

storia, storie

88

# DESTINO E FINITEZZA SU VALERIO ZURLINI

a cura di  
Enzo Di Mauro  
Giancarlo Mancini

© Copyright 2011 by

*affinità elettive*  
vicolo Stelluto, 3 - 60121 Ancona  
www.edizioniae.it  
e-mail: info@edizioniae.it  
Tel. e fax: 071 9941852  
333 7778153  
366 4073128

Tutti i diritti riservati  
ISBN 978-88-7326-162-9

In copertina: Claudia Cardinale e Jacques Perrin  
in una scena del film "La ragazza con la valigia"

*affinità elettive*

## Indice

Una Premessa	7
Cinque inverni. Il cinema di Valerio Zurlini da <i>Le Ragazze di Sanfrediano</i> a <i>Estate Violenta</i> di Giancarlo Mancini	13
La luce e il lutto. Intorno alla <i>Trilogia adriatica</i> di Enzo Di Mauro	45
Delicato come una confessione. <i>Le soldatesse</i> di Silvia Tarquini	53
«Due torti non fanno una ragione»: disappunti per un vangelo africano di Anton Giulio Mancino	65
L'occhio privato del disamore: <i>La prima notte di quiete</i> di Franco Cordelli	91
Il gioco delle piste di sabbia. Dentro il paesaggio di Zurlini di Alessandro Borri	95
<i>L'amour fou</i> di Zurlini di Massimo Raffaeli	107
Ciò che si perde inaridisce il mondo. Film e progetti irrealizzati di Edoardo Zaccagnini	111
Bibliografia	137
Filmografia	143

## Una premessa

Questo libro è stato scritto per colmare un vuoto, per trasformare un'assenza in acuta presenza. Valerio Zurlini è stato un maestro del cinema italiano e, insieme, un cavaliere solitario, mite e combattivo. Pure, rare, anzi rarissime sono state le occasioni a lui votate e dovute. Ugualmente difficile appare l'impresa di trovare da qualche parte un discorso critico sull'opera sua e sul posto che gli spetta là dove egli impegnò, con passione e dolore e disillusione, il proprio non comune talento. Il perché di una "scomparsa" così fragorosa non è facile da comprendere e, ovviamente, da accettare. Spesso, tra le ragioni, si è indicata la presunta intrattabilità caratteriale del regista emiliano. A seguire l'incapacità di addivenire a compromessi, anzitutto con i produttori, ai quali fino all'ultimo non smise di dedicare una notevole dose di risentimento. Valga anche solo il titolo della sua ultima intervista, rilasciata alla rivista «Cinema 60», *Produttori italiani=Hiroshima*. Cose in parte vere, ma che non bastano a spiegare il senso di una vertigine di solitudine già consapevole nell'autoritratto stilato sul finire della vita: *Pagine di un diario veneziano*. Ma una simile dinamica avrebbe dovuto semmai riguardare lo Zurlini in attività, con la sua indole complessa e urticante. E, invece, lo schianto d'ascolto e di visione pare essersi accresciuto dopo la scomparsa, mediante una durezza e una testardaggine addirittura superiori al pessimo carattere di questo artista altero e colto. L'impegno di chi è rimasto pare essersi indirizzato nella direzione di ulteriormente radicarlo nell'oblio.

Nel 2000, in occasione del restauro curato dal progetto Cinema della Philip Morris, esce un corposo volume su *La prima notte di quiete*, curato da Lino Micciché. Curioso per molti aspetti, il volume ha già nell'introduzione diversi spunti di riflessione utili. Zurlini non è nell'olimpo del cinema italiano, afferma subito Micciché, vale a dire non è Rossellini, Visconti, De Sica o Fellini. Ma non sarebbero importanti le graduatorie o le classifiche, quanto piuttosto quel cappotto di cammello, «l'ultimo cappotto di cammello del cinema», indossato non dal Daniele Dominici interpretato

da Delon, bensì dallo stesso regista. Egli era, volendo decifrare l'immagine, «un maledetto aristocratico».

Pure, va detto, Zurlini non merita un'immagine purificata. Sarebbe fargli ugualmente torto. Qui interessa piuttosto misurarne il grado di presenza nel cinema italiano coevo ed in quello delle generazioni a venire dove appare l'evidenza di un lascito non occasionale, sebbene esiguo e tuttavia magistralmente rifinito, ricco di temperature storiche e cognitive. Ora, si prenda l'esordio di Florestano Vancini con *La lunga notte del '43* (1960), realizzato subito dopo l'esperienza di aiuto-regista sul set di *Estate violenta*. Si prenda l'epilogo del film tratto, com'è noto, da uno dei libri più belli di Giorgio Bassani, laddove il presepe umano di Ferrara viene colto quindici anni dopo la strage fascista. Franco Villani (Gabriele Ferzetti), tornato a Ferrara per una breve visita, scende dalla macchina con la bella moglie straniera e il figlioletto. Si ferma nella piazza principale della città ed entra nel bar dove un gruppo di persone guarda in televisione una partita della nazionale. Tra questi, c'è l'ormai vecchio Scintilla, il ras locale protagonista della retata che costò la vita proprio al padre di Franco. I due si riconoscono. Il visitatore ne è come intimidito e non riesce a dire nulla, nonostante l'anziano fascista (rimasto, nel cuore, tale), provocatoriamente, finga un'aria bonaria nei suoi confronti. Non resta allora che prendere la macchina e fuggirsene via di nuovo. Come disgiungere, allora, questa fondamentale sequenza del nostro cinema, così densa di segnali antropologici intorno all'immobilità morale di un popolo, impastata di trasformismo e di strafottenza, dall'esperienza cruciale di *Estate violenta*? Esperienza, va aggiunto, certamente precorritrice di un sentimento che avrebbe trovato nelle nuove generazioni di cineasti ben più risonanza di quanto si sia fatto credere finora.

Esteta, aristocratico, individualista: erano marchi pesantissimi da digerire nell'Italia del dopoguerra. Simili appellativi erano già stati accostati al suo nome sul finire degli anni Cinquanta, dopo la disastrosa ricezione critica di *Le ragazze di Sanfrediano*. All'iniziale favore di Guido Aristarco, direttore di «Cinema nuovo», come testimonia la pubblicazione sulla rivista di un lungo reportage fotografico dal set, segue, a film concluso, un deciso cambio di rotta che finisce per squalificare la pellicola assieme al suo autore. Fu a partire da lì che ci si adoperò a consolidare un'immagine ottocentesca del regista bolognese, intrisa di vacuo decadentismo e di calligrafismo. Il che, né più né meno, equivaleva a una messa all'indice. Si è voluto poi iscriverlo nel libro nero dei traditori della causa neorealista, dunque dell'eredità morale e civile della resistenza. Ma quanti altri – ci si

deve domandare – hanno saputo e voluto raccontare una guerra disgraziata, allargandone ulteriormente confini e punti di vista, come accade ne *Le soldatesse* (1965)? Mentre veterani del mito della razza diventavano chierici organici, Zurlini si spendeva per un cinema antiretorico che aveva come unico referente l'umano ferito e umiliato. L'autobiografia è la malattia infantile di ogni forma d'arte, disse una volta. Eppure gran parte della critica proprio in chiave autobiografica lesse molti dei suoi film, soprattutto *Estate violenta*, *La ragazza con la valigia*, *La prima notte di quiete*. Gli altri, invece, attenevano al letterato: *Cronaca familiare*, *Il deserto dei tartari*. *Le soldatesse* e *Seduto alla sua destra*.

Il suo cinema consegna tracce rilevanti a quello successivo. Un capitolo a parte, romanzesco e poetico più che critico e analitico, dovrebbe essere incentrato sul destino di quel cappotto di cammello che non fu l'ultimo né del cinema e né del decennio. Esso appare nei tre dei film più importanti e coraggiosi prodotti nel corso di quella stagione, ovvero *La prima notte di quiete* ('72), *Ultimo tango a Parigi* ('73), *Gli occhi, la bocca* ('82). Zurlini, Bertolucci, Bellocchio. Delon, Brando, Castel. Daniele Dominici, professore di storia dell'arte, scappato dal rango e dall'ottusità della famiglia, scettico circa le passioni del presente (siano esse politiche o erotiche); Paul, giunto a Parigi in quel ricovero per prostitute e scavezzacollo che è l'hotel gestito da colei che sarà, fino al suicidio, sua moglie e che ha tante vite quante quelle incarnate dal suo attore (è la sua disillusione verso la recitazione a spingerlo alla nudità di fronte alla macchina da presa); infine Giovanni Pallidissimi, cristallino rimando a quel vagare lungo un decennio di tutto un cinema e di una generazione tornata a casa con le occhiaie e il morale a pezzi. Daniele, Paul, Giovanni, tre indomiti agonisti contro e dentro il loro tempo, i quali assolutizzano una condizione di solitudine al fine di dare alla propria vicenda carattere esemplare. Dominici è in qualche modo l'archetipo di questi personaggi che fanno della perdita di memoria la loro più vistosa ed inquietante caratteristica («Ho scordato troppe cose»). Amante risoluto a non voler essere padre, figlio perduto di una famiglia ricchissima e di un eroe di guerra, egli non si sentirà libero finché non avrà reciso completamente i legami con la famiglia, con la società, con ogni forma di struttura sociale organizzata. Daniele non può che attendere la morte come l'unico compimento possibile. Fa testo rispetto a questa interpretazione la citazione goethiana posta in esergo: «L'uomo è talmente tormentato che potrà riposare solo quando è morto, e la morte è il punto di arrivo di questo viaggiatore solitario». E ancora goethiano è il lapidario pronunciamento: «Finalmente

si dorme senza quiete». L'amore, come l'amicizia, non devono preesistergli, non si dà eredità possibile rispetto ai sentimenti. Almeno in questo il cinema di Zurlini è di una radicalità e di una coerenza davvero impressionanti – e ciò si potrebbe leggere in una chiave cristologica, come portato del suo cristianesimo anticlericale.

Da alcuni contributi presenti in questo libro si evince un giudizio controverso intorno a *La prima notte di quiete*. Pure, oltre ogni giudizio di merito, è difficile negare al film la funzione di statuto e di ologramma e, ancora, una chiara valenza testamentaria di chi, trent'anni prima, si era dato anima e corpo a un turbolento apprendistato sulle montagne per combattere contro i tedeschi nel Corpo italiano di liberazione. E insomma, senza bisogno di uccidere simbolicamente i padri, i personaggi di Zurlini cercano ostinatamente di abbracciare fratelli e amici, di trovare una sponda, un luogo di protezione. Dominici lo trova in quella squallida combriccola di pavoni di provincia, di vitelloni imbolsiti e intristiti da un diaframma meno fanciullesco di quello felliniano. I rimandi agli altri suoi film sono molti, precisi, inequivocabili. La sosta dopo la visita a Monterchi rimanda al cancello di *Estate violenta*, la grande casa dove vive Daniele a quella de *La ragazza con la valigia*, il rapporto di età sbilanciato, con donne più grandi degli uomini, qui si rovescia. Poi c'è il rapporto difficile con il padre. Centrale è la sua dimensione aperta, transeunte, cangiante, in progress.

Ci sono poi i progetti non portati a termine, alcuni dei quali inseguiti per anni e giunti fin quasi all'inizio delle riprese e ogni volta misteriosamente abortiti. Abbiamo voluto dedicarvi un capitolo corposo e di puntuale analisi testuale, incrociando fonti e interrogando le ambivalenti ricostruzioni dei testimoni, se non altro col fine di ridefinire un arco produttivo ricco e vivace, contraddistinto da una miriade di suggestioni provenienti dalle più svariate forme artistiche: la pittura, la letteratura, il teatro. Il cinema di Zurlini è dunque una germinazione seminale di spunti molteplici, un organismo complesso, non sempre organico o perfettamente compiuto e, proprio per questo, vitale, in quanto non pare inseguire soltanto il miraggio della forma. Un cinema permeabile soprattutto alle circostanze ed alle problematiche che attraversavano quegli anni, riflettute però non realisticamente né con le modalità e la fretta stilistica del cinema-inchiesta, bensì lasciando respirare le inquadrature, dando ai corpi e agli ambienti la possibilità di esprimere un tono vitale e riflessivo. E qui certo si sarà capito quanto fondamentale sia stata la le-

zione di Antonioni, non da ultimo la preminenza di corpi femminili in contesti borghesi o alto-borghesi da scarnificare con acribia e pazienza, operando come quella vecchia talpa sul lettino operatorio di una critica non semplicemente sociologica ed economica. Tutto questo per dire che l'isolamento e l'individualismo di Zurlini, uomo difficile e deluso, non ha impedito al suo cinema di camminare accanto a noi, anzi accanto al "noi", nel bene comune della fraternità.



Le ragazze di Sanfrediano

Cinque inverni. Il cinema di Valerio Zurlini  
da *Le ragazze di Sanfrediano* a *Estate violenta*  
di Giancarlo Mancini

Quando ricordò il periodo intercorso tra l'ultimo di una serie di cortometraggi, alcuni dei quali molto belli, e l'inizio della lavorazione del suo primo film, *Le ragazze di Sanfrediano*, Valerio Zurlini lo descrisse come un intervallo molto lungo, un "purgatorio". Ad essersi impressa nella sua memoria, in quel giro di tempo, è stata la volontà di affrontare cose grandi e pericolose, insomma una prova di vita più che di cinema. In quei mesi lavorò su molti soggetti: una riduzione del *Cugino Basilio* di Eça de Queiroz ambientata a Pesaro, un rifacimento di *Addio alle armi*, la storia del Corpo Italiano di liberazione, le giornate dell'avventura fiumana di D'Annunzio e molto altro, progetti spesso suggeriti dalla letteratura o dalla storia italiana. Tutto normale per un giovane che si era esercitato in filmati pubblicitari e, appunto, in cortometraggi che rivelavano un'attenzione precipua alle persone dietro le "facce", dai "generici" di Cinecittà ai suonatori di Via Barberia e ai pugilatori dilettanti.

La Lux di Gualino e Gatti gli aveva fatto balenare l'opportunità, dopo averlo aiutato a finire *I pugilatori*, di debuttare con un lungometraggio, lasciandogli la libertà di scegliere il soggetto e di curarne un trattamento, anche per metterne alla prova le capacità pratiche. Oggi ingiustamente dimenticati, Gualino e Gatti, l'avvocato e l'ingegnere, l'affarista spedito al confine dal regime negli anni Trenta per speculazione e il raffinato musicologo dai modi ottocenteschi, furono certamente tra i protagonisti della rinascita del cinema italiano nel dopoguerra, e basti pensare che proprio dentro la Lux si fecero rapidamente strada i due maggiori produttori del nostro cinema a venire: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. Questa azienda, attiva già durante il fascismo, produceva praticamente di tutto, da *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Lattuada a *Vivere in pace* di Zampa sino a *Gioventù perduta* di Germi, solo per citare tre film dello stesso anno, il '47, di registi dalla lunga e fortunata carriera<sup>1</sup>. Era la nostra major company negli anni del sottosegretariato allo

spettacolo del giovane Giulio Andreotti e dei primi governi monocolori democristiani. Caratterizzata da un listino orientato verso il cinema popolare, ma non indifferente alle problematiche sociali ed economiche dell'immediato dopoguerra, con un occhio dentro i nostri generi di maggior affidabilità e tradizione (la commedia, l'avventura, la farsa) e l'altro al nuovo cinema neorealista, non disdegnando infine tentativi di contaminazione anche di grande successo come *Riso Amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, pellicola che segna il successo clamoroso di Silvana Mangano e Vittorio Gassman.

<sup>1</sup> Sulle caratteristiche della Lux negli anni del dopoguerra è necessario ricorrere al fondamentale saggio di Alberto Farassino pubblicato nel 2000 in occasione della retrospettiva organizzata dal festival di Pesaro: «Il sistema produttivo della Lux comporta una certa ricorrenza di generi, temi, attori e registi, ma il rapporto almeno tripolare tra società, produttore e autore (identificando in questa figura astratta, per schematizzare, tutti gli aspetti singolari ed estetici di un film e includendovi dunque alcuni sceneggiatori, fra cui i più attivi sono Suso Cecchi D'Amico, Tullio Pinelli, Piero Tellini e anche Mario Monicelli e Federico Fellini) determina una varietà di apporti che evita la produzione standard o seriale, come accade per esempio alla Titanus o presso case minori. [...] Ci sono registi che, pur avendo eventualmente esordito in precedenza, possono essere considerati delle scoperte della Lux e in ogni caso lavorano ora per esse sistematicamente o quasi, rappresentando al meglio il suo stile e la sua politica produttiva. Uno di questi è Pietro Germi, il genovese che fa coppia con il piemontese Rovere per realizzare il cinema meridionalista della casa: *Gioventù perduta*, *In nome della legge*, *Il cammino della speranza*, *Il brigante di Tacca del Lupo*. [...] Meno prestigioso, ma capace di dare alla Lux alcuni dei suoi maggiori successi, è Luigi Zampa, sempre considerato ai margini del nuovo cinema per la sua propensione alla commedia. Eppure non solo *Vivere in pace* e *Onorevole Angelina*, ma anche *Cuori senza frontiere* e *Campane a martello*, quest'ultimo girato pure in versione inglese con il titolo *OK Agostina*, contengono elementi espliciti di poetica neorealista quali non molti altri film dell'epoca possono vantare. Ed è di marca Lux il neorealismo fiammeggiante di Giuseppe De Santis, comunista professore per il quale il capitalista Gualino ha la massima stima, anche in virtù del successo mondiale di *Riso amaro*, ma non al punto da pagargli, dopo l'esteticamente e politicamente estremistico *Non c'è pace tra gli ulivi*, anche l'epopea dell'occupazione delle terre in Calabria in *Noi che non facciamo crescere il grano*. [...] Gualino ama i registi colti, con cui può discutere di arte e di letteratura, indipendentemente dai film che fanno. Così diventa un autore Lux un cineasta che è l'opposto di De Santis, Riccardo Freda». Alberto Farassino, "Roma, Via Po" in (a cura di), *Lux Film. Catalogo della XIX Rassegna Internazionale Retrospettiva*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Editrice Il Castoro, Milano, 2000, pp. 35-37.

Oggi quel momento artisticamente glorioso appare largamente storicizzato sotto il segno dominante del neorealismo, con tutti i suoi addentellati teorici e pratici: il legame a filo doppio con la realtà, gli attori presi dalla strada, l'attenzione verso un'umanità senza voce, la fiducia nella capacità del cinema stesso di raccontare ogni aspetto della vita umana. Ma più ampio e variegato produttivamente e artisticamente oggi effettivamente ci sembra quel periodo. Anche perché più composito e ricco di possibilità interpretative risultava già nei suoi anni di trionfale penetrazione, tra i registi e gli sceneggiatori, così come tra i critici e gli intellettuali. A ciò si può qui solo accennare, attraverso uno scritto, assai importante, di un esponente di spicco delle congregazioni vaticane, il domenicano Félix Morlion. Studioso di teologia e di filosofia politica, appassionato di cinema, Morlion giunse in Italia nel '44, al servizio (così sembra) dell'OSS, il servizio segreto da cui poi nascerà la CIA. A Roma Morlion fonda l'Università ProDeo, oggi Luiss, dedicandosi allo studio ed all'affinamento delle tecniche di controinformazione e di infiltrazione e divenendo rapidamente uno dei personaggi cardine nel rapporto tra alte gerarchie d'oltre Tevere, autorità italiane e servizi americani. Intitolato "Le basi filosofiche del neorealismo", il saggio di Morlion individua la novità del movimento nella preminenza dei fatti sulla forma, o, per dirla con le sue parole, del «[...] mezzo d'espressione che si sacrifica in ciò che è espresso. Il cineasta ha scoperto una realtà profonda, dinamica, veramente umana in un episodio della guerra (*Un giorno nella vita*, *Roma città aperta*, *Paisà*, *Vivere in pace*, *Il sole sorge ancora*), in un fatto diverso del dopoguerra (*Sciuscià*, *Germania anno zero*), in tre o quattro gruppi eguali alle migliaia d'altri nel treno che corre verso Loreto (*La porta del cielo*), in un aneddoto banale d'un commesso viaggiatore nient'affatto eroico e nemmeno infedele, in un incontro fortuito con una ragazza in treno (*Quattro passi tra le nuvole*). [...] Di più: non solamente egli disprezza la bellezza intellettuale e spirituale, nel senso stretto che abbiamo definito qui sopra. Un brillante critico francese ha potuto dire: "Quando se ne legge il riassunto, gli scenari di molti film italiani non resistono al ridicolo. Ridotti all'intreccio, spesso non sono che melodrammi moralizzanti". Si deve dire che Rossellini e alcuni altri sono forse andati un po' oltre nella loro confidenza tipicamente italiana nell'ispirazione del momento: il contatto fresco e vigoroso con il reale, che è il soggetto del film. Ma anche questo si spiega: la sceneggiatura accuratamente preparata non è che un mezzo, e sovente una sceneggiatura troppo finita impedisce al realizzatore di cominciare a creare con i suoi propri mezzi i gesti e i volti che formano l'anima dei gruppi d'uomini semplici e scenografie autentiche che sono gli



strumenti del dramma. La scuola neorealistica italiana non ha che una tesi, opposta alle tesi formalistiche che fanno del cinema un giuoco d'ombre, di parole, di situazioni e complicazioni inventate. La tesi è questa: lo schermo è una finestra magica che s'apre sul reale, l'arte cinematografica è l'arte di ricreare per mezzo della scelta la più libera nella immensa creazione materiale, la visione più intensa di questa realtà invisibile: i movimenti dell'anima invisibile. Il fondo di ogni grande arte non è quello che uno pensa sulla realtà ma quello che è la realtà. Nell'ultima visione di ciò che è, l'artista e il pubblico dimenticano con gioia le invenzioni artistiche che sono servite di mezzo per questa cosa nuova messa al mondo (e noi pensiamo al profondo parallelismo con le parole del Vangelo che descrivono la gioia della madre che ha messo al mondo un uomo, nuovo essere vivente)<sup>2</sup>».

Dopo la lunga notte fascista, nella quale il presente non filtrava nella pellicola se non in forma di lontanissima eco, si è riacquistata la libertà di poter dire direttamente le cose del mondo guardandole nel loro agire, come se fossero davvero nuove. Nuovi dunque sono lo sguardo e la posizione del regista nell'opera. Ciò che alcuni (Antonioni, Fellini, Visconti, Lizzani, De Santis, ecc.) avevano solo teorizzato e discusso negli anni del regime, dentro e fuori la rivista «Cinema» – nel momento in cui erano venuti a contatto con i grandi maestri del cinema mondiale (Chaplin, Pudovkin, Eizenstein, Murnau, ecc.), ora addiveniva a prassi. Liberati dal frondismo critico si incamminano verso la produzione di un cinema consapevolmente attento a cogliere nella realtà quanto di necessario poteva servire per sviluppare un discorso critico dentro la società. Ma è giusto qui pigliare in considerazione anche quanti interpretarono il nuovo modo di guardare alle cose come un portato diretto, una filiazione di quanto era accaduto in Italia dopo l'8 settembre, innanzitutto il movimento partigiano e la costituzione repubblicana. I due maggiori esponenti di un pensiero critico riconducibile al fronte popolare, e più ancora specificatamente al partito comunista, Umberto Barbaro e Guido Aristarco, diversamente da Morlion, leggevano in alcuni film di quel periodo la possibilità di sviluppare una scientifica metodologia critica e anche politica, un modo di mettere in chiaro le contraddizioni della società per poterne poi attuare il superamento. Il richiamo ai fondamenti

<sup>2</sup> Felix Morlion, «Le basi filosofiche del neorealismo» in «Bianco & Nero», n. 4, giugno 1948, ora in AA. VV., *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1974, pp. 51-52.

del pensiero marxista è chiaro, ad esempio, in questo brano di Barbaro: «Il marxismo-leninismo arma il critico per intendere, analiticamente e sinteticamente, la realtà e gli suggerisce la via per agire su di essa, trasformandola e rigenerandola. [...] La critica ispirata al marxismo-leninismo è la sola che porti alla retta valutazione delle opere, nella loro complessità e nella interezza della loro significazione ideologica e della loro influenza e importanza sociale, non meno che nel loro effettivo valore d'arte»<sup>3</sup>. Aristarco così riesamina, diversi anni dopo e con una lucidità di cui pochi gli hanno voluto rendere ragione, le convinzioni sue e di tutta una schiera di intellettuali ed artisti: «Il cinema italiano del dopoguerra, anzi il cinema tout court, fu per molti di noi il neorealismo. Dopo quella di *Ossessione* – già così teso a quella lezione di Verga, di De Santis e del neorinascimento letterario americano, di una ripresa di interessi legata all'esigenza dei tempi – ecco, per me e altri una nuova “stagione” di desiderio di scalare successive montagne incantate, di approdare a più consistenti e articolate “isole di Ulisse” sia pure nei limiti di libertà e di giustizia. [...] Nel nuovo “dover essere” del nostro cinema dopo la letteratura fascista e la “ripresa di una certa vita democratica, si presumeva di cambiare il mondo o il governo mediante una dozzina di film, slogan che uscivano dal petto con la determinazione di una pallottola”, aggiungeva Zavattini. [...] Il neorealismo postulava, contrariamente alla maggioranza del cinema tradizionale, che l'oggetto può apparire anche insignificante; che i fatti di per sé insignificanti possono arrivare a un “potere manifestante”; che le cose dicono qualcosa d'altro da ciò che è scritto nella loro immediata presenza e la “realtà prima”, che appare immediatamente, non basta più; la realtà seconda è il tema del dover essere del nuovo cinema [...]. C'era un divario tra principi teorici, poetiche e la prassi: i primi senza dubbio più avanzati della seconda. Per esempio, pochi film abolirono effettivamente la storia, cioè la trama, l'intreccio (neppure *Roma città aperta* e alcuni episodi dello stesso *Paisà*, che non a caso risultano i meno belli) e i traslati cadevano nel bozzettismo. A parte qualche esempio (*La terra trema*, appunto) anche quelli che vengono definiti capolavori, ideologicamente si collocano nell'andare al popolo non nell'essere popolo. Vale a dire non in un socialismo che tende al rovesciamento dell'ordine borghese esistente in quello immaturo»<sup>4</sup>. Dopo la sconfitta del fronte popolare alle prime elezioni

<sup>3</sup> Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 189.

<sup>4</sup> Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio, Palermo, 1995, pp. 198-99 e 200.

ni libere della storia repubblicana (1948) e il conseguente periodo di stabilizzazione del governo centrista, da più parti inizia a farsi strada il dubbio che quanto di compatto si era visto nella società italiana, e in quel cinema che ne voleva essere lo specchio avveduto, si andava sempre più diversificando in termini di interessi immediati, materiali e immateriali. Il fronte della critica si trova a dover pigliare atto del rapido mutamento della società italiana di fronte all'imperativo della ricostruzione, dell'industrializzazione estensiva (anche se per il momento quasi esclusivamente al centro-nord), della scommessa internazionalista da grande impresa dell'ENI di Enrico Mattei. Alcuni s'avviano verso una revisione generale e viscerale di quanto si era andato elaborando fino a quel momento, altri arroccano la propria posizione, dogmatizzandola. Si può vedere, a riprova, l'articolo di analisi su un importante convegno sul neorealismo, svoltosi a Parma nel '53, scritto da Giulio Cesare Castello su «Cinema»<sup>5</sup>, intitolato significativamente «Il neorealismo è vivo»<sup>6</sup>. Proprio mentre la produzione cinematografica si orienta verso una commistione del nuovo cinema con generi e modalità di racconto «popolare», una parte non secondaria della critica sembra cristallizzare le ragioni di un tempo per renderle indiscutibili.

Nel '54, mentre Zurlini si mette a lavorare al suo primo lungometraggio, escono due importanti opere destinate a dividere la critica e a segnare un punto di sviluppo cruciale per la storia del nostro cinema: *Senso* e *La strada*. Se nel '43 Visconti aveva inaugurato la nuova stagione realizzando *Ossessione*, già nel '48, con *La terra trema*, l'utilizzo del dialetto puntellava con conseguenze storiche e ideologiche importanti l'affresco tratto da Verga. Ora ecco manifestarsi un ulteriore stadio evolutivo nella sua poetica, *Senso*, appunto. Aristarco, in un importante articolo uscito su «Cinema nuovo» e intitolato «Dal neorealismo al realismo», sintetizza il fulcro dell'operazione

<sup>5</sup> Una delle più importanti riviste italiane di cinema, fondata da Guido Aristarco nel 1952, a cui parteciparono, tra gli altri: Adelio Ferrero, Paolo Gobetti, Renzo Renzi.

<sup>6</sup> Svoltosi il 3, 4 e 5 dicembre 1953, il convegno di Parma lascia emergere, pur nell'obbligo di dover constatare l'apertura di una forbice sempre più evidente tra teoria e pratica neorealista, tra intenzioni e risultati, la convinzione estesa di un'eredità da preservare e se possibile rilanciare, difendendola da tutti quei nemici, interni ed esterni, rei di averne determinato le incertezze attuali. Per un resoconto dettagliato degli interventi si può consultare l'articolo di Giulio Cesare Castello, «Il neorealismo cinematografico» in «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1955.

come un passaggio dal racconto di uno scapigliato al romanzo storico con più di una parentela con le *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo «Con *Senso* si può dire dunque che nasce davvero, e nell'accezione di un Tolstoj o di un Nievo, il grande film storico, il romanzo cinematografico; esso esprime il bisogno di attraversare, parafrasando il Russo, la coscienza cinematografica nazionale – infiacchita e invanita in un esercizio estrinseco di “suoni” poetici e di situazioni convenzionali –, di attraversarlo degli elementi positivi e vitali della storia, perché le passioni si calino da un mondo attratto nel mondo vivo delle “opere” umane in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, maturi il riscatto e la catarsi del nostro presente. [...] E intanto nel cinema realistico, che nel dopoguerra seppe dire meglio e di più, con maggiore autenticità, della letteratura, e ora nella letteratura (e non in quella migliore) si inaridisce, esplose la potenza rivoluzionaria di *Senso*»<sup>7</sup>. Se il neorealismo trovava la sua materia direttamente nella realtà, ora, con il realismo, è la Storia a diventare oggetto e occasione di confronto con il presente. Non solo, ma questa “realtà storica” è rielaborata criticamente (e dialetticamente, potremo dire, vista l'importanza per Visconti della lettura gramsciana del risorgimento come rivoluzione mancata). In tale evoluzione si completa, per Aristarco, il passaggio dalla fase oggettiva a quella critica del nuovo cinema.

Luigi Chiarini, altro fondamentale personaggio del dibattito critico del tempo, vede nell'opera non un'evoluzione o un passaggio, ma un congedo dal neorealismo, un gettare a mare tutta un'esperienza artistica, culturale e umana. *Senso* non può dirsi neorealista, a detta di Chiarini, perché antepone il piano letterario, teatrale, spettacolare, a quello oggettivo, documentario. Il gusto visivo di Visconti prevarica sul contenuto. «Non che manchi a Visconti un preciso mondo ideologico – scrive Chiarini – che può trovare in *Senso* anche chi non si arresti all'ammirazione per la sua forma; visione, tema o tesi non vanno ricercati qua e là nelle battute polemiche appuntate come spilli sul bellissimo trapunto, ma proprio in quel suo linguaggio visivo raffinato, che se raffrena e raggela nella composizione del quadro sentimenti e idee non per tanto è vuoto e astratto arabesco. Si veda, un esempio per tutti, il finale: la fucilazione di Mahler nasce da una precisa concezione morale di condanna per il cinico protagonista assunto a simbolo di un mondo destinato a decomporsi, un mondo che ha avuto il suo splendore, ma che precipiterà

<sup>7</sup> Guido Aristarco, «Dal neorealismo al realismo» in *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Guarnaldi, Firenze, 1975, p. 878.

nell'ombra. Senonché quei sapienti effetti di luce, quelle zone scure, quelle giacche bianche e la stessa distribuzione armonica e geometrica dei personaggi prendono tale rilievo pittorico, si compongono in un così bel quadro da smorzare nell'ammirazione il profondo significato da cui il fotogramma è sorto. Quale diversità con la fucilazione del prete in *Roma città aperta!*»<sup>8</sup>. Alla base di questo rifiuto del valore culturale profondo di *Senso* c'è la distinzione, operata da Chiarini, tra spettacolo e film: «Questa distinzione si fondava esclusivamente sull'esperienza che ci viene dal diverso impiego del cinema come mezzo di “comunicazione” e di “espressione”. La macchina da presa, infatti, da una parte si è inserita nella tradizione dello spettacolo, al quale ha apportato la ricchezza dei suoi mezzi, dall'altra ha svolto quella che è la sua fondamentale e specifica possibilità espressiva, insita nel realismo dell'immagine fotografica in movimento, anche sonora»<sup>9</sup>. Chiarini, insomma, non nega a *Senso* la pregevolezza della sua fattura bensì lo statuto di opera capace di segnare un'epoca, di essere il provvidenziale ponte tra il neorealismo e il realismo: «Ai realismi con aggettivi (cattolico, socialista, storico) preferiamo sempre il neorealismo per il fatto che la realtà com'è non ci fa paura e a esserle fedeli sappiamo qual è l'unica lezione che se ne può cavare»<sup>10</sup>.

Nel '54 esce un altro film da subito ascritto a quei tentativi di superamento del neorealismo, ossia *La strada* di Fellini. I due artisti ambulanti Gelsomina e Zampanò, pur esibendosi quasi ogni giorno, non entrano in relazione con le persone che incontrano, i problemi che li abitano appartengono solo a loro e vivono in una simbiosi problematica, in un versamento reciproco di impulsi nervosi. Zampanò è irascibile, umorale, a volte violento, mentre Gelsomina è fragile, timida, insicura. A Fellini interessa questa loro realtà parallela, inesistente per gli altri. Se in *Senso* Aristarco coglie il sopraggiungere di un avanzamento della riflessione intorno all'identità italiana, così riflettendo sul suo momento fondativo, qui si assiste al rovesciamento dell'ipotesi di lavoro neorealista. Il mondo di Gelsomina e Zampanò non si può comprendere solo con la ragione, governato com'è da matrici irrazionali. Due principi ordinatori, in un certo senso, si frappongono al fluire degli eventi: il

<sup>8</sup> Luigi Chiarini, “Tradisce il neorealismo” in G. Aristarco (a cura di), *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, cit., p. 884.

<sup>9</sup> Ivi, p. 886.

<sup>10</sup> Ivi, p. 885-6.

regista vuole aggiungere qualcosa alla narrazione; i fatti non funzionano più in sé ma in ragione di una funzione stabilita a monte del processo creativo. Pur vedendovi la manifestazione di un “bozzettismo d'anteguerra” chiuso in se stesso, per Aristarco *La strada* fornisce «[...] la riprova, nel nostro cinema, di una crisi individuale – quella appunto di Fellini – la quale si riflette in una crisi sempre più estesa, collettiva: l'indice di una dubbia partecipazione dei nostri registi alla vita nazionale, di una non matura e profonda conoscenza della realtà e il tentativo di ridurla sempre più alle dimensioni della propria psicologia, a un isolamento spacciato per autosufficienza. [...] Non nascondiamo o respingiamo personali responsabilità nella incertezza odierna (avremmo dovuto fare di più e meglio, con maggiore chiarezza), ma non ci si può certo addebitare il fatto specifico che “alcuni neorealisti paiono pensare di non poter fare un film se non possono mettere un uomo con gli abiti stracciati davanti alla macchina da presa”; tra gli “alcuni” del resto, a giudicare dalla sua filmografia, dobbiamo mettere lo stesso Fellini (da *Lo Sceicco bianco* a *Cabiria*). È evidente che il distintivo, la bandiera del neorealismo non sono gli stracci almeno nell'accezione esterna della parola. [...] Di qui le nostre discussioni pubbliche e private con Zavattini, il nostro parlare l'uno all'altro questa volta e non l'uno accanto all'altro, la nostra intatta, anzi rafforzata amicizia. Dissentiamo da lui sul fatto ad esempio che il regista non debba cercare di influenzare la realtà per raccontarla, che il suo compito non sia semplicemente di registrare quello che avviene davanti la camera. Al metodo per così dire neozoliano del nostro cinema abbiamo preferito, insistendo quasi con monotonia, un metodo neobalzachiano, neostendhaliano, che portasse non al neorealismo (naturalismo nelle sue varie specie) ma al grande, vero, autentico realismo. In una impostazione realistica non è il dato cronachistico di partenza che conta, ma come in una chiara prospettiva questo dato si allontana dalla media, dal quotidiano, dal contingente, per assurgere all'essenza del fenomeno, al tipico – alla creazione di personaggi nei quali, come si è visto anche di recente in *Un re a New York*, convergono e si intrecciano in vivente, contraddittoria unità tutti i tratti salienti di quella unità dinamica in cui la vera narrativa rispecchia la vita; tutte le contraddizioni più importanti, sociali, morali e psicologiche, di un'epoca. [...] Sfiducia nel razionale e nella realtà, si direbbe, oltre che nella società»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Guido Aristarco, “La Strada e Le notti di Cabiria” in *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, cit., p. 637-8, 648-9.

Oltre a queste due esemplari pietre di paragone di un cinema che si andava aprendo verso nuove possibilità espressive, capaci di ibridare l'attenzione verso la realtà con il romanzesco o il fiabesco, sempre nel '54 escono *Pane amore e fantasia* e *Pane amore e gelosia*, nei quali, pur non mettendo fuori campo i grandi problemi dell'arretratezza della provincia meridionale, li si compendia con la vitalità, l'amore, la bontà d'animo. Ci sono l'invenzione della Loren come campione di una bellezza spontanea e popolare, la "maggiorata fisica", l'utilizzo del dialetto, una storia a lieto fine in un misero paesino di campagna. E c'è soprattutto Vittorio De Sica, l'autore di *Ladri di biciclette* e *Sciucchià*, qui interprete del maresciallo dei carabinieri Antonio Carotenuto. Non si tratta di semplici "diversivi", ma di segni di vita di un cinema in piena crescita produttiva. In controtendenza rispetto ai progetti della critica, comunque non classificabili come incidenti di percorso.

Un'altra interessante contaminazione del neorealismo con la nostra tradizione spettacolare è la tendenza "rosa", di cui Luciano Emmer è stato, in quegli anni, una delle personalità più significative. In *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) a segnalarsi, immediatamente dopo l'inquadratura della celebre meta turistica romana, è la voce incaricata di descrivere lo scenario in cui si svolgerà la storia. Non è l'impersonale narratore a oggettivamente scortarci, ma una guida turistica, un personaggio a cui se ne sostituisce subito dopo un altro, un professore (interpretato dallo scrittore Giorgio Bassani), edotto sulla vita delle tre protagoniste in quanto le osserva tutti i giorni dalla sua finestra. Un altro esempio interessante, restando ad Emmer, è *Domenica d'agosto* (1950), pannello collettivo su una numerosa famiglia romana "impegnata", se così si può dire, nella scappatella al mare. Oltre a loro sulla spiaggia si incontrano aristocratici, commercianti, popolani, con qualche residuo di memoria dell'ultima guerra qua e là, ad esempio il cartello che mette in guardia i bagnanti dalle mine.

### *Alla ricerca di un cinema genuinamente popolare*

Quando si ritrova tra le mani il racconto lungo di Vasco Pratolini, un emblema della narrativa "impegnata", Zurlini è incerto sulla risposta da dare. *Le ragazze di Sanfrediano* è un divertimento che, seppur immerso in un ambiente simile, appare diverso da *Cronache di poveri amanti* (di cui pure si sta progettando una riduzione da parte di Carlo Lizzani) o da *Un eroe del nostro tempo*. Pubblicato sul finire degli anni '40, *Le ragazze* è ambientato in

uno dei quartieri popolari di Firenze all'indomani della liberazione, quando la vita quotidiana è ancora possibile coglierla come insorgere aurorale di sentimenti e bisogni. Protagoniste sono le creature femminili del quartiere, alcune delle quali molto belle, altre più raffinate, altre ancora né belle né raffinate e comunque dotate di quella rotondità di forme capace di attirare immediatamente l'attenzione dei coetanei maschi. Si chiamano Tosca, Mafalda, Gina, Silvana, Loretta, Bice, e tutte sono state, presto o tardi, ammaliate dal fascino di Andrea Sernesi detto Bob per la sua (assai opinabile) somiglianza con Robert Taylor, uno degli attori americani più famosi ed apprezzati dell'epoca. Ciascuna ovviamente viene tenuta all'oscuro di una così rigogliosa presenza di concorrenti. Verrà poi il tempo di qualche blanda e generica promessa di un futuro più stabile, ma anche di appuntamenti in orari e luoghi da amanti perduti. Finché, per evidenti problemi di sovrappollamento, il ménage inizierà a mostrare qualche crepa in quel complesso congegno di appuntamenti mancati e di fuggevoli baci, e il tentativo di accaparrarsi la più adulta e colta Bice sarà il classico passo falso. Il gioco di Bob verrà smascherato. Le più antiche e dunque più furibonde "ragazze di Bob", ovvero Tosca, Mafalda e Silvana, decideranno di attirarlo in una trappola e di vendicarsi su quel corpo per anni bramato. Infine, non paghe, lo isseranno su un carretto e lo porteranno in giro per il quartiere come un trofeo di guerra. *Le ragazze di Sanfrediano*, dunque, è un apologo agrodolce sul gallismo italico, una beffa ai danni della menzogna e dell'impostura. Già nel '50 lo scrittore e il regista ebbero modo di incontrarsi. C'era l'idea di adattare per lo schermo *Cronaca familiare*, ma Pratolini non acconsentì. Quando la Lux gli offre l'opportunità di stendere una sceneggiatura de *Le ragazze*, Zurlini, nonostante avesse propositi più ambiziosi, decise di accettare la sfida di un debutto su "commissione". Assieme ai suoi due più stretti collaboratori, Rinaldo Ricci e Giulio Questi, decide di andare di persona sui luoghi del racconto. Tra il '53 e il '54 compie diversi sopralluoghi, mettendo a frutto l'esperienza nell'indagine sul campo perfezionata con i cortometraggi.

Su «Cinema nuovo», la rivista diretta da Aristarco, nel dicembre del '53 esce un ampio fotoreportage del set, con una lettera dell'esordiente piena di propositi incoraggianti rispetto alla linea editoriale propugnata dal periodico «[...] il cinema raramente esplora l'Italia in un raggio distante da Roma. Una cosa che crediamo quindi di avere intuito è la necessità di un allargamento, diciamo cittadino, della storia. Il quadro di un solo quartiere, che per di più oggi non si può dire rappresenti l'intima essenza della città o di una classe sociale, sarebbe restrittivo della narrazione e forse non utile al

contributo di conoscenza e di amore che devono essere peculiari nel cinema italiano. È possibile fare questo senza tradire il colore e il sapore del libro? [...] Collateralmente si è sviluppata in noi l'esigenza di raccontare la storia di Pratolini in un senso genuinamente popolare. Per popolare intendo non tanto le cose prese di mira dalla macchina da presa, quanto la posizione morale di coloro che la manovrano. Una posizione disposta forse a prendere una ragione critica per incontrarne una solidale, capace di comprendere la struttura sociale del popolo fiorentino non con il distacco dell'osservazione ma con l'affetto della consanguineità<sup>12</sup>. Lo spazio concessogli è una significativa apertura di credito verso un giovane regista che decide di esplorare un angolo della provincia italiana. Un quartiere per una città, Sanfrediano per Firenze, come Trastevere lo era stato per Roma (in *Storia di un quartiere*).

Sulla riduzione si mettono al lavoro Suso Cecchi D'Amico e lo stesso Pratolini, ma il risultato non convince i produttori. L'incarico passa ad Akos Tolnay, ma anche stavolta il copione non passa il vaglio. A questo punto Zurlini coinvolge un giovane conosciuto tempo addietro, Leo Benvenuti, oggi uno dei maestri della commedia all'italiana. Quella che sarà la stesura definitiva mantiene una sostanziale fedeltà all'originale fino all'epilogo, dove, anziché essere "simbolicamente" smembrato dalle furie, Bob viene ricondotto a calci sulla retta via proprio mentre cercava di squagliarsela con la modista. Se l'arco narrativo descritto da Pratolini nel libro presentava una conclusione attinente allo svolgimento corale, ora la sensazione è di un freddo rimaneggiamento da laboratorio di una trama che così rimane monca della sua evoluzione "morale". Il film rivela tuttavia un'eleganza di tocco e una capacità di tenere con mano sicura una paletta emotiva che oscilla per impercettibili movimenti fino al deflagrante epilogo. L'intenzione di uno sguardo originale verso ambienti e quartieri così particolari di una città come Firenze, dichiarata durante i sopralluoghi, non si ritrova però effettivamente sullo schermo. La pregevole scena d'apertura su cui scorrono i titoli, con Bob in motorino che percorre il Lungarno per dirigersi verso Sanfrediano, non ha seguito. A parte qualche alterco tra vicini da un balcone all'altro, l'attenzione verso l'intreccio amoroso è predominante. Le ragioni della committenza pesano molto più delle personali motivazioni, anche se non risultano notizie di specifiche forzature né durante le riprese né in fase montaggio.

<sup>12</sup> N. F., "Sopralluogo a Sanfrediano" in «Cinema nuovo», n. 26, 31 dicembre 1953.

La critica, non risparmiando il suo biasimo verso un risultato ritenuto inconcludente, non in grado di appagare le aspettative. Probabilmente si sarebbe voluto, attraverso la frammentazione narrativa in una serie di segmenti che seguono Bob nelle sue avventure e fino alla baruffa finale, che emergesse con più efficacia l'ambiente e non il personaggio. Invece il risultato, similmente ad Emmer, è di una corallità frantumata, quasi a prefigurare i film ad episodi che di lì a poco faranno la fortuna economica del cinema italiano. Né personaggi e né tanto meno le loro azioni hanno qualcosa di esemplare.

Più o meno nello stesso periodo esce nelle sale un altro lungometraggio di diversa ambientazione, tonalità emotiva e intensità analitica di un autore che pure è molto caro a Zurlini sin da quei cortometraggi così importanti per rigore di sguardo e tenuta: *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Ciò che interessa qui è il modo in cui si riesce a tratteggiare con estrema sicurezza un demi-monde in bilico tra moda e arte, e soprattutto una rosa di personaggi femminili inappagati, cinici, competitivi. L'addio finale di Clelia (interpretata da Eleonora Rossi Drago protagonista del film successivo di Zurlini, *Estate violenta*, ulteriore punto di contatto tra i due, oltre all'apporto di Gianni Di Venanzo e di Suso Cecchi D'Amico) all'atelier torinese che rappresentava per lei una promozione anche sociale per tornarsene a Roma, appare certo come una sconfitta se letta con gli occhi di quelle "amiche". Ma, ai suoi occhi, lo schianto è rappresentato dalla delusione sentimentale con il geometra Lorenzo. Allo sguardo distante di Antonioni verso personaggi per i quali non nutre alcuna simpatia, Zurlini contrappone la scelta dell'affettuosa "consanguineità", probabilmente nel desiderio di restare il più possibile fedele a quel carattere genuinamente popolare del romanzo.

L'eleganza della messa in scena e la freschezza della sua visione non riescono comunque ad ovviare a una sceneggiatura che sottrae invece di arricchire il già esile tessuto emotivo del "riposo pratoliniano". Per «Cinema nuovo», l'aspirazione ad una contaminazione non al ribasso tra l'indagine di ispirazione neorealista di un cantuccio della provincia italiana non industrializzata e una narrazione brillante ma non edulcorata, non risulta soddisfacente. Scrive infatti Aristarco: «Tanto è volgare, da fiera come si è detto, *Questo è il cinerama*, quanto vuol essere e in parte risulta elegante *Le ragazze di Sanfrediano*. È il primo lungometraggio di un giovane e intelligente documentarista: Valerio Zurlini. Avrebbe voluto debuttare con un altro soggetto, suo, ma non si può dire che, almeno in un primo momento, non si sia avvicinato con entusiasmo alla storia scritta da Pratolini. "Per un anno abbiamo maturato un soggetto" ci scriveva dopo un primo sopralluogo, "e ora siamo di fronte

alle conclusioni, a tu per tu con la realtà. Il compito primo che ci siamo prefissi è un compito di chiarificazione in noi stessi. La sensibilità di Pratolini ha trasformato la realtà di Sanfrediano in un opus dove confluiscono ragioni di affetto, di memoria, di nostalgia, di costume, di critica, di divertimento. Noi non siamo fiorentini. Di questa pianta in rigoglio dobbiamo rintracciare il seme. Dobbiamo cioè conoscere e amare quella ragione che determinò la nascita del libro, ora trasformato in sceneggiatura”. E per rintracciare questo seme, per un “allargamento cittadino” della storia, alla quale egli intendeva dare aspetti di corallità maggiore, entrò dovunque: nella Pignone occupata dagli operai, nelle case di moda di Via Tornabuoni, nei dancing di periferia, nelle palestre, nelle case del popolo di Rifredi e di Sesto Fiorentino, nei caffè, nelle case, nei negozi, nelle trattorie; insieme con i suoi diretti collaboratori (di quella prima stesura Questi e Aristo Ciruzzi) si commosse davanti al grave silenzio degli scioperanti in corteo per le strade del centro; cercò di vivere, insomma, in una città italiana. Ma inutilmente lo spettatore cercherà ora – dopo tante sceneggiature fatte e rifatte – quel seme di cui si parlava, quell’allargamento della storia, quella maggiore corallità; e una chiarificazione e una città italiana. All’allargamento è subentrata una restrizione, alla città italiana una città anonima: sono rimasti i difetti del romanzo, non i suoi pregi e il suo spirito, o una interpretazione più o meno critica di esso. Non esistono né ambiente né clima veri: il “rione dei beceri modello” innanzitutto, cioè il quartiere più malsano di Firenze, dove “nel cuore delle strade, popolate come formicai, si trovano il Deposito Centrale delle immondizie, il Dormitorio Pubblico, le Caserme”, e le case sono antiche per le loro pietre e più ancora per il loro squallore. Quest’avventura pratoliniana dei nostri giorni perde la sua proiezione storica, le dimensioni del tempo: i giorni della guerra, dei bombardamenti, dell’insurrezione, degli alleati che arrivano mentre di qua dall’Arno partigiani e fascisti sparano, e i “neri” vengono messi contro il muro di Piazza del Carmine. Né hanno storia le ragazze: Tosca, che tiene in mano le strisce di paglia da quando è nata, Silvana la ricamatrice, le cui dita valgono oro, e Mafalda la figlia del vetturale, Bice candida e scaltra, e Gina e Loretta. E senza storia appare il giovanotto dalle belle ciglia, il Bob del quartiere, quest’impiegato che non farà mai carriera ma che nemmeno perderà mai l’impiego, questo piccolo Casanova di suburbio a cui manca, “oltre il genio e la sregolatezza, la virtù del grande amatore: la esigenza e l’ansia del possesso”. Il romanzo dice alla fine, attraverso la congiura delle belle “cimbarose” con la beffa contro Bob, perché esse fossero uscite sempre belle e intatte dalle sue mani (– “Ma tu, dico io, va bene, non è colpa tua, è una disgrazia, ma Santo

Dio, sapendoti nelle tue condizioni, proprio il Bob ti sei messo a fare?”). Questa chiarificazione, senza magari ricorrere alla scena nel gran prato del Quercione alle Cascine, avrebbe dato un significato e un valore diversi all’opera, sottolineato un genere tutto particolare di gallismo. Banale risulta invece quel Bob ricondotto a casa a calci mentre stava per partire con una bella straniera. Una vera indicazione di costume svanisce, e la figura del protagonista assume le proporzioni di un vitellone anonimo: anonimo, in fondo, come la recitazione, nella quale si fa luce solo il mestiere della Calvet. La descrizione degenera nel bozzettismo, assume un livellamento che conferisce al film un carattere specificatamente episodico; e nonostante la sua “eleganza”, costituisce un altro esempio, sulla falsariga strutturale di *È primavera...*, di degenerazione del neorealismo. Zurlini è un uomo cosciente: e crediamo che il primo a non essere soddisfatto sia proprio lui, e il primo a meravigliarsi di certa critica esclamativa raccolta dalla sua opera. Egli l’ha in verità diretta pur di poter debuttare e dimostrare ai suoi produttori – cosa importantissima per un neoregista – che sa fare qualcosa e con dignità. Ma se ancora una volta egli dovesse sottostare ai compromessi, per fare comunque un film con analoghi risultati, non troverebbe più giustificazione alcuna, e forse per sempre gli sarebbero precluse le porte di un cinema vivo e cosciente<sup>13</sup>.

Parole tremende, lapidarie. Già non contento del risultato ottenuto a lavorazione appena conclusa, Zurlini resta molto scosso da quella che pare una bocciatura senza appello e poi in una stagione nella quale rilevante e ascoltata era la voce della critica. Per molto tempo *Le ragazze di Sanfrediano* resterà il film da lui meno amato, figlio degenero di un entusiasmo ingenuo e giovanile. Occorre osservare come in genere accada spesso di trovare nelle recensioni di opere prime una cautela, una indulgenza di fondo magari giustificata da quei buoni propositi del regista che solo in parte, per troppa foga o per sovrabbondanza di materia, si ritrovano sullo schermo. Nell’articolo di Aristarco, invece, c’è il tono di chi si sia sentito tradito nella fiducia e nelle aspettative pubblicamente espresse. Nell’anno del grande salto del cinema italiano verso il realismo, si imputa all’esordiente Zurlini un arretramento simile a quello di Fellini, una sorta di inammissibile “deviazionismo”.

Certo, oggi non è possibile tornare a riflettere sulle ragioni che spinsero Zurlini ad accettare, alla prima prova, tutta una serie di compromessi ai

<sup>13</sup> Guido Aristarco, “Le ragazze di Sanfrediano” in «Cinema Nuovo», a. IV, n. 57, aprile 1955, pp. 313-4.

quali mai più vorrà sottostare. Forse si è trattato di un atto di sottomissione verso una committenza da cui aspettarsi in seguito una ricompensa che però non giunse mai. Come un pittore appena giunto dalla provincia nella grande Roma dei papi e delle famiglie nobiliari, anche lui, amico di alcuni grandi dell'arte italiana del novecento (Morandi, Fontana, Rosai, Burri), compie un atto di devozione al cinema, ignorando o sottovalutando la vocazione imprenditoriale dei produttori, siano essi Gualino e Gatti sia esso Lombardo (il prossimo). Forse avrà pensato di portare a casa il film senza troppi problemi, magari anche riuscendo a rendere arioso e compito un copione ulteriormente semplificato rispetto al riposo pratoliniano. Come un regista americano capace di essere artigiano e autore allo stesso tempo. *Le ragazze di Sanfrediano* resta comunque un momento decisivo nella carriera di Zurlini. Probabilmente perché gli fornisce l'occasione di comprendere che la strada del doppio binario, quello di un lavoro così meticoloso sul testo primario che consenta di aprire poi squarci interessanti da svolgere in quello secondario, attraverso il sottotesto, non gli appartiene.

Zurlini, in altri termini, ha nella visione diretta uno dei suoi punti di forza. L'impersonalità non gli appartiene. Si rende conto che la sua presenza d'autore si misurerà d'ora in poi con il sofferto calco di passioni, ricordi, speranze. In ogni lavoro dovrà essere presente, in qualunque forma possibile, l'espressione riconoscibile di un dolore solitario e non contrattabile. Egli guarderà ai personaggi con il distacco doloroso di chi si è privato di qualcosa di intimo, senza mai il rischio dell'autobiografismo, sempre restando in quella piana senza sole dove stanno le idee prima di diventare espressione concreta di una personalità.

*Su quella spiaggia non c'era nessuno. L'estate del '43: memoria, rimozione, cinema*

È un periodo difficile per Zurlini, di interminabile quarantena, quello che intercorre tra il primo e il secondo lungometraggio. C'è la delusione di *Guendalina*, con la sceneggiatura consegnata da Ponti a Lattuada e la beffa conseguente di vedersi dipinto come uno troppo difficile per i produttori del cinema italiano. Bravo nella scrittura, ma troppo ambizioso. Abbandonata definitivamente la Lux, andata in crisi dopo il fiasco di *Senso*, risponde all'offerta di Goffredo Lombardo (Titanus) di scrivere un nuovo soggetto con la possibilità di poterlo anche girare. In breve tempo prende

corpo il canovaccio de *La ragazza con la valigia*, ma la ricerca degli attori giusti è laboriosa. Ecco allora profilarsi all'orizzonte l'occasione di raccontare una storia d'amore tra una vedova ancora assai bella ed un ragazzo decisamente più giovane di lei, a cavallo del 25 luglio. Un film piccolo, da fare in fretta: Lombardo fa mettere nero su bianco al regista l'impegno di portare a termine in poche settimane la lavorazione.

Nelle convulse settimane del '43, mentre il regime si dissolveva e la guerra prendeva una nuova e tragica evoluzione, era iniziata l'unica vita di cui Zurlini avrebbe voluto parlare, ovvero la lotta contro il nazi-fascismo, l'arruolamento nel Corpo Italiano di liberazione e il lento apprendistato di un'esistenza giovane strappata al paternalismo mussoliniano. E le letture: Tolstoj, Mann, Huizinga (*Autunno del Medioevo*), Stendhal, Conrad, Manzoni, Marx, Engels. Se allora aveva trovato la forza di abbandonare una vita ancora tranquilla e agiata, ora, mentre scrive il soggetto di *Estate violenta* comprende che il suo cinema deve saper sfidare la tempesta in mare aperto, al pari di un navigatore solitario. Certo, fare un film sulla caduta del fascismo è un'impresa ardua, complessa, proprio perché è stato il cinema, prima e più degli altri mezzi espressivi, ad aver saputo incarnare la speranza di costruire un'Italia nuova con al centro l'eredità della Resistenza come movimento di popolo. Uno dei più autorevoli esponenti della nuova classe politica, Ferruccio Parri, chiari, in un importante discorso pronunciato in apertura di una retrospettiva, la qualità del rapporto tra la recente storia del paese e la settima arte «Qualcosa lega realmente i film che saranno presentati in questa manifestazione alla Resistenza. E non già perché la Resistenza ha fatto, se non le opere d'arte, gli artisti. È di questi anni l'origine dell'arte cinematografica realista. Ha veramente avuto origine uno stile nuovo anche se non un "dolce stil novo". Io non sono un critico cinematografico: ma attraverso questi film si sentirà come la Resistenza, suprema prova nella vita del popolo e degli individui, abbia aperto gli occhi a molti artisti, come al primo Rossellini e al primo De Sica»<sup>14</sup>. Da un lato, secondo Parri, la Resistenza ha forgiato un tipo nuovo di artista, dall'altro ha rigenerato coloro i quali hanno saputo scorgervi la possibilità epocale di un rinnovamento e di una purificazione (De Sica e Rossellini). Due strade si possono dunque individuare nella cultura cinematografica italiana del dopoguerra: la filiazione diretta di un tipo

<sup>14</sup> Ferruccio Parri, "Non siamo soli" in «Cinema nuovo», a. III, n. 43, 25 settembre 1954, ora in Guido Aristarco, *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, cit., p. 223.

inedito di regista e la conversione di alcuni “reduci” del vecchio cinema fascista. Entrambe le possibilità contemplanò un modo nuovo di guardare le cose, oltre al compito di raggiungere quegli strati della popolazione collusi o tiepidi con il fascismo, così rendendo *concreta* e grande l'occasione di ricostruire non solo materialmente il paese, ma anche moralmente e civilmente. La saldatura tra la costellazione dei valori e l'espressione cinematografica appare in questi anni indiscutibile. Giulio Cattivelli, in uno scritto che prende a titolo *Il sole sorge ancora* di Vergano, parla di un periodo “ciellenistico” per il triennio 1945-'47, in cui emergono le manifestazioni canoniche della nuova cinematografia, dando alla matrice politica del Comitato di liberazione nazionale (CLN) una valenza “ellenistica”, con una incidenza non solo politica ma di ampia portata sulla società italiana su versanti diversi.

I film sgorgano dalla Resistenza come torrenti da una stessa sorgente. Non si può, tuttavia, limitare il discorso circa questo rapporto soltanto alle opere coeve a quel periodo storico. Il racconto dell'attentato di Via Rasella e della rappresaglia culminata con l'eccidio delle Fosse Ardeatine (*Roma città aperta*), ha la stessa freschezza della storia del lustrascarpe bambino raccontata da Vittorio De Sica (*Sciusià*). Ma le opere sulla resistenza nel decennio 1945-'54 furono una decina, mentre era la cultura nel suo insieme, e anzi una parte di opinione pubblica, a sentire l'urgenza di scegliere e di mediare tra nuove e vecchie poetiche – e sino al '48 febbrilmente auscultando i tratti e i sintomi del passaggio definitivo da un mondo all'altro e a seguire, con la sconfitta del fronte popolare, conservando e accentuando il potere di critica su un presente incompiuto, senza peraltro mai negare la possibilità dell'occasione propizia, cioè di una ferita nel patto d'acciaio tra le classi reazionarie del paese, esercito, vaticano e grande industria. Ovviamente diverse e variamente sfumate sono le motivazioni con cui la critica delegittima chi presuma di appartenere al filone più cosciente e vivo della nuova cinematografia nazionale. *Esteriore* è l'aggettivo con cui si smaschera un'opera fintamente aderente alla nuova epoca ma in realtà ancorata all'antica. Esteriori vengono infatti giudicati *Due lettere anonime* di Mario Camerini e *Un giorno nella vita* di Blasetti. Pur se sincere, le concomitanze tra questi due registi già in attività e tra i maggiori d'anteguerra, vengono ritenute occasionali. Entrambi, Camerini e Blasetti, non “aprono gli occhi”, per utilizzare le parole di Parri, non cambiano sguardo e posizione come avevano deciso di fare Rossellini e De Sica. Ma si potrebbero citare anche *Davanti a lui tremava tutta Roma* di Carmine Gallone, *O' sole mio* di Gentilomo, *Pian delle stelle* di Ferroni. Bisognerà allora ricordarsi di tale aggettivazione. Essa colpirà in parte anche i film di Zurlini.

Di due film capitali sul dopoguerra, *Vivere in pace* e *Anni difficili*, entrambi di Luigi Zampa, si condanna la contraddittorietà dell'affresco e l'abbozzo di un volgo indifferenziato e inconsapevole in cui ciascuno cerca soltanto un proprio tornaconto e non il collettivo riscatto. Jean-Paul Sartre scrisse, mentre da talune parti si cercava di screditare il nostro giovane cinema accusandolo di pessimismo sabotatore del processo di ricostruzione: «Io credo che non si tratti di pessimismo così come s'intende nell'accezione empirica di questa parola: difatti nulla in essi è problematico o affidato al caso. Un pessimismo che proviene dalla constatazione d'un male comune, e denunciandolo suggerisce i mezzi necessari a rimuoverlo, è un sentimento attivo e tutto umano, immerso in una vita che ammette il presupposto d'una speranza non generica, e vi fonda le sue ragioni concrete. Un pessimismo di questo genere riflette le condizioni dell'Europa *reale*: da qui la straordinaria forza di persuasione e il successo della scuola italiana. Diverso, o addirittura opposto, mi sembra il caso del cinema francese. Qui la tristezza e le sofferenze girano intorno al fenomeno particolare, alla casistica dell'individuo, e devono quindi esaurirsi per difetto di motivi reali dentro un ordine letterario, puramente romanzesco. Per esempio: una puttana muore pazzo perché ha assassinato qualcuno. È un dramma che ci possa commuovere? No. E questo perché siamo fuori dai termini d'una interessante verità, o semplicemente della verità»<sup>15</sup>. Sulle modalità con cui il fascismo era caduto e sulla reazione del popolo italiano, e in particolare di quegli strati su cui esso aveva basato il consenso, poco era stato detto da parte del nuovo cinema. Tornare su quel passaggio doloroso e catastrofico dell'estate '43, significava per forza di cose prendere in esame una vicenda collettiva, coinvolgendo intellettuali, uomini politici, dirigenti, operai, contadini. La domanda riguardava il loro rapporto con il fascismo prima e durante quel momento. Poi: in che modo avvenne il distacco? E quanta parte vi ebbe il trasformismo? Quesiti inquietanti ancora in quell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta se è vero che davvero pochi erano stati gli esempi, e tra questi i succitati film di Zampa e *Gli sbandati* di Maselli, di un effettivo coinvolgimento del cinema “nuovo” in un dibattito ancora tutto da fare.

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, “Il neorealismo non è pessimista” in «Cinema nuovo», a. III, n. 42, 1 settembre 1954 ora in Guido Aristarco, *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, cit., p. 318.



Se il cinema degli anni '60, scrisse Lino Micciché, poteva trovare in *L'avventura*, *Rocco e i suoi fratelli* e *La dolce vita*, diverse modalità di osservazione e analisi del coevo momento storico, senza prendere scorciatoie moralistiche<sup>16</sup>, è pur vera l'assenza di una riflessione non occasionale su un passato del quale non si parla se non per allusioni o per battute, e qui basti pensare alla battute sulla buonanima nei film di Totò o al nostalgico del ventennio incarnato dal trafficante d'olio de *La giornata balorda* di Bolognini, uscito quasi contemporaneamente a *Estate violenta*. Nel 1959 escono poi due film, ognuno dei quali a suo modo improntato a una idea di pacificazione nazionale: *Il generale della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli<sup>17</sup>. Il *Generale* segna un tentativo di ampliare la base di partecipazione alla Resistenza, e

<sup>16</sup> I tre film, secondo Micciché «[...] esprimono, da tre diversi punti di vista e con tre diverse focalizzazioni, la consapevolezza “drammatica” di questo passaggio dal vecchio al nuovo, non soltanto rispecchiandone il trauma, ma già contenendo *in nuce*, alcuni elementi della problematicità futura: quella che diventerà consapevolezza comune dopo l'organico avvio del centro-sinistra, l'apparente completarsi dell'integrazione neo-capitalistica, il breve consolidarsi del *boom* economico verso prospettive da società “affluente”, industrialmente avanzata». Lino Micciché, *Cinema italiano: Gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 39.

<sup>17</sup> Nel quadro di riferimento di Micciché si valorizzano quei lavori in grado di visualizzare i problemi più urgenti dell'Italia degli anni '60. Accanto alla triade Antonioni, Fellini e Visconti, c'è un palese tentativo, da parte dei produttori e di una parte consistente delle politiche culturali, di «imporre una visione dell'antifascismo sempre più larga, sempre più includente, sempre più onnicomprensiva: una sorta di CLN ideologico al quale, per scarsa “ideologia”, è possibile a tutti aderire, salvo che ai nostalgici incalliti. Privato dei suoi dialettici significati, che erano stati l'autentica ragione di lotta e di sofferenza, l'antifascismo cessa così di essere il momento certamente unitario ma anche fortemente contrastato e vistosamente composito in cui confluirono, e spesso si scontrarono, le istanze più autenticamente rivoluzionarie (che miravano a un futuro socialista) e quelle più esplicitamente moderate (che miravano al passato prefascista): diventa un antifascismo in chiave umanistica, fatto più di bontà d'animo che di consapevolezza ideologica, connotato più da rifiuti etici che da scelte politiche; un antifascismo che, quasi una soddisfatta (o rassegnata) accettazione del presente, definisce le proprie intenzioni di allora sulle basi 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 attualizzare. L'equivoco, se così possiamo chiamarlo, non investe unicamente gli autori «minori» e non trova soltanto connivenze nella critica dello schieramento moderato e conservatore. Il problema appare più vasto e più complesso fin dall'anno de *Il generale della Rovere*». Ivi, p. 51.

per smorzare in un certo senso l'esclusivo monopolio delle forze di sinistra in quella lotta, racconta la storia vera di un carabiniere che osò sfidare i nazisti e morire da eroe durante l'occupazione di Roma. Siamo negli anni successivi al trauma dell'Ungheria e alla denuncia dei crimini staliniani da parte di Kruscev. Il partito socialista di Nenni, dopo la rottura del fronte popolare, cerca un suo spazio vitale prospettando un'alleanza con quelle componenti più progressiste della democrazia cristiana. Ciò che preme rilevare nel film di Rossellini è la possibilità che si possa abbracciare la causa della libertà pur avendo collaborato con l'invasore. È insomma l'occasione tutta cristiana della redenzione come fatto inatteso, capace di squarciare di luce un'intera esistenza. Inoltre, la sceneggiatura, scritta anche da Diego Fabbri (assieme a Sergio Amidei, da una traccia di Indro Montanelli), serve ai produttori timorosi di mostrarsi troppo a sinistra in anni in cui ogni riferimento alla Resistenza viene visto con sospetto. Rossellini vuole dimostrare che si può diventare eroi pur essendosi macchiati di collaborazionismo o, come nel caso de *La grande guerra* (sempre del '59), pur essendo stati codardi o “disfattisti” nelle sorti della patria all'indomani della rotta di Caporetto. Catturati e interrogati da un altezzoso ufficiale asburgico, i due cialtroni protagonisti del film, un milanese e un romano, interpretati da Vittorio Gassman e Alberto Sordi, decidono di non rivelare la posizione del reggimento di cui fanno parte, finendo così davanti al plotone di esecuzione. Pur mostrando tutte le debolezze di cui sono capaci gli italiani, *La grande guerra* viene salvato dalla critica, nonostante qualche riserva, perché in esso si tiene bene in vista il lato eroico che in finale di partita commuove e redime lo spettatore-testimone. I fanti di Vittorio Veneto marciano sui corpi esanimi di Busacca Giovanni e Jacovacci Oreste, memori del loro indispensabile sacrificio. C'è una evoluzione, di ordine soprattutto tematico, nel modo in cui si rappresenta la guerra e la partecipazione degli italiani ad essa. Al fondo si resta fedeli al “compito” demandato da Parri alla settima arte di rappresentare la possibilità, anche in individui collusi con il vecchio regime, di ravvedersi. Su quella zona grigia, numericamente non certo minoritaria, sopravvissuta al fascismo senza la svolta catartica, non si vede ancora una eventualità di rappresentazione oltre la doverosa condanna.

Anche il Carlo di *Estate violenta* appartiene alla genia di italiani stanchi e qualunque. È un giovanotto di buona famiglia, figlio di un gerarca, vissuto sempre al riparo dai conflitti e dalla necessità di preoccuparsi dei bisogni pratici. Quando, nell'estate del '43, decide di tornare come al solito a casa per le vacanze, è già avvenuto lo sbarco in Sicilia. A Riccione si respira però la solita aria. Sulla spiaggia conosce Roberta, vedova di un eroe di

guerra e madre di una bambina, intrappolata dalla madre in una specie di clausura piena di rimorsi. Ciò non impedisce tuttavia ai due di stringere una difficile frequentazione, sotto gli sguardi sorpresi dei giovani amici di Carlo (compresa una ragazza esplicitamente invaghita del coetaneo) e quelli colpevolizzanti della madre. Quando, il 25 luglio, la radio diffonde la notizia delle “dimissioni” del Duce, il padre di Carlo fugge presagendo l'imminente disastro. Il figlio invece si incontra con Roberta. Durante una passeggiata sulla spiaggia vengono fermati da una ronda che, appurata la renitenza alla leva di lui, lo sollecita a recarsi l'indomani mattina presso il comando militare. Senza la protezione paterna egli è ormai in balia degli eventi. Roberta, d'altro canto, ha litigato furiosamente con la madre e non ha voglia di tornare a casa. I due decidono di fuggire, ognuno dalla propria prigionia. Ma, giunti a Rovigo, vengono sorpresi da un bombardamento che provoca la distruzione della stazione e panico tra i viaggiatori e gli sfollati. Nella concitazione, tra la polvere delle bombe e la disperazione dei feriti, i due riescono a ritrovarsi, ma non a rinsaldare la loro volontà di fuga dalle avversità. Lei prende il treno che la riporta a Riccione dalla sua bambina, Carlo resta a terra, lo sguardo impietrito, a fissare la locomotiva prendere velocità.

Zurlini si trovava proprio a Riccione nel corso di quell'estate. E dunque le riprese acquistarono un senso particolare. Si trattava non solo di girare delle sequenze, ma di: «[...]ricostruire un posto come l'avevo vissuto – perché ancora Riccione non aveva subito, almeno in modo così massiccio, l'intervento della speculazione edilizia – ritrovare quindi certi viali nei quali realmente avevo vissuto la violenta estate del 1943, ha intriso forse il film di quello che è un po' la sua unica malinconia, questo senso anche di rimpianto che c'è per quegli anni che, seppure atroci potessero sembrare, erano comunque gli anni della prima giovinezza, quindi sono sempre anni indimenticabili»<sup>18</sup>. Da più parti si è pensato a *Estate violenta* come a un film autobiografico, come al racconto di uno scorcio di vita privata dentro lo scenario devastante della guerra. Anni dopo il regista chiarirà il rapporto esistente tra le sue storie e la sua vita: «In tutte le cose che poi ho fatto, rappresento sempre delle persone che sono esistite, sono vissute, hanno avuto, forse, una storia analoga, però, se erano così l'avevano con un'altra persona,

cioè c'è sempre un tale “cocktail” che parte da uno spunto vero, ma poi, generalmente, gli incontri, le combinazioni sono quasi tutti di fantasia. Io non ho mai avuto una storia con una vedova di guerra che aveva una bambina. La mia educazione sentimentale non conosce quella tappa. Quindi è stata puramente inventata: però conosco una vedova di guerra con una bambina. Da quello a immaginare una storia in questa spiaggia deserta tra una donna di trentatré anni e un ragazzo di venti, bè, oddio, c'è Radiguet che insegna: quindi non ci vuole tanto, ecco. Non con questo voglio dire che io abbia né copiato né tenuto presente Radiguet, perché francamente non ci ho pensato ma, dico, è la situazione esemplare in un certo tipo di letteratura borghese»<sup>19</sup>. L'obiettivo di Zurlini è quello di indagare intorno alle vicissitudini dei sentimenti messi alla prova dai terribili disagi di una guerra perduta. In questo, piuttosto che in un riflesso diretto di esperienze di quindici anni prima, sta il precipitato personale di *Estate violenta*. Non è un caso se uno dei film da lui più amati fosse *I migliori anni della nostra vita* di William Wyler, imperniato sul difficile reinserimento in società, sulla necessità di un passaggio obbligato da un codice dell'odio, al quale la guerra costringe, a uno dell'amore di tre reduci di guerra, onesti e ligi soldati dell'esercito americano. L'opera di Wyler è diventata una sorta di archetipo per quei pochi registi attenti a difficile risalire dell'uomo alla vita civile dopo un confronto armato. Basti pensare al fondamentale ruolo ispirativo svolto, sulla difficoltà di tornare alla “normalità” precedente la chiamata alle armi, da una pellicola come *Il cacciatore* di Michael Cimino<sup>20</sup>.

Venendo alla vicenda di Carlo, siamo in una zona immediatamente confinante con quella di Wyler, poiché il giovane in verità non parte, resta a piedi in attesa che gli eventi prendano una piega più chiara e che il vincitore chiarisca le proprie posizioni. “Io vado dove va il branco – dice a Roberta – così mi sento meno solo”. Già, ma quale sia il suo destino non ci viene mostrato e né può esserlo. Carlo è un borghese, un *indifferente*, è stato protetto dal regime, vi è cresciuto prosperando nell'ignoranza, abituato a nascondersi dalle responsabilità e dalle decisioni. Dunque perché dovrebbe essere obbligato, dal cinema, ad agire? Il suo unico destino è di abitare il limbo degli indefiniti, degli incompiuti, di quelle figure che non diventano uomini

<sup>18</sup> Valerio Zurlini in Gianni Da Campo, “Intervista a Valerio Zurlini” in Gianni Da Campo (a cura di), *Valerio Zurlini. Atti del convegno 30-31 marzo 1990. Casa del Mantegna*, Circolo del cinema di Mantova, Mantova, 1990, p. 149.

<sup>19</sup> Ivi, p. 146.

<sup>20</sup> Del quale vent'anni dopo Zurlini, nelle vesti di direttore del doppiaggio, curerà l'edizione italiana.

perché manca loro sempre qualcosa, per eccesso o per difetto. E d'altronde, se fuori è il tempo di decisioni non più rinviabili, può egli rinunciare alla sua natura? Ha vissuto di rinvio in rinvio l'interminabile adolescenza, come uno di quegli studenti cecoviani che non fanno altro che chiacchierare di mutamenti epocali solo perché sanno di non essere capaci di nulla. Di fatto egli non apre gli occhi né si danneggia definitivamente. Rinuncia persino ad amare perché sotto i bombardamenti avere una donna può anche significare essere più lenti nella fuga e più individuabili. Forse segretamente spera ancora di poter far tornare indietro le lancette, di poter vivere ancora spensierate giornate in spiaggia o feste in terrazza dove abbracciare una ragazza a cui poi dire addio, noncurante e disinvolto. Quando saluta Roberta auspica un riavvicinamento. «Appena tutto questo sarà finito» le dice con voce tremante, ma è una promessa da nulla, infantile perché pretende di lenire il dolore di un distacco probabilmente eterno.

Lei è ugualmente incapace di dare una svolta alla propria vita, scappa dalla madre e dalla piccola Colomba, ma sotto l'urto delle bombe ripiega verso il rassicurante nido materno. È infelice, insoddisfatta di se stessa e del proprio destino di donna coatta alla solitudine, di bellezza misteriosa e fragile vissuta probabilmente con inquietudine. Tutti intorno a lei la vorrebbero eterea, apollinea in un mondo che si sta sgretolando, ma Roberta non sa più che farsene di un'avvenenza che la separa dagli uomini e dalla vita, di cui non ha saputo mai godere le promesse troppo presto andate deluse dopo un matrimonio breve e, supponiamo, deprimente. Ha una figlia, specchio di sé, che guarda col rimorso di non sapere e non voler essere la madre che tutti, e lei per prima, si aspetterebbero. Carlo e Roberta non possono o non riescono a infrangere il legame con la famiglia e il loro rispettivo passato. Ma risiede proprio nella genealogia l'unica dimensione in cui riescono ad essere qualcosa, ad assolvere a una funzione: il giovane bello e malinconico, la vedova in cerca di avventure clandestine. Di fronte all'irrompere della Storia nelle loro vite restano paralizzati. Vivono per se stessi e sono gli emblemi di una generazione cresciuta sotto il fascismo, quella a cui era stato assegnato il compito di fungere da guardiana di una rivoluzione permanente e di incarnare la rigenerazione dell'autentico spirito dei tempi. Ma, anche qui, le cose non quadrano del tutto. Perché, al dunque, il loro regno è la malinconia, vale a dire un vuoto di scelte, di campi morali, di tensioni che non siano altro che private dinamiche psichiche. Sono fantasmi, anime perse – seppure ricorderanno per sempre, come le uniche per cui sia valsa la pena vivere, parentesi di emozioni in uno sterminato deserto di apatia, quelle poche ore

passate insieme, nei giorni tempestosi del crollo di un mondo. Ricorderanno la frenesia della fuga in treno verso Rovigo. Essi, manovrati prima da padri assenti e autoritari, lo saranno in seguito dalla resa dei conti imposta dai vincitori e dal risentimento dei figli. L'atmosfera di sospensione, durante il viaggio a San Marino o nella notte trascorsa assieme, è illusoria. Quando, con gli amici, si recano al circo, lo spettacolo viene interrotto da una allarme antiaereo. Magari fosse un bombardamento, dice uno di loro. In seguito alla diramazione via radio della destituzione del Duce, il popolo di Riccione dà l'assalto alla casa del fascio. Mentre fuori la Storia piega gli uomini alla battaglia, i due decidono finalmente di amarsi come prima non avevano osato fare. Paradossale e idealistica posizione di chi pensa sia possibile remare nella direzione opposta a quella della Storia. Non avendo cognizione di ciò, si baciano appassionatamente, appena fuori dal cancello, illudendosi di poter fare a meno di una casa o dei soldi che fino ad ora li avevano protetti dalle angustie della vita e dalla chiamata al servizio militare.

Diversa fu la vicenda umana di Zurlini in quei mesi. I viaggi fatti assieme al padre l'avevano in qualche modo, seppur ancora in larga parte inconsapevolmente, vaccinato contro l'inedia. Il bombardamento di Bologna del 24 luglio lo coglie mentre sta accompagnando un'amica a Vicenza. «Nei mesi e negli anni immediatamente successivi la guerra avrebbe violentemente condizionato la mia esistenza, ma quel giorno compresi quanto la vita umana sia un capriccio assurdo, del destino o di Dio: speranze, sentimenti, intelligenza, creatività, slanci, amore, tutto era senza più alcuna funzione o ragione. Rotti nel boato di un attimo, abbandonati sul lastrico sembravano non possedere più nemmeno il loro passato. Questo era l'autentico orrore della morte provocata dalla violenza altrui, la perdita di un'identità che normalmente sopravvive alla propria fine. [...] La mattina dopo, verso il mezzogiorno, un Heinkel tedesco da bombardamento sbucò dal Nord all'orizzonte e sorvolò il litorale affollato a non più di trenta metri di quota»<sup>21</sup>. Il 21 ottobre abbandona la casa paterna per attraversare le linee e arruolarsi contro i tedeschi, nel Corpo Italiano di liberazione. È lì che si forma su una serie di autori che diverranno il costante riferimento per tutti gli anni a venire, ma soprattutto assiste «[...] alla inattesa rivelazione della gente del mio paese che non avevo mai incontrato e non conoscevo, scoprendo la loro

<sup>21</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, Mattioli 1885, Fidenza, 2009, p. 154.

gentilezza e il loro tenace attaccamento alla vita; la rassegnazione secolare e il testardo coraggio quotidiano, la generosità e la fede, l'altruismo e la profonda terrena litigiosità. In quegli anni comincio ad amare l'umile popolo della mia nazione con trasporto e passione filiale, con una stima che nessuna delle tante delusioni venute in seguito è riuscita ad attaccare»<sup>22</sup>.

Zurlini dunque non è Carlo. Eppure la critica si ostina a vedere nei due protagonisti il riflesso diretto dei suoi dubbi sulla Resistenza e sul suo valore pedagogico e formativo sul popolo italiano. Questo è, in sostanza, il capo di imputazione contro il quale egli deve difendersi dopo l'uscita del film nelle sale. I ciechi Carlo e Roberta non riescono nemmeno a diventare esemplari prototipi dell'abiezione del fascismo e non sono ascrivibili a nulla se non a se stessi. Sono dunque due individualisti. Va da sé, che anche il regista è un individualista, uno disposto a sacrificare l'altezza del principio alla miseria del caso individuale. Su «Cinema nuovo», Adelio Ferrero, scrive: «[...] il legame, la saldatura necessaria tra la vicenda individuale e quella storica non si verifica, o almeno avviene in una direzione particolare. Egli in sostanza non solo non ci ha dato un quadro preciso e persuasivo di quegli anni, la fisionomia di un ambiente e la sua dimensione corale in rapporto naturalmente alla storia di Roberta e di Carlo (si vedano ad esempio il mondo e le figure della spiaggia, i giovani, che rimandano sovente a *Guendalina* di Lattuada, di cui Zurlini scrisse il soggetto), ma ce ne ha dato un'immagine uniforme, livellata, senza rilievi e articolazioni. Il volto del ferito che appare dietro i titoli di testa come la reazione collettiva al 25 luglio (non a caso una delle sequenze più fredde ed esterne del film), l'arrivo di Maddalena dal sud come la fuga del padre-gerarca (un impasto di idiozia, paura e di gallismo costruito con una intelligente schematicità, che viene soprattutto per l'efficacissima prova di Enrico Maria Salerno) sono i diversi e pur concomitanti aspetti che influiscono negativamente sulla vicenda amorosa. In questa mancanza di prospettiva o reticenza o timore del programmatico, che impedisce al regista di distinguere, di approfondire i diversi e contraddittori aspetti di una realtà tutt'altro che spenta e uniforme, proprio all'interno dei protagonisti e delle loro reazioni, è da ricercare la causa prima del mancato esito del film, confermato da quello scioglimento finale così sfuggente ed elusivo che lui si limita a registrare senza potercene dare una giustificazione e un giudizio,

chiudendosi in quella eterna allusività che lo fa restare nettamente al di qua del risultato a cui pervenne, ad esempio, Francesco Maselli de *Gli sbandati*, altra opera che Zurlini ha presente. L'assenza di una chiara prospettiva, nel rivivere situazioni e sentimenti di ieri alla luce di interessi e inquietudini di oggi, influisce negativamente su tutta la raffigurazione di Carlo, per il quale egli alterna un atteggiamento di distaccata contemplazione (il ritratto di un "indifferente") e una sorta di trepida partecipazione»<sup>23</sup>. A parte il raffronto con *Gli sbandati*, oggi chiaramente fuori luogo, è comunque curioso notare in Ferrero l'incapacità di avvertire lo scarto evidente in alcuni momenti decisivi tra l'autore e i suoi personaggi. Anche in ciò, probabilmente, Zurlini si portava dietro la lezione di Antonioni, così importante del resto per tutta una generazione debuttante a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta, interessata ad approfondire una riflessione sui sentimenti e sull'umano nell'epoca della derealizzazione di ogni gesto, dell'invasività della tecnica, del lento, inesorabile e novecentesco eclissarsi di una cultura e anche di un cinema. Eleonora Rossi Drago, nel ruolo di Roberta, era stata anche l'intraprendente modista in trasferta a Torino in uno dei grandi capolavori dell'inizio del regista di Ferrara, *Le amiche* (1955). Qui, come in *Estate violenta*, l'ambiente sociale è borghese. Antonioni e Zurlini hanno cercato di osservare le caratteristiche e le tare, al di là del mito marxista, della classe capace di divorare costantemente i bisogni, le aspettative, le culture, i vizi di tutte le altre. Incarnazione dello spirito rapace del capitalismo, agglomerato di interessi diversi e talora anche contrapposti, la borghesia è perennemente affamata. Di fame Carlo e Roberta ne hanno però poca. Perfino quando potrebbero finalmente prendere le distanze dai genitori da cui finora erano dipesi, non lo faranno. Lui, dopo l'assalto degli sfollati alla casa di famiglia, rimasto senza un posto dove andare, si sfoga: "Che razza di vigliacchi, solo ora alzano la testa. Mio padre ha ragione". E Roberta, insultata, provocata, biasimata dalla madre dopo il litigio con la cognata Maddalena, a cui è toccato casualmente di vederla mentre si baciava, lascia ogni cosa, anche la piccola Colomba, senza chiarire nulla. Ma poi il rimorso la farà tornare indietro. Dunque, rispetto allo stereotipo classista, i due protagonisti di *Estate violenta* sono dei borghesi per quanto concerne la solidità economica dello stile di vita e qualche interesse culturale, per il resto si comportano da esseri ineducati alla lotta per la so-

<sup>22</sup> Ivi, p. 159.

<sup>23</sup> Adelio Ferrero, "Estate violenta" in «Cinema nuovo», a. IX, n. 144, marzo-aprile 1960.

pravvivenza o, peggio, per la sopraffazione. Se da quelle caotiche settimane del luglio '43 alcuni troveranno la forza di reagire, scorgendo nuove possibilità di affermazione, loro due (che per tanto tempo sono stati ingannati ed hanno subito ordini e soprusi) proprio a quei genitori si rivolgeranno ancora una volta per cercare una protezione d'altra parte non più possibile.

Zurlini è interessato a raccontare ciò che resta fuori dagli scenari politico-militari in epoche contrassegnate da grandi rivolgimenti, materiali e morali. Di qui l'utilizzo frequente di lunghi primi piani in cui si indugia su un volto, non assecondando il ritmo del dialogo, cercando di penetrare la superficie delle pose sociali con la realtà delle emozioni<sup>24</sup>. Così anche per la musica. Carlo ha appena ballato con Rosanna, ma poi non resiste e chiede un giro a Roberta e i due si stringono, osservati dalla ragazzina gelosa in una tensione crescente sottolineata dalle note trasgressive di *Temptation*. Non sperano di essere capiti da chi li osserva, conoscono il cinismo del loro mondo e a nessuno parlano del loro amore. Sicuramente sarebbero fraintesi e biasimati. Zurlini non li assolve, non riserva loro né un trattamento migliore né una speranza di felicità, però li comprende nell'esclusività del loro sentimento. Nessuno ha mai intercettato i loro sguardi, essi abitano in solitudine uno spazio "espanso" a loro esclusivo appannaggio. Il ragazzo irrompe per

<sup>24</sup> Del rapporto complesso tra individuo e Storia neanche Gian Luigi Rondi su «Il Tempo» riesce a tenere conto. Si tratta per Rondi di «una storia d'amore, quindi, che cercherebbe giustificazioni e motivi nell'epoca in cui si svolge: a noi, però, la descrizione di questa epoca ha scarsamente convinto perché è solo superficialmente accennata ed è tanto poco caratterizzata da poter essere individuabile solo attraverso minimi dettagli esterni; più schietta e sincera, invece, la vicenda sentimentale che Valerio Zurlini, regista, ha avvolto sempre in un clima di dolorosa disperazione, solo a tratti un po' letterario e retorico: certo dalla sua regia, soprattutto dopo il felice esordio con *Le ragazze di Sanfrediano*, ci saremmo aspettati di più (cosa sono, infatti, quegli atteggiamenti statici degli attori, quei gesti da pantomima, quel ritmo lento e smozzicato?), però non possiamo non riconoscergli la sensibilità anche psicologica con cui, agli inizi, ci ha subito presentato quel mondo di ragazzetti turbati dalla guerra anche se vogliono nasconderselo e, soprattutto, l'incisivo vigore con cui ha drammaticamente descritto il viaggio finale dei due, sotto il peso del loro rimorso e del martellare cupo dei bombardamenti. Fra gli interpreti meritano soprattutto ricordo Eleonora Rossi Drago, nel tormento e nella passione della protagonista, e Lilla Brignone che, al suo fianco, sta a rappresentare la voce del dovere. Il protagonista maschile è Jean-Louis Trintignant, troppo stralunato e convulso per essere credibile». Gian Luigi Rondi, «Il Tempo», 6 dicembre 1959.

due volte a casa della vedova e, nonostante la rigida guardia della madre, parlano come se fossero soli per un tempo lunghissimo, quasi improbabile per una "reclusa". Forse è questa la consanguineità di cui Zurlini parlava nella lettera scritta a «Cinema nuovo» per *Le ragazze di Sanfrediano*.

Più volte, e fino alla scomparsa avvenuta nell'82, si volle definire il cinema di Valerio Zurlini "fuori dalla Storia" perché i suoi personaggi non diventano persone migliori o peggiori a seconda delle circostanze. Diventato un film di grande impatto per quel bombardamento finale voluto da Lombardo, *Estate violenta* sradica del tutto Zurlini dal suo ambiente, ma non dal suo tempo. Nei fronti contrapposti dello scontro ideologico e culturale diventa, già alla seconda prova, una sorta di apolide, di non riconciliato. Così, in un ideale prolungamento di Carlo nei personaggi delle opere successive, si potrà facilmente osservare il loro peregrinare ininterrotto, privi come sono di capacità di mediazione con la Storia. Autolesionisti si rivelano al nostro sguardo perché presto ci accorgiamo quanto il legame con il passato sopravvive ai loro tentativi di cancellare volontariamente una discendenza, un legame di sangue. Tra Roma e Firenze oscilla l'Enrico di *Cronaca familiare* o, vagabondando al soldo di un invasore il militare ne *Le soldatesse* o, ancora, cercando il riposo definitivo Daniele Dominici, a Rimini, con una ragazza più giovane e deprezzando oltre ogni ragionevolezza la propria origine. Tentando poi di vivere senza un cognome, si veda la "fuga d'amore" dell'adolescente Lorenzo in *La ragazza con la valigia*. Pure, saranno sempre smascherati ogni volta, subendo l'umiliazione di un ritorno a casa.

La Storia c'è, e al suo respiro i protagonisti dei film zurliniani rinsecchiscono. Essa agisce sulle loro esistenze attraverso i suoi statuti concreti. Ecco perché, nonostante l'esplosione delle utopie sessantottesche, Dominici torna da morto nella casa che non aveva voluto abitare da vivo, avendo sempre saputo di non poter procrastinare per sempre il suo errare. Una rivoluzione duratura per gli uomini dovrà investire le istituzioni e le regole di convivenza entro le quali sono vissuti. Per questo Zurlini si definisce comunista e cristiano, perché il riscatto non si raggiunge soltanto con la vittoria di una classe sull'altra, e sia pure degli sfruttati contro gli sfruttatori, bensì cambiando il modo con cui si osservano e si giudicano i propri simili. Finché l'essere comunisti escluderà l'essere cristiani, dice Zurlini, non ci sarà spazio per una rivoluzione destinata a durare. E per questo, forse, per i suoi personaggi, le utopie non sono che rifugi temporanei, treni in viaggio verso una felicità effimera. Dominici è tornato a casa, ma per lui bianchi e neri sono uguali, i neri "sono solo più cretini". E probabilmente già dopo i cinque inverni

trascorsi da *Le ragazze di Sanfrediano* a *Estate violenta*, il regista emiliano ha chiara la percezione dell'ostinato esilio a cui è costretto. Solo da qui in avanti si potranno trarre delle somiglianze con i suoi personaggi, predicatori spesso silenziosi di una disobbedienza inutile almeno sino a quando qualcuno non capirà di doverli giudicare per ciò che sono anziché per quello che dicono.



Estate violenta





## La luce e il lutto. Intorno alla *Trilogia adriatica* di Enzo Di Mauro

*Luce adriatica.* La cosiddetta *Trilogia adriatica* di Valerio Zurlini si spalma in un arco di tempo che va dal 1959 al 1972. Prima, com'è noto, c'è *Le ragazze di Sanfrediano* (1954), in mezzo *Cronaca familiare* (1962), *Le soldatesse* (1965) e *Seduto alla sua destra* (1967), da ultimo *Il deserto dei tartari* (1976), a chiudere una traiettoria sommamente breve e travagliata, ricca di risultati e insieme di progetti non realizzati. Ma, intanto, ammainate le "belle bandiere" degli anni Cinquanta – dopo il bozzetto fiorentino tratto dal romanzo di Vasco Pratolini che segna l'esordio fortunato e però acerbo, ritmato secondo i canoni di una condiscendenza alla maniera post-neorealistica – il regista puntò lo sguardo verso quello snodo di decennio che la casistica corrente, vale a dire la comune e trionfante opinione, volle edenico, generoso di profitti e di lauto futuro. Zurlini invece, di quel passaggio, colse il retrogusto segreto, l'angolo sfrangiato, l'orlo amaro, l'andatura dolente e disperata, l'aspro contrappasso. C'era la necessità di un canto altro e diverso, e lui se ne assunse il compito ovvero la ferma pietà, la compassione lucida della critica. Non fu il solo, ovviamente, a coltivare quel seme dell'incertezza, del rabbuiarsi, del negarsi all'ottimismo. Altri, anzi, furono più ardimentosi e netti, magari votati al sarcasmo, all'indignazione, al rifiuto, alla rivolta. Per educazione, indole e cultura, Zurlini in sostanza non poteva che misurare, perlustrare e persino sanzionare il perimetro della classe cui a pieno titolo apparteneva, senza mai nemmeno ambire a diventare di essa un figlio degenero o un traditore. Ma della borghesia, e dal di dentro, ha disegnato al dunque un ritratto vivo, originale, non manicheo. La luce bianca, a confondere cielo e mare, l'alto e il basso, al pari di saetta precipita a sfondo, a sgranare il gesto timido e persino vile e la condizione dell'esitare e, si diceva, del dubbio, dell'impossibilità a uscire da una clausura feroce e ad agire, da una condizione esistenziale e morale spietatamente devitalizzata, inerte, arresa. Zurlini, rendendola complessa e ricca di umanissime sfumature, offre della nuova borghesia un ritratto a suo modo spietato e non certo impolitico. Ne coglie,



prima di tutto, l'ansia priva di nevrosi, dunque la perdita di sostanza viva e ribollente. Ne prefigura, poi, la progressiva perdita di ruolo e di identità. I ragazzi, gli adolescenti di *Estate violenta*, pellicola del 1959, esigono dal destino null'altro che sbigottimento. Se mai lo spettatore si distraesse, se abbandonasse per un attimo la consapevolezza che lì di una stagione storica assai precisa si tratta, che di fatto quella estate, proprio quella e non un'altra resta stretta tra il venticinque luglio e l'otto settembre del 1943, potrebbe senza sforzo catapultare quei giovani esattamente alla fine degli anni Cinquanta. Quel mare, quella spiaggia, quelle umane movenze, quei balli affermano uno spaesamento, una minaccia, un'attesa indistinta. Ma anche un carcere, una condizione esistenziale coatta, pronta a scolorirsi. Nel cuore di un trauma storico si incunea una trauma di classe e, inoltre, uno di tipo esistenziale, almeno per il protagonista, figlio di un ras del fascismo, certo assai diverso dal padre e insieme, come il genitore, rassegnato, stupefatto dinanzi al vento forte della storia con le sue tragedie, con i suoi pedagoghi di sangue. Carlo Caremoli (Jean-Louis Trintignant) vive un doppio rito di passaggio, quello della prima passione amorosa per la vedova di guerra Roberta (Eleonora Rossi Drago), ancor giovane ma di lui più adulta, e a seguire della scelta di campo, civile e politica, mentre il regime crolla e nel nord si prepara la lunga lotta di liberazione e di resistenza al nazifascismo. Non è in gioco la fine dell'innocenza, nozione del tutto assente nel cinema di Zurlini, bensì di una innocenza non indenne da colpe, di un sonno inquieto, di un oblio senza felicità. L'aereo che sorvola il mare prospiciente alla spiaggia, più ancora che il bombardamento finale, annuncia lo svaporare smorto e straziante di quell'ultima estate. Pare un naufragio con spettatori; pure, sappiamo che così non sarà, che così non potrà essere nemmeno per Carlo. Egli afferma: «Sono come gli altri. Non riuscirò mai a ribellarmi». Ma già una tale standardizzazione dell'inefficienza, della rassegnazione, della moraviana indifferenza, della noia, già questo, e poi la fragilità, l'assenza di futuro, il sentimento di un impossibile mondo a venire, la disillusione, lo rende un uomo nuovo, quasi una freccia nel tempo che verrà, per lui e per la sua classe. Carlo si disfa alla luce di quel mare. Carlo è tutta musica moderna.

*Malinconia di sinistra.* Carlo e i suoi amici vivono e si agiscono immersi dentro una luce che ha la pasta del sogno. Quel bagliore abbacinante ricorda gli incubi funesti di Accattone. Quelle visioni di morte sono scandite da una fosforescenza solare implacabile che tuttavia non può più ferire la retina e anzi accompagna l'anima vagante nell'aria oltre la porta dell'Ade.

Riccione e l'Adriatico, quel mare che si volle sostenere fosse più italiano degli altri, rappresentano un confine infero, una soglia tra desiderio e morte. Carlo è già una presenza assente, remota dal contesto di valori in frantumi. La sua intensità piegata verso il nulla trasforma il sentimento dell'estraneità in riserva aurea. Tutt'altra è la qualità della luce nel dipinto di Carrà che per un attimo spicca nello studio in abbandono del gerarca: qui si epicizza semmai un ideale e una fede verso il passato delle idee forti, a voler significare una sorta di novecentismo consapevole e ardimentoso e magari colpevole, asservito, connivente, colluso. Ma ormai la "meglio gioventù", accanto alle scudisciate roventi ed elettriche della metafisica fascista, è veramente sottoterra. Carlo Caremoli è già altrove. Anche per questo egli è così simile ai ragazzi del dopoguerra, degli anni Cinquanta e del cosiddetto boom economico. Di certo l'Italia nata e costruita sulle ceneri e sulle macerie del secondo grande conflitto mondiale non è quella che immaginarono le minoranze antifasciste, gli uomini e le donne della Resistenza. Lo sa bene Zurlini, e una tale coscienza egli la offre ai suoi protagonisti borghesi, in un gioco a nascondere e a rivelare l'autobiografia. Nel "diario veneziano", bilancio e testamento insieme, scritto dal regista poco prima di morire, questo nodo appare in tutta la sua mercuriale chiarezza. Il ragazzo che egli era stato – quello che si finse più vecchio di un anno per potersi recare verso nord a combattere per la libertà – non è altro ormai che un'ombra senza peso, disperata e senza appigli. Conta, in quelle pagine, ciò che non si è realizzato, per propria inerzia o per altrui responsabilità. Non solo i film, dunque, ma anche la mancata crescita civile, sociale e politica del paese. Detto di sfuggita: è da una simile, aperta presa d'atto, asciutta e disincantata, che s'avvia fin da subito la solitudine di Zurlini rispetto alla cultura del suo tempo. È a partire da lì, da quello schianto immedicabile, che il "comunista" e il "cristiano" Zurlini deluse comprensibilmente, oltre ai cristiani, l'ortodossia critica d'impianto marxista. Nessuna chiesa, diciamo, poteva allora perdonarlo, né i produttori gli perdonarono l'ambizione, l'alto profilo dei progetti che via via andava elaborando e che gli si ischeletrivano tra le mani, chiusi infine nei cassette. La grana della sua malinconia – con tutta la carica di veleno politico ch'essa conteneva – appariva incomprensibile, quasi una sfida al duro agone del tempo. Zurlini era un leopardiano, e questo (come accadde, ad esempio, a Ennio Flaiano) finì per dannarlo. Non si capì quanto egli, con laica e dolorosa acribia, avesse da parte sua dannato la nuova borghesia all'inefficienza anche sentimentale oppure riducendola a stigma di malversazione morale o a puro teppismo.



*Morti di Reggio Emilia.* Il 1960, com'è noto, fu per l'Italia un anno terribile. L'appoggio esterno dei fascisti al governo guidato dal democristiano Tambroni e poi la decisione di convocare il congresso dei post-repubblicani a Genova, città simbolo della resistenza, provocarono ampi sollevamenti popolari. Dal capoluogo ligure a Reggio Emilia, da Roma ad Avola, i celerini spararono addosso alla folla dei manifestanti. Sulle strade la violenza di Stato lasciò morti e feriti. Un'altra estate tragica, violenta, battuta dal lutto, un autentico contrappasso al fervore pubblicitario intorno ai fasti del generale benessere, dello sviluppo sfrenato, della motorizzazione e della cementificazione selvaggia. Un paese umiliato, secondo la sintetica definizione di Rodolfo Quadrelli, un grande intellettuale cattolico – ed è interessante osservare, in proposito, come l'incombenza della critica più puntuale e lucida a quel modello di sviluppo, tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del successivo decennio, a conti fatti se la siano assunta soltanto un manipolo di cattolici conservatori e tradizionalisti o un comunista eretico e sui generis come Pasolini. Proprio nel corso di quell'anno insanguinato, esce *La ragazza con la valigia*, ambientato tra Parma (non lontano, dunque, da Reggio Emilia) e la consueta Riccione, che qui pare colta al crepuscolo dell'estate, quasi deserta, spazzata dal vento, densa di nuvole, come stretta in un cono d'ombra minaccioso, violento appunto, dentro cui la vicenda che tiene insieme i due personaggi si scioglie in un'accensione nervosa che contiene in sé i lampi della vergogna e dell'impotenza. Nella memorabile sequenza della spiaggia, quasi a chiusura del film, si consuma la cerimonia degli addii, intanto dalle rispettive ambizioni sbagliate di Aida (Claudia Cardinale) e dell'adolescente Lorenzo (Jacques Perrin). Lei abbandona la speranza di una vita nuova, diversa, dignitosa, non servile; certo continuerà a provarci ma con la coscienza di un eterno servaggio, di un aspro proseguire. Lui saluta l'incanto spezzato di un apprendistato amoroso nato sui sentieri ambigui della pietà e del senso di colpa. Lorenzo non redimerà se stesso e nemmeno le malefatte del fratello (Corrado Pani), emblema del tepismo vitalista e moralmente abietto della novella borghesia italiana. La generosità di Lorenzo gira a vuoto, la sua ingenuità lo umilia, la finezza del suo sentire non giova più a nulla. Il clavicembalo di Zurlini lascia il posto, nel proseguo del film, alle canzonette d'epoca che via via, qui, battono il tempo dello spavento, del disincanto, dello scempio esistenziale, in percussivo contrappunto che solo un dizionario direbbe ironico.

*Metafisica dell'adolescenza e morte.* Zurlini è un maestro della visione e sotto il suo sguardo ogni cosa suona una musica che non si dimentica. Ad esempio, la lunga sequenza del ballo – in quel bianco e nero smagliante di *Estate violenta* – o quella, già ricordata, dell'arrivo di Lorenzo sulla spiaggia. Nessun regista italiano ha saputo rappresentare meglio di lui i tormenti e i giri a vuoto dell'adolescenza. Non si dimentica, di Zurlini, neppure un esito poco convincente come il film del 1972, l'ultimo atto della *Trilogia adriatica*. È un ritorno a quel mare dopo dodici anni – Rimini, non più Riccione. *La prima notte di quiete* è una pellicola disperata. Anche troppo. Nulla viene lasciato in sospeso, tenuto in aria, non detto. Squilibrata la costruzione narrativa, a tratti assai goffa la sceneggiatura, ridicolo a volte il pendant esistenzialista. È come se il regista non controllasse la materia, la storia, l'assunto. Allora, per quale ragione non lo si dimentica? La risposta forse è semplice: il desolato professor Dominci lo si era conosciuto da ragazzo, si chiamava Carlo, si chiamava Lorenzo. Anche lui, ci sembra di intuire, nell'estate del 1943, aveva ballato in una stanza illuminata solo dai bagliori celesti, là fuori, oltre la finestra e dopo era uscito con gli amici sulla terrazza per guardare in alto, verso quei tristi segnali di guerra.

Anche lui si è innamorato, da adolescente, di una donna più adulta e poi di una povera ragazza aspirante ballerina. È stato di sicuro generoso e impaurito. Quel ritornare lì dove non si era stati capaci di agire e di vincere, quel ritornarvi per morire: ecco, detto in breve, cosa non è possibile dimenticare.



Il deserto dei tartari

## Delicato come una confessione. *Le soldatesse* di Silvia Tarquini

Avevo pensato di fare un film sulla battaglia di Adua, ma non sono mai riuscito a convincere un produttore.

Valerio Zurlini

Chi ha saputo fare un film sulla fine della guerra con una personalità così sottile, commovente e convincente come Wyler in *I migliori anni della nostra vita*? Si deve risalire a *La grande illusione* di Renoir. Il cinema non è fatto dalla casualità, dal successo. Beati i film che non hanno successo<sup>1</sup>.

Valerio Zurlini

Mussolini - l'ho sempre pensato - andrebbe introdotto in una storia del teatro italiano, secondo la tradizione del "mattatore", che va da Ermete Novelli a Ermete Zacconi, a Ruggeri, a Ricci, fino a Vittorio Gassman [...]. Oggi, venendo fuori dalla civiltà degli elettrodomestici, degli aspirapolvere e delle lavatrici automatiche, il dittatore dovrebbe essere un Grande Spazzino o un Grande Lavandaio<sup>2</sup>.

Renzo Renzi (1964)

«La bruna venditrice di banane, mogadisciane, potesse dir qualcosa in quella lingua estrosa direbbe marinaio d'oltremare ti voglio amare, ti voglio amare» (1934)<sup>3</sup>.

«Faccetta nera, bell'abissina, aspetta e spera che già l'ora si avvicina!» (1935).

«Ma 'ndo vai se la banana non ce l'hai? Bella hawaiana...» (1973).

canzoni italiane

«Io non capisco gli italiani. Chi ha paura, chi è pazzo».

Eftichia in *Le soldatesse* di Zurlini

«Comodi, comodi, qui non ci sono né superiori né inferiori, siamo tutti porci signori ufficiali».

Un anziano ufficiale in *Le soldatesse* di Zurlini

<sup>1</sup> Entrambe le citazioni sono tratte dall'intervista rilasciata ad Aldo Tassone, in Id., *Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Milano, 1980, p. 404 e p. 413.

<sup>2</sup> Renzo Renzi, *Le "soldatesse" e i soldatini*, «Cinema Nuovo», n. 171, gennaio-febbraio 1964, pp. 332-333.

<sup>3</sup> Una "delicata" summa di spirito colonialista e sessismo, magari inconscio, certamen-

«Gli italiani sono fatti così; vogliono che qualcuno pensi per loro. Se va bene, va bene, se va male lo impiccano a testa sotto. Questo è un italiano». Così Mario Monicelli il 25 marzo 2010 stigmatizzava gli italiani nella celebre intervista realizzata da Annozero<sup>4</sup>, ricordando come, sotto Mussolini, tutti sembravano contenti; si lasciava che il Duce, la *guida*, realizzasse i suoi programmi, dalle falangi romane in via dei Fori imperiali alle guerre coloniali in Africa, all'ingresso in guerra a fianco di Hitler. Il popolo italiano, analizza Monicelli, non ha mai avuto la sua rivoluzione, non si è mai riscattato, non ha mai rifiutato il ricatto della "speranza", speranza di ottenere qualcosa, dall'alto. La speranza, dice Monicelli, è una trappola infame, inventata dai padroni. Un altro outsider, Pasquale Squitieri, in un'intervista rilasciata a Walter Ciusa durante il Festival di Venezia del 2007<sup>5</sup>, parlando del presente, dice la stessa cosa: «Non ci siamo discostati tanto da Piazza Venezia. Il problema è che questo è il paese di Piazzale Loreto, il paese di milioni di persone che hanno applaudito per vent'anni e poi, cambiando il padrone, hanno massacrato per altri vent'anni. I tedeschi hanno sbagliato tutto ma poi sono stati coerenti. Gli inglesi sono stati durissimi contro il nazismo, con grandi sacrifici. Hanno opposto una struttura morale ad un'altra struttura morale. Qui non esiste struttura morale. E non c'è soluzione, anzi noi peggioriamo continuamente».

Di Monicelli e di *La grande guerra*, aveva parlato significativamente Zurlini, intervistato da Aldo Tassone: «A mio avviso quasi nessuno ha capito

te subliminale, è *Banane gialle* (per non dire bianche), composta da Giuseppe Anepeta nel 1934 su versi di Enzo Bonagura. Fu un grande successo nell'interpretazione di Carlo Buti, la stessa voce di *Faccetta nera*. «Bella, più di tutte le fanciulle belle, tra la curiosità dei popolani mogadisciani, mogadisciani, un bello americano, un tipo gaio di marinaio, di marinaio, mantiene in allegria quell'angolo di via e innanzi a una ragazza che s'incanta barcolla e canta, barcolla e canta. Bella, più di tutte le fanciulle belle, stella, più lucente d'ogni vaga stella, come dire per favore quando cuore cerca cuore, meglio dire tutto con bacioni mille, bella venditrice di banane gialle. La bruna venditrice di banane mogadisciane, mogadisciane ascolta quel ragazzo e si compiace perché le piace, perché le piace. Potesse dir qualcosa in quella lingua estrosa direbbe marinaio d'oltremare ti voglio amare, ti voglio amare. Bella, più di tutte le fanciulle belle, stella, più lucente d'ogni vaga stella, come dire per favore voglio far con te l'amore, meglio dire tutto con bacioni mille bella venditrice di banane gialle!».

<sup>4</sup> Per rivederla: <http://www.youtube.com/watch?v=cwKA-X6dNLM>.

<sup>5</sup> Pubblicata su Youtube: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_3PdS5BaUws&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=_3PdS5BaUws&feature=related).

che *La grande guerra* è un grande film. Se tutti avessero detto a Monicelli che aveva fatto un grande film, invece di considerarlo unicamente un autore di commedie, Monicelli avrebbe sentito stimolate le sue ambizioni<sup>6</sup>. Zurlini, che della guerra aveva esperienza diretta per aver militato a 17 anni nel Corpo Italiano di Liberazione<sup>7</sup>, non spiega perché. Lo dice Renzo Renzi, facendo riferimento a *La grande guerra* proprio in occasione di un pezzo su *Le soldatesse: La grande guerra* ha definitivamente sfatato il mito del soldatino obbediente, «deamicisiano [...], esecutore di ordini, gioiosamente disposto a morire per la patria nonostante la mamma e la fidanzata». «*La grande guerra* ha fatto fare, almeno al nostro cinema, un notevole salto di qualità, riprendendo, in chiave comica, certe figure della nostra migliore letteratura (penso per esempio al doloroso e intenso ritratto di Somacal Luigi fatto da Piero Jahier in *Con me e con gli alpini*): le vittime di guerra che non capivano, carne da cannone, costrette ad involontari e casuali eroismi, ad un dovere che non coincideva con i loro diritti<sup>8</sup>. L'impostazione di Monicelli, continua Renzi, mostra come la guerra abbia servito, da noi, l'interesse di pochi usando il sacrificio di molti. L'impostazione di Monicelli inoltre supera l'atteggiamento di pietà verso le vittime, tipico del neorealismo: in pericolo di pietismo e, in ogni caso, per Renzi, paternalistico segno di classe.

Anche su quest'ultimo aspetto Zurlini e Renzi – ricordiamo che Renzi fu processato e condannato nel 1953 da un tribunale militare, insieme a Guido Aristarco, per aver scritto la sceneggiatura di *L'armata s'agapò*, l'armata "ti amo", in cui raccontava la sua esperienza come ufficiale di cavalleria nel '42-'43 in Grecia – sembrano dialogare, a distanza di spazio e di tempo, se, a proposito di *Le soldatesse*, Zurlini dichiara: «Mi sembrò molto rara e importante l'occasione, una volta tanto, di dire, dopo il grande "assolvetecci" di *Roma città aperta*, e dopo gli spettacoli umanissimi fatti vedere dal cinema neorealista: Signori, i massacri non li hanno fatti soltanto i tedeschi. Ne siamo ugualmente responsabili. Abbiamo ugualmente ucciso, stuprato, ferito delle sensibilità, violentato delle anime, per

<sup>6</sup> Valerio Zurlini nell'intervista rilasciata ad Aldo Tassone, in Id., *Parla il cinema italiano*, cit., p. 398.

<sup>7</sup> Le esperienze partigiane, a partire dalla notte passata in casa di Luchino Visconti a Roma prima della partenza per il Nord Italia, sono raccontate in Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Mattioli 1885.

<sup>8</sup> Renzo Renzi, *Le "soldatesse" e i soldatini*, cit., pp. 328-329.

cui, a un certo punto, sarà anche bene rivedere un poco i debiti, e quindi assumerci il nostro nei confronti di quella che è stata la storia d'Europa». E ancora: «Ma sant'Iddio, possibile che noi siamo così vigliacchi da lasciare che l'altro paghi per tutti? E noi, poverini, non sapevamo... Come, non sapevamo? In Jugoslavia c'erano solo i tedeschi? Nel Montenegro abbiamo fatto cose vergognose peggio che in Grecia»<sup>9</sup>.

Il tema, insomma, è quello dell'assunzione di responsabilità, di più, della *capacità* dell'italiano di assumersi delle responsabilità. Per Zurlini *Le soldatesse* – pur, secondo lui, non del tutto riuscito a causa dell'«esperimento», forzato rispetto alla natura della sua poetica, di distaccarsi dalla cifra intimista per tentare un racconto popolare<sup>10</sup> – è uno dei pochissimi film autenticamente antifascisti<sup>11</sup>, perché racconta l'*integrale* coinvolgimento italiano nella guerra fascista contro la Grecia. Il film è «un *mea culpa*, il primo e l'unico che il cinema italiano, pur così coraggioso nella critica, abbia mai osato fare»<sup>12</sup>. Alla fine assistiamo ad una sequenza in cui gli italiani fucilano alcuni greci «ribelli». Dice il regista, a proposito dell'insuccesso del film: «Non potevo pretendere che la gente accettasse di vedere un massacro ordinato dalle brigate nere. Era uno scavare dentro qualcosa che la loro coscienza aveva messo da parte, dimenticato. In poche parole il film indignò terribilmente i benpensanti, di conseguenza la distribuzione non se la sentì di sostenerlo fino in fondo»<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Citato in Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, Il Castoro, Milano, 2001, pp. 64-65.

<sup>10</sup> Sull'insuccesso del film cfr. per esempio Massimo Macri, *Le soldatesse*, «Cinema 60», n. 56, febbraio 1966, p. 58; Giovanni Grazzini, *Le soldatesse*, in Id. *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano*, Laterza, Bari, 1980, p. 79; Claudio Rispoli, *Le soldatesse*, «Filmcritica», n. 162, gennaio 1965, pp. 587-588. Massimo Macri scrive: «La progressiva presa di coscienza del protagonista ci riguarda tutti», ma trova il risultato dell'opera «molto discutibile». Giovanni Grazzini rileva bozzettismo, psicologie bloccate in moduli convenzionali, melodramma e sentimentalismo, la mancanza della guerra. Per Rispoli «in *Le soldatesse* la prostituzione è un mondo triste ma non disperato, in alcuni momenti anzi allegro e folkloristico». Nel film non c'è tragedia, manca la guerra, che avrebbe dovuto essere mostrata «non con dei cadaveri, ma come mentalità [...] che ha intaccato e si è impossessata dell'anima».

<sup>11</sup> Zurlini nell'intervista rilasciata ad Aldo Tassone, in Id., *Parla il cinema italiano*, cit., p. 408.

<sup>12</sup> Ivi, p. 409.

<sup>13</sup> Ibidem.

Pur convinto che il bilancio tra i comportamenti umanitari e quelli aggressivi, da parte degli italiani, sia positivo, «non essendo l'italiano classista e razzista»<sup>14</sup>, Zurlini rifiuta la rimozione, e insieme il vittimismo. Tra i registi italiani che raccontano una guerra fatta da «un branco di samaritani» mette anche il suo amico Luigi Comencini<sup>15</sup>. Parallelamente è capace di raccontare come il governo italiano avesse condotto un'operazione anti-italiana, che snaturava l'anima più profonda del popolo costringendolo nella parte dell'aggressore. «Il popolo italiano non ha risposto a una guerra di cui non sentiva assolutamente la necessità. Una guerra rivolta contro paesi a cui l'Italia era legata. Credo che attaccare in quel modo la Francia abbia fatto arrossire per anni qualunque italiano avesse con la Francia un minimo di rapporti. E lo stesso vale per l'attacco contro l'Inghilterra, perché gli italiani sono da sempre tradizionalmente anglofili [...]. Come potevamo inoltre attaccare dei paesi poveri, come la Grecia, con cui tra l'altro ci legava una profonda affinità culturale? Come potevamo attaccare la Russia, a cui ci unisce una profonda identità di carattere, di sentimento, anche d'affettività? Tutto è stato fatto dal fascismo all'insegna del disprezzo per quelli che erano i sentimenti più profondi del popolo italiano»<sup>16</sup>.

Il legame di Zurlini con la Storia è profondissimo, e affonda le sue radici nel contatto con l'Africa, di cui la Grecia di *Le soldatesse* in qualche modo è specchio e aggiornamento. Il regista si reca in Africa per la prima volta nel 1949 e rimane impressionato dalla società coloniale, ancora piena di privilegi ma ignara di essere destinata a scomparire nell'arco di qualche anno. Vi torna nel 1959, per preparare quello che è forse il progetto da lui più accarezzato, rimasto non realizzato, *Il paradiso all'ombra delle spade*, film sulla battaglia di Adua del 1896, «la più grande battaglia coloniale di tutti i tempi». Se investire denaro per ricordare le guerre coloniali per i produttori italiani non ha senso, Zurlini progetta di raccontare la storia di una grande famiglia italiana che va a cercare fortuna in Africa. In un primo episodio il protagonista partecipa alla battaglia di Adua, si stabilisce in Africa e fonda un piccolo impero personale; il secondo episodio è ambientato all'epoca dell'occupazione italiana dell'Etiopia (il personaggio, come racconta Zurlini, poteva essere per età il padre del protagonista

<sup>14</sup> Jean Gili, *Intervista con Valerio Zurlini*, in Sergio Toffetti (a cura di), *Valerio Zurlini*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Lindau, Torino, 1993, p. 40. L'intervista è originariamente pubblicata in Jean Gili, *Le Cinéma italien*, Paris, Uge, 10/18, 1978.

<sup>15</sup> Ivi, p. 42.

<sup>16</sup> Ibidem.

di *La prima notte di quiete*); nel terzo episodio un rappresentante della terza generazione della famiglia va in Eritrea per un'eredità, compiendo in realtà un viaggio nel suo passato, nella memoria familiare, nel suo sradicamento. L'ultima pagina di questo episodio, il ritorno in Italia, diventa *La prima notte di quiete*. Tutta la parte africana del progetto rimane non realizzata, ma in *La prima notte di quiete* c'è un breve accenno al passato del protagonista, «insegnante a Modagiscio». In questo straordinario film sulla corruzione del tessuto sociale italiano e sulla morte della nostra innocenza, la Storia rimane in qualche modo come inconscio della narrazione, qualcosa di invisibile e potente che sottende alle situazioni, alle atmosfere, all'impossibilità di una liberazione. Le guerre coloniali appaiono allora come una sorta di peccato originale della neonata Italia, ferita morale che conduce a una coazione a ripetere: la Grecia, come l'Africa.

In *La prima notte di quiete* le cause storiche filtrano impercettibilmente attraverso i sentimenti, in sintonia con l'amato Tolstoj; in *Le soldatesse* la rimozione delle responsabilità storiche italiane trasla e si racconta attraverso la rappresentazione di un rapporto sessuale squilibrato, predatorio, tra uomo e donna, tra carnefice e vittima. Esattamente come succederà, portando la rappresentazione alle estreme conseguenze, nel *Salò* di Pasolini. Il tema di *Le soldatesse*, tratto dal romanzo di Pirro (ma tutti i commentatori, e lo stesso Zurlini, sottolineano la distanza del film dal romanzo) è infatti il rapporto tra soldati italiani in guerra con la Grecia e un gruppo di dodici prostitute greche. Le donne vengono affidate al sottotenente di complemento Gaetano Martino (Tomas Milian), volontario con 28 mesi di anzianità di servizio (si legga: idealista e ingenuo), e devono essere portate in vari campi italiani, a "ristoro" dei soldati. Al gruppo si unisce fin dall'inizio il fascista maggiore Alessi (Aca Garvic), che si dispone ad un viaggio di "piacere". La missione ha una "copertura" ufficiale: si tratta di ausiliarie, le ragazze vengono arruolate, particolare che sottolinea una vigliaccheria, per così dire, "di Stato". Il viaggio delle soldatesse – su un camion, come animali – avviene per stazioni; vengono consegnate due per volta. Anche in *Le soldatesse*, come in *Seduto alla sua destra*, *Cronaca familiare*, *La prima notte di quiete*, il racconto assume venature cristologiche. Assistiamo ad un martirio. Il martirio delle ragazze, che gradualmente rivelano le loro storie, il loro bisogno d'amore, la loro rabbia, le loro speranze, e che, in due casi, nel viaggio trovano la morte. E il martirio del protagonista maschile, il sottotenente: progressivamente costretto a rendersi conto della propria colpevolezza. Come *Estate violenta* e *La ragazza con la valigia*, *Le soldatesse* è una lenta e dolorosa presa di coscienza di un'impossibilità, l'impossibilità dell'innocenza, sulla quale dovrebbe basarsi l'amore.

La compresenza dell'esercito e della milizia fascista (il sottotenente e la camicia nera) sembra rappresentare la scissione, nella società italiana, tra aspirazione allo Stato e cedimento al "familismo amorale", che – inteso in senso allargato, come amoralità dei sistemi di protezione – comprende sistemi come quello fascista o quelli mafiosi, nepotisti, maschilisti. Eftichia (Marie Laforêt), la ragazza più cosciente e più ribelle, di cui il sottotenente si innamora, lo dice bene: «Io non capisco gli italiani. Chi ha paura, chi è pazzo». Parallelamente viene rappresentata una scissione maschile sul piano erotico e affettivo, che priva la donna di ogni possibilità positiva; scissione tra un aspetto psicologico idealista ed impotente, da una parte, ed uno corrotto, dall'altra. Quando, nel finale del film, Eftichia, sottraendosi alla vita da prostituta per raggiungere i partigiani sulle montagne, si separa dal sottotenente, gli dice: «Ti amo. Ma a dirtelo in queste condizioni mi sembra di recitare una preghiera per un bambino che ci è morto».

Un amore nasce anche tra Ebe (Valeria Moriconi), italiana, non greca, e il sergente Castagnoli (Mario Adorf), toscano, autista del camion. La loro è un'intesa fatta di progressive, piccole condivisioni: ricordi, scherzi, provocazioni, chiacchiere, la confessione, fortissima in quel contesto, dell'esistenza, per entrambi, di un figlio. Ma quando la donna propone all'uomo una *societas*, che è implicitamente prima di tutto affettiva, l'uomo rifiuta (lei è pur sempre una prostituta), contrapponendo un semplice accordo, un patto di assistenza ai bambini in caso di morte di uno dei due. Eppure hanno appena fatto l'amore; unico momento del film in cui Zurlini, a contrappunto del tema della prostituzione, celebra l'eros quale incontro di due desideri. Inutile e presuntuoso è il sottotenente, quando dice ad Eftichia che dovrebbe raccontargli qualcosa di sé. Lei gli racconta un sogno nel quale l'esercito greco invade l'Italia e suo fratello conduce su un camion un gruppo di prostitute italiane. Tra queste c'è la sorella del sottotenente. Per la donna greca solo un ribaltamento così puntuale metterebbe a posto le cose; solo vivendo fino in fondo questo ribaltamento il sottotenente potrebbe prendere coscienza del tipo di rapporto che la guerra fascista lo costringe ad assumere con l'Altro.

Il viaggio, abbiamo detto, avviene per stazioni. Ogni tappa ha un episodio forte, in cui l'idea della violenza sessuale è insieme sfiorata e aggirata. Arrivati alla prima caserma e lasciata la prima prostituta il sottotenente e il maggiore (esercito regolare e milizia) notano che la ragazza è ospitata alla mensa degli ufficiali. Il fascista, colpito da questa "licenza", esplose in una risata e subito riconduce la situazione – diversamente incomprensibile e ingiustificabile – alla *ratio* falloocratica: «Le ingrassano come le oche di Strasburgo!». Alla seconda

tappa, dopo un degradante esame delle donne da parte di un inserviente, vediamo una delle prescelte assediata dal circolo degli ufficiali. Finché arriva il più anziano di tutti, zoppo, che dichiara: «Comodi, comodi, qui non ci sono né superiori né inferiori, siamo tutti porci signori ufficiali», ma poi, per privilegio di rango, porta in camera la ragazza per primo. In questa sequenza ci sono due inserti che escono un po' dalla tessitura del racconto, due inserti che sembrano di cinema muto, che affidano forza e capacità di sintesi al puro visivo. Un'inquadratura in cui si vede il volto della ragazza e la mano di un ufficiale che le mette il rossetto, con gesti ripetuti, ma quasi senza toccarla: un'immagine un po' irrealista, intensamente simbolica di perversione, che sembra uscita da *M. Il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang. L'altra è un'inquadratura che ricorda Stroheim: la donna e il vecchio ufficiale salgono le scale molto lentamente, lui zoppo, lei come se andasse a morte. Li vediamo da dietro, oppressi nel vano delle scale. La regia di Zurlini, «strettamente oggettiva e classica», innamorata di Renoir<sup>17</sup>, presenta anche piccolissimi scarti “espressionisti”, o forse si dovrebbe dire pittorici, e scene di un'ampiezza visiva “antonioniana”, come il carrello sulle prostitute in piedi, distanti tra loro nello spazio, nell'episodio iniziale dell'“arruolamento” e del pagamento in cibarie.

In un'altra tappa si “risolve” il problema della sorella minore di una delle ragazze (il volto pasoliniano di Rossana Di Rocco, angelo in *Il Vangelo secondo Matteo* l'anno precedente; come poi sarà pasoliniano il Citti di *Seduto alla sua destra*). Il sottotenente è riuscito a falsificarne i documenti nascondendo il fatto che è minorenni, in modo che la ragazza possa seguire la sorella Toula (Lea Massari). Truccare una ragazzina e portarla in un bordello, dice Zurlini, è «un comportamento non meno violento che fucilare la gente»<sup>18</sup>. A volte le truppe, impazienti, vanno a prendersi le ragazze mentre sono ancora in viaggio. È il caso di un camion di miliziani, sessualmente esaltati. La scena della donna che, con la sua camicetta bianca, sale sul camion in mezzo a una trentina di camicie nere è agghiacciante. La ragazza sorride: Zurlini “sventa” l'orrore, altrimenti sarebbe Pasolini e farebbe *Salò*. Rimuove l'orrore esattamente nel modo in cui a volte lo fanno le donne: coprendolo con un sorriso. Più tardi tutti questi uomini e la donna verranno trovati morti, trucidati dai

<sup>17</sup> «Se io avessi fatto *La grande illusione* di Renoir non farei più film. Questo capolavoro di Renoir rispecchia tutti i miei ideali cinematografici. Io credo in un cinema strettamente oggettivo e classico». Intervista rilasciata ad Aldo Tassone, in Id., *Parla il cinema italiano*, cit., p. 412.

<sup>18</sup> Jean Gili, *Intervista con Valerio Zurlini*, cit., pp. 42-43.

partigiani. Nei film di Zurlini la guerra, solo apparentemente tenuta sullo sfondo, si manifesta all'improvviso in tutta la sua evidenza.

Il corpo della donna nel film non c'è. Zurlini ha grande pudore, grande rispetto di chi è guardato e di chi guarda. In una tappa del viaggio c'è una doccia, all'aperto. Corpi maschili e femminili appaiono per qualche istante, bellissimi. C'è un'inquadratura in cui una delle ragazze, uscita dalla doccia, cammina in mutande e reggiseno in direzione della macchina da presa, sorridendo. Il corpo appare per la prima volta. La ragazza non si avvicina molto alla macchina da presa e dopo pochi passi esce dall'inquadratura. La macchina segue altre donne, vestite, che offrono agli uomini di lavare le loro camicie. Ebe la lava al suo sergente, Elenitza (Anna Karina), personaggio importante, al quale più avanti è affidato un monologo sulla fame di queste donne, la lava al sottotenente. Vorrebbero essere mogli. Gli uomini si stupiscono, perché sanno che quel gesto non cambierà il loro status di puttane, ma accettano. Il regista preferisce ritrarre questo struggente gesto femminile piuttosto che indugiare sull'immagine del corpo: un pregio di *Le soldatesse*, per Zurlini, è quello di essere un film sul sesso «che può essere visto anche da un bambino»<sup>19</sup>.

È necessario allora dire quanto la delicatezza, la moralità, l'intelligenza di questo cinema siano/fossero preziose? Oggi che il sesso, da forza occulta della politica italiana, è assunto a primo piano esplicito, a porno? I temi del corpo, legati alla vita e alla morte, sono sempre stati un problema per la sessuofobica coscienza italiana. Come ha scritto recentemente Marco Mancassola<sup>20</sup>, non sono bastati Foucault né anni passati a discutere di biopolitica a farci capire il nesso intrinseco tra sesso e politica, tra problema sessuale, aggiungerei, e politica. All'inizio degli anni '60 la consapevolezza di questo nesso cominciava a delinearsi. Il cinema migliore *parlava*. Il 1960 è l'anno in cui esce, superando un lungo blocco censorio, *I dolci inganni* di Lattuada, un film per diversi aspetti “europeo”, in cui la presa di coscienza della donna non porta alla scoperta di una *impossibilità*, ma di una *possibilità*, e di una *libertà*. Sempre nel '60 usciva un altro capolavoro che racconta la vita di un gruppo di prostitute, *Adua e le sue compagne* di Pietrangeli; Ettore Scola alla sceneggiatura. Un film tutto giocato sul crinale tra possibilità e impossibilità. Ma nel '65, l'anno di *Le soldatesse*, *Io la conoscevo bene*, ancora di Pietrangeli, ci dice che violenza e volgarità avanzano. Il sistema cinematografico, i

<sup>19</sup> Intervista rilasciata ad Aldo Tassone, in Id., *Parla il cinema italiano*, cit., p. 408.

<sup>20</sup> Marco Mancassola, *Dov'è finito il nostro corpo?*, «Il Manifesto», 4 settembre 2009.

produttori, non permettono a Zurlini di fare i suoi film. La critica – tutta maschile, troppo poco sensibile, evidentemente, alle tematiche cosiddette femminili – non aiuta<sup>21</sup>. Lino Micciché scrive che «le esulcerazioni della soggettività o [hanno] il livello, altissimo, del discorso di Antonioni o [sembrano] ancora un lusso escapistico di fronte alle contraddizioni dell'oggettività». E non apprezza *La prima notte di quiete* perché «troppo poco militante»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Zurlini, a proposito delle reazioni critiche a *Le soldatesse*: «La critica italiana non riconobbe il valore del film, ammesso che valore ci sia nel film, anche perché in un certo progresso di tipo intellettuale non tenne conto delle premesse: le premesse, comunque, non le interessavano più. [...] Che dopo tanti anni si riproponesse un esame di coscienza a un popolo, a un cinema, a noi stessi, non interessò affatto la critica, in quel momento già avviata verso la sua completa decadenza: sappiamo che anche la critica ha avuto questa decadenza. Vide che il film era fatto bene, lo prese per un film di commissione, non andò molto più in là. Non tutta la critica. Alcuni videro perfettamente la cosa o vollero leggere quello che era contenuto nel film, ma, secondo me, nessuno ci vide la ragione prima, cioè quello che era il cardine motore del film, il cuore, non lo seppe leggere nessuno. Probabilmente era anche forse difficile da leggere o se non impossibile». Zurlini in Gianni Da Campo, *Di cinema si muore: Dossier Zurlini*, «La cosa vista. Rivista del Centro Universitario Cinematografico», Università degli Studi di Trieste, n. 7, 1988, p. 97.

<sup>22</sup> «Nel 1972, ho stroncato, e “senza guanti”, *La prima notte di quiete*. Mi pareva un film ben fatto e tutt'altro che privo di elementi fascinatori; ma caduco, approssimativo, esagitato e compiaciuto come un trattato di resa all'esistente; mortuario più che ossianico, lacrimoso più che commosso, estetizzante più che bello. In stagioni in cui (erano alle porte i nostri “anni di piombo”) le esulcerazioni della soggettività o avevano il livello, altissimo, del discorso di Antonioni o sembravano ancora un lusso escapistico di fronte alle contraddizioni dell'oggettività, e quando il nostro cinema già denunciava vistosi sintomi di crisi ispirativa rispetto al decennio precedente, in cui aveva saputo, sia pure con alti e bassi, connettersi ai processi sociali, questa microepopea (un po' provinciale) dello *spleen* parve al critico militante il lussuoso documento di una compiaciuta resa. Tanto più deplorabile in quanto proveniente da un cineasta particolare come Valerio Zurlini che – per quanto senza mai immergersi in *medias res*, ma trasformando sempre la Storia in fondale di sintomatiche avventure individuali – aveva firmato testi cinematografici di ben altro spessore. Trascorso un trentennio, l'odierno studioso del cinema italiano può anche ritenere quella stroncatura non sufficientemente motivata, o eccessivamente dura rispetto ad alcune qualità del cinema zurliniano che anche in quel film potevano essere sottolineate; ma il critico militante – e come tale allora ne scrissi su un quotidiano e su un settimanale – consapevole di essere, allora, al centro del delicato circuito film/spettatore, non ha nulla di cui pentirsi, neppure con il senno di poi». Lino Micciché, *La Distruzione e il Sublime*, in Id., *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2002, p. 109.

Come se parlare di amore non fosse militanza, potrebbe dire il Cristo laico Zurlini. Zurlini, «intransigente fino all'introversione», viene lasciato solo in una frustrazione che, secondo Gianni Da Campo, lo conduce alla morte<sup>23</sup>. Sulla sua posizione “evangelico-comunista” aveva dichiarato: «Si potrebbe dire che questa mia posizione non esista negli schieramenti attuali, e io risponderei: peggio per loro. Ovviamente non arrivo a teorizzare una posizione che resta personale. Ma, si noti bene, questa era anche la posizione di Pier Paolo Pasolini. Almeno sono in buona compagnia...»<sup>24</sup>. In questa capacità di non “teorizzare”, di non darsi per assoluto, e di mantenere la consapevolezza della quota *relativa* della sua posizione sta la grandezza di Valerio Zurlini. Questa capacità permette all'autore Zurlini, a fronte di un'attitudine italiana all'arroganza, una straordinaria *delicatezza* nei confronti dell'Altro: la donna, l'Africa dei progetti non realizzati e di *Seduto alla sua destra*, la Grecia. Guardando a come è trattato, in *Le soldatesse*, il tema del sopruso sul corpo femminile del popolo invaso, deportazione invisibile, scontata, statale, si potrebbe dire di questo film la stessa cosa che Tullio Kezich disse di *La prima notte di quiete*: «delicato come una confessione»<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. Gianni Da Campo, *Di cinema si muore: Dossier Zurlini*, cit., p. 69 e p. 97.

<sup>24</sup> Jean Gili, *Intervista con Valerio Zurlini*, cit., p. 45.

<sup>25</sup> Tullio Kezich, *L'altro Scialo*, in Lino Micciché (a cura di), “*La prima notte di quiete*” di Valerio Zurlini. *Un viaggio ai limiti del giorno*, Lindau/Associazione Philip Morris-Progetto Cinema, Torino, 2000.





Le ragazze di Sanfrediano

## «Due torti non fanno una ragione»: disappunti per un Vangelo africano

di Anton Giulio Mancino

«Il cinema? Avevamo forse questa cosa in comune, ripensandoci adesso, a distanza - in quel momento non è che ce lo siamo detto. Sono gli anni, quelli lì, gli anni '50 e '60, in cui il mondo cinematografico, l'*intelligenza* si divide tra felliniani, viscontiani, rosselliniani. Io e Valerio non appartenevamo a nessuna di queste parrocchie. Se un film di Visconti era un bel film, era un bel film e basta. *La terra trema* era un grandissimo film, e *Paisà* lo stesso, e Fellini, *La strada*, poi arriverà *La dolce vita*... Ma non avevamo questo partito preso, questo modo di vedere anche ideologicamente il cinema dei grandi maestri del cinema italiano.»

Florestano Vancini

Non è affatto semplice provare a spiegare perché all'interno della filmografia zurliniana, in particolare, *Seduto alla sua destra* (1968) risulti il più trascurato, controverso. Un film nella migliore delle ipotesi un po' messo da parte, trattato con estrema cautela e sufficienza, inserito tra parentesi. Un esperimento anomalo, relativamente riuscito su cui soffermarsi semmai lo stretto indispensabile, con argomentazioni deboli e occasionali, per procedere oltre, parlare d'altro, anche di altri film dello stesso Zurlini, possibilmente precedenti e successivi. E se non è semplice dar conto del come e del perché di questo film, almeno una volta, non si sia provato a fare il perno di un discorso complessivo su Zurlini, è perché l'insieme stesso dei suoi film ha rappresentato nel quadro della storia del cinema italiano per l'appunto un oggetto molto *sui generis*. In quanto autore *a latere*, guardato con sospetto, sottoposto ad aspettative o a delusioni altalenanti che proprio da questo *difetto d'istruttoria* - potremmo dire - sono nate e si sono conservate fino ad oggi, è stato sempre un oggetto misterioso. Occasionalmente, nei primi tempi, persino un oscuro oggetto di un desiderio - mancato - di adesione ortodossa e sistematica alle linee guida del marxismo o del cattolicesimo. Era ciò che si aspettavano e auspicavano le variegata e talvolta sovrapposte frange che avrebbero così provveduto a fornire quei filtri indispensabili per critici, teorici e storici italiani. Senza soluzioni di continuità tra i diversi ambiti di

intervento nella misura in cui possono essere accomunati, per l'appunto: critici, teorici e storici, da quell'«andare *ab*»/«parlare *di*»/«amare *il* cinema». Da quella singolare «relazione d'oggetto» kleiniana<sup>1</sup>, che Zurlini non ha mai incoraggiato. Al contrario, ha spesso e volentieri preferito disattendere, come uno dei tanti personaggi schivi, defilati, timidi, dei suoi film. Per chi si è trovato ad occuparsene, sul piano critico, teorico e storico di supporto, il *corpus* zurliniano si è rivelato un corpo estraneo, inclassificabile. Estraneo, irriducibile a posizioni ideologiche ugualmente istituzionalizzate. Più di ogni altro film a farne le spese è stato *Seduto alla sua destra*: il *meno amato* di tutti, a causa dei «contro-esempi» clamorosi di pratiche amorose, pratiche care a chi scrive di cinema per mestiere. E provvede a farlo anche dissimulando l'amore attraverso il diniego, il rifiuto per tutto ciò che non rientra nella propria sfera amorosa di riferimento. Un simile atteggiamento Metz l'aveva riscontrato nei critici partigiani dei «Cahiers du cinéma» che auspicavano la *nouvelle vague* in antitesi categorica al cinema tradizionale e di confezione<sup>2</sup>. Atteggiamento che in Italia si è altrimenti manifestato, più per ideologia di comodo o di riporto che per cinefilia, con obiettivi e strategie molto precise, e una compattezza trasversale che merita – e ancora attende – di essere studiata. Il *mancato amore* nei confronti di Zurlini, il caso Zurlini (e quel caso nel caso che resta *Seduto alla sua destra*) si presta molto bene a questo tipo di verifica. Verifica su un autore non meglio identificato in Italia da coloro i quali non gli hanno trovato migliore collocazione di maggiore tra i minori o minore tra i maggiori. Se non l'«oggetto cattivo» tipico della scissione kleiniana, non è stato nemmeno un «oggetto buono». Come poteva invece esserlo – mettiamo, per riprendere il discorso di Vancini riportato in esergo – un «oggetto buono» viscontiano, un «oggetto buono» rosselliniano, un «oggetto buono» felliniano, su cui invece i meccanismi pulsionali, preventivi e protettivi della scrittura (giudizio, analisi e storicizzazione, tradotti in gioco di squadra e di rivista, concordi o in aperto dissenso), deviati sul versante ideologico e consociativo, di sistema o di fronda, si esercitavano su paradigmi già pronti e consolidati. Detto altrimenti, anche se su fronti opposti, sentieri autorevoli ne garantivano la praticabilità. A Zurlini tutto questo supporto è mancato, né ha cercato di costruirsi attorno le condizioni del consenso,

<sup>1</sup> Cfr. Christian Metz, *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris, 1993 [ed. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980; 2002, pp. 9-23].

<sup>2</sup> Ivi, p. 16.

di aderire a questa o a quella scuola di pensiero. Al più, come vedremo, si è ritagliato un area di pensiero minoritaria, potremmo dire religiosa, ma non in senso cattolico né in senso velatamente marxista. La sua religione, che è essenzialmente religione della nonviolenza, il suo sentimento cristiano, fondato sulla visione di un Cristo nonviolento, è emblematico anche di quel superamento del peccato e della morte nella compresenza, che è proprio del Cristianesimo. E culmina in un testo chiave del pensiero di Aldo Capitini, pubblicata due anni prima dell'uscita di *Seduto alla sua destra*. Cioè *La compresenza dei morti e dei viventi*, refrattaria, se non espressamente polemica verso il «fatto istituzionale della Chiesa», come tutte le opere di Capitini incentrate per prudenza, specialmente durante il fascismo, solo – a prima vista, a giudicare dal titolo – sulla religione<sup>3</sup>. Tante, troppe per non accorgersi che la religione era per l'autore della *Compresenza* una questione centrale, il detonatore della nonviolenza, un'arma di costruzione di massa, il fondamento di una linea di opposizione radicale e davvero rivoluzionaria al vecchio fascismo e ai fascismi nuovi, dunque un codice, un dispositivo o un concetto filosofico, politico, morale:

La rivoluzione che porta il cristianesimo è di rendere la morte apparente. Per far questo poggia sulla «resurrezione» di Gesù Cristo. È articolo di fede che «Cristo è risuscitato da morte».

Nel rito funebre cattolico si presenta la Chiesa in questi fatti principali: il corpo del credente è santificato dai sacramenti che ha ricevuto in vita; viene dichiarato che il morto è in pace con la Chiesa e degno della sepoltura ecclesiastica (da cui sono esclusi coloro che non fanno parte della Chiesa o se ne sono resi indegni); la parte principale della cerimonia è la Messa, cioè il ricondurre al sacrificio di Cristo; la preghiera non può mutare la sentenza del Giudizio che Cristo dà subito all'anima del morto, ma può tuttavia liberare dal Purgatorio. Sicché risaltano i due fatti, l'uno la potenza di Dio in Gesù Cristo e l'altro, il fatto istituzionale della Chiesa.

Ma se noi moltiplichiamo ciò che si crede per Cristo, per ogni essere nato e morto, continuante dopo la morte nella «realtà di tutti»; se noi non vediamo l'istituzione chiusa che pensa a chi è in pace con lei, e allarghiamo il saluto a

<sup>3</sup> Cfr. Aldo Capitini, *Elementi di un'esperienza religiosa*, Laterza, Bari, 1937; A. Capitini, *Vita religiosa*, Cappelli, Bologna, 1942; A. Capitini, *Il problema religioso attuale*, Guanda, Parma, 1948; A. Capitini, *Nuova socialità e riforma religiosa*, Einaudi, Torino, 1950; A. Capitini, *Religione aperta*, Guanda, Parma, 1955; A. Capitini, *Discuto la religione di Pio XII*, Parenti, Firenze, 1957; A. Capitini, *Aggiunta religiosa all'opposizione*, Parenti, Firenze, 1958; A. Capitini, *Battezzati non credenti*, Parenti, Firenze, 1961.

tutti, indipendentemente da fede avuta, da sacramenti ricevuti; con queste due aperture mutano l'atteggiamento e la celebrazione davanti al morto<sup>4</sup>.

Zurlini conosceva Capitini? Aveva letto questo libro o altri suoi libri? Si era soffermato su questo specifico passaggio? Chi può dirlo? Fatto sta che l'eco della concezione capitiniana del Cristo, diretta o indiretta, non estranea alle suggestioni dichiarate di matrice antropologica – il De Martino di *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958)<sup>5</sup> – o cinematografica – il Kon Ichikawa di *Biruma no tategoto (L'arpa birmana, 1956)*<sup>6</sup> – pervade come un fiume carsico le viscere dell'intera filmografia zurliniana. Una filmografia in cui la confidenza con la morte e i morti, il rifiuto categorico della violenza in generale e della guerra in particolare si traduce nell'immagine angosciante di ambienti chiusi o aperti, stranianti e spogli, senza soluzioni di continuità tra stanze di case ampie, di miserabili appartamenti, stanze di tortura o d'albergo, e immense *waste lands*. Tutti spazi esistenziali sconvolti da conflitti, contese. E violenze di ogni tipo, periodo e connotazione geopolitica: violenze fisiche, psicologiche, private, mondiali, neocoloniali, il cui effetto devastante o la tremenda imminenza mette in moto la compassione per gli umiliati e gli offesi, intrecciandosi quindi con i percorsi della cristologia. Che affiora prepotente, ad esempio, per il tramite pratoliniano, alla fine di *Cronaca familiare* (1962), quando la voce fuori campo di Enrico, che dialoga con il fratello morto, riprende testualmente – saltando appena qualche riga intermedia – le ultime righe del romanzo originale:

*Voglio ricordarti vivo. [...]. Ora mi dico che per gli spiriti più immacolati e più corrotti la morte è sempre un'assuefazione di vita, è il compimento di una conoscenza. E per le anime non più pure e non ancora peccatrici, che non conobbero né il sapore della rinuncia né il gusto dell'offesa? «Poiché dei poveri di spirito sarà il Regno dei Cieli» disse il Cristo. Se così è, la tua anima splende nell'Eterno più alto*<sup>7</sup>.

Ritorna in *Le Soldatesse* (1965), con tanto di benedizioni in Cristo rivolte per i defunti o i morituri, secondo il rito cattolico o secondo quello ortodosso. Diventa il motivo dominante di *Seduto alla sua destra*, dove alla

<sup>4</sup> Aldo Capitini, *La compresenza dei morti e dei viventi*, Il Saggiatore, Milano, 1966, p. 255.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 254-261.

<sup>6</sup> Ivi, p. 255.

<sup>7</sup> Vasco Pratolini, *Cronaca familiare*, Mondadori, Milano, 1960; 1983, p. 1955.

morte di Lalubi e di Oreste, corrispondeva l'immagine del bambino che ne proseguiva idealmente il cammino. Per poi siglare esplicitamente il finale del film che si richiama, con una perifrasi, sin dal titolo all'idea pacifica della morte, *La prima notte di quiete* (1972): «Colui che voi cercate non è qui. È risorto, come disse, il terzo giorno. Andate, vi ha preceduto in Galilea. Là vi incontrerete». Passaggio evangelico che torna, tale e quale, nella preghiera del colonnello Filimore recitata davanti ai soldati del *Deserto dei tartari* (1976), travalicando persino la traccia romanzesca di Buzzati:

FILIMORE: Ho paura e ripongo la mia fiducia in te, mio Dio.

SOLDATI (*in coro*): Signore, donaci la pace.

FILIMORE: Ascoltami, Signore, non distogliere da me il tuo sguardo. Avvicinati alla mia anima e riscatta i miei peccati.

SOLDATI (*in coro*): Gesù, abbi pietà di noi.

FILIMORE: Nella notte del sabato, quando già albeggiava il primo giorno della settimana, Maria Maddalena e l'altra Maria, comperati degli aromi vennero a visitare il sepolcro per imbalsamare Gesù. Un angelo del Signore, disceso dal cielo, si accostò, rovesciò la pietra e vi sedette sopra. Il suo aspetto era come la folgore e la veste bianca come la neve. Per lo spavento che ne ebbero le guardie, tremarono e caddero al suolo come morte. Ma l'angelo sorrise e disse alle donne: «Non tremate. Colui che voi cercate non è qui, è resuscitato dai morti il terzo giorno, come predisse. E vi ha precedute in Galilea. Andate, e là lo incontrerete».

Senza contare che già nella sequenza di apertura, su una parete della stanza da letto, al sopraggiungere della madre il giorno della partenza di Drogo per la fortezza Bastiano e durante il breve ritorno a casa, per accompagnare il feretro di Amerling, si era intravisto un quadro molto allusivo della Madonna con Gesù bambino in grembo.

Questa insistenza sul versante cristologico, compiutamente realizzatasi in *Seduto alla sua destra*, si sarebbe definitivamente tradotta in un film su Gesù mai realizzato, il cui progetto risaliva addirittura al 1974. A un film d'inchiesta molto *sui generis* scritto da Zurlini con Giorgio Albertazzi e Luigi Vanzi dal titolo *L'inchiesta*, liberamente tratto da un'idea cinematografica di Ennio Flaiano e Suso Cecchi D'Amico. La cui sceneggiatura è stata pubblicata, postuma, con il titolo *Verso Damasco*<sup>8</sup>. Solo nel 1987, sette anni dopo la morte di Zurlini, il testo originale di Flaiano e della Cecchi D'Amico è stato altrimenti rielaborato

<sup>8</sup> La sceneggiatura è stata pubblicata in Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Mattioli 1885, Fidenza, 2009.

e realizzato da Damiano Damiani. Appena un anno prima Paolo Benvenuti aveva terminato il suo lungometraggio d'esordio, *Il bacio di Giuda*, attendendo però il 1988 per la prima proiezione in pubblico, alla Mostra di Venezia. È curioso notare che sia Benvenuti che Zurlini, più o meno negli stessi anni non riescono a condurre in porto per mancanza di soldi due *detection* parallele su Gesù. Per Zurlini sarebbe stato il suo «film più bello [...] che esprimesse tutte le mie inquietudini cristiane di ordine sociale»<sup>9</sup>. L'asse Zurlini-Benvenuti poggia sul comune interesse per l'arte figurativa, su cui risiede la costruzione non realistica dello spazio visivo, ma nel caso specifico di *Seduto alla sua destra* e *Il bacio di Giuda* soprattutto sulla ferma volontà di impostare, interpretare e rievocare la Passione come parabola nonviolenta. Zurlini non aveva a caso disseminato di indizi cristologici *Cronaca familiare*, *Le soldatesse*, *La prima notte di quiete* e *Il deserto dei tartari*, ipotecando intanto *Seduto alla sua destra* che, al di là di ogni differenza di stile, di impostazione metodologica, di modo di produzione, in comune con *Il bacio di Giuda* mostra un Giuda fin troppo consapevole, forse complice del maestro Maurice Lalubi: rinuncia al compenso e lascia intendere che il suo è un tradimento necessario e incomprensibile per chiunque lo giudichi esclusivamente in termini monetari. Il non dichiarato ma sostanziale discorso capitiniano su Gesù recepito da Zurlini, a fronte di una categoria di studiosi indifferenti, contrari o impreparati anche lessicalmente sul fronte della nonviolenza, si riallaccerebbe idealmente alla prospettiva estetica e maieutica di Benvenuti<sup>10</sup>. Che è stato – va ricordato – amico e per qualche anno collaboratore di Danilo Dolci<sup>11</sup>, il quale a sua volta condivise con Capitini concezioni e pratiche nonviolente.

A queste condizioni e in questo contesto, con tali precedenti, predecessori e successori, ma soprattutto con simili prospettive religiose e filosofiche, equidistanti dalle principali parrocchie italiane prosperate negli anni della

<sup>9</sup> Valerio Zurlini, citato in Aldo Tassone, *Un Autore di "seconda classe"*, in C. Biarese (a cura di), *Valerio Zurlini*, Quaderno 25 di Circuito Cinema, Venezia 1984, p. 8.

<sup>10</sup> Cfr. *Per un cinema maieutico. Incontro con Paolo Benvenuti e Paola Baroni*, Parigi 9 luglio 2009, in [www.jgcinema.com/single.php?sl=paolo-benvenuti-intervista](http://www.jgcinema.com/single.php?sl=paolo-benvenuti-intervista), ultima consultazione 26 luglio 2010.

<sup>11</sup> A suggello del sodalizio con Dolci, che per primo gli ha suggerito l'idea di realizzare un film veritiero sulla strage di Portella della Ginestra fornendogli indicazioni fondamentali per distinguere le fonti attendibili da quelle menzognere, va ricordata la dedica inaugurale di Benvenuti in *Segreti di Stato* (2003), come vent'anni prima Zurlini aveva dedicato a Quarantotti Gambini *Seduto alla sua destra*.

Guerra Fredda, un film come *Seduto alla sua destra* non poteva di certo prestarsi ad alcuno degli «effetti di rivendicazione»<sup>12</sup> critica, teorica, storiografica. Di tendenza o di controtendenza, ma sempre afferenti al gioco delle parti. Per non parlare del 1968, l'anno in cui questo film privo di cordone sanitario arriva in sala, dopo essersi reso autonomo, almeno ufficialmente<sup>13</sup>, dal progetto collettivo di *Vangelo 70* a causa dell'eccessiva lunghezza. Sganciatosi Zurlini, che così andava incontro da solo al pubblico e alla critica, il drastico ridimensionamento della componente più autenticamente evangelica comporta che il film, prodotto da Carlo Lizzani, venga distribuito a stretto giro con un titolo meno esplicativo, *Amore e rabbia* (1969), comprendendo gli episodi di durata standard dello stesso Lizzani (*L'indifferenza*), Bernardo Bertolucci (*Agonia*), Pier Paolo Pasolini (*La sequenza del fiore di carta*). In aggiunta quelli di Jean-Luc Godard (*L'amore*), per ragioni anche di coproduzione, e di Marco Bellocchio (*Discutiamo, discutiamo*), andarono a compensare e sostituire l'ex episodio zurliniano. Il 1968, che non è di per sé un anno qualsiasi, informa di sé *Amore e rabbia*, rendendolo, nel 1969, a torto o a ragione, valutazioni a parte, un film sostanzialmente *del* Sessantotto. Il contributo originario di Zurlini precede il film collettivo e arriva nelle sale proprio a metà maggio del 1968. In pieno Sessantotto, intendendo – va da sé – con la distinzione tra il “1968” numerico e il “Sessantotto” sostantivato quella che intercorre tra l'anno in sé e il fenomeno connotato culturalmente, politicamente, ideologicamente.

Insomma, Zurlini, pesce fuor d'acqua come pochi nella storia del cinema italiana, si distingue per un film che in quel determinato momento storico ostenta un impianto nonviolento assai poco allineato. Non allineato al pensiero dominante che molto di frequente – già nella scelta lessicale di interporre un trattino tra “«non» e «violenza»” – lascia intendere come la nonviolenza non sia che l'opposto negativo di un principio-parola all'occorrenza positivo. A seconda cioè dell'uso che se ne fa. *Seduto alla sua destra* di contro non fa sconti alla violenza, non la giustifica, non la accetta a priori. Mostra molte meno «atrocità»<sup>14</sup> o «sodomasochismo di moda»<sup>15</sup>, se non addirittura nessuna delle cose che in molte recensioni gli sono state – all'unisono – rimproverate.

<sup>12</sup> Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 21.

<sup>13</sup> Cfr. Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino, 2007, p. 201.

<sup>14</sup> Gian Luigi Rondi, in «Il Tempo», 15 maggio 1968.

<sup>15</sup> Tullio Kezich, *Il mille film. Dieci anni al cinema 1967-1977*, Mondadori, Milano, 1983, p. 574.

Della violenza mostra semmai l'impatto doloroso, l'effetto, la vacuità e la vanità rese ancora più emblematiche dagli spazi vuoti, astratti, disadorni in cui essa si consuma, la paura tutta umana legata alla drammatica attesa. Lascia fuori campo supplizi e torture imparagonabili oltretutto a quelle ben più esplicite compiute dalla Gestapo in *Roma città aperta* (1945), importante predecessore di un discorso estetico e di un coerente sguardo nonviolento cinematografico che in Italia è stato coltivato in rare, non sistematiche e talvolta sorprendenti circostanze<sup>16</sup>. Rifiutando concretamente il valore d'uso della violenza, facendone la negazione morale, filosofica e terminologica del principio primo della nonviolenza, Zurlini in *Seduto alla sua destra*, per altri canali e con altri mezzi rispetto a Capitini, il maggiore esponente italiano del movimento nonviolento, si attesta anch'egli su posizioni minoritarie, di scarsa rendita politica e scarso consenso intellettuale. Diserta, durante il Sessantotto, l'appuntamento conveniente con quella concezione corrente di rivoluzione che sembrava non poter prescindere dall'altra parola d'ordine: la violenza. Violenza che sembrava essere allora solo una parola, un mezzo, un corollario. La violenza aveva una sua ragion d'essere se "rivoluzionaria"; se si presentava all'occorrenza virgolettata, indicata come una contro-violenza efficace e urgente, inevitabile strumento della lotta rivoluzionaria contrapposta negli slogan dell'epoca alla ben peggiore violenza "borghese" e "neocapitalista". Perciò in *Seduto alla sua destra* anche il nome del protagonista cristologico, come in generale le parole e le cose o soprattutto il rapporto concettuale tra le parole (*nonviolenza/violenza* anziché *violenza/non-violenza*), assumevano una valenza precisa. Vala per tutti l'esempio del primo colloquio del prigioniero eccellente Lalubi condotto dal Comandante olandese, il Ponzio Pilato della situazione:

COMANDANTE: Qual è il tuo vero nome. Lalubi vuol dire «Figlio del Destino».

LALUBI: Mi hanno chiamato sempre così.

COMANDANTE: Di che sangue sei?

LALUBI: Non lo so di preciso. Dicevano che mio padre era straniero.

COMANDANTE: Siediti. Siediti.

<sup>16</sup> Sull'impianto nonviolento presente occasionalmente nel cinema italiano, impianto consapevolmente capitiniano nel pensiero di Zavattini, ma anche sulle potenziali applicazioni capitiniane in Roberto Rossellini e in *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati, cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008.

Questo scambio di battute preliminare chiarisce già sul piano onomastico e semantico i termini del problema, poiché dimostra che Lalubi è l'incarnazione di un «Destino» collettivo, il «Figlio» stesso non di un Dio onnipotente, dominante e lontano, ma del Destino inteso come valore assoluto, come aggiunta infinita, patrimonio senza specifica provenienza (di «sangue») né appartenenza («mio padre era straniero»). Egli, sulla falsariga del Cristo evangelico che chiede agli altri di pronunciarsi sulla propria identità («Ma voi chi dite che io sia?»), non è Uno, non è individualità, ma ciò che il suo nome «vuol dire». Di suo padre sa ciò che altri, tutti, «dicevano» essere: uno «straniero», necessariamente. Non il membro di questa o quella comunità, non il leader o il membro di questa o quella tribù in guerra, una delle tante guerre tribali che all'indomani dell'indipendenza hanno cominciato a destabilizzare sistematicamente i paesi africani che l'avevano conseguita. Egli è il «Figlio», ossia la derivazione priva di una origine univoca e unicizzabile, del Destino che agisce su di lui, quindi non identità del singolo ma Azione di tutti, che coinvolge tutti: l'emblema stesso dell'essere tutti iscritti in un'Azione incessante, molteplice, moltiplicata, che non esclude, non divide, non predilige. Tutti, compreso il Comandante in crisi di coscienza al cospetto di Lalubi, che in quanto figlio di uno straniero, potrebbe essere anche *suo* figlio, figlio di chiunque, di tutti. A maggior ragione, poiché – come Lalubi gli profetizza – lui non rivedrà più i suoi figli, né tornerà più nella sua terra d'origine, terra straniera, terra olandese. Lalubi e il Comandante sono legati da un rapporto padre-figlio (Comandante-Lalubi) reversibile in rapporto maestro-allievo (Lalubi-Comandante). Equivalenti, coetanei, compresenti l'uno all'altro. E Lalubi, invitato a sedersi dal Comandante, come il Figlio e il buon Ladro alla destra del Padre, in questo colloquio si dichiara l'incarnazione, l'effetto, l'esito di ciò che, non rivendicando per sé una paternità certa, un principio di nascita, di luogo o di nome, si fa esso stesso Principio e dunque Nome che appartiene a tutti.

In questo film maieutico, come tutti quelli di Zurlini, l'azione è subissata dai dialoghi, preceduta, preparata, explicata dai dialoghi. Si risolve nei dialoghi. Di più: è essa stessa dialogo. Dialogo possibile, impossibile, sostenibile a seconda delle circostanze tra individui lontani che cercano una relazione, di stabilire una comunicazione, di trovare il canale giusto, ancorché precario o improbabile. Forse proprio perché precario o improbabile, onde cercare il modo, il luogo o il tempo per tentare di annullare la distanza, azzerare il divario, di riassorbire la logica e la dialettica dell'io nella dimensione occasionale, conquistata, scoperta del tu. Motivo in più per dare rilievo al

nome, ai nomi. Sin dal principio in *Seduto alla sua destra*, ogni volta, con taglie sempre più cospicue, si ripropone per iscritto quello del protagonista. E quando il Comandante incontra il Giuda della situazione, il presunto Traditore (che ha ricevuto l'informazione da «uno sicuro. Li conosco tutti. Erano miei compagni»), si sofferma a riflettere. A riflettere sui nomi, senza capire – senza *poter* capire e comprendere, in tutti i sensi. Confondendo ciò che il misterioso discepolo infedele non gli spiega nemmeno – non *può* – con la menzogna. Menzogna – a suo dire – insita già nei nomi, la cui valenza semantica, negando e vanificando l'identità specifica, individuale, rappresenta una assenza di verità. Entrando da solo nella capanna, il Comandante si trova di fronte, alla sua destra, il traditore: il traditore che *deve* tradire affinché si compia il Destino, Lalubi stesso, «Destino» di nome e di fatto:

TRADITORE: Abbassa la pistola Comandante. [...] Tu stai cercando Lalubi. È qui. [...]

COMANDANTE: E se fosse un'imboscata?

TRADITORE: Manda molti uomini. Ognuno dei vostri vale cento dei loro.

COMANDANTE: E se fosse una bugia?

TRADITORE: Devi rischiare

COMANDANTE: Ti darò i 100.000 franchi quando l'avremo catturato.

TRADITORE: Non li voglio.

COMANDANTE: Allora perché lo tradisci? Ha dei torti nei tuoi riguardi?

TRADITORE: No.

COMANDANTE: Non capisco.

TRADITORE: Non devi capire.

COMANDANTE: Questo è il paese dei bugiardi. Mentite anche quando battezzate i vostri figli. E sia. Ma voglio vedere il tuo viso.

TRADITORE: Perché?

COMANDANTE: Perché se mi hai mentito ti farò scovare. E uccidere.

I colpi di mitragliatrice che seguono sono eloquenti, simbolici. Al Comandante, preposto a far uccidere, volente o nolente, come Pilato, non è dato di «capire». La fiamma a sinistra, a sinistra nell'inquadratura che inaugura la sequenza successiva, mostra sulla destra – che è in questo film quasi sempre il posto assegnato a Lalubi - un braccio che penzola dal filo spinato. Il braccio di un uomo senza volto, che resta fuori campo e allude alla postura del Cristo crocifisso. All'anonima vittima della violenza, crocifissa al filo spinato, ne succede un'altra, questa volta al centro dell'inquadratura: un altro uomo morto, con lo sguardo esanime rivolto verso destra. Questi morti non sono più identificabili di Lalubi, il quale finché non viene catturato

rimane senza volto, tanto da lasciare allo spettatore il dubbio che possa essere lui stesso il Traditore («Tu stai cercando Lalubi. È qui»). Un Traditore di se stesso nemmeno tanto paradossale, poiché nonviolento («Abbassa la pistola Comandante»), artefice materiale del Destino, collocato a destra del Comandante. Con il volto semicoperto dalla tunica, ripreso quasi sempre in primo piano o di spalle, quasi a voler nascondere la propria vera identità cui lo sguardo e la voce pacata conferiscono dignità. Anche dopo che il Comandante gli scopre il volto, nulla cambia. Salvo il sospetto, fondato o infondato – non fa differenza – che sia proprio lui Lalubi, o ne faccia le veci, sia un suo equivalente, un suo simile, lo sia in teoria, se non in pratica. Certo è che quest'uomo, il presunto Traditore, introduce il tema della non menzogna, complemento indispensabile della nonviolenza. Egli non è un «bugiardo» come lo accusa di essere il Comandante. Forse nemmeno il Traditore della ufficialità evangelica, ma colui che – direbbero i demartiniani – *agisce* il Destino. Agisce per conto del Destino, è il Destino in persona. Opera perché il Destino si compia, se ne fa carico. Dunque non chiede ricompensa, contravvenendo alla tradizione interpretativa dei trenta denari tramandati dalla Chiesa. Del resto il verbo stesso «tradire», che deriva dal latino *tradere*, e significa «dare, affidare, consegnare» può fare riferimento sia alla consegna di Gesù da parte di Giuda alle guardie, come riportato dalle versioni latine dei Vangeli, assumendo quindi l'accezione tipica di «manicare a un dovere, a un obbligo giuridico o morale cui si era tenuti per giuramento o in virtù di una solenne promessa; più genericamente, venir meno alla fede data»<sup>17</sup>. Ma può anche, letteralmente e semplicemente, significare nel caso di Giuda «affidare, consegnare» Gesù al suo Destino. E Lalubi è «Figlio del Destino». Quindi il Traditore di *Seduto alla sua destra*, secondo la prospettiva zurliniana, autenticamente nonviolenta, anticipando di vent'anni gli sviluppi documentali e le analisi approfondite su basi filologiche da Benevenuti nel *Bacio di Giuda*, ma anche dal contemporaneo *The Last Temptation of Christ (L'ultima tentazione di Cristo, 1988)* di Martin Scorsese, non ha fatto altro che «consegnare» Lalubi/Cristo al suo Destino/Padre. Per questo, nel «tradire», il Traditore viene ripreso sempre in primo piano o in primissimo piano, frontale o di spalle, con la bocca coperta, invisibile, allusiva *figura dell'assenza*<sup>18</sup> e perciò di una maggiore e autonoma esigenza di

<sup>17</sup> È la definizione corrente, che per comodità riprendiamo da AA.VV., *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Garzanti, Milano, 1987, p. 2039.

rappresentatività cinematografica, cui di solito il realismo, la riproduzione e l'evidenza fotografica contravvengono platealmente. In tal modo – e in tal senso – egli si comporta da fedele apostolo del Maestro. Dice la verità, *fa* la verità, vi contribuisce decisamente, in nome di quella non-menzogna che è uno dei fondamenti della nonviolenza capitiniana. Il Traditore, in nome del proprio nome, della propria funzione, del proprio mandato, mostra al cospetto del Comandante incredulo, poco comprensivo e diffidente, indisponibilità nei confronti della menzogna. La stessa indisponibilità che di lì a poco lo stesso Lalubi, pur spaventato da se stesso, cioè dal suo (essere) «Destino» di nascita incerta e di morte certa, dimostra sulla propria pelle. Il Traditore è un uomo, più giovane di Lalubi, ma un uomo che va ad aggiungersi ai tutti. Quei tutti di cui Lalubi è, nelle prime sequenze del film, voce pura, disincarnata, senza patria, senza specifica etnia di riferimento, senza corpo. In virtù del suo essere *voce o presenza acusmatica*<sup>19</sup> a pieno titolo, con il dono dell'ubiquità e in perpetua attesa di essere posizionata. Di più. Precorrendo addirittura Chion, Zurlini rende questa voce proveniente dal fuori capo, a destra il più delle volte, voce di un'entità cristologica e dunque «compresenza acusmatica», che si riflette nella somma infinita di corpi assortiti, espressioni assortite, volti che ascoltano. Ascoltano parole importanti, decisive. In esse si condensa la sorte, il «Figlio del Destino» Lalubi. Il Cristo nero. Il quale non può mentire, né a loro né a nessuno. Non può fingere di fronte ai suoi seguaci e discepoli, né di fronte al Comandante, di sottoscrivere l'appello in grado di salvargli la vita. Perché la sua vita è la vita di tutti, la vita di un bambino dal volto semicoperto (come quello del Traditore), che – si è detto – incarna la nuova nascita, atto moltiplicatore e infinito della compresenza. E perciò sfugge ai colpi mortali delle guardie, alla morte stessa, allontanandosi indenne. Superandola per mescolarsi con gli altri, confondersi con il paesaggio e risultare infine imprevedibile come lo era Lalubi all'inizio: invisibile, cangiante, non-localizzabile come quel Cristo morto e risorto, che aveva abbandonato il sepolcro per dirigersi in Galilea, da allora in poi evocato da Zurlini (*La prima notte di quiete, Cronaca familiare*). Lalubi, sul piano strettamente linguistico cinematografico, rispecchiando l'impianto culturale,

<sup>18</sup> Cfr. Mara Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Paris, 1988 [ed. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2008].

<sup>19</sup> Cfr. Michel Chion, *Le voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982 [ed. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991].

teologico e filosofico di Capitini, ha assunto in prima istanza le sembianze di ombra proiettata sul muro, oggetto di ogni potenziale controcampo dei suoi discepoli, che attraverso anche la voce acusmatica si fa *segno indexicale*<sup>20</sup> di se stesso, del proprio darsi come concetto attivo, messaggio nonviolento dentro un set a sua volta de-localizzato nei dintorni di Roma, nell'Agro Pontino<sup>21</sup>, tale da rendere la finta, trasposta o piuttosto universale, ideale Africa zurliniana l'equivalente della borgata evangelizzata da Pasolini nella *Ricotta*, penultimo episodio di *Ro.Go.Pa.G. – Laviamoci il cervello* (1963), che come *Seduto alla sua destra* affronta e demistifica il personaggio del Ladro buono. O l'equivalente della Palestina de-localizzata e universalizzata in Lucania nel *Vangelo secondo Matteo* (1964). O della Palestina altrettanto de-localizzata in Toscana da Benvenuti nel già citato *Bacio di Giuda*.

Insomma, Lalubi c'è sempre, in tutto il film, sia prima di diventare visibile e localizzabile che dopo. Quando, in procinto di compiersi il Destino, avviene qualcosa che Chion tredici anni dopo *Seduto alla sua destra* avrebbe descritto in questi termini:

Abbiamo visto quali sono i poteri dell'*acusma*. Naturalmente, è sufficiente che esso si riveli, che chi parla trasferisca il proprio corpo all'interno dell'inquadratura, nel campo visivo, perché svaniscano di colpo l'onnipotenza, l'onniscienza e naturalmente l'ubiquità. Possiamo chiamare questo fenomeno la *deacusmatizzazione*, una sorta di atto simbolico, di *incarnazione nella voce*, che consegna l'*acusma* al destino dei comuni mortali, poiché stabilisce per lui un luogo preciso e lo avverte: «Ecco il tuo corpo, tu sarai qui e non altrove». Proprio come i riti di sepoltura sono un modo per dire all'anima del defunto: «Non devi più vagare: questa è la tua tomba».

Non vediamo forse, in tanti film a sfondo fantascientifico o poliziesco, l'*acusma* trasformarsi in un comune mortale appena la sua voce viene assegnata a un corpo ben determinato, visibile e circoscritto? Allora esso diventa, nella maggior parte dei casi perlomeno umano e vulnerabile, se non addirittura inoffensivo<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. L. Russell [pseudonimo di Peter Wollen], *Cinema: Code and Image*, «New Left Review», 49, maggio-giugno 1968, e Peter Wollen, *Signs and Meanings in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-London, 1969.

<sup>21</sup> L'ambientazione visibilmente non africana del film è stato l'altro motivo ricorrente – riteniamo molto fragile e pretestuoso – di riprovazione o rimprovero nei confronti del film di Zurlini, perciò paragonato, anche in virtù della presunta crudeltà, a uno «spaghetti» western. Ogni commento a questi commenti è superfluo.

<sup>22</sup> Michel Chion, *La voce nel cinema*, cit., pp. 43-44.

La «deacusatizzazione» di Lalubi, il quale eccedendo la sua umile, umanissima e per giunta spaurita, presenza fisica quand'anche si rende visibile, con un volto riconoscibile e un corpo, sembra proprio trovare in Chion la sua ragion d'essere teorica. Ma non essendo il personaggio occulto di un film di fantascienza o di un poliziesco, bensì una figura cristologica, fa della sopraggiunta vulnerabilità una prova ulteriore di forza nella compresenza, non più acusmatica: condivide dolori e preoccupazioni anche per la propria vita. Perché egli, come non lo era prima non lo è ora: non è diverso dagli altri, è gli altri, i tutti. Chiede dunque di poter vivere, dialoga con i suoi occasionali interlocutori, senza esclusioni, perché il suo è il Destino di tutti, dunque anche quello non dissimile del Comandante o del Ladrone che risponde al nome di Oreste. Un Oreste – neanche a dirlo – molto pasoliniano poiché interpretato da Franco Citti. Il quale preannuncia, a livello onomastico senza necessariamente riprenderne il tracciato tragico della trilogia di Eschilo, quegli *Appunti per un'Orestide africana* (1970) che fungono da pretesto per Pasolini per interrogarsi sul rapporto tra passato arcaico e presente in via di sviluppo di un'Africa mitica eppure dilaniata dal dopo-Indipendenza. Del resto i singoli *Appunti* che Pasolini inizia a realizzare a ridosso dell'uscita di *Seduto alla sua destra*, sono un'opera a sé, compiuta nella sua provvisorietà, più che una prova generale o un *work in progress* di un film che probabilmente lo stesso autore non riteneva di poter o voler fare. Zurlini invece il suo Vangelo lo fa davvero, originariamente previsto dentro una struttura che ospitava anche il segmento pasoliniano della *Sequenza del fiore di carta*. E con esso l'immagine dell'Africa e del Dio che sovrintende il Destino del mondo. Lo fa cioè anticipando Pasolini, sullo stesso terreno pasoliniano. Con un personaggio proveniente dallo stesso ceppo tragico di Eschilo su cui Pasolini aveva lavorato come traduttore e si accingeva a tradurre geograficamente in Africa. Ma come in fondo Eschilo e la sua personale rilettura era per Pasolini un significativo e insostituibile pretesto per un film o un reportage dissimulato sull'Africa contemporanea e i suoi strappi socio-antropologici, anche per Zurlini il richiamo nominale al personaggio di Eschilo rivisitato da Pasolini serviva da supporto per una virtuale incursione in un'Africa certo ricostruita, priva di eccessive connotazioni in senso geografico, ma molto connotata in senso storico, politico e morale. Dove infatti si era manifestato un leader e martire nonviolento come Lumumba. Per leggerla quindi con cognizione di causa a luogo deputato di quel percorso e di quel discorso evangelico in chiave moderna che già da tempo gli stava a cuore. E che stava segnando – e avrebbe a lungo segnato – tutta la sua filmografia.

Per far ciò occorre mettere a fuoco un'idea cristologica che fosse prima di tutto un'idea cinematografica di Cristo. Un'idea della sua sostenibile e dicibile trascendenza, che non si risolvesse giammai in quella chiusura, distanza suprema, rigidità prescritta, sostenuta e tramandata dalla Chiesa. Ma fosse parte di un'immagine sonora enunciabile in termini cinematografici concreti. Nel contempo semplice, diretta, non a dismisura d'uomo. Cosicché Zurlini, non adeguandosi alla tradizione imposta né compiacendosi di sperimentazioni vistose, mantenendosi equidistante tanto dai canoni del neorealismo quanto da quelli delle *nouvelle vagues* di tutto il mondo – donde la sua alterità rispetto all'esistente, rispetto a ogni canone, rispetto a tutti e tutti – in *Seduto alla sua destra* opta per una rappresentazione della presenza/assenza del personaggio che sia sì molto stilizzata e poetica, ma non appaia eccessivamente incomprensibile, eccessivamente d'autore o “di poesia”, meno che funzionale. Una strategia della messa in quadro, sbilanciata spesso e volentieri sul versante del fuori campo, e in questo senso molto originale e moderna per quegli anni anche sotto il profilo teorico<sup>23</sup>. Una strategia che sortisca l'effetto di far sentire che il suo Cristo/Lumumba/Lalubi manca proprio quando fisicamente c'è o dovrebbe esserci. C'è a maggior ragione poiché lo si ascolta parlare, ed è a portata di orecchio, quasi a portata di mano e di occhio, appena un po' più in là, oltre l'inquadratura. In modo che, dopo essersi appalesato come figura reale, tangibile, torturabile, assassinabile, possa continuare ad esserci, a farsi sentire vivo, compresente negli altri, sparpagliato nei tutti, a lui vicini e lontani, contigui e ostili, di ogni età, provenienza e collocazione. Nella prima parte, *prima* anche che il personaggio principale entri in scena, anzi in campo, *prima* che film si distenda e acquisti forma narrativa e spessore pienamente dialogico, *prima* che accolga di buon grado l'alternanza del campo e del controcampo per ripartirli equamente tra i due interlocutori, offrendo loro pari opportunità di parole, di visibilità e di ascolto reciproco (Lalubi/Comandante, Lalubi/Oreste), Zurlini opta per la sottrazione. Indica, lascia intendere, ma non mostra. Nasconde. Sceglie di collocare Lalubi, l'uomo che risponde al nome di Lalubi, e che non vediamo, sempre in un altrove non del tutto definito, precisato, individuabile. A destra, oltre la destra visibile sullo schermo, allusivamente alla destra del Padre, ovvero all'esterno

<sup>23</sup> Sul valore del fuori campo come premessa estetica innovativa teorizzata proprio in quegli anni cfr. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969 [ed. it. *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980].



dello stesso campo visivo orizzontalmente già molto esteso del Cinemascope: il formato dello schermo, spettacolare in sé, adottato in questo caso perché in grado di accogliere bazinariamente il maggior numero di persone, i tutti compresenti in cui Lalubi, per effetto della reiterata assenza, ispira, genera, sostiene, motiva. I tutti che riconosce e in cui si riconosce, cui si rivolge e da cui si allontana per preservarne la sopravvivenza. I tutti in grado di condividere la superficie oblunga dell'inquadratura, e in cui si rispecchia, si annulla, si rivela. Specialmente dalla serie di fuori campo di ognuna delle inquadrature iniziali in cui inutilmente, troppo in ritardo, troppo ingombranti, troppo violenti, inopportuni e precipitosi fanno irruzione i mercenari e i soldati, ritrovandosi a occupare o a osservare, sconfitti e perplessi uno spazio vuoto, abbandonato, non pregnante. Spazio filmico non compresente, o meglio non più compresente come fino a poco tempo o inquadrature prima.

Proviamo a descrivere il procedimento per fissare, nel resoconto sommario delle prime sei sequenze del film, l'esempio concreto di un possibile vocabolario filmico di impianto nonviolento.

Nella prima inquadratura della prima sequenza, notturna, dopo i titoli di testa anch'essi molto pasoliniani, con caratteri neri stagliati su fondo bianco, assistiamo all'arrivo delle jeep e dei camion dei mercenari che dal campo lungo svoltano a destra appena guadagnano il campo medio, seguite solo alla fine da una panoramica orizzontale da sinistra a destra. Cercano qualcuno, qualcuno cui il film, sin dal principio assegna questa direzione. Dove? A destra. Chi? Un manifesto affisso che reca l'ordine di cattura dell'uomo. L'«ORDONNE» riguardante l'«ARRESTATION DU NOMMÉ» nasconde parzialmente proprio il nome che solo la lenta panoramica verso il basso in un secondo momento svela: «MAURICE LALUBI». A seguire, più in basso, la cifra, in franchi: «6000». Stacco. Altra inquadratura, altra sequenza: compare il volto di un uomo africano, frontale all'obiettivo, a partire dal quale la panoramica, mantenendo la direzione da sinistra a destra della sequenza precedente, oscillando ora più in basso, ora più in alto, correggendo cioè il proprio movimento per adeguarsi alla statura, scopre altri volti, di profilo. Al termine c'è solo l'ombra mobile dell'oratore. Poi le inquadrature diventano fisse, in attesa del controcampo che non viene concesso. Tutti i presenti, in campo, ripresi frontalmente, di tre-quarti, di profilo, i protagonisti di questi primi piani collettivi (come lo erano quelli del cinema classico hollywoodiano, fordiano, da cui proviene lo stesso attore afroamericano Woody Stroode), rivolgono il proprio sguardo verso destra, mentre solo la sua voce – si è detto – acusmatica, riecheggia. Non è in campo, ma è (ascoltato da) tutti loro:

VOCE DI LALUBI: Ecco, domani io mi sposterò altrove. Ieri mi cercavano a oriente e il giorno prima a occidente. Ed è ciò che voglio. Allora capiranno che dietro di me ci siete tutti voi. Ed è così, perché anche nel villaggio più remoto vi porto con me. Quando mi raccontano che un paese è stato incendiato e i miei amici sono stati uccisi desidero solo chiudere gli occhi. E non pensare più. Ma è possibile. È giusto. Ma voi non rispondete con la violenza poiché due torti non fanno una ragione. E altre volte il destino ha scelto i deboli per umiliare i forti. Ma poi sono davvero forti?

È giorno. La prova non si fa attendere. La prova della scarsa forza effettiva di coloro i quali danno la caccia a Lalubi, il quale tuttavia invita i suoi seguaci a non ragionare con la violenza, perché non c'è ragione nella violenza, e dunque a non reagire alla violenza con la violenza se è vero che «due torti non fanno una ragione»: sopraggiungono nella terza sequenza nuovamente le jeep e i camion del nemico, accompagnate dalla consueta panoramica da sinistra a destra. Cercano però nel posto sbagliato. Lo si intuisce già dalla direzione imboccata. Entrano in una casa a sinistra. All'interno, si avvicinano frontalmente alla macchina da presa. Questa volta il controcampo c'è, ma serve solo a scoprire lo spazio vuoto dove si è forse svolta la riunione segreta. Il movimento misto di carrellata e panoramica esplora sempre da sinistra a destra, inutilmente, il vuoto.

La quarta sequenza, daccapo notturna, secondo le regole dell'alternanza e della perfetta, armonica reciprocità, destra/sinistra, notte/giorno, interno/esterno, uno/tutti, campo/fuori campo, ripropone inquadrature fisse dei seguaci intenti ad ascoltare Lalubi, con grande impiego di primi piani, campi medi e lunghi collettivi ben accolti dalla profondità di campo e dal formato dello schermo. L'unico movimento stavolta in senso inverso, da destra a sinistra, è una carrellata che dagli astanti dirige verso il punto in cui dovrebbe trovarsi Lalubi, arrestandosi un istante prima di includerlo nell'inquadratura, lasciando in campo solo il fuoco che arde, tra breve riaccordato alle fiamme del villaggio incendiato e distrutto della prima inquadratura della sequenza successiva. Se qui immaginiamo che Lalubi sia a sinistra e non a destra, è perché la sua diversa, nuova posizione, paritaria, si dà come intercambiabile. Perché – ha già detto – «Ieri mi cercavano a oriente e il giorno prima a occidente». E perché – dettaglio non indifferente in un clima di Guerra Fredda, di contrapposizione frontale tra Occidente e Oriente – una tale «verità (che non è tanto ingenua da credere solo nei processi o nelle cricche) non “fa il gioco” di nessuno; è la salvezza di tutti, se ci si muove per guarire e non per fomentare rumorose risse: non sarebbe

ancora verità»<sup>24</sup>. Non potrebbe. Non sarebbe vera «verità». Perciò ora, a sinistra c'è lui, il Cristo africano, l'uomo tra gli uomini, il vicario/figlio di Dio padre. Mentre loro, gli uomini, suoi figli, suoi equivalenti/sostitutivi/aggiuntivi moltiplicati all'infinito, sono là dove prima c'era lui. A destra, compresenti.

VOCE DI LALUBI: Molti di voi mi chiedono di accompagnarvi. Ma il vostro posto è qui. Un uomo solo si perde in un paese così vasto. E loro non conoscono il mio volto. Ieri un soldato mi ha puntato un fucile al petto ma voleva solo spaventarmi. Io ho chinato il capo e mi sono tolto dalla sua strada. State attenti: d'ora in poi rastrelleranno i villaggi, deporteranno gli uomini. Allora, aiutatevi fra di voi. Chi salverà del cibo, lo spartisca. Chi ha molto, dia a chi ha perduto tutto. E siccome non possono sterminare un intero popolo, cercheranno di armarvi gli uni contro gli altri. Questo sarà il loro delitto peggiore. Ma come potranno commetterlo senza la vostra complicità? Come vi indurranno a tradire se voi non lo vorrete? Sono due anni che vi conosco. E vi conosco tutti per nome. Non credo ci riusciranno.

Quarta sequenza. Le fiamme. Nottetempo i veicoli nemici tornano a fare incursione, girando a destra, in un villaggio in fiamme. Ancora fiamme. I veicoli. Le fiamme. La notte, siglata da questa atroce alternanza, finisce. Su un nuovo manifesto, l'avviso con la taglia per Lalubi è salita a 50.000 franchi. Una carrellata in avanti stringe sulla cifra. Un gruppo di uomini osserva da dietro le sbarre: l'ennesima carrellata laterale da sinistra a destra li passa in rassegna prestandosi a ricreare l'effetto del primo piano collettivo. Seguono altri uomini messi al muro e perquisiti, sotto le armi puntate dei militari, che come suggeriscono varie inquadrature fisse e una in movimento, sempre da sinistra a destra, forse stanno per procedere a una fucilazione sommaria. Il primo piano collettivo, foriero di sguardi pluridirezionali, verso sinistra, verso destra, verso il basso, frontali ora assomma e contrappone, tra campi e controcampi, vittime e carnefici.

Quinta sequenza. Altri uomini e donne che ascoltano Lalubi, sempre fuori campo alla loro destra:

VOCE DI LALUBI: È giunto il momento di lasciarci. È diventato troppo pericoloso e vi ringrazio perché siete qui a rischio della vita. Tornate alle vostre case. Io mi nascondereò per qualche tempo e loro continueranno a cercarmi nei luoghi più diversi. Perciò non verrò più tra voi. State tranquilli: non è un addio. Vi chiamerò nuovamente. E quel giorno noi non avremo più paura.

<sup>24</sup> Danilo Dolci, *Banditi a Partinico*, Laterza, Bari, 1955, p. 288.

Sesta. I mercenari cercano sempre invano Lalubi in una dimora, la stesa probabilmente della sequenza pregressa. Scoprono un uomo e una donna nudi sotto una coperta. Si spostano all'esterno, registrando ancora un nulla di fatto in una giustapposizione di inquadrature in movimento accomunate dalla reiterata e rituale direzione sinistra-destra. L'ultima carrellata, con correzione panoramica verso il basso torna sul manifesto dove è stato aggiornato l'importo della taglia di Lalubi: 100.000 franchi.

Non si può dire, a fronte dei contenuti del film, non universali in quanto generici ma universali in quanto dispensatori di un messaggio che travalica il singolare, l'individuale, il circoscritto, il tribale, il parziale, il chiuso, l'io contrapposto al tu, l'io al tutti, che la riflessione condotta da Zurlini attraverso la figura di Lalubi escluda a priori l'aspetto geografico, storico e politico del leader congolese Patrice Lumumba. Al contrario, è proprio l'esempio specifico di Lumumba a suggerire la spinta universalistica, nonviolenta e compresente che sorregge *Seduto alla sua destra* e si fa stile. L'«africano» in senso lato e latore della nonviolenza Lalubi riflette correttamente la figura e lo spirito di Lumumba, ne coglie la prospettiva rivoluzionaria, secondo una idea di rivoluzione di ben altro tipo. Una rivoluzione radicale, nonviolenta, «aperta»<sup>25</sup>. In ciò inequivocabilmente riconducibile a Capitini, che aveva ideato e organizzato nel 1961 la prima Marcia per la pace Perugia-Assisi. Il cui magistero fu tuttavia spesso disatteso, se non addirittura inascoltato, pur suggestionando allora il linguaggio, l'azione e le formulazioni di numerosi intellettuali italiani, persino di cinema, alcuni dei quali parteciparono o accorsero alla Marcia. Tra cui lo stesso Pasolini, che nel 1962 scriveva:

La nonviolenza: mi sembra una nozione stupenda. [...] La nonviolenza è l'acme ideale di una concezione razionale della realtà. Se ogni forma del pensiero ha bisogno nell'atto pratico, di una manifestazione concreta e basata quindi sul sentimento e la persuasione, la nonviolenza è l'atteggiamento sentimentale e

<sup>25</sup> Per un riscontro complessivo sulla valenza dei concetti chiave del pensiero capitiniano si rimanda, naturalmente, alla sua ampia quanto oggi non ripubblicata mole di scritti, molti dei quali anche postumi. Per un richiamo immediato in grado di fornire significative argomentazioni alla terminologia qui adoperata cfr. indirettamente Rocco Altieri, *La rivoluzione nonviolenta. Per una biografia intellettuale di Aldo Capitini*, BFS, Pisa, 1998, o direttamente Aldo Capitini, *Rivoluzione aperta*, Parenti, Firenze, 1956.

persuasivo di chi è totalmente fuori da ogni conformismo, di chi si è totalmente “liberato” attraverso gli strumenti della ragione e della cultura<sup>26</sup>.

Torniamo quindi all'anno di *Seduto alla sua destra*. Il 1968. Capitini muore proprio nello stesso anno. L'anno successivo viene pubblicato *Il potere di tutti*, summa del suo pensiero, che già dal titolo si richiama al «principio della massima democratizzazione»<sup>27</sup>, cui non sembra essere estranea nemmeno l'ispirazione pasoliniana sul versante terzomondista della prima parte della *Rabbia* (1962), cui viene artatamente contrapposta quella più sferzante che reazionaria di Giovanni Guareschi che comunque si attesta su posizioni non dissimili – per restare agli stessi anni, al cinema italiano di argomento africano nostalgico del vecchio sistema coloniale – da quelle del misterioso Gualtiero Jacopetti e di Franco Proserpi nel famoso campione d'incassi *Africa addio* (1966). Pasolini tornerà ad occuparsi del Continente Nero nel già citato *Appunti per un'Orestide Africana*, tralasciando, con la relativa eccezione della *Sequenza del fiore di carta*, la cristologia cui era approdato con la *Ricotta* e il *Vangelo secondo Matteo*.

È un susseguirsi di concomitanze: Capitini, memore della resa alle massificazioni, al «Tutto» imposto dal fascismo che aveva segnato l'Italia e la sua coscienza infelice degli anni successivi, e ipotecato le premesse della neonata Repubblica italiana, sta intanto ponendo al centro delle sue riflessioni il complicato e sanguinoso processo attraverso cui molti paesi africani a partire dal 1960, come la Repubblica Democratica del Congo guidata dal suo primo premier Lumumba, hanno raggiunto una controversa, turbolenta, fragile indipendenza. Dentro quella consapevolezza, la consapevolezza della «strategia» nonviolenta scelta già da Lumumba, Capitini cerca di lì a poco di profilare l'importanza di un «diverso potere»<sup>28</sup>, omnocratico, frutto maturo, politico dalla «realtà di tutti». Alternativo per definizione alla pratica della violenza armata posta in essere, reattivamente, dalla guerriglia:

<sup>26</sup> Pier Paolo Pasolini, in «Vie Nuove», 4 gennaio 1962, ripubblicato in Aldo Capitini (a cura di), *La nonviolenza, oggi. Documenti e testimonianze sulla marcia Perugia-Assisi*, Einaudi, Torino, 1962, p. 61.

<sup>27</sup> Aldo Capitini, *Il potere di tutti*, La Nuova Italia, Firenze, 1969 [2ª ed., Guerra, Perugia, 1999, p. 98].

<sup>28</sup> Ivi, p. 97.

La strategia della nonviolenza è in ritardo rispetto all'altra, ma si sta formando. Essa corrisponde a un momento ulteriore. Lo scatto della guerriglia è immediato, la scelta della nonviolenza è mediata. Per la guerriglia, se si sa chi odiare e distruggere, basta prendere un'arma; per capire e maturare nel proprio animo la scelta della nonviolenza, ci vuole molto di più.

Bisogna anzitutto comprendere che la guerriglia o scelta della violenza, non è detto che sia sempre vittoriosa, tanto più oggi che esiste ben altro che il fucile. Alcune volte la reazione la schiaccia e le toglie ogni successo. Non fu Spartaco a liberare il mondo romano né i partigiani zeloti (i “ladroni”) liberarono la Palestina con le loro bande antiromane. Ed esiste non soltanto un problema di “azione”, ma anche di un gruppo di motivi ideali dalla parte degli oppositori: non è detto che sempre chi si getta all'azione violenta, abbia in sé il più alto e complesso contenuto di opposizione, valido universalmente; c'è chi valuta molto (e lo crede anzi il segreto della storia) questa carica di contenuti per il domani di tutti. Non c'è dubbio che sulla croce Gesù Cristo – che aveva rifiutato la violenza – portava in sé, per il domani dell'umanità, un contenuto più pregevole dei due “ladroni” o partigiani violenti che gli furono accompagnati dai grossolani tutori dell'ordine, che non seppero distinguere.

Non è detto che l'uso della guerriglia, diffondendosi largamente con tutte le sue tecniche, tra cui il terrorismo, non crei nell'opinione pubblica dei più un desiderio di ordine esterno, *comunque* stabilito, e ciò vada a vantaggio delle forze repressive delle reazioni che almeno stabiliscono un certo ordine<sup>29</sup>.

Un collegamento immediato viene qui stabilito tra «l'azione violenta», la «strategia» in atto della guerriglia, «l'uso», «le sue tecniche», e il riferimento alla cristologia. Il riferimento ad una precisa e non canonica visione cristologica. Con un prezioso richiamo alla figura dei due «ladroni». Prezioso in questa sede per far luce sulle ragioni di fondo anche di *Seduto alla sua destra*. La concezione capitiniana di Cristo – come si è visto – è inseparabile dall'accento sul «tutti» in questo passo più volte posto. Che in Capitini ritroviamo dappertutto, costantemente. Così come il riferimento a Cristo è costante in Zurlini. Una *Lettera* del 1953 contribuisce a chiarire di quale «nuova idea di Dio», «migliore del teismo tradizionale», il Cristo capitiniano e nondimeno – a nostro avviso – zurliniano si facesse interprete:

Vediamo l'essenza (che muove dai profeti ebrei, così alti). «Io, Dio, ti ho creato e ti ho anche aiutato mille volte, e tu invece devii ripetutamente. Io ti do

<sup>29</sup> Aldo Capitini, *Il potere di tutti*, cit., pp. 97-98.

una legge, che è quella del bene; tu non la segui, e io ti ammonisco mandandoti anche sventure a fin di bene, per richiamarti. Se tu eseguirai il bene (ciò che ti comando), sarai felice: altrimenti sarai infelice. Per di più ti mando il profeta per eccellenza, la parola diretta, colui che sale sulla croce, redime e risorge. Ti aspetto dunque ad un giudizio dopo la tua prova di ubbidienza, durante la quale ti do la libertà e grazia; e allora ti darò beatitudine o pena, ravvicinandoti a me o respingendoti in eterno». La compattezza di questo gruppo di enunciazioni, a guardarla bene, o indagarla anche religiosamente, si attenua grandemente e si apre ad altro. Già Gesù Cristo, che pur ne accettava la cornice, fondava un uomo migliore di quel Dio. E perché? Perché sollecitava ad un fare aperto verso tutti, indipendentemente dal contegno, dall'essere, dalla nascita, dalle idee, da essi. Io debbo fare il bene verso il samaritano, verso il nemico, verso il misero, il ripudiato; debbo operare il bene e amare tutti (ama Dio, cioè il valore; ama il prossimo, cioè la compresenza di tutti, ed entrambe gli amori con tutte le tue forze). E il giudizio non debbo farlo, cioè non debbo chiudere gli altri nel loro agire (quello ha rubato, dunque è un ladro, e non altro); quando Gesù Cristo disse: non giudicate, poteva voler dire: voi vedete che quello è un peccatore, uno straniero, un nemico, non giudicatelolo tale, chiudendolo in questo giudizio, come se non ci fosse che l'essere, ma amatelo, lasciategli davanti un'infinita possibilità ecc. È chiaro perciò che qui sorgeva una nuova idea di Dio, per cui la precedente era mitologica. Quel Dio di prima è un Dio che chiude gli esseri, come un allevatore di sudditi. Questo Dio è un Dio che si aggiunge instancabile all'infinita libertà e possibilità di sviluppo degli esseri, in eterno: è l'Uno con i Tutti, che li giudica, cioè vede nell'intimo, e dà sempre nuovo amore e nuova libertà di produrre valori; cuore dei cuori, che piange nel mio intimo se io rido male, e che sorride se io piango, perché sa meglio di me che il dolore passa, mentre il valore s'accresce nell'Uno-Tutti. Non accetterò né un Dio che sia prima di questo Uno-Tutti, né un Dio che si sia valso della storia per separare i beati dai dannati, e continui ad essere Dio mentre c'è chi soffre un dolore intensissimo che non lo purifica mai in eterno! Ognuno di noi, pur peccatori, se fosse al posto di quel Dio, scenderebbe e riaprirebbe un ciclo di storia ed altri cicli ancora, finché non ci fosse più un dannato. Ma allora ci troveremmo con la seconda idea detta prima, dell'infinita apertura e non con la prima, del Dio chiuso e chiudente (e si pensi che cosa accade quando la gente imita il primo Dio, e non il secondo!). Si osservi anche questo: il teismo tradizionale e lo storicismo si assomigliano, perché il primo è come si è detto, e il secondo ammette l'infinita possibilità di sviluppo del Tutto, oltre gli individui che come tali (dando le loro opere al Tutto) muoiono, passano. Il nostro teismo aperto si occupa invece della infinita possibilità di *tutti*, tutti compresenti in eterno; apre cioè un infinito verso i singoli (nel tu): questa è discesa di Dio completa<sup>30</sup>.

Come si può notare, in questa sintesi religiosa capitiniana volta al conseguimento di un «Dio-valore», il valore dell'«Uno-Tutti», non manca il riferimento alla categoria degli «altri», i ladri, per i quali l'azione viene separata dalla persona, secondo la prassi nonviolenta. Su cui ha voluto indirizzarsi Zurlini in *Seduto alla sua destra*, il suo film più controverso eppure molto sintomatico, ma anche in *La prima notte di quiete* dove l'indolente protagonista, destinato ad essere commemorato come figura cristologica, benché di nobili origini (= la persona, che è un valore assoluto, positivo) si era prestato a emettere assegni a vuoto, come un comune ladrone (= l'azione, che può essere negativa), salvo ritrovare intatta la sua nobiltà d'animo nel suo estremo atto d'amore e di perdono della ragazza cui vorrebbe legarsi (= la persuasione del tu-tutti nella compresenza).

Prima di concludere, sarebbe opportuno considerare ancora una volta *Seduto alla sua destra*, crocevia della filmografia zurliniana, alla luce di un'ultima, interessante digressione. Procedendo a un accostamento. Non più al 1968, ma all'anno successivo. Il 1969 non è soltanto l'anno di *Amore e rabbia*, dove ad esempio nell'episodio bellocchiano gli studenti del Movimento ripetono, ancorché distanziate, svuotate di spessore, sottoposte a un trattamento ironico, recitate meccanicamente, le parole di Brecht: «Solo violenza può dove violenza regna».

Lungi da ogni ironia la sostanza di questo tipo di affermazioni torna a farsi sentire ne *I dannati della terra* (1969) di Valentino Orsini, molto sfortunato al botteghino (meno di *Seduto alla sua destra*, meno persino di *Amore e rabbia* che fu un insuccesso), ma per Guido Aristarco «il film italiano ideologicamente e politicamente più avanzato»<sup>31</sup>, a più riprese sostenuto caparbiamente, prima e dopo l'uscita in sala, dalla rivista da lui diretta<sup>32</sup>. Un film che, partendo dallo stesso scenario geopolitico cui rimanda la parabola cristologica zurliniana, «rinnega – scrisse Tullio Kezich nel 1969 – il pacifismo di Patrice Lumumba, pur amandone l'aspetto eroico, per sposare le tesi guevariste»<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Aldo Capitini, *Lettere di religione*, 15. È vero che non cercheremmo Dio se non l'avessimo trovato, 6 gennaio 1953, ora in A. Capitini, *Il potere di tutti*, cit., pp. 292-293.

<sup>31</sup> Guido Aristarco, «Cinema Nuovo», 200, agosto 1969.

<sup>32</sup> Cfr. anche Valentino Orsini, in «Cinema Nuovo», 1989, 1967; A. Filippi, in «Cinema Nuovo», 191, agosto 1968; G. Aristarco (a cura di), *Guida al film. Le opere del cinema internazionale scelte dall'équipe di Cinema Nuovo*, Fabbri, Milano, 1979, pp. 222-223.

<sup>33</sup> Tullio Kezich, *Il mille film. Dieci anni al cinema 1967-1977*, cit., p. 180.

Come? Attraverso una serie iniziale di cartelli didattici, che occorre in questa sede ripercorrere. Due *incipit* a confronto, eloquenti. Da un lato, quello di *Seduto alla sua destra*, già trascritto. Dall'altro, questo dei *Dannati della terra*, titolo equivalente dell'opera maggiore di Franz Fanon del 1961, tradotta e pubblicata in Italia l'anno successivo. Una scelta abilmente mimetica, quella di Orsini e del suo cosceneggiatore Alberto Filippi, giocata sull'omonimia e volta a dissimulare la fin troppo libera e spregiudicata lettura di Fanon, sulla falsariga della *Prefazione* in cui Jean-Paul Sartre, molto incline invece alla necessità della violenza «oggetto buono», la violenza rivoluzionaria e anticapitalista, contro la violenza «oggetto cattivo» che è invece quella borghese e neocapitalista, travisava alquanto Fanon. Un vicolo cieco, un principio di causalità privo di sbocchi alternativi e nonviolenti, una contrapposizione chiusa tra paradigmi violenti, cui si era sottratto Zurlini. Ma non si sarebbe sottratto Orsini. Né il consenso di Aristarco, abilmente argomentato.

Nella logica di questo diverso *incipit*, che dà conto del punto di vista del film, assoluto, dissimulato appena dall'impianto straniante, brechtiano, dialettico del film nel film, i cartelli contenenti le risposte (deboli?) di Lumumba contrappuntano le immagini documentaristiche e semi-documentaristiche (forti?). Quelle visionate dal regista Fausto Morelli, che vuole così riprendere in mano il progetto incompiuto di un giovane amico e regista africano prematuramente scomparso, Abramo Malonga: nome biblico del Vecchio Testamento, incline alla violenza a dispetto del Nuovo, caro invece a Zurlini, tanto da inebriare – in prigione – un individuo poco raccomandabile e recidivo. Un tale Alex:

Era stato stabilito che leggere nel libro [*La Bibbia*] doveva far parte della mia futura educazione [...] e leggevo [*nel Vecchio Testamento*] anche di questi bigi brutaloni che non facevano che festarsi l'un l'altro e glutare il loro vino ebreo e portarsi a letto le serve delle mogli, proprio cinebrivido. E questo mi teneva su, fratelli. L'ultima parte del libro [*il Nuovo Testamento*] invece non mi allappava per niente, dato che era tipo sermone e non spropalava più delle zuffe e del vecchio vaevieni<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, William Heinemann, London, 1962 [ed. it. *Un'arancia a orologeria*, Einaudi, Torino, 1969; 1972, p. 95, ed. di F. Bossi:]. Cfr. il testo originale [ed. Penguin Books, Harmondsworth/New York/Markham/Auckland, 1987, p. 64]: «It had been arranged as part of my like further education to read in the book [...] and I would read of these starry yahoodies tolchocking each other and then peeting their Hebrew vino and getting on to the bed with their wives' like hand-maidens, real

Alex, cioè il protagonista del provocatorio romanzo di Anthony Burgess edito nel 1962, pubblicato in Italia proprio nel 1969, appena due anni prima della trasposizione cinematografica kubrickiana, che ribadiva l'esistenza di una società autocondannata antropologicamente, culturalmente e politicamente alla violenza estrema, attraverso le pratiche individuali e istituzionali, le prime propedeutiche alle seconde, le seconde promotrici delle prime. L'Abramo orsiniano, come l'Alex burgessiano predilige evidentemente, incarnandola, simboleggiandola, la stessa violenza biblica che nel Vecchio Testamento è prevalente rispetto al Nuovo. Quanto basta per cogliere l'incompatibilità tra Orsini o Aristarco e Zurlini, o tra Brecht (e non Fanon, che letto attentamente non scrive le cose che invece Brecht sottolinea, potenza, privilegia) e Capitini.

#### Cartello 1

Lumumba rispose: «SIATE UNITI. È IL NEMICO CHE VI VUOLE DIVISI. FATE TACERE LA VOCE DELLA TRIBÙ AFFINCHÉ PARLI QUELLA DEL CONGO». Il commento del regista italiano, che si fa interprete dell'africano, suo ideale prosecutore, suo filologo intellettuale è: «È chiaro: sono i quadri del martirio...». Lumumba è visto come un personaggio da «martirio». La sua dimensione cristologica, immediatamente colta. Sottolineata. E categoricamente contestata, rifiutata. Ciò contribuisce a immaginare la reazione al film di Zurlini che invece del martirio faceva un punto di forza.

#### Cartello 2

Lumumba rispose: «HO SEMPRE CONDANNATO LA VIOLENZA. È NELL'AMICIZIA, SENZA ODI, CHE PERSEGUO IL TRIONFO DELLA LIBERTÀ E DELLA GIUSTIZIA». A questo punto vengono letti, fuori campo, anche gli appunti di Abramo: «Ho riletto i pensieri di Lumumba. Nel suo pensiero politico c'è già la sconfitta. [...] Ho fatto bene a introdurre nel film l'esempio del suo sacrificio. Sarà chiaro il mio amore e il mio disaccordo».

#### Cartello 3

Lumumba salutando il suo popolo disse: «SE AVESSIMO VENDUTO IL PAESE NON CI SAREBBERO STATI FASTIDI. NON L'ABBIAMO FATTO. TRA

horrorshow. That kept me going brothers. I didn't so much kopat the later part of the book, wich is more like all preachy govoreeting than fighting and the old in-out».

LIBERTÀ E SCHIAVITÙ NON C'È POSSIBILITÀ DI COMPROMESSO. SOLO QUESTO SAPPIAMO: CHE SIAMO ONESTI E INTEGRATI». Vengono ripetute dalla voce fuori campo le ultime parole di Lumumba. Sono ancora gli appunti di Abramo, che così continuano: «*Oonesti e integri*. Ma che senso possono avere per noi queste parole? Che assurdità. I compagni della Guinea Bissau mi hanno risposto che l'onestà e l'integrità sta nell'esercizio della violenza rivoluzionaria. E hanno ragione. A coloro che non ci conoscono ancora tu rispondi che siamo i dannati della terra [...]». Si prosegue con la storia del leader congolese. Lo si sente parlare ancora. In francese. Da un suo discorso registrato su un disco, che però non viene doppiato, sottotitolato, tradotto dai personaggi in campo. Evidentemente non serve. Finché, sulle immagini della violenza subita il regista italiano, interviene: «Per favore, togli il disco». Restano le immagini della violenza, cui bisognerebbe affidarsi – secondo il pensiero dominante del film – contrapporre altrettanta violenza necessaria, rivoluzionaria e giusta. Sulle immagini dell'uccisione ricostruita di Lumumba, deprivato così anche del suo ridimensionato contrappunto verbale, gli appunti aggiungono: «Che scempio. Come direbbe Sartre: per metà vittima, per metà complice. Ma Sartre non è africano, è europeo». A questo punto, occupando per intero lo schermo la scritta «VIOLENZA» attraverso l'animazione si moltiplica per cinque. Poi, sopraggiungendo a gruppi di parole, alternando caratteri di diversa grandezza, si compone la frase: «PERCHÉ – CON LA VIOLENZA DELLE ARMI MANTENETE – LA VIOLENZA NEOCOLONIALE». Dopo, altre immagini di violenza. E dopo ancora, con le stesse modalità: «PERCHÉ – CON IL PACIFISMO PERMETTETE – LA VIOLENZA NEOCOLONIALE». Immagini. Quindi: «PERCHÉ – CON LA TUA COMPLICITÀ CI CONSEGNI – ALLA VIOLENZA NEOCOLONIALE». Immagini. Didascalia, con un'animazione appena variata: «PERCHÉ – LA VIOLENZA RIVOLUZIONARIA È – L'UNICO LINGUAGGIO CHE CAPITE». Intervallo di immagini. Didascalia: «PERCHÉ – NON BASTA IL COLORE DELLA PELLE – A RENDERCI UGUALI». Dopo le immagini ulteriori: «PER LE VOSTRE ANONIME COLPE NON ABBIAMO PAROLE».

## L'occhio privato del disamore: *La prima notte di quiete* di Franco Cordelli

Vasco Pratolini, che ne era diventato amico, poco dopo la sua morte, di Valerio Zurlini scrisse: «Già aveva fatto sua, adesso che l'autore non ha più riserve da opporgli, la vicenda di *Cronaca familiare* come riscatto ed esaltazione della propria inquietudine e fatica di vivere. È a partire dall'eroe sconfitto di *La prima notte di quiete* che la sua dannazione esistenziale s'avvia a divorarlo».

La dannazione esistenziale, dunque. È indubbiamente questa la musica di fondo di *La prima notte di quiete* del 1972, ma, direi, di tutta l'opera di Zurlini. Essa si precisa, o s'accentua, specialmente nell'ultimo film, *Il deserto dei tartari*; mentre in *Un'estate violenta* si dà come evocazione della giovinezza perduta, e forse rimpianta; e in *Cronaca familiare* come atto d'umiltà e reverenza per chi non ha potuto essere messo alla prova. Ma nel film del 1972 – che a me appare come una nuova versione del film del 1959, *Un'estate violenta* o, se non altro, come un ritorno sui luoghi del primo malessere, dove l'esperienza rimase in sospeso, solo ne sfiorò la possibilità, la vita non fu vissuta – in *La prima notte* l'accrescimento di consapevolezza, ossia la conferma che le proprie profezie s'erano avverate, appesantisce il discorso, carica di troppi sensi lo slancio lirico del giovane Zurlini, mai da lui, e da nessun altro regista più eguagliato.

Di questo regista che amo come nessun altro, forse neppure Fellini forse neppure Antonioni, voglio però dire ciò che non mi piace – ciò che non mi piace nel suo film più abbigliato e, con ogni evidenza, nel senso dell'anima, autobiografico. Non mi piace che sia detto tutto e subito. Nella scuola di Rimini dove Daniele Dominici (Alain Delon) trova un impiego da supplente, il preside Salvo Randone chiarisce che lui i discorsi del presidente Mao non li tollererà. Ma se è il preside a dire ciò in modo assai sgradevole, a pensarlo è invece il professore, cioè lo stesso Zurlini. Poco dopo il Dominici dirà ai suoi nuovi alunni che gli interessa solo Petrarca e che per lui rossi e neri sono uguali, i neri però più

cretini (una dichiarazione che a me risulta di una notevole goffaggine). Altra scena in limine, ma già cruciale: nel colloquio con Monica (Lea Massari), sua amante, il professore controfigura dell'autore dirà una frase troppo a effetto per non scivolare nel cattivo gusto. Cito a memoria: «Rimpianti? Non ne ho, troppo lusso».

Terzo momento discutibile del film, se non altro da un punto di vista meramente narrativo, della verosimiglianza, è l'interrogatorio che Dominici dispensa alla sua scolara Vanina (come la Vanina Vanini di Stendhal naturalmente, qui Sonia Petrova): un interrogatorio prolungato, gratuito, indisponente. Il disilluso professore si è innamorato dell'alunna alla prima occhiata? Un colpo di fulmine senza precedenti? Ma dove la consapevolezza, ovvero il compiacimento di sé, diventa sfibrante, è in una scena spesso giudicata tra le più belle, quando Dominici porta Vanina in pellegrinaggio a Monterchi, a contemplare la *Madonna del parto* di Piero della Francesca. Qui la lezione del professore, che non sopporta la malinconia della sua allieva, ci rattrista con la sua esibizionistica volontà di trasfigurare, di malinconia, quella che lo divora.

Malinconia cioè, secondo Pratolini, dannazione esistenziale. Codesta dannazione, da un punto di vista invece non narrativo, bensì iconico, è rappresentata nel maglione a collo alto, color grigio-verde (come la divisa del padre di Dominici, l'eroe caduto a El Alamein); e dal cappotto di cammello, col bavero semi-rialzato, che il professore sempre indossa. Si tratta di un costume appunto esistenzialista, molto unico e molto tipico, ossia, ancora una volta, troppo eloquente. Non per nulla tutti, ricordando *La prima notte di quiete*, citiamo questo, chiamiamolo così, travestimento.

Si dirà, allora: dove sono le qualità del film? Tranne che in quei pochi libri cafonescamente rilegati in marocchino rosso che formano l'elesta biblioteca del professor Dominici, sono in tutto il resto. Sono nella qualità della visione di Zurlini. Come tanti italiani (lo si vede nei registi di cinema e teatro, oltre che nei pittori d'ogni secolo), Zurlini vede le cose, le acciuffa con acutezza, con "dannata" e "divorante" sensibilità. Gli basta vedere per trasmettere, in modo limpido, il suo sentimento – nella fattispecie di *La prima notte* il sentimento del rimpianto (di cui il film è pervaso); il sentimento dell'impossibile amore; quello della volgarità del mondo che ancora una volta ha le fattezze della riviera romagnola, la Rimini del '72 dopo la Riccione del '43 in *Un'estate violenta*.

Questi sentimenti si toccano con mano, in modo quasi fisico, quasi violento, in due opposti sistemi. Uno è quello del piccolo mondo di

provincia in cui Dominici si trova a vivere le sue notti, giocando a carte o assistendo a un qualche spogliarello. I vitelloni di Fellini vent'anni dopo sono diventati brutali e sfacciati. Dominici li disprezza e in fondo è come loro. «Ma noi siamo stronzi» rivendica uno di questi giovani viziati, senz'arte né parte. Colui dice la verità, e la verità è, appunto, che il protagonista si vuole dissimile ed è invece uguale: come dimostra la costante presenza di Spyder (Giancarlo Giannini) vicino a lui.

A un certo punto, Dominici scaccia anche Spyder, che lo capisce fin troppo bene e vuole aiutare questo suo confrère "intellettuale". Ma Spyder, che è il partner in luce e giovane di tanti eroi in ombra di Zurlini, sarà l'unico a tornare, la mattina dei funerali del professore, morto in un incidente automobilistico, come in tanti film di quel periodo aureo del cinema italiano: *Il sorpasso*, *Toby Dammit*, lo stesso *Il disprezzo*, per tanti versi italiano anch'esso. L'altro sistema è il più compiuto, il più contagioso e straordinario. Lo si percepisce in ogni inquadratura, dove a parlare non sono i personaggi ma l'occhio del regista; lo si percepisce nella stagione invernale, nel molo battuto dalle onde alte del mare e dal vento, nelle oscure case dove si consumano notti senza fine né costruito, nelle vie e piazze deserte di Rimini, nei cieli sempre più corruschi, insomma nel paesaggio che mai diviene elemento decorativo; è sempre, invece, pregnante, rivelatore, conoscitivo. Un posto così prima ci era sconosciuto e una simile derelizione il cinema italiano non l'aveva vissuta mai.



## Il gioco delle piste di sabbia. Dentro il paesaggio di Zurlini

di *Alessandro Borri*



Cronaca familiare

Come sei finito a Rimini  
Con le signore bikini  
Le radioline dicono  
Oh Oh Oh Oh  
Baustelle, *Le vacanze dell'83*

Andiamo alla deriva e poi  
Spriamo anche un bengala  
Che vuoi che sia  
Baustelle, *Follonica*

### *Une traversée du desert*

A volte si tende a pensare che questo è stato il senso del percorso di Valerio Zurlini dentro il cinema italiano: percorso prezioso, geloso dei propri segreti, anelante alla purezza e al suo dissolvimento – presentito come destino ineludibile, forse agognato. Una traversata che ha toccato, nei 30 anni trascorsi dai chiaroscuri risonanti in cui si rifrange il bozzettismo di *San Frediano* alla chiusa tombale del diario veneziano («la speranza non ha mai cambiato il tempo dell'indomani»)<sup>1</sup>, i centri nevralgici della modernità per poi fuggirsene fuori, slittando verso certi confini (di genere, di posizionamento geografico e mentale) da cui dire alcune parole ulteriori e necessarie. Traversata difficoltosa, segnata da pause non volute, da scippi di idee, da visioni abortite, dal costante sacrificare alla «coerenza prepotente e spesso blasfema della fantasia»<sup>2</sup>. Traversata che

<sup>1</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Mattioli 1885, Fidenza, 2009, p. 240.

<sup>2</sup> Ivi, p. 192.



ha scelto, per (dis)orientarsi, la sabbia, le sue piste perdute. Di queste piste, di questi luoghi ultimi qui si parla.

\*\*\*

Le piste di rena, per loro natura, conducono obbligatoriamente dalla spiaggia al deserto, da un campo giochi delimitato e di alea controllabile (che almeno offre agli uomini la graziosa illusione del controllo) all'immenso palcoscenico di fuga in cui traccia e smarrimento sono specchiabili nel rapporto che lega divenire e assoluto, l'infinito scorrere della sabbia e l'immobile sembiante del tutto.

Il passaggio è paradigmatico in Zurlini quanto nel suo contraltare maggiore, Antonioni. Dal lido toscano che ospita Cifariello e la Schiaffino in un primo movimento fuori da San Frediano, attraverso le varie trasferte riminesi fino all'approdo persiano di attesa dei tartari. Inoltre, nei progetti sfumati: la spiaggia di *Guendalina* soffiata da Ponti e Lattuada, e la strada del dubbio e della fede che conduce *Verso Damasco*, nel sogno più ambizioso e rimpianto della carriera zurliniana. (Parallelemente: dalle amiche in complessa gita ligure al sogno di Budelli che colora di rosa il rosso desertico; e ritorno, dai punti zero di Zabriskie e del passeggero Nicholson fino, di nuovo, alla spiaggia mattisiana che lega *Il filo pericoloso delle cose*.) Nelle piste seguite dal maestro ferrarese dei silenzi c'è la dialettica tra spinte centrifuga e centripeta dell'umanità modern(ist)a. In quelle del corrusco acquarellista riminese prevale il senso del ritorno a casa, una casa che sempre apre, però, su concentrati di altrove.

Vien da chiedersi, a tal proposito: chissà, chissà come potevano giocare sulla ruota dell'insensatezza i cacciatori di tartari immaginari selon Antonioni, visto che quest'ultimo fu tra i tanti stregati dall'iconica metafora di Buzzati. Magari sarebbe stato un *Mistero della fortezza Bastiani* risolto in cromatismi elettronici. E invece, mentre Zurlini saliva con Perrin sugli altipiani d'Iran, Antonioni era da poco tornato dai vuoti sahariani e andalusi. Entrambi si portavano dietro, ad ogni buon conto, il fido Luciano Tovoli per far luce sull'ineffabile.

La spiaggia zurliniana è, per eccellenza, quell'ultimo lembo di Romagna che fronteggia l'Adriatico tra Rimini e Riccione. Vi conducono le loro cerimonie ludico/sociali i giovani imboscati, l'appena meno giovane vedova di guerra, nell'estate del '43. Vi arrivano a cercare nuovi orizzonti, dai piatti, ghirriani rettifili della via Emilia, a prender botte sul corpo e l'anima, una ragazza con valigia e il suo illuso cavalier servente nell'estate del '60. Vi stabilisce precaria dimora nell'inverno '71-'72 un

eroe nero attratto dalla quiete più profonda e fatale. Vi torna di continuo, alla sua casa di sempre, il regista figlio di quella costa.

Il deserto è, d'altra parte, una condizione dello spirito che trascende le limitazioni di location: quello iraniano non è che un necessario appiglio fotorealista per dar forma alla esangue campagna dell'ufficiale Drogo. Deserta è anche la riva di pietra veneziana da cui Zurlini rilascerà la sua testimonianza finale in forma di diario – diario che aiuta a far luce, per «gioco allusivo di specchi»<sup>3</sup>, sulle coordinate mentali in cui le tracce di sabbia si iscrivono.

Verso est, quella riviera saccheggiata che è «l'unico luogo nel quale in qualche modo io riesca a riconoscermi e a ritracciare una continuità di vita»<sup>4</sup>, in nome del ricordo di «quando Riccione non era l'orrido alveare di cemento di questi anni ma una fitta distesa di alberi di un verde dolcissimo, disseminata di rare villette liberty con la spiaggia lunghissima semideserta e il primo entroterra fatto di canne e di tamerici».

Verso sud, quel terminale di «attrazione invincibile», quello «spazio di incontaminata libertà che mi era segretamente congeniale e nel quale non riuscivo mai a sentirmi solo», evocato con toni di altera commozione, e abbandoni leopardiani: «Il deserto non ha voce, salvo quella rara e minacciosa del vento, non ha odore né limite di orizzonti; il suo cielo alto è sgombro di nubi, fitto e palpitante di stelle vicinissime, incommensurabile e misterioso. Ha la solennità immota dei primi giorni della creazione ed è incontaminato dall'uomo che anche quando lo attraversa non lascia tracce. Le sue pietre e le sue rocce di infiniti colori e tonalità impalpabili sono immobili da millenni, la sua sabbia sottile muta fisionomia e altera il paesaggio eterno solo quando il Simun o il Kamsin soffiano dal cuore profondo dell'Africa nera e ne percorrono la superficie sterminata con vortici improvvisi e trombe d'aria. È bello immergersi nella sua solitudine non minacciosa che non ti accoglie ma non ti respinge, perdersi nella sua immensità indifferente sino al calare della prima oscurità, scoprire la fantasia di millenarie vegetazioni pietrificate, incontrare scheletri levigati dal sole o i pochi animali antediluviani che lo abitano senza l'incubo della sete: cancellare le dimensioni del tempo in una profondissima quiete che placa soavemente ogni inquietudine del cuore»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 166.

<sup>4</sup> Ivi, p. 151.

<sup>5</sup> Ivi, p. 163.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 190-191.

Sperdimento necessario, solitudine amica, quiete agognata. Territori familiari a vagabondi del Novecento come Dominici, Drogo, Zurlini.

Se nell'estate di guerra 1943 a riva si approdava rossellinamente seguendo l'attracco di una barca con ferito a bordo, nell'inverno di pace e scontento '71/'72 l'approccio è tramite uno sguardo di capziosissima estraneità: la soggettiva dallo yacht (il Repulse!) di una coppia inglese che neanche sa dove sia capitata nelle sue peregrinazioni mediterranee. Fatto sta che ciò che si avvista in prima battuta sul molo è una Gastahus bavarese chiusa, e a seguire, in rotta di esponenziale straniamento, un tal Waikiki Club. Sullo sfondo un grattacielo sfonda in alto lo skyline del lungomare, e nella prima di innumeri rime a distanza richiama l'ultima inquadratura della *Ragazza con la valigia*: dove l'arco esatto di una panoramica diceva passato e futuro della eponima Cardinale e di una nazione intera.

«Rimini: halfway between Ancona and Venice», va a spiegare Delon. Terra di mezzo, quindi, individuabile solo in rapporto a equidistanti alterità. Quello sarà il suo destino per le due ore seguenti: farsi magneti di altri luoghi, e tempi, regesto di memorie sparse – personali, collettive, squisitamente filmiche. Le prime a evidenziarsi sono (in negazione), le reminiscenze dalle altre puntate adriatiche di Zurlini, dove già si imponeva per Rimini e dintorni la nozione di luoghi in limine, colti in una loro peculiare sospensione, assediati o assediati.

Le spiagge giocose e l'adiacente medioevo dopo la pioggia di San Marino, lambiti da epifanie di catastrofe nell'estate pre-8 settembre, sono una sorta di enclave dentro il conflitto, una sottile tregua esistenziale tra la sublime gratuità della vacanza e lo schiaffo della chiamata alle armi, sigillata dalle bombe che tempestano la stazione di Bologna. Si fanno, in ciò, naturale piano di rimbalzo per sentimenti allo stesso modo minacciati, contesi (entrambi) tra luci ed ombre: lampade, riflettori, oscuramenti, notti ed albe dove consumare lacerti di amori impossibili.

La stessa dolce riviera, dentro un'altra estate, quasi vent'anni dopo, si è (dis)evoluta in avamposto del futuro, paradigmatico campo giochi dei mostri del boom economico/edilizio, verso le cui lusinghe Lorenzo segue la sua celeste Aida, lasciando la placida culla padana, pensando: Aida come sei bella – ma non la conosceva per niente bene. Una letterale ultima spiaggia, quella dove li attendono gli spietati Garrone e Volontè, dove il bruciare del sole e dell'umiliazione si fonde alla struggente leggerezza canzonettara di Mina e Peppino Di Capri, a confermare l'ineffabile senso di Zurlini per l'estate.

Allora: se il fascino dell'estate post-mussoliniana è nel suo documentare in prima persona un'ultima impudicizia di vita adolescenziale appesa sull'or-

lo di quel precipizio che doveva col suo orrido richiamo svegliare o stroncare una generazione, nell'aggrapparsi nonostante tutto alla sua ottusa innocenza, appesa a giochi di seduzione senza ieri e domani; se le flânerie di Cardinale e Perrin sono la rivendicazione di una purezza impraticabile dentro le maglie di un mondo in trasformazione; in fondo, il vangelo del reietto Daniele Dominici è come un'appendice invernale di quelle escursioni di vita, e di fronte alla desolata distesa del mare, al frangersi implacabile delle onde, il conflitto tra il regista esteta, il suo personaggio e la pesa realtà, tende al calore bianco. I ragazzi inconsapevoli del '43 sono diventati precoci rottami marcescenti, e quella pietosa bugia sulla purezza si fa anelito all'impossibile.

Valga come cartina di tornasole il confronto tra le tre decisive scene ingemmate di pop: il fascino proibito del crooning jazz nelle notti clandestine, i balli alle luci dei bengala mentre la puntina scorre su *Temptation* – sensazioni che furono dell'adolescente Valerio e di tanti come lui, che come lui presto le avrebbero rimpiante nelle gelate stanze della clandestinità, nel fuoco della guerriglia; l'hit da jukebox su una terrazza presidiante le schiere di ombrelloni, dove i brividi del lento guancia a guancia cedono alla massificata urgenza del tormentone pre-beat; infine la pista da discoteca in "stagione morta" contesa tra le Supremes post-Diana Ross accompagnate dai Four Tops, e l'Ornella nazionale che coverizza Tammy Wynette, mentre lo sguardo di Dominici misura la distanza tra il suo dostojevskiano sogno di innocenza e le regole mercificate della seduzione moderna. Dove si coglie in atto sì un definitivo scollamento tra il percorso del personaggio e il mondo circostante, eppure la collisione mélo di passione e canzone va a operare un ennesimo miracolo sinestetico.

Così lampante, il diagramma, che basterebbe e avanzerebbe per capire ciò che è stato del paese risorto dalle ceneri fasciste per consegnarsi alle sirene del profitto. Ma tanto altro è in ballo, in quell'estate indiana d'inizio Settanta.

«In *La prima notte di quiete* sono andato a ritrovare i luoghi perduti della mia infanzia. Erano completamente cambiati: vedevo delle grandi case dove una volta c'erano villette, strade asfaltate e circondate di alberghi al posto di sentieri di terra battuta bordati di platani. Sono rimasto quasi un mese sul posto prima di girare, ad annusare tutti i profumi, tutti i ricordi, tutti i veleni più sottili»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Jean Gili, "Intervista a Valerio Zurlini", in *Una regione piena di cinema – Valerio Zurlini*, A cura di Giacomo Martini, Regione Emilia Romagna - Cinecittà Holding, 2000, p. 15.

Le piste di sabbia riconducono per fatalità all'infanzia, l'abbiamo notato. Ma l'amarcord zurliniano si apre a vie di fuga molto più ricche e sorprendenti di quelle rilevabili nel funereo carnevale del suo celebre, rimante concittadino.

La piccola città della memoria diventa nei sensi di Fellini un'ossessione fossile fissata nell'ambra, teatro di un'ombelicale discesa dentro falesie concentriche di ricordi. Viceversa, visto che i «sentieri infiniti» del rimemorare «sono tracciati sempre da una logica segreta»<sup>8</sup>, la realistica, sbiadita cartolina invernale di Zurlini si trasforma in una sorta di campo minato da memorie filmiche ed esistenziali, di vitreo aleph dove una miriade di tempi, luoghi, percorsi e lontananze va a immolarsi in lancinante trionfo. Il trionfo suggerito dall'epigrafe firmata Thomas Mann in calce al Diario: «Mantenere l'equilibrio di fronte alla fatalità, sopportare con grazia le condizioni avverse è più di una semplice costanza: è un atto di aggressione, un vero trionfo».

Ombroso equilibrio e pericolante grazia, quelli di Dominici (e per riflesso di Zurlini), tentati dalla dismisura e dal cipiglio disperato. È la consapevolezza di un'impossibilità ontologica a tendere l'arco tonale tra la furia e l'elegia, a spargere granelli di poesia come sale (come sabbia) su una ferita irrimarginabile. Dai moli tagliati in verticale e diagonale dal passo celibe di Dominici fino al palazzo della veglia funebre, dove solo a Spider è concesso assistere all'ironico dissolversi del grandioso pezzente Daniele, si svolge una via crucis densa di cripto-flashback (e forward).

Delon, per cominciare. Col suo charme elusivo, la disillusione romantici(cini)ca, l'*infamous* cappotto di cammello stampato sul grigio smorto, la Citroen fuori tempo massimo, è un Jeff Costello che ha dismesso l'armatura da "samourai", ma lì lì per tramutarsi in Tony Arzenta, con analogo accompagnamento di Vanoni. Un Corto Maltese arreso a una «indifferente decadenza»<sup>9</sup>, senza nemmeno più poter fingere di credere in Dio come il Mastroianni di *Cronaca familiare*. Un tardivo cultore della parola che salva dalla condanna all'inesistenza. Un residuo irrecuperabile di altre età precipitato nel post-68, tra la volgarità dei gaudenti di provincia. Uno straniero reduce da un intero atlante di altri lidi, andati a incagliarsi in quel porto franco di cabine vuote, pescherecci risucchiati dalla foschia, marine tristi sulle cui still life la tromba di Nascimbene cala cappe di spleen.

<sup>8</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 226.

<sup>9</sup> Ivi, p. 122.

Dominici, più precisamente, si offre come materiale residuo dell'officina zurliniana: erede e ultima propaggine della vagheggiata, dispersa saga coloniale-africana del *Paradiso all'ombra delle spade*, cui sono dedicate allusioni vaghe quanto suggestive, che fanno oscillare i fantasmi di quelle immagini irrealizzate dentro lo scorrere di queste immagini sopravvissute. Come ha colto un altro concittadino di Zurlini in una analisi doppiamente partecipe: «L'evocazione, da parte del protagonista, di luoghi del suo passato – El Alamein, la Sardegna, Vienna, il Conero, Recanati – coinvolge le spoglie di una funebre città della vacanza in una topografia dello sradicamento dove tutto resta, si incancrenisce, si deposita sui giorni piovosi e sciatti di un inverno che si è mangiato i limitati incanti della bella stagione»<sup>10</sup>.

Per simpatia, gli slanci melodrammatici saranno altrettanto imputriditi, corrosi dalla salsedine, lo slancio al trascendente che assume il nome di Vanina sarà martoriato come il profilo della costiera dalle scatole di cemento dei geometri, con l'avallo della politica e la licenza di uccidere concessa dalla micidiale combinazione di albergatori, turisti, residenti, in nome di un'anarchia individualistica che non riconosce legge se non quella del profitto o piacere personale, ben rappresentata dai Gerardo e dagli Spider. Non a caso la vecchia casa della notte d'amore tra Daniele e Vanina è assediata da anonime palazzine in costruzione, immagine urbanistica perfetta di uno stato d'animo.

Se Dominici e la sua genìa son giunti al capolinea, infatti, il crocevia riminese sa rimodellarsi e venderci per nuovo con disinvoltura. Come? Spaesandosi: mostrando un volto «che sembra, in parte riecheggiare il caos dei primi anni sessanta, in parte presentire il vuoto degli anni Ottanta»<sup>11</sup>, consegnando alla rovina le vestigia di un passato rimosso, come la Querciaia rimuginata da Daniele, e prospettandosi un futuro postmoderno, che toccherà a Tondelli e Baustelle cantare.

Alle spalle c'è l'utopia antropocentrica della città ideale, e (sulle dolci colline romagnole, nello scrigno dei secoli andati) l'arcana quanto umanissima concezione dello spazio riversata da *Piero nella Madonna del Parto*, cui tributano una commossa visita Daniele e Vanina, una devota frammentazione le inquadrature zurliniane. Dove, se non nella caduca eternità dell'arte evocare la possibilità della salvezza, per Zurlini? Uno

<sup>10</sup> Marco Bertozzi, *L'occhio e la pietra – Il cinema, una cultura urbana*, Lindau, 2003, p. 98.

<sup>11</sup> Lino Micciché, "La distruzione e il sublime", in *Filmologia e filologia*, Marsilio, 2002, p. 122.

dei suoi rari seguaci, Silvio Soldini, dirà lo stesso – contro lo sfondo opaco del liberismo dilagante – svelando nel finale di *Giorni e nuvole* la prospettiva zenitale di un affresco sottratto all'oblio.

Davanti, d'altronde, dopo il terminale pencolamento tra Rimini e Monterchi, Dominici si (dis)perde in ultima scia di fuoco: la sua auto «è scagliata dal camion in corsa oltre al guardrail, giù, verso il greto del torrente Marano, laddove oggi arride l'odoroso luccichio di un McDonald's, poco lontano dal famigerato viale Abruzzi in cui i "ragazzi del sabato sera" giocano alla roulette russa scagliandosi a folle velocità verso il semaforo rosso»<sup>12</sup>. Presentimento di efferata lucidità, davvero.

Intorno a questo centro di attrazione gravitazionale, ogni elemento satellite del racconto va ad aggiungere ulteriori angoli di rifrazione spazio-temporale, moltiplicando gli agganci: il denso rimando (da Stendhal a Godard via Rossellini) di Vanina è solo il più esplicito. La prostrata Lea Massari, per esempio, potrebbe essere Anna, tornata da un'*Avventura* che ha consumato nella fiamma dell'assenza i suoi anni migliori. Alida Valli testa i registri di sgradevolezza per i ruoli con cui bettedavisianamente seppellirà i remoti divismi. Renato Salvatori, imbolsito, stempia-to, si somma a Delon come medaglione viscontiano. Nicoletta Rizzi impone lo spettro d'androgenia della sua contemporanea Andromeda interstellare. Nell'insieme, la banda dedita all'orgia e all'insabbiamento aggiorna il verminaio nordestino dei tardo-vitelloni di *Signore e signori* spogliato della farsa ma non del furore.

In ulteriore abisso, il campo di gioco delle loro azioni non esita a mescolare le stimate figurative della più alta autorialità col formalismo di design del genere: Dario Di Palma allude alle nebbie ravennati frequentate dallo zio Carlo in *Deserto rosso*, mentre certi interni punteggiati di J&B o Punt&Mes si rispecchiano nei contigui gialli stylish di Fulci e Martino.

In sintesi, lo stesso atteggiamento di ripulsa del suo artefice, che «scopre in un figlio molto amato una vocazione di criminale»<sup>13</sup>, è parte del maledetto carisma con cui il film si impone, ergendosi a summa proficuamente paradossale di un cineasta la cui teoria di sguardi rivela nel proporsi levità e immani pesantezze, capace com'è d'essere elusivo e saturo, stilizzato e frastornante di rimandi, intellettuale e popolare.

(Un trentennio più tardi, in *Amatemi* di Renato De Maria, Pierfrancesco Favino vuole godersi in panciulle e dvd lo spettacolo rimbaudiano della distruzione di Delon, e quando le sue pulsioni cinefile vengono castrate dalla prosaicità della moglie Isabella Ferrari, la molla. Ma sarà lei a rifarsi con la visita a un'altro inverno riminese, dove incontra dentro una notte di solitudini un taciturno allenatore slavo. Il veleno è sempre in circolo).

Dal freddo limbo di una cittadina di provincia contesa tra moralismi e dissipazioni all'assolato assoluto in cui precipita il crepuscolo degli dei asburgici, la via parrebbe lunga. Ma è via di sabbia, e il gioco da giocare è infine identico: anche in quest'altra frontiera, sulla matrice del visibile – gli spalti di Bastiani, la cordigliera di dune del deserto eponimo, le creste frastagliate dei monti distanti – si impone la traccia dell'altrove, vige l'angoscia della contemplazione.

Lo sradicato Dominici trova ultimo domicilio ai margini sabbiosi di un'acqua sterile, incamminandosi sui «sampietrini che lastricano l'inferno»<sup>14</sup>. La matricola Drogo trova casa ai margini di una promessa di sabbia, tormento e conforto prima della sua notte di quiete. Uno viene da blasoni occultati; l'altro, come il Jonathan Archer herzogiano, colma la latenza tra intimità biedermeier e ambigue latitudini d'ignoto. Estremi cavalieri della volontà frustrata, della sconfitta gloriosa e ignorata, Dominici e Drago, quindi fratelli ideali, al di là dell'arezza genetica, delle purulente cicatrici sull'anima del primo; dell'ingenuo, virginale offrirsi dell'altro alla perenne frustrazione.

Il campo di battaglia interiore stavolta si localizza nella fortezza di Arg-e-Bam (semidistrutta via terremoto del 2003, a offrire ulteriori profondità di archeologia del visibile), e nello calcinato labirinto calcareo su cui preme come un cretto di Burri, o un tempio dell'uovo di Fabrizio Clerici. Per i ciclici ritorni zurliniani si ripresentano gli invecchiati ragazzi Trintignant e Perrin, e la Lilla Brignone che ricordiamo altera e post-quattrocentesca come un Casorati nella lunga estate violenta.

Innestato sul tema della frontiera morta di Buzzati – prosciugato della sua retorica un po' frignona – è il tempo rarefatto e sottovuoto della *Montagna incantata*. Le futili geometrie dell'ordine militare, le virili malinconie fine impero si decantano in una mistica dell'inutile: inutile sforzo, inutile sfarzo.

Se lo scandaloso esistere in controtempo di Daniele andava a tagliarsi contro l'edonistica miseria del presente, a Bastiani la discrasia si

<sup>12</sup> Marco Bertozzi, *L'occhio e la pietra*, cit., p. 108.

<sup>13</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 118.

<sup>14</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 111.

apre tra la concezione occidentale dell'attesa praticata da Drogo e compagni, e la dimensione extrastorica della bramata minaccia. Rispetto alle aspettative delle lucertole in uniforme rosolate al sole, dei ramarri incatenati all'alibi del dovere, i tartari in agguato vivono a un meridiano interiore accordato sull'eternità desertica, su una strategia del silenzio che mette in scacco le regole d'ingaggio dei primi.

Sul confine dove ognuno «*termina e viene determinato*»<sup>15</sup>, l'esplicarsi caleidomorfo delle apparenze si salda all'invisibile contorno del destino: che può celarsi dietro lo sguardo, dentro la stanza dell'Hotel de la Gloria per il passeggero antonioniano; ovvero oltre la linea dell'orizzonte, o lateralmente, dietro gli spalti della fortezza, ma anche al di là della finestra di Filimore, e nelle lenti del cannocchiale di Simeon che tende a lontananze non regolamentari, infine fuori dalla vista annebbiata di Drogo, chiusa nel cubicolo mortifero della carrozza. Balenii, fate morgane, una lancia piantata araldicamente nella sabbia «impalpabile e rosata come cipria»<sup>16</sup>, memento di quella che coprì i morti abbandonati nella guerra dei Sei Giorni attraversata da Zurlini.

Gli occhi morenti si inabissano nel mare sabbioso sul cui cumulo di assenza si innestano le agognate vele tartare, colmando la distanza di un senso definitivo. Ma quale assenza, poi: i tartari sono *da sempre* lì, il loro mistero è in una occulta evidenza. Solo per gli Ortiz, gli Amerling, i Nathanson, la sabbia scappa via a perdere, come in una clessidra. Per gli *altri*, là fuori, la sabbia scorre come in un mandala eternamente dissolventesi.

Oltre, ormai, resta solo una quasi postuma trincea, le stanze veneziane dei ricordi, dove l'io narrante di Zurlini crea un'ultima dramatis persona: il raffinato regista ripudiato dal suo mondo che contro di esso erge castelli di isolamento e orgoglio, e che scavando scavando, in un'esigenza di dolorosa sincerità, trova una splendida misura crepuscolare nel narrare la nostalgia dolcissima e tormentosa di ciò che poteva essere e non è stato, di parole, e fantasie, e giorni – sprecati, incompiuti, spezzati.

Tra un omaggio rivelatorio alla poesia ascetica della vita e dell'opera di Giorgio Morandi e un attonito inno al cupio dissolvi del nitrato documentario, e non solo quello: «gli anni che verranno registreranno tali e tante mutazioni nella vita e nel pensiero degli uomini che il significato e

l'importanza di queste modeste testimonianze di giorni che pure furono belli e fecondi per il nostro cinema saranno nulla. Polvere. O quasi»<sup>17</sup>.

Dominici, Drogo, Zurlini. Uomini battezzati nel segno di una resa invincibile, direbbe Andrea Paziienza. Senza titoli di coda.

Andrea Paziienza:

Era un uomo così dotato da mirare con inaudita precisione al cuore del nulla.

Thomas Mann:

E non è forse il nulla una forma della perfezione?



La ragazza con la valigia

<sup>15</sup> Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, 2005, p. 52.

<sup>16</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 185.

<sup>17</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 80.



## *L'amour fou* di Zurlini di Massimo Raffaeli

Io mi sento un autore isolato, non un autore  
che non ha un seguito.

Valerio Zurlini

Ho preso ad amare il cinema di Valerio Zurlini precisamente dall'epilogo del suo percorso d'autore. Ma questo non è neanche vero, perché prima nacque un sospetto e ne seguì un periodo di ambiguo disorientamento. Zurlini venne a presentare a Chiaravalle, in un cinema d'essai allora abbastanza rinomato, *Il deserto dei tartari*. Era il 15 marzo del '77 e lo conferma una foto in bianco e nero che lo ritrae al microfono, dopo la proiezione, come un signore alto e distinto, con una giacca color cammello che a tutti ricordò immediatamente il celebre cappotto indossato da Alain Delon, nei panni del professor Dominici in *La prima notte di quiete*, un film che avevo visto qualche anno prima, da ginnasiale, non senza sospettare vi esalasse una troppo accarezzata *décadence*, il senso di uno smarrimento senza uscita, un sentore di morte e di fiori putrefatti. La platea era affollata di studenti e militanti della sinistra extraparlamentare, Zurlini si esprimeva lentamente e persino con ricercatezza, citava volentieri a proposito del suo ultimo film i pittori più amati (certamente Morandi e De Pisis ma ricordo anche Monet, nella lettura di un paesaggio), né disdegnava rilievi di tecnica cinematografica che sembravano pensati apposta per irritare la platea o, così fu davvero, per disorientarla. Detto ora per allora, *Il deserto dei tartari* annunciava un blocco, richiamava il gelo di una stasi a quanti ritenevano, o si illudevano, che il loro slancio adolescente potesse conservarsi in uno stato di perpetua turbolenza. La polvere d'oro, che da cima a fondo intride il film nell'immanenza allucinata del deserto, chiudeva invece un universo costernato, anzi lo recludeva in uno spazio obitoriale praticamente illimitato. Come

dicesse a tutti quanti non c'è altrove o, peggio, il fantasma dell'altrove è la beffarda allegoria del nostro essere costantemente qui, senza requie né alcuna via di fuga. Non venne compreso, tanto meno da me. Il pubblico si astenne da qualunque replica, mutamente deprecando l'estremo formalismo dell'opera, il suo disimpegno programmatico, insomma il fatto che Zurlini paresse anni luce lontano dal ciclo delle lotte in corso e dalle dinamiche di un mondo che sembrava annunciare un'imminente e radicale sua trasformazione. (Amavamo il cinema di Chaplin, Rossellini, De Sica, ci intrigavano le sperimentazioni di Jean-Luc Godard ma nessuno di noi intuiva che Zurlini stava in realtà interrogando la lezione dei suoi grandi maestri e compagni di via traducendola nei modi di un esistenzialismo necessario e lancinante, quasi che il suo cinema ne abitasse gli interni trascurati o da loro troppo presto abbandonati e ne sapesse quindi illuminare la zona più concava e taciuta). Non ci fu in effetti alcun dibattito, anche perché nella sua eleganza, nel suo eloquio alto e lieve, egli metteva letteralmente in soggezione. Dunque seminò diversi dubbi e nel pubblico lasciò qualche rimorso.

Dev'essere stato un sentimento del genere a mettermi sulle tracce di Zurlini, di cui in seguito ho visto tutti i film, al cinema o al videoregistratore, non esclusi da ultimo, recuperati in guisa di diamanti dalla discarica di internet, alcuni suoi spot ufficiosi (ad esempio le pubblicità per la Barilla dei primi anni sessanta, dove Mina esce misteriosamente in primo piano e canta, nei tagli di luce e ombra, *Città vuota*).

Di città vuote, di solitudini andate amale, di amori impossibili è appunto intessuto il cinema di Zurlini. Sono microuniversi costantemente reiterati, cifre stilistiche ossessivamente ribadite: il mare d'inverno, vie silenziose, rettifili lunari, spazi di un deserto deprivato di oasi; qui, la stessa umanità corrispettiva è fatta di individui isolati, di monadi, di atomi fuori orbita piuttosto che di molecole sociali. La coppia, cioè un mito secolare dell'espressione artistica e cinematografica, per Zurlini è il luogo dell'impossibile, il pegno dell'inautentico, vale a dire lo spazio di una falsa e/o sinistra conciliazione, ovvero della automatica reificazione dell'impulso a vivere. Se vivere è uscire da sé, prodigarsi, accettare la presenza come la dignità dell'altro, per Zurlini una simile dinamica equivale paradossalmente a un esproprio involontario, anzi corrisponde sempre a un suicidio virtuale. Darsi e perdersi sono per lui sinonimi perfetti, come, all'opposto, non bastare mai a se stessi bramando disperatamente l'altro. Non c'è scampo,

se non la tragica risoluzione del rapporto e un repentino annientamento: è il caso, in *Estate violenta*, di Carlo e Roberta (una intangibile e non meno dirompente Eleonora Rossi Drago), come del professor Dominici e l'oscura tentatrice che ha il nome stendhaliano di Vanina, ma è il caso infine del tenente Drogo il cui delirio terminale, ormai del tutto insonorizzato, è la nuda contemplazione del deserto. Ma ovunque, all'intorno, è deserto, e tale è Rimini d'inverno come qualsiasi altrove è spazio concentrazionario, freddo e vitreo limite alla violenza dei corpi e dei volti che invano cercano un'intesa. Oggi mi chiedo che cosa io sul serio ami nel cinema di Valerio Zurlini e mi rispondo subito che è questo nudo palinsesto della poesia contemporanea, il senso di un'umanità impellente e tuttavia ostruita, disastrosamente vessata, irredenta. Mi ha sorpreso una sua pagina di diario letta di recente, nelle *Pagine di un diario veneziano*<sup>1</sup>, libro che vale un testamento letto in pubblico: "Ma la mia inquietudine ideologica di quei giorni rispecchiava soprattutto confuse e appassionate ragioni del cuore, quelle che la ragione non comprende, ed oggi penso con un rimpianto e un dolore che il tempo non riuscirà a medicare a Pier Paolo Pasolini, mancato compagno di strada e di incoerenza. Accanto al mio letto c'è un ramo dell'alloro che fiorisce sulla sua tomba". *Amour fou*, angoscia esistenziale e imminente glaciazione politica per Zurlini erano la stessa cosa, ma nessuno di noi avrebbe mai saputo immaginarlo, quella sera, a Chiaravalle.

<sup>1</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Mattioli 1885, Fidenza, 2009.

Ciò che si perde inaridisce il mondo.  
Film e progetti irrealizzati  
di Edoardo Zaccagnini



Cronaca familiare

Valerio Zurlini, otto lungometraggi in ventidue anni: dal '54 al '76. Non molti, anzi pochi, ma tutti voluti e sofferti. Sinceri, travagliati, preziosi. Sopravvissuti alle avversità, a volte, altre no. Appassionati di arte figurativa e di letteratura. Intessuti di dialoghi pregevoli e avvolti in atmosfere malinconiche, in luoghi, ambienti e contesti precisi, mai casuali. Poco spazio alla divagazione umoristica, molto al dramma interiore dei personaggi, ai labirinti tortuosi della loro esistenza e della loro affettività. Analisi preziosa dei sentimenti, una capacità unica di penetrare all'interno degli esseri umani, e di scrutarlo a fondo. Un cinema di persone disorientate dentro un contesto indifferente ed ostile, e dentro un cinema delicato ed elegante, che qualche volta è stato, e qualche volta avrebbe potuto essere, ma invece non è stato. Cinema di opere realizzate e di altre mai nate, quello di Valerio Zurlini, rimaste ferme nella mente dell'autore o sulla carta ingioiellata dalle sue riflessioni. Opere tradite lungo la strada, arrivate, a volte, alla vigilia del ciak, e poi dissolte, più o meno all'improvviso, o rimandate, oppure ridotte, o ripensate. Qualche volta ritrovate, qualche altra scomparse per sempre.

Sogni necessari, a volte esagerati, in qualche caso riaffermati dopo un lunghissimo inseguimento. Come *Cronaca familiare*, desiderato, vagheggiato, e finalmente acciuffato, raggiunto, filmato. Zurlini lesse il romanzo di Vasco Pratolini nel 1951, e se ne innamorò. Decise che ne avrebbe fatto un film, pur non avendone ancora girato nessuno, inteso come lungometraggio di finzione. Avrebbe mantenuto quella promessa fatta a se stesso, solo che sarebbe riuscito a realizzarla soltanto dieci anni più tardi, a colori, vincendo pure il Leone d'oro alla "Mostra del cinema di Venezia", a pari merito con *L'infanzia di Ivan* di Tarkovskij. Era il 1962, ma se lo avesse fatto prima, se Zurlini fosse riuscito a concretizzare l'idea di *Cronaca familiare* nel 1952, e nei suoi pensieri quel film era già a colori, allora si sarebbe messo su posizioni di totale avanguardia. Sarebbe stato in anticipo sui tempi, visto che il primo film italiano a colori è proprio del 1952, ed è *Totò a colori*. Non è accaduto,



non c'è riuscito, ed è questo un primo piccolo segnale della difficoltà costante di Valerio Zurlini a trasformare i progetti in realtà.

Regista non raccontato a sufficienza, non analizzato con la giusta attenzione, dimenticato creatore di immagini splendide e di dialoghi preziosi, Valerio Zurlini ha scritto anche parole che, destinate a diventare cinema, sono purtroppo rimaste macchie di colore scuro su un foglio bianco. Addormentate per sempre, anche se mai dimenticate dall'autore. In fondo, da un certo punto di vista, considerate da lui stesso letteratura, nonostante la consapevolezza «della sufficienza e del disprezzo di molti scrittori verso la sceneggiatura come genere letterario»<sup>1</sup>.

Valerio Zurlini, uno che di letteratura era appassionato, uno convinto che «un grande scrittore è anche un vero autore di cinema»<sup>2</sup>. Tentava di dimostrarlo, facendo notare come alcuni capolavori letterari, da *I promessi sposi* al tanto amato *Guerra e pace*, da *Il grande Gatsby* a *Il bell'Antonio*, si potessero mettere in scena così come erano scritti, «trasferiti sullo schermo senza cambiare una parola o un gesto, e senza mutarne il tempo di una virgola»<sup>3</sup>.

Amava la letteratura, Zurlini, così come la pittura ed il teatro, e considerava i suoi progetti rimasti imprigionati su carta come qualcosa che aveva comunque valore. Una magrissima consolazione, tuttavia, una convinzione totalmente insufficiente ad alleviare il suo dolore per quei sogni tristemente irrealizzati, nati per il cinema e mai diventati cinema. «Tappe non percorse – le chiamava – traguardi non raggiunti, una somma di anni inutilmente perduti, una cicatrice in più, uno sterile anticipo di morte»<sup>4</sup>.

Sul suo viso, ricorda Filippo Tuena nell'introduzione al libro *Pagine di un diario veneziano*, «si leggeva il rimpianto per le occasioni non colte, la consapevolezza del poco tempo che gli rimaneva, inteso come tempo per fare film»<sup>5</sup>. Erano i primi anni Settanta e la sua vita era già gonfia di delusioni. Anche Vasco Pratolini, nell'introduzione al libro medesimo, ripensa alla sofferenza del regista davanti ai frutti non raccolti, morti acerbi nella mente dell'autore. Lo scrittore toscano, da cui Zurlini ha tratto due film (più la

mancata esperienza de *Lo scialo*) parla della quantità dei progetti del regista rimasti eternamente al palo, abortiti, spenti dal destino: «Una, due, dieci volte, come a lui è capitato. Sotto ogni cielo, là dove si gira, accade che il nastro di partenza si trasformi in capestro. Ma il ripetersi di simili ingiustizie aveva finito per sconsolarlo, per dargli una disperazione che egli riusciva a mascherare, signorile, colto, delicato com'era»<sup>6</sup>. E così Gianluca Minotti ricorda come non si possa «parlare di Zurlini senza tenere conto di questa eredità smozzicata, percepita da lui stesso come un'onta»<sup>7</sup>.

Soffriva per quei fallimenti, Valerio Zurlini, artista consapevole delle difficoltà insite nei rapporti umani, regista capace di trasferire il proprio sentire ai personaggi dei suoi film, spesso appartenenti ad ambienti, classe, e mondi differenti dal suo. Sconfitti, delusi, senza speranza, ma come il loro autore pieni di una sensibilità speciale, spesso osteggiata dall'ambiente circostante, oppressa dalla grettezza del contesto economico e sociale, dalle incomprensioni produttive. Cominciano nei primi anni Cinquanta i sogni di Zurlini, vissuti con l'ambiziosa ingenuità di un giovane puro e ancora fiducioso, proposti ai produttori uno dopo l'altro, nella mania e nell'entusiasmo di iniziare a girare, a comunicare col cinema. Esiste un Zurlini ragazzo, speranzoso ed ottimista, uno che non si lasciava mai abbattere dalle difficoltà<sup>8</sup>. Quando la Lux, intorno al 1952, gli propose il primo lungo a soggetto, gli disse anche di pensare a qualcosa e di farglielo vedere. L'autore ricorda che in quel purgatorio durato più di un anno<sup>9</sup> propose di tutto: «Due o tre soggetti che mi covavo dentro da molti anni, una riduzione del *Cugino Basilio* di Eca de Queiroz, ambientata a Pesaro ai giorni nostri; un rifacimento di *Addio alle Armi* di Ernest Hemingway, i cui diritti costavano allora molto poco; la storia del Corpo Italiano di liberazione (che Zurlini visse direttamente); le giornate dell'avventura fiumana di D'annunzio, ed infiniti altri progetti, suggeriti dal passato e dalla cronaca, della realtà italiana o saccheggiate dalla letteratura di mezza Europa»<sup>10</sup>. Sogni giovanili, dispersi lungo il cammino, accanto ad altri perduti più tardi, tanti, come quello di tradurre in cinema

<sup>1</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Mattioli 1885, Fidenza 2009, p. 81.

<sup>2</sup> Ivi, p. 85.

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, Il castoro, Milano 2007, p. 10.

<sup>5</sup> V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit. p. 9.

<sup>6</sup> Ivi, p. 14.

<sup>7</sup> Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, cit., p. 14.

<sup>8</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 112.

<sup>9</sup> Ivi, p. 113.

<sup>10</sup> Ibidem.

una poesia di Umberto Saba: “Nino”, un giovane soldato caduto sul monte Sabotino durante la Prima Guerra Mondiale. Un ritratto struggente contenuto nella raccolta *Poesie* scritte durante la guerra. «Sessantaquattro righe perfette per farne un film»<sup>11</sup>, scrive Zurlini, che vi ricavò, insieme a Enrico Medioli, una sceneggiatura mai tradotta in immagini. Non se ne fece nulla: un'altra idea rimasta tale, che ad altro non serve, oggi, se non ad ingrassare l'acre inventario dei progetti del regista mai venuti alla luce.

Una valigia dei sogni mai aperta, riempita di idee o di profondo e avviato lavoro. Un contenitore prezioso, fermo e impolverato, a volte scassinato e saccheggiato da altri, in certi casi utilizzato con pudore e rispetto da chi è venuto dopo.

Un freddo e straordinario elenco di titoli: *Il processo Murri*, *Il paradiso all'ombra delle spade*, *Al di là del fiume e tra gli alberi, passando per Guendalina*, *Il Giardino dei Finzi Contini*, *Lo scialo* e *Gli Occhiali d'oro*, fino a tre progetti rimasti chiusi in un cassetto e mai dimenticate dall'autore: *La zattera della Medusa*, *Verso Damasco* e *Il sole nero*. Una carriera densa di delusioni e di amarezze, quella di Valerio Zurlini, a cominciare da una brutta vicenda accaduta nel 1955, quando scrive il soggetto di un film, ovvero una di quelle «intuizioni improvvisate – come le chiamava lui – che in cinque parole come in cinquecento pagine devono racchiudere una prepotente e insopprimibile ragione di vita»<sup>12</sup>. Il film che da quel soggetto nascerà si intitola *Guendalina*, ma Zurlini non lo girerà mai. Sarà Alberto Lattuada a farlo, nel 1957. Valerio Zurlini si limiterà alla scrittura del soggetto e a presentarlo a vari produttori, tutti pronti ad accoglierlo con grande favore. Peccato che un giorno quelle pagine capitino tra le mani di Carlo Ponti, il quale, «con l'eleganza di un invitato a pranzo che intasca un paio di posate d'argento»<sup>13</sup> (efficace immagine prodotta dalla formidabile penna di Zurlini), otterrà prima la firma dell'autore per un contratto di cessione dei diritti del soggetto, e più tardi la sua estromissione dalla regia, facendo leva su presunti malintesi e incomprensioni mai esistite.

Guendalina è la prima grande delusione di Zurlini, alleviata, o forse aumentata, dal “Nastro d'argento” che vinse nel 1958 il soggetto del film. Che se fu così apprezzato, in quanto opera insolita nel panorama nazionale,

capace di sviluppare con una sensibilità nuova il tema – spesso banalizzato dal cinema italiano di quegli anni – della dimensione adolescenziale, ebbene, era anche grazie alle intuizioni e alla precisione di Valerio Zurlini.

Gianluigi Rondi scrisse che il cinema italiano di allora mancava di personaggi: «È fitto solo di maschere, di caricature, di tipi. Guardate invece Guendalina, ecco un personaggio»<sup>14</sup>. E se il critico mancò di sottolineare la presenza di Zurlini dietro la riuscita del film, ci pensò Filippo Sacchi a chiarire, attraverso la presenza di Zurlini, il perché di certi aspetti fortunati dell'opera: «Per trovare nel nostro cinema personaggi giovanili presentati con tanta freschezza, tanta intelligenza, tanta tenerezza e tanta malizia, bisogna risalire alle *Ragazze di San Frediano*. È giusto rilevare che l'autore del soggetto originale di *Guendalina* è Valerio Zurlini. Non succede mai niente per caso»<sup>15</sup>.

La sceneggiatura di *Guendalina* fu firmata da Leo Benvenuti e Piero De Bernardi (già collaboratori di Zurlini per *Le ragazze di San Frediano*), che furono bravi a riportare nell'opera quelle risonanze crepuscolari e malinconiche che sarebbero diventate ricorrenti nel cinema successivo del regista emiliano.

La vicenda di *Guendalina* non significò, per Zurlini, soltanto la mancata realizzazione di un progetto sentito, ma anche il triste inizio di insinuazioni circa una sua eccessiva pedanteria e rigidità. «Mi capitò una cosa antipatica e sgradevole – scrive Zurlini – nella mia totale ingenuità mi lasciai sottrarre il soggetto da Carlo Ponti, che avendo altri interessi fece poi girare il film a un altro regista»<sup>16</sup>. Zurlini firmò quel contratto di cessione dei diritti senza pretendere alcuna garanzia, trovandosi di colpo inchiodato, con invenzioni e cattiverie, muro dei registi difficili, troppo esigenti o indecisi. «Nemmeno io so tutto quello che sono riusciti a dire, mi dipinsero come un intransigente ed un perfezionista»<sup>17</sup>.

Carlo Ponti, definito dal regista emiliano come «un uomo dalla brutalità senza scrupoli»<sup>18</sup>, alzò e mosse questo vento per giustificarsi di un'azione scorretta. Zurlini aveva esordito positivamente nel 1954 con una commedia ricca

<sup>14</sup> Gianluigi Rondi, «Il Tempo», 15 Marzo 1957, p. 24.

<sup>15</sup> Filippo Sacchi, *Al cinema col lapis*, Mondadori, Milano, 1958, p. 36.

<sup>16</sup> Jean Gili, “Intervista a Valerio Zurlini”, in *Una regione piena di cinema – Valerio Zurlini*, Giacomo Martini (a cura di), Regione Emilia Romagna - Cinecittà Holding, Bologna, 2000, p. 15.

<sup>17</sup> Ivi.

<sup>18</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit. p. 133.

<sup>11</sup> Ivi, p. 128.

<sup>12</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit. p. 110.

<sup>13</sup> Ivi, p. 106.

di elementi malinconici, *Le ragazze di San Frediano*. Ebbene, visto il buon esito di quella pellicola, chiunque avesse chiesto a Ponti il perché di quella strana sostituzione, si sarebbe trovato di fronte a una bugia di comodo; di fatto, il produttore non voleva ammettere, secondo la versione di Zurlini, che la scelta di Lattuada serviva a «tacitare, facendogli dirigere il mio soggetto che gli piaceva, un collega sleale col quale aveva un impegno molto più oneroso»<sup>19</sup>. E allora Ponti preferì sparare di Zurlini, provocandogli una serie di problemi a catena che per molto tempo gli impedirono di lavorare: «Il tutto mi valse qualche anno di inattività – precisa Zurlini – perché gli altri produttori, credendogli o meno, pur di evitare il minimo rischio si affrettarono a chiudermi la porta in faccia»<sup>20</sup>. Per il regista fu un duro colpo, l'inizio di un rapporto complicato e sofferto con i produttori. Una relazione tesa sempre più a deteriorarsi. Una storia di sogni accarezzati e sfumati, quella di Valerio Zurlini, smisurati, alcuni, forse. Di sicuro volati via, e sparsi con costanza lungo tutta la sua carriera. A volte pensati per reazione a delusioni precedenti, come nel caso de *Il paradiso all'ombra delle spade*, un grande romanzo storico ideato tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, sulla scia, stando a quanto scrive Gianluca Minotti, della delusione per un altro progetto mancato, per un altro sogno impossibile e bellissimo: la trasposizione cinematografica di una delle opere più famose di Tolstoj, *Guerra e pace*<sup>21</sup>, punto di riferimento fondamentale per tutta la carriera artistica del regista nato a Bologna nel 1926. Fusione straordinaria di dimensione storica e privata, intreccio magico di intimo e pubblico.

Per rispettare e valorizzare a pieno il romanzo di Tolstoj, Zurlini avrebbe voluto scomporlo per girarne solo dei brani, evitando di fare come chi, nel ricopiare un capolavoro letterario nella sua globalità, finisce col tradirlo.

*Guerra e pace* non fu mai rielaborato, mai scomposto, mai sceneggiato, mai girato. Come in altri casi fu solo un sogno coccolato, un desiderio intimo rimasto tale. Eppure l'anima e la lezione di quel libro hanno vissuto segretamente in molti film del regista, girati e non: da *Estate violenta* a *Le soldatesse*, e non solo, fino al *Processo Murri*, a *Lo Scialo* e a *Il paradiso all'ombra delle spade*, appunto, che sarebbe stato un enorme affresco storico in tre parti indipendenti legate tra loro.

<sup>19</sup> Ivi, p. 106.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, cit. p. 24.

Questo sogno ambizioso si è avverato solo in piccolissima parte, con la realizzazione del film *La prima notte di quiete*, che altro non doveva essere, almeno originariamente, se non la conclusione del terzo episodio di quel film che non si era potuto fare. L'opera del 1972 rappresenta uno dei maggiori successi commerciali di Zurlini, ed è tutto ciò che rimane di un kolossal che avrebbe visto l'Africa come grande protagonista.

Zurlini la visitò più volte, la prima nel 1949, e subito si rese conto di trovarsi di fronte a «una società che non sapeva di avere i giorni contati, che i privilegi di una vita coloniale all'inglese stavano per finire. Una società destinata a sparire nell'arco di qualche anno»<sup>22</sup>.

E infatti, quando dieci anni più tardi vi tornò, quel mondo era scomparso, non c'era più. Era il 1959 e il nuovo viaggio del regista nasceva dall'idea di «preparare un film su quegli straordinari episodi che furono l'Assedio di Macallè e la Battaglia di Adua del 1896, probabilmente la più grande battaglia coloniale di tutti i tempi»<sup>23</sup>, secondo il regista.

Zurlini era convinto che vi fosse materiale a sufficienza per un film straordinario, ma poi, come altre volte sarebbe accaduto, si rese conto che l'Italia non poteva permettersi un lavoro come *Il paradiso all'ombra delle spade*: «Possono solo alcuni stati: l'Unione Sovietica può produrre *Guerra e pace*, ma un produttore italiano non può, perché ci vorrebbero troppi soldi»<sup>24</sup>.

Nel contatto con le autorità etiopi, Zurlini si accorse immediatamente che girare quel film sarebbe costato più che rifare la Guerra D'Africa, e neanche l'idea di costruire il film in tre episodi differenti rese possibile lo sviluppo di questo affascinante e complicato progetto.

Zurlini, sostenuto dalla Titanus di Goffredo Lombardo, aveva immaginato tre capitoli che raccontassero la storia di una grande famiglia italiana che andava a cercare fortuna in Africa. La prima parte del progetto doveva situarsi proprio nel 1896, con un protagonista che partecipava alla battaglia militare di Adua e poi si stabiliva in Africa, dove fondava un piccolo impero personale. Il secondo episodio sarebbe stato ambientato tra il 1935 e il 1936, all'epoca dell'occupazione italiana in Etiopia e dei primi fermenti di rivolta degli etiopi. Il protagonista poteva essere il padre del Daniele Dominici de *La prima notte di quiete*: il colonnello Dominici citato nel film del 1972 come “Medaglia

<sup>22</sup> Jean Gili, “Intervista a Valerio Zurlini”, cit., p. 21.

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> Ibidem.

d'oro al valore nella battaglia di El Alamein". Il terzo episodio era il lungo viaggio che un erede della famiglia faceva in Eritrea, per raccogliere l'eredità di uno zio defunto, ultimo rappresentante della potenza familiare. Questi rifiutava di stabilirsi nel continente africano perché era ormai uno sradicato. Il suo viaggio diventava un itinerario nel suo passato di adolescente, nella sua gioventù, nella sua memoria e nella sua coscienza completamente cambiata. Il finale di questa terza parte è *La prima notte di quiete*, film nel quale l'Africa non c'è, se non in una breve allusione al passato africano del personaggio «Insegnante a Mogadiscio». Oppure, come ipotizza Francesco Savelloni nel suo libro, attraverso il personaggio stesso del protagonista, che simboleggia, con la sua figura aristocratica, decadente e apolide, l'antico splendore africano e la sua successiva rovina. "Il paradiso perduto", appunto<sup>25</sup>.

Durante il viaggio in Africa per la preparazione de *Il paradiso all'ombra delle spade*, Zurlini ebbe anche un'altra idea: resosi conto dell'enorme difficoltà a portare avanti quel mastodontico progetto, pensò un film più piccolo, che raccontasse l'avventura africana del poeta Arthur Rimbaud. Fece persino una ricognizione sui posti in cui il letterato francese aveva vissuto e lavorato: da Aden a Zeyla, dai magazzini del caffè ai posti dell'Hararino<sup>26</sup>. Anche in questa circostanza la cosa andò morendo poco dopo, e quell'idea venne raccolta da altri, prima che Zurlini riuscisse a dargli una forma più concreta. Il progetto svanì, come tanti altri sogni, più o meno grandi, forse impossibili, spesso sfortunati, qualche volta scippati, rubati, e trasformati da altre mani e da altri sentire in frammenti di storia del cinema italiano. Tutti rimasti in un cassetto e ricordati ad anni di distanza in un diario amaro e poetico: *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, del 1983.

Tra i vari "non film" di Zurlini ce n'è anche uno elaborato sul finire del 1962, subito dopo *Cronaca familiare*. Il punto di partenza era un famoso caso giudiziario del 1902, "Il processo Murri", considerato da Zurlini un momento storico/politico molto importante per il nostro paese. L'idea del film venne al fratello del regista, Gianfranco, «medico chirurgo e dirigente industriale, ma anche un ottimo storico, convinto che il caso Murri

segnasse la cessazione del non expedit, ovvero la fine dell'assenteismo dei cattolici dalla vita nazionale italiana, iniziato con la presa di Roma»<sup>27</sup>.

«Il delitto Murri fu un pretesto usato dai cattolici per ritornare alle urne – confermerà poi Valerio Zurlini – che si ripresentarono alle elezioni e si riaffermarono sull'onda di quel tremendo scandalo»<sup>28</sup>.

Valerio Zurlini avrebbe voluto approfondire soprattutto l'aspetto storico/politico della "vicenda Murri", e raccontare una società in cambiamento, in procinto di prendere una direzione che avrebbe segnato il suo destino e determinato il suo futuro. Se affrontato in questo modo il film sarebbe stato straordinario, secondo Zurlini, e quando, nel 1974, Mauro Bolognini trasse un film dal "delitto Murri", intitolandolo *Fatti di gente per bene*, Zurlini pensò che quel lavoro non sfruttasse bene l'enorme potenziale a sua disposizione: «Mauro ha affrontato il film da tutt'altro punto di vista rispetto all'idea iniziale di Gianfranco, che ne aveva fatto un vero processo, l'analisi di un delitto sullo sfondo di una società che cambia, col socialismo che perde una grande occasione e ridà un'arma in mano alla reazione»<sup>29</sup>.

Nei primi anni Sessanta Zurlini inizia anche a scrivere un soggetto tratto da *Il Giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani. La riduzione cinematografica del regista, almeno in una prima fase, era immaginata come un progetto molto vasto e decisamente autonomo rispetto al libro. Zurlini avrebbe concepito il romanzo di Bassani «come cuore di un grande racconto lungo quattro ore, un film fiume in cui erano riunite tutte le storie di Ferrara»<sup>30</sup>. La pellicola avrebbe attinto da diverse fonti letterarie, molte di Bassani, per raccontare la storia della comunità ebraica ferrarese dal '38 al '43. C'erano *Gli occhiali d'Oro*, *Lidia Mantovani*, *Una notte del '43*, ma anche suggestioni tratte da altri autori, per esempio una ricavata dal romanzo *L'eleto* di Thomas Mann.

La famiglia Finzi Contini rimaneva il fulcro di tutto, e il film, seppur autonomo, «sarebbe rimasto fedelissimo» al libro dello scrittore ferrarese<sup>31</sup>. Il quale, tuttavia, non fu mai collaborativo, e sono anche sue, secondo Zurlini, le responsabilità della mancata conclusione del progetto.

<sup>25</sup> Francesco Savelloni, *La spiaggia nel deserto. I film di Valerio Zurlini*, Atheneum, Firenze 2007, p. 73.

<sup>26</sup> Giovanni Da Campo, "Appuntamento con Valerio Zurlini", in «La cosa vita», n. 7, 1988, p. 90.

<sup>27</sup> Ivi, p. 93.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ivi, p. 94.

<sup>31</sup> Ivi, p. 95.

Zurlini interruppe il lavoro su *Il Giardino dei Finzi Contini* per le riprese de *Le soldatesse*, (1965) e quando lo riprese cercò di semplificare il progetto rispetto all'idea di partenza. Ma il cinema italiano di allora, ricorda il regista, «era già in crisi, e non si sentì nemmeno di affrontare questa versione ridotta del romanzo. Era un periodo in cui bisognava avere per forza degli attori e una distribuzione americana, altrimenti nulla: forme ibride che hanno provocato la morte del cinema italiano, ma alle quali i produttori, contenti di guardare a cinque centimetri piuttosto che a cinque metri, si affidavano come un toccasana»<sup>32</sup>.

Il *Giardino* dunque traccheggiò, temporeggiò, prese tempo, fu addirittura, a un certo momento, quasi sepolto. Tornò in vita solo dopo *Seduto alla sua destra*, nel 1968, ma fu una vita breve, perché le frustrazioni di Zurlini, in quel momento, cominciavano a farsi logoranti. «Non mi sento di farlo, lo farei male»<sup>33</sup>, disse, probabilmente lacerato dai no e dai forse accumulati, dalle delusioni per i film mancati, dalla stanchezza, e dalle accoglienze non trionfali per i film da poco realizzati. Scelse di abbandonare il lavoro dopo averlo a lungo inseguito e dopo aver incontrato la città del film, scoperto i luoghi giusti e costruito una specie di mappa ideale di Ferrara. Alla fine si accontentò della magra soddisfazione per gli onori ricevuti da Vittorio De Sica con quell'opera. Era il 1970 e l'animo di Zurlini in quel momento era sfiancato. Si disse sconsolatamente consapevole di come il film fosse capitato in un momento in cui non aveva più voglia di fare nulla. «Ho avuto l'onestà, per me e per gli altri, di riconoscerlo. Ho dunque rifiutato di fare il film, e quando De Sica mi ha telefonato, insistendo perché lo facessi io, ancora prima di chiedermi di girarlo lui, sono stato lieto di cederglielo. In quel momento non volevo sentir più parlare non dico di quel film, ma del cinema in generale»<sup>34</sup>.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, Zurlini inizia a lavorare anche ad un progetto per la tv tratto da *Lo scialo* di Vasco Pratolini, scrittore fondamentale nella sua carriera artistica. Il romanzo è ambientato a Firenze tra il 1910 e il 1930, ed è un affresco storico che racconta un microcosmo di vicende private colpite dalle disillusioni, dalle tensioni sociali del primo dopoguerra e dalla violenza del Fascismo. È il ritratto di una piccola e media borghesia italiana impregnata di mediocrità, di errori e amori

fallimentari. Diretta verso un'autodistruzione alimentata da una sfrenata volontà di potenza: il riflesso di quella vasta e profonda crisi morale che portò un'intera classe sociale ad arrendersi al compromesso col Fascismo, alimentandone l'ascesa. Ecco le due dimensioni intrecciate, il rapporto tra la vicenda privata ed il contesto storico, l'equilibrio efficace tra le situazioni intime dei protagonisti e il grande panorama collettivo.

Non accadde. *Lo scialo* naufragò lentamente. Non valse l'impegno che Zurlini mise nel volerlo trasformare in uno sceneggiato televisivo di dodici puntate. La sceneggiatura piacque a Pratolini e ci fu una prima approvazione della Rai, ma poi il progetto scivolò nei tempi lunghi delle lentezze burocratiche e amministrative. Quando finalmente si trovarono i partner europei e la Rai entrò in fase operativa, Valerio Zurlini era già minacciato dal male. Era il 1978, e non se ne fece nulla. La sua idea venne ripresa più tardi da altri, e da questi trasformata in una riduzione televisiva di quattro puntate, diretta da Franco Rossi e andata in onda su Rai due nel 1987.

Del rapporto tra Zurlini e *Lo scialo* non rimane che una dedica all'inizio del film di Franco Rossi, che di Zurlini era amico. Poche parole per un omaggio doveroso a un autore scomparso cinque anni prima, che aveva detto, portando addosso i segni della malattia: «Se non riuscirò a farlo io, Franco Rossi lo farà bene tanto quanto me»<sup>35</sup>.

«Ho provato un'emozione grandissima – disse poi il regista subentrato nel progetto – a occuparmi de *Lo Scialo*. È stato come continuare la bellissima amicizia vissuta con Valerio attraverso il legame di questa storia»<sup>36</sup>. Col passare degli anni cresce la rabbia di Zurlini verso i produttori, ritenuti responsabili del fallimento dei suoi progetti. Già nel 1967 il regista sosteneva che il cinema italiano era morto, e che se esistevano autori non voleva dire che esisteva un cinema<sup>37</sup>.

«Avrei certamente potuto fare tredici film, forse quattordici – dirà Zurlini più tardi – uno ogni due anni sento che avrei potuto benissimo farlo, tanto è vero che li ho anche preparati. Se questo non è avvenuto, è perché siamo in un paese assolutamente incivile per quanto riguarda il cinema»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Maria Pia Fusco, «la Repubblica», 25 aprile 1987, p. 25.

<sup>36</sup> Ivi.

<sup>37</sup> Valerio Zurlini, *Tre pareri sul cinema italiano*, «La rivista del cinematografo», n.10, ottobre, 1967.

<sup>38</sup> Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, cit., p. 15.

<sup>32</sup> Ivi, p. 97.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Jean Gili, «Intervista a Valerio Zurlini», cit., p. 13.

In uno dei suoi ultimi sfoghi, nel dicembre del 1982, sostiene che «la bomba di Hiroshima ha fatto, quando esplose nell'aprile del 1945, meno danni di quanti ne ha fatti la produzione nel cinema italiano»<sup>39</sup>.

Il fatto è che per Zurlini fare un film era qualcosa di profondamente importante, un'opportunità per auto analizzarsi, per scavare dentro se stesso, per dibattere con questioni irrisolte e radicate nella sua coscienza. «Quando un autore sta per iniziare un film – scriveva il regista – è sempre alla vigilia di una oscura autoanalisi. La posta in palio non è solo di ordine estetico, ma ben più drammaticamente esistenziale: fare un film significa sciogliere nodi intimi, affrontare a viso aperto coercizioni morali, evolvere e progredire»<sup>40</sup>. Da qui la rabbia, il dolore per quei tagli vissuti come un impedimento a crescere artisticamente e umanamente. Valerio Zurlini non girava un fotogramma senza credere fino in fondo a quello che faceva: «Veramente non posso – diceva – mi pare che la pellicola potrebbe rigirarsi, rompersi l'obiettivo»<sup>41</sup>. La sua onestà artistica era totale: «Quando arrivo alla fine rimetto tutto in discussione perché le cose resistono al tempo solo quando sono fatte con grande sincerità, grande onestà di mezzi e profonda verità interiore»<sup>42</sup>.

Zurlini viveva il suo lavoro con passione estrema, con un atteggiamento esagerato solo agli occhi di chi, lontano dal suo mondo e dal suo modo di essere, non esitò ad approfittare della sua onestà intellettuale, e ad ostacolarlo, contribuendo alla mancata tutela del suo talento.

Valerio Zurlini non è stato sostenuto a sufficienza. Non avrà avuto un carattere morbido, per carità, e la diplomazia e l'inclinazione al compromesso, probabilmente, non rientravano nell'elenco delle sue virtù. È probabile che certi suoi progetti sarebbero stati di elevata difficoltà produttiva e che se fosse stato meno severo con se stesso, e se non avesse puntato così tanto su temi a lui congeniali, rimanendo spesso legato a libri e ad argomenti capaci di risvegliare aspetti di quella sua autobiografia trattenuta eppure pulsante, forse avrebbe fatto più film. Ma gli si può rimproverare il fatto di essere stato poco attento alle mode? Gli si può rimproverare di non essere stato un artigiano al servizio del mercato? Si può rimproverare ad un

artista la convinzione che «l'opera resiste solo se fatta di verità, altrimenti può essere una cosa gigantesca, ma avrà comunque i giorni contati?»<sup>43</sup>. Gli si può dare torto se non fa scomparire i personaggi solo perché a pagina duecento il produttore scalpita che il racconto è già troppo lungo?

Zurlini non era disposto a togliere autenticità alle sue creature, «perché dalla loro vita, dalle loro vicende, nasce la trama del film»<sup>44</sup>. L'aveva imparato dalla collaborazione con Leo Benvenuti e Piero De Bernardi: «la lezione più utile»<sup>45</sup>, la definisce, la convinzione che niente sia «più ricco e imprevedibile di un uomo o di una donna e delle loro esperienze. La verità è sempre più nuova e fantasiosa di qualsiasi invenzione»<sup>46</sup>.

Precisiamo una cosa, inoltre, che il cinema di Zurlini, seppur rispettoso di una convinzione legittima, e cioè quella di «seguire la propria natura e di non concedere mai nulla a quella degli altri»<sup>47</sup>, ha sempre avuto un profondo rispetto per il pubblico: «Il cinema – sosteneva l'autore – deve indirizzare le sue capacità di coinvolgimento e di persuasione a un mondo semplice e in un modo semplice. Questo non significa parlare ad un branco di cretini in maniera cretina. Se il cinema persegue finalità di poesia il suo linguaggio deve essere chiaro, limpido, commosso e quindi commovente»<sup>48</sup>.

Zurlini considerava quasi condizione estetica del cinema il fatto di dover piacere al pubblico. «Non si può ignorare il destinatario di un certo progetto. Il pubblico cinematografico è fatto di milioni di persone»<sup>49</sup>.

Sono parole di fronte alle quali risultano ancora meno comprensibili i troppi abbandoni ricevuti, il numero dei progetti annullati. Una parziale spiegazione di questo paradosso è offerta dallo stesso Zurlini, quando scrive che un film considerato inopportuno va scoraggiato con più forza rispetto a un libro scomodo «perché ha un linguaggio immediato ed elementare. Si rivolge ad un pubblico vastissimo e le immagini varcano ogni frontiera molto più facilmente delle parole»<sup>50</sup>.

<sup>39</sup> Ivi, p. 17.

<sup>44</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 117.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ivi, p. 112.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*, cit., p. 14.

<sup>50</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 81.

<sup>39</sup> Ivi.

<sup>40</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 237.

<sup>41</sup> Jean Gili, "Intervista a Valerio Zurlini", cit., p. 15.

<sup>42</sup> Ivi.

Poco prima di morire, Valerio Zurlini pubblica tre suoi progetti mai girati in un libro dal titolo *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*: un trattamento e due sceneggiature, smarrite forse perché, scrive l'autore, «non avevano saputo intuire il momento giusto per affacciarsi alla ribalta», o forse perché avevano rifiutato «compromessi troppo umilianti», o più semplicemente perché «non erano stati confezionati sulla misura di una delle galline dalle uova d'oro che periodicamente monopolizzano il denaro cinematografico»<sup>51</sup>.

*La Zattera della Medusa* è il primo di questi tre grandi progetti e fu scritto intorno al 1968, in un momento assai difficile per l'autore. Il trattamento è ambientato nella stessa Trastevere dove Zurlini aveva vissuto, e che già aveva descritto in uno dei suoi corti, molti dei quali ambientati a Roma. Quel film breve era del 1950, si intitolava *Racconto del quartiere* e mostrava una zona popolare ancora estranea agli itinerari delle guide turistiche.

*La zattera della Medusa* inizia invece con la morte di Pio XII e la salita al soglio pontificio di Papa Giovanni XXIII.

Termina all'immediata vigilia dell'assassinio Kennedy e dunque racconta circa cinque anni di Storia, dal 1958 al 1963. Il trattamento descrive un insieme di visi, di caratteri, di amarezze, riflessioni e dolorose disillusioni vissute da interiorità delicate e affannate, contrapposte ad un contesto estraneo, lontano ed avvolgente, insensibile e involontariamente fertile per far nascere disperate prese di coscienza, scelte estreme precedute da attimi di speranza, brevi passioni cresciute attorno ad errori e a sentimenti sinceri.

La sceneggiatura fu commissionata da Goffredo Lombardo, che prima apprezzò le cinquanta pagine di appunti scritte da Zurlini, e poi rifiutò il trattamento successivo, preparato dallo stesso autore con Enrico Medioli e Nicola Badalucco. Si tirò indietro dopo averli fatti lavorare quasi gratis per quattro mesi, e così il progetto passò alla Vides, che lo propose all'Italnoleggio. Questi accettarono di finanziare il film per seicento milioni: «Non molti – ricorda Zurlini – ma con qualche sacrificio personale si poteva fare»<sup>52</sup>.

Dopo qualche mese di trattative con Franco Cristaldi, venne spiegato agli autori che il film si sarebbe potuto fare solo con sacrifici estremi e inaccettabili: «Con il denaro che lo stato era disposto a investire, dedotti

gli interessi passivi, le spese generali, il legittimo diritto del produttore al suo guadagno, e forse anche il mangime per i piccioni, dovevamo lavorare gratis, bruciare nell'impresa i nostri inesistenti risparmi e forse venderci la nonna»<sup>53</sup>.

Il tutto si concluse con una risata amara degli sceneggiatori: il progetto era appena morto e l'unico conforto per il regista fu vedere, qualche anno dopo, film come *Roma* di Federico Fellini e *American graffiti* di George Lucas al cinema: «Non avevamo sbagliato il tiro poi di tanto, a quel tempo», scriverà un ironico e rassegnato Zurlini<sup>54</sup>.

*La zattera della Medusa* avrebbe raccontato la storia di sei americani a Roma, sei inquietudini galleggianti in un lago di caos popolare in decadenza e trasformazione. Personaggi «sempre più condannati al nulla e a una solitudine»<sup>55</sup> descritta come «bestia feroce che esce dalla sua tana al tramonto, e amicizia e solidarietà non bastano a colmare il vuoto che scava»<sup>56</sup>.

È la solitudine di sei americani in un'Italia servile «che ironizza l'orgoglio, deride il potere, lecca i culi che servono, e dorme. Tanto sa che l'unica ragione logica della vita è la morte»<sup>57</sup>. Un'Italia «a cui la storia ha insegnato che la forza è solo ridicola, che il ruffiano ha vita più facile del guerriero»<sup>58</sup>.

*La zattera della Medusa* si muove in un quartiere trasteverino «allegro e falso, languido e aggressivo, irrimediabilmente triste»<sup>59</sup>, carico «di un'allegria ventrale e sconcia, animalesca, di una cordialità gonfia di tradimento, interessi e cinismo»<sup>60</sup>.

Siamo nel cuore di una Roma stretta tra il suo passato opprimente ed un grigio presente che avanza, tratteggiata da Zurlini come «Mecca del cinema da quattro soldi»<sup>61</sup>, come una «Sodoma povera e meschina, tutto sommato inconsapevole della sua fine imminente»<sup>62</sup>. È una città

<sup>53</sup> Ivi.

<sup>54</sup> Ivi.

<sup>55</sup> Valerio Zurlini, *La zattera della medusa*, in *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 109.

<sup>56</sup> Ivi, p. 113.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ivi, p. 117.

<sup>59</sup> Ivi, p. 109.

<sup>60</sup> Ivi, p. 131.

<sup>61</sup> Ivi, p. 92.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ivi, p. 109.

<sup>52</sup> Ivi, p. 134.

che offre ai nuovi figli «l'abbraccio incestuoso di una vecchia meretrice rosa da sifilide secolare, che avvolge svariate solitudini nella ridondanza di una carne purulenta e malferma»<sup>63</sup>.

È una città «corrotta all'inverosimile sotto la parvenza della comprensione e della tolleranza, esperta da duemila e più anni del male di vivere e dell'inedia del sopravvivere»<sup>64</sup>.

Ma è anche una città che va «lentamente decomponendosi»<sup>65</sup>, e gli americani del film sono «gli ambigui e innocenti angeli che ne preannunciano la fine»<sup>66</sup>, ingabbiati in un «destino di sabbie mobili, cosperso e coperto, solo per consentire un'ultima illusione»<sup>67</sup>. Scrive Zurlini sulla città del film: «Quanto poterono in così pochi anni la mollezza, il vizio, il denaro facile delle clientele e del sottogoverno non poterono forse le invasioni barbariche, l'abuso del potere temporale da parte della chiesa, il fascismo, la guerra, le lotte civili»<sup>68</sup>.

Gli americani erano arrivati nel quartiere a più ondate, perché costava poco, e perché rappresentava ai loro occhi «l'opposto esatto del mondo temporaneamente rinnegato»<sup>69</sup>.

Loro, nuovi inquilini d'oltreoceano accostati a gente diversa e distante.

Ecco di nuovo i mondi lontani di Zurlini: da una parte una romanità di uomini in decadenza, marci e corrotti da tempo, di generici di "Cinecittà", di gestori di banchi di vongole e cozze, di ladri, di donne nere e pelose, col grasso sotto le ascelle; e dall'altra la fragilità e la solitudine di questi «nuovi pellegrini non messaggeri di Dio»<sup>70</sup>.

Sei storie, sei solitudini: quella di Steve, il direttore del «Daily American» in Italia: «un uomo coerente, onesto, negato a congiure di corridoio, non avvezzo ad arrivismi»<sup>71</sup>. Quella di Doris, sua moglie: «mutevole di umore come una giornata di marzo. Bella e caratterizzata da quella fur-

bizia che è la sola intelligenza degli indifesi»<sup>72</sup>. La solitudine di Jeremy: «indolente e bello, segretamente inquieto, dolorosamente timido, sperperatore della sua esistenza»<sup>73</sup>, amico e convivente di Charlie, la quarta solitudine della storia: «un musicologo molto noto che parlava di rado, ascoltava molto e non sorrideva mai»<sup>74</sup>. Le solitudini di Kay e Consuelo, giunte a Trastevere più tardi degli altri. Venticinque anni circa la prima, alta, occhi azzurri metallici e penetranti. Sognava l'Italia dall'adolescenza, ne ricavò un amore insincero che aveva immaginato più gentile e meno violento. Più di trent'anni la seconda, non bella, ma con dolci e grandi occhi castani abitati da una malinconia che la rendono tenera e attraente. Nel suo primo giorno a Roma si sentì libera in una città millenaria, ma la sua ingenua fiducia verso il mondo è prima di sera.

Con *La zattera della Medusa*, Zurlini inquadra «un ambiente e un lungo momento di vita, un'atmosfera, il colore e il sapore di giornate lontane, che sfiorano la memoria vulnerabile del cuore, rievocando il dolore di affetti perduti»<sup>75</sup>. Sono parole del regista, che per ciò declina malinconicamente al passato le vicende.

«Fermentava nell'aria un senso di speranza – continua la sua penna – con la gara per la conquista dello spazio l'uomo sembrò recuperare una antica dignità perduta. Cuba era lasciata vivere, il problema razziale era posto sul tappeto con coraggio e realismo. Il Vietnam era ancora lontano, i protagonisti del duello eventuale si incontravano, discutevano, e il loro desiderio di pace sembrava autentico e sincero»<sup>76</sup>.

Ma la speranza incontra fatalmente la disillusione, tema ricorrente nel cinema di Zurlini: «Quel Papa iniziò a stancare, e l'Italia era alla vigilia del grande degrado. Erano gli anni del grande ottimismo ma a Roma c'era l'afa stagnante, che afferrava la gola ogni giorno di più. Ci si sentiva sprofondare in un baratro di nausea, di inerzia, di vergogna»<sup>77</sup>.

In questo clima affogano le energie dei protagonisti, si spengono le loro speranze, bruciano in un attimo di illusione.

<sup>63</sup> Ivi, p. 101.

<sup>64</sup> Ivi, p. 94.

<sup>65</sup> Ivi, p. 95.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi, p. 99.

<sup>68</sup> Ivi, p. 114.

<sup>69</sup> Ivi, p. 93.

<sup>70</sup> Ivi, p. 91.

<sup>71</sup> Ivi, p. 94.

<sup>72</sup> Ivi, p. 95.

<sup>73</sup> Ivi, p. 96.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Ivi, 103.

<sup>76</sup> Ivi, p. 98.

<sup>77</sup> Ivi, p. 117.



Charlie arriva a provare indifferenza verso tutto e verso tutti, prima di finire nella stessa cella con un ladro di macchine e uno sfruttatore di puttane. Doris imbocca una strada verso l'inferno fatta di errori ed esperienze traumatizzanti, mentre Steve affronta il suo dolore partendo, e lasciando Jeremy da solo davanti al vicolo cieco del suo male oscuro. «Quell'allegro coraggio, il cinismo sorridente, l'accettare la vita come un continuo imprevisto anarchico e triste – scrive Zurlini – si dissolsero in pochi attimi, rivelando al loro posto l'amarezza, la nausea e una inguaribile delusione sugli uomini, la sfiducia, e una cupa disperazione per il futuro»<sup>78</sup>. È allora che Jeremy chiude gli occhi e lascia che il suo destino si compia.

«Ci sono infiniti modi di suicidarsi – prosegue l'autore – e Consuelo scelse il suo»<sup>79</sup>, sposando un uomo che non amava, e che era diversissimo da lei. Anche Kay se ne va, prima che *La zattera della Medusa* finisca alla deriva con il suo carico di umanità fragili e disorientate, marcire in fondo a un cassetto in compagnia di altri due progetti smarriti.

*Verso Damasco* è il primo di questi, è del 1974 ed è una delle maggiori delusioni della vita professionale di Zurlini. «Forse la più amara sconfitta che ho dovuto subire nella mia vita professionale»<sup>80</sup>, ricorda. L'opera è definita dal regista come «la più necessaria e la più cara, quella nella quale avrei voluto veder suggellare le mie qualità più spontanee e meditate, nonché il massimo del mio residuo fervore creativo»<sup>81</sup>.

Sarebbe stato un film importantissimo per il regista, perché il tema avrebbe potuto sciogliere tanti nodi angosciosi della sua vita: «il film mi avrebbe costretto a un paventato e penoso ritorno alle origini, forzandomi a dedicare un'attenzione più ostinata e severa al riesame di quello che era stato il mio ambiente familiare, alle mie frustrazioni infantili, alle prime amarezze e vergogne che segnano indelebilmente la formazione di una vita»<sup>82</sup>.

*Verso Damasco* avrebbe permesso a Zurlini di mettere a fuoco il cristianesimo trattenuto che gli si muoveva dentro, la sua spiritualità tormentata, gli interrogativi inquietanti che erano rimasti nella sua coscienza nonostante la totale condanna dell'educazione cattolica ricevuta dai gesuiti.

Era sopravvissuto in lui un latente misticismo che lo aveva portato a definirsi evangelico comunista<sup>83</sup>. La mediazione era possibile grazie al soccorso del solito Tolstoj: «Non si deve dimenticare – spiegava Zurlini – la mia natura tolstoiana: Tolstoj era uno che sognò di scrivere un vangelo senza i miracoli, tentò di risolvere il problema della venuta di Cristo come la venuta di un messia, di un grand'uomo non necessariamente legato all'origine divina e il cui messaggio è ancora in discussione dopo duemila anni»<sup>84</sup>.

*Verso Damasco* fu proposto inizialmente a Franco Zeffirelli, il quale lo accantonò, e in seguito venne affidato a Zurlini da Gianni Hect Lucri, dopo il grande esito finanziario di *La prima notte di quiete*.

Il punto di partenza era offerto da un racconto di Ennio Flaiano e Suso Cecchi d'Amico, che raccontava l'indagine di un giovane magistrato romano in Galilea sei anni dopo la crocifissione di Cristo. Il suo scopo era quello di ritrovare il corpo del Messia e dimostrare così l'assurdo di una fede che si basava sulla resurrezione del figlio di Dio.

Quel racconto si intitolava *L'inchiesta* e Zurlini lo stravolse radicalmente a partire dal titolo, pur mantenendosi «unito da un brandello di cordone ombelicale all'idea madre»<sup>85</sup>.

Alcune intuizioni e idee di Suso Cecchi D'Amico rimasero, ma le variazioni apportate dal regista furono molte, e a suo dire determinanti perché il film non si facesse, nonostante fosse gradito alla DC, che non voleva però impegnarsi scopertamente in un'opera inequivocabilmente religiosa.

Una parziale motivazione di quel fallimento può essere riassunta dalle seguenti parole di Zurlini: «Nel film c'è uno slancio narrativo libero e completamente affrancato dai compromessi che quasi sempre umiliano il cinema, la profonda e severa commozione della storia e un fervore intellettuale che non è mai stato condizionato dall'opportunismo o dalla venalità»<sup>86</sup>. Ecco un'altra sintesi del cinema secondo Zurlini, che dopo aver chiarito a se stesso l'urgenza del progetto, dovette cercare validi collaboratori che mettessero le loro competenze in un impegno tanto ostico e delicato. Persone che sapessero trattare la materia con sensibilità e attendibilità storica, aiutanti che avrebbero dovuto «sentire per spiritualità

<sup>78</sup> Ivi, p. 129.

<sup>79</sup> Ivi, p. 130.

<sup>80</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 144.

<sup>81</sup> Ivi, p. 184.

<sup>82</sup> Ivi, p. 166.

<sup>83</sup> Jean Gili, *Intervista a Valerio Zurlini*, cit. p. 21.

<sup>84</sup> Francesco Savelloni, *La spiaggia nel deserto*, cit., p. 16.

<sup>85</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit. p. 163.

<sup>86</sup> Ivi, p. 109.

e cultura il Cristianesimo come la forza inarrestabile che aveva sovvertito il mondo antico, ma decifrare anche quanto di questa rivoluzione fosse connaturato alla novità del messaggio di Cristo, e quanto invece la Storia, il tempo, il potere romano da decenni più esteso e flaccido, avessero già roso le basi dell'impero che solo oltre due secoli dopo avrebbe rivelato i segni del suo declino inarrestabile»<sup>87</sup>.

La materia era complicata, e la passione di Zurlini si mostrò insufficiente a gestirla. Non poteva sciogliere da solo la matassa fondamentale del suo progetto, ovvero «quella di un messianesimo laico ereditato dalla diuturna consuetudine con Tolstoj, che accettava il fervore sociale e anche mistico del Cristianesimo ma ne rifiutava l'assioma divino e le manipolazioni miracolistiche e di superstizione povera»<sup>88</sup>.

I due collaboratori scelti da Zurlini furono Giorgio Albertazzi e Luigi Vanzi, entrambi reduci da anni di studio sull'argomento, ed entrambi fondamentali per quel lavoro che secondo Zurlini, «fonde bene il vero e il verosimile, il poco che si sa con il tanto che si presume e si fantastica»<sup>89</sup>.

Venne seguita la strada di un testo storicamente possibile e spiritualmente probabile, e sia Albertazzi che Vanzi stesero una loro versione della sceneggiatura. Nella quarta stesura Zurlini fuse e selezionò parti delle tre precedenti, inserendo qualche nuovo elemento e definendo completamente le sfumature dei personaggi.

Già dalla prima stesura la vicenda si imperniò intorno alla figura di Saulo di Tarso, ovvero il futuro San Paolo, all'inizio della storia ancora un fariseo di stretta osservanza scriba e dottore della legge. La figura di Saulo era totalmente inesistente nel racconto originale e le vicende di *Verso Damasco* prendono avvio dal martirio di Stefano, che invece concludeva la trama de *L'Inchiesta*.

Il film comincia sei anni dopo il martirio di Cristo, coi discepoli che hanno già cominciato a raccontarne la vita. Sta crescendo un movimento ancora segreto costituito da gente umile, soprattutto pastori e proletariato cittadino. Una nuova minaccia straniera angoschia il procuratore di Giudea Pilato, simbolicamente pensato da Zurlini e dai suoi collaboratori come «un simulacro di antica eleganza, un uomo roso dal dubbio, dal vino, un cinico

invecchiato da anni di mollezza orientale, nella cui anima il presagio della morte ha preso il sereno distacco per trasformarsi in un incubo misterioso»<sup>90</sup>.

Nella sceneggiatura di *Verso Damasco*, Saulo Di Tarso viene ricattato da Pilato in quanto provocatore della morte di Stefano, ed è incaricato di condurre un'inchiesta che cerchi, insieme al corpo di Gesù, altre testimonianze della sua passione.

Durante la vicenda narrata nessun dubbio viene fugato, ma Saulo incontra il rinnovarsi silenzioso e rivoluzionario di una nuova fede dai postulati elementari e universali, che brillano di fronte a un mondo ormai avviato ad una lenta e inarrestabile decomposizione.

Dapprima Saulo sarà roso dal dubbio, e lo combatterà inasprendo l'odio contro l'avanzare del nuovo. Ma il cambiamento si insinuerà lentamente tra le crepe del suo animo vacillante, incoerente e confuso, nella fragilità di un uomo smarrito.

«Non ti è mai balenato il sospetto – chiede inizialmente Saulo al seguace di Cristo, Ezechia – che il Nazareno fosse soltanto un povero pazzo visionario, convinto forse anche in buona fede di essere il figlio di Dio? E che in quel momento, atterrito, al posto delle legioni di angeli che aveva chiesto al padre celeste, vedeva approssimarsi soltanto le tenebre sempre più fitte della morte?»<sup>91</sup>. Distanza, scetticismo ed ira avvolgono le parole di Saulo, ma anche domande assetate di risposte si addensano nella sua coscienza. Le sue sempre più deboli posizioni verranno profondamente modificate nel corso del racconto. La sua rabbia impotente si placherà, non ci sarà per lui possibilità di resistere alla parola di Cristo: «Che ci sia il male nel mondo, non significa che il Messia non c'è. Egli verrà proprio per liberarci dal male»<sup>92</sup>.

Mentre la storia fa il suo corso, l'interiorità del protagonista si modifica ed esplose. Inizia il suo viaggio in un nuovo che non dà certezze valide per tutti, né risposte definitive, ma solo nuove ed enormi prospettive.

*Verso Damasco* piacque al produttore e sostanzialmente anche alla chiesa: aveva le carte in regola per partire, e così Zurlini poté volare in Israele dove si sarebbero girati gli esterni del film. In due settimane percorse con grande entusiasmo l'intero deserto di Giudea, esplorò l'antica Gerusalemme vangeli alla mano, conobbe i luoghi della predicazione e del martirio di

<sup>87</sup> Ivi, p. 165.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ivi, p. 173.

<sup>90</sup> Valerio Zurlini, *Verso Damasco*, in *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 206.

<sup>91</sup> Ivi, p. 226.

<sup>92</sup> Ivi, p. 303.

Cristo. Visitò Betlemme, Nazareth e l'antica Samaria, il monte Garizim, il Golgota ed entrò nella Chiesa della Natività a Betlemme. «Quei luoghi mi davano un grande equilibrio e finalmente avevo ritrovato un'armoniosa spontaneità<sup>93</sup>, scriverà Zurlini ad anni di distanza, ricordando come le immagini del film si precisassero sempre di più nella sua mente, come l'opera prendesse sempre più corpo, e come il racconto si chiarisse sempre meglio e trovasse in quei luoghi la sua profonda ragione di essere.

Un mese più tardi Zurlini tornò a Roma, con il «fervore e la paura»<sup>94</sup> nell'anima, perché *Verso Damasco* aveva trovato la sua veste, ma in immagini difficili e intransigenti»<sup>95</sup>.

Pensieri scuri aggredivano la sua mente, fantasmi inutili, visto che una fredda comunicazione stava per annunciare la morte del film. Il giorno successivo alla brutta notizia, Zurlini sentì che quell'opera «così preziosa cominciava a mancargli come un braccio amputato»<sup>96</sup>. Alcune scenografie già costruite per gli interni rimasero a marcire al teatro numero tre di Cinecittà per circa un mese. Poi furono demolite, come quest'ennesimo sogno toccato con mano per lunghissimo tempo e poi azzerato, lasciato seccare, svanito.

Proibito come il terzo grande incompiuto zurliniano: *Il sole nero*, scritto nel 1978 ma covato quasi inconsciamente dall'autore prima che un fatto di cronaca gli offrisse la possibilità di cogliere un'occasione aspettata da tempo, e cioè affrontare un problema spirituale che lo aveva sempre affascinato e commosso: «Per un solo autentico atto d'amore Gesù Cristo perdona molte cose»<sup>97</sup>. Basta associare questa frase a tutto l'insieme di emozioni e insegnamenti ricavati dalla lettura di Dostoevskij, altra grande e antica passione di Valerio Zurlini, ed ecco un primo riassunto di questo “non film” che avrebbe indagato gli abissi dell'animo umano, che sarebbe stato oscuro e inquietante, fatto di male e bene mescolati, di un rapporto perverso tra vittima e carnefice, tra inseguito e inseguitore, tra colui che plagia e colui che è plagiato.

Un film fitto di «inquietudine morale»<sup>98</sup>, scrive Zurlini stesso, un'opera di ruoli confusi, di rispettive necessità, di una complicità morbosa e senza scampo che conduce ad una convergenza sempre più profonda, nera.

<sup>93</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 191.

<sup>94</sup> Ivi, p. 193.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ivi, p. 217.

<sup>98</sup> Ivi, p. 216.

Il fatto di cronaca è questo. Il 2 Aprile del 1970 una lettera spedita alla procura della Repubblica annunciava che dentro una villetta di Ostia c'erano un'arma da guerra ed il cadavere di una donna morta da circa tre mesi. Quando la polizia giunse sul luogo indicato trovò conferma di tutto, e accanto a quel corpo femminile in avanzato stato di decomposizione trovò il diario di una vecchia conoscenza della giustizia italiana: un uomo che durante gli anni della guerra aveva ucciso più di cinquanta partigiani. Quell'uomo era stato per molti anni il compagno della donna, e il ritratto che ne usciva dalle pagine era quello di un uomo sconvolto da un amore che lo aveva letteralmente fatto impazzire. Poco tempo dopo, un settimanale pubblicò un suo memoriale e da lì Zurlini iniziò a pensare al film.

«Il palcoscenico de *Il sole nero* era la paura – scrive il regista – e il suo fondale lo squallore»<sup>99</sup>. Sarebbe stato un film prototipo, un'opera insolita, sulla quale c'era da rischiare qualcosa. Una scommessa entusiasmante e difficile, che nessuno volle affrontare, né i produttori né gli attori contattati, impauriti, forse, dall'idea di esporsi attraverso personaggi insoliti e troppo ricchi di spiazzanti chiaroscuri.

La sceneggiatura de *Il sole nero* fu scritta da Valerio Zurlini in collaborazione con Furio Bordon e Vittorio Caronia, due giovani sceneggiatori alla loro prima esperienza cinematografica. I protagonisti principali di questo film mai fatto sono Martino Mozzati, l'uomo della lettera, e Luca Simoni, il giornalista a cui Mozzati detta la sua autobiografia: «Un giovane e angosciato giornalista cristiano alla vigilia di una profonda crisi spirituale»<sup>100</sup>. Uno che ha studiato dai gesuiti proprio come Zurlini, a proposito di biografie latenti e inevitabilmente affioranti.

Martino Mozzati è un ex fascista, violento, vitale e ricercato dalla polizia per l'assassinio della sua compagna, Francesca Benvenuto. Trova Luca e gli racconta la sua storia e la sua versione dei fatti circa la morte della donna. Inizia a parlargli di quella ragazza bellissima di cui si era innamorato immediatamente: l'aveva conosciuta diciottenne, l'aveva fatta sposare a un altro e poi l'aveva ripresa, prima che questa si ammalasse di nervi e che un primario ne approfittasse e la mettesse incinta. Gli dice che la creatura di una donna così bella non si poteva buttare: per questo aveva deciso di

<sup>99</sup> Ivi, p. 223.

<sup>100</sup> Ivi, p. 214.

tenere con sé il suo bambino. Racconta anche che la donna si era sparata perché ammalata di cancro al polmone.

Mozzati racconta a Luca Simoni che nel '43 era un toro, e che se fossero stati tutti come i fascisti l'Italia avrebbe vinto la guerra. I tedeschi dicevano che gli italiani erano tutti maiali, ma lui era un cinghiale. Poi secco guarda Luca e gli chiede: «Tu sei un maiale o un cinghiale?»<sup>101</sup>.

Tra i due si crea un contatto: «Ti facevo con la coscienza tranquilla – continua Martino – ma i tuoi occhi non sono puliti, li conosco bene gli occhi come i tuoi, vedrai che diventiamo amici»<sup>102</sup>. E infatti i due si avvicineranno sempre di più fino a fondersi, nonostante non abbiano nulla in comune, almeno in apparenza, e nonostante i racconti dei testimoni cercati da Luca dipingano Martino come un personaggio estremamente negativo. Mentre la polizia darà la caccia all'ex fascista, Luca non farà niente per farlo catturare, né per farlo uscire dalla sua vita, al contrario lo proteggerà. «Dovrei incriminarla ma non lo faccio – dice il Procuratore a Luca – Lei avrebbe avuto cento occasioni per sottrarsi alla minaccia di Mozzati, ma non lo ha fatto perché ha sposato una causa sbagliata»<sup>103</sup>.

Il punto non sta tanto nell'innocenza o nella colpevolezza di Mozzati, quanto nella decisione di Luca di intraprendere un viaggio personale e tragico verso il buio e verso la luce insieme, verso qualcosa che Zurlini stesso definisce «negazione e affermazione dell'amore»<sup>104</sup>.

Secondo il regista Luca ha bisogno di credere, ha necessità di fede e allora inizia a nutrire una fiducia incondizionata e illogica verso Martino. Forse vuole riscattare la sua vita attraverso quella pietà, eliminare il disgusto per gli orrori visti durante la sua vita, che tra l'altro ben sono presenti nel contesto descritto dalla sceneggiatura, basti pensare alla miseria morale dei paesani ai quali Martino fa da Medico e da stregone.

Quello di Luca è un profondo bisogno personale, una necessità interiore, qualcosa che somiglia a una disperata ansia di salvezza. È qualcosa che appartiene alla vita, in cui non necessariamente entra il divino. Ma è anche la speranza del regista che la grazia possa arrivare in qualsiasi

posto del mondo, in qualsiasi momento, proprio come accadeva in *Seduto alla sua destra*, nel 1968.

*Il sole nero* non è mai diventato un film, come *Al di là del fiume e tra gli alberi*, uno degli ultimi sogni infranti di Zurlini, la traduzione cinematografica di un altro romanzo di Ernest Hemingway. Era il 1980 e anche in quel caso nulla accadde: la scrittura venne abbandonata per sopravvenute difficoltà produttive.

Ecco l'ennesimo film non fatto, un altro film già visto, quello che Valerio Zurlini è stato costretto a sorbirsi per anni, accumulando rabbia e delusioni continue. Fino a quando non ha detto basta, ed ha lasciato che per lui parlassero i film realizzati, solamente otto.

Pochi, ma tutti voluti e sofferti, preziosi. Sopravvissuti alle avversità, a volte, altre no.

<sup>101</sup> Valerio Zurlini, *Il sole nero*, in *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 385.

<sup>102</sup> Ivi, p. 389.

<sup>103</sup> Ivi, p. 454.

<sup>104</sup> Valerio Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 216.

## Bibliografia

### SOGGETTI E SCENEGGIATURE NON REALIZZATE

- 1958 *Guendalina*  
1960 *Il paradiso all'ombra delle spade*  
1966 *Il Giardino dei Finzi Contini*  
1968 *Gli angeli a Babele*, con N. Badalucco, E. Medioli  
1970 *Gli occhiali d'oro*, con N. Badalucco, E. Medioli  
1974 *L'inchiesta*, con G. Albertazzi, L. Vanzi  
1978 *Lo scialo* tratto dal romanzo di V. Pratolini, con V. Pratolini, U. Liberatore  
1980 *La traversata*, con F. Bordon, V. Caronia  
1981 *Di là dal fiume tra gli alberi*, con T. Pinelli, U. Liberatore

### SCRITTI

- L'avventura di un povero cristiano*, adattamento e riduzione teatrale dal romanzo omonimo di Ignazio Silone, in "Il dramma", n. 12/1969, pp. 29-51.  
*Giorgio Morandi*, ILTE, Torino, 1973, pp. 148, con 50 acquarelli di Giorgio Morandi (contiene anche saggi di Renato Guttuso, Jean Leymarie, John Rewald).  
*Il tempo di Morandi*, Prandi, Reggio Emilia, 1975, pp. 28, con un'acquaforte di Mino Maccari (ed. fuori commercio).  
*Una serata romana con Balthus*, Prandi, Reggio Emilia, 1975, pp. 20, con un'acquaforte di Renato Guttuso (ed. fuori commercio).  
*Fabrizio Clerici o i fiori di cenere*, Prandi, Reggio Emilia, 1976, pp. 30 con un'acquaforte di Fabrizio Clerici (ed. fuori commercio).  
*Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Prandi, Reggio Emilia, 1983, prefazione di Vasco Pratolini ora ripubblicato da Mattioli 1885, 2010.  
*L'estate indiana* (romanzo incompiuto inedito).

## INTERVISTE

- V. Zurlini, *Sopralluogo a Sanfrediano* in «Cinema nuovo», a. II, n. 26, dicembre 1953.
- V. Zurlini, *La censura siamo noi* in «Schermi», n.20, gennaio-febbraio 1960.
- B. Dupont, *Entratien avec Valerio Zurlini* in «Contre-Champ», n. 6-7, 1964.
- V. Zurlini, *Tre pareri sul cinema italiano* in «La rivista del cinematografo», n. 10, ottobre 1967.
- C. Brusati, *Per Valerio Zurlini il cinema italiano è morto* in «La rivista del cinematografo», n. 6, giugno 1968.
- J. Gili, *Le cinèma italien*, Union Générale d'Éditions, Paris 1978.
- F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano (1935- 1959)*, Feltrinelli, Milano 1979.
- G. L. Rondi, *Il cinema dei maestri. 58 grandi registi e una attrice si raccontano*, Rusconi, Milano 1980.
- A. Tassone, *Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Milano 1980.
- F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano (1960- 1969)*, Feltrinelli, Milano 1981.
- V. Zurlini, *L'ultima intervista. Produttori italiani = Hiroshima* in «Cinemasessanta», novembre-dicembre 1982.
- C. Biarese, *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini* in «Bianco & Nero», a. XLIV, n. 3, luglio-settembre 1983.
- F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi (1970- 1984)*, Mondadori, Milano 1984.
- G. Da Campo, (a cura di), *Di cinema si muore: Dossier Zurlini* in «La cosa vista», n. 7, dicembre 1988.

## MONOGRAFIE SU VALERIO ZURLINI

- C. Biarese (a cura di), *Valerio Zurlini*, «Circuito Cinema», Quaderno n. 25, Venezia 1984.
- L. De Giusti, *Venezia. Le immagini perdute di Valerio Zurlini* in «Cinema & Cinema», a. XI, n. 40-41, luglio-dicembre 1984.
- G. Da Campo (a cura di), «Di cinema si muore: Dossier Zurlini» in «La cosa vista», n. 7, dicembre 1988.
- G. Da Campo (a cura di), *Valerio Zurlini. Atti del convegno 30-31 marzo 1990*. Casa del Mantegna, Circolo del cinema di Mantova 1990.

- S. Toffetti (a cura di), *Valerio Zurlini*, Lindau, Torino 1993.
- M. Weiss, *Sinemà*, Guanda, Parma 1994.
- L. Miccichè (a cura di), *La prima notte di quiete di Valerio Zurlini. Un viaggio ai limiti del giorno*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino 2000.

## I FILM

### *I corti*

- M. Verdone, *La favola del cappello* in «Cinema», a. 72, 15 ottobre 1951.
- O. Del Buono, *Sorrìda... prego* in «Cinema», n. 85, 1 maggio 1952.
- G. C. Castello, *Marmittoni al fronte per il mercato delle facce* in «Cinema», n. 90, 15 luglio 1952.
- T. Granich, *Soldati in città* in «Cinema nuovo», a. III, n. 15, luglio 1953.
- F. Borin, *I cortometraggi di Valerio Zurlini* in «Cinemasessanta», marzo-aprile 1960.
- L. Miccichè (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino 1995.

### *Le ragazze di Sanfrediano*

- G. Aristarco, «Cinema nuovo», a. IV, n. 57, aprile 1955.
- G. L. Rondi, «La rivista del cinematografo», a. XXVIII, n. 57, aprile 1955.

### *Estate violenta*

- N. Ghelli, «La rivista del cinematografo», a. XXXIII, n. 1, gennaio 1960.
- T. Kezich, «Sipario», n. 165, gennaio 1960.
- E. G. Laura, «Bianco & Nero», a. XXI, n. 3-4, marzo aprile 1960.
- A. Ferrero, in «Cinema nuovo», a. IX, n. 144, marzo-aprile 1960.
- G. Aristarco, «Cinema nuovo», a. IX, n. 147, settembre-ottobre 1960.

### *La ragazza con la valigia*

- P. Bianchi, «Il Giorno» 11 febbraio 1961.
- G. C. Castello, «Il Punto» 11 febbraio 1961.

E. Muzii, «L'Unità» 11 febbraio 1961.  
A. Trombadori, «Vie Nuove» 11 febbraio 1961.  
E. Bruno, «Filmcritica», n. 106/107, marzo 1961.  
M. Verdone, «Bianco & Nero», n. 2/3, marzo 1961.  
T. Kezich, «Sipario», n. 179, marzo 1961.  
A. Ferrero, «Cinema nuovo», n. 150, aprile 1961.

#### *Cronaca familiare*

P. Bargellini, «Cineforum», n. 13, marzo 1962.  
L. Micciché, «Avanti!» 7 settembre 1962.  
P. Bianchi, «Il Giorno» 7 ottobre 1962.  
E. Bruno, «Filmcritica», n. 126, ottobre 1962.  
A. Ferrero, «Cinema nuovo», n. 159, ottobre 1962.  
G. Gambetti e F. Dorigo, «Cineforum», n. 18, ottobre 1962.

#### *Le soldatesse*

C. Rispoli, «Filmcritica», n. 162, novembre 1965.  
G. Cattivelli, «Cinema nuovo», n. 180, aprile 1966.  
E. Natta, «Cineforum», n. 51, gennaio 1966.  
E. Natta, «Cineforum», n. 51, gennaio 1966.

#### *Seduto alla sua destra*

G. Biraghi, «Il Messaggero» 15 maggio 1968.  
G. Grazzini, «Corriere della sera» 15 maggio 1968.  
G. L. Rondi «Il Tempo» 15 maggio 1968.  
G. Gambetti, «Bianco & Nero», n. 5/6, giugno 1968.  
S. Raffaelli, «Cineforum», n. 77, settembre 1968.  
G. Corbucci, «Cinema nuovo», n. 195, ottobre 1968.

#### *La prima notte di quiete*

P. Bianchi, «Il Giorno» 28 ottobre 1972.  
G. Biraghi, «Il Messaggero» 28 ottobre 1972.  
G. Grazzini, «Corriere della sera» 28 ottobre 1972.  
G. L. Rondi, «Il Tempo» 28 ottobre 1972.  
P. Valmarana «Il Popolo» 28 ottobre 1972.  
C. G. Fava, «Corriere Mercantile» 3 novembre 1972.  
A. Moravia, «L'Espresso» 5 novembre 1972.  
O. Del Buono, «L'Europeo» 9 novembre 1972.

C. Cosulich, «ABC» 10 novembre 1972.  
D. Meccoli «Epoca» 12 novembre 1972.  
T. Kezich, «Panorama» 16 novembre 1972.  
M. Argentieri, «Rinascita» 24 novembre 1972.  
B. Damiani, «Cineforum» n. 119, gennaio 1973.  
P. Vecchiali, «La Revue du Cinéma», n. 267, gennaio 1973.  
J. Gili, «Ecran», gennaio 1973.

#### *Il deserto dei tartari*

U. Casiraghi, «L'Unità» 30 ottobre 1976.  
T. Kezich, «La Repubblica» 30 ottobre 1976.  
M. Morandini, «Il Giorno» 30 ottobre 1976.  
T. Kezich, «Panorama» 16 ottobre 1976.  
O. Del Buono, «L'Europeo» 19 novembre 1976.  
A. Moravia, «L'Espresso» 21 novembre 1976.  
M. Argentieri, «Rinascita» 26 novembre 1976.  
M. Mida Puccini, «Giorni» 22 dicembre 1976.  
J. Gili, «Ecran», n. 53, dicembre 1976.

#### NECROLOGI

Gian Luigi Rondi, *Le "immagini perdute" di uno spirito inquieto*, «Il Tempo» 28 ottobre 1982.  
Guglielmo Biraghi, *Tanta poesia, pochi compromessi*, «Il Messaggero» 28 ottobre 1982.  
G. Grazzini, *Zurlini, regista letterato*, «Corriere della sera» 28 ottobre 1982.  
Paolo Valmarana, *Gli dissero più spesso no che sì*, «Il Popolo» 28 ottobre 1982.  
C. Cosulich, *Un esteta raffinato che scrutava l'anima*, «Paese Sera» 28 ottobre 1982.

## Filmografia

### I CORTOMETRAGGI

#### **RACCONTO DEL QUARTIERE (1950)**

(titolo provvisorio: Storia di un quartiere)

*Aiuto regista:* Carlo Di Stefano; *fotografia:* Tino Santoni; *musica:* Mario Nascimbene; *assistente operatore:* Carla Cignitti; *voce:* Tina Lattanzi; *direttore di produzione:* Fernando Cinquini; *produzione:* Niccolò Theodoli per Industrie Cinematografiche sociali srl; *origine:* Italia; *durata:* 11'.

#### **SORRIDA... PREGO (1951)**

(titolo provvisorio: Fotografie)

*Musica:* Mario Nascimbene; *interprete:* Max (il fotografo); *produzione:* Domenico Forges Davanzati; *origine:* Italia, 1951; *durata:* 50'.

#### **FAVOLA DEL CAPPELLO**

(titolo provvisorio: Volati col vento)

*Soggetto:* Luciano Emmer, Valerio Zurlini; *sceneggiatura:* Rinaldo Ricci, Giulio Questi, Valerio Zurlini; *fotografia:* Giovanni Ventimiglia; *musica:* Mario Nascimbene; *titoli:* Toti Scialoja; *produzione:* Meridiana Film; *origine:* Italia, 1951; *durata:* 10'.

#### **MINIATURE**

*Collaborazione alla regia:* Giamberto Vanni; *fotografia:* Giulio Giannini; *musica:* Mario Nascimbene; *voce:* Sandro Ruffini; *produzione:* Meridiana Film; *origine:* Italia, 1951; *durata:* 10'.

#### **PUGILATORI (1952)**

*Fotografia:* Tino Santoni; *assistente operatore:* Pasqualino De Santis; *musica:* Roman New Orleans Jazz Band (supervisione di Mario Nascimbene); *voce:* Arnaldo Foà; *produzione:* Valerio Zurlini; *distribuzione:* Lux Film; *origine:* Italia, 1952; *durata:* 11'.

#### **IL GIOIELLO DEGLI ESTENSI**

*Collaborazione alla regia:* Emma Pirani; *fotografia:* Giulio Giannini; *musica:* Mario Nascimbene; *commento:* Valerio Zurlini; *voce:* Sandro Ruffini; *produzione:* Meridiana Film; *origine:* Italia, 1952; *durata:* 13'.



## I BLUES DELLA DOMENICA

*Testo:* Gerardo Guerrieri; *fotografia:* Oberdan Troiani; *musica:* Luciano Fineschi, eseguita dalla Roman New Orleans Jazz Band; *solisti:* Giorgio Zinzi (pianoforte), Marcello Riccio (clarino), Luciano Fineschi (trombone), Ivan Vandor (Sax soprano), Giovanni Borghi (tromba), Pino Liberati (contrabbasso), Peppino D'Intino (batteria), Bruno Perris (chitarra); *produzione:* Mario Nascimbene per Meridiana Film; *origine:* Italia, 1952; *durata:* 13'.

## IL MERCATO DELLE FACCE

*Collaborazione alla regia:* Rinaldo Ricci, Giuli Questi; *fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Luciano Fineschi; *voce:* Arnolfo Foà; *interpreti:* Luisa Pizzi, Giuseppe La Torre, Armando Varriale, Mary Sorelli, Giuliana Fossato, Emma Di Naro, Mariolina Bovo, Gianni Franciolini, Giulio Questi, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli; *produzione:* Silvana Valenti per Lux Film; *origine:* Italia, 1952; *durata:* 12'; *Premi:* Medaglia d'oro per la miglior Regia alla I° Mostra del documentario, Pisa 1952.

## SERENATA DA UN SOLDO (1953)

*Soggetto e commento:* Giulio Questi; *fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Francesco Lavagnino; *voce:* Emilio Cigoli; *produzione:* Edelweiss Film; *distribuzione:* Astra Cinematografica; *origine:* Italia, 1953; *durata:* 12'.

## LA STAZIONE

*Fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Francesco Lavagnino; *voce:* Emilio Cigoli; *produzione:* Edelweiss Film; *distribuzione:* Astra Cinematografica; *origine:* Italia, 1953; *durata:* 11'.

## SOLDATI IN CITTÀ

*Fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Francesco Lavagnino; *testo:* Giulio Questi; *voce:* Emilio Cigoli; *produzione:* Edelweiss Film; *distribuzione:* Astra Cinematografica; *origine:* Italia, 1953; *durata:* 10'.

## VENTOTTO TONNELLATE

*Musica:* Mario Zafred; *produzione:* Thetis Film; *distribuzione:* Lux Film; *origine:* Italia, 1953; *durata:* 14'.

## MEDIOEVO MINORE

*Fotografia:* Giulio Giannini; *musica:* Mario Nascimbene; *produzione:* Meridiana Film; *origine:* Italia, 1955; *durata:* 10'.

## I FILM

### LE RAGAZZE DI SANFREDIANO (1954)

*Sceneggiatura:* Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Valerio Zurlini dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini; *fotografia:* Gianni Di Venanzo; *montaggio:* Rolando Benedetti; *musica:* Mario Zafred; *scenografie:* Aristo Ciruzzi; *aiuto regista:* Giulio Questi, Luigi Vanzi; *interpreti:* Antonio Cifariello (Bob), Rossana Podestà (Tosca), Giovanna Ralli (Mafalda), Marcella Mariani (Gina), Giulia Rubini (Silvana Biagini), Luciana Liberati (Loretta), Corinne Calvet (Bice), Adriano Micantoni (Guido Sernesi), Gianni Minervini (Aldo), Sergio Raimondi (Gianfranco), Mitzi Roman (Mitzi), Alberto Archetti, Ada Bartolucci, Boris Cappelli, Cesarina Cecconi, Corrada De Mayo, Giovanna Nannini, Anita Nencioli, Guido Sorelli, Augusto Vannetti, Peter Trent; *produzione:* Enzo Provenzale per Lux film; *origine:* Italia; *durata:* 102'; *incasso:* 336.600.000.

### ESTATE VIOLENTA (1959)

*Soggetto:* Valerio Zurlini; *sceneggiatura:* Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Valerio Zurlini; *fotografia:* Tino Santoni; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Mario Nascimbene; *scenografie:* Massimiliano Capriccioli, Dario Cecchi; *costumi:* Dario Cecchi; *aiuto regista:* Florestano Vancini; *trucco:* Franco Freda; *interpreti:* Eleonora Rossi Drago (Roberta Parmesan), Jean-Louis Trintignant (Carlo Caremoli), Jacqueline Sassard (Rosanna), Cathia Caro (Gemma), Lilla Brignone (madre di Roberta), Raf Mattioli (Giulio), Enrico Maria Salerno (padre di Carlo), Federica Ranchi (Maddalena), Giampiero Littera (Daniele), Bruno Carotenuto (Giulio), Tina Gloriani (Emma), Nadia Gray; *produzione:* Giuseppe Bordogni per Titanus in collaborazione con Société Générale de Cinématographie; *origine:* Italia-Francia; *durata:* 100'; *titolo francese:* *L'été violent*; *incasso:* 440.165.000; *premi:* Nastro d'argento a Eleonora Rossi Drago, Mario Nascimbene.

### LA RAGAZZA CON LA VALIGIA (1961)

*Sceneggiatura:* Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni Griffi, Valerio Zurlini; *fotografia:* Tino Santoni; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografie:* Flavio Mogherini; *costumi:* Gaia Romanini; *interpreti:* Claudia Cardinale (Aida Zepponi, doppiata da Adriana Asti), Jacques Perrin (Lorenzo Fainardi), Luciana Angiolillo (zia di Lorenzo),

Renato Baldini (Francia), Riccardo Garrone (Romolo), Elsa Albani (Lucia), Corrado Pani (Marcello Fainardi), Gian Maria Volontè (Piero Benotti), Romolo Valli (Don Pietro Introna), Enzo Garinei (Pino), Ciccio Barbi (Crosia), Nadia Bianchi (Nuccia), Angela Portaluri, Edda Soligo;  
*produzione*: Charles Selac e Maurizio Fodi-Fè per Titanus in collaborazione con Société Générale de Cinématographie; *origine*: Italia-Francia; *durata*: 111'; titolo francese: *La fille à la valise*; titolo spagnolo: *La chica con la maleta*; titolo USA: *A girl with a suitcase*; *incasso*: 613.000.000.

#### **CRONACA FAMILIARE (1962)**

*Sceneggiatura*: Mario Missiroli, Vasco Pratolini, Valerio Zurlini dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini; *fotografia*: Giuseppe Rotunno; *montaggio*: Mario Serandrei; *musica*: Goffredo Petrassi; *costumi*: Gaia Romanini; *interpreti*: Marcello Mastroianni (Enrico), Jacques Perrin (Lorenzo), Sylvie (nonna), Salvo Randone (Salocchi), Valeria Ciangottini (Enzina), Serena Vergano (Hospital Nun), Marco Guglielmi, Franca Pasut, Miranda Campa, Nino Fuscagni, Marcella Valeri; *produzione*: Goffredo Lombardo per Titanus; *origine*: Italia; *durata*: 120'; *premi ricevuti*: Leone d'oro alla XXIII° Mostra del cinema di Venezia; Nastro d'argento a Giuseppe Rotunno per la miglior fotografia; titolo francese: *Journal Intime*; titolo USA: *Family Diary*; *incasso*: 464.000.000.

#### **LE SOLDATESSE (1965)**

*Sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Franco Solinas, Valerio Zurlini dal romanzo omonimo di Ugo Pirro (ora edito da Sellerio); *fotografia*: Tonino Delli Colli; *montaggio*: Franco Arcalli; *musica*: Mario Nascimbene; *scenografie*: Kosta Krivokapic; *costumi*: Marilù Carteni; *interpreti*: Anna Karina (Elenitza), Lea Massari (Toula), Marie Laforêt, Tomas Milian (tenente Gaetano Martino), Mario Adorf (Castagnoli), Valeria Moriconi (Ebe), Aleksandar Gavric (Alessi), Rosanna Di Rocco (Panaiota), Milena Dravic (Aspasia), Guido Alberti (Gambardelli), Mila Stanic, Mila Contini, Milica Preradovic, Alenka Rancic, Jovan Rancic, Dusan Tadic, Ruzica Veljovic, Dusan Vujisic, Jelena Zigon; *produzione*: Morris Ergas per Zebra Films, Debora Film, Franco London Film, Avala Film (Belgrado), Omnia Deutsch (Monaco); *origine*: Italia-Francia-Germania-Jugoslavia; *durata*: 120'; titolo francese: *Des filles pour l'armée*; *incasso*: 221.000.000.

#### **SEDUTO ALLA SUA DESTRA (1968)**

*Soggetto*: Valerio Zurlini; *sceneggiatura*: Franco Brusati, Valerio Zurlini;

*fotografia*: Ajace Parolin; *montaggio*: Franco Arcalli; *musica*: Ivan Vandor; *scenografie*: Franco Bottari; *costumi*: Franco Bottari; *interpreti*: Woody Strode (Maurice Lalubi), Franco Citti (Oreste), Jean Servais (Comandante), Pier Paolo Capponi (Ufficiale), Stephen Forsyth (Prigioniero), Luciano Catenacci, Salvatore Basile, Giuseppe Transocchi, Silvio Fiore, Renzo Rossi, Mirella Pamphili, Inigo Lezzi; *produzione*: Nino Crisman, Carlo Lizzani per Castoro Film, Ital Nolegg; *origine*: Italia-Francia; *durata*: 89'; titolo francese: *Black Jesus*; *incasso*: 128.000.000.

#### **LA PRIMA NOTTE DI QUIETE (1972)**

*Soggetto*: Valerio Zurlini; *sceneggiatura*: Enrico Medioli, Valerio Zurlini; *fotografia*: Dario Di Palma; *montaggio*: Mario Morra; *musica*: Mario Nascimbene; *costumi*: Luca Sabatelli; *scenografie*: Enrico Tovaglieri; *interpreti*: Alain Delon (Daniele Dominici), Sonia Petrova (Vanina Abati), Lea Massari (Monica), Giancarlo Giannini (Spider), Renato Salvatori (Marcello), Alida Valli (Marcella Abati), Patrizia Adiutori (Valeria), Liana Del Balzo (signora Dominici), Roberto Lande, Carla Mancini, Adalberto Maria Merli (Gerado Faviani), Sandro Moretti (Leo Montanari), Fabrizio Moroni (Fabrizio Romani), Krista Nell (Martine), Salvo Randone (Professor Porra), Nicoletta Rizzi (Elvira); *produzione*: Mondial Te.Fi., Adel Productions; *origine*: Italia-Francia; *durata*: 132'; Titolo francese: *Le professeur*; Titolo tedesco: *Oktober in Rimini*; *incasso*: 1.500.000.000.

#### **IL DESERTO DEI TARTARI (1976)**

*Sceneggiatura*: André G. Brunelin, Jean-Louis Bertucelli, Valerio Zurlini dal romanzo omonimo di Dino Buzzati; *fotografia*: Luciano Tovoli; *montaggio*: Franco Arcalli, Raimondo Crociani; *musica*: Ennio Morricone; *scenografie*: Giancarlo Bartolini Salimbeni; *costumi*: Giancarlo Bartolini Salimbeni, Sissi Parravicini; *interpreti*: Vittorio Gassman (Filimore), Giuliano Gemma (Mattis), Helmut Griem (tenente Simeon), Philippe Noiret (Generale), Jacques Perrin (Drogo), Francisco Rabal (Tronk), Fernando Rey (Nathanson), Laurent Terzieff (Amerling), Jean-Louis Trintignant (Rovin), Max Von Sydow (Hortiz), Shaban Golchin Honaz (Lazare), Giuseppe Pambieri (tenente Rathenau), Bryan Rostron, Kamran Nozad (Capitano Sern), Manfred Freyberger (Caporale Montagne), Chantal Perrin (Maria), Yves Morgan-Jones, Giovanni Attanasio, Loris Bazzocchi, Enzo Botesini, Lilla Brignone, Giorgio Cerioni, Jean-Pierre Clarian, Sandro Dori,

Maurizio Marzan, Dino Mele, Piero Morgia, Alain Naya, Mario Novelli, Rolf Wanka;

*produzione:* Michelle De Broca, Bahman Farmanara, Mario Gallo, Enzo Giulioli, Jacques Perrin, Giorgio Silvagni per Cinema Due, Reggane Films, Fidci, Fildebroc, Films de l'Astrophore, F.R. 3, Corona Filmproduktion; *Origine:* Italia-Francia-Germania; *durata:* 150'; titolo francese: *Le désert des tartares*; titolo tedesco: *Die Tartarenwüste*; titolo USA: *The desert of the Tartars*;

In qualità di direttore del doppiaggio V. Zurlini ha contribuito alla realizzazione dell'edizione italiana dei film: *Il cacciatore*, *Mephisto*, *Mon oncle d'Amerique*, *Ti ricordi di Dolly Bell?*

## storia, storie

1. Raymond Ellis, *Al di là della collina. Memorie di un soldato inglese prigioniero nelle Marche*. A cura di Maria Grazia Camilletti.
2. Marco Severini (a cura di), *Stradario della città di Senigallia*.
3. Sergio Sinigaglia, *Di lunga durata*. Prefazione di Adriano Sofri.
4. Marco Severini, *Protagonisti e controfigure. I deputati delle Marche in età liberale (1861-1919)*.
5. Marco Severini (a cura di), *Studi sulla Repubblica Romana del 1849*.
6. Alessandra Fusco, *Tornerà l'Imperatore. Storia di una donna istriana tra guerra e esodo*.
7. Severini-Fermani-Montesi, *Dalla penna al fucile. Studi su Arturo Mugnoz*.
8. Luca Guazzati, *L'Oriente di Ancona. Storia della Massoneria dorica (1815-1914)*.
9. Marco Severini, *Diario di un repubblicano. Filippo Luigi Polidori e l'assedio francese alla Repubblica Romana del 1849*.
10. Silvio Mantovani, *Il migliorista*. Prefazione di Emanuele Macaluso.
11. Francesca Porto, *La Frontiera della Democrazia. La Repubblica Romana del 1849 nella Provincia di Fermo*. Introduzione di Marco Severini.
12. Frida Di Segni Russi, *Le gemelle d'oro*. Prefazione di R. Di Segni.
13. Aroldo Cascia - Barbara Montesi (a cura di), *Dignità conquistata. Da Contadini ad agricoltori nelle Marche*.
14. Mariano Guzzini, *Fragile comune multiplo*. Prefazione di A. Ciaffi.
15. Alessandro Badaloni, *Quell'amabile dorica società*. Prefazione di M. Polverari.
16. Marco Severini (a cura di), *Il testimone. Vita e politica in Francesco Marzi (1823-1903)*.
17. Irene Manzi, *La Costituzione della Repubblica Romana del 1849*.
18. Valentina Conti (a cura di), *Sergio Anselmi. Conversazioni sulla storia. Con una memoria inedita sugli anni 1943-1946*.
19. Piero Maria Benedetti, *L'altro Ottocento. Spigolature di vita senigalliese*.
20. Matteo Biscarini, *Storie scellerate. Miseria e criminalità a Osimo nel primo Ottocento*.
21. Balilla Bolognesi, *Diari di un deportato. (25 luglio 1943-26 luglio 1945)*.
22. Augusta Palombarini, *Lo scandalo dell'alfabeto. Educazione e istruzione femminile nelle Marche tra Otto e Novecento*.
23. P. Pistelli-M. Severini (a cura di), *L'alba della democrazia. Garibaldi, Bruti e la Repubblica Romana*.
24. Marco Severini (a cura di), *Patrioti e repubblicani nelle Marche tra Otto e Novecento*.
25. Marina Racanelli, *Gracia Mendes: l'identità marrana al femminile*. Prefazione di F. Di Segni Russi.
26. Edoardo Mentrasti, *La finestra sul porto. Cronaca di una vita*.
27. Michele Millozzi, *Antonio Giannelli. Luoghi, clima, vita di un patriota del Risorgimento*.
28. Alberto Recanatini, *L'ultima tradotta. Testimonianze di deportati in Germania dopo l'8 settembre 1943*.
29. Marco Severini, *Percorsi infranti. Studi sull'Italia del primo Novecento*.
30. Piero Maria Benedetti, *Ancora sull'Ottocento. Vicende di storia e quotidianità senigalliesi*.
31. Sergio Sinigaglia, *Fuori linea*. Prefazione di Vittorio Agnoletto.
32. Mariano Guzzini, *Filando filo verde*.
33. Lorenzo Campanelli, *I luoghi della memoria. La Resistenza nell'Anconetano. Monumenti e lapidi 1944-2002*.
34. Ruggero Giacomini, *Ribelli e partigiani. La Resistenza nelle Marche 1943-1944*.
35. Renato Novelli, *Brodettogonia. Riflessioni intorno a un piatto*.
36. Paolo Gubinelli, *Il paese più straziato. Storie di marchigiani nella Grande Guerra*.
37. Bruno Bravetti, *L'Adriatico non è frontiera*. Prefazione di L. Šimunković.
38. Augusta Palombarini, *Gettatelli e trovatelli. I bambini abbandonati nelle Marche (XVI-XX secc.)*.
39. Marco Severini (a cura di), *Studi sul Risorgimento*.
40. Lidia Pupilli, *Il sogno spezzato. Lina Tanziani e il suo tempo*.
41. Massimo Raffaelli, *L'angelo più malinconico. Storie di sport e letteratura*.
42. S. Sargenti, *Il cielo dentro gli occhi. Memorie su una comunità di provincia*.
43. Roberto Giulianelli (a cura di), *Vivere l'idea. L'eredità culturale e politica di Marcello Stefanini*.
44. Ken De Souza, *Fuga dalle Marche. Prigionia ed evasione di un ufficiale di aviazione inglese (1942-1944)*. Traduzione di A. Nebbia.
45. Marco Moroni (a cura di), *Le ACLI nelle Marche. Materiali per una storia*.
46. Marco Severini (a cura di), *La primavera della nazione. La Repubblica Romana del 1849*.
47. Carlo Cecchi, *Francesco*.
48. Fondazione Casa America (a cura di), *Il Risorgimento italiano in America Latina*.
49. Fondazione Casa America (a cura di), *Dizionario storico biografico dei Liguri in America Latina*.
50. Marco Severini, *Notabili e funzionari. I deputati delle Marche tra crisi dello Stato liberale e regime fascista (1919-1943)*.
51. Francesco Scarabicchi, *L'attimo terrestre. Cronache d'arte*.
52. Simone Massacesi, *Enzo Santarelli. Tra militanza politica e ricerca storica*. Prefazione di D. Gagliani.
53. Lorenzo Viani, *Ubriachi*. Prefazione di Giuseppe Leonelli.
54. M. Severini - L. Pupilli, *Viaggio in Italia. Diario itinerante di un giovane aristocratico (1856)*.
55. C. Marcellini-G. C. Sonnino-O. Sori, *Guerrieri in erba. La scuola fascista nella provincia di Ancona*.
56. Letizia Guidi (a cura di), *Giovanni Conti e la sua terra d'origine*.
57. Letizia Guidi (a cura di), *Giovanni Conti e la sua terra d'origine*.
58. Rodolfo Baldelli, *"Lascia, Guido che mi scaldi all'idea di Garibaldi..." Versetti satirici, vignette, strisce ed epigrammi di Claudio Salmoni*.
59. Antonio Tricomi, *Il brogliaccio lasco dell'umanista. Cinema cronaca letteratura*. Prefazione di R. Luperini.
60. Mariano Guzzini, *Giù le mani dagli osimani*.
61. Frida Russi, *Sulle ali della memoria. Ricette tradizionali ebraiche*.
62. Giovanna Giubbini, *Giovanni Conti e la memoria repubblicana*.
63. Renato Pasqualetti, *Il mondo sottosopra. Idee sogni e protagonisti del 68 tra Macerata e le Marche*.
64. Fondazione Casa America (a cura di), *Giuseppe Garibaldi, liberatore globale tra Italia, Europa e America*.
65. M. Turchetti - M. Tarsetti, *Le grotte del Passetto*.
66. Giuseppe Romani, *Benedetto*.
67. Luana Trapè, *Quel giorno fatidico. 19 giugno 1944*. Foto di Mario Dondero.
68. Lucio Martino, *"Il Resto del Carlino" nelle Marche (1885-2007). Gli uomini, la storia*.
69. Armando Ginesi, *Cinquant'anni attorno all'arte. Dalla A alla Z*.
70. Ruggero Giacomini, *Ribelli e partigiani. La Resistenza nelle Marche 1943-1944*. Nuova edizione riveduta e ampliata.
71. Mario Tinti, *In faccia alla morte. Diario di un fante 1915-1918*. A cura di Luca Gorgolini.
72. M. Grazia Salonna, *Fazzoletti rossi. Tre vite diverse una scelta comune: "ribelli". Ostra 6 febbraio 1944*.
73. Alfio Albani, *Il duca, san Francesco e il diavolo. Proposte di filologia e critica dantesca per le Marche*.
74. I. Sparnanzoni-S. Petracci, *Pasqualina Pezzola la Montesanta. Una leggenda del Novecento*.
75. Massimo Papini, *Novecento nelle Marche. Studi sul movimento operaio e democratico*.
76. Igina Camacci, *La sbandata. Autobiografia di una maestra fascista*. A cura di Annalisa Cegna.
77. L. Leoni-C. M. Natale-U. Travanti, *Romolo Murri. L'opera di un pensatore fermano*.
78. P. Gabbanelli-N. Lucantoni-E. Mobili, *Ancona (e dintorni) nel biennio 1968-69*.
79. Matteo Biscarini, *Metersi in proprio. La nascita dell'imprenditoria diffusa nel distretto sud di Ancona*.
80. M. Ernani-C. Malerba-M. Papini (a cura di), *Canzone d'autore canzone politica*.
81. Giuseppe Capriotti, *Per diventare Enea. Domenico Monti, Giovan Battista Carducci e l'interpretazione risorgimentale del Rinascimento*.
82. Marcel Proust, *Lettere a un editore*. Prefazione di Enzo Di Mauro.
83. Jean Coti, *Assoluzione di un amore. Il romanzo di una generazione tra politica, ribellione e sentimento*.
84. Marina Addis Saba, *La Farnesina. Giulia Farnese e papa Borgia*.
85. Sergio Sinigaglia, *Altre Marche. La crisi di un modello e le sue alternative*.
86. Bruno Bravetti, *Giambattista Miliani (1856-1937). Imprenditore, uomo politico, alpinista, speleologo, ambientalista e viaggiatore*.
87. Ludovica Cesaroni, *Dante e le Marche. Quel paese che siede tra Romagna e quel di Carlo*.

*Finito di stampare nel mese di febbraio 2011  
presso la tipografia eb.o.d. s.a.s. di Milano*