente così, è bene che vada via; non è vergogna, se uno non sente così; ma non deve illudersi di fare il partigiano; il suo posto non è qua¹⁸⁴.

Nel film la retorica si riaffaccia anche nella musica, invadente ed ampollosa, “moriconeggiante” nel senso negativo del termine; o nel finale, tra bandiere rosse sventolanti e ali di folla sorridente. Chissà, magari sono momenti voluti per ricordare ciò che il cinema e il mito resistenziale spesso è stato: retorico. La scena in cui Gigi è al cinema e immagina la sorte di Lelio e di Giurolo come un flash onirico-ironico che mescola il cinema dei telefoni bianchi allo sgranato bianco e nero neorealista, commentata da una musica che orecchia la colonna sonora di *C'era una volta in America*, è un “tutto si tiene”, un amarcord del cinema che ormai è il passato: c'era. Ora, c'è un altro cinema.

Rimane il problema del giudizio storico o, meglio, “politico” del film in quanto, pur essendo una commedia di formazione, ha pur sempre per oggetto la resistenza. Per lo storico Mario Isnenghi qualche questione si pone:

Cosa fa il film, retrocede a prima del libro di Pavone sulle “tre guerre” (1991), restaura una visione monca e liliata, di resistenza come mera “guerra di liberazione nazionale”? Sì e no, e sì e no per più versi. Intanto, i tedeschi: non si può dire che tornino ad assumere le fattezze torve e assassine del “nemico” storico: certo, sparano, incendiano, impiccano – quanto basta per ricordare lo sfondo storico effettuale, stragista -, ma poi quando il film li fa vedere da vicino rientrano anch'essi, da controparte affine, nel film sulla gioventù; sono cioè coetanei dei partigiani, sotto la divisa hanno volti e corpi come i loro, partecipano comprensivi e vero-

¹⁸⁴ MENEGHELLO, *op. cit.*, p. 100.

similmente invidiosi alla gioia dei finti sposi, vorrebbero andarsene a casa; e, quando tocca a loro venire ammazzati, risultano vittime non meno dei “nostri”. Quanto alla rappresentazione dei fascisti, si può considerare fra le parti marginali e scansate: si oscilla tra le immagini quasi farsesche dei medici e farmacisti sequestrati, e ammaestrati a domicilio o esibiti in piazza dai giovani pedagoghi della nazione, in altopiano, e le plumbee sagome stereotipate del Maggiore e dei suoi goffi accolti in divisa, quando la resistenza scende in città. La guerra civile con i fascisti fatica insomma una volta di più a venir raffigurata¹⁸⁵.

E le brigate garibaldine? «Io a casa non ci torno – dice un partigiano del film – Piuttosto vado coi comunisti», un male, ma pur sempre minore che ritornare dai genitori. I comunisti (chiamati così e non garibaldini) hanno in comune con gli azzurri l'unificante: «Va in mona!», ma non disdegnano la retorica pronta per i futuri monumenti che i piccoli maestri azionisti odiano. Ne escono peggio che in Meneghello dove le difficoltà di rapporti sono più tra partigiani e popolazione che tra diversi gruppi di combattenti, ma restano parti di un gioco, l'“altra banda” composta di ragazzi del quartiere proletario, magari più maleducati e violenti ma pur sempre compagni di avventure.

3. Tra memoria “di parte” e amarcord

Porzus e Il sangue dei vinti sono la prova che la resistenza, oggi, non è più argomento cinematografico della sola sinistra, ma anche della destra. Per cinquant'anni è stata patrimonio legittimante, strumento di battaglia democratica e bandiera d'intellettuali, uomini di cinema, politici

¹⁸⁵ MARIO ISNENGI, *I piccoli maestri da Meneghello a Luchetti*, in ALESSANDRO FACCIOLI (a cura di), «Vicenza e il cinema», Marsilio, Venezia 2008, p. 67.

di area democratica, *liberal*, della sinistra nella sua accezione più ampia. I post-fascisti la denigravano apertamente (basti ricordare che, una quindicina d'anni fa, Gianfranco Fini, oggi terza carica dello stato, disse che l'Italia prima o dopo si sarebbe vergognata di avere avuto un presidente della repubblica, Sandro Pertini, complice dei "partigiani assassini") ma non avevano figure di valore per generare un cinema resistenziale alternativo. Il potere democristiano preferiva il silenzio "da sacrestia" e la monumentalizzazione di stato (l'attacco diretto era evitato, nella tipica prassi Dc). Ora, la nuova fase politica ha cambiato totalmente la prospettiva: la delegittimazione si fa cinema e televisione soprattutto. Si va all'assalto.

L'operazione di distruzione del mito fondativo della nostra comunità sociale è affidata, seppure in modo controverso e altalenante, alla tv pubblica che affronta la tematica dando risalto alla corrente storiografica defelicianiana (i Giordano Bruno Guerri), con il ridimensionamento dell'antifascismo, la sottolineatura della resistenza come guerra civile in cui le parti in causa si contrappongono con motivazioni in entrambi i casi "comprensibili". È un intervento fatto con intelligenza, senza apparenti forzature, e dando sempre la parola, che diventa parola di "verità", agli storici o a giornalisti tipo Paolo Mieli. Nel giugno del 1999, va in onda il programma *Guerra civile!*, tre puntate curate da Francesca Bozzano con la consulenza storica di Claudio Pavone. I filmati provengono in gran parte dal Luce e dalle *Combat camera* degli alleati, e mescolano la testimonianza di partigiani a quelle dei "ragazzi di Salò". Nella trasmissione i repubblicani sono definiti come:

persone spinte dagli ideali di onore e fedeltà alla parola data, fanatici mossi da una cieca fede fascista, sadici e torturatori per vocazione [...] Ci sono ragazzi convinti dalla propaganda martellante a combattere per il trionfo della patria. C'è chi è di leva e non se la sente di scappare, magari per-

ché è minacciato di ritorsioni sulle famiglie, e c'è chi continua a vivere obbedendo per abitudine o vocazione. C'è chi soggiace all'estetica della violenza, che è sempre stata propria della cultura fascista [...] C'è chi va a cercare la bella morte e chi aderisce solo per spirito d'avventura. Non tutti sono fascisti. Alcuni pensano semplicemente che in guerra non si cambia bandiera.

Sono le “ragioni degli altri”, accettabili in sé in un serio dibattito storiografico, ma che vengono a galla in televisione per ragioni strumentali (così come l'argomento foibe, piazzale Loreto, ecc.).

Per converso, si sviluppa la “controffensiva” documentaristica di sinistra. Oltre a Guido Chiesa (*Torino in guerra: 1940-1945, 25 aprile: la memoria inquieta, Partigiani, Nascita di una democrazia, Materiale resistente* co-diretto con Davide Ferrario, *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio, Un giorno di fuoco. Musica, parole immagini per Beppe Fenoglio*), c'è Mimmo Calopresti che, nel 1993, firma *1943: la scelta*, che offre la testimonianza di Nuto Revelli, e, l'anno dopo, *Pane, pace, libertà 1943/1945* sulla partecipazione operaia nella lotta contro i nazifascisti; Enzo Cerasuolo, *Memorie della Resistenza* (1993); Giulio Graglia, *La guerra di Johnny – Beppe Fenoglio, partigiano e scrittore* (1994); Marco Melega, *Donne nell'ombra* (1995), interviste ed eventi narrati dalle partigiane; Daniele Gaglianone, *Le stagioni della resistenza* (1995) e *Cinecronache partigiane* (1996), Matteo Pellegrini, *5 aprile* (1996), Davide Ferrario e Daniele Vicari, *Comunisti* (1998).

Al materiale “resistente” dei documentaristi della nuova generazione, si accompagna quello venato di nostalgia, di amarcord, come *Nemici d'infanzia* di Luigi Magni (1995), prodotto della memoria senile resistenziale. Le intenzioni sono buone: per la prima volta il regista lascia carbonari e garibaldini, la Roma del Belli e di Pa-

squino, affollata di preti e popolani indolenti, e mette un piede nel novecento, ma resta la sua ossessione a guardarsi indietro pensando di costruire metafore del presente. Vorrebbe essere un film pedagogico, sui silenzi colpevoli dei padri che costruiscono gli errori dei figli, un romanzo di formazione dove la storia viene irrimediabilmente a coincidere con le piccole vicende d'ogni giorno, ma alla fin fine, si tinge di sterile nostalgia che poco ci comunica di quel passato. Non sarà la Roma del Belli, ma non è nemmeno la Roma città aperta della resistenza.

Magni non è l'unico autore che, negli anni novanta, si accosta alla resistenza attraverso il filtro della memoria personale, o dal punto di vista dei bambini, dello sguardo innocente dell'infanzia, come se quel periodo fosse ormai confinato nella dimensione del ricordo, dell'onirico, della giovinezza personale, e non avesse più niente da dirci sul presente. La resistenza si mescola alla guerra, ai giochi d'infanzia, diventa un "gioco" degli adulti, o puro ambiente storico, un accenno vago. Tra il sogno e la favola è *Uova di garofano* di Silvano Agosti (1991), in cui Silvano adulto torna nei luoghi della sua infanzia trascorsa in un casolare durante gli anni della seconda guerra mondiale. Rivedendo quella casa, gli ritornano alla mente la povertà, i bombardamenti, le malattie, i rastrellamenti dei nazifascisti. La storia come poesia del passato.

[...] mi attraeva moltissimo l'ipotesi di una testimonianza infantile [...] Quell'infanzia così turgida, stranamente ricca di episodi, di emozioni. E, oltre a ciò, ho voluto aggiungere questo sguardo, si direbbe spietato, che invece io chiamo poetico, al quale ho ascrivuto il diritto, il solo diritto di riesumare la storia. Secondo me lo storico non è capace di far rinascere il periodo trascorso, mentre la poesia si¹⁸⁶.

¹⁸⁶ In AMADUCCI, *op. cit.*, p. 13.

Memoria resistenziale di tutt'altro tipo è *Senso '45* di Tinto Brass, dove Livia, non più Serpieri ma Mazzoni, lascia il paese in cui vive con il marito per andare a Venezia dal suo amante, un tenente delle SS. Tra orge e primi piani anatomici, il regista veneziano rievoca un vero episodio della guerra partigiana compiuto dal suo amico Kim Arcalli assieme ai componenti della brigata "Biancotto": la "beffa del Goldoni". Il 12 marzo del '45, un gruppo di partigiani, composto da Kim, Cesco Chinello, Ottone Padoan e altri, entra di forza al teatro Goldoni esaurito per una replica di "Vestire gli ignudi". Giunti in palcoscenico, Chinello legge un breve discorso e Kim lancia in platea dei manifestini antifascisti. Brass ricostruisce la "beffa" a modo suo (ma in modo non troppo dissimile dal vero), riempiendo la sala di belle donne sconosciute, più attente ai baffi dei partigiani che alle loro parole. Del sarcasmo beffardo di *Chi lavora è perduto* resta ben poco, e la rievocazione resistenziale è solo buffa cornice di lascivi semicupi amorosi che fa lo sberleffo alla scena iniziale al teatro la Fenice del *Senso* viscontiano.

Dalle memorie di Flavio Pizzato è tratto *Terre rosse* di Dennis Dellai del 2008, l'ultimo lungometraggio sulla resistenza realizzato da un gruppo di non professionisti e con un budget a dir poco minimalistico: attorno ai trentamila euro. L'originalità dell'esperimento è soprattutto nell'impresa produttiva artigianale nei mezzi (attori non professionisti, dolly montati su tubi metallici, gru realizzate con aste da muratori, e un intero paese, Thiene, a sostenere in vario modo l'impresa), ma sufficientemente professionale nei risultati. L'impianto produttivo somiglia a quello di altri film del dopoguerra: *Il sole sorge ancora*, *Pian delle stelle*, *Achtung! Banditi!*, realizzati con modesti budget sostenuti da "produttori" improvvisati, cooperative, militanti. Vi è una differenza: là l'impegno realizzativo è una forma di lotta politica, qui più una sfida

collettiva all'esordio, resa, tra l'altro, possibile dalla facilità tecnica del digitale e dai suoi bassissimi costi. La memoria del film di Dellai si ferma alla difficile storia d'amore di una maestrina alle prime armi con un bel funzionario della Repubblica sociale: tutto attorno vi è la resistenza e la guerra come malattia dei sentimenti. Segnato da un imprinting televisivo, è una variante vicentina dei piccoli maestri di Meneghello dove la resistenza è scuola tragica di formazione, anche sentimentale, della piccola borghesia cittadina. Gli manca l'antiretorica e il sapore della lingua parlata.

4. *I solitari, i vinti*

Fenoglio è lo scrittore che più affascina i registi della nuova generazione e non a caso. Alle certezze dell'universo storico marxista (e di quello hegeliano) che ricostruisce sempre la storia particolare in una razionalità superiore, lo scrittore langarolo contrappone l'abisso delle scelte individuali segnato da punti interrogativi e antinomie. In un'epoca di piccoli maestri e d'individui che non sono mai "la storia", ma percorrono sentieri secondari e spesso solitari, le storie fenogliane offrono materiale fertile. Non sono queste, però, le ragioni che stanno alla base di *Una questione privata* che Alberto Negrin ritraduce per lo schermo nel 1991, dopo le trasposizioni di Giorgio Trentin, di Vittorio Cottafavi e di Alessandro Cane¹⁸⁷. Negrin, toltosi dalle pesti del rispetto della fonte letteraria con il "liberamente tratto", rielabora la storia in continui *flashback* che vorrebbero costruire il flusso di memoria di Milton, ma ottengono il risultato solo di spezzare la con-

¹⁸⁷ *Una questione privata* di Giorgio Trentin (1966), *La torta di Riccio* di Vittorio Cottafavi (1974), *Una questione privata* di Alessandro Cane (1982).

tinuità del racconto. Il film televisivo ha il torto di trasformare un oggetto letterario che non vuole essere “la resistenza” nella rappresentazione di “tutta la resistenza”; ovvero: della storia dell’uno, la storia di molti.

Anche Chiesa torna ad affrontare il tema resistenziale con *Partigiani* del 1997, un documentario in cinque episodi il primo dei quali di *fiction*, firmato assieme a Davide Ferrario, Antonio Leotti, Marco Puccioni e Daniele Vicari, nel quale affronta in modo personale il problema del senso della memoria, dell’analisi storica e della retorica partigiana. Nel ’98 firma per Raitre *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio*, un omaggio al suo scrittore preferito del quale, nel 2000, traduce per il cinema *Il partigiano Johnny*. Il regista dichiara che il film è:

[...] una sfida e un desiderio. La sfida dell’inattualità, il desiderio dell’autenticità. Resistenza, liberazione, guerra civile. Fantasmi che si aggirano tra revisionismi, negazioni, qualunqueismi. Eppure non finisce mai... Una distinta signora, partigiana a vita, diceva: «Avremmo dovuto bruciare tutti i documenti, e diventare una leggenda. Come leggenda saremmo stati magnifici». Johnny brucia tutto. Memoria, valori, anniversari. Rimangono storie, tragedie, emozioni. Fuori dal tempo. Coerenza e disciplina senza tempo. Piccole grandezze per il mediocre giorno che ci aspetta¹⁸⁸.

Il libro incompiuto di Fenoglio fin dalla sua pubblicazione nel ’68 è fonte di controversie storiche, politiche e letterarie (ma diventa uno dei romanzi di culto della generazione sessantottina). Dopo “I piccoli maestri” di Meneghelo, quello di Fenoglio è il secondo libro che descrive la resistenza in modo nuovo rispetto al codice narrativo usuale, con uno stile anch’esso innovativo, antiretorico, linguisticamente esplosivo, anche politicamente. Tanto

¹⁸⁸ In DE GAETANO, *op. cit.*, p. 121.

che a quarant'anni di distanza dalla pubblicazione, molti non hanno ancora "digerito" le innovazioni fenogliane. Giorgio Bocca, nel 2007, aprendo un profluvio di polemiche dichiara che:

Fenoglio della resistenza non ha capito nulla. Io, di quei venti mesi, ho un'idea politica e storica. So qual è stato il valore della resistenza, so perché il sogno che la innervava è naufragato. Fenoglio è come Pansa. La sua resistenza è falsa, un teatro di assassini, di cialtroni, di poveracci¹⁸⁹.

Gli risponde Lorenzo Mondo, studioso dello scrittore:

Solo assassini, cialtroni, poveracci? Ma Bocca non si è accorto che ci sono in Fenoglio figure di altissima nobiltà morale, a cominciare dai suoi alter ego Johnny e Milton? E tanti altri personaggi di rigorosissima intransigenza civile ed etica, il tenente Biondo o il partigiano Tito, che muore perché gli scoppia una bomba tra le mani. [...] È penoso che per contrastare revisionismi veri o presunti si ricorra a un bigottismo d'*antan*, per restituire una visione edulcorata e faziosa della lotta partigiana. Anche su Pavese, Bocca dice cose inaccettabili che fanno torto al buonsenso: è un errore giudicare un romanzo come un documento storico. La letteratura va al di là, e Fenoglio ha compiuto il miracolo di scrivere un'epopea con una dignità letteraria che travalica l'occasione, pur restando un cantore aderente alla realtà storica, cioè a un momento drammatico di lacerazione: tra intolleranza, violenza, vendetta, inconsapevolezza e però anche straordinario eroismo e grande nobiltà d'animo¹⁹⁰.

¹⁸⁹ GIORGIO BOCCA, *Com'è falsa la resistenza di Fenoglio*, in «La Stampa», 31 marzo 2007.

¹⁹⁰ In PAOLO DI STEFANO, *Fenoglio un partigiano sotto accusa*, in «Corriere della Sera», 1 aprile 2007.

La polemica è il risultato dalla discussione aperta dal libro di Pansa, “Il sangue dei vinti”, e dal clima sempre più incattivito provocato dal revisionismo “di stato” che impedisce di ricostruire attorno al fenomeno resistenziale una memoria storiografica che non sia dilaniante. Ne vanno di mezzo Fenoglio e i suoi diari che registrano impressioni, dubbi, valutazioni e amarezze, ma anche la passione civile e il coraggio “calvinista” dei partigiani combattenti. Affrontare un romanzo che ha una vita così complessa alle spalle, non è facile, e il regista sa di avere gli occhi puntati di molti intellettuali italiani. Maria Corti, sulle pagine de «L’Espresso», lo ammonisce:

Sono molto contenta che si faccia il film, ma a una condizione: che sia, come il libro, un’opera epica, non realistica. Bisogna sapergli dare non l’atmosfera neorealista di tanti film sulla seconda guerra mondiale, ma un’atmosfera da “Guerra e pace”. Il regista si deve render conto che affrontare “Il partigiano Johnny” è come avere a che fare con l’“Iliade”¹⁹¹.

La sfida è aperta, il romanzo è di difficile traduzione cinematografica, e Chiesa deve muoversi nella “guerra molto privata” di Johnny raccontata con la frammentarietà caratteristica dei diari che presentano conseguenti squilibri di spazi e di tempi. I dialoghi veri e propri sono rari, a volte pleonastici, impastati in un linguaggio colto, popolare, realistico, fantastico, tra italiano e inglese assieme. Sa di doversi districare tra la dimensione soggettiva di disorientamento e di paura di chi si trova a dover combattere una guerra difficile e senza un vero fronte, e la dimensione più collettiva e storica. Sceglie di “guardare” la resistenza, come Johnny, e attraverso le gesta di Johnny.

¹⁹¹ Citato in PELLIZZARI, *Fenoglio in guerra: materiale resistente*, in «Cineforum», anno 41, n. 1 (401), gennaio-febbraio 2001, p. 33.

Il romanzo non è psicologico, ma fenomenologico. Non c'è descrizione di quello che Johnny pensa. Johnny guarda. E quello che pensa lo si capisce da come agisce¹⁹².

La rivisitazione del “padre resistenziale” diventa per Chiesa la “questione privata” di un ragazzo capace di fare una scelta e di andare fino in fondo, cercando di essere coerente senza mai smettere di interrogarsi. Il protagonista rimane sempre fedele a se stesso, non è un voltagabbana, non accetta né compromessi né mediocrità, è esigente anche a costo di restare completamente solo con se stesso. Il film prende il via dallo “sguardo” di Johnny come l'incipit del romanzo: «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare che la sua famiglia s'era precipitata ad affittargli per imboscarlo dopo il suo imprevisto, insperato rientro dalla lontana, tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche». Dopo l'otto settembre il giovane studente universitario piccolo borghese ha deciso di disertare e di combattere il fascismo: è un viandante inquieto spinto da una profonda istanza etica. I primi che incontra sono i componenti di un gruppo di comunisti di cui rifiuta subito i valori e i metodi, poi si unisce alle formazioni badogliane, a lui più vicine per ceti sociali, ma di cui sente l'opportunismo e l'attendismo poco tattico. Partecipa alla liberazione di Alba, azione che non condivide, a cui segue la terribile rappresaglia tedesca. È in fuga: persi i compagni, uccisi dai nazifascisti, abbandonato da Pierre e anche suo malgrado da Ettore, Johnny alla fine resta solo ritrovando una dimensione profonda e rigorosa.

Ognuno deve fare i conti con la storia singolarmente e, allo stesso tempo, non può cambiare la storia da solo perché senza partecipare ad una trasformazione collettiva è destinato alla sconfitta. La dimensione della solitudine del partigiano Braschi de *Il terrorista* è una necessità mi-

¹⁹² Guido Chiesa dagli extra del Dvd edito dalla Fandango.

litare e non individuale: sta solo perché non può stare con gli altri, mentre quella del Johnny di Chiesa, “l’ultimo passero sul ramo”, è la solitudine delle scelte etiche di fronte ad un mondo che di scelte etiche non vuol sentir parlare. «Il film riflette su questa problematica – dichiara il regista – ne fa propri i dubbi e i limiti. I limiti appunto dell’individualismo, ma anche della sua tragica necessità»¹⁹³. Ed è qui che *Il partigiano Johnny*, guarda al presente esprimendo la “solitudine” del regista e degli antifascisti dei giorni nostri soli di fronte alla mediocrità del presente.

[...] ora, in questo dato momento, penso che gli esempi individuali, intesi come scelta concreta di vita, che rimanda all’uomo e non a Dio, possano essere importanti. E Johnny, pur con tutti i suoi limiti, dà l’esempio: la sua scelta individuale, sebbene in un’ottica borghese e idealistica, in questa fase del mondo, mi sembra l’unica possibile. In questa prospettiva risiede l’attualità del film [...]¹⁹⁴.

L’insofferenza per la retorica resistenziale, che il regista definisce il frutto dell’“impaludimento burocratico” dell’Anpi, si concretizza anche nelle scelte stilistiche per forza di cose lontane dal cinema resistenziale del primo periodo. Non vi è chiave neorealistica nello stile del film, anzi vi è la scelta opposta: ellissi, insistenze sui dettagli, sottrazione nei momenti edificanti, cura nell’evitare il didatticismo, privilegio della visione individuale del personaggio sugli eventi. A Chiesa non interessa rivolgersi ai cinefili, né è più di tanto coinvolto nelle diatribe teoriche sul realismo, neorealismo, neo-neorealismo ecc., ma cerca di costruire una storia “credibile” per ambientazione e motivazioni psicologiche per un pubblico diverso dalle ristrette platee festivaliere (e anche partigiane). In parte ci riesce, ma vi sono assenze non sempre giustificabili.

¹⁹³ DE GAETANO, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.

Johnny, per esempio, non muta mai, è sempre uguale a se stesso, dal principio alla fine, mentre nel libro vi è una progressiva maturazione evidenziata anche nell'uso dell'inglese, pensato e parlato, che scompare progressivamente nel fluire della storia. Se emerge con chiarezza l'identità e la differenza tra le bande comuniste e quelle badogliane, se con incisività viene fuori il freddo, la fame, la spietatezza della guerra sulle Langhe, resta in ombra la natura "arcangelica" (definizione di Fenoglio) dell'esercito partigiano e dei singoli personaggi, anche i più scalcinati. Vi è però la profonda identificazione del regista piemontese con il territorio, con le Langhe, con gli anfratti collinari, con le luci (la bella fotografia decolorata è di Gherardo Gossi) e i suoni, che scolpisce i volti e li rende tutto sommato credibili, anche quello di Stefano Dionisi così contemporaneo e immoto.

Se la tenuta registica de *Il partigiano Johnny* è generalmente lodata in tempi in cui, come scrive Kezich, è più facile ottenere consensi con film tipo "L'ultima raffica di Salò"¹⁹⁵, qualche riserva va invece alla sua "tenuta politica". Scrive Lorenzo Pellizzari:

Paradossalmente, cogliendo una battuta del film (vedi scena delle trattative al traghetto), paiono più investiti della responsabilità di garantire comunque un futuro all'Italia i fascisti della Brigata Muti e delle SS italiane che non, al di là dei discorsi di maniera del commissario politico o del comandante del Nord, i "ribelli" delle varie tendenze. [...] (v'è in proposito nel film un inopportuno quanto improbabile e anacronistico riferimento deprecatorio a quel che «fanno i partigiani di Tito in Jugoslavia»)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Cfr. KEZICH, *Il partigiano Johnny*, in «Corriere della Sera», 18 novembre 2000.

¹⁹⁶ PELLIZZARI, *op. cit.*, p. 35.

Tuttavia non sono certo intenzioni brutalmente revisioniste quelle di Chiesa, che firma un film profondamente pacifista ma non pacificatore e che ha di sicuro il presente come testo e il passato, anche letterario, come pre-testo.

Ma il passato è davvero passato? La resistenza dei vinti che però non si arrendono mai, nemmeno di fronte agli acciacchi della vecchiaia, è al centro de *I nostri anni* di Daniele Gaglianone (2000), uno dei migliori film sulla resistenza, in cui l'eroismo di gente comune, la loro sofferenza, la tragica lotta per ridare dignità al nostro paese, è una questione "da vecchi" rincitrulliti che solo loro continuano a ricordare perché non possono dimenticare. «Lo spirito della resistenza? Oggi questa storia interessa poco a noi che l'abbiamo vissuta, figuriamoci agli altri! Non è rimasto niente. Lapidati, corone rinsecchite, bei discorsi. Non frega più niente a nessuno», dice Natalino, il vecchio partigiano del film che vive solitario in un vecchio casale sulle montagne. Egli mente sostenendo che quel periodo non gli interessa più: è dentro la sua carne, è nella costanza dei suoi ricordi, è nelle armi che ancora nasconde, fantasmi materiali del suo passato. Dichiara Gaglianone:

Penso che il film affronti il problema della memoria da diversi punti di vista. Sia quello più strettamente tematico e, se vuoi, più ovvio della memoria storica della resistenza ma anche quello più strutturale, della formazione del pensiero. È anche un film sul meccanismo del ricordare, quasi sull'aspetto fisiologico del ricordo. Anche il modo in cui ogni tanto la memoria del passato si insinua nel presente è, diciamo, più legato ad un flusso di coscienza che ad un preciso meccanismo narrativo¹⁹⁷.

¹⁹⁷ In VINCENZO CAVANDOLI, *Daniele Gaglianone*, in «Accadde Domani», Quaderni ventiquattrosecondo, n. 43, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 2001, p. 37.

Il flusso di memoria si attua, ad esempio, nei *flashback* a “telescopio” della scena in cui Silurino sta morendo e l’odore del suo sangue sollecita una serie di ricordi, fra cui quello in cui per la prima volta ha sentito l’odore del sangue, e in un continuo intrecciarsi di dimensioni temporali soggettive restituite attraverso la “grana” della pellicola. Ma il recupero della memoria nel film non è mai fine a se stesso. Ruvido, anche sgradevole allo sguardo, mescolante materiali di varia qualità (pellicola, video), con una struttura ad incastro tra l’ieri e l’oggi, tra memoria soggettiva e vita quotidiana, ed un’estetica severa, *I nostri anni* si propone di sentire più che ricordare, di interrogarsi più che di costruire retorici appelli al passato. L’intrecciarsi dei tempi è legato anche da montaggi mentali analogici come la sequenza d’apertura con i piloni delle pensiline della stazione ferroviaria che diventano alberi, quelli delle Langhe partigiane, e il suono dei treni quello del bosco e dei lamenti dei compagni partigiani di Alberto. È una struttura complessa perché si definisce come *flashback* ma di fatto è anche un *flashforward* nella misura in cui anticipa ciò che ancora non sappiamo. Ed è anche costruita da montaggi sonori che accavallano tempi diversi come la voce di Alberto che parla ad Umberto e poi scivola in sottofondo nella sua voce interiore che da giovane racconta ai compagni la partita del Torino: è come se il tempo si fosse fissato in un *unicum* visivo e sonoro.

I due anziani partigiani del film, Natalino e Alberto, il primo taciturno e scontroso, il secondo loquace e ironico, sono degli ostinati che non hanno mai smesso i panni di combattenti per la libertà (i due attori, non professionisti, sono ex partigiani). Certo, sono amareggiati, delusi, incattiviti (soprattutto Natalino), ma agiscono come se il tempo non fosse passato e quando Alberto ritrova casualmente in una casa di riposo il capo delle Brigate nere,

torturatore e assassino, tornano all'azione. Il tempo nel film sembra essersi fermato perché i due protagonisti vivono al di fuori del presente, fuori della storia, essi vivono nella resistenza, nel sogno di una rivoluzione sociale che non c'è stata, in una giustizia a loro negata; essi rappresentano il “resistere”.

Dopo la fine – ricorda Natalino – quelli processati e condannati come criminali di guerra sono usciti tutti. Bastardi, torturatori, assassini... fuori tutti! A me, negli anni Cinquanta, hanno fatto un processo perché un ex podestà fascista mi accusava di avergli rubato in casa, durante la guerra, delle piastrelle. Non è uno scherzo: è un processo. Sai cosa diceva questo qui? Col Duce ho fatto carriera, ma con la Repubblica... Paese di merda!

Gaglianone non vuole raccontare o rievocare i moventi della resistenza, gli aspetti ideologici o politici, bensì costruire due personaggi che sono sia custodi della memoria di cui si stanno cancellando le tracce, che interpreti viventi, combattenti nei confronti del presente. Sono anziani, delusi, ma ancora capaci di essere giovani, di ritrovare la voglia di combattere e di riprendere in mano le armi.

[...] Considero questo film una storia sull'oggi – dichiara Gaglianone – perché parla di due persone che si sentono disadattate in un mondo in cui non si riconoscono più. Diciamo che il mondo viene raccontato attraverso un'esclusione. Io non parlo, se non tra le righe, del mondo che loro rifiutano ma lo racconto attraverso il fatto che loro ne sono ai margini. [...] Nella seconda parte il passato che si mostra è nostalgico più che drammatico. Per loro due è un'ultima botta di vita, vuol dire essere maldestri, imbranati, incapaci di stare nel mondo ma anche, forse, tornare per un attimo ragazzini¹⁹⁸.

¹⁹⁸ CAVANDOLI, *op. cit.*, p. 40.

La risata che chiude il film è liberatoria (i due sembrano aver cancellato ed esorcizzato le loro ossessioni) e al tempo stesso amara (che a non arrendersi siano due vecchi non è un bel segno); ed è una risata che rimanda a noi, al nostro compito di riprendere là dove loro hanno fallito perché maldestri, imbranati, vecchi; e a noi, Gaglianone ricorda che «ci sono persone che hanno saputo dire di no»¹⁹⁹. La resistenza perde ne *I nostri anni* l'aura del mito, la retorica delle “corone rinsecchite”, la pomposità del pietismo, e si rappresenta quasi come fosse una “faccenda privata” di due vecchi ossessionati dal passato e dalla giovinezza come terra di libertà. E nello stesso tempo quella faccenda diventa pubblica.

Diventa la nostra storia.

¹⁹⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 41.

FILMOGRAFIA

Nella filmografia appaiono solo i film che riteniamo essere rappresentativi del discorso resistenziale. Abbiamo pertanto eliminato titoli che appaiono in altre filmografie sull'argomento. Per le sinossi abbiamo scelto di dare la versione lunga e dettagliata solo dei film che riteniamo più importanti e decisivi, più corta invece per i film minori. Alcune sinossi di film sono desunte dalle schede del Centro Cattolico Cinematografico, altre dalla rivista «Film» e «Cineforum», da press-book, in gran parte riscritte. Per i dati dei cast e dei credits abbiamo utilizzato: ROBERTO CHITI, ROBERTO POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, Gremese, Roma 1991; MAURO MANCIOTTI, ALDO VIGANÒ, ROBERTO CHITI, *La resistenza nel cinema italiano*, Istituto storico della resistenza in Liguria, Genova 1992. I dati sono stati poi confrontati, ed eventualmente corretti, con i titoli di testa delle copie dei film disponibili. La durata è uno dei dati più controversi perché i film hanno subito a volte dei tagli, oppure sono stati rieditati, o hanno avuto altre vicissitudini. Le cose si complicano ancor più con le edizioni in dvd, più corte di alcuni minuti della pellicola. Le riportiamo, quindi, comparando varie fonti, sapendo che è solo un dato indicativo. Ab-

biamo dato anche la metratura dei film secondo quanto riportato nell'archivio dell'Anica da cui si ricava la durata. Il metraggio, riferito a pellicole in 35 mm., è quello del visto di censura. I dati, come si vedrà, discostano a volte di molto. La data è quella della prima proiezione pubblica.

1945

ROMA CITTÀ APERTA

di Roberto Rossellini

soggetto: Sergio Amidei e Alberto Consiglio (non accreditato); *sceneggiatura:* Sergio Amidei, Federico Fellini, R. Rossellini, Carlo Celeste Negarville (non accreditato); *fotografia:* Ubaldo Arata; *scenografia:* Renato Megna; *musica:* Renzo Rossellini; *montaggio:* Eraldo Da Roma; *interpreti:* Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (don Pietro Pellegrini), Vito Annichiarico (Marcello, figlioletto di Pina), Marcello Pagliero (ingegnere Giorgio Manfredi alias Luigi Ferraris), Maria Michi (Marina Mari), Harry Feist (maggiore Fritz Bergmann), Francesco Grandjacquet (Francesco, l'amante di Pina), Giovanna Galletti (Ingrid), Nando Bruno (Agostino, il sagrestano), Eduardo Passarelli (il brigadiere dei vigili), Carla Rovere (Lauretta, sorella di Pina), Joop Van Hulsen (capitano Hartmann), Akos Tolnay (il disertore austriaco), Carlo Sindici (il questore), Amelia Pellegrini (Nannina, la padrona della pensione), Alberto Tavazzi (il prete che confessa don Pietro prima della fucilazione), Turi Pandolfini (Sor Biagio, il nonno), Doretta Sestan (una giovane vicina di casa di Pina), Anna Ferrazzani, Vukic Zarko, Laura Clara Giudice; *produzione:* Excelsa Film; *durata:* 100' (m. 2836, 103').

Roma, 1944. Un gruppo di militari nazisti fa irruzione in una pensione per catturare il sovversivo ingegner Giorgio Manfredi, che però riesce a dileguarsi fuggendo sui tetti. Il maggiore Bergman è sulle sue tracce da tempo poiché l'ingegnere è stato riconosciuto come uno dei rappresentati più importanti del Comitato di liberazione nazionale. Giorgio si presenta a casa di Pina, una popolana reduce dall'assalto a un forno insieme

ad altre donne, facendo il nome di Francesco e chiedendo di avvertire il parroco don Pietro. Con Pina vive anche Lauretta, la sorella, attricetta collega di Marina e compagna di Giorgio. Pina, mentre aspetta il prete, informa Giorgio del suo matrimonio con Francesco, stabilito per il giorno dopo. Don Pietro si presta ad incontrare alcuni partigiani e ad informare Francesco, nascosto in una tipografia clandestina, dell'arrivo di Giorgio a casa sua. Anche Marina viene a sapere della presenza di Giorgio. I ragazzi del quartiere intanto fanno saltare una bomba contro un carro tedesco e anche per questo motivo viene organizzata una retata fra le palazzine. Il parroco è avvertito in tempo della presenza d'armi in mano a Romoletto, un piccolo rivoluzionario senza una gamba. Nella retata viene arrestato Francesco e Pina, mentre il camion dei nazifascisti porta via il suo uomo, viene uccisa dai militari. Con un'imboscata armata però i partigiani riescono a liberare i compagni sequestrati. Giorgio e Francesco si rifugiano in un'osteria dove incontrano Marina: è evidente che qualcuno ha parlato. Marina li ospita entrambi a casa sua, dove sopraggiunge anche Lauretta ubriaca. Marina e Manfredi hanno un diverbio: lui, dopo aver trovato cocaina nell'appartamento, le rimprovera una vita priva di ideali e di moralità e tronca il rapporto. A notte, Marina ne approfitta per chiamare Ingrid, donna della Gestapo, alla quale denuncia la presenza dei due ricercati. Il giorno dopo Giorgio, in chiesa per ottenere dei documenti falsi da don Pietro, è fermato dagli agenti della Gestapo ed è condotto in via Tasso assieme al prete. Francesco evita fortunatamente l'arresto grazie al fatto di essersi fermato per un istante a parlare con il piccolo Marcello. Il primo ad essere sottoposto all'interrogatorio è proprio Manfredi che però, nonostante le torture, non parla. Anche don Pietro si rifiuta di parlare e per questo motivo il maggiore Bergman fa torturare Giorgio davanti ai suoi occhi. Il partigiano muore senza tradire. Quando sopraggiunge Marina, riconoscendolo nonostante sia sfigurato, sviene. Poco dopo il prete è condotto su un campo alla periferia di Roma e fucilato. L'esecuzione è seguita dal gruppo di bambini.

1945

GIORNI DI GLORIA

di Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis,
Mario Serandrei

soggetto e sceneggiatura: Mario Serandrei; *fotografia:* Umberto Della Valle, Giovanni Ventimiglia, Gianni Di Venanzo, Angela Jannarelli, Giorgio Lastricati, Giovanni Pucci, Massimo Terzano, De West, Navarro, Reed, Michel Werdier, Vittoriano, Manlio, Caloz, con il contributo dei tecnici del Comitato di liberazione nazionale di Milano; *musica:* Costantino Ferri; *montaggio:* Mario Serandrei, Carlo Alberto Chiesa; *produzione:* Fulvio Ricci per la Titanus, Associazione nazionale partigiani d'Italia; *durata:* 71' (m. 1943, 70').

È il montaggio d'immagini, fotografiche e cinematografiche, delle distruzioni causate dalla guerra in Italia; delle drammatiche condizioni di vita della popolazione; di personaggi e azioni dei fascisti e dei nazisti; di avvenimenti relativi all'Italia libera. Ma i «giorni di gloria» sono quelli della resistenza: ed è questo tema a dominare. Combattimenti partigiani contro gli occupanti, rastrellamenti, rappresaglie nazifasciste, tedeschi che si arrendono, attività clandestine nella città, lanci con paracadute di rifornimenti ai reparti partigiani; e infine la mobilitazione e gli scioperi che preannunciarono l'insurrezione e la liberazione a opera dei reparti partigiani del Comitato di liberazione nazionale alta Italia, delle grandi città del nord: Genova, Torino, Milano, Venezia. Sono quindi sviluppati in particolare due episodi. Il primo è il processo a Pietro Caruso, uno dei compilatori degli elenchi di ostaggi da trucidare alle Fosse Ardeatine; durante il processo, che si concluse con la condanna a morte per fucilazione, l'exasperazione popolare portò al linciaggio di uno degli arrestati, il direttore del carcere romano di Regina Coeli, Carretta. Il secondo è il tema delle Fosse Ardeatine documentato con il ritrovamento, la ricomposizione e il riconoscimento dei corpi dei 335 uomini trucidati dai nazisti e rimasti sepolti per mesi sotto tonnellate di tufo. Scritta finale: «A tutti coloro che in Italia hanno sofferto e combattuto l'oppressione nazifascista è dedicato questo film di lotta parti-

giana e di rinascita nazionale».

[È l'unico documentario citato in filmografia data la sua importanza]

1945

DUE LETTERE ANONIME

di Mario Camerini

soggetto: Ivo Perilli; *sceneggiatura:* M. Camerini, Carlo Musso, Nino Vittorio Novarese, Ivo Perilli, Turi Vasile; *fotografia:* Massimo Terzano; *scenografia:* Gastone Medin; *musica:* Alessandro Cicognini; *montaggio:* Baccio Bandini; *interpreti:* Clara Calamai (Gina), Andrea Checchi (Bruno), Carlo Ninchi (Rosini il proto), Otello Toso (Tullio), Dina Sassoli (Giulia), Giovanna Scotto (Maria, madre di Bruno), Vittorio Duse (Ettore), Heinrich Bode (il sergente tedesco Karl), Stefano Fossari (il "tenente"), Arnaldo Martelli (cav. Ernesto Pacetti), Pina Piovani (una tipografa), Enrico Luzi, Piero Pastore (due reduci sul treno), Ciro Berardi, Peppino Spadaro (due colleghi di Tullio in trattoria); *produzione:* Carlo Ponti per la Lux Film e Franco Piperno per la Ninfa Film; *durata:* 90' (m. 2369, 86').

Bruno, reduce dalla campagna di Russia, torna a Roma nell'estate 1943 e scopre che Gina, la sua fidanzata l'ha abbandonato, preferendogli Tullio, un tipografo che lavora assieme a lei. L'armistizio dell'otto settembre sorprende i protagonisti distratti nel loro conflitto amoroso e incuranti di ciò che sta accadendo. Gli scontri armati tra forze tedesche e militari italiani alle porte di Roma si risolvono presto a favore dei primi. Inizia così l'occupazione nazista di Roma. La tipografia, dove lavorano Gina e Tullio, ora è controllata dai tedeschi e il giovane diviene il loro uomo fidato mentre il proprietario è costretto alla clandestinità, militando tra le file partigiane. La resistenza infiltra due operai, tra cui Bruno, nella tipografia per rubare preziose macchine e materiali da stampa che servono per realizzare volantini antifascisti. Tullio finge di assecondare tali progetti al fine anche di assicurarsi l'appoggio dei partigiani in caso i tedeschi perdano la guerra, ma al tem-

po stesso denuncia i suoi amici alla polizia nazista con delle lettere anonime. Alcuni partigiani sono arrestati e, in particolare, il figlio del proprietario della tipografia finirà a Regina Coeli nei giorni della rappresaglia delle Fosse Ardeatine. Anche Bruno è arrestato, grazie alla delazione di Tullio. Gina, scoperto l'autore delle lettere, uccide Tullio. Gli angloamericani liberano Roma e Bruno e Gina torneranno assieme dopo che la donna è scarcerata per l'assassinio di Tullio.

1946

'O SOLE MIO

di Giacomo Gentilomo

soggetto: Mario Amendola, Vincenzo Rovi; *sceneggiatura:* Akos Tolnay, Mario Sequi, Gaspare Cataldo; *fotografia:* Anchise Brizzi, Tonino Delli Colli; *scenografia:* Alberto Boccianti; *musica:* Ezio Carabella; *montaggio:* Guido Bertoli; *interpreti:* Tito Gobbi (Giovanni, il cantante italo-americano), Vera Carmi (Clara, la spia), Adriana Benetti (la giovane padrona di casa), Lilly Granado (sua sorella), Carlo Ninchi (fratello di Clara), Ernesto Almirante, Vittorio Caprioli, Arnoldo Foà, Heinrich Bode, Giovanni Petti, Armando Francioli, Cesare Fantoni, Vittorio Sanipoli, Cesare Polacco, Domenico Serra; *produzione:* Luciano Doria per la Rinascimento Film; *durata:* 92' (m. 3000, 109').

L'italoamericano John (Giovanni) Almerighi è paracadutato nei pressi di Napoli che raggiunge su di un camion di borsari neri, i quali gli danno ospitalità. John si deve collegare con uno dei primi gruppi della resistenza napoletana, dovrà poi farsi assumere in una radio come cantante lirico, e cantando trasmetterà i primi messaggi agli alleati. Tutto sembra facile per John in una Napoli dove i tedeschi continuano a fare retate. Ma alla radio la bionda segretaria, informatrice dei tedeschi, si accorge che il semplice John è meno semplice di quanto possa sembrare e lo fa pedinare. John continua a raccogliere le informazioni e la segretaria scopre il centro della resistenza e fa arrestare tutti mentre John, cantando 'O sole mio

trasmette le ultime importanti informazioni. Ma la canzone non è andata in onda. Terminato il concerto lo invita graziosamente a cena nel suo albergo: Clara si finge innamorata e poi, con fare brusco, dice a John che sa tutto, che lo ha scoperto e che il messaggio è solamente inciso in un disco. Clara cerca di ottenere la collaborazione di John in trasmissioni contro gli alleati, ma con uno stratagemma John riesce a fuggire e corre verso il covo per salvare i compagni: troppo tardi! Essi sono già sul camion tedesco che li porta alla Gestapo, dove Clara conta di trovarvi anche il cantante. Trova invece d'aver fatto arrestare suo fratello, uno dei capi della resistenza. Dopo un angoscioso interrogatorio, e mentre il fratello sta per essere fucilato, Clara ritrova la via giusta e fa trasmettere il messaggio a John. I tedeschi non risparmiano la vita alla traditrice e John riesce ancora una volta a mettersi in salvo uscendo dalla radio mentre scoppia l'insurrezione napoletana. Il sole risplende ancora una volta su Napoli finalmente libera, mentre John e Graziella si cercano fra la folla.

1946

UN GIORNO NELLA VITA

di Alessandro Blasetti

soggetto: A. Blasetti, Cesare Zavattini; *sceneggiatura:* Anton Giulio Majano, Cesare Zavattini, A. Blasetti, Mario Chiari, Diego Fabbri; *fotografia:* Mario Craveri; *scenografia:* Salvo D'Angelo; *musica:* Enzo Masetti; *montaggio:* Gisa Radicchi Levi; *interpreti:* Elisa Cegani (suor Maria), Amedeo Nazzari (Capitano De Palma), Massimo Girotti (Luigi Monotti), Mariella Lotti (suor Bianca), Dina Sassoli (suor Teresa), Ada Dondini (la madre Ministra), Ada Colangeli (suor Gaetana), Ave Ninchi (suor Celeste), Amalia Pellegrini (suor Scolastica), Flavia Grande (suor Luisa), Luciano Mondolfo (Damiano Santoni), Marcella Melnati (suor Pace), Goliarda Sapienza (suor Speranza), Arnoldo Foà (Brusan), Gino Mori (Rino), Dante Maggio (Carlo detto "Napoli"), Antonio Pierfederici (Giovanni), Secondino Maronetto (Macchi), Enzo Biliotti (don Eusebio), Rolando Purgatori (il medico americano), Adam Perkal (il

capitano tedesco), Heinrich Bode (un graduato tedesco), Lola Bocchi, Achille Millo, Antonio Corevi; *produzione*: Antonio Scarano per la Orbis; *durata*: 95', altre fonti:117' (m. 3187, 116').

Un gruppo di partigiani per sfuggire all'esercito tedesco si rifugia in un convento. Le suore cercano di evitare qualsiasi contatto, ma tra questi vi è un ferito grave. La madre superiora decide di intervenire ma riconosce nel ferito l'uomo che aveva ucciso il marito tanti anni prima. Un bombardamento aereo costringe suore e partigiani a stare uniti in cantina. Cessato il bombardamento, gli uomini se ne vanno: suor Bianca vorrebbe unirsi a loro, ma il capo dei resistenti le chiede di attendere. Durante l'assenza dei partigiani, un reparto tedesco per rapresaglia fucila le suore. Al loro ritorno i partigiani sconfiggono i tedeschi e decidono di uccidere i superstiti, ma desistono dalla vendetta. La guerra continua, e l'unica suora superstite, in preda alla follia, continua a ripetere: «Nessuno di noi sa quello che fa».

1946

UNO TRA LA FOLLA

di Ennio Cerlesi e Piero Tellini

soggetto: Piero Tellini, Massimo Rendina; *sceneggiatura*: P.Tellini, E. Cerlesi, Massimo Rendina; *fotografia*: Luigi Fiorio; *scenografia*: Guglielmo Borzone; *musica*: Giovanni Fusco; *montaggio*: Mario Serandrei; *interpreti*: Eduardo De Filippo (Paolo Bianchi), Titina De Filippo (Luisa, sua moglie), Adriana Benetti (Adriana), Enzo Fiermonte (Marco), Piero Lulli (Renato), Enrico Viarisio (il capo ufficio), Annibale Betrone (il direttore), Carlo Campanini (un collega d'ufficio), Olinto Cristina, Arrigo Amerio, Giacinto Molteni, Alda Grimaldi, Anna Maria Zuti, Ennio Capaldi, Mauro Maina, Gherardo Girardi; *produzione*: Titanus, Oci; *durata*: 75' (m. 2343, 85').

La vicenda ambientata in una città del Nord durante l'occupazione nazifascista, narra le avventure di Paolo Bianchi mode-

sto impiegatuccio alle prese con le difficoltà della vita quotidiana che, del tutto involontariamente e suo malgrado, è coinvolto in situazioni talvolta pericolose. Arrestato, perquisito e malmenato come comunista per aver trovato per la strada e raccolto un giornale clandestino, è rilasciato per l'interposizione di un influente amico. Tale avventura gli crea notorietà nell'ambiente della resistenza clandestina. L'amico, per evitargli ulteriori guai, lo munisce di un documento che lo fa apparire un fedele camerata dei nazifascisti e con tale immunità egli può rendere, sia pure inconsapevolmente, dei preziosi servizi ai partigiani. Ma quando arrivano gli alleati egli sarà nuovamente arrestato per collaborazionismo e, anche questa volta, il solito amico disinvolto ed intraprendente lo caverà d'impaccio.

1946

PIAN DELLE STELLE

di Giorgio Ferroni

soggetto: da un'idea di Mario Bogo; *sceneggiatura:* G. Ferroni, Vittorio Metz, Indro Montanelli, Rodolfo Sonego; *fotografia:* Mario Craveri; *scenografia:* Ottavio Scotti; *musica:* Ennio Porrino; *montaggio:* Giorgio C. Simonelli; *interpreti:* Roldano Lupi (Gianni, il comandante Lupo), Dina Sassoli (Luisa detta Isa), Antonio Centa (John), Nada Fiorelli (Anna), Rubi Dalma (Catherine), Tino Scotti (commesso viaggiatore), Aldo Silvani, Nino Pavese, Otello Seno, Augusto Di Giovanni, Tonino Micheluzzi, Luigi Tosi, Emilio Baldanello, Mario Sailer, Franco Micheluzzi, Cesira Vianello, Luisa Zago, Mario Braga, Giuseppe Taffarel, Alan Farrel, Armando Alzelmo, Giandomenico De Pistis; *produzione:* Corpo volontari libertà, Ufficio regionale di Padova; *durata:* 90' (m. 2793, 101').

Immediato dopoguerra. Catherine giunge da Londra sulle montagne dolomitiche per ritrovare l'amico John, in Italia dagli anni del conflitto. John, catturato dai tedeschi, era riuscito a fuggire da un campo di concentramento tedesco e si era unito ad una banda partigiana. Finita la guerra, aveva deciso di re-

stare a Pian delle stelle. Catherine gli chiede il perché non sia ritornato in Inghilterra, e John inizia a raccontare. Parte il lungo flash-back. John, fuggito dal campo di concentramento tedesco, giunge sulle Dolomiti dove incontra Anna, bella paesana, alla quale confida di essere un militare inglese in fuga. La ragazza lo nasconde a casa propria assieme al fratello Gianni gravemente ferito da un colpo d'arma da fuoco tedesca (è scappato da un campo di concentramento nazista e ha ucciso una sentinella). John, che è un medico, lo cura, ma la situazione è pericolosa e Anna decide di trasferire John e il fratello dal parroco. Ai due si unisce un finto prete napoletano scappato dall'esercito. Iniziano i rastrellamenti nazifascisti, e John, assieme ad un napoletano travestito da prete e al fratello partigiano di Lucia, si rifugia in una malga a Pian delle stelle. La vita sembra scorrere tranquilla, Anna porta i viveri, e il fratello si rimette da una ferita d'arma da fuoco. Gianni, il finto prete, Bruno il pittore e John, intraprendono azioni partigiane, liberando, nella notte di Natale, un prigioniero dei tedeschi. La situazione nel paese peggiora a causa dei continui interventi dei tedeschi e Gianni, divenuto ormai il comandante Lupo, costituisce a Pian delle stelle una vera e propria brigata partigiana. Lupo e John, una sera, decidono di scendere a valle, per partecipare ad una festa, dove Lupo conosce Isa, una montanara che, andata in città, era stata costretta dalle necessità di sopravvivenza ad avere come amante un fascista. Isa e Lupo s'innamorano, ma la donna è considerata una spia e viene portata alla base dei partigiani per essere sottoposta ad un processo popolare. Isa si difende ricordando le difficoltà che l'hanno indotta ad essere l'amante di un fascista ed evita di essere fucilata anche grazie all'aiuto di Lupo. I rastrellamenti dei nazisti diventano sempre più brutali. Un giorno viene portata a Pian delle stelle una spia repubblicina che altri non è che l'ex amante di Isa. La spia riesce a liberarsi e chiede a Isa di seguirlo, ma la donna rifiuta. L'ex amante spara ad Isa ferendola. I tedeschi danno il via ad una grande operazione di rastrellamento della zona. Isa, guarita, segue Lupo nei combattimenti dove troverà la morte. Il flash-back finisce. Un bimbo, in braccia ad Anna, chiama John «Papà». Catherine capisce il motivo per il quale il suo amato John è rimasto a Pian delle stelle.

1946

AVANTI A LUI TREMAVA TUTTA ROMA

di Carmine Gallone

soggetto: C. Gallone, ispirato alla “Tosca” di Giacomo Puccini; *sceneggiatura*: Gherardo Gherardi, C. Gallone, Gaspare Cataldo; *fotografia*: Anchise Brizzi; *scenografia*: Gastone Medin; *musica*: brani della *Tosca* e di altre opere di Giacomo Puccini, coordinati da Renzo Rossellini; *montaggio*: Nicolò Lazzari; *interpreti*: Anna Magnani (Ada Sarteni), Gino Sinimberghi (Marco), Hans Heinrich (ufficiale tedesco), Antonio Crast (paracadutista inglese), Heinrich Bode (un soldato tedesco), Joop Van Hulsen (altro soldato tedesco), Tino Scotti (un macchinista teatrale), Edda Albertini, Ave Ninchi, Carlo Duse, Guido Notari, Giuseppe Varni, Guglielmo Sinaz; cantano nella *Tosca*: Elisabetta Barbato (che doppia nel canto la Magnani), Tito Gobbi (Scarpia), Giulio Neri (Angelotti); *produzione*: Excelsa Film; *durata*: 98’ (m. 3135, 114’).

Ada e Marco sono due cantanti lirici, fidanzati e compagni di lavoro. Fanno parte della resistenza romana durante l’occupazione tedesca della capitale. Marco nasconde nei sotterranei del teatro un paracadutista inglese, che tiene le comunicazioni con gli alleati. I movimenti di Marco all’interno e all’esterno del teatro insospettiscono Ada che pensa ad un tradimento del fidanzato, ne parla con un ufficiale tedesco che scoperta la verità fa circondare il teatro, per arrestare Marco. Nel frattempo nel teatro si svolge la rappresentazione della “Tosca” di Puccini; i tedeschi decidono di attendere la fine dell’opera prima di eseguire gli arresti, da questo momento la lirica e gli avvenimenti si intersecano uno nell’altro sino alla fucilazione di Marco (Cavaradossi), che sarà fatto fuggire all’interno di una botola da parte dei macchinisti del palcoscenico. Nel frattempo a Roma arrivano gli alleati.

1946

IL SOLE SORGE ANCORA

di Aldo Vergano

soggetto: Giuseppe Gorgerino; *sceneggiatura:* Guido Aristarco, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, A. Vergano; *fotografia:* Aldo Tonti; *scenografia:* Fausto Galli; *musica:* Giuseppe Rosati diretta da Ferdinando Previtali; *montaggio:* Gabriele Varriale; *interpreti:* Elli Parvo (Matilde), Lea Padovani (Laura), Vittorio Duse (Cesare), Ada Cristina Almirante (la contessa), Checco Rissone (Mario), Massimo Serato (maggiore Heinrich), Carlo Lizzani (il prete, don Camillo), Gillo Pontecorvo (Pietro), Egisto Olivieri (il padre di Cesare), Marco Sarri (Spartaco), Mirko Korcinski alias Mirko Ellis (ufficiale tedesco), Riccardo Tassani (Stefano), Ruggero Jacobbi (federale fascista), Lia Gollmar (Nevri la sorella di Matilde), Aldo Vergano (un ferroviere), Giuseppe De Santis (Tonino, l'inserviente del conte), Raf Pindi (Guido, padre di Laura), Alfonso Gatto (un macchinista), Maruska (una prostituta), Cesare Brusa, Aldo Lombardi, Renato Weisner, Guido Aristarco, Glauco Viazzi, Nino Tonietti, Diana Varano, Piera Gobbi, Checco Durante, Marco Sevi, Daniela Moravia, Antonio Marietti, Stefano Terra, Cesare Canevari; *produzione:* Giorgio G. Agliani per l'Associazione nazionale partigiani d'Italia; *durata:* 90' (m. 2658, 97').

8 settembre 1943, Milano. Due donne accompagnate da un organetto cantano La banda Taffari chiedendo l'elemosima; l'arrivo di un carro armato tedesco fa fuggire tutti. In una casa di tolleranza un soldato, Cesare, racconta ad una prostituta, Maruska, cos'è successo nella sua guarnigione di Udine l'otto settembre. Erano duecento soldati italiani contro una ventina di tedeschi, ma gli ufficiali hanno deciso di non difendersi. Così sono scappati tutti: «Del resto, dice, se sono scappati il re e Badoglio perché non avrei dovuto scappare io?». Si veste in abiti civili e quando sopraggiungono i tedeschi riesce a scappare da un'uscita laterale aiutato da una delle prostitute e si avvia a ritornare al suo paese natale, Civitavecchia. Giuntovi dopo quattro anni di assenza, trova la città stipata di sfollati che scappano dall'invasione tedesca e dai bombardamenti an-

gloamericani. Fa amicizia con una ragazza Laura, una sartina figlia di un operaio antifascista che lavora alla fornace dei Crivelli, i proprietari della fattoria diretta dal padre di Cesare, e di una villa che è il luogo di incontri e di piaceri della contessa Matilde, donna sensuale seppure già sulla via del declino fisico. Il giovane amoreggia con Laura, ma non sa resistere alle lusinghe di Matilde, della quale diviene l'amante. Un giorno che i partigiani calano in paese per impadronirsi di un camion di farina, Cesare s'unisce ai vecchi amici e fugge in montagna. Intanto sono arrivati i tedeschi, che hanno stabilito un presidio nel paese compiendo saccheggi. Nella notte del capodanno del '43, i tedeschi, avvisati dal fratello di Cesare rimasto in paese, Mario borsanerista e spia, sorprendono un gruppo di partigiani scesi dai monti per studiare l'ubicazione di un deposito di munizioni installato nella fattoria. Cesare e don Camillo, il parroco del paese, implicati nell'azione, vengono fatti prigionieri. Heinrich, ufficiale tedesco, sbronzato per la festa di fine anno, lega ad un palo i due. Nel disperato tentativo dei partigiani di liberare i due compagni, uno del gruppo viene catturato al posto di Cesare. All'alba, tutto gli abitanti del paese segue la fucilazione dei prigionieri intonando litanie. In seguito gli operai della fornace insorgono contro i tedeschi che minacciano di far saltare in aria il paese; ma sono battuti e cacciati dai partigiani. Matilde, la ricca proprietaria, sentendosi coinvolta nella rovina della classe sociale, cui appartiene, sfida il fuoco della battaglia e muore, mentre il padrone della fornace si dà da fare per acquistare meriti partigiani. Mario viene ucciso. Cesare riabbraccia la sua sartina.

1946

PAISÀ

di Roberto Rossellini

soggetto: Sergio Amidei con la collaborazione di Federico Fellini, Marcello Pagliero, Victor A. Haynes, R. Rossellini; *sceeneggiatura:* Sergio Amidei, Federico Fellini, R. Rossellini, Vasco Pratolini (per l'episodio *Firenze*); *fotografia:* Otello Martelli; *musica:* Renzo Rossellini; *montaggio:* Eraldo Da Roma;

interpreti: (episodio *Firenze*) Harriet White (l'infermiera Harriet), Renzo Avanzo (Massimo), Gigi Gori (Gigi, un partigiano), Gianfranco Corsini, il futuro Franco Zeffirelli (Marco, un altro partigiano), Giulietta Masina (la ragazza sulle scale di un palazzo), Renato Campos, Giuseppe Pellegrini; (episodio *Porto Tolle sul delta del Po*) Dale Edmonds (Dale, l'americano dell'OSS), Cigolani (lui stesso), Robert Van Loel (il tedesco), Alan e Dane (due soldati americani); *produzione:* R. Rossellini per la Ofi, con la collaborazione di Rod E. Geiger per la Foreign Film Production; *durata:* 126' (m. 3461, 126').

Quarto episodio

Dintorni di Firenze. Ospedale militare angloamericano. Harriet, un'infermiera, chiede a un partigiano se conosce Guido Lombardi, un pittore, suo fidanzato prima della guerra. Poco dopo entrano alcuni partigiani feriti, fra cui Massimo, che si fanno medicare dal medico e dalle infermiere. Harriet e Massimo si riconoscono e chiedono notizie l'uno dell'altra. Entra in campo un soldato che si rivolge al medico chiedendo in inglese due infermiere per una missione. Il medico cerca di convincere Harriet a prendersi un po' di riposo a Roma, e Harriet si rifiuta e insegue Massimo che sta per andarsene chiedendogli di Guido. Harriet, incurante degli ordini del medico militare, segue Massimo che torna in città alla ricerca della moglie e del figlio. Riesce, passando prima per il giardino dei Boboli e per palazzo Pitti, ad attraversare l'Arno entrando nella zona della città ancora occupata dai nazifascisti. Per le strade di Firenze i partigiani combattono. Giunge la notizia che il comandante Lupo (Guido) è stato ucciso. In uno scontro con dei cecchini un partigiano è ferito a morte. I partigiani scovano i fascisti e li fucilano. Harriet tiene tra le braccia il partigiano morente.

Sesto episodio

Voce dello speaker: «Al di là delle linee i partigiani italiani e i soldati americani dell'O.s.s. fraternamente uniti, combattono una battaglia che i bollettini non registrano ma forse più difficile e disperata». *In campo totale, con la macchina da presa quasi a pelo d'acqua su un fiume nel quale galleggia in lonta-*

nanza un corpo che si avvicina quasi in primo piano. È il cadavere tenuto a galla da un salvagente sul quale è piantato un cartello: "Partigiano". In controcampo, quasi una soggettiva dal punto di vista del cadavere, un gruppo di donne, bambini e due soldati tedeschi: «Partizanen! Banditi!». Più avanti, un altro gruppo di donne e bambini guarda il passaggio del partigiano morto. Da un canneto del fiume due uomini, un soldato americano e un partigiano, escono con la barca per recuperare il corpo. L'americano fa brillare una mina per distrarre i tedeschi. Dopo una scaramuccia a fuoco, il cadavere viene riportato a riva. Qui, il soldato americano (Dale) s'incontra con un altro gruppo di partigiani e altri soldati dell'armata anglo-americana. Un po' più lontano, i partigiani posano il corpo nella fossa. Cigolani prende il salvagente e lo pone a capo del piccolo rialzo di terra, vi infila il cartello. Poi si toglie il passamontagna e s'inginocchia insieme ai compagni. Anche Dale e gli altri due americani si sono avvicinati. I partigiani si alzano e si dirigono verso le barche. Recuperata un radiotrasmettitore, il gruppo di partigiani e gli angloamericani decide di passare la notte in una casa di pescatori. Prima di avvicinarci alla casa, Cigolani va in ispezione, entra nella casa dove è conosciuto. Uno di loro comunica al partigiano che da qualche giorno non si vedono tedeschi. Cigolani: «Assa che i serca, mi non go' paura de nessun. Vialtri savè che mi nascondo dei americani... xe tre giorni che no posso tacar el fogo perché i tedeschi vede el fumo». Voce: «I gà vedette dapertuto». Cigolani: «E fora ci danno la caccia forte... gavaressi niente da darne da magnare?». Voce: «Un poco de polenta, queo che gavemo». Voce di donna: «Podemo cusinar do bisatti». Cigolani fa entrare Dale, il soldato americano, nella casa. I due mangiano e poi portano borse di cibo agli altri. Uno dei partigiani comunica di aver ricevuto il segnale radio del lancio aereo di munizioni. Notte. Il lancio fallisce. Si riuniscono altrove; è l'alba. Dale ed Alan passando per la casa dei pescatori vedono che i tedeschi hanno ucciso tutti per rappresaglia. Solo il bambino è rimasto vivo. Duello aereo: uno degli apparecchi, l'inglese, è abbattuto e atterra nella laguna. I partigiani si recano ad aiutare i piloti sopravvissuti e li traggono a riva. A dare i comandi su tutti è Dale che ordina di spostarsi in un

luogo più sicuro perché i fuochi accesi nella notte per il lancio aereo li ha fatti individuare dai tedeschi. Gli inglesi chiedono degli abiti borghesi per mettersi in salvo. I tedeschi iniziano il rastrellamento, hanno barche a motore mentre ai partigiani non restano che poche cariche. Appare d'un tratto un grosso barcone tedesco. Sulla tolda alcuni soldati accosciati vicino alle mitragliatrici pronti a far fuoco. Inizia il combattimento, ma presto, finiscono le munizioni. Vengono tutti catturati. E' calata la notte. Sullo spiazzo antistante il casale, i partigiani giacciono legati in terra, uno sull'altro, come animali. Dal tetto, sullo spigolo del muro, pende Cigolani, impiccato. I soldati inglesi e americani sono alloggiati assieme ai tedeschi nella casa. L'ufficiale tedesco offre loro da bere, rivolgendosi in inglese con frasi convenzionali. Trova innaturale l'intesa tra alleati e straccioni italiani, tra schiavi e gentiluomini, vuol stabilire un clima comune tra lui e i suoi interlocutori graduati: e parla di vittoria sicura, di missione nazista nel mondo. I partigiani parlano tra loro stesi nel buio fitto fuori della baracca. Discorrono sommessi di cose essenziali, disperati ma non pentiti. Sono le prime luci dell'alba. Nel mezzo del Po compare, fermo, il barcone tedesco. Allineati sul bordo esterno, stanno i partigiani, con le mani dietro la schiena. Improvvisamente, senza nessun preavviso, una spinta e il corpo del primo partigiano cade nell'acqua con un tonfo sordo. Dale si volta e vede l'esecuzione. Esplode il suo grido: «Fermatevi suicidi maiali!». Una pallottola lo raggiunge. «Questo accadeva - dice, a chiusura, la voce dello speaker - nell'inverno del 1944. All'inizio della primavera la guerra era finita».

1947

FELICITÀ PERDUTA

di Filippo Walter Ratti

soggetto e sceneggiatura: Gherardo Gherardi; fotografia: Romolo Garroni; scenografia: Aldo Tomassini, Mario Tavoletti; musica: Ezio Carabella; montaggio: Mario Serandrei; interpreti: Leonardo Cortese (Giorgio Vilieri), Dina Sassoli (Anna), Manuel Roero (Franco), Aroldo Tieri (Nicola), Olga Villi (la

Signora), Loris Gizzi (il medico), Cesare Fantoni (comandante dei partigiani), Giuseppe Porelli (Sebastiano), Enrico Luzi (studente Conservatorio), Carlo Mazzarella (radiotecnico Martini), Giovanna Galletti, Fedele Gentile, Amina Pirani Maggi, Adriano De Roberto, Gabriele Ferzetti, il violinista Danilo Belardinelli; *produzione*: Adolfo Tavoletti per la Filmtalia; *durata*: 78' (m. 2450, 92').

Giorgio e Franco, studenti al conservatorio, s'innamorano della stessa ragazza. Questa sceglie Giorgio e lo sposa. Partiti per una lunga tournée musicale i due scritturano Franco come accompagnatore. Costui continua a corteggiare la moglie dell'amico, finché riesce a sedurla. Il marito, scoperto il tradimento, affronta il rivale che gli gioca un brutto tiro: finge di essere stato ucciso e sparisce dalla circolazione. Il fortuito rinvenimento e alcuni abiti di Franco accusano irrimediabilmente Giorgio che è arrestato e deportato in Germania. Durante il viaggio riesce a scappare e ad unirsi ad un gruppo di partigiani. Alla fine della guerra Giorgio ritrova Franco pianista in un locale di infimo ordine. Lo uccide e cerca conforto fra le braccia della moglie.

1947

IL CORRIERE DI FERRO

di Francesco Zavatta

soggetto: F. Zavatta; *sceneggiatura*: F. Zavatta, Diego Calcagno, Redo Romagnoli, Ermanno Morena; *fotografia*: Vincenzo Seratrice; *scenografia*: Ermanno Natale; *musica*: Costantino Ferri; *montaggio*: Fernando Tropea; *interpreti*: Carlo Ninchi (Buc, detto il "Corriere di ferro"), Silvana Jachino (Elda), Otello Tosi (aviatore italo-americano), Lia Orlandini (matrigna di Elda), Guglielmo Sinaz, Umberto Spadaro, Fedele Gentile, Claudio Ermelli, Ugo Sasso, Domenico Serra, Enrico Glori, Renato Ghian-toni, Ciro Bernardi, Rinalda Marchetti, Antimo Reyner, Giuliana Marras, Peppino Spadaro, Leo Gavero, Rudolf Neuhaus (ufficiale tedesco), Paolo Ferrara, Nalda Keths; *produzione*: Victory International Company Films; *durata*: 80' (2346, 85').

Buc, detto il Corriere di ferro, comanda un raggruppamento di partigiani nell'Appennino bolognese. Non lontano dalle posizioni dei partigiani precipita un aeroplano americano abbattuto dai caccia tedeschi. I partigiani s'avvicinano all'aeroplano e ne estraggono il pilota, gravemente ferito. Trasportato a Bologna, in casa d'amici, il ferito viene curato; ma il forte choc subito nell'atterraggio l'ha reso cieco. Nella casa ospitale è assistito da una gentile fanciulla, Elda; tra i due giovani germoglia un tenero sentimento. Un giorno Giorgio, questo è il nome dell'aviatore, scopre che la madre di Elda è la sua propria madre. Nei giorni della rotta di Caporetto, Giorgio allora bambino, era stato separato dalla madre, creduta morta, e portato da parenti in America. La madre, rimasta vedova, è passata a nuove nozze. Resosi conto della delicatezza della situazione, Giorgio abbandona la casa ospitale, e con l'aiuto di Buc, si ricongiunge ai commilitoni. Le cure dei medici gli ridanno la vista: tornato a Bologna con gli alleati, apprende che la madre è soltanto la matrigna di Elda. Nulla più s'opponne all'amore dei due giovani.

1949

GLI UOMINI SONO NEMICI

di Ettore Giannini

(inizialmente il film era stato affidato a Henri Calef)

soggetto: Jacques Companeez, Claude Heymann; *sceneggiatura:* Jacques Companeez, Claude Heymann, Piene Very; *fotografia:* Anchise Brizzi; *scenografia:* Guido Fiorini; *musica:* Joseph Kosma; *montaggio:* Jacques Grassi, Raymond Nevers; *interpreti:* Viviane Romance (Irène Dumesnil), Clément Duhour (Mario de Falla), Valentina Cortese (Maria Pilar), Gina Falkenber (Hilde von Baldur), Fosco Giachetti (Toniani), Aroldo Tieri (Franciolini), Hans Hinrich (Fischer), Jean Wall (Jean Claes), Joop Van Hulsen (Schmidt), Olinto Cristina (Slack), Sembt (von Baldur), Andrea Checchi, Guido Notari, Marcello Giorda, Franco Pesce, Wanda Capodaglio, Silvana Mangano, Nico Pepe, Henri Charrett, Folco Lulli, Riccardo Fotti; *produzione:* Marcello D'Amico per la Pao Film, Silver

Films, Les Productions Jacques Companeez; *durata*: 108' (m. 3023, 110').

Irène vive a Roma mantenuta da un ricco ingegnere, che costruisce fortificazioni per conto dei nazisti. In un attentato di partigiani l'ingegnere muore ed essa rimane sepolta per alcune ore assieme al capo dei partigiani, Mario, che appena liberato fugge senza lasciare traccia di sé. In seguito anch'essa è costretta a fuggire perché sospettata dai tedeschi. Varie vicende la portano a Lisbona, dove è internata come profuga, e dal quale viene liberata misteriosamente da Mario, che ella tenta di uccidere perché vede nell'uomo la causa dei suoi guai, ma è da questi disarmata ed abbandonata. Irène per vendicarsi va al comando tedesco che le mette a disposizione un agente segreto e riesce così a colpire molti elementi dell'organizzazione clandestina di Mario. Irène tenta di scappare, ma è catturata dai partigiani di Mario. Questi la crede innocente, la difende di fronte ai compagni e la aiuta ad imbarcarsi per il Brasile. Irène viene però ripresa dai partigiani alleati, sottoposta a processo, dove confessa le sue colpe, ed è uccisa dallo stesso Mario, che vuol dimostrare ai compagni la sua fedeltà alla causa comune.

1951

ACHTUNG! BANDITI!

di Carlo Lizzani

soggetto e sceneggiatura: Rodolfo Sonego, Ugo Pirro, Gaetano "Giuliani" De Negri, Giuseppe Dagnino, C. Lizzani, Massimo Mida, Enrico Ribulsi, Mario Socrate; *fotografia*: Gianni Di Venanzo; *scenografia*: Carlo Egidi; *musica*: Mario Zafred; *montaggio*: Enzo Alfonsi; *interpreti*: Gina Lollobrigida (Anna), Andrea Checchi (l'ingegnere), Lamberto Maggiorani (Marco), Vittorio Duse (Alpino Domenico), Giuseppe Taffarel (comandante Vento), Giuliano Montaldo ("commissario" Lorenzo), Bruno Berellini (Andrea "il biondo"), Franco Bologna (il "Gatto"), Pietro Tordi (Ignazio, il diplomatico), Maria Laura Rocca (Maria, l'amante del diplomatico), Pietro Ferro (Franco, un

partigiano), Aurelio (Elio), Perbellini (Napoleone, il partigiano alto e barbuto), Lucia Feltrin (Lucia, la contadina), Ferdinando Costa (tenente tedesco), Giuseppe Mantero (Pietro, il “commissario” dei Gap), Marisa Riso (proprietaria del bar periferico), Matelda Toselli (collega di Anna), Domenico Grasso (un soldato tedesco), Bruno Casamonti (operaio con la mitragliatrice), Franco Tardito (un partigiano), Franco De Nicolò, Sauro Burzoni, Mauro Ravaschio, Bruno Pifferi, Giuseppe bagnino, Ermes Bertero, Massimo Mida, Emilio Carnevali, Lù Leone Broggi, Enrico Menczer, Mario Dal Pozzi; *produzione*: Cooperativa spettatori produttori cinematografici; *durata*: 90' (m. 2760, 100').

Un gruppo di partigiani avanza di notte tra la neve trasportando il corpo di un ferito per raggiungere un casolare dove lo aspetta gli altri compagni. Il riposo è breve perché il comandante Vento e il commissario politico Lorenzo, comunica loro che dovranno partire per una nuova e pericolosa missione. Si unisce al gruppo l'imberbe Zero a cui viene fornito il fucile tanto agognato. Devono incontrare una staffetta che comunicherà a Vento le istruzioni necessarie. Verso valle incontrano Lucia, una giovane contadina, che li avverte di essere circondati da una pattuglia di tedeschi che si sta riposando e lavando in un torrente. I partigiani si nascondono tra le fascine di legno mentre Zero, che ha la febbre, viene portato dalla coraggiosa Lucia su un carretto fino ad una casa. Messo a letto e rifocillato con latte caldo, Zero racconta al fratellino di Lucia come si prende la mira, facendo lo sbruffone. All'improvviso, entrano nella casa due tedeschi che rubano un cesto di uova e un maialino dalla stalla. I tedeschi, che non si sono accorti della presenza dei partigiani, ripartono e così il gruppo può rimettersi in cammino. Trovano la staffetta uccisa dai tedeschi appesa ad un albero; monta la rabbia e alcuni partigiani, Franco in particolare, chiedono di fare una riunione per capire il motivo della missione. Non erano mai scesi così a valle e sono in prossimità di Genova. Lorenzo comunica che lo scopo è quello di rifornirsi di un carico d'armi nascosto in una fabbrica della città. L'arrivo di un signore elegante li distrae e si fanno da lui condurre in una villa lì vicino. La pattuglia vi si

trasferisce per riposarsi e trovare cibo. Il signore, Ignazio, dice di essere un diplomatico ed è l'amante della padrona di casa, una signora borghese atterrita dalla paura che i suoi incontri galanti siano scoperti. All'alba, Lorenzo e Andrea "il biondo" si avviano verso Genova paralizzata da uno sciopero generale. Si recano in un'osteria per contattare Mario, ma la moglie dice loro che non lo vede da tempo. I due, in un tram fatto viaggiare da due scherani repubblicani, raggiungono la fabbrica dove, in un primo tempo, vengono scambiati dagli operai scioperanti per due spie fasciste. Andrea "il biondo", viene però riconosciuto grazie ad una foto segnaletica di un manifesto: i fascisti hanno messo una taglia di centomila lire sulla sua testa. Il contatto è raggiunto: ora si tratta di trasportare le armi. La fabbrica è diretta da un ingegnere che, pur non aderendo alla resistenza, aiuta le formazioni partigiane a nascondere le armi nella fabbrica. La sua segretaria, Anna, chiede di avere un permesso dal lavoro per incontrare il fratello alpino della Monterosa che combatte a fianco dei tedeschi. All'improvviso arrivano i tedeschi che occupano la fabbrica. Il comandante comunica all'ingegnere che i macchinari devono essere smontati per essere trasportati in Germania. Lorenzo e Andrea riescono a fuggire e a tornare nella villa dove comunicano ai compagni che la situazione si è fatta molto difficile e che bisogna entrare in azione in massa durante la notte. A Napoleone, Vento concede di entrare in città per visitare la moglie e vedere per la prima volta il figlio appena nato. A Genova intanto, le donne accerchiano la fabbrica reclamando la liberazione degli operai. Lorenzo, Andrea "il biondo" e Vento compiono una ricognizione nei pressi della fabbrica, ma vengono creduti dai tedeschi degli operai e li obbligano a lavorare con gli altri. Anna riconosce Andrea che forse è stato il suo fidanzato. Ai cancelli della fabbrica giungono anche alcuni alpini ma non vengono fatti entrare dai soldati tedeschi. Tra loro vi è pure Domenico il fratello di Anna. Per sedare la confusione, il comandante tedesco fa sparare in aria. Gli operai tornano al lavoro. E' notte e il gruppo di partigiani entra in azione bloccando i tedeschi. Il comandante tedesco viene tramortito con un busto in gesso di Mussolini. Alcuni partigiani si travestono con le uniformi dei soldati tedeschi. Si decide di occupa-

re la fabbrica e di nascondere i macchinari per impedirne il trasporto in Germania, ma Anna è scappata e credono stia andando alla caserma degli alpini ad avvertire il fratello. Si decide di fermarla. Andrea e Lorenzo la raggiungono e la vedono parlare con Domenico. Poi, la fermano e la riportano in fabbrica credendola una spia. Uno dei soldati tedeschi, pur ferito, riesce a scappare e al mattino i nazisti e repubblicani attaccano la fabbrica. I partigiani riescono ad allontanarsi, ma Mario, il gappista genovese, viene fatto prigioniero dai fascisti; Lorenzo è ferito. Anna scappa con i partigiani. Nella villa intanto sopraggiunge una pattuglia di tedeschi che fa prigionieri i pochi partigiani rimasti a fare di guardia ad Ignazio e Maria. Il comandante insiste per avere informazioni e non avutele spara a Ignazio e poi viene ucciso da Zero che spara il suo primo colpo d'arma da fuoco con grande precisione. Nella fabbrica avviene l'impiccagione dell'ingegnere, che si è rifiutato di collaborare con i tedeschi, e di Mario che è stato torturato. Anche Napoleone è morto, ma è stato difeso da tre alpini, tra cui anche Domenico, che si uniscono ai partigiani assieme ad alcuni operai riusciti a fuggire. Franco obietta a che gli alpini si uniscano a loro perché "non sopporta gli eroi degli ultimi cinque minuti, ma alla fine prevale lo spirito ciellenistico e la necessità di ricostituire le squadre. Arriva anche Anna che avverte che un'ambulanza con a bordo Lorenzo sta per arrivare al posto di blocco tedesco. Bisogna intervenire. Lo scontro è violento e le forze partigiane stanno per soccombere, quando sono aiutate da una guarnigione di alpini della Monterosa che ha deciso di combattere al loro fianco. Al grido di: «Arrivano gli alpini!», la nuova unità combattente riesce ad avere la meglio. Si torna alle montagne.

1951

OMBRE SU TRIESTE

di Nerino Florio Bianchi

soggetto: N. F. Bianchi, Tullio Kezich, Giorgio Bergamini, Roberto Bertea; *sceneggiatura:* N. F. Bianchi, Tullio Kezich, Giorgio Bergamini, Roberto Bertea; *fotografia:* Alceo Grimal-

di; *montaggio*: N. F. Bianchi; *scenografia*: Toni Camatta; *interpreti*: Felga Lauri (Lori), Filiberto Conti (Iuri), Giulio Donnini (Taiola), Elio Ardan (Carminè), Adriana Innocenti (Angela), Tino Giordani (Bertino), Grace Chiar (la baronessa), Ketty Burba (Elena), Raf Pindi (don Mario), Fernando Farese, Enrico Ostermann, Natale Peretti, Marina Dolico, Thea Ristic, Roberto Berteà, Wilma Casagrande, Georgije Petrov; *produzione*: Ariston Film; *durata*: 95' (m. 2140, 78').

Alla stazione di Trieste due amici, un giudice ed un avvocato, parlano di fatti di sangue avvenuti ai margini della guerra. Quattro uomini, disertori e contrabbandieri, dei quali tre giovanissimi, cascano in mano ai tedeschi, che li torturano e, caricatili su di un camion, li avviano alla fucilazione. Tutti e quattro riescono a fuggire e, impadronitisi di armi tedesche, si danno alla macchia. Dopo aver ucciso due spie e due tedeschi, si dirigono verso un paesetto sulla montagna, dove il parroco viene loro in aiuto. Considerati dapprima come audaci partigiani, trascorrono una vita, della quale non azioni eroiche, ma delitti interrompono la monotonia: al sopraggiungere dei partigiani slavi, si fanno incorporare in un reparto titoino quali "guardie del popolo". La brigata s'accresce poi per l'arrivo dell'amante del capobanda. Dopo un delitto per rapina, la banda uccide Sandro Zerasi, poi la sua fidanzata. Marcello Juri uccide il capobanda e la sua amante e viene ucciso a sua volta dal fratello di Sandro Zerasi. I due amici, alla stazione di Trieste, hanno conosciuto Marcello Juri e dai tragici episodi, che lo riguardano, prendono lo spunto per deprecare la guerra e la sorte di Trieste, vittima della politica internazionale.

1953

NESSUNO HA TRADITO

(IL PONTE DELLA CONCORDIA)

di Roberto Bianchi Montero

soggetto: dal romanzo "Il ponte della concordia" di Carlo De Sanctis; *sceneggiatura*: Fulvio Palmieri, C. De Sanctis, Vittorio Nino Novarese; *fotografia*: Giovanni Pucci; *scenografia*: Ivo

Battelli; *musica*: Carlo Innocenzi; *montaggio*: Dolores Faraoni; *interpreti*: Roberto Riso (Bruno), Vincenzo Musolino (Sandro), Virginia Belmont (Laura), Aldo Silvani (maestro Colombo), Laura Redi (sorella di Bruno), Leopoldo Valentini (il parroco), Gisella Monaldi, Fedele Gentile, Lia Murano, Rita Livesi, Franco Pesce, Peter Trent, Albino Principe, Sandro Ruffini, Renato Chiantoni, Rino Salvati, Claudio Morgan, Roswita Schmidt, Marco Guglielmi (un soldato repubblicano), Rio Nobile, Alvaro Nicoloso, Paola Molesini, i piccoli Lilly Marchi e Adalberto Roni; *produzione*: Teodoro Albertacci per la Dania Film, Cifès; *durata*: 90' (m. 2415, 88').

Laura, giovane maestrina, viene inviata in un piccolo paese, a prendere il posto del vecchio maestro Colombo, che va in pensione. Alla fine della sua ultima lezione, Colombo presenta alla scolaresca la nuova insegnante, poi, rimasto solo con Laura, le racconta una tragica storia, della quale un banco in un angolo dell'aula, evoca per lui il ricordo. A suo tempo, quel banco era occupato da Bruno e Sandro, due dei suoi scolari e tra i più cari. Diversi per temperamento e per carattere, i due ragazzi erano legati da un'intima, profonda amicizia, alla quale erano rimasti fedeli. Bruno, assolta la scuola media, s'era iscritto all'università, mentre Sandro era diventato un contadino come suo padre. Alla guerra Bruno aveva partecipato come ufficiale, Sandro come soldato: durante l'ultimo periodo Bruno s'arruola nelle forze armate della Rsi, mentre Sandro s'unisce ad un gruppo di partigiani. Bruno muore durante un'azione di sabotaggio. Sandro è catturato e fucilato dai tedeschi. In paese s'è sparsa la voce che la cattura e la fucilazione di Sandro siano dovute a delazione da parte di Bruno: la madre e la sorella di Bruno sono perseguite. Solo il parroco e il maestro Colombo non hanno voluto prestar fede alla diceria: risulterà infatti che si tratta di una calunnia. Bruno non ha tradito l'amicizia.

1954

CENTO ANNI D'AMORE

di Lionello De Felice

soggetto: episodio *Gli ultimi dieci minuti*: Alba De Cespedes (rimaneggiato da L. De Felice); *sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Franco Brusati, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes, Vittorio Nino Navarese, Giorgio Prosperi, Pietro Paolo Trompeo, Fabrizio Sarazani, Vincenzo Talarico, Gino Visentini, L. De Felice; *fotografia*: Aldo Tonti; *scenografia*: Franco Lolli, Ottorino Volpe; *musica*: Mario Nascimbene (per l'episodio *Gli ultimi dieci minuti*); *montaggio*: Mario Serandrei; *interpreti*: (episodio *Gli ultimi dieci minuti*) Gabriele Ferzetti (il capo partigiano condannato a morte), Myriam Bru (Anna, sua moglie); *produzione*: Cines; *durata*: 120' (il metraggio non è indicato perché la copia venne presentata in censura in copia 16 mm.).

Un capo partigiano è condannato a morte dai nazifascisti. Nel tentativo di farlo parlare e tradire così i compagni, il comando fascista permette alla moglie un ultimo colloquio. Dieci minuti, gli ultimi. Il partigiano non parlerà.

1955

SBANDATO!

di Antero Morroni

interpreti: Ubaldo Gramm (Francesco), Anna Di Lorenzo (Marisa), Annalanda (Anna); *produzione*: Associazione fronte unico soldato italiano; *durata*: 92' (m. 2006, 73').

(n.b.: il cast è incompleto perché del film si sono perse quasi tutte le tracce)

Dopo l'otto settembre 1943, un soldato, Francesco, gettata l'uniforme, trova ospitalità presso una famiglia di contadini, della quale fanno parte due ragazze, Marisa e Anna. La famiglia è animata da patriottici sentimenti di resistenza ed è in relazione coi partigiani. Il capo di questi, Vincenzo, benché fidanzato con Marisa, amoreggia con Adriana una maestrina, che collabora,

in qualità d'interprete, coi tedeschi. Uno dei fratelli di Marisa schiaffeggia un giorno Adriana, che giura di vendicarsi. Quando i partigiani fanno saltare una camionetta tedesca, i fratelli di Marisa stanno per essere arrestati su denuncia di Adriana, ma Francesco, del tutto estraneo all'attentato, per salvare i suoi ospiti, dichiara di esserne stato l'autore. Francesco aveva attraversato un'acuta crisi di depressione, dalla quale l'aveva tratto con la sua affettuosa sollecitudine Anna, innamorata di lui. Ella invoca ora l'intervento dei partigiani per strappare Francesco dalle mani dei tedeschi; ma i partigiani giungono troppo tardi, quando il giovane è già caduto sotto i colpi dei nazisti.

1959

IL GENERALE DELLA ROVERE

di Roberto Rossellini

soggetto: da un racconto di Indro Montanelli; *sceneggiatura:* Sergio Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli; *fotografia:* Carlo Carlini; *scenografia:* Piero Zuffi; *musica:* Renzo Rossellini; *montaggio:* Cesare Cavagna; *interpreti:* Vittorio De Sica (Giovanni Bertone, alias colonnello Grimaldi, alias falso generale Giovanni Braccioforte Della Rovere), Hannes Messemer (colonnello Müller), Sandra Milo (Olga), Giovanna Ralli (Valeria), Anne Vernon (Carla, la vedova Fassio), Vittorio Caprioli (Aristide Banchelli), Nando Angelini (Paolo), Herbert Fischer (Walter Hagemann), Mary Greco (madama Vera, la tenutaria del bordello), Bernardino Menicacci (secondino), Lucia Modugno (partigiana), Luciano Pigozzi (un detenuto spazzino), Giuseppe Rossetti (Fabrizio), Kurt Polter (aiutante del col. Mueller), Linda Veras (la signora tedesca), Leopoldo Valentini (Giuseppe di Castro), Kurt Selge (maresciallo tedesco a San Vittore), baronessa Bazzani (contessa Bianca Maria Della Rovere), Franco Interlenghi (Pasquale Antonio), Esther Carloni (cameriera del bordello), Gianni Baghino (Scalise), Piero Pastore (un detenuto a San Vittore), Roberto Rossellini (un signore nella sala d'attesa della "Kommandantur"), Armando Annuale, Clarissa Corner, Peter Boom; *produzione:* Moris Ergas per la Zebra Film, Gaumont; *durata:* 129' (m. 2650, 96').

A Genova, nel 1944, in piena occupazione tedesca. Un certo Bertone, imbroglione e giocatore senza scrupoli, vive estorcendo denaro alle famiglie di arrestati dai tedeschi e facendosi passare per il colonnello Grimald che vanta forti conoscenze al comando tedesco. Ha infatti un complice in un ufficiale nazista, ma la sua passione per il gioco lo porta a perdere il denaro destinato a comprare l'ufficiale, e quindi escogita sempre nuovi imbrogli per tenersi a galla e tenere in piedi la sua mistificazione. Naturalmente a un certo punto il suo trucco fallisce, viene smascherato e si trova di fronte alla prospettiva di finire fucilato o deportato in Germania. Ma il capo locale della polizia nazista, il colonnello Müller, preso da una certa simpatia per il patetico, istrionico comportamento del Bertone, gli propone un modo di salvarsi la pelle. Alcuni giorni prima il generale Della Rovere, uno dei capi della resistenza, è stato ucciso appena sbarcato da un sommergibile sulla costa ligure. Müller però ha tenuto segreto il fatto. Bertone dovrà sostituirsi al generale e, imprigionato a San Vittore, mettersi in contatto con gli altri politici e fornire preziose informazioni ai tedeschi. Così il "generale" giunge nel carcere milanese e incomincia a recitare la sua parte. Deve, in particolare, individuare tra sette prigionieri Fabrizio, altro capo della resistenza con il quale avrebbe dovuto incontrarsi, e che ora i tedeschi sanno di avere arrestato, ma che non conoscono. A contatto con l'ambiente del carcere, di fronte alla tortura, Bertone è profondamente scosso e al momento di denunciare Fabrizio a Müller non ne sente più il coraggio e preferisce andare davanti al plotone di esecuzione dove muore gridando: «Viva l'Italia, viva il re!».

1960

ERA NOTTE A ROMA

di Roberto Rossellini

soggetto: Sergio Amidei; *sceneggiatura:* Sergio Amidei, Diego Fabbri, Brunello Rondi, R. Rossellini; *fotografia:* Carlo Carlini; *scenografia:* Flavio Mogherini; *musica:* Renzo Rossellini; *montaggio:* Roberto Cinquini; *interpreti:* Leo Genn (magg. Michael Pemberton), Giovanna Ralli (Esperia Belli), Sergej

Fëdorovič Bondarčuk (sergente Fjodor Nazukov), Peter Baldwin (ten. Peter Bradley), Hannes Messemer (colonnello, barone von Kleist), Laura Betti (Teresa), Rosalba Neri (Erika Almagià), Giulio Cali (autista camioncino), Sergio Fantoni (don Valerio), George Petrarca (Tarcisio, la spia), Carlo Reali (Augusto Antoniani), Paolo Stoppa (principe Alessandro Antoniani), Enrico Maria Salerno (dott. Costami), Renato Salvatori (Renato Balducci), Leopoldo Valentini (Alfredo, portinaio), Marcella Rovenna (domestica casa Antoniani), Roberto Palmoli (Giacinto Renzi), Peggy Nathan; *produzione*: G.B. Romanengo per la International Gold Star, Dismage Film; *durata*: 136' (m. 2800, 102').

Novembre 1943. Mentre gli alleati combattono a Cassino, nei dintorni di Roma tre prigionieri di guerra, il maggiore Michael Pemberton dell'armata inglese, il tenente Peter Bradley dell'aviazione americana e il sergente Fjodor Nazukov dell'esercito sovietico, evadono da un campo di concentramento. I tre trovano rifugio da un gruppo di donne che in un primo tempo credono essere suore, ma che poi scoprono essere persone qualsiasi travestite per meglio fare il mercato nero. Tuttavia una di esse, Esperia, pur con il terrore di essere scoperta, ha offerto loro ospitalità nella soffitta della sua abitazione. A lungo andare i tre uomini, stanchi di vivere rinchiusi, vengono in contatto con un gruppo di partigiani; ma una sera fa irruzione la Gestapo che, su denuncia di una spia, arresta Esperia, il suo fidanzato Renato, e Nazukov che tenta di fuggire, ma viene ucciso; mentre Michael e Peter, temendo di essere scoperti sono costretti a rifugiarsi dapprima presso il principe Antoniani e poi in un convento. Dopo l'eccidio delle Ardeatine, Bradley e il principe fuggono per raggiungere le linee alleate, e Pemberton resta solo. Un giorno vede ritornare Esperia e apprende che Renato è stato fucilato. Allorché la polizia fa irruzione nel convento, Pemberton riesce a fuggire, e venuto a sapere il nome della spia, quando la ritrova si vendica. Nella notte risuonano le prime grida di gioia per l'arrivo degli angloamericani.

1960

LA LUNGA NOTTE DEL '43

di Florestano Vancini

soggetto: dal racconto omonimo inserito ne “Le cinque storie ferraresi” di Giorgio Bassani (1958); *sceneggiatura*: F. Vancini, Ennio De Concini, Pier Paolo Pasolini; *fotografia*: Carlo Di Palma; *scenografia*: Carlo Egidi; *musica*: Carlo Rustichelli; *montaggio*: Nino Baragli; *interpreti*: Belinda Lee (Anna Barilari), Gabriele Ferzetti (Franco Villani), Enrico Maria Salerno (Pino Barilari), Andrea Checchi (il farmacista) Gino Cervi (Carlo Aretusi detto “Sciagura”), Nerio Bernardi (avvocato Villani), Raffaella Pelloni, poi Raffaella Carrà (Ines, sorella di Franco), Isa Querio (signora Villani), Carlo di Maggio (console Bolognesi), Loris Bazzocchi (Vincent), Alice Clements (Blanche Villani, moglie di Franco), Silla Bettini (un fascista), Dario Bellini, Gabriele Toth (bambino), Lionello Zanchi (anziano commesso farmacia), Cesare Martignoni, Tullio Altamura, Nino Musco, Romano Ghinit, Francesco Cobianchi; *produzione*: Tonfino Cervi e Alessandro Jacovoni per l’Ajace Prod. Cinematografiche, Euro International Film; *durata*: 106’ (m. 2750, 100’).

Ferrara, autunno 1943. Il farmacista Pino Barilari, infermo a causa di un’infezione venerea, passa le giornate a osservare dalla finestra della sua abitazione ciò che accade nel sottostante Corso Roma. Anna, la giovane moglie che gestisce la farmacia, lo tradisce con Franco Villani, figlio di una famiglia borghese antifascista. Sono i tempi della nascente repubblica di Salò e del nuovo Partito fascista repubblicano che si ricostituisce a Verona. A Ferrara, uno squadrista della prima ora, il duro Carlo Aretusi detto “Sciagura”, messo in disparte dai neodirigenti, complotta per togliere di mezzo il rivale Bolognesi, federale da lui ritenuto un debole. L’assassinio viene compiuto da un sicario e Aretusi riprende così la carica di dirigente provinciale. La colpa del delitto è fatta ricadere sugli antifascisti. Calano le squadre fasciste da Verona e da Padova per fare vendetta. Nella notte fra il 14 e il 15 dicembre, mentre Anna si trova in casa dell’amante, gli squadristi irrompono nelle

abitazioni a prelevare gli uomini più rappresentativi dell'antifascismo, fra cui il padre di Franco. Su ordine di Aretusi, undici persone sono fucilate davanti al muretto del castello Estense, in corso Roma. Pino Barilari, non visto, dalla sua finestra è il muto testimone dell'eccidio. È l'alba. Anna, tornando a casa, ha la terrificante visione del mucchio di cadaveri. Pino è ancora alla finestra. L'uno si accorge dell'altra. Anna intuisce la responsabilità di Aretusi e comprende che il marito sa tutto; sconvolta gli chiede di parlare, ma lui tace. Torna quindi da Franco, decisa a rivelargli la verità, ma questi nel frattempo ha maturato la scelta di fuggire in Svizzera, si rifiuta di sapere e la scaccia. Anna, disperata, lascia la città. Estate del 1960. Franco Villani torna a Ferrara con moglie e figlio svizzeri e vanamente cerca di avere notizie di Anna. Rivede però Aretusi, a cui finisce per stringere la mano come a un vecchio conoscente. Alla moglie che gli chiede chi sia quell'uomo risponde: «Era una specie di gerarca fascista, ma non credo che abbia mai fatto niente di male». Il film si chiude sull'inquadratura della lapide dei caduti nell'eccidio del 1943.

1960

IL GOBBO

di Carlo Lizzani

soggetto: Luciano Vincenzoni, Elio Petri, Tommaso Chiaretti; *sceneggiatura:* Ugo Pirro, C. Lizzani, Mario Socrate, Vittoriano Petrilli; *fotografia:* Leonida Barboni e Aldo Tonti; *scenografia:* Mario Chiari; *musica:* Piero Piccioni; *montaggio:* Franco Fraticelli; *interpreti:* Gérard Blain (Alvaro Cosenza detto "Il Gobbo"), Anna Maria Ferrero (Ninetta Moretti), Bernard Blier (maresciallo), Ivo Garrani (maresciallo Moretti), Pier Paolo Pasolini (Leandro detto "Er Monco"), Teresa Pellati ("Fiorin Fiorello"), Ljuba Godine (Nella), Enzo Cerusico ("Scheggia"), Roy Ciccolini (er "Bello"), Franco Balducci ("Pellaccia"), Nino Castelnuovo (Cencio), Rocco Vidolazzi ("pezze er culo"), Alex Nicol (ufficiale americano), Maria Laura Rocca (madre Superiora), Jim Granine (soldato americano), Guido Celano (borsaro nero), Tino Bianchi (aguzzino fascista), Edgardo Siroli

(partigiano al ciclostile), Ermelinda De Felice (sora Tuta), Lars Bloch (aguzzino tedesco), Franco Bologna, Gianni Baghino, Benny Scribano, Sonny Nazario, Luciano Gorassini, Robin Ceccacci, Cristiano Carli, Giovanni Persico, Renato Mambor, Angela Lavagna, Piero Bugli, Giuseppe Angelini, Maria Antonietta Leoni, Claudia Ricci; *produzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Orsay Film; *durata*: 117' (m. 2822, 103').

Nell'ultima fase della guerra, un giovane della periferia romana, Alvaro, soprannominato "Il gobbo", s'è acquistata fama compiendo una serie di attentati contro i tedeschi ed i fascisti. Suo personale ed accanito avversario è il commissario della polizia fascista, Poletti. Per vendicarsi di lui, Alvaro non esita ad usare violenza alla sua giovane figlia Nina. Da quel momento il destino accomuna la sorte dei due giovani. Alvaro viene poco tempo dopo ferito dai tedeschi; si rifugia in casa di Nina, e la ragazza innamoratasi nonostante tutto del giovane fuorilegge, lo nasconde, sfidando il pericolo di una rappresaglia. Lo stesso commissario Poletti che ha crudelmente infierito sui compagni di lotta di Alvaro, non tarda a cadere in un tranello e viene ucciso da Alvaro. L'arrivo delle truppe alleate nella capitale sembra metter fine alla catena di vendette e violenze. Alvaro, accortosi d'esserne innamorato, propone alla ragazza di sposarlo, ma Nina lo respinge; ella ha ormai toccato il fondo diventando una prostituta. Anche se la guerra è finita, Alvaro non desiste dalle sue sanguinose imprese. Ora rapina i "borsari neri" e gli speculatori distribuendo il ricavato delle sue aggressioni ai poveri ed agli orfani. Braccato dalla polizia, il fuorilegge tenta ancora una volta di uscire dal cerchio che si è stretto intorno a lui ed ancora una volta gli è accanto Nina, la ragazza che egli, pur amando, ha votata ad un tragico destino. Dopo una notte di angosciosa attesa, quando sembra che la salvezza sia ormai a portata di mano, Alvaro e Nina cadono uccisi in una sparatoria.

1961

LEGGE DI GUERRA

di Bruno Paolinelli

sceneggiatura: Giuseppe Berto, B. Paolinelli; *fotografia*: Aldo Scavarda; *scenografia*: Massimiliano Capriccioli; *musica*: non accreditata; *montaggio*: Nella Nannuzzi; *interpreti*: Mel Ferrer (Marco), Peter Van Eyck (cap. Paul), Magali Noël (Olga, moglie di Marco), Jean Desailly (Rede), Paul Müller (l'interprete), Michael Heinz (Jossip), Ida Galli (Daniza), Maria Michi (signora Macumer), Diego Cadisi (capo del villaggio), Branka Florianc (Rita, figlia di Lucas), André Jocelyn (lo studente), Marjjan Lovrič (Akos), Mira Sardoč (Zaira), Branko Plesa (don Stefano); *produzione*: G.P. Rossoni e Federico M. Topel per Star Film (Roma), Comptoir Frangais du Film (Parigi), Eichberg Film (Monaco); *durata*: 110' (m. 3000, 109').

L'azione si svolge in Italia, nel 1943. Dopo l'attentato ad un treno militare germanico, che è costato la vita a tre soldati, il comando tedesco ordina che per rappresaglia vengano fucilati trenta ostaggi, presi a caso nel più vicino villaggio, se il colpevole dell'attentato non si consegnerà spontaneamente entro un'ora e mezzo. Il maestro del villaggio, autore del sabotaggio, è preda di contrastanti sentimenti. Si ribella all'idea che trenta innocenti paghino con la vita l'azione da lui compiuta, ma il comandante della formazione partigiana di cui fa parte gli ha ordinato di non costituirsi poiché il sabotaggio rientra nelle normali azioni di guerra e la responsabilità del massacro ricadrebbe interamente sui tedeschi. Per l'arrivo di rinforzi divenuto impossibile un colpo di mano partigiano per tentare di liberare i prigionieri, coloro che hanno una persona cara fra i condannati decidono di trovare per loro conto il responsabile e consegnarlo al plotone di esecuzione. I sospetti si concentrano sull'orologiaio del paese, un uomo invisibile a tutti e ben noto per il suo carattere violento. L'uomo viene arrestato e consegnato ai tedeschi, i quali rilasciano gli ostaggi. Il nuovo aspetto del dramma induce il maestro a risolvere in modo eroico il dilemma della sua coscienza. Egli non può permettere che un innocente sia ucciso al suo posto solo perché la gente lo ha scelto

come capro espiatorio: l'azione di guerra si trasformerebbe così in un assassinio. Si presenta quindi ai tedeschi i quali lo fucilano davanti alla chiesa, dopo aver liberato l'orologio.

1961

UN GIORNO DA LEONI

di Nanni Loy

soggetto e sceneggiatura: N. Loy, Alfredo Giannetti; fotografia: Marcello Gatti; scenografia: Carlo Egidi; musica: Carlo Rustichelli; montaggio: Ruggero Mastroianni; interpreti: Renato Salvatori (Orlando), Tomas Milian (Gino Migliacci), Nino Castelnuovo (Danilo), Romolo Valli (Edoardo), Leopoldo Trieste (Michele), Carla Gravina (Mariuccia), Ada Maria Ferrero (Ida), Valeria Moriconi (moglie di Edoardo), Saro Urzi (sergente), Corrado Pani (Mortati), Carlo D'Angelo (il sacerdote), Tino Bianchi (il padre di Danilo), Claudio Biava (ufficiale tedesco), Enzo Turco (commissario di polizia), Ester Canoni (signora Migliacci), Gigi Ballista (un frate), Regina Bianchi, Gondrano Trucchi, Elvira Tonelli, Isarco Ravaioli, Franco Bucciari, Silla Bettini, Peppino De Martino, Rosita Pisani; produzione: Franco Cristaldi per la Vides Cinematografica, Lux Film, Galatea; durata: 118' (m. 3259, 118').

A Roma, dopo l'otto settembre del '43, due amici, Danilo, studente universitario, e Michele, mite ragioniere, sono travolti dagli avvenimenti. Danilo cerca di sfuggire all'arruolamento, mentre il suo amico Michele, si avvia verso il nord col personale del ministero per lavorare con la Repubblica di Salò. Michele, per paura di essere trasferito in Germania, riesce però a tornare a Roma dove ha lasciato Ida, la ragazza che ama. Ma in città è sopraffatto dal timore e si unisce a Danilo in un improbabile tentativo di superare la linea gotica. Sul tram dei Castelli essi conoscono un giovane popolano, Gino, che si unisce a loro nella fuga quando il tram è fermato dai tedeschi. I tre riescono a porsi in salvo in una cantina che serve come rifugio ad un gruppo di militari datisi alla macchia, guidati da Orlando. Più tardi i militari (che hanno ormai accolto i tre fuggiaschi)

sono raggiunti da Edoardo, un vecchio fuoriuscito comunista ora capo partigiano, e apprendono che il loro compito consiste nel far saltare un ponte sul quale passa la linea ferroviaria che fornisce le truppe tedesche. Il gruppo, che è riuscito a procurarsi l'esplosivo, si disperde quando Edoardo è arrestato dai tedeschi. Tornati a Roma, Michele, Danilo e Gino apprendono che Edoardo è morto raccomandando agli ex compagni il compimento dell'opera di sabotaggio. I tre, dopo aver subito una trasformazione che li ha maturati, si riuniscono ad Orlando e preparano il sabotaggio del ponte. L'azione riesce malgrado le difficoltà; ma nell'impresa Michele perde la vita, riscattando la propria inettitudine fisica con un atto eroico. Il sabotaggio è riuscito così bene che i repubblicani lo attribuiscono a paracadutisti americani. Nessuno saprà mai che un gruppo di uomini comuni ha saputo vivere il suo "giorno da leoni".

1962

ULTIMATUM ALLA VITA

di Renato Polselli

soggetto: R. Polselli; *sceneggiatura:* R. Polselli, William Maglietto, Ernesto Gastaldi, Pino Patitucci, Giuseppe Pellegrini, Francesco Longo; *fotografia:* Ugo Brunelli; *scenografia:* Demofilo Fidani; *musica:* Franco Langella; *montaggio:* Otello Colangeli; *interpreti:* Franca Bettoja (Mara Berri), Cristina Gajoni (Rossella), Valeria Moriconi (Anna), Didi Perego (Marcella), Tina Gloriani (Siria), Claudio Gora (capitano Schneider), Antonio De Teffè (tenente Krüger), Fabrizio Capucci (Hans), Andrea Checchi (un fascista), Marco Mariani, Ivano Staccioli, Enzo Petito, John Turner, Carlo Enrici, Daniele Baiardo, Mario Milita, Marcello Bonini Olas, Gino Donato, Giorgio Pracesi, Ernesto De Vecchis, Pino Blasetti, Carla Cavalli, Claudio Marzulli, Marisa Sally, John McDouglas [Giuseppe Addobbati]; *produzione:* Rosalia Ferrigno Calabrese per l'Aeffe cinematografica; *durata:* 96' (m. 2800, 102').

I tedeschi catturano cinque ragazze italiane e le tengono rinchiuso in una villa di campagna con lo scopo di farsi dire dove

si nascondo i partigiani della zona. Prendono anche, come ostaggio, una bimba, la sorella di una delle cinque donne, che è uccisa dai tedeschi perché, nella notte, è scambiata per un nemico. Il fatto provoca la ribellione delle prigioniere che riescono ad impossessarsi di alcuni mitra. Nella sparatoria una di loro riesce a fuggire e ad avvisare i partigiani guidati dal padre della bimba uccisa, mentre la sorella riesce a salire sul punto più alto della villa portando con sé, come ostaggio, il figlio del capitano tedesco. I tedeschi danno un ultimatum alla ragazza, ma arrivano i partigiani e nello scontro a fuoco muoiono tutti.

1962

DIECI ITALIANI PER UN TEDESCO

di Filippo Walter Ratti

soggetto: Vincenzo Petti, Luigi Angelo; *sceneggiatura:* F. W. Ratti, Luigi Angelo, Mino Roli; *fotografia:* Aldo Greci; *scenografia:* Elio Balletti; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Nella Nannizzi; *interpreti:* Andrea Checchi (prof. Marcello Rossi), Carlo D'Angelo (col. Kappler), Gino Cervi (Alfonso Sanseverino), Sergio Fantoni (Gilberto Sanseverino), Cristina Gajoni (Marilla), Nino Pavese (questore Caruso), Loris Gizzi, Oliviero Prunas, Gloria Milland, Ivo Garrani, Emma Baron, Edy Biagetti, Alfredo Varelli, Valeria Fabrizi, Consalvo Dell'Arti, Giuliana Giunti, Luis Goetz, Piero Giagnoni, Piero Pastore, Marco Mariani, Anita Todesco, Dante Posani, Francesco Sormano, Adolfo Belletti, Salvatore Campochiaro, Mario Maresca, Cesare Martini, Mauro Meroni, Franco Odoardi, Nello Appodio, Nino Nini; *produzione:* Vincenzo Petti per la Polaris Film; *durata:* 95' (m. 2686, 98').

Roma, marzo 1944. In seguito ad un attentato compiuto dalle forze partigiane in via Rasella ai danni di un reparto tedesco, dodici soldati dell'esercito di occupazione vengono uccisi. Il comando tedesco ordina una feroce rappresaglia: il colonnello Kappler, con il concorso del questore di Roma, Caruso, compila la lista dei condannati a morte prescelti tra i detenuti per

motivi politici, per reati comuni e tra i catturati nel corso di rastrellamenti. Ma Caruso non ha il coraggio di decidere da solo e chiede sia Kappler a prendere la decisione finale. Tra i prescelti anche un giovane antifascista di nobile lignaggio, un fascista che non si dà pace e chiede di essere liberato "perché ha la tessera del partito dal '22", un professore, gente comune. Il 24 marzo alle Fosse Ardeatine si compie l'eccidio.

1962

LE QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI

di Nanni Loy

soggetto: Vasco Pratolini; *sceneggiatura:* Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Carlo Bernari, N. Loy; *fotografia:* Marcello Gatti; *scenografia:* Gianni Polidori; *musica:* Carlo Rustichelli; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *interpreti:* Lea Massari (Maria), Aldo Giuffré (Pitrella), Gian Maria Volonté (capitano Stimolo), Georges Wilson (rettore riformatorio), Regina Bianchi (Concetta Capuozzo), Domenico Formato (Genarino Capuozzo), Franco Sportelli (prof. Rosati), Frank Wolff (Salvatore), Pupella Maggio (madre di Arturo), Enzo Turco (il fascista Arnaldo Valente), Vera Nandi (sua moglie), Jean Sorel (il marinaio livornese), Luigi De Filippo (Ciccillo), Raffaele Barbato (Giovanni Aiello), Anna Maria Ferrero (l'innamorata del marinaio), Charles Belmont (il guardiamarina), Curt Loewens (maggiore Sakau), Franco Balducci (l'insorto con il tricolore), Antonio Casagrande (il marito di Maria), Carlo Taranto (il napoletano maniaco delle carte), Enzo Cannavale (il cavaliere), Silla Bettini (l'insorto in canottiera e con bombe a mano), Silvana Buzzanca (Immacolata), Ferdinando Murolo (ufficiale tedesco), Max Turilli (altro ufficiale tedesco), Peter Dane (colonnello School), Dale Cummings (il soldato tedesco che fraternizza col marinaio livornese), Giuseppe Jodice (un reduce), Luis Goetz (un terzo ufficiale tedesco), Enzo Petito (il professore che protesta), Adriana Facchetti e Rosalia Maggio (due donne angosciate), Eduardo Passarelli (taxista), Mario Nandi (il collaborazionista), Vincenzo Barbato, Sergio Jossa, Margherita Sala, Renato Terra, Enrico Salvatore, Antonella Della Por-

ta, Vincenzo Falanga, Luciano Bonanni, Tiberio Mitri, Nunzia Fumo, Mario Laurentino, Nino Nini, Evar Maran, Pasquale Cennamo, Tomaselli; *produzione*: Titanus, Metro; *durata*: 123' (m. 3229, 117').

Il 28 settembre 1943 il popolo napoletano insorge contro l'esercito tedesco che occupa la città. Tutto è cominciato con la fucilazione di un marinaio e con l'evacuazione dei quartieri sul mare. La popolazione si batte per quattro giorni con fucili, pietre, bottiglie di benzina, armi improvvisate e oggetti casalinghi. L'azione corale si frammenta in tanti piccoli eventi: c'è Gennarino Capuozzo, un bambino di dieci anni che muore su una barricata mentre combatte con gli altri; ci sono le imprese della banda Ajello, composta da ragazzi scappati dal riformatorio; l'agguato ai tedeschi in un vicolo (sugli occupanti piovono tavoli, letti, stoviglie); i combattimenti attorno allo stadio del Vomero. Il primo ottobre, alla vigilia dell'arrivo degli angloamericani, i napoletani rientrano nelle rispettive case, anonimi come nei giorni della battaglia.

1963

LA MANO SUL FUCILE

di Luigi Turolla

soggetto: Giancarlo Fusco, L. Turolla; *sceneggiatura*: L. Turolla, Mario Bernocchi, Pini Vassallo, Piera Fogliani; *fotografia*: Carlo Bellerio; *scenografia*: Ettore Lombardi; *musica*: Carlo Rustichelli; *montaggio*: Luigi Turolla; *interpreti*: Gino Sereni, Paolo Pedone, Corrado Zucca, Alberto Moro, Roberto Marelli, Isarco Ravaioli, Adriano Ferrari, Sergio Noli, Enrico Ardizzone, Angelo Berzani, Giorgio Bontempelli, Cesare Lampa, Alberto Camera, Beatrice Casari, Roberto Ercolini, Piera Fogliani, Giorgio Fortunato, Giancarlo Garbelli, Ettore Lombardi, Alberto Germiniani, Ivan Kjoroglian, Giovanni Massa, Giuseppe Panara, Umberto Rocco, Gino Soldi, Luigi Trani, Adriano Sommacal; *produzione*: L. Turolla per la Iride Cinematografica; *durata*: 90' (m. 2515, 91').

Un reparto di soldati della Repubblica sociale italiana ed un gruppo di partigiani si fronteggiano sulle alture di un'impervia gola montana e si sorvegliano. Sono ridotti allo stremo ed entrambi attendono il lancio di un rifornimento di viveri. Negli scontri per impadronirsi della posizione dove avverrà il lancio aereo, i combattenti muoiono l'uno dopo l'altro e, quando il prezioso carico di viveri tocca terra, soltanto due uomini, un partigiano e un repubblicano, sono sopravvissuti. I due non hanno il coraggio di uccidersi e si "alleano" davanti a una scatoletta di carne.

1963

IL TERRORISTA

di Gianfranco De Bosio

soggetto e sceneggiatura: G. De Bosio, Luigi Squarzina; fotografia: Alfio Contini, Lamberto Caimi; scenografia: Misha Scandella; musica: Piero Piccioni; montaggio: Carlo Colombo; interpreti: Gian Maria Volonté (Renato Braschi, "Oscar", l'ingegnere), Philippe Leroy (Boscovich, "Rodolfo"), Giulio Bosetti (Ugo Ongaro), Raffaella Carrà (Giuliana), José Quaglio (Piero), Cesare Miceli Picardi (capitano Relli), Carlo Bagno (Oscar Varino), Roberto Seveso (Dando), Mario Valgoi (padre di Carlo), Tino Carraro (De Ceva, "Smith"), Anouk Aimée (Anna Braschi), Franco Graziosi (Aldrighi, "Quadro"), Gabriele Fantuzzi (Darin, "Nemo"), Neri Pozza (avv. Pucci, "Alfonso"), Giuseppe Sormani (conte Penna, "Alvise"), Rina Tadiello (moglie del ferroviere), Carlo Cabrini (gappista), Giorgio Tonini (il tipografo Zonta), Max Turili (l'ufficiale tedesco); produzione: Tullio Kezich e Alberto Soffientini per la 22 dicembre Cinematografica, Galatea, Société Cinématographique Lyre; durata: 95' (m. 2563, 93').

Venezia 1943. In una chiesa una coppia prega. L'uomo si alza, raggiunge il prete e assieme si dirigono verso la canonica dove altri due li stanno aspettando. Nella stanza vi sono delle valigie. I tre, Rodolfo, Oscar e Danilo, devono compiere un attentato alla sede della Wehrmacht. Si travestono da soldati tedeschi

e depositano la bomba contenuta in finte casse di birra. L'attentato riesce. Ongaro e De Ceva, sentito lo scoppio, si congratulano al telefono con gli autori dell'azione. Più tardi Braschi avanza tra il legname di un vecchio squero, entra in un capannone dove Ongaro, assieme al tipografo Zonta, prepara le bozze del volantino che esalta il valore politico dell'azione terroristica. Nello studio di De Ceva sono riuniti i rappresentanti politici dei gruppi componenti il Cln veneziano. Vi sono: Darin, De Ceva, "Piero", Aldrighi, e il conte Penna. La discussione è densa e i giudizi sull'azione sono discordanti. Il Cln decide di provare una mediazione, sebbene De Ceva e Aldrighi siano contrari: Darin andrà dal patriarca di Venezia affinché questi interceda per salvare gli ostaggi catturati dai fascisti. E' notte. L'ingegnere e Danilo si apprestano a compiere un sabotaggio violando l'ordine di non agire impartito dal Cln: fanno saltare un altoparlante che trasmette i messaggi di Radio patria. Subito si sparge la notizia dell'azione. I componenti del Cln veneziano sono preoccupati che l'evento impedisca la mediazione. Quella stessa notte Ongaro raggiunge un operaio dell'Arsenale per avere informazioni dell'ingegnere del quale il Cln ha perduto ogni traccia. Nel frattempo Rodolfo, spinto da un rimorso di coscienza, si reca da padre Carlo chiedendo di potersi ritirare. È di nuovo giorno. L'ingegnere e Oscar stanno preparando alcuni bidoni. I due si recano alla sede del «Gazzettino». Entrano spacciando il carico per olio da macchine e quindi escono. Non appena fuori, un fascista li richiama. Oscar inizia a correre. Una seconda guardia lo insegue e gli spara. Egli risponde estraendo una pistola uccidendolo. L'ingegnere nel frattempo riesce a tornare alla base. Qui, però, non trova Danilo. Durante il pomeriggio dello stesso giorno, in una falegnameria, i cinque esponenti del Cln discutono riguardo all'ingegnere. E' necessario prendere la situazione di petto e fermarlo? Le opinioni sono molto contrastanti. Decidono di comune accordo di investire della questione il Comando militare. La sera stessa De Ceva riceve una telefonata da "Piero" che lo avverte del pericolo di retate. I fascisti arrestano l'avvocato Pucci e anche Aldrighi. Una volta entrati in casa di Aldrighi, i fascisti rovistano in ogni luogo. Riescono a trovare le tre divise usate per l'attentato e l'indi-

rizzo di Oscar che, la mattina seguente, è arrestato. Ongaro si aggira per le calli deserte di Venezia e riesce a trovare l'ingegnere. Ongaro porta a Braschi l'ordine tassativo di abbandonare Venezia e di fondare una brigata in terraferma. L'ordine è stato emesso direttamente dal Comando militare. Renato accetta, ma pone una sola ultima condizione: vendicare Oscar. L'ingegnere ha un incontro con una staffetta che gli consegna l'indirizzo di una certa Anna, della quale l'organizzazione non conosce l'identità, ma si tratta della moglie di Braschi che vuole incontrarlo. I due passano assieme un ultimo momento d'amore. I componenti del Cln non ancora catturati dai fascisti sono "ricoverati" in una clinica. Da un'imbarcazione fascista vengono fatti scendere a forza alcuni prigionieri, tra i quali c'è anche Oscar. Vengono fucilati ed abbandonati sul posto. Il giorno seguente l'ingegnere attraversa il canale della Giudecca per raggiungere la clinica dove sono "ricoverati" i compagni del Cln. Ma all'improvviso una raffica di mitra lo uccide. Qualcuno ha tradito. I componenti del Cln sono arrestati. Ongaro assiste alla scena da un'ambulanza. Sconvolto, non può fare altro che allontanarsi per non essere catturato.

1963

LA RAGAZZA DI BUBE

di Luigi Comencini

soggetto: dal romanzo omonimo di Carlo Cassola; *sceneggiatura*: Marcello Fondato, L. Comencini; *fotografia*: Gianni di Venanzo; *scenografia*: Piero Gherardi; *musica*: Carlo Rustichelli; *montaggio*: Nino Baragli; *interpreti*: Claudia Cardinale (Mara Castellucci), George Chakiris (Arturo Cappellini detto Bube), Marc Michel (Stefano), Dany Paris (Liliana), Monique Vita (Ines), Carla Calò (madre di Mara), Emilio Esposito (padre di Mara), Mario Lupi (Lidonni), Pier Luigi Catocci (don Ciolfi), Bruno Scipioni (Mauro), Ugo Chiti (Armando), Giampiero Bacherelli (Mario); *produzione*: Franco Cristaldi la Vides Cinematografica, Lux Film, Ultra Film, Société Cinématographique de France, Sicilia Cinematografica; *durata*: 111' (m. 3030, 110').

In Toscana, nell'immediato dopoguerra, Mara, una ragazza di campagna, conosce Bube, un giovane partigiano alla faticosa ricerca di un inserimento nella società che va costruendosi coll'avvento della pace. Gli incontri tra i due giovani sono fuggevoli, ma ciò non toglie che la ragazza si senta ormai legata a Bube. Implicato in un assassinio politico, il ragazzo è costretto a fuggire e a rinunciare per il momento ai suoi propositi matrimoniali. La ragazza lo segue anche quando, ricercato dai carabinieri, il giovane deve nascondersi in attesa che i suoi compagni di partito organizzino la sua fuga all'estero. Giunge il momento di separarsi. Mara torna alla sua povera casa ed attende con impazienza notizie di Bube. Il lungo silenzio e la necessità di trovar lavoro spingono Mara ad accettare un'occupazione in città, dove conosce Stefano, un giovane operaio serio ed onesto, che s'innamora di lei e le propone di sposarlo. La ragazza sta per accettare, ma giunge improvvisa la notizia che Bube è stato arrestato ed è in attesa di processo. Mara comprende allora di non aver mai smesso di amarlo. Lo ritrova solo e disperato, abbandonato dai compagni di partito e in preda ad una profonda crisi morale. Mara capirà che il suo posto è accanto a lui, per confortarlo ed attenderlo fedelmente fino alla fine della lunga condanna.

1966

UNA QUESTIONE PRIVATA

di Giorgio Trentin

soggetto: dal romanzo omonimo di Beppe Fenoglio; *sceneggiatura:* G. Trentin; *fotografia:* Ascenzio Rossi; *scenografia:* Aldo Bruno; *musica:* Ettore Ballotta; *montaggio:* Giorgio Trentin; *interpreti:* Nino Segurini ("Milton"), Valeria Ciangottini (Fulvia), Giovanna Lenzi (Giovanna), Lucia Vasilicò (la sarta), Ugo Novello (il sergente), Cip Bargellini, Ferruccio Casacci, Arturo Corso, Secondo De Giorgi, Umberto Fino, Piero Vida, Dante Senarica, Angela Belia, Rosy Collo, Carmela Lo Pinto, Emanuele Cannarsa, Edo Basso, Sebastiano Bertolotti, Cesare Liberici, Gianni Basso, Luciana Negro, Giovanni Drocco, Franco Valsania, Carlo Revello, Maurizio Nemegea, Vladi Gan-

dini, Renzo Gobello, Libero Grandi, Saracco; *produzione*: Giorgio Trentin per la Langa Cinematografica; *durata*: 96' (m. 2750, 100').

Piemonte, nei pressi di Alba, nel periodo conclusivo dell'ultima guerra. I partigiani tentano di infastidire le pattuglie della milizia fascista con frequenti colpi di mano. Dopo una di tali azioni, Milton, un giovane partigiano, approfitta di una marcia di trasferimento per fermarsi presso una villa dove abitava Fulvia, la ragazza della quale è innamorato. Dalla custode il ragazzo viene a sapere che Fulvia si è trasferita a Torino e che negli ultimi tempi era stata vista più volte in compagnia di Giorgio, uno studente partigiano assegnato ad una brigata operante nella zona. Mentre Milton, sconvolto dall'idea che la fidanzata gli sia stata infedele, cerca di rintracciare Giorgio per averne delle spiegazioni, viene a sapere che è caduto nelle mani dei fascisti. Deciso ad ottenerne la liberazione con uno scambio, il partigiano si cimenta in una guerra privata, alla caccia di un prigioniero. Fallito tale intento, mentre vaga solitario e indifeso, viene scoperto, braccato e poi ucciso da un gruppo di fascisti.

1968

I SETTE FRATELLI CERVI

di Gianni Puccini

soggetto e sceneggiatura: Bruno Baratti, G. Puccini con la collaborazione di Cesare Zavattini; *fotografia*: Mario Montuori; *scenografia*: Andrea Crisanti; *musica*: Carlo Rustichelli; *montaggio*: Amedeo Giomini; *interpreti*: Gian Maria Volonté (Aldo Cervi), Lisa Gastoni (Lucia Sarzi), Carla Gravina (Verina), Riccardo Cucciolla (Gelindo Cervi), Gabriella Pallotta (moglie di Agostino), Don Backy (Agostino Cervi), Renzo Montagnani (Ferdinando Cervi), Gino Lavagetto (Antenore Cervi), Ruggero Miti (Ovidio Cervi), Benjamin Lev (Ettore Cervi), Andrea Checchi (Dante, il "francese"), Rossella Bergamonti (moglie di Antenore), Virgilia Darval (moglie di Gelindo), Elsa Albani (mamma Genoveffa Cervi), Oleg Jakov (papà Alcide Cervi),

Duilio Del Prete (Dante Castellucci), Marco Mariani (il gerarca fascista), Massimo Foschi (don Pasquino Borghi), Serge Reggiani (Ferrari, l'antifascista in carcere), Bobby Rhodes, Antonio Jaja, Alberto Marescalchi, Claudio Trionfi, Bruna Cealti, Giuliana Verde, Jimmy Priebe, Jean Ferrat; *produzione*: Alberto Moretti per la Centro Film; *durata*: 90' (m. 2871, 104').

Aldo Cervi, dopo aver conosciuto nel carcere di Reggio Emilia, il comunista Ferrari, ne sposa la causa e incita i suoi sei fratelli alla resistenza al fascismo. Conosciuta la prima attrice di un teatrino viaggiante, Lucia Sarzi, che è in realtà un membro del movimento antifascista clandestino, Aldo si lega politicamente alle sue idee. Da questo incontro, tutti i Cervi traggono impulso a partecipare ancor più attivamente alla lotta. Mentre i genitori ospitano ex-prigionieri alleati braccati dai tedeschi, Aldo va in montagna, con un gruppo di partigiani. Tornato momentaneamente a casa, egli è catturato, con i suoi fratelli, dai fascisti. Alla fine del dicembre '43, nel poligono di Reggio Emilia, ha luogo l'esecuzione.

1970

QUEL GIORNO DIO NON C'ERA
(IL CASO DEFREGGER)
di Osvaldo Civirani

soggetto e sceneggiatura: O. Civirani, Tito Carpi; *fotografia*: Walter Civirani; *musica*: Italo Fiaschetti; *montaggio*: Mauro Contini; *interpreti*: Anna Miserocchi (Assunta), Ivano Staccioli (ufficiale tedesco), Max Turilli (maresciallo Schafer), Isarco Ravaioli (sottufficiale tedesco), Carlo Bosco (Don Virgilio), Marisa Manici (Nina), Marcello Di Paolo (partigiano), Giulio Dini (Giulio), Adriana Giuffrè, Giorgio Sciolette, Helmuth Gaier, Piero Monfort, Gino Usai, Roberto Messina; *produzione*: O. Civirani per la Cine Escalation; *durata*: 88' (m. 2432, 88').

Nel 1944, i tedeschi sono in ritirata, nell'Italia centrale, e anche per le truppe di stanza a Filetto di Camarada, sull'Appen-

nino abruzzese, giunge il momento di andarsene. Alla vigilia della partenza i partigiani attaccano la guarnigione provocando la morte di alcuni soldati. Dall'Aquila, dove risiede il comando germanico, è impartito l'ordine di rappresaglia. Una colonna di Alpenjaeger raggiunge Filetto, snida dalle case gli uomini, le donne e i bambini, li ammassa in gruppi separati fuori del paese, e si abbandona al saccheggio. La notte i tedeschi scelgono fra la popolazione diciassette persone e le uccidono con raffiche di mitra. Al sacerdote che gli chiede ragione del massacro, il sottotenente che comanda gli Alpenjaeger risponde di aver eseguito un ordine impartito dal capitano Defregger. A guerra terminata, Defregger diventa prete e poi vescovo, accusato delle uccisioni, si scagiona sostenendo di aver obbedito a disposizioni impartitegli dai superiori.

1970

LA STRATEGIA DEL RAGNO

di Bernardo Bertolucci

soggetto: liberamente ispirato al racconto "Tema del traditore e dell'eroe" di Jorge Luis Borges; *sceneggiatura*: B. Bertolucci, Eduardo De Gregorio, Marilù Parolini; *fotografia*: Vittorio Storaro e Franco Di Giacomo; *scenografia* e costumi: Maria Paola Maino; *musica*: brani dalla seconda sinfonia di Arnold Schönberg, brani dal "Rigoletto" e "Attila" di Giuseppe Verdi, canzone "Il conformista" cantata da Mina; *montaggio*: Roberto Perpignani; *interpreti*: Giulio Brogi (Athos Magnani), Alida Valli (Draifa), Tino Scotti (Costa), Pippo Campanini (Gaibazzi), Franco Giovannelli (Rasori), Allen Midgette (marinaio), Attilio Viti (domatore), Giuseppe Bertolucci (portatore di leone); *produzione*: Giovanni Bertolucci per la Red Film, Rai; *durata*: 98', esiste una versione di 110' (m. 2765, 100').

Athos Magnani torna nella natia Tara, paesino della Bassa Padana, in cui suo padre (che porta lo stesso nome), eroe antifascista, era stato assassinato oltre trent'anni prima, presumibilmente dai fascisti. Qui incontra Draifa, ricca e matura signora un tempo amante del padre, che lo convince a risalire

indietro, a quei tragici fatti, a indagare su quella morte. Così l'aria si schiarisce ma terribilmente si intorbidava. E il velo della verità si macchia di menzogne e rimozioni. Dai racconti di tre vecchi amici del padre, fra riluttanze e confuse ammissioni, il figlio scopre che il genitore aveva organizzato un attentato contro Mussolini (una bomba doveva esplodere in teatro durante una rappresentazione del Rigoletto) ma qualcuno aveva tradito, il complotto era stato scoperto e Athos era morto al posto del duce. Questa versione dei fatti non lo convince. Una visita "sul campo", il teatro luogo del fatidico attentato, gli rivela come sono andate realmente le cose. Poco prima di passare all'azione il padre si era tirato indietro, denunciando la congiura alla polizia. Per poi spingere i compagni a ucciderlo, così da dare un altro martire alla lotta antifascista. Un falso simbolo della resistenza che il figlio ora vorrebbe sfatare. Ma ne vale la pena? Forse no. Anche il giovane Athos trent'anni dopo si immola sull'altare del silenzio e della finzione. Inaugura una lapide commemorativa e decide di ripartire. Ma alla stazione di treni non ce ne sono. E i giornali quel giorno non sono usciti. Il tempo si è fermato e l'erba cresce rapidamente sui binari.

1970

CORBARI

di Valentino Orsini

soggetto: V. Orsini, Renato Nicolai; *fotografia:* Giuseppe Pinori; *scenografia:* Gianni Sbarra; *musica:* Benedetto Ghiglia; *montaggio:* Roberto Perpignani; *interpreti:* Giuliano Gemma (Silvio Corbari), Tina Aumont (Ines), Frank Wolff (Uljanov), Antonio Piavanelli (Casadei), Vittorio Duse (Martino), Alessandro Haber (Michele), Spiros Focas (ing. Ricciardi), Renato Romano (brigatista nero toscano), Adolfo Lastretti (direttore giornale), Daniele Dublino (Alfredo, brigatista nero toscano), Piero Anichisi (falso partigiano di Cavriago), Roberto Rizzi (Carlo), Emilio Bonucci (Nicola), Raffaele Triggia (Duilio), Michèle Bayer (moglie di Orlandi), Bill Wanders (Orlandi), Alberto Allegri, Giovanni Mainardi; *produzione:* Terzafilm; *durata:* 105' (m. 2940, 107').

Autunno 194: un pattuglione di repubblicani e di tedeschi stanno per uccidere un ragazzo partigiano. Lo liberano completamente nudo aizzandogli contro i cani. Il giovane romagnolo Silvio Corbari, che assiste assieme ad un amico fascista alla scena, spara contro il cane lupo che insegue il partigiano. I tre fuggono assieme fino al greto di un torrente, dove il fascista uccide il partigiano. Corbari, a sua volta, uccide l'amico fascista autore dell'omicidio politico, e si assume pubblicamente la responsabilità del fatto esponendo nella piazza del paese un manifesto. Datosi alla macchia, diventa un punto di riferimento per molti giovani antifascisti con i quali forma una banda irregolare di partigiani. Corbari comincia così una sorta di guerra personale contro tedeschi e repubblicani, seguendo logiche difficilmente inquadrabili nella politica e nella strategia militare del Cln. Contrario alla lotta organizzata, rifiuta l'invito del capo partigiano, Ulianov, a farsi inquadrare nelle formazioni di montagna, e, con la sua banda, della quale entra a far parte una donna, Ines, che si è unita a lui abbandonando il marito, tende agguati ai tedeschi, libera ostaggi, assalta convogli. Diventato una figura leggendaria, non s'accontenta più di scontri armati e colpi di mano, ma istituisce addirittura, a Tregnano, una piccola repubblica, la "zona libera Corbari", nella quale dà vita a una amministrazione indipendente, distribuisce le terre ai contadini, cancella i debiti che i contadini hanno contratto con le banche, instaura la libertà di espressione e di governo. Tutto ciò infastidisce l'industriale, il padrone, della zona che teme il contagio della politica anarchico-rivoluzionaria di Corbari tra i suoi operai, pretendendo dalle milizie repubblicane che si faccia presto piazza pulita. Si avvicina l'inverno ed il comando partigiano insiste perché anche la banda di Corbari trovi riparo in montagna, ma inutilmente. Attirato in un tranello da un falso partigiano, Corbari s'allontana da Tregnano, che viene conquistata dai fascisti. Molti dei suoi uomini vengono impiccati, ed egli, benché ferito ad un occhio, si salva, e, assieme a Ines, uccide un agrario, il direttore di un giornale fascista, il capo delle brigate nere, un costruttore edile, responsabili della disfatta. La sua sorte, però è ormai segnata: i fascisti, identificata Ines, se ne valgono per scoprire il rifugio di Corbari. Assalito dai repubblicani, perde

Ines, che per non farsi prendere dai fascisti si spara in bocca, e infine, catturato, viene impiccato sulla piazza del paese, insieme ai pochi superstiti della banda.

1971

LA LUNGA OMBRA DEL LUPO

di Guido Manera

soggetto: G. Manera; *sceneggiatura:* Enrico Manera, Gianni Manera; *fotografia:* Clemente Santoni, Giacchino Cantone; *scenografia:* Maria Luisa Angelillo; *montaggio:* Mariano Arditi, Pasqua Di Benedetto; *interpreti:* John Manera, Alida Adar, Ivano Davoli, Lucy Chevalier, Joseph Logan, Augusto Faillace, Maria Teresa Pietrangeli, Aldo Barberito, Gustavo D'Arpe, Irene Aloisi, Antonio Zambito, Eva Gioia, Ivan Sebastian, Lou Chateroux, Andy Castor, John Gold, Claude Perron, Elena Zareschi; *produzione:* Sicilian Lucy International Film; *durata:* 108' (m. 2810, 102').

Verso la fine della guerra in un paese, presumibilmente del centro-sud d'Italia, un partigiano, Marco, è braccato dai tedeschi e si rifugia, febbricitante, nel casolare dove vivono la moglie Maria Teresa con il figlioletto e la cognata Elena. Un ufficiale tedesco, deciso a catturarlo a tutti i costi, si serve della collaborazione di un tenente della Guardia nazionale repubblicana, Andrea Mastroianni, nativo di quel paese, ex fidanzato di Maria Teresa ed amico d'infanzia di Marco. Ma i progressi del tenente tesi alla cattura di «Lupo», così è conosciuto Marco, non si vedono; anzi il tenente, credendo alle parole di Elena, è convinto che Marco sia morto a Cefalonia e che Maria Teresa sia sfollata al nord. Ma «Lupo» con la sua banda e un gruppo di paracadutisti americani fanno saltare un laboratorio chimico dei tedeschi scatenando la reazione nazifascista che culmina con l'uccisione della moglie, del figlio e della sorella di Marco, morti nell'esplosione del cascinale in cui erano rifugiati, fatto saltare dai tedeschi. Ormai braccati i partigiani stanno per cadere nell'agguato teso loro dai tedeschi e dai fascisti, ma Andrea si rifiuta di sparare a Marco e ai suoi uomini.

ni. A tale rifiuto il comandante tedesco ne ordina la fucilazione, ma il pronto intervento di Marco e dei suoi uomini lo salvano.

1973

RAPPRESAGLIA

di George Pan Cosmatos

soggetto: ispirato al libro “Morte a Roma” di Robert Katz; *sceeneggiatura:* G. P. Cosmatos, Robert Katz; *fotografia:* Marcello Gatti; *scenografia:* Arrigo Equini; *musica:* Ennio Morricone; *montaggio:* Françoise Bonnot, Roberto Silvi; *interpreti:* Richard Burton (col. Kappler), Leo McKern (gen. Maelzer), John Steiner (col. Dollmann), Robert Harris (padre Pancrazio), Marcello Mastroianni (padre Antonelli), Delia Boccardo (Elena), Giancarlo Prete (Paolo), Renzo Montagnani (Caruso), Guidarino Guidi (Buffarini-Guidi), Renzo Palmer (capo dei sabotatori), Anthony Steel; *produzione:* Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia; *durata:* 102' (m. 2805, 102').

Roma, marzo 1944. Mentre padre Antonelli, direttore dell'Istituto superiore del restauro, tenta di sottrarre alla rapina un quadro di Masaccio, il tenente colonnello Herbert Kappler, facendo pressioni ottiene la consegna del prezioso dipinto. Nel frattempo si sta organizzando un attentato ad una compagnia di SS che è solita attraversare le vie della capitale. Il piano riesce e una trentina di soldati tedeschi restano uccisi. Il comandante della piazza, generale Maelzer informa direttamente Berlino e riceve l'ordine di una immediata rappresaglia: dieci italiani per ogni tedesco morto. Viene incaricato dell'esecuzione Kappler, il quale, pur facendo presente l'inutilità e la pericolosità di tale azione, si appresta ad ubbidire e lavora febbrilmente tutta la notte per compilare l'elenco delle vittime. Dollmann, suo diretto collaboratore, prega segretamente padre Pancrazio di avvertire e far intervenire il Papa. Il 24 marzo 1944, poche settimane prima della liberazione di Roma, Kappler compie l'eccidio alle Fosse Ardeatine.

1974

ANNO UNO

di Roberto Rossellini

soggetto e sceneggiatura: R. Rossellini, Marcella Mariani, Luciano Scalfa; *fotografia*: Mario Montuori; *scenografia*: Giuseppe Mangano; *musica*: Mario Nascimbene; *musica*: Jolanda Benvenuti; *interpreti*: Luigi Vannucci (Alcide De Gasperi), Dominique Darel (Maria Romana De Gasperi), Valeria Sabel (Francesca De Gasperi), Rita Forzano (Lucia De Gasperi), Ennio Balbo (Nenni), Luciano Gaudenzio (Longo), Renato Montanari (Secchia), Paolo Bonacelli (Amendola), Francesco Di Federico (Saragat), Francesco Morillo (Fenoaltea), Piero Palermi (Scoccimarro), Consalvo Dell'Arti (Bonomi), Franco Ferrari (Ruini), Renato Montalbano (Spataro), Tino Bianchi (Togliatti), Corrado Olmi (Di Vittorio), Aldo Rendine (Romita), Nicola Morelli (Badoglio), Rita Calderoni (una giornalista), Renato Scarpa (un gesuita), Maria Teresa Piaggio (una dama dell'Azione cattolica), Enzo Loglisci (un membro dell'Azione cattolica), Francesco D'Adda (dirigente della Dc toscana), Giorgio Iovine (dirigente della Dc siciliana), Ubaldo Granata (dirigente della Dc ligure), Camillo Milli (dirigente della Dc emiliana), Armando Furlai (dirigente della Dc romana), Gianni Pinuccio Ardia (un signore anziano al Grand Hotel), Fabrizio Iovine (un esponente dell'Azione cattolica); *produzione*: Rusconi; *durata*: 118' (m. 3340, 121').

Dopo un'apertura sulla Roma del 1944, illivida dagli ultimi sussulti dell'oppressione nazifascista, entrano in scena gli esponenti dei partiti del Cln che impongono le dimissioni al governo Badoglio. De Gasperi è ancora uno tra i molti, ma ben presto avanza in primo piano, quando il «vento del nord» che ha portato alla presidenza del consiglio l'uomo della guerra partigiana, Ferruccio Parri, incomincia a smorzarsi fra le brezze romane ed i partiti con più larga base di massa assumono le maggiori responsabilità di governo. Poi il referendum del 1946 per la scelta fra monarchia e repubblica, seguito nel '47 dall'estromissione dei comunisti e dei socialisti dal governo, in cambio degli aiuti americani. Nel 1948 c'è il trionfo e-

lettorale della Democrazia cristiana che precede di qualche mese l'attentato a Togliatti, con relativa ondata di proteste nel paese. De Gasperi supera anche questo momento burrascoso continuando a basarsi sulla collaborazione con i partiti minori e perseguendo una politica di stretta alleanza con gli Stati Uniti (il Patto atlantico del 1949), in cui inquadra anche i suoi sforzi per l'unità europea. Le difficoltà maggiori gli vengono, ad un certo punto, dal Vaticano e dalla destra cattolico-democristiana in genere, che per le elezioni amministrative del 1952 vorrebbero, a Roma, l'alleanza con i fascisti per scongiurare un'affermazione del Pci. De Gasperi riesce ad evitare un'imposizione del genere, ma la sua posizione nella Dc si è ormai indebolita, parallelamente al sempre più faticoso sforzo necessario per tenere insieme delle coalizioni governative centriste. Il tentativo di uscire da questa situazione, con la legge maggioritaria per le elezioni politiche del 1953, fallisce e l'anno successivo il congresso democristiano provvede ad accantonare il suo prestigioso leader, che pochi mesi dopo parte per Sella di Valsugana dove lo attende la morte.

1975

LIBERA AMORE MIO

di Mauro Bolognini

soggetto: Luciano Vincenzoni; *sceneggiatura:* L. Vincenzoni, Nicola Badalucco, M. Bolognini; *fotografia:* Franco Di Giacomo; *scenografia:* Guido Josia; *musica:* Ennio Morricone; *montaggio:* Nino Baragli; *interpreti:* Claudia Cardinale (Libera Valente), Bruno Cirino (Matteo Zanoni, suo marito), Adolfo Celi (Felice Valente, padre di Libera), Philippe Leroy (commissario Testa), Bekim Fehmiu (il partigiano Sandro Poggi), Lugi Diberti (tassista), Rosalba Neri (Wanda), Marco Lucantoni (Carlo, figlio di Libera), Maria Vittoria Virgili (Anna, figlia di Libera), Eleonora Morana (insegnante di ginnastica), Franco Balducci (commissario), Tullio Altamura (ex onorevole al confino), Gianni Solaro (il federale), Rosita Pisano (sorella di Matteo Zanoni), Luigi Petrarca, Elisabetta Virgili, Giandomolfo Gregory, Ubaldo Granata, Amparo Pilar, Raffaele Sanmarco, Giu-

seppe Tuminelli; *produzione*: Roberto Loyola Cinematografica; *durata*: 110' (m. 2993, 109').

Felice Valente è un anarchico e i fascisti vogliono arrestarlo. Si rifugia sul tetto di casa gridando: «Abbasso la guerra! Abbasso il re!». I fascisti usano allora l'inganno, costringendo la piccola Libera, sua figlia, a convincerlo a scendere. Felice è mandato al confino. Stacco, molti anni dopo, Libera è già madre di due figli, Carlo e Anna, avuti dal marito, il sarto Matteo Zanoni. La donna, non è capace di tacere: ha ereditato dal padre lo stesso carattere ribelle, la stessa passione politica. Manifesta il suo antifascismo vestendosi di un rosso sgargiante, protestando a scuola, rifiutando la corte di un commissario fascista. Quando Sandro, di cui è invaghita, un antifascista fuggito dal confino, va a casa sua, Libera si offre di aiutarlo incurante del rischio che comporta appoggiare un ricercato politico. Libera lo nasconde nella soffitta all'insaputa del marito Matteo, e poi lo aiuta a raggiungere la Spagna procurandogli un passaporto falso. Entra così in contatto con gli attivisti clandestini del Partito comunista che saranno poi i suoi compagni di lotta. Scoperta la fuga di Sandro, Libera è condannata a cinque anni di confino. Passano i cinque anni, Libera torna a casa. La guerra è iniziata. All'ennesima protesta di Libera in un cinema contro i cinegiornali di regime, la sartoria del marito viene chiusa, Matteo decide di lasciare la moglie. Dopo l'otto settembre, i compagni suggeriscono a Libera di nascondersi. Il figlio Carlo entra in una formazione partigiana. Libera aderisce alla resistenza compiendo atti di sabotaggio: mette una bomba per far saltare un ponte, spara, porta armi e cibo, assiste anche all'esecuzione di molti suoi compagni, tra i quali Sandro. Libera è incarcerata e torturata. In carcere riceve la visita di Matteo, impegnato ora ad aiutare un gruppo di partigiani. Finita la guerra, Libera può finalmente riabbracciare il figlio che ha cercato disperatamente durante la guerra. La famiglia si riunisce. Il futuro sembra finalmente roseo, ma un'amara sorpresa l'attende. Recatasi all'ufficio alloggi trova dietro la scrivania l'ex commissario fascista che l'aveva perseguitata. Il nemico che credeva sconfitto è ancora presente. Indignata, rifiuta l'offerta di alloggio e si reca dal Cln locale.

Il presidente del Cln cerca di calmarla, ma Libera lo manda al diavolo. Libera se ne torna a casa, ma un ceccchino fascista la uccide.

1975

SALVO D'ACQUISTO

di Romolo Guerrieri (Romolo Girolami)

soggetto: Giuseppe Berto; *sceneggiatura:* Giuseppe Berto, Mino Roli, Nico Ducci; *fotografia:* (Eastmancolor): Aldo Giordani; *scenografia:* Pierluigi Basile; *costumi:* Andrea Zani; *musica:* Carlo Rustichelli; *montaggio:* Antonio Siciliano; *interpreti:* Massimo Ranieri (Salvo D'Acquisto), Enrico Maria Salerno (barbiere Rubino); Lina Polito (Martina), Isa Danieli (Tatina, la napoletana), Paolo Turco (Romolo lo zoppo), Massimo Serato (Comandante tedesco Halder), Ivan Rasimov (Serg. Krone), Jole Fierro (la madre superiora), Giustino Durano (Riccardo, il fascista), Raffaele Curi (Rende), Andreina Paul (moglie di Riccardo), Fabrizio Moroni (militare tedesco), Mario Colli (Ufficiale italiano), Carla Calò (lavandaia), Enzo Sancrotti (un carabiniere), Dino Cassio, Franca Maresa, Manfred Freyberger; *produzione* Luigi Rovere per la Rizzoli Film; *durata:* 100' (m. 3010, 109').

25 luglio 1943: cade il fascismo. I paesani di Torre in pietra festeggia la fine della dittatura: tra i più felici c'è Rubino, un barbiere antifascista. Dopo l'otto settembre, con l'armistizio e l'invasione tedesca, le posizioni circa la linea di condotta da adottare si diversificano. Il confronto avviene soprattutto fra Rubino, sostenitore della lotta armata contro i tedeschi, e il vicebrigadiere Salvo D'Acquisto che preferisce rimanere fra la gente di Torre in Pietra per aiutarla a difenderla. Intanto nasce un tenero idillio fra Salvo e Martina. L'occasione di difendere la povera gente si presenta quando, incidentalmente, lo scoppio di una bomba uccide due soldati tedeschi. La rappresaglia è che venti uomini di Torre in Pietra debbono essere fucilati. Sopraggiunge Salvo, per sostenere che quei popolani sono innocenti. Ma il vicebrigadiere viene maltrattato e desti-

nato a scavare con gli altri la fossa, se non si trova il colpevole. Allora Salvo si dichiara colpevole, per salvare quella povera gente, innocente, e viene fucilato.

1976

NOVECENTO

di Bernardo Bertolucci;

soggetto e sceneggiatura: B. Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Franco (Kim) Arcalli; *fotografia:* Vittorio Storaro; *scenografia:* Ezio Frigerio, Gianni Quaranta; *musica:* Ennio Morricone; *montaggio:* F. Arcalli; *interpreti:* Robert De Niro (Alfredo Berlinghieri), Gérard Depardieu (Olmo Dalcò), Stefania Sandrelli (Anita), Dominique Sanda (Ada), Burt Lancaster (Alfredo Berlinghieri), Romolo Valli (Giovanni Berlinghieri), Werner Bruhns (Ottavio), Francesca Bertini (suor Desolata), Anna Maria Gherardi (Eleonora Berlinghieri), Ellen Schwiers (Amelia), Sterling Hayden (Leo Dalcò), Antonio Piovanelli (Turo Dalcò), Maria Monti (Rosina Dalcò), Paolo Branco (Orso Dalcò), Liù Bosisio (Nella Dalcò), Edoardo Gattolusso (Oreste Dalcò), Giacomo Rizzo (Rigoletto), Laura Betti (Regina), Donald Sutherland (Attila), Alida Valli (signora Pioppi), Pietro Longari Ponzoni (signor Pioppi), Paolo Pavesi (Alfredo bambino), Roberto Maccanti (Olmo bambino), Anna Henkel (Anita), Stefania Casini (Neve), Pippo Campanini (Don Tarcisio), Allen Midgette (vagabondo), José Quaglio (Avanzini), Salvatore Mureddu (capitano a cavallo), Gabriella Cristiani (Stella), Carlotta Barilli (contadina), Katherina Kosak (Rondine), Sante Bianchi (montanaro), Girolamo Lazzari (Tigre), Irene Gianni (domestica), Fabio Garriba, Tiziana Senatore; *produzione:* Alberto Grimaldi per la Pea, Artistes Associés, Artemis Film; *durata:* 310', Atto I e Atto II, (m. 9030, 329').

25 aprile 7945, il giorno della liberazione: nella tenuta dei Berlinghieri un partigiano cade sotto i colpi di un fascista sbandato; nei campi le donne avvistano Attila e Regina in fuga, li inseguono e li trafiggono con i forconi; il contadinello Leonida, armato di fucile, cattura il padrone Alfredo e lo porta

nella stalla, sotto tiro. Inizia la memoria, in flashback. Agli inizi del secolo, nelle campagne emiliane, il servo Rigoletto annuncia la morte di Giuseppe Verdi e contemporaneamente nascono il bastardo Olmo, nipote del vecchio patriarca contadino Leo Dalcò, e Alfredo Berlinghieri, figlio di Giovanni e nipote del padrone Alfredo. I due ragazzi nati nello stesso giorno crescono insieme, giocano, si sfidano in prove di coraggio a restare stesi sulle rotaie mentre passa il treno, scoprono la sessualità, tra lutti alterni e baruffe, ma poi le differenze sociali scavate dal solco della storia del secolo li collocano su fronti opposti: il padrone e il proletario. Nelle campagne crescono la miseria e l'idea socialista, alle angherie dei proprietari la Lega contadina risponde con lo sciopero generale del 1908. Il treno che porta gli scioperanti alla manifestazione ritorna dieci anni più tardi con Olmo reduce dalla Grande guerra, che ritrova l'amico Alfredo, bel tenentino, ma anche la trebbiatrice a vapore del nuovo padrone Giovanni, Attila il truce fattore, e le agitazioni sociali che innalzano sugli argini della Bassa le bandiere rosse. Il mondo è cambiato e gli agrari, per liberarsi dei "bolscevichi", si rivolgono ad Attila e alle camicie nere del fascismo nascente. Intanto anche le vite sentimentali dei due coetanei si diversificano, Olmo incontra e s'innamora di Anita, maestrina socialista che insegna nelle campagne; Alfredo, affascinato dallo zio Ottavio, dandy diseredato dal fratello con un sotterfugio, lo segue a Capri nelle sue orge decadenti e perde la testa per la bella Ada, poetessa futurista, che diventerà sua moglie. Durante la festa nuziale, Regina, la cugina isterica e gelosa dei Berlinghieri, intreccia con Attila una relazione segreta e quando il piccolo Fabrizio, figlio di un agrario, casualmente li scopre, viene eliminato brutalmente dalla coppia. Ingiustamente accusato dell'omicidio, Olmo lascia la cascina e inizia il mestiere del norcino che gli consente di girare per le campagne e diffondere l'antifascismo. Le due vite sono così radicalmente separate: Alfredo è il nuovo padrone, fragile e indeterminato, con una moglie sempre più infelice e distante, mentre l'ascesa sociale e violenta di Attila e Regina mostra il volto drammatico della repressione fascista, tra massacri e ingiustizie. Quando il 25 aprile porterà la liberazione anche nelle terre dei Berlinghieri, ricompare Olmo e sotto un gran cielo

di bandiere rosse cucite insieme si celebrerà il processo popolare al padrone. Vittoria effimera, perché un camion di rappresentanti del Cln arriverà sull'aia per chiedere ai contadini di riconsegnare le armi. La resistenza è finita, l'Italia nuova dovrebbe cominciare, il padrone è ben vivo.

1976

L'AGNESE VA A MORIRE

di Giuliano Montaldo

soggetto: dal romanzo omonimo di Renata Viganò; *sceneggiatura:* Nicola Badalucco, G. Montaldo; *fotografia:* Giulio Albonico; *scenografia:* Umberto Turco; *musica:* Ennio Morricone; *montaggio:* Franco Fraticelli; *interpreti:* Ingrid Thulin (Agnese), Stefano Satta Flores (il comandante), Michele Placido (Tom), Aurore Clément (Rina), Ninetto Davoli (milite della Disperata), William Berger (Clinto), Manfred Freyberger (maresciallo tedesco), Flavio Bucci (il pugliese), Gino Santercole (Piron), Aldo Reggiani (il soldato sbandato), Dina Sassoli (Minghina), Massimo Girotti (Palita), Johnny Dorelli (Walter), Otello Prati (Cencio), Bruno Zanin (suo figlio), Alfredo Pea (Tonitti), Rosalino Cellamare (Zero), Peter Boom (soldato tedesco), Pier Giovanni Anchisi (Toni), Mario Bardella (Magon), Gabriella Giorgelli (Lorenza), Laura Lenzi (Maria), Eleonora Giorgi (Vandina), Antonio Piovanelli (la guida), Agla Marsili (moglie di Walter), Paolo Viola (Mingucci), Roger Worrod (ufficiale britannico), Nanni Massa (un medico), Sergio Serafini (un partigiano); *produzione:* Giorgio Agliani e Pino Buricchi per la Palamo Film; *durata:* 135' (m. 3733, 136').

Agnese, lavandaia analfabeta delle valli di Comacchio, prodiga affetto e cure al marito Palita, marxista convinto che, nonostante l'handicap fisico, svolge attività politica clandestina. Agnese incontra un giovane militare sbandato al quale offre ospitalità; ma i tedeschi, che hanno ricevuto la "soffiata" dalla Vandina, figlia della Minghina, sua vicina di casa, arrestano Palita. Quest'evento l'avvicina alla resistenza: fa la staffetta per portare cibo, notizie, e armi. Qualche mese dopo viene a sapere dal

figlio del Cencio, che era stato arrestato con Palita, della morte del marito durante il viaggio verso il campo di concentramento. Un giorno, un soldato tedesco ospitato dalla Minghina uccide per gioco la gatta nera, unico ricordo rimastole di Palita. La notte la donna uccide il soldato spaccandogli la testa con il mitra. Lascia la casa e il lavoro di lavandaia per darsi alla vita partigiana. Vandina e Minghina sono assassinate dai tedeschi a baionettate subito dopo il ritrovamento del tedesco ucciso da Agnese. Incontra poi per la prima volta il Comandante: un uomo piccolo, colto e "grigio". Quando egli viene a conoscenza dell'atto dell'Agnese fa spostare il gruppo partigiano in una zona più sicura, tra i canneti delle valli. Qui si celebra il matrimonio di Tom e Rina che ha raggiunto il distaccamento in seguito all'uccisione del padre e del fratello. In seguito all'uccisione di due soldati, i tedeschi iniziano la rappresaglia. Agnese si separa dal distaccamento di partigiani e trova rifugio da Walter, un bravo borghese che non ha coraggio di combattere in prima persona ma aiuta i partigiani in altro modo. Agnese continua la sua attività di lotta partigiana: è molto abile nell'occuparsi dei mille compiti necessari per assicurare gli approvvigionamenti alle bande, ma l'inverno si rivela lungo e difficoltoso, segnato dalla decisione degli alleati di non supportare la lotta armata. All'originario gruppo di partigiani di "mamma" Agnese se ne aggiungono altri rintanati in un casolare immerso nella palude dove per mesi sono costretti all'attesa. I partigiani decidono di attraversare la Linea gotica, ma il gruppo è decimato. I sopravvissuti trovano rifugio dall'Agnese. Dopo tanti mesi di staffetta clandestina, dopo mille pericoli scampati, l'Agnese viene catturata e riconosciuta da un maresciallo tedesco. L'Agnese, questa volta, "va a morire".

1980

DALLA NUBE ALLA RESISTENZA

di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

soggetto e sceneggiatura: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet dai libri di Cesare Pavese "Dialoghi con Leucò" e "La luna e i falò"; *fotografia:* Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli; *musica:*

di repertorio diretta da Gustav Leonhardt; *montaggio*: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet; *interpreti*: Olimpia Carlisi (Nefele), Guido Lombardi (Issione), Gino Felici (Ippoloco), Lori Pelosini (Sarpedonte), Walter Pardini (Edipo), Ennio Lauricella (Tiresia), Andrea Bacci (primo cacciatore), Lori Cavallini (Secondo cacciatore), Francesco Ragusa (Litirse), Fiorangelo Pucci (Erocole), Dolando Bernardini (il Padre), Andrea Filippi (il Figlio), Mauro Monni (il bastardo), Carmelo Lacorte (Muto), Luigi Giordanello (il Valino), Mario Di Mattia (Cinto), Paolo Cinanni (il cavaliere), Gianni Toti (il prete), Maria Eugenia T., Alberto Signetto, Paolo Pederzoli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carosso, Sandro Signetto, Antonio Mingrone (clienti del bar); *produzione*: Rai, Ina, Janus Film & Fernsehen, Artificial Eye; *durata*: 104' (m. 2821, 102').

Diviso in due parti; nella prima (mitologia: la nube) gli dei, in tre statici episodi, discutono sulle colpe e la complicità con i padroni e il potere; nella seconda (anni cinquanta), Nuto e Bastardo, abitanti delle Langhe, ricordano e discutono gli aspetti positivi e negativi della resistenza. Quando le parole del racconto rievocano episodi di violenza che nessuna immagine potrebbe adeguatamente riprodurre, lo schermo s'immerge nel buio e lo spettatore può rievocare e meditare le parole del racconto. Questa è la vicenda: dagli dei (dalla nube) agli uomini (alla resistenza).

1980

UOMINI E NO

di Valentino Orsini

soggetto: dal romanzo omonimo di Elio Vittorini; *sceneggiatura*: V. Orsini, Falieri Rosati, Gaetano "Giuliani" De Negri; *fotografia*: Franco Di Giacomo; *scenografia*: Gianni Sbarra; *musica*: Ennio Morricone; *montaggio*: Roberto Perpignani; *interpreti*: Flavio Bucci (Enne 2), Monica Guerritore (Berta), Ivana Monti (Lorena), Massimo Foschi (El Paso), Renato Scarpa (Cane Nero), Cristina Grado (Selva), Secondo De Giorgi, Massimo De Vita, Massimo Mirani, Claudio Raimondi, Cirillo

Spigarolo, Pierluigi D'Orazio, Mario Granato, Giuseppe Misiti, Francesco Salvi, Giorgio Simonato, Michele Soavi, Francesco Talotta, Franco Trevisi, Gino Uras; *produzione*: Ager Cinematografica, Rai; *durata*: 102' (m. 2797, 102').

Milano, inverno del 1944. Una città segnata dall'oppressione nazifascista, dai rastrellamenti, da file di cadaveri che le brigate Nere espongono con ferocia nelle piazze della città nell'inutile tentativo di stroncare ogni forma di resistenza. Ovunque gli uomini della Muti, della Guardia nazionale repubblicana, della Decima mas, di cui Cane Nero, il capo, è l'emblema. In questo clima il Cnl deve muoversi con estrema attenzione e contare su uomini di provata fede, dai nervi saldi e di grande esperienza. Uomini come Enne 2, un intellettuale che vive nella clandestinità e conduce la lotta armata. Per caso, un giorno Enne 2 incontra Berta, una donna amata in passato e mai dimenticata. Enne 2 rimane particolarmente colpito dall'incontro, come se il tempo non fosse mai trascorso, ma nel frattempo Berta si è sposata e vive con il marito fuori Milano. L'amore si riaccende nell'animo di Enne 2 e fa esplodere tutte le contraddizioni mai risolte di un uomo di cultura, di un intellettuale più predisposto al pensiero che all'azione. La sua adesione alla lotta partigiana risente di questo contraddittorio stato d'animo e si traduce in un misto di impaziente furore e disperazione. Enne 2 ha difficoltà a stare al passo con il momento storico che sta vivendo e si brucia giorno per giorno nell'impatto rabbioso e violento della lotta contro i nazifascisti. «Ma chi te lo ha chiesto di portare la croce per tutti. Nessuno ne ha il diritto», gli dirà Lorena, la partigiana che racchiude in sé la voce più autentica dei compagni, la donna che lo osserva e lo capisce prima degli altri. Il racconto della crisi di Enne 2, il suo difficile equilibrio fra pubblico e privato si snoda attraverso il suo amore, ricambiato, per Berta che decide di lasciare il marito e di tornare a vivere con l'uomo che ama. Ma è troppo tardi. I compagni lo implorano di mettersi al sicuro, di andarsene da una casa oramai sospetta, ma Enne 2 vuole restare per aspettare l'arrivo di Berta. Sa che è una decisione fatale. Cane Nero ha individuato il suo nascondiglio, grazie alla confessione del vicino lattaiolo, e fa circondare il caseggiato. Per Enne 2

non c'è possibilità di fuga. Si imbottisce di esplosivo e si getta dalla finestra uccidendo così anche l'odiato Cane Nero. Non tutto è finito, perché nuovi compagni, persone semplici, senza i tormenti intellettuali di Enne 2, si aggregano alla lotta partigiana.

1982

LA NOTTE DI SAN LORENZO

di Paolo e Vittorio Taviani

soggetto: P. e V. Taviani; *sceneggiatura:* P. e V. Taviani, Gaetano "Giuliani" De Negri con la collaborazione di Tonfino Guerra; *fotografia:* Franco Di Giacomo; *scenografia:* Giovanni Sbarra; *musica:* Nicola Piovani; *montaggio:* Roberto Perpignani; *interpreti:* Omero Antonutti (Galvano), Margarita Lozano (Concetta), Claudio Bigagli (Corrado), Massimo Bonetti (Nicola), Norma Martelli (Ivana), Enrica Maria Modugno (Mara), Sabina Vannucchi (Rosanna), Dario Cantarelli (il sacerdote), Sergio Dagliana (Olinto), Giuseppe Furia (Requiem), Paolo Hendel (Dilvo), Laura Mannucchi (signora Naldini), Rinaldo Mirannalti (avv. Migliorati), Donata Piacentini (madre di Nicola), Franco Piacentini (padre di Nicola), Antonio Prester (siculo-americano Tuminello), David Riondino (Giglioli), Mario Spanino (Bruno), Titta Guidelli (Alfredina), Antonella Guidelli (Renata), Micol Guidelli (Cecilia), Graziella Galvani, Giorgio Naddi, Renata Zamengo, Gianfranco Salemi, Massimo Serchielli, Mirio Guidelli, Giovanni Guidelli, Samanta Boi, Beatrice Bardelli, Sauro Banchieri, Andrea Di Bari, Luca Canardi, Marco Fastame, Edoardo Gazzetti, Carlo Gensini, Vinicio Goli, Andrea Giuntini, Evelina Gori, Giuseppe Lo Parco, Gianni Mantelli, Guido Marziali, Lucia Mattioli, Mauro Monni, Carla Vito, Lorenzo Montemagno, Gianfranco Morandi, Walter Pardini, Roberta Pinzauti, Paolo Ricchi, Beatrice Righini, Alessandra e Maria Toesca, Titti Travaglino, Daniele Trambusti, Giuseppe Valdisserra; *produzione:* Gaetano "Giuliani" De Negri per Ager Cinematografica, Rai; *durata:* 105' (m. 2871, 100').

È la notte del 10 agosto, San Lorenzo, e le stelle cadono nel cielo. In Toscana si dice che ogni stella esaudisce un desiderio. Cecilia ne formula uno: riuscire a raccontare all'amato figlioletto un'altra notte di San Lorenzo ormai molto lontana, quella del 10 agosto 1944, quando era ancora una bambina e scacciava le paura con una filastrocca: «Mardocchio mardocchiati San Giobbe aveva i bachi/medicina medicina un po' di cacca di gallina/un po' di cane un po' di gatto domattina è tutto fatto/singhiozzo singhiozzo albero mozzo vite tagliata /vattene a casa pioggia pioggia corri corri fammi andare via i porri». Nel corso di quell'estate, a San Miniato arrivano i tedeschi. La città è chiusa in una morsa. Le case minate, destinate a saltare, segnate con una croce. I renitenti, gli antifascisti, la gente, nascosti nelle cantine, sorretti da una sola speranza: l'arrivo degli americani ormai vicini. Poi l'inganno, l'ordine tedesco che tutti si radunino nella cattedrale, con la promessa, falsa, che avranno salva la vita. Quelli che vi credono, con a capo il vecchio vescovo; quelli che non vi credono, con a capo un vecchio contadino; i gruppi che si dividono, gli uni tra le mura della cattedrale, ad assistere a una messa che sarà l'ultima della loro vita, gli altri via per le campagne, nella calda notte di agosto, con l'assillo delle loro case rimaste vuote alle spalle e già pronte per saltare. L'eco delle esplosioni li sorprende all'ora fissata, e il crollo delle mura si accompagna, nell'immaginazione, all'annientamento delle ore e dei giorni che quelle mura custodivano. Comincia la peregrinazione. Per le campagne di una Toscana estiva in cui il gruppo, che ha già facce, nomi, pensieri, via via prende sempre più forma e fisionomia. Mentre i fuggitivi sono intenti a raccogliere il grano in compagnia di un gruppo di contadini legati alla resistenza, essi sono attaccati dai fascisti. Scene di orrore e di strage rivissute come una tragedia greca. Arrivano le truppe alleate. È la liberazione. Nel corso della notte, il vecchio Galvano e la vecchia Concetta, divisi per tanti anni dalla vita, trovano finalmente l'amore. La mattina seguente, fanno tutti ritorno a San Miniato. Ritorno al presente: nella notte, la donna termina il racconto; per il figlio le sue parole risuonano come una ninna nanna.

1982

UNA QUESTIONE PRIVATA

di Alessandro Cane

soggetto: dall'omonimo romanzo di Beppe Fenoglio; *sceneggiatura*: A. Cane, Giuditta Rinaldi; *scenografia*: Giuditta Rinaldi; *fotografia*: Nevio Sivini; *musica*: Teo Usuelli; *montaggio*: Gianni Laris; *interpreti*: Aldo Sassi (Milton), Michèle Torres (Fulvia), Vanni Corbellini (Giorgio Clerici), Ariodante Mariani, Margherita Sala, i fratelli Marafante; *produzione*: Rai; *durata*: 90'.

Piemonte, nei pressi di Alba, nel periodo conclusivo dell'ultima guerra. I partigiani tentano di infastidire le pattuglie della milizia fascista con frequenti colpi di mano. Dopo una di tali azioni, Milton, un giovane partigiano, approfitta di una marcia di trasferimento per fermarsi presso una villa dove abitava Fulvia, la ragazza della quale è innamorato. Dalla custode il ragazzo viene a sapere che Fulvia si è trasferita a Torino e che negli ultimi tempi era stata vista più volte in compagnia di Giorgio, uno studente partigiano assegnato ad una brigata operante nella zona. Mentre Milton, sconvolto dall'idea che la fidanzata gli sia stata infedele, cerca di rintracciare Giorgio per averne delle spiegazioni, viene a sapere che è caduto nelle mani dei fascisti. Deciso ad ottenerne la liberazione con uno scambio, il partigiano si cimenta in una guerra privata, alla caccia di un prigioniero. Fallito tale intento, mentre vaga solitario e indifeso, viene scoperto, braccato e poi ucciso da un gruppo di fascisti.

[n.b. Non avendo la possibilità di vedere il film, né di avere i dati dalla Rai, il cast, i credits e la trama sono quelli inviatici dal regista Alessandro Cane]

1991

IL CASO MARTELLO

di Guido Chiesa

sceneggiatura: G. Chiesa, Antonio Leotti; *fotografia*: Gherardo Gossi; *scenografia*: Vera Castrovilli; *musica*: Giuseppe Napoli;

montaggio: Claudio Cormio; *interpreti*: Alberto Gimignani (Cesare Verra), Felice Andreasi (Antonio e Sebastiano Martello), Roberta Lena (Pina Martello), Luigi Diberti (comandante Bill), Valeria Cavalli (Simona), Ivano Marescotti (dott. Schiller), Bruno Gambarotta (Natale Fresia), Barbara Valmorin (locandiera), Giovanni Moretti (l'avvocato di Martello), Cesare Peracchio (Don Nino), Giovanni Moretti (avvocato Bosco), Vittorio Catti (Filippo) Eugenio Chiocchi (brigadiere), Vittoria Lottero (Rita); *produzione*: Agnese Fontana, Paola Ermini per Brooklyn Films, in collaborazione con Fomar Film, Surf Film, Rai Due; *durata*: 90' (m. 2518, 91').

Cesare Verra, aggressivo yuppie trentenne, attende un'importante promozione. La società per cui lavora, la Clessidra Assicurazioni, è stata acquistata da una finanziaria milanese. Verra è sicuro di diventare il direttore della filiale torinese. Ma i nuovi proprietari non si fidano di lui e della sua scaltra efficienza. Per metterlo alla prova gli affidano la risoluzione di una pratica che giace negli archivi della Clessidra. Il 27 agosto 1950, Antonio Martello, ex partigiano, esce di strada tra Niella e San Benedetto Belbo suo paese natale. Nell'incidente, imputato ad uno scavo mal segnalato, la moglie Fulvia muore. La Clessidra dovrebbe pagare un indennizzo di due milioni. Ma trentacinque anni dopo la pratica è ancora aperta, mai liquidata ma neppure caduta in prescrizione, perché tenuta in vita dall'avvocato di Martello. Fin dalle prime indagini, Verra capisce che dietro al mancato pagamento si cela un mistero: Martello è scomparso dal 1951. A San Benedetto nessuno sa dove sia e l'unico parente stretto, il fratello Sebastiano, si rifiuta di fornire informazioni. Invitato apertamente ad andarsene, Verra, spinto da ambizione e man mano affascinato dal mondo contadino, decide di non mollare e comincia a ricomporre il puzzle. Ad aiutarlo è solo Pina, figlia di Sebastiano, che lo accompagnerà sino al ritrovamento dello zio. Antonio Martello vive come un eremita ormai da quarant'anni. Deluso dall'esito del conflitto bellico, con le cose che erano tornate ad andare come prima, colui che era stato un giovanissimo e famoso capo partigiano, non se l'era sentita da tornare a spaccarsi le ossa nei campi. Quindi, da prima vendette la terra di

famiglia (attirandosi l'odio del fratello), poi con l'aiuto di altri ex partigiani, organizzò rapine ai danni dei ricchi che erano stati fascisti, verso la Liguria. La sua vita cambia la notte dell'incidente disperato e consapevole dei propri errori, Antonio sparisce. Dei soldi dell'assicurazione non ne vuol sapere, perché frutto del sangue di Fulvia, ma vuole che vadano in eredità ai nipoti, nella speranza che essi, a differenza di lui, non li usino per abbandonare la terra. La scoperta del segreto di Martello non solo conduce alla risoluzione del caso, ma soprattutto muta per sempre la limitata visione del mondo di Vera, travolto dalla rivelazione di fatti storici e valori umani a lui sconosciuti.

1993

UNA QUESTIONE PRIVATA

di Alberto Negrin

soggetto e sceneggiatura: A. Negrin, Raffaele La Capria, Paolo Virzì dall'omonimo romanzo di Beppe Fenoglio; *fotografia:* Giuseppe Ruzzolini; *scenografia:* Francesco Frigeri; *musica:* Nicola Piovani; *montaggio:* R. e F. Silvi; *interpreti:* Rupert Graves (Milton), Celine Beauvallet (Fulvia), Pina Cei (la custode), Claudio Mazzenga (Giorgio Clerici), Luca Zingaretti (Sceriffo), Alessandro Stefanelli (Hombre), Fabio Sartor (tenente), Susanna Marcomeni (maestra), Massimo Lodolo (Leo), Domenico Fortunato (Rozzoni), Pierfrancesco Favino (Ivan), Rodolfo Corsato (Ferdì), Gabriele Benedetti (Ricciò); *produzione:* Raiuno, Antenne 2, Channel 4, Orf, Rtve, Ssr, Srg, Zdf; *durata:* 100'.

La trama non è dissimile dalla prima versione del romanzo portato sullo schermo da Giorgio Trentin nel 1966.

1993

GANGSTERS

di Massimo Guglielmi

soggetto e sceneggiatura: Claudio Lizza, Federico Pacifici; *fotografia*: Paolo Rossato; *scenografia*: Massimo Spano; *musica*: Armando Trovajoli; *montaggio*: Nino Baragli; *interpreti*: Giuseppe Cederna (Umberto), Luca Lionello, Claudio Bigagli, Isabella Ferrari (Evelina), Giulio Scarpati (Enrico), Ennio Fantastichini (Giulio), Mattia Sbragia, Ivano Marescotti, Aligi Culot, Maria Monti, Isabella Consigliere; *produzione*: Gianni Miner vini per la Produttrici Ind. Cinematografici, Rai 2, Ama Clesi; *durata*: 110' (m. 3090, 112').

Genova, primi mesi del secondo dopoguerra. Un gruppo di partigiani non vogliono deporre le armi: per loro la guerra non è ancora finita. Poiché non si fidano della giustizia dello Stato, pensano che il loro compito sia di eliminare i fascisti gravemente compromessi col regime. Il gruppo di militanti comunisti entra in conflitto col partito guidato da Togliatti. Umberto è il più accanito e violento degli ex partigiani. Riesce a convincere il suo ex comandante, Giulio, a prelevare e giustiziare un fascista importante, che durante la guerra di liberazione si era macchiato di gravi crimini. Durante l'operazione però il gruppo è costretto a eliminare due carabinieri testimoni casuali del delitto. I membri ufficiali del partito, condannato gravemente l'atto, devono consegnare i responsabili alla giustizia. Intanto il comandante, che viveva una storia d'amore con una giovane tossicodipendente (Evelina), continua a tormentarsi per quello che è successo. Non riesce a farsi una ragione dell'accaduto, vuole salvarsi ma non può decidersi a consegnare i compagni. Lui che ha patito torture e prigionia, adesso è distrutto, tutto il coraggio sembra venir meno: è stanco della guerra, stanco di morte, vuole tornare a vivere, vorrebbe amare. Ma la ragazza se ne va, seguendo un soldato americano, e l'uomo è perduto. Nel magazzino sul porto dove Umberto e compagni tengono le loro merci per la borsa nera, il comandante prepara la trappola per farli catturare. Cerca di tenerne fuori un giovane di buone speranze, Enrico, ma alla

fine non valgono a molto le precauzioni. Nel magazzino avviene un massacro. Gli ex partigiani sono uccisi. Mentre la macchina da presi si alza su una Genova che è quella di oggi.

1995

NEMICI D'INFANZIA

di Luigi Magni

soggetto: dal romanzo omonimo di L. Magni; *sceneggiatura:* L. Magni; *fotografia:* Roberto D'Ettore Piazzoli; *scenografia:* Lucia Mirisola; *musica:* Nicola Piovani; *montaggio:* Fernanda Indoni; *interpreti:* Renato Carpentieri (Corsini), Paolo Murano (Paolo), Giorgia Tartaglia (Luciana), Nicola Russo (Marco), Elena Berera (Irma), Eloide Treccani (Marisa), Gregorio Gandolfo (padre di Luciana), Luigi Diberti (padre di Paolo), Lucio Arisci (il capo manipolo), Diego Cipolletti (Tripolino), Stefano Gianfico (amico piccolo), Flaminia Lizzani (ragazza Gap), Massimiliano Onorati (ragazzo Gap), Riccardo Onorati (Niki), Rosa Pianeta (portiera), Riccardo Santoro (Giraffone), Fabrizio Tiberti (Anticoli); *produzione:* Luciano Perugia per Telecinestar, Raiuno; *durata:* 106' (m. 2934, 107').

Primavera del 1944. La madre di Paolo, un ragazzo di dodici anni, muore dopo una lunga malattia. In quello stesso giorno il giovane s'innamora di Luciana, figlia di un gerarca fascista e di una donna tedesca. Anche da parte della ragazzina il sentimento è ricambiato. Inoltre, nel palazzo dove abita Paolo è arrivato un nuovo inquilino, Corsini, un uomo di mezza età, invalido civile (ha una gamba artificiale), ora pensionato delle Ferrovie. In realtà l'uomo nasconde un'altra identità: egli infatti è un esponente della resistenza che si trova a Roma per compiere una missione. Una notte, Paolo si reca sul terrazzo e, casualmente, vede da una vetrata che Corsini nasconde una pistola. Il ragazzo capisce che il misterioso inquilino deve essere tra quelli che si battono contro il regime; cerca allora un contatto con Corsini e l'uomo non si sottrae. Nasce, così, tra i due un rapporto di fiducia e complicità. Nella famiglia di Paolo vive anche il fratello Marco, giovane volontario della Deci-

ma mas. Dopo la morte della madre poi, si reca spesso nella loro abitazione Marisa, una giovane ragazza che li aiuta nelle faccende domestiche. Tra lei e Marco c'è stata in passato una relazione, naufragata dopo l'arruolamento del ragazzo. In una sera come tante altre, stanno uscendo dal palazzo un ragazzo e una ragazza. I due sono stati ospiti di Corsini. Marco li scopre, ma essi riescono a fuggire dentro un'abitazione grazie all'aiuto di Irma, l'allegre domestica di due vecchietti che suonano perennemente. Paolo, approfittando della confusione, prende la pistola di Corsini e riesce a nasconderla. L'amore "silenzioso" del dodicenne con Luciana intanto continua: si salutano dalle finestre, si telefonano ma attaccano il ricevitore quando sentono un'altra voce. Un pomeriggio si danno un appuntamento romantico; ma la presenza di un terzo incomodo, il cugino tedesco di Luciana che vuole ripercorrere le strade di Roma, innervosisce non poco Paolo. Tuttavia l'idillio tra i due adolescenti continua. Una sera la ragazzina va al cinema con i genitori e chiede a Paolo di seguirla. Alla fine dello spettacolo, Corsini uccide, aiutato da altri complici, il padre di Luciana. Paolo è l'unico testimone del delitto. Ma quando lei gli chiede di rivelare il nome dell'attentatore, egli deciderà, pur disperato, di non tradire l'amico. La partenza di Luciana e della madre pone così fine per sempre a questa breve storia d'amore.

1997

PORZUS

di Renzo Martinelli

soggetto: R. Martinelli; *sceneggiatura:* R. Martinelli, Furio Scarpelli; *fotografia:* Giuliano Giustini; *scenografia:* Andrea Faini; *musica:* Flavio Colusso; *montaggio:* Osvaldo Bargerò; *interpreti:* Gastone Moschin (Carlo Tofani, Geko vecchio), Gabriele Ferzetti (Storno vecchio), Lorenzo Crespi (Carlo Tofani, Geko giovane), Gianni Cavina (Spaccaossa), Giuseppe Cederna (Nullo), Giulia Boschi (Ada Zambon), Bruno Bilotta (Dinamo), Massimo Bonetti (il gobbo), Salvatore Calaciura (Africa), Victor Cavallo (Scabbia), Lorenzo Flaherty (Storno giovane), Pietro Ghislandi (Facciasmorta), Mariella Valentina (Albina), Lino Capo-

licchio (Galvano), Gaston Gortan (Lienki), Paco Reconti (Rapido), Nicola Russo (Bimbo), Sabrina Capucci (madre di Bimbo), Ciro Esposito (postino), Federica Martinelli (Anna), Eleonora Martinelli (Tea); *produzione*: Bruno Altissimi e Claudio Saraceni per Videomaura; *durata*: 121' (m. 3319, 121').

Un uomo anziano si reca in un paesino della Slovenia alla ricerca di un coetaneo, Carlo Tofani. Ha con sé una pistola, vorrebbe ucciderlo: durante la resistenza Tofani, detto Geko, il comandante dei Gap, si è reso responsabile di un crimine nei confronti della Brigata partigiana Osoppo, di matrice badogliana e comandata dal capitano Galvani insieme al braccio destro Storno, che è appunto Pautassi. I Gap vogliono unirsi agli sloveni di Tito nella lotta contro fascisti e nazisti, ma l'Osoppo non ci sta. Per questo, dopo che i Gap, nel tentativo di varcare l'Isonzo per unirsi agli sloveni, cadono vittime di una sanguinosa imboscata, i superstiti pensano immediatamente che l'Osoppo c'entri in qualche modo col massacro. Il sospetto diventa certezza quando Ada Zambon, che Radio Londra ha identificato come la spia di quella notte, si rifugia in montagna presso l'Osoppo: il diplomatico e garantista Galvani non se la sente di condannare una persona la cui colpevolezza non è certa, anche se Ada è l'amante di Facciasmorta, un maestro elementare che fa la spia per i nazisti. Geko vuole processare gli osovani e riesce a forzare l'assenso del responsabile della Federazione comunista di Udine, il Gobbo, ma la spedizione si trasforma in una tragedia: fingendosi scampati a un rastrellamento fascista, Geko e i suoi prendono d'assedio la Brigata Osoppo su in montagna. Uccidono Ada Zambon, il capitano Galvani e altri. Storno viene ferito ma riesce miracolosamente a salvarsi; gli altri sono invece portati a valle nell'accampamento gappista, dove si sarebbe dovuto tenere il processo. Ma ci sono già stati dei morti, qualcuno potrebbe parlare, così il Gobbo consiglia di spargere la voce che a compiere la strage sono stati i fascisti. Poi se ne lava le mani lasciando lì Geko e i suoi, ormai costretti a terminare il massacro. A piccoli gruppi gli osovani sono allontanati dalla baita con la scusa di essere trasferiti in città per il processo: in realtà, la destinazione è il bosco, dove sono barbaramente fucilati. Non ci sta Spaccaossi,

il braccio destro di Geko: non condivide la scelta fintamente politica e si fa uccidere nella fossa insieme ad altri condannati. Due mesi dopo è il 25 Aprile, la liberazione, la fine del fascismo. Nel 1951 si farà il processo contro i Gap. Geko e i suoi verranno condannati all'ergastolo in contumacia, tutti sono già scappati. Ce ne sarebbero di motivi per vendicarsi; eppure adesso che l'anziano Storno ha dinanzi a sé un Geko sempre combattivo ma molto malato, rinuncia a farsi giustizia.

1998

I PICCOLI MAESTRI

di Daniele Luchetti

soggetto: dal romanzo omonimo di Luigi Meneghello; *sceneggiatura:* D. Luchetti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Domenico Starnone; *fotografia:* Giuseppe Lanci; *scenografia:* Giancarlo Basili; *musica:* Dario Lucantoni; *montaggio:* Patrizio Marone; *interpreti:* Stefano Accorsi (Gigi), Stefania Montorsi (Simonetta), Giorgio Pasotti (Enrico), Diego Ganesini (Lelio), Filippo Sandon (Bene), Marco Piras (Dante), Marco Paolini (Toni), Massimo Santelia (Marietto), Manuel Donato (Nello), Stefano Scandaletti (Rodino), Luigi Mercanzin (Moretto), Elia Dal Maso, Marco Bidin (padovani), Pierpaolo Sovran (il finco), Mirko De Gaetano (Omobono), Maurizio Camilli (Zaccheo), Tommaso Sonetto (Sergio a 16 anni), Martin Giade (dissertore tedesco), Lorenzo Rizzato (padre di Enrico), Federico Fumo (dottore Balilla), Roberto Giacomazzi (maggiore Brigade Nere), William Gasparini (ufficiale inglese), Bianca Tonello, Deborah Bortoletto (crocerossine), Mirco Artuso (il cocche), Ivana Barutti (moglie), Giannantonio Campi (uomo grasso), Romeo Monaro (barista), Adriano Braidotti (Gualtiero), Alessandro Lise (Giampa), Massimo Dal Sasso (ragazzino, 13 anni), Roberta Forte (Rosina), Elena Schivo (Miranda, 13 anni), Barbara Rampazzo (Gina), Alessandro Basso, Piergiorgio Alberti (prigionieri tedeschi), Alessandra Stradella (donna telefoni bianchi), Guglielmo Tagliaferri (autista Balilla); *produzione:* Vittorio e Rita Cecchi Gori per la Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica; *durata:* 116' (m. 3112, 113').

Italia, Autunno 1943. I giovani Gigi e Lelio (studenti della facoltà di Lettere), Simonetta (della facoltà di Ingegneria) e Bene (della facoltà di Medicina) partono per l'altipiano di Asiago per opporsi a modo loro, all'invasione nazista. Non sanno cos'è la guerra e non sanno farla; molta teoria e pochissima pratica, confusionisti e pasticcioni, goffi e spiritosi. Inconsapevoli della portata degli avvenimenti storici in corso e di ciò che sta effettivamente accadendo intorno a loro, reclutano, nella squadra partigiana che hanno raffazzonato alla buona, altri sfortunati: un loro insegnante antifascista, Toni Giurolo, un operaio, un marinaio e il sottufficiale Dante appartenente al corpo degli alpini. Tutti costoro, insieme, formano "la banda dei perché": a ogni decisione da prendere in merito a offensive bellico-partigiane, seguono discussioni a non finire. Al primo rastrellamento il gruppo si disperde drammaticamente; conosce la paura, quella vera, e i morsi della fame, i primi amici perdono la vita. Alla fine, però, pur avendo perduto molto, avranno anche imparato tantissimo: il giorno della liberazione dovranno fare il tragico bilancio di chi è rimasto e di chi se ne è andato, dei sopravvissuti e dei morti. Prenderanno amaramente coscienza che quell'assurda guerra s'è mangiata i loro vent'anni e di aver pagato a duro prezzo la loro maturità, il loro essere diventati finalmente uomini, al di là di ogni idealismo e retorica.

2000

IL PARTIGIANO JOHNNY

di Guido Chiesa

soggetto: dal romanzo omonimo di Beppe Fenoglio; *sceneggiatura:* G. Chiesa, Antonio Leotti; *fotografia:* Gherardo Gossi; *scenografia:* Davide Bassan; *musica:* Alexander Balanescu; *montaggio:* Luca Gasparini; *interpreti:* Stefano Dionisi (Johnny), Claudio Amendola (Nord), Andrea Prodan (Pierre), Fabrizio Gifuni (Ettore), Alberto Gimignani (Biondo), Giuseppe Cederna (Nemega), Chiara Muti (Elda), Umberto Orsini (Pinin), Felice Andreasi (mugnaio), Lina Bernardi (madre di Johnny), Toni Bertorelli (padre di Johnny), Flavio Bonacci

(Chiodi), Antonio Petruccioli (Cocito), Marilena Biestro (Rina), Andrea Bruschi (Set), Ferruccio Casacci (parroco di campagna), Fabio De Luigi (soldato fascista), Andrea Di Casa (giovane capo rivolta), Michele Di Mauro (capo formazione in fuga), Giovanni Esposito (un siciliano), Carlo Girauda (ufficiale partigiano al telefono), Flavio Insinna (spia), Barbara Lericci (Sonia), Renzo Lori (parroco città), Davide Lorino (Pinco), Fulvio Milani (Geo), Michele Melega (ufficiale fascista), Massimo Mirani (Blister), Maximilian Nisi (Alessandro), Nicola Panelli (Kyra), Cesare Peracchio (prete officiante), Marco Piras (Tito), Gabriele Montanari (Rivella), Fausto Paravidino (Galea), Franco Procopio (un siciliano), Umberto Procopio (Fulmine), Franco Ravera (Anselmo), Paola Rota (madre bambino), Maurizio Santilli (Michele), Stefano Scherini (Vico), Gabriele Tesauri (partigiano nel tunnel), Sergio Troiani (Ivan), Luca Zagara (Tarzan); *produzione*: Domenico Procacci per Fandango; *durata*: 135' (m. 3580, 130').

Autunno '43. Johnny, studente di letteratura inglese, disertato l'esercito dopo l'armistizio dell'otto settembre, vive nascosto in un casolare isolato sulle colline delle Langhe, non lontano da Alba. È solo: l'unica persona con cui ha contatti è il padre, che gli porta periodicamente cibo e notizie. Per sfuggire alla noia e all'impotenza, torna in città dove incontra i professori Chiodi e Cocito, comunisti antifascisti che stanno organizzando le bande di partigiani in città. Johnny non accetta di farvi parte, ma partecipa all'assalto alla caserma dei carabinieri realizzato da un gruppo di partigiani per liberare i prigionieri. L'assalto va a buon fine, ma Johnny deve fuggire, perché ormai è schedato. Sale nuovamente in collina e si unisce ai partigiani "garibaldini" comandati dal commissario Nemege, il quale, in prima istanza, gli propone di dirigere un giornale. Johnny, invece, vuole a tutti i costi partecipare attivamente alle azioni. Così avviene. La prima di esse porta il partigiano a uccidere per la prima volta. Durante una successiva perlustrazione, convince un compagno a fargli provare il mitra. Spara una raffica attirando l'attenzione di un gruppo di fascisti poco lontani che uccidono i suoi due compagni. Johnny fa appena in tempo a fuggire. Qualche giorno dopo assaltano nuovamente

la caserma e il Biondo, suo grande amico, uccide a bruciapelo il maresciallo. In seguito bloccano un'auto che porta un ufficiale nazista, facendolo prigioniero. L'azione suscita la reazione dei tedeschi, che mandano una loro colonna a stanarli. I partigiani scappano, braccati dai nemici. Il mattino dopo vengono raggiunti e sono costretti allo scontro a fuoco. Il Biondo muore, mentre Johnny, ancora una volta, si salva. Primavera '44: conosce Nord, capo dei badogliani, gli "azzurri", e accetta l'invito a unirsi a loro. Johnny viene nominato capo in seconda del presidio di Mango, sempre nelle Langhe, sotto il tenente Pierre. Il paese è pienamente nelle mani dei partigiani. Dalla loro postazione compiono periodicamente delle azioni di disturbo, giungendo a volte fino ad Alba. Il 10 ottobre la città viene addirittura presa dagli "azzurri". La sensazione di Johnny, però, è che Alba non li voglia. In ogni caso approfitta dell'occasione per fare una visita ai suoi. I giorni successivi le squadre si organizzano per difendere la città dalla presumibile reazione dei fascisti. Johnny è convinto che sia meglio ritornare in collina, perché le posizioni sono più protette e permettono una difesa più efficace. Si decide comunque di restare. Nel frattempo apprende che il professor Cocito è stato ucciso. In questa atmosfera lugubre, arriva l'attacco dei fascisti, ma dal lato opposto rispetto al previsto. Le file dei partigiani si sfaldano in breve tempo, complice il fango e la pioggia, e sono costrette a ritirarsi nuovamente sulle colline. La conseguenza di tutto questo è che tedeschi e fascisti avviano un grande rastrellamento di partigiani e civili per tutte le Langhe. Il panico si diffonde tra i militanti. Alcuni scappano insieme alla gente, quelli che restano vivono un periodo di continue fughe e di instabilità. Johnny, dopo lungo peregrinare, si ritrova in val Bormida. Solo con l'arrivo dell'inverno rientra nuovamente a Mango, dove ritrova gli amici di sempre. Riorganizzano i gruppi, ma scoprono che ci sono delle spie. Nord ordina di eliminare i sospettati al primo dubbio. Intanto Ettore, partigiano grande amico di Johnny, è sequestrato da una squadra fascista e portato come prigioniero ad Alba. Johnny tenta di organizzare uno scambio di prigionieri, ma non ottiene nulla. Scopre invece che Ettore è condannato a morte. 31 gennaio: la formazione di Pierre parte all'inseguimento di una pattuglia

fascista, ma cade in un'imboscata. Muoiono altri compagni. Johnny si batte come può. Due mesi dopo la guerra sarebbe finita.

2000

I NOSTRI ANNI

di Daniele Gaglianone

soggetto e sceneggiatura: D. Gaglianone e Giaime Alonge; fotografia: Gherardo Gossi; scenografia: Valentina Ferroni; montaggio: Luca Gasparini; interpreti: Virgilio Biei (Alberto), Piero Franzo (Natalino), Giuseppe Boccalatte (Umberto Passoni), Massimo Miride (Alberto da giovane), Enrico Saletti (Natalino da giovane), Luigi Salerno (Silurino), Diego Canteri (Umberto Passoni da giovane), Luciano D'Onofrio, Stefano Ferrero, Carlo Cagnasso; produzione: Gianluca Arcopinto; durata: 90' (m. 2400, 87').

Un uomo si aggira inquieto tra i binari di una stazione. E' una persona anziana dall'andatura incerta, stanca. Mormora delle parole incomprensibili: si chiama Alberto ed è un ex partigiano. Con uno stacco si passa in un casale solitario di una zona di montagna dove vive Natalino, anch'egli ex partigiano. La vicenda prende avvio nel momento in cui Natalino è contattato da un ricercatore universitario per un'intervista in merito al suo passato di combattente nella resistenza italiana. Comincia così il flusso dei ricordi di tanto tempo prima in cui Natalino condivideva la militanza partigiana nelle montagne piemontesi insieme ad Alberto. Da questo punto in poi la vicenda andrà avanti tra continui scivolamenti temporali e veloci ritorni al presente. Se Natalino infatti è intento ad evocare al giovane intervistatore i suoi trascorsi partigiani, Alberto, che durante l'estate trascorre le sue giornate in un pensionato, cammina solitario nel verde fin quando non fa la conoscenza di un anziano immobilizzato su una sedia a rotelle. Il presente dei due protagonisti viene così scandito da questi diversi incontri, mentre il passato viene evocato attraverso una fotografia sgranata, ruvida, sporca. L'episodio del passato che nel corso della

vicenda afferma con prepotenza una sua centralità all'interno del tessuto diegetico è quello che vede i due protagonisti alle prese con un evento che avrebbe segnato le loro vite per sempre. L'accaduto in questione è quello che vede trovarsi Alberto e Natalino in una fitta radura con dei loro compagni che sono rimasti feriti in seguito a un attacco fascista. Mentre Natalino si allontana per cercare degli aiuti, Alberto resta con i suoi compagni (fra i quali c'è il suo migliore amico Silurino) per tentare di aiutarli. Allontanatosi un attimo per vedere se Natalino ha trovato aiuto, Alberto si accorge che nel frattempo nel luogo in cui sono rimasti i feriti, sono sopraggiunti i fascisti. Si nasconde così dietro un albero e assiste impotente al massacro dei suoi compagni, compreso il suo amico Silurino. Questo terribile ricordo assume per Alberto il carattere di una vera e propria ossessione che lo perseguita continuamente. Natalino, nel frattempo, continua a raccontare nell'intervista cosa ha rappresentato per lui la resistenza e non omette delle considerazioni amare e risentite nei riguardi della classe politica che ha preso il potere nel dopoguerra. Intanto Alberto fa amicizia con l'uomo sulla sedia a rotelle e, dopo averlo conosciuto meglio, viene a sapere che si tratta di Umberto Passoni, il fascista che aveva ucciso il suo amico Silurino. Sconvolto dalla scoperta, si reca a casa dell'amico Natalino che nel frattempo congela il suo intervistatore. Informato del fatto, non sembra voler credere a quanto gli confida l'amico. La ferita si è così riaperta e Alberto sembra essere seriamente intenzionato a uccidere l'uomo. In un primo momento, Natalino non sembra d'accordo, ma alla fine si lascia convincere dalla terribile ostinazione dell'amico. D'altronde ormai sono vecchi e non hanno più nulla da perdere. Giunti al pensionato, dopo un piccolo incidente con l'automobile (una gomma bucata), entrano nella stanza in cui si trova l'assassino del loro amico, ma succede qualcosa di imprevisto: la pistola che Alberto aveva portato con sé cade per terra. Accorrono le infermiere e i due vengono accompagnati fuori dagli agenti di polizia. Nell'ultima sequenza ci viene riproposta la scena del ricordo con una "piccola" trasformazione: Silurino e gli altri feriti riescono a salvarsi.

2005

MONTAGNA SERENA

di Roberto Marafante, Andrea Tombini

sceneggiatura: R. Marafante, A. Tombini; *fotografia:* Hugo Munoz; *scenografia:* Riccardo Ricci; *musica:* Stefano Fresi; *montaggio:* Marco Benvenuti; *interpreti:* Ginevra Colonna (Ines), Massimiliano Benvenuto (Mario Pasi), Carmen Bettali, Mauro Gaddo, Nicoletta Girardi, Luca Merlini, Paolo Merlini, Marcello Pola, Loredana Venturelli, Luca Zanfei; *produzione:* La Bilancia, Comune di Trento; *durata:* 63' (video dvd).

Ines Pisoni, giovane insegnante trentina, incontra per caso nel 1939, durante la malattia di sua cognata, Mario Pasi, un dottore di Ravenna che lavora all'ospedale Santa Chiara di Trento. Inizia subito tra loro un'amicizia improntata alla discussione sulla realtà italiana del fascismo. Il rapporto che s'instaura appare più come quello tra un maestro e un'allieva, ma ben presto si trasforma in un vero amore. Lei, una cattolica praticante, lui, un convinto comunista, danno vita ad una forma di osmosi che li trasforma entrambi: la creazione di un giornale clandestino, l'attività contro la politica del regime, gli sviluppi della guerra sono un collante che li lega sempre più fortemente, ma che, nello stesso tempo, fa emergere le differenze e le fragilità. Intanto la situazione si aggrava e si profila all'orizzonte un'attività partigiana per la liberazione dell'Italia. Davanti a questa prospettiva la paura che questo legame si trasformi in una trappola per le dinamiche della lotta, spinge Mario ad allontanare sempre di più Ines, volendola relegare al semplice ruolo di "fidanzata". In questo momento è un vestito troppo stretto per Ines che ha acquisito una coscienza intellettuale che l'ha emancipata. Sarà lei stessa a lasciare Mario per dimostrargli che non è l'amore per lui a spingerla a continuare la lotta e ed entra così nel movimento partigiano. La guerra li divide e i loro incontri si fanno sempre più rari, fino a perdersi di vista per un intero anno. Solo a guerra finita, Ines scoprirà che Mario è stato preso dai nazisti, torturato e impiccato. Era il 10 marzo del '45.

2007

SALVO D'ACQUISTO

di Alberto Sironi

soggetto: Pietro Calderoni, Gualtiero Rosella, Laura Bruni; *sceneggiatura:* Pietro Calderoni, Gualtiero Rosella; *fotografia:* Stefano Ricciotti; *scenografia:* Cosimo Gomez; *montaggio:* Stefano Chierchè; *interpreti:* Giuseppe Fiorello (Salvo D'Acquisto), Bianca Maria D'Amato (Irene), Luigi Maria Burruano (Spada), Domenico Balsamo (Guido), Giovanni Esposito (Walter), Eugenia Costantini (Lucia), Maria Pia Calzone (Gloria), Helmut Hagen (Block), Nicola Di Pinto (Zio Oscar), Federico Torre (Padre Salvo); *produzione:* Sergio Giussani Sacha Film Company e Rai Fiction; *durata:* 101' (prima puntata), 96' (seconda puntata).

Settembre del '43: mentre il re scappa al sud, l'esercito tedesco occupa l'Italia. Una pattuglia di SS si accampa anche a Torre in Pietra, in una caserma abbandonata dalla guardia di finanza. Armeggiando con una cassa, due militari nazisti saltano in aria per lo scoppio di una bomba a mano. È un incidente, ma non per l'ufficiale Block, per il quale si tratta di un attentato ad opera dei partigiani e come tale va punito con la morte. Serve il nome del responsabile o vi sarà la rappresaglia. Il racconto salta a ritroso fino al 1940, quando Salvo si arruola nell'arma dei carabinieri a Napoli e impara, sotto la guida severa di Spada che un buon carabiniere agisce per gli altri, e delle azioni degli altri condivide la responsabilità, fino alla morte e al sacrificio di sé.

2008

IL SANGUE DEI VINTI

di Michele Soave

soggetto: Giampaolo Pansa, Dardano Sacchetti, Massimo Sebastiani; *sceneggiatura:* Dardano Sacchetti, Massimo Sebastiani; *fotografia:* Giovanni Mammolotti; *scenografia:* Andrea Cri-

santi; *montaggio*: Anna Napolii; *interpreti*: Michele Placido (Franco Dogliani), Barbora Bobulova (Anna Spada/Costantina), Alessandro Preziosi (Ettore Dogliani), Philippe Leroy (Umberto Dogliani), Giovanna Ralli (Giulia Dogliani), Stefano Dionisi (Kurt), Alina Nedelea (Lucia Dogliani), Daniela Giordano (Maria Rossini), Valerio Binasco (Nello Foresi), Massimo Poggio (Vincenzo Nardi), Stefano Dionisi (Kurt), Ana Caterina Morariu (Elisa), Luigi Maria Burruolo (Mario Vagagini), Tony Sperandeo (Salustri), Raffaele Vannoli (Petrucci), Vincenzo Crivello (Caronte), Hary Prinz (Uomo Gestapo), Teresa Dossena (Elisa da Bambina), Pierluigi Coppola (Vittorio), Tommaso Ramenghi (marò), Flavio Parenti (Riccardo Barberi); *produzione*: Alessandro Fracassi per Media One Entertainment, Rai Fiction; *durata*: 108' (versione televisiva: 206').

Franco Dogliani ricorda che tutto iniziò il 19 luglio 1943. In quei momenti, Dogliani sta indagando sulla morte violenta di una giovane prostituta, ma il crollo del palazzo fa sparire il cadavere. A distanza di anni, ritrovato casualmente il cadavere, Dogliani incontra la figlia della donna uccisa. Insieme a lei inizia il viaggio della memoria che ha due scopi: chiarire i contorni del giallo, ovvero dell'omicidio di Costantina, la prostituta, e scoprire che fine ha fatto sua sorella Lucia, presa dai partigiani e mai più ritrovata. Dogliani è sicuro che sua sorella sia stata giustiziata, ma vorrebbe ritrovarne i resti per darle sepoltura. Dogliani è convinto che Elisa, la figlia della prostituta uccisa, possa dargli indicazioni utili ma la cosa non è così semplice. Per quanto Elisa abbia in simpatia Dogliani che le ha salvato la vita, si mostra reticente. Teme in realtà che Dogliani voglia riaprire il giallo. Con Elisa, Dogliani intraprende un viaggio verso il nord, in Piemonte, verso i luoghi che furono teatro degli avvenimenti. Nel corso del viaggio si alternano i momenti di confronto tra due mentalità diverse, quella di Dogliani, poliziotto al servizio dello stato, e quella di Elisa, ricercatrice. Inizia dal crollo di un palazzo dove è stato scoperto il cadavere di una prostituta, Costantina, uccisa con un colpo di pistola che ne ha sfigurato il volto e dove Dogliani scopre la

piccola figlia della prostituta, Elisa, che salva, portandola via in braccio. Nel corso dell'incursione aerea muore il giovane marito della sorella di Dogliani, Lucia. Gli sposi stavano venendo a Roma in viaggio di nozze. Nonostante il caos dovuto al bombardamento, e la scomparsa del "corpo del reato", il commissario Dogliani s'intestardisce ad indagare e punta i suoi sospetti sul convivente della vittima, un infermiere del Policlinico. Le evidenze sono tutte contro di lui, che viene arrestato. Dogliani scopre anche che la morta ha una sorella, Anna, giovane attrice di teatro. Anna ha un amante importante, Nardi, funzionario del ministero per la propaganda, che ostacola le indagini. Lucia, rimasta vedova, deve essere riportata in Piemonte a casa dei genitori, dove agisce come partigiano il fratello di Dogliani, Ettore. Lucia si è indurita e dopo un violento scontro con tutti gli altri familiari, abbandona la casa e va ad arruolarsi come ausiliaria nell'esercito della Rsi. L'anziano padre prega Dogliani di correrle dietro, riprenderla e riportarla a casa. Il tentativo di Dogliani di convincere Lucia a tornare a casa fallisce. La vede andar via su un camion, cantando insieme ad altre camicie nere. Quando torna, Dogliani scopre che la casa è stata devastata ed i suoi genitori sono stati uccisi. Mentre li seppellisce, Dogliani viene raggiunto dal fratello Ettore. Dogliani riprende a cercare Lucia. La trova presso un distaccamento di camicie nere e tedeschi. Mentre parla con Lucia, Dogliani vede arrivare Anna insieme alla bambina, la figlia di Costantina. Sono state prese dai tedeschi, mentre Anna faceva la staffetta partigiana. Dogliani, con l'aiuto di Lucia, riesce a far fuggire Anna e la bambina. Trovano rifugio in una baita di montagna, mentre i nazifascisti mettono a ferro e fuoco le campagne. Nella baita Anna racconta la sua verità sulla morte di Costantina. Dice che c'è stata una violenta lite per motivi politici, in quanto Costantina, che lavorava per il Cln, sfruttava l'amicizia di Anna con Nardi per carpire informazioni utili alla resistenza. Uccisa Anna, Costantina, approfittando della straordinaria somiglianza tra le due, si sostituisce ad Anna. Siamo agli ultimi giorni di guerra. I partigiani scendono dalle montagne ed entrano nelle città. Fascisti e tedeschi si arrendono, tranne alcuni gruppi che resistono ad oltranza in cerca della "bella morte". Tra questi c'è anche Lu-

cia che ha seguito un marò in cima ad un campanile da dove fa cecchinaggio contro la gente in strada. A snidare i cecchini c'è Ettore con i suoi uomini, ma viene colpito e muore tra le braccia di Dogliani. Dogliani vede portar via Lucia a bordo di un camion. Sa che la portano a morire. Nel disperato tentativo di salvarla, va a cercarla ovunque. Incontra perfino Foresi ed Anna, che gli danno una indicazione frammentaria. Quando arriva sul luogo indicato, non c'è più niente. Dogliani si convince che sua sorella è scomparsa in una delle tante fosse comuni. Alla fine del viaggio nella memoria, Elisa, che a sua volta l'ha saputo dalla madre, dà indicazioni sul luogo dove è stata sepolta Lucia.

2008

TERRE ROSSE

di Dennis Dellai

soggetto: Giacomo Turbian dal libro “Terre Rosse e altre Terre” di Flavio Pizzato; *sceneggiatura:* Giacomo Turbian e D. Dellai; *fotografia:* Ruggero Roan, Elisabetta Roan, D. Dellai; *scenografia:* Johnny Fina; *musica:* Paolo Agostini; *montaggio:* D. Dellai; *interpreti:* Anna Bellato (Luisa De Nardi), Davide Fiore (Umberto Simonetti), Leonardo Pompa (Serse), Marina Vecelli (maestra, madre di Serse); *produzione:* Comune di Thiene, Progetto Cinema; *durata:* 118' (video).

Luisa De Nardi, giovane maestrina veronese, va ad insegnare nella scomoda Farneda per mettere assieme un po' di punteggio. Durante il viaggio incontra sul treno l'elegante Umberto Simonetti, funzionario ministeriale della Repubblica di Salò. Il giovane è di famiglia borghese e di fede fascista, ma al regime egli aderisce senza grandi convinzioni, e Luisa è conquistata dai suoi modi gentili. Nella casa della maestra, titolare della pluriclasse in cui insegna Luisa, la ragazza entra in contatto con la resistenza e l'antifascismo. L'anziana insegnante d'origine trentina è antifascista, e suo figlio Serse è il leader dei partigiani, mentre nella scuola si nascondono armi. La maestra si trova al centro di un conflitto che ignorava. Umberto

e Serse sono portatori di scelte diverse ma non al punto di provocare in Luisa delle condivisioni automatiche. La brutalità nazista però non lascia margini e Luisa viene coinvolta. Anche Umberto, comincia a rendersi conto degli errori del fascismo; tornato a Farneda sarà coinvolto in un rastrellamento nazifascista in cui troverà la morte per soccorrere un partigiano. La Luisa che riparte da Farneda non è più l'ingenua maestrina.

2009

L'UOMO CHE VERRÀ

[titolo di lavorazione]

di Giorgio Diritti

Lungometraggio sulla strage di Marzabotto in lavorazione. Le riprese sono terminate nel dicembre del 2008. Sceneggiatura: Giovanni Galavotti e Tania Pedron; cast: Jasmine Trinca, Claudio Casadio, Alba Rohrwacher e Maya Sansa; casa di produzione: L'arancia Film.

Al centro del film, girato in dialetto bolognese antico, ci sono lo sguardo di una bambina di nove anni e il respiro della sua famiglia, il padre burbero, la moglie smarrita, una sorella frizzante, vogliosa di sfuggire dalla realtà che la circonda, vari fratelli. La vicenda si svolge nell'arco di nove mesi, da quando la guerra appare ancora lontana e relativa al momento delle scelte necessarie e inevitabili.

[dalle dichiarazioni del regista]

Film che non hanno un'attinenza diretta con il tema resistenziale ma che riguardano il periodo storico:

- 1946 UN UOMO RITORNA di Max Neufeld
- 1946 IL BANDITO di Alberto Lattuada
- 1947 VIVERE IN PACE di Luigi Zampa
- 1947 CACCIA TRAGICA di Giuseppe de Santis
- 1947 COME PERSI LA GUERRA di Carlo Borghesio
- 1948 ANNI DIFFICILI di Luigi Zampa
- 1948 SOTTO IL SOLE DI ROMA di Renato Castellani
- 1948 ACCIDENTI ALLA GUERRA di Giorgio C. Simonelli
- 1949 LA FIAMMA CHE NON SI SPESGNE di Vittorio Cottafavi
- 1949 MONASTERO DI SANTA CHIARA di Mario Sequi
- 1950 NAPOLI MILIONARIA di Eduardo De Filippo
- 1951 ABBIAMO VINTO di Robert Adolf Stemmler
- 1951 IL CRISTO PROIBITO di Curzio Malaparte
- 1952 PENNE NERE di Oreste Biancoli
- 1959 ESTATE VIOLENTA di Valerio Zurlini
- 1959 UN EROE DEL NOSTRO TEMPO di Sergio Capogna
- 1960 IL CARRO ARMATO DELL'8 SETTEMBRE di Gianni Puccini
- 1960 TUTTI A CASA di Luigi Comencini
- 1960 LA CIOCIARA di Vittorio De Sica
- 1961 IL FEDERALE di Luciano Salce
- 1961 TIRO AL PICCIONE di Giuliano Montaldo
- 1961 L'ORO DI ROMA di Carlo Lizzani
- 1961 I DUE MARESCIALLI di Sergio Corbucci
- 1961 UNA VITA DIFFICILE di Dino Risi
- 1962 LA GUERRA CONTINUA di Leopoldo Savona
- 1963 IL PROCESSO DI VERONA di Carlo Lizzani
- 1965 UNA SPORCA GUERRA di Dino Tavella
- 1970 IL GIARDINO DEI FINZI CONTINI di Vittorio De Sica
- 1973 POLVERE DI STELLE di Alberto Sordi
- 1974 MUSSOLINI, ULTIMO ATTO di Carlo Lizzani
- 1974 IL DOMESTICO di Luigi Filippo D'Amico
- 1974 C'ERAVAMO TANTO AMATI di Ettore Scola
- 1975 L'ULTIMO GIORNO DI SCUOLA PRIMA DELLE VACANZE DI NATALE di Gian Vittorio Baldi
- 1976 TELEFONI BIANCHI di Dino Risi
- 1984 CLARETTA di Pasquale Squitieri
- 1994 CARI FOTTUTISSIMI AMICI di Mario Monicelli

BIBLIOGRAFIA

1. *Resistenza e cinema*

AA. VV.,

Il cinema e la resistenza, in «Cinema Nuovo», n. 57, 25 aprile 1955.

Il film storico italiano e la sua influenza sugli altri paesi, Atti del convegno tenutosi a Roma il 22-24 giugno 1962 pubblicati, a cura di Lodoletta Lupo, in un fascicolo speciale di «Bianco e Nero», vol. XXIV, 1-2, gennaio-febbraio 1963.

Tendenze attuali del cinema antifascista italiano, Arci, Torino 1964.

Fascisme et résistance dans le cinéma italien (1922-1968), in «Etudes Cinématographiques», n. 82-83, 1970.

L'ultimo schermo. Cinema di guerra, cinema di pace, (presentazione di Cesare Zavattini), Dedalo, Bari 1984.

La cinepresa e la storia. Fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano, Bruno Mondadori, Milano 1985.

Cinema storia resistenza 1944-1985, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta - Franco Angeli, Milano 1987.

La resistenza nel cinema italiano, Isrl, Genova 1992.
Atti del convegno cinema e storia: "1944: le due Italie". 28-29 novembre 1994, Circoli ufficiali delle forze armate, Roma 1994.
La resistenza nel cinema italiano. 1945-1995, supplemento della rivista «Storia e memoria», Istituto storico della resistenza in Liguria, Genova 1995.
Giorni di gloria. *Un esempio di cinema e storia*, Consiglio regionale dell'Emilia-Romagna, Bologna 2004.

ALBERTI WALTER

Il cinema italiano della resistenza come momento storico, Cinema italiano e resistenza: motivi tematici e coscienza storica, in «Convegno di studi sulla resistenza nel cinema italiano del dopoguerra», Biennale di Venezia, Venezia 1970.

ALVARO CARMINE

Dal fascismo alla resistenza: un percorso didattico attraverso il cinema, Kellerman, Ufficio per la storia della resistenza e della società contemporanea del Vittorinese, Vittorio Veneto 1996.

AMADUCCI ALESSANDRO

(a cura di), *Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.

ANANIA FRANCESCA

Immagini di storia. La televisione racconta il novecento, in Rai-Vqpt, n. 193, Roma 2003.

ANTONICELLI FRANCO

Dieci anni dopo, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

ARGENTIERI MINO

Resistenza proibita, in «Società», anno XI, n. 4, agosto 1955.

(a cura di), *Fascismo e antifascismo negli anni della repubblica*, Franco Angeli, Milano 1986.

ARISTARCO GUIDO

Il cinema fascista. Il prima e il dopo, Dedalo, Bari 1996.

BADALUCCO NICOLA

Cinema e resistenza, in «Mondo Operaio», 3 aprile 1954.

- BALDELLI PIO
Cinema dell'ambiguità. Rossellini De Sica Zavattini Fellini, Samonà e Savelli, Roma 1971.
- BASSOTTO CAMILLO
(a cura di), *Atti del convegno di studi sulla resistenza nel cinema italiano del dopoguerra*, Biennale di Venezia, Venezia 1970.
- BAZIN ANDRÉ
Le cinema de l'occupation et de la resistance, Union generale d'editions, Parigi 1975.
- BERNAGOZZI GIAMPAOLO
Dentro la storia. Cinema, resistenza, pace, Pàtron, Bologna 1984.
- BERNARDI SANDRO
I paesaggi nella "trilogia della guerra": realtà e metafora, in «Storia del cinema italiano. 1945-1948», vol. VII, Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2003.
- BERNARI CARLO
Decenni di attesa, in «Bollettino del Neorealismo», n. 2 (allegato al n. 57), 1955.
- BERTIERI CLAUDIO
(a cura di), *Il cinema della resistenza*, Festival internazionale del film sulla resistenza, Cuneo 1963.
- BOFFELLI CHIARA
La resistenza nel cinema italiano degli anni novanta, in «Il nuovo spettatore», n. 9, Kaplan, Torino 2005.
- BONGIOANNI MARCO
I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.
Chiose a trenta film sulla resistenza, in «Rivista del cinematografo», n. 1, gennaio 1966.
Continua l'equivoco sull'idea di resistenza, in «Rivista del cinematografo», vol. XLI, n.1, gennaio 1968.
- BONINO BRUNO
Il cinema racconta la resistenza, Paravia, Torino 1979.
- BOURSIER GIOVANNA
(a cura di), *Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.
- BRAGAGLIA CRISTINA
Arti e resistenza, M&P publishing, Milano 2005.

BRESCACIN PIER PAOLO

Dal fascismo alla resistenza: un percorso didattico attraverso il cinema, Kellerman, Ufficio per la storia della resistenza e della società contemporanea del Vittorinese, Vittorio Veneto 1996.

BRIANO N. GIACOMO

I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.

BRUNETTA GIAN PIERO

La cultura cattolica di fronte alla cinematografia sulla resistenza, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.

CALVINO ITALO

Viaggio in camion, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

CAMPARI ROBERTO

Fascismo e resistenza, i generi filmici, in AA. VV. «La cinepresa e la storia, fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano», Bruno Mondadori, Milano 1985.

CARLUCCIO ROSA

(a cura di), *Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Ance, Torino 1994.

CAROCCI ALBERTO

Impegno morale, in «Bollettino del Neorealismo», n. 2 (allegato al n. 57), 1955.

CASADIO GIANFRANCO

La guerra al cinema: i film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997 vol. 2: dalla seconda guerra mondiale alla resistenza, Longo, Ravenna 1998.

CASIRAGHI UGO

Un grande tema per il cinema: la resistenza, in «Il calendario del popolo», anno X, nn. 119-120, agosto-settembre 1954.

La resistenza nel nostro cinema, in «l'Unità», 17 settembre 1954.

Fronte della libertà, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

CATTIVELLI GIULIO

Il sole sorge ancora, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

CEREJA FEDERICO

La cinematografia sulla resistenza nella storia italiana (1944-1964), in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.

CIARLETTA NICOLA

Il neorealismo italiano nasce dalla resistenza, in «Patria Indipendente», anno I, n. 7, giugno 1952.

CICOGNETTI LUISA

(a cura di), *L'immagine della resistenza in Europa: 1945-1960. Letteratura, arti figurative, cinema*, Il Nove, Bologna 1996.

CIUSA FRANCO,

Memoria del presente. Fascismo, antifascismo e resistenza nel documentario italiano, Istituto per la storia della resistenza e della guerra di liberazione, Reggio Emilia 1994.

CHIARETTI TOMMASO

In Achtung! Banditi! torna la resistenza, in «l'Unità», 11 gennaio 1952.

Achtung! Banditi!, in «l'Unità», 12 gennaio 1952.

CORTELLAZZO SARA

(a cura di), *Cinema e resistenza*, Celid, Torino 2006.

COSULICH CALLISTO

Così nacquero "Paisà" e "Roma città aperta", in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

CRAINZ GUIDO

I documenti televisivi sulla resistenza, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.

La resistenza italiana nei programmi della Rai, in Rai-Vqpt, n. 142, Roma 1996.

DANTE UMBERTO

Fascismo, resistenza e cinema, Rivista abruzzese di studi storici dal fascismo alla resistenza, anno 5, n. 1, 1985.

DE BOSIO GIANFRANCO

Il terrorista, Neri Pozza, Padova 1964.

- Il cinema della resistenza come dialettica aperta*, in «Filmcritica», anno XVII, n.163, gennaio 1966.
- DE GAETANO DOMENICO
(a cura di), *Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa*, Lindau, Torino 2000.
- DEL FRA LINO
Il film storico e il neorealismo, in «Rivista del cinema italiano», n. 5-6, 1954.
- DELLA VOLPE GALVANO
La prova più seria, in «Bollettino del Neorealismo», n. 2 (allegato al n. 57), 1955.
- DE LUNA GIOVANNI
Fascismo/Antifascismo: le idee, le identità, La Nuova Italia, Firenze 1995.
Cinema e resistenza negli anni '70, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.
- DE MICHELIS CESARE
La resistenza nel cinema degli anni difficili, in «Cinema 60», nn. 23-26, 1962.
- DE PAOLIS DANIELE
Eroismo senza retorica nel film I 7 fratelli Cervi, in «Patria indipendente», 21 gennaio 2007.
- DE SANTIS GIUSEPPE
La giusta via, in «Film d'oggi», anno II, n. 11, 16 marzo 1946.
- DI CARLO CARLO,
Il cortometraggio italiano antifascista, Quaderni mensili di documentazione cinematografica, Istituto del cinema, nn. 24/26, Torino 1961.
- DI GIAMMATTEO FERNALDO
Partigiani senza falsi eroismi in "Achtung! Banditi!", in «Cinema», anno IV, n. 63, 1 giugno 1951.
- DOPPIONI PIER GIORGIO
I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.
- DORIGO FRANCESCO
I sette fratelli Cervi, in «Cineforum», anno VIII, n. 79, novembre 1968.

EULAN GUNTHER

Le festival du film de la résistance, in «Résistance Unie», anno II, n. 6, novembre-dicembre 1954.

FALCONI CARLO

Battono il mea culpa sul petto degli altri, in «Cinema Nuovo», anno VIII, n. 45, 25 ottobre 1954.

FANTONI MINNELLA MAURIZIO

Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi, Utet, Torino 2004.

FARASSINO ALBERTO

La resistenza italiana nei programmi della Rai, in Rai-Vqpt, n. 142, Roma 1996.

FAVA CLAUDIO G.

Il cinema e la resistenza in europa, Italsider, Genova 1962.

FELLINI FEDERICO

Il prigioniero, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

FERRARA GIUSEPPE

La resistenza nel cinema europeo, in «Filmcritica», anno VI, n. 47-48, aprile-maggio 1955.

FERRERO ADELIO

La ragazza di Bube, in «Cinema Nuovo», n. 167, gennaio-febbraio 1964.

Da "Roma città aperta" alla "Ragazza di Bube", Edizioni Cinema Nuovo, Milano 1965.

FIANO NEDO

Il racconto della deportazione nella letteratura e nel cinema, Fondazione Serughetti La Porta, Bergamo 1999.

FORCELLA ENZO

Antifascismo e resistenza nella cultura dei media, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.

FORTINI FRANCO

Significato attuale del film sulla resistenza europea, in «Atti del convegno di Genova», Comune di Genova, Genova 1964.

FUSCO MARIA PIA

Quei reduci armati dopo la liberazione, in «la Repubblica», 18 marzo 1992.

- GADDA CONTI PIERO
Cinema e libertà, Sansoni, Firenze 1963.
- GAGLIANONE DANIELE
 (a cura di), *Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.
- GAIARDONI LAURA
 (a cura di), *Giorni di gloria*, Scuola nazionale di cinema, Il Castoro, Roma 1998.
- GALLERANO NICOLA
I documenti televisivi sulla resistenza, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.
La resistenza italiana nei programmi della Rai, in Rai-Vqpt, n. 142, Roma 1996.
- GAMBETTI GIACOMO
Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste (a cura di), Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.
- GHELLI NINO
Cinema e resistenza, in «Rivista del cinematografo», v. XVIII, n.6, giugno 1955.
- GHIRARDINI LIONELLO
Il cinema e la guerra, Maccari, Parma 1965.
- GIANNARELLI ANSANO
Cinema, cortometraggio e documentario sulla resistenza, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.
- GILI PIER GIORGIO
I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.
- GOBETTI PAOLO
I temi partigiani nella filmografia italiana, in «L'altra Europa, 1922-1945», Giappichelli, Torino 1967.
Documenti e immagini della memoria partigiana, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.
Piemonte partigiano. Cinema e resistenza in Piemonte 1943-1993, Archivio nazionale cinematografico della resistenza, Torino 1993.

- (a cura di), *Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.
- GOTTARDI MICHELE
Fiction e libertà. Resistenza, cinema e storia, in «Oltre il giardino. Riflessioni tra il cinema e la realtà», Cafoscarina, Venezia 2007.
- GUTTUSO RENATO
Un dovere preciso, in «Bollettino del Neorealismo», n. 2 (allegato al n. 57), 1955.
- ISNENGGI MARIO
I piccoli maestri da Meneghello a Luchetti, in «Vicenza e il cinema», Marsilio, Venezia 2008.
- IVALDI NEDO
(a cura di), *La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra*, Biennale di Venezia, Venezia 1970.
- JUBANICO CARLO
La critica, allora, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.
- LISI UMBERTO
La critica, allora, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.
- LIZZANI CARLO
Temi da ritrovare: resistenza e storia, in «Cinema», anno III, n. 52, dicembre 1950.
Il cinema è ancora in debito con la resistenza, in «Patria Indipendente», anno I, n. 1, 2 marzo 1952.
La resistenza indica la strada alla cinematografia italiana, in «Patria Indipendente», anno II, n. 12, 21 giugno 1953.
Il processo di Verona, Cappelli, Bologna 1963.
Ricordando "Achtung! Banditi!", in «Genova in celluloido. Luoghi, protagonisti, storie», Comune di Genova, Genova 1983.
- MANCIOTTI MAURO, VIGANÒ ALDO
(a cura di), *La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra. 1945-1995*, Istituto Storico della resistenza in Liguria, Genova 1995.
- MANGINI CECILIA
Il cinema e la resistenza, in «L'eco del cinema e dello spettacolo», anno V, n. 81, 30 settembre 1954.

MARCHESAN SIMONE

Il genere cinematografico della resistenza, in «Il nuovo spettatore», n. 9, Kaplan, Torino 2005.

MAZZACURATI MARINO

Interesse per l'uomo, in «Bollettino del Neorealismo», n. 2 (allegato al n. 57), 1955.

MIDA MASSIMO

Per un film sui partigiani, in «Charlie Chaplin», Cosmopolita, Roma, 1944.

Il cinema della resistenza, in «Paese Sera», 25 aprile 1950.

Un'epopea per il cinema italiano, in «L'eco del cinema e dello spettacolo», anno V, n. 66, 15 febbraio 1954.

Cinema e resistenza, Landi, Firenze 1959.

MOCCAGATTA FRANCO

Cinema e resistenza a Bologna: Morto il convegno... Vive il preconvegno, in «Cinema», terza serie, anno IX, n. 166, 16 maggio 1956.

MONETTI GUGLIELMO

Visconti dalla resistenza a La terra trema: lo spettacolo della realtà, in «Storia del cinema italiano. 1945-1948», vol. VII, Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2003.

MOSCON GIORGIO

L'altro lato della barricata, in «Cinema», vol. VII, n. 142, 10 ottobre 1954.

OLDRINI GUIDO

Da "Roma città aperta" alla "Ragazza di Bube", Edizioni Cinema Nuovo, Milano 1965.

OLIVETTI PAOLA

(a cura di), *Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.

(a cura di), *Cinema e resistenza in Italia e in Europa. Atti delle rassegne e seminari "Il sole sorge ancora" ed "Europa ritrovata"*, Regione Piemonte, Ancr, Torino 1997.

PAGANELLI GRAZIA

Rossellini e la storia, in «Filmcritica», n. 11, 2000.

PANDOLFI VITO

Il soldato morto e la resistenza giubilata, in «Cinema Nuovo», vol. XIX, n. 205, maggio-giugno 1970.

- PARIGI STEFANIA
(a cura di), *Paisà. Analisi del film*, Marsilio, Venezia 2005.
- PARRI FERRUCCIO
Non siamo soli, in «Cinema Nuovo», anno III, n. 43, 25 settembre 1954.
Lo stil nuovo, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.
- PAVESI EDGARDO
I nostri classici hanno appena dieci anni, in «Cinema Nuovo», anno III, n. 43, 25 settembre 1954.
- PELLEGRINI ANTONIO
Luchino Visconti e i fratelli Cervi, in «Cinema Nuovo», anno III, n. 42, 1 settembre 1954.
- PESCE SARA
Tradizioni tematiche, in «Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano», Le Mani, Genova 2008.
- PETRICELLI ASSUNTA
Da Achtung! Banditi! a Maria José. La resistenza nei film di Lizzani, in Pasquale Iaccio (a cura di), «La storia sullo schermo», Luigi Pellegrini, Cosenza 2004.
- PIETRANGELI ANTONIO
Il sole sorge ancora, in «Fotogrammi», anno I, n. 50, 10 settembre 1946.
- PIPINO PIER ANTONIO
I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.
- PRONO FRANCO
Memoria, mito, storia, La parola ai registi, 37 interviste (a cura di), Regione Piemonte, Ancr, Torino 1994.
- PRUZZO PIERO, FAVA CLAUDIO G.,
Il cinema e la resistenza in europa, Italsider, Genova 1962.
- QUAGLIA MASSIMO
(a cura di), *Cinema e resistenza*, Celid, Torino 2006.
- REDI RICCARDO
(a cura di), *Il cinema della resistenza*, Festival internazionale del film sulla resistenza, Cuneo 1963.
- RENZI RENZO
Era notte a Roma, Cappelli, Bologna 1963.

REVELLI MARCO

Fascismo/Antifascismo: le idee, le identità, La Nuova Italia, Firenze 1995.

RICCIUTI VITTORIO

(a cura di), *Nanni Loy, Le quattro giornate di Napoli*, F. M., Roma 1962.

ROMANO PATRIZIA

Dal fascismo alla resistenza: un percorso didattico attraverso il cinema, Kellerman, Ufficio per la storia della resistenza e della società contemporanea del Vittorinese, Vittorio Veneto 1996.

RONDOLINO GIANNI

L'antifascismo nel cinema italiano, in «Il nuovo spettatore cinematografico», nuova serie, anno V, n. 4, agosto 1963.

Cinema italiano e resistenza: motivi tematici e coscienza storica, in «Convegno di studi sulla resistenza nel cinema italiano del dopoguerra», Biennale di Venezia, Venezia 1970.

ROSSELLINI ROBERTO

Il prigioniero, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

ROSSI UMBERTO

Una scelta necessaria, in «Cinema 60», vol. VIII, nn. 65-66, 1967.

RUFATTO FULVIO

Cuneo: la guerra è finita, la resistenza continua, in «Cine-studio. Quaderni del circolo monzese del cinema», n. 17, febbraio 1967.

SABA ADELE

Equilibrio morale in Achtung! Banditi, in «Cinema», anno V, n. 80, 15 febbraio 1952.

SADOUL GEORGES

Film de la résistance, in «Résistance Unie», anno II, n. 6, novembre-dicembre 1954.

SAVONA LEOPOLDO

La guerra continua, Zibetti, Milano 1962.

SCAGNETTI ALDO

Il cinema post-bellico e la resistenza, in «l'Unità», 25 aprile 1955.

SCHWARZ ANGELO

I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.

SERVETTI LORENZA

(a cura di), *L'immagine della resistenza in Europa: 1945-1960. Letteratura, arti figurative, cinema*, Il Nove, Bologna 1996.

SIGNORINI GIORGIO

Giorni di gloria, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

SMITH GABRIELLA

Drammatica rievocazione Achtung! Banditi!, in «Il Paese», 12 gennaio 1952.

SPAZIANI PAOLO

Dalla nube alla resistenza. Etica ed estetica di un film Straub-Huillet, Mauro Baroni, Roma 2000.

SOCI ENRICO

(a cura di), *La resistenza e il suo cinema. Una memoria difficile*, Quaderni di Ipotesi cinema, Istituto Valmarana, Bassano del Grappa 1994.

SOLAROLI LIBERO

Il cinema e l'antifascismo, in «Mondo operaio», anno VIII, nuova serie, nn. 7-8, 23 aprile 1955.

SOLMI SERGIO

Il film della Resistenza, in «Filmcritica», anno VI, n. 47-48, aprile-maggio 1955.

SORLIN PIERRE

Di qua e di là delle Alpi: come è stata rappresentata la resistenza, in «Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985», Franco Angeli, Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Milano 1987.

(a cura di), *L'immagine della resistenza in Europa: 1945-1960. Letteratura, arti figurative, cinema*, Il Nove, Bologna 1996.

La resistenza, in «Cinema e identità europea», La Nuova Italia, Milano 2001.

SPINAZZOLA VITTORIO

La resistenza dall'epica al romanzo storico, in «Film 1962», Feltrinelli, Milano 1962.

SQUARZINA LUIGI

Il terrorista, Neri Pozza, Padova 1964.

TAVIANI PAOLO

Costruzione della ragione e invito all'ironia, in «Cinema Nuovo», vol. XII, n. 161, gennaio-febbraio 1963.

TAVIANI VITTORIO

Costruzione della ragione e invito all'ironia, in «Cinema Nuovo», vol. XII, n. 161, gennaio-febbraio 1963.

TOFFETTI SERGIO

Dai telefoni bianchi alle bandiere rosse: generi, filoni, luoghi narrativi, in «Storia del cinema italiano», vol. VII, 1945/1948, Marsilio, Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003.

VALCROZE J. DONIOL

Le film témoin: Le soleil se leve toujours, in «Revue du cinéma», n. 4, gennaio 1947.

VALOBRA FRANCO

Filmografia sulla resistenza italiana, in «Il movimento di Liberazione in Italia», fascicolo 3, n. 6, maggio 1955.

VENTO GIOVANNI

Cinema e resistenza, in «Il contemporaneo», anno I, n. 1, 10 luglio 1954.

Il cinema e l'antifascismo, in «Mondo operaio», anno VIII, nuova serie, nn. 7-8, 23 aprile 1955.

Inizio e presupposti della resistenza nel cinema, in «Filmcritica», anno VI, volume IX, nn. 50-51, luglio-agosto 1955.

Il cinema, la resistenza e la critica, in «l'Unità», 3 agosto 1955.

La storia e il vero volto d'Italia nei films che avrebbero voluto fare, in «Patria Indipendente», anno V, n. 9, 6 maggio 1956.

Clandestini a Venezia i film sulla resistenza, in «Patria Indipendente», anno V, n. 2, 5 novembre 1956.

Elementi per una bibliografia ragionata della resistenza nel cinema in «Filmcritica», vol. VII, n. 64, novembre-dicembre 1956.

Cinema e resistenza, Landi, Firenze 1959.

L'oro di Roma, Cappelli, Bologna 1961.

VERGANO ALDO

Come è nato e come è stato realizzato "Il sole sorge ancora", in «Bianco e Nero», anno I, n. 1, ottobre 1947.

I film della resistenza, in «Paese Sera», 5 agosto 1951.

VIAZZI GLAUCO

Per un film da Uomini e no, in «Film d'oggi», anno I, n. 23, Milano, 24 novembre 1945.

Pian delle stelle, in «Sipario», anno I, n. 6, ottobre 1946.

VIGANÒ ALDO

La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra. 1945-1995 (a cura di), Istituto Storico della resistenza in Liguria, Genova 1995.

ZAMBETTI SANDRO

Corbari, in «Cineform», anno X, nuova serie, nn. 97-98, dicembre 1970.

ZANNONI ANTONELLA

(a cura di), *La resistenza e il suo cinema. Una memoria difficile*, Quaderni di Ipotesi cinema, Istituto Valmarana, Bassano del Grappa 1994.

ZANOTTO PIERO

I film della resistenza, Centro studi Giorgio Catti, Torino 1965.

ZAVATTINI CESARE

Il film sui fratelli Cervi, in «Cinema Nuovo», anno III, n. 38, 1 aprile 1954.

Diario. *L'incontro di Vienna*, in «Cinema Nuovo», anno III, n. 48, 10 dicembre 1954.

2. Cinema e storia [generici]

AA. VV.

La cinepresa e la storia, Bruno Mondadori, Milano 1985.

Inventare dal vero. Dibattito sui rapporti tra cinema e storia, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1987.

Narrare la storia: dal documento al racconto, Mondadori, Milano 2006.

ANANIA FRANCESCA

La storia sfuggente. Una analisi dei programmi storici televisivi, Eri, Torino 1986.

Immagini di storia. La televisione racconta il novecento, in Rai «Vqpt», n. 193, Roma 2003.

ARGENTIERI MINO

Cinema, storia e miti, Pironti, Napoli 1984.

Il cinema nell'Italia del centrosinistra, in «Storia del cinema italiano. 1960-1964», vol. X, Bianco e Nero, Marsilio, Venezia 2001.

ARGENTIERI MINO

Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945, Bulzoni, Roma 1995.

Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia. 1940-1944, Editori Riuniti, Roma 1998.

BALDI ALFREDO

(a cura di), *La storia nel cinema: film italiani dal 1905 al 1980*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984.

BERNARDINI ALDO

Cinema e storiografia in Europa, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1986.

BERTELLI SERGIO

I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici, Ponte Alle Grazie, Firenze 1995.

CAMERINI CLAUDIO

(a cura di), *La storia nel cinema: film italiani dal 1905 al 1980*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984.

CAVALLO PIETRO

La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica, Liguori Napoli, 2002.

COLETTI MARCO

Il cinema coloniale tra propaganda e melò, in «Storia del cinema italiano. 1934-1939», vol. V, Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2006.

COTTAFARI ALESSANDRA

(a cura di), *Cinema e storia del '900*, Comune di Modena, Modena 1982.

DE LUNA GIOVANNI

L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia, La Nuova Italia, Firenze 1993.

DI LONARDO MARISA

(a cura di), *Momenti di storia italiana nel cinema dal Risorgimento ai giorni nostri: schede e commenti critici*, quaderno n. 5 dell'Assessorato Cultura e Istruzione di Siena, Siena 1979.

ELLERO ROBERTO

(a cura di), *Cinema e storia*, in «Quaderni del Circuito Cinema», n. 34, Comune di Venezia, Venezia 1989.

EMANUELLI MASSIMO

Cent'anni di storia italiana attraverso il cinema, Greco & Greco, Milano 1996.

FORCELLATI MELINDA

Cinema e storia, in «Panoramiche/Panoramiques», n. 6, 1993.

FURNO MARIELLA

(a cura di), *Cinema e storia*, Cineteca del Comune di Bologna, Bologna 1981.

GORI GIANFRANCO MIRO

Insegna col cinema: guida al film storico, Studium, Roma 1993.

(a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994.

IACCIO PASQUALE

Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze, Liguori, Napoli 1998.

Il cinema rilegge cent'anni di storia, in «Storia del cinema italiano. 1960-1964», vol. X, Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2001.

Il film storico tra passato e presente, in «Storia del cinema italiano. 1934-1939», vol. V, Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2006.

LIZZANI CARLO

Cinema, storia e storia del cinema, Liguori, Napoli 2007.

MARC FERRO

Cinema e storia: linee per una ricerca, Feltrinelli, Milano 1980.

MICCICHÉ LINO

Il cinema, la storia, la storia del cinema, in «Il cinema e le altre arti», Marsilio, Venezia 1996.

MURA ANTONIO

Film, storia e storiografia, Edizioni della Quercia, Roma 1963

ORTOLEVA PEPPINO

Scene del passato, cinema e storia, Loescher Editore, Torino 1991.

PANDOLFI VITO

Il cinema nella storia, Sansoni, Firenze 1957.

PINTUS PIETRO

Storia e film: trent'anni di cinema italiano (1945-1975), Bulzoni, Roma 1980.

SORLIN PIERRE

Cinema e identità europea, La Nuova Italia, Milano 2001.

SORLIN PIERRE

Sociologia del cinema, Garzanti, Milano 1979.

La storia nei film. Interpretazioni del passato, La Nuova Italia, Firenze 1984.

TRANFAGLIA NICOLA

(a cura di), *Il 1948 in Italia: la storia e i film*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

VIGANÒ ALDO

Storia del cinema storico in cento film, Le Mani, Genova 1997.

ZAMBELLI MARCO

(a cura di), *La storia nel cinema: film italiani dal 1905 al 1980*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984.

Stampato in Italia presso Laser Copy S.r.l.
Via Livraghi 1, Milano
Febbraio 2009