

*all'italiana* (1961) di Pietro Germi, la scelta della lotta armata all'indomani dell'8 settembre in *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini, le delusioni post-resistenziali in *Una vita difficile* (1961), l'illusione del boom in *Il sorpasso* (1962), l'aberrazione morale in *I mostri* (1963), tutti di Dino Risi. In un Paese che con il boom economico scopriva la possibilità di arricchirsi e voleva dimenticare l'atavica povertà contadina, la "commedia all'italiana" seppe trovare la chiave per raccontare l'italiano medio, mettendolo di fronte, con una risata amara, alla sua amoralità. Per capire quanto quei film toccassero un sentimento profondo si pensi che già Leopardi nel 1824, molto prima dell'Unità del Paese, col *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, aveva colto, in mancanza di una società strutturata e giusta, il limite caratteriale dell'italiano: "Il suo più savio partito è quello di ridere indistintamente e abitualmente d'ogni cosa e d'ognuno, incominciando da sè medesimo".

Dopo il '68 la società italiana diviene conflittuale e, a fronte di sottogeneri in cui ancora si dimostra la necessità della risata per affrontare temi non più tabù (la liberazione sessuale nelle "commedie sexy", la scoperta della vio-

lenza negli "spaghetti western"), la "commedia all'italiana" si incattivisce fino a mettere in scena la sua stessa morte: l'ultimo funereo scherzo dei protagonisti di *Amici miei* (1975) di Mario Monicelli, la crudeltà popolana di Manfredi in *Brutti, sporchi e cattivi* (Scola, 1976), l'omicidio addirittura per il Sordi di *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di Mario Monicelli e infine il *de profundis* meta-cinematografico di *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, in cui il dover far ridere viene identificato come la condanna di una vita e di un cinema.

L'apice e poi la sconfitta del terrorismo segna, alla fine degli anni '70, il terzo momento di rottura del cinema comico, dopo quelli delle due guerre mondiali. Stavolta però il comico, riflettendo quel che avviene nella società, ripiega sul privato, sul monologo solipsistico. È il caso di Benigni, Verdone, Nichetti, Nuti, Troisi, Moretti: l'attore comico diventa autore di se stesso, costruendo un discorso originale all'insegna dell'insicurezza, anche se più personale che sociale.

I primi anni '80, con il successo delle tv private, segnano la crisi irreversibile del nostro cinema: il genere comico più corrivo sarà alla lunga l'unica proposta in grado di competere con il cinema americano. Lo



**Contadini**  
di Anton Giulio Mancino

**N**on è del tutto improprio, e non soltanto sotto il profilo cronologico, affermare che il ritratto che il cinema italiano offre del mondo contadino cominci con un **Terra madre**, il film di Alessandro Blasetti del 1931, e giunga ad un altro **Terra madre**, il lungometraggio documentario di Ermanno Olmi del 2009. Due titoli omonimi cir-

coscrivono dunque un percorso non solo cinematografico ma anche storico che va dall'affermazione del sonoro e dalla rinascita del cinema nazionale - di cui Blasetti, dopo aver già coniugato in via sperimentale il connubio tra terra e cinema in **Sole** (1929), fu l'alfiere sotto l'egida del fascismo e della sua ideologia populista - all'avvento del cinema digitale. Sono titoli che, in epoche molto lontane e secondo canoni di pensiero decisamente agli antipodi, propon-

gono un fiero inno alla terra e alla produttività, nel quadro di un disegno nazionalista e arcadico (Blasetti), o di un ritorno a un rapporto sostenibile con la terra, in un ben mutato contesto in cui la cosiddetta *new economy*, sembra aver esaurito il suo ciclo e la consapevolezza della catastrofe planetaria in atto impone una revisione strutturale dei modelli produttivi e antropologici (Olmi). In mezzo, nel lungo periodo intermedio che copre oltre mezzo secolo, il mondo con-

tadino viene, a seconda dei casi, cavalcato, subissato, trasformato in mito o ideale irraggiungibile a livello sociale, politico ed etico. Complice è la svolta industriale che, dopo la battuta d'arresto della Seconda Guerra Mondiale, riprende negli anni '50 e raggiunge l'apice tra la fine di quel decennio e l'inizio del successivo, in pieno miracolo economico. È il momento in cui, tra luci e ombre, è il sistema industriale e del terziario a cam-

stesso Paolo Villaggio, che con la grande maschera tragicomica di **Fantozzi** (1975) di Luciano Salce incarnò il piccolo-borghese ripetutamente umiliato in una società industrializzata ormai endemicamente ingiusta, finisce negli anni '80 per incasellarsi in forse il cui orizzonte culturale erano le tv commerciali. E un film come **Grandi magazzini** (1986) di Castellano e Pipolo, in cui tutto si mercifica, anche per la moltiplicazione delle star comiche (oltre a Villaggio, ci sono Montesano, Pozzetto, Boldi, De Sica, Banfi), è la perfetta sintesi di questo spirito consumista da televendita. Di nuovo, il comico diviene funzionale al Potere: stavolta a quello prima televisivo e poi, dal 1994, anche politico, di Silvio Berlusconi. Il "cinepanetton" che sopravvive ancora oggi ne radicalizza il senso: qui la tipica arte di arrangiarsi dell'italiano si ribalta nell'ostentazione del "farla sempre franca" in un luogo a-legale quale è quello della vacanza.

Sul versante opposto un solo autore, dagli anni '80 ad oggi, ha saputo condannare la degenerazione morale dell'Italia, utilizzando spesso i meccanismi della commedia: Nanni Moretti. Anche in **Habemus Papam** (2011) la commedia serve ancora da chiave di lettura di un presente ormai privo di riferimenti, di guide morali per il Paese.

peggiare, anche al cinema. Curiosamente, sono gli stessi due autori citati, Blasetti e Olmi, a collocare al centro della loro filmografia il lavoro come valore e necessità morale e ad aprirsi quindi positivamente anche al parallelo, competitivo e alla fine vincente comparto industriale (Blasetti, ad esempio, con **La tavola dei poveri**, 1932; Olmi con i documentari degli anni '50 realizzati per la Edison e poi con **I fidanzati**, 1963). La terra diventa principalmen-

te, a partire dal dopoguerra e dal Neorealismo, in concomitanza con le tensioni ideologiche che vedono l'Italia nell'agone della Guerra Fredda, l'oggetto di un contendere politico, spesso anche allegorico. Una tendenza che talvolta si pone nel solco di un percorso formalista pregresso, di matrice letteraria – come dimostra Alberto Lattuada in **Il mulino del Po** (1949) –, mentre più di frequente ha una forte impronta social-comunista – come dimostra

In un cinema in cui, oltre all'identificazione tra film medio e commedia, gli attori capaci di conquistare il *box office*, da Totò in poi, sono sempre stati dei volti comici, è chiaro che il comico è speranza e condanna. E così è andata anche – se non soprattutto – negli ultimi vent'anni dove, al crollo del nostro sistema cinematografico e alla potenza sovrastante di Hollywood, si è risposto solo con i "cinepanettoni", con commedie fintamente garbate (Aldo, Giovanni e Giacomo o Pieraccioni) oppure con la sopravvivenza di talenti come Benigni e Verdone. E anche oggi che si comincia a riparlare di rinascita del nostro cinema, ciò avviene di nuovo a traino della commedia, con il rischio tangibile di una riproposta – nel complesso – dell'incultura figlia degli anni '80.

## Lingua e dialetti

di Fabio Rossi



Il cinema italiano si è sempre confrontato con il plurilinguismo tipico del nostro Paese, a partire dal cinema muto con l'inserimento di forestierismi e dialettalismi nelle didascalie. Emblematiche le sceneggiate napoletane della Film Dora (di

Giuseppe De Santis in **Caccia tragica** (1946) e **Riso amaro** (1949). Il Neorealismo stesso chiama in causa e veicola l'universo contadino da fronti opposti: in **Cielo sulla palude** (1949), anche in vista della chiamata a raccolta dei fedeli per il Giubileo (1950), lo fa in senso cattolico e anticomunista contrapponendosi a un'idea di campagna intesa invece come luogo deputato della lotta di classe, con un forte orientamento meridionalisti-

co ispirato all'occupazione delle terre da parte dei contadini all'indomani della riforma agraria del 1950. Quel progetto di riforma tuttavia fallì e fu perciò impossibile arginare l'esodo dalle campagne e la brusca trasformazione culturale e sociale dell'Italia in Paese industriale. Un esempio per tutti di questo clima controverso e di non facile comprensione, le cui ambiguità di fondo si preferisce rimuovere per non turbare la fiaba storica italiana degli

>>

Elvira Notari e figli), esportate oltreoceano e consumate con grande successo da migliaia di emigrati: *È piccirella* (1922), *'A Santanotte* (1922) e *'Nfama!* (1924), al quale la censura non solo impose la riscrittura delle didascalie "in corretta lingua italiana", ma negò, eccezionalmente, la *nulla osta* per l'esportazione.

Le tappe cronologiche dell'impiego del dialetto da parte del cinema sono state già ben delineate da Sergio Raffaelli (cfr. Id., *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992): dal 1930 al 1945 si riconoscono almeno la fase degli anni della Cines, caratterizzata dalle coloriture fonetiche locali dei film sonori dei primordi; quella cosiddetta degli "anni di Freddi" alla guida della Direzione Generale della Cinematografia (1934-1939), rigorosamente dialettofoba; e quella degli anni di guerra, con un uso dei dialetti più consistente, dal macchiettismo al realismo. Dal 1945 agli anni '80 (epoca in cui è difficile incontrare film totalmente privi della componente regionale) individuiamo almeno la fase della dialettalità "imitativa" (del Neorealismo ma anche della cinematografia più recente), caratterizzata dalla riproduzione abbastanza attendibile dei dialetti più

svariati; quella della dialettalità "stereotipata" (del Neorealismo "rosa" e della "commedia all'italiana"); e quella della dialettalità "espressiva" (quando non espressionistica: certi film satirici, da Totò a Fellini alla Wertmüller) e riflessa (con un uso compiaciuto della riproduzione dei dialetti più criptici e meno rappresentati: dal bergamasco arcaico di *L'albero degli zoccoli*, (1978) di Ermanno Olmi, al friulano di *Maria Zef* (1981) di Vittorio Cottafavi.

Un tentativo di periodizzazione dagli anni '80 ad oggi è impresa assai ardua, e comunque da non tentare neppure in questa sede per via dell'incredibile proliferazione e diversificazione della recente produzione cinematografica. Oltreché dei fenomeni storico-sociali – dal ripiegamento sulla sfera del privato, rispetto agli anni '70, al maggior peso assunto nel nostro Paese dalla cultura angloamericana – si dovrebbe tener conto almeno anche delle innovazioni tecnologiche e stilistiche del mezzo: dal continuo interscambio tra cinema e televisione (interscambio triplice, consistente nel reciproco prestito di tecniche, di strategie produttive e di autori e interpreti, e responsabile, da un lato, dell'incremento degli usi neodialettali, dall'altro, viceversa, della tendenza alla stereotipia) al miglio-

« Contadini / Anton Giulio Mancino

ultimi sessant'anni, è il capolavoro neorealista di Luchino Visconti, *La terra trema* (1948), il cui titolo suggerisce come, al centro di un progetto strutturato in tre episodi, dovessero esserci i contadini che, avanzando per prendere possesso dei latifondi baronali in Sicilia, creavano un effetto tellurico molto suggestivo. Invece, dal film, accompagnato dal contraddittorio sottotitolo (oltretutto tra parentesi: *Episodio del mare*), erano stati "elimina-

ti" per ragioni di opportunità politica – con il finanziamento non disinteressato di provenienza cattolica, attraverso l'Universal Film, e il consenso non dichiarato dello stesso finanziatore originale dell'operazione, il PCI di Togliatti – sia i contadini che i minatori, lasciando quindi i soli pescatori alle loro sventure. Sventure neanche novecentesche ma ottocentesche, arcaiche, di verghiana memoria. Non potendo dunque "fremare", ecco che nei decenni

successivi la terra dei contadini si trasforma di volta in volta in uno spazio che fa da contraltare, nei *kolossal* d'autore, ai privilegi aristocratici sullo sfondo di un Risorgimento incompiuto e mistificato (*Il Gattopardo*, 1963, di Luchino Visconti), o funge da contenitore secolare di una rivoluzione a lungo covata, realizzata e immediatamente tradita (*Novecento*, 1976, di Bernardo Bertolucci). Pur condannati alla subaltermità sul piano economico, i con-

tadini – partigiani o figure sindacalizzate – dagli anni '60 agli anni '90 assurgono al rango di eroi, soggetti storici ma senza tempo che di volta in volta, attraversando la temperie sessantottina, sfidano i padroni e la mafia (da *Un uomo da bruciare*, 1962, di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, a *Placido Rizzotto*, 2000, di Pasquale Scimeca) o la protervia nazi-fascista (*I sette contadini*, 1957, di Elio Petri; *I sette fratelli Cervi*, 1968, di Gianni

mento della resa del suono in presa diretta (che agevola la regionalità e la "spontaneità" nel cinema italiano attuale), alla velocizzazione del montaggio (la preferenza accordata a scene brevissime non fa che ridurre l'andamento monologante e retorico dei dialoghi, con conseguente avvicinamento alla conversazione informale).

La propensione al realismo linguistico del cinema è sempre stemperata dalla tendenza all'attenuazione delle varietà, inevitabile per ragioni di mercato. La consueta (almeno dal 1938 al 1988) prassi del doppiaggio dei film anche italiani costituisce, inoltre, un diaframma in più tra la realtà linguistica e la sua copia schermica. Se per "dialetto" deve intendersi la varietà meno compromessa con l'italiano standard, allora i film dialettali propriamente detti, almeno fino a una ventina di anni fa, sono veramente pochi, e per tutti gli altri la denominazione più corretta sarebbe, semmai, quella di "film in italiano regionale".

Elenchiamo alcuni casi paradigmatici, dell'ultimo trentennio, procedendo da nord a sud. Anche l'ultimo Olmi – e la sua scuola – continua la strada delle varietà lombarde (*Centochiodi*, 2007). A Roma si tentano vie più realistiche e meno annacquate e stereotipate nella messa in scena della varietà car-

dine del cinema italiano (*Amore tossico*, 1984 e *L'odore della notte*, 1998, di Claudio Caligari; *Ultrà*, 1991, di Ricky Tognazzi). Analogamente, è notevole il realismo di certi film napoletani (*Immacolata e Concetta, l'altra gelosia*, 1980, e film successivi di Salvatore Piscicelli; *Libera*, 1993 e *I buchi neri*, 1995, di Pappi Corsicato; *L'amore molesto*, 1995, di Mario Martone; *Certi bambini*, 2004, di Andrea e Antonio Frazzi). In Puglia, si va dai film più italianizzati e ibridati (Sergio Rubini, da *La stazione*, 1990 a *La terra*, 2006), ai più dialettali (*Lacapagira*, 2000 e *Mio cognato*, 2003, di Alessandro Piva; *Fine pena mai*, 2008, di Davide Barletti e Lorenzo Conte; si ricordino anche i film in salentino di Edoardo Winspeare: *Pizzicata*, 1996, *Sangue vivo*, 2000 e, più italianizzato, *Il miracolo*, 2003). In Sicilia si tenta di uscire dai cliché del mafia-movie e della "commedia sexy" (*Mery per sempre*, 1989 e *Ragazzi fuori*, 1990, di Marco Risi; *Le buttane*, 1994, di Aurelio Grimaldi; *Respiro*, 2002, e *Nuovomondo*, 2006, di Emanuele Crialese). Ripercorrendo velocemente le fasi salienti del dialetto nel cinema sonoro non si può non iniziare da Alessandro Blasetti, a partire dal romanesco di Petrolini in *Nerone* (1930), al toscano di *Palio* (1932), al napoletano di *La tavola dei poveri* (1932), fino a

Puccini; *Corbari*, 1970, di Valentino Orsini; *L'Agnese va a morire*, 1976, di Giuliano Montaldo); oppure possono rivelarsi come le vittime ingannate di grandi occasioni perdute o le vittime sacrificali di una guerra atroce e di un male assoluto (da *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, 1972, di Florestano Vancini, a *L'uomo che verrà*, 2009, di Giorgio Diritti o *Noi credevamo*, 2010, di Mario Martone); o ancora essere

protagonisti di un sogno mancato o vittime di una sconfitta storica (*Allonsanfàn*, 1974, *San Michele aveva un gallo*, 1976, e *Kaos*, 1984, di Paolo e Vittorio Taviani); o, infine, essere gli interpreti assoluti di un universo profondo e sempre presente, ora vagheggiato con cognizione di causa e preveggenza come struttura tradizionale diurna (*L'albero degli zoccoli*, 1978, di Ermanno Olmi), ora analizzato sotto il profilo storico e

la lente di una ragione che non ammette deroghe o scorciatoie sentimentali alla "lezione dei fatti" (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979, e *Tre fratelli*, 1980, di Francesco Rosi). I contadini sullo schermo, attuali o frutto di un'evocazione, comunque torneranno qua e là, sparpagliatamente, in questi ultimi dieci anni del nuovo secolo, da un lato richiamando alla memoria il fantasma di un mondo perduto, che ha lasciato in uno stato di

smarrimento e crisi di identità irrimediabile una società cui non resta che un'utopia estrema di futuro (i già citati Olmi di *Terra madre* e Diritti di *L'uomo che verrà*); dall'altro assomigliando, all'interno di una visione passatista intrisa di rimorso, a orchi o potenziali assassini impegnati in una pericolosa partita fratricida (*La terra*, 2009, di Sergio Rubini).

**1860** (1934), in cui è spiegato tutto il ventaglio dei dialetti italiani. Quest'ultimo è un film corale in cui il vero protagonista è il popolo con la sua lingua, o meglio i suoi dialetti (è chiara la volontà, ideologica più che realistica, di mostrare il Risorgimento come un fenomeno collettivo), e che fungerà da modello per analoghi esperimenti sul plurilinguismo italiano (*Paisà*, 1946, di Rossellini e *Il cammino della speranza*, 1950, di Germi). Nonostante le proibizioni del regime a partire dal 1931, dunque, l'ingresso del dialetto nel cinema italiano precede i titoli neorealistici. L'importanza e l'innovazione linguistica principale del Neorealismo consistono, infatti, non tanto nel grado di approssimazione alla realtà del dialetto riprodotto, né nella frequenza dei tratti regionali, né nel numero dei film dialettali (*La terra trema*, 1948, di Visconti è tra i rarissimi casi di integralismo vernacolare), bensì nell'aver dato "dignità" al dialetto quale strumento di comunicazione. Al centro della scena vengono collocati tutti quei personaggi che fino a quel momento avrebbero potuto interpretare soltanto ruoli da comparsa: dar loro la parola e costruire un film sul loro esprimere

giudizi sul mondo significa necessariamente aprire la stra-



**S**ono molti i filtri e i distinguo necessari a circoscrivere la rappresentazione degli operai compiuta dal cinema italiano. Una ricognizione periodica – se si vuole – quella effettuata dalla "macchina cinema" in Italia, comunque sia molto irregolare, discontinua, soggetta a numerosi, troppi schemi ideologici e culturali cui hanno corrispo-

sto nel corso del tempo, avvicinandosi, sovrapponendosi, contrapponendosi altrettante prospettive di lettura. E con essi stili, generi, modelli narrativi, prese di posizione, *cliché* che spesso hanno sacrificato la figura stessa della tipologia di lavoratore che qui ci apprestiamo ad analizzare dentro il quadro di riferimento strettamente cinematografico, anche se questo non procede autonomamente rispetto ad altri ambiti di racconto, indagine,

da al parlato-parlato in dialetto. Soltanto un'Italia che stava per conquistare finalmente una lingua parlata unitaria poteva rivalutare – e mettere in scena col dovuto distacco e senza vergogna – il plurilinguismo dialettale; non è un caso che il tasso di dialettalità presente nei film salga con l'aumento delle competenze linguistiche degli italiani e sia, però, inversamente proporzionale al livello culturale dei destinatari ideali del prodotto: i film neorealistici registrarono un successo *d'élite* (di critici e intellettuali), mentre a livello popolare si preferirono titoli come *Catene* (1949) di Raffaello Matarazzo, i cui protagonisti non parlano certo il napoletano del dopoguerra, bensì un inappuntabile italiano da manuale, o meglio: l'italiano dei doppiatori. La lingua di *Catene*, pur senza ricorrere a un lessico troppo elevato, risulta inverosimilmente assimilabile a una pagina scritta in uno stile scolastico, ad eccezione delle splendide canzoni napoletane – vero tessuto connettivo di questo e di film consimili – alle quali viene delegata la responsabilità di garantire il colore locale.

Insieme con la lingua dei *mélo* il codice espressivo prevalente del cinema italiano diventerà presto quello di *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, che dal Neorealismo "rosa" passerà senza soluzione di continuità

inchiesta, rappresentazione. Perché nulla accade in un film a prescindere dal contesto storico, politico, sindacale e culturale di riferimento. Specialmente in Italia, dove la dimensione del lavoro operaia è stata, storicamente – durante il fascismo, all'indomani della Liberazione, durante il cosiddetto boom economico, tra la fine degli anni '60 e l'inizio del decennio successivo, fino ai giorni nostri – l'oggetto di un contendere molto accentuato.

Un oggetto complesso, controverso, indipendentemente dal giudizio sui singoli esiti, siano essi film di finzione o documentari (industriali, di denuncia o di contro-informazione). Cercheremo dunque di tracciarne un quadro dinamico, disarticolato, selezionando esempi a nostro giudizio significativi, emblematici. Per restare in tema di "operai" sugli schermi italiani, grandi e piccoli, si rende in questa sede necessario, anche per comodità di sin-

alla “commedia all’italiana” e poi a buona parte dei film successivi, fino ad oggi, nonché a tanta *fiction* televisiva. È questa, forse, la creazione linguistica più originale e duratura del cinema italiano (indipendentemente, beninteso, dalla funzionalità e dal valore estetico). Il grande pubblico apprezzò, abituato ad accettare, d’altronde, che tutto sul grande schermo è finzione, convenzione e compromesso: come si può credere che qualcuno faccia la parte di qualcun altro? Altrettanto plausibile è una lingua *ficta*, più vicina allo scritto che al parlato, che funga da dialetto vivo, una lingua creata *ad hoc*, dunque, a tavolino, fatta di italiano da manuale di grammatica e di pronuncia, condito con tratti – perlopiù fonetici e lessicali – regionali: una “dialettalità integrale di maniera [...], soluzione linguistica per così dire endogena, fino a quel momento mai tentata”, ottenuta mediante il ricorso a “interazioni verbali posticce, modulate secondo un’informalità falsamente spontanea” e costruita “selezionando moduli locutivi elementari di dialetti reali, cancellandone drasticamente i tratti meno comprensibili al vasto pubblico nazionale e assemblandoli secondo schemi funzionali a situazioni comunicative elementari e ripetitive” (*Ibid.*, pp. 325-326).

V’è poi tutta una serie di film nei quali le mille varietà dell’italiano (letterario, popolare, burocratico, dialettale ecc.) si combinano tra loro lungi da esigenze realistiche, bensì, semmai, sulla scorta della tradizione mistilingue di tanta produzione umoristica (da Plauto a Petrolini, da Petronio a Rabelais, dalla Commedia dell’Arte all’Opera buffa) che ben potremmo definire, con Contini, “espressionistica”. Emblema di tale linea, nel linguaggio cinematografico, è senz’altro Totò.

Proviamo a schematizzare, in conclusione, le principali funzioni assunte dal dialetto (e dall’italiano regionale) filmico nel corso della sua storia.

1) La prima funzione – in ordine cronologico e d’importanza – è quella di contorno (in un contesto generale perfettamente italofono e tendenzialmente formale), macchia di colore che caratterizza, perlopiù a scopo ludico o ironico, l’eloquio di taluni personaggi secondari, in generi cinematografici quali i “telefoni bianchi” (*Gli uomini, che mascalzoni*, 1932, *Darò un milione*, 1935 e *Il signor Max*, 1937, di Camerini) e il Neorealismo “rosa” (*Pane, amore e fantasia*, 1953, di Comencini; *Abbasso la miseria*, 1945 e *Abbasso la ricchezza*, 1946, di Righelli; *L’onorevole*

fesi, occuparsi dei lavoratori di base, specializzati e non, capi-operai compresi, ma non dirigenti, capi-reparto o colletti bianchi. Quelle figure di lavoratori di estrazione popolare, insomma, strettamente iscritti nella cornice della fabbrica tradizionale, escludendo dal novero le categorie contigue di lavoratori assimilabili oggettivamente ai suddetti “operai” per condizioni di lavoro, estrazione sociale, contesti esistenziali, produttivi e relazionali.

Nonostante questo restringimento di campo, in tutti i sensi, eccoci di fronte a una prima questione di fondo, che Peppino Ortoleva giustamente coglie sul versante del documentario industriale o d’impresa, citando anche un caso “virtuoso” e in controtendenza prodotto dalla Fiat come **Fiat 522 - Sotto i tuoi occhi** (1932): “Anche in questo genere, che in Italia ha conosciuto una certa fortuna soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, al centro della

rappresentazione vi sono solo raramente le concrete procedure produttive; in generale ciò che è visibile è piuttosto il marchio, o il prodotto. Il documentario industriale costruisce, attorno all’impresa o al prodotto, un racconto, che però generalmente si svolge “attorno” alla fabbrica più che al suo interno, a meno che voglia documentare una specifica innovazione produttiva ritenuta particolarmente pregevole, e allora questa viene esaltata, isolata dal resto

della produzione, anche per non inquinare l’immagine” (Id., *La fabbrica visibile*, in *Diario del Novecento*, fascicolo allegato alla videocassetta del documentario **Operai** di Antonietta De Lillo, Archivio Storico del Movimento Operaio e Democratico/ «l’Unità», Roma 1996, pp. 8-10). Questo giudizio, che riteniamo poter allargare anche all’ambito della finzione senza grandi soluzioni di continuità, già in epoca fascista vale di fatto anche

&gt;&gt;

**Angelina**, 1947, di Zampa). Ma si pensi anche a certi film neorealistici come **Roma città aperta**, nei quali soltanto taluni personaggi usano il dialetto (la Magnani, e nelle sue forme meno popolari), mentre altri (come Aldo Fabrizi e Francesco Grandjacquet, doppiato) parlano un italiano quasi sempre inappuntabile.

2) La funzione realistico-documentaristica si riscontra raramente, ma trasversalmente, lungo tutta la storia del nostro cinema, dal blasettiano **1860**, al neorealista **La terra trema**, a **Maria Zef**.

3) Lirico-nostalgica può essere definita la funzione del dialetto in Olmi, in certo Fellini (**8 1/2**, 1963 e **Amarcord**, 1973: il romagnolo dell'infanzia perduta) e in certo Pasolini (il romanesco del sottoproletariato mitizzato nei primi film: **Accattone**, 1961, **Mamma Roma**, 1962, **La ricotta**, 1963).

4) Più simbolica (per esprimere un disagio o un tipo sociale e umano), invece, è la funzione degli stralci dialettali in molti film con Alberto Sordi, in certo Fellini (la gretta indolenza del romanesco in **Lo sceicco bianco**, 1952 e in **I vitelloni**, 1953; la confusione babelica della Roma di **La dolce vita**, 1960), in certo Pasolini (i diversi idomi di **Uccellacci e uccellini**, 1966), nelle

commedie grottesche e di denuncia di Elio Petri (romanesco e siciliano come lingue dell'immoralità: **A ciascuno il suo**, 1967; **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto**, 1970; **La proprietà non è più un furto**, 1973; milanese come codice del capitalismo senza scrupoli e dell'alienazione: **La classe operaia va in Paradiso**, 1971), nei film di mafia italiani e stranieri.

5) Espressionistico-teatrale (corrispondenza maschera-dialetto, sulla scorta della Commedia dell'Arte e dell'avanspettacolo) è l'uso dei dialetti fatto da Totò e da certa "commedia all'italiana" (**I soliti ignoti**, 1958, di Monicelli).

6) Prettamente espressionistico invece è quello, tra gli altri, dei film della Wertmüller e di certo Monicelli (i due **Brancaleone**).

7) Valenza esclusivamente caricaturale e macchietistica ha il dialetto delle farse filmiche, dai titoli con Franchi e Ingrassia a quelli dei Vanzina.

8) Un dialetto dalle tinte giovanili e neogergali è infine quello presente nei film di Nanni Moretti (**Ecce bombo**, 1978), di Massimo Troisi (**Ricomincio da tre**, 1981) e dei vari Caligari, Marco Risi, Ricky Tognazzi ecc.

Anche il grado di approssimazione alla realtà muta sensibilmente da film a film. Si va dalla riproduzione estrema delle varietà

« Operai / Anton Giulio Mancino

per il (poco) pirandelliano **Acciaio** (1933) di Walter Ruttmann, in cui molta *non fiction* si mimetizza tra le pieghe di una finzione di puro supporto ed evidente impianto propagandistico. E parzialmente, cioè per una sola, eppure lunga ed eloquente sequenza realistica e documentaristica, per **La tavola dei poveri** (1932) di Alessandro Blasetti, nonostante il genere comico. Alla fine degli anni '50, sulle ceneri del Neorealismo, mentre Michelangelo

Antonioni con **Il grido** (1957), coglie con perspicacia i segni dell'interclassismo di fenomeni come alienazione e incomunicabilità, solitamente appannaggio del ceto borghese, e Pietro Germi indaga con sincerità e onestà intellettuale i maleseri sentimentali di un capoperaio in **L'uomo di paglia** (1958) - entrambi poco accondiscendenti ai *diktat* del marxismo, cui afferisce piuttosto il documentario **Giovanna** (1958) di Gillo Pontecorvo - si crea persino

un interessante sistema di vasi comunicanti tra *fiction* e documentario industriale. Quest'ultimo costituisce anche una palestra preziosa per quegli autori che cercano di esplorare la condizione umana dentro la cornice promozionale imposta dalla committenza, tendenza che in particolare vede in prima linea Ermanno Olmi, il quale mostra nei suoi documentari girati per la Edison (1954-1961) di aver già chiara la prospettiva di molti suoi lungometraggi successivi,

attenti a inserire l'uomo nella dimensione lavorativa e non viceversa, come accade - sul versante operaio - in **I fidanzati** (1963). Appena un anno prima troviamo un altro interessante caso di equilibrio tra istanze sociali e private in un film che resta isolato, **Pelle viva** (1962) di Giuseppe Fina. Quando l'"autunno caldo" del 1969 è alle porte, e con esso si impone il primato del politico nella insostenibile esistenza dell'operaio, l'immagine del singolo ope-

dialettali anche più minute (*La terra trema*, *L'albero degli zoccoli*, *Maria Zef*, *L'amore molesto*, *Lacapagira*, *Certi bambini*, *Nuovomondo*) alla riproduzione attenuata del Neorealismo "rosa" (*Due soldi di speranza*, 1952, di Castellani; *Pane, amore e fantasia*), alla riproduzione ibridata di tanta "commedia all'italiana" (*Poveri ma belli*), all'azzeramento del dialetto (dal *mélo* – *Catene* – a certo film d'impegno).

Si pensi, a quest'ultimo proposito, a *Fame chimica* (2003) di Antonio Bocola e Paolo Vari, nel quale l'italiano standard del protagonista Claudio e di quasi tutti gli altri personaggi stride con il contesto sociale del film, ambientato nella periferia malfamata di Milano. Di là dal suo valore estetico, il film è particolarmente significativo, perché si contrappone alla tendenza maggioritaria del nostro cinema, vale a dire quella dell'adozione indiscriminata dell'italiano regionale. In effetti il cinema d'impegno politico-sociale si è sempre mosso su un doppio binario: a volte ha utilizzato il dialetto o l'italiano regionale con finalità ora realistiche ora simboliche (Petri), altre volte ha adottato l'italiano standard. La medesima dicotomia si ha nelle produzioni più recenti, che oscillano tra l'italiano di *Piazza delle cinque lune*, 2003, di Renzo

Martinelli, *Buongiorno, notte*, 2003, di Marco Bellocchio, *Fame chimica* ecc., e il dialetto, per esempio, di *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido. Ma *Fame chimica* dimostra anche come, in certo qual modo, il dialetto, cacciato dalla porta, rientri dalla finestra. E infatti al perfetto, e innaturale, "doppiaggese" (anche i colloquialismi vengono pronunciati con ostentazione teatrale) italiano della voce narrante iniziale (quella del protagonista) si contrappongono tanto le scritte sui muri, quanto la canzone parzialmente napoletana del rapper Luca "Zulù" Persico, della band 99 Posse. La sigla iniziale combina, infatti, assai liberamente, superstandard ('progettualità'), dialetto ('faticà': lavorare), substandard ('nessuno non ce l'ha') e gergo dei tossicodipendenti (a partire dall'espressione 'fame chimica'): come a dire che il plurilinguismo atteso nel film è delegato interamente al rap proemiale.

## Il melodramma

di Gaia Varon



**Q**uando, dopo una lunga carriera di successo come regista cinematografico in era fascista, Carmine

raio cede definitivamente il posto alla sua appartenenza a istanze collettive – spesso forzate – di lotta di classe, che sfociano nell'occupazione e nell'autogestione. Si assiste insomma a quel fenomeno di segno opposto che già dal dopoguerra agisce parallelamente nel cinema italiano, inizialmente solo documentaristico: "Al feticismo delle merci, la sinistra marxista ha opposto fin dalla sua origine la volontà di far luce sul 'laboratorio di produzione', di

mettere a fuoco la fabbrica come luogo reale dove nasce il potere e dove può essere battuto. [...] La fabbrica che emerge da questi film è così per certi versi idealizzazione di quella di certi documentari già ricordati, sia pure con un'idealizzazione di segno opposto" (*Ibid.*, pp. 10-11, 13). Tra la fine degli anni '60 e gli anni '70, messe da parte le soluzioni di continuità tra finzione e documentario, si passa dai tentativi di rincorrere esteriormente un

modello di cinema militante e informale, ben rappresentato dalla controversa e paternalistica *docu-fiction* *Apollon* (1968) di Ugo Gregoretti, a un film tradizionale mimetizzato da *reportage* come *Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola, dove gli spunti di commedia valgono più del quadro di riferimento, molto approssimativo, a scelte invece più classiche di racconto e messa in scena: da *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio

Petri, il quale con la consueta, irregolare visionaria lungimiranza non esita a inserire l'operaio Massa in una prospettiva pulsionale delirante che trascende il singolo personaggio, a *Una breve vacanza* (1973) di Vittorio De Sica, con riscontri puntuali anche nelle commedie amare di Mario Monicelli (*Romanzo popolare*, 1974) e di Luigi Comencini (*Delitto d'amore*, 1974), che addirittura chiude con la soluzione "armata". Conclusasi la stagione "storica" delle vertenze operaie, >>



Gallone volle, per così dire, rifarsi una verginità politica si rivolse all'opera lirica. Nel 1946 girò **Avanti a lui tremava tutta Roma**, un film ambientato nella Roma occupata dai tedeschi in cui due cantanti lirici, sentimentalmente legati fra loro e impegnati in teatro come interpreti della *Tosca* di Puccini, fanno parte della Resistenza; lui nasconde un paracadutista inglese, ma lei crede che si tratti di un'amante e, accecata dalla gelosia, conduce al nascondiglio un ufficiale tedesco. Come accade nel diffuso filone delle cosiddette "opere parallele", la trama del film ricalca quella dell'opera (e del dramma originale di Victorien Sardou su cui sono basati tanto il libretto che il soggetto dello stesso Gallone), ambientata nella Roma papalina poco dopo la caduta della Repubblica Romana, salvo che per il finale, tragico in *Tosca*, lieto nel film. Se la critica arriccchia il naso ("Credevamo che questo dopoguerra ci risparmiasse almeno i film di Gallone, invece eccolo di ritorno, melodrammatico e pomposo, con tutto il bagaglio della sua vieta retorica e della sua trita coreografia, a sbizzarrirsi con pletorici voli nell'unico campo in cui gli sia rimasto alcunché di congeniale: l'opera lirica", è il lapidario commento di un anonimo recen-

sore su «Il Tempo»), il pubblico lo premia e **Avanti a lui tremava tutta Roma**, senz'altro grazie anche ad Anna Magnani, protagonista del film accanto al noto baritono Tito Gobbi, fa quell'anno uno degli incassi più alti. Gallone ha talento, esperienza e una buona dose di fiuto. Alle spalle ha, in effetti, già diversi film legati al mondo dell'opera (**Casta Diva** del 1935, **Amami, Alfredo** del 1940, per citarne solo alcuni) e altrettanti ne girerà nel dopoguerra, a partire da un bellissimo **Rigoletto** del 1946. Sa, Gallone, che l'opera è, come il cinema, genere alto e insieme popolare, e che è stata caricata, nell'Italia post-unitaria come in quella fascista, di una fortissima funzione identitaria nel rappresentare un distillato dell'italianità. E sente, Gallone, che negli anni faticosi ma inebrianti della ricostruzione, che è anche costruzione di una rinnovata e ancora precaria identità nazionale, portare l'opera sullo schermo risponde a un bisogno di ritrovarsi e riconoscersi (tanto più mentre tanti teatri sono resi inagibili dai danni di guerra). Non è il solo e accanto ai suoi arriveranno nelle sale film operistici di Mario Costa, Piero Ballerini, Fernando Cerchio, e altri ancora, in una stagione lunga un decennio abbondante in cui la lirica, anche interpolata,

« Operai / Anton Giulio Mancino

le categorie dell'impolitico, del riflusso, del ritorno al privato comportano tra la fine degli anni '60 e tutti gli anni '80 e '90, scelte minimaliste, trasversali, anche ridanciane, non per questo inefficaci, dove ugualmente le contraddizioni di fondo, vecchie e nuove, emergono con maggiore o minore consapevolezza, in film peraltro molto diversi. Spaziando dalla immancabile commedia (**La patata bollente**, 1979, di Steno; l'irresistibile episodio **"Il figlio del**

**beduino"** di **Testa o croce**, 1982, o la fabbrica come alibi di un operaio in aria di camorra in **Mi manda Picone**, 1983, entrambi diretti da Nanni Loy), al film per la TV a puntate, di derivazione letteraria e afflato retrospettivo (**Tre operai**, 1980, di Citto Maselli, tratto dall'omonimo romanzo di Carlo Bernari), o al melodramma familiare (**Padre e figlio**, 1994, di Pasquale Pozzessere). Dagli anni '90 nuove generazioni di registi guardano all'universo ope-

raio con nostalgia, dover essere ideologico, bisogno di conoscenza, interesse. O lo fanno per committenza, spesso optando per la forma documentaristica e in particolare per il film di montaggio. Ma tutti, anche coloro che scelgono la *fiction*, hanno intensificato in anni recenti l'approccio con una materia e soprattutto una tipologia umana e sociale non più iscritta in un solco storico, occupazionale e produttivo marcato: si pensi ai cortometraggi e lungo-

metraggi documentari di Mimmo Calopresti (1990-2008), a quelli antologici di Antonietta De Lillo (**Operai**, 1996) e Francesca Comencini (**In fabbrica**, 2007) o a **Sirena operaia** (2000) di Gianfranco Pannone, fino al bisogno di tradurre le problematiche dentro strutture narrative destinate a un pubblico più ampio, come nel caso di **Il posto dell'anima** (2003) di Riccardo Milani o **Signorina Effe** (2007) di Wilma Labate.

citata, presa a pretesto fin per commedie o usata per raccontare le vite dei musicisti, abbonda nel cinema italiano finché l'arrivo della televisione e delle opere riprese in studio, da un lato, e i cambiamenti di stili e modi cinematografici, dall'altro, non la relegheranno in una posizione assai più marginale. Ma ha fiuto, Gallone, perché intuisce di poter operare attraverso la lirica una saldatura fra patriottismo ottocentesco e antifascismo (con minor fortuna, e senza l'elemento più potente di **Avanti a lui tremava tutta Roma**, ossia la sovrapposizione delle due trame, operistica e filmica, ci aveva peraltro pensato già un anno prima Giacomo Gentilomo, che in **O sole mio** del 1945 mescola cantanti, paracadutisti e Resistenza con le note di Leoncavallo).

Quella saldatura si ritrova, velata e in una chiave completamente diversa, un paio di decenni più tardi e in clima ormai di "controstoria", quando l'opera filmata o rivisitata è al tramonto e quando nel panorama cinematografico italiano si fanno sempre più sporadici anche le biografie di musicisti e i film storici ambientati nell'Ottocento, nei quali l'opera fa quasi immancabilmente da ingrediente della scenografia umana e culturale. Ora la lirica, nei teatri prima ancora che al cinema, è sempre meno genere popolare e comincia a divenire oggetto d'interesse per il cinema d'autore che spesso la usa per cucirvi attorno, o per cucire attraverso di essa, ricchi intrichi di rimandi. Basta pensare al celebrato e studiatissimo **Senso** (1954) di Luchino Visconti, che a partire dall'omonimo racconto di Camillo Boito narra una vicenda di passione e di morte ambientata a Venezia durante la Terza Guerra d'Indipendenza e dove l'opera entra in campo immediatamente: il film si apre sul Teatro alla Fenice durante una rappresentazione del *Trovatore* di Giuseppe Verdi in cui, sul "Madre infelice, corro a salvarti, o teco almeno corro a morir" della cabaletta tenorile del II atto, dal loggione piovano

volantini che danno inizio a una manifestazione anti-austriaca (e vale la pena di menzionare almeno un illustre precedente: in **Giuseppe Verdi** di Matarazzo, biografia libera e, *ça va sans dire*, melodrammatica del 1953, figura la stessa situazione musicale e patriottica, con tanto di mazzolino di fiori bianco, rosso e verde, durante una rappresentazione del *Nabucco*). Sono ovviamente numerosi, finissimi e intricati i fili che legano **Senso** al melodramma, dall'ovvia *couleur locale* e *d'époque* fino alla costruzione filmica in cui si possono rintracciare gli schemi formali operistici; ma la musica verdiana è la lente da cui passa una visione niente affatto trionfale del Risorgimento: Visconti intendeva, riprendendo le sue parole, trasferire "i sentimenti espressi dal *Trovatore* di Verdi dalla ribalta in una storia di guerra e ribellione"; in quella storia però egli esprime il disincanto dell'Unità d'Italia come rivoluzione fallita (secondo la lettura di Gramsci) e si rivolge al *Trovatore* sapendo che ogni sua pagina, anche la più bellicosa e baldanzosa, è intrisa da un presagio di sconfitta e di morte, un presagio che accompagna ogni protagonista delle opere di Verdi (e non è per caso che il regista abbia voluto una pagina verdiana – sia pur ignota, un inedito, pare, trovato fortunatamente su una bancarella, quel *Valzer* poi sapientemente orchestrato da Nino Rota – a pervadere del senso ineluttabile della fine la grande scena del ballo di **Il Gattopardo**).

Intrigo politico, lotta contro il tiranno, tradimenti. Sono ingredienti di **Senso**, ma anche di **Strategia del ragno** di Bernardo Bertolucci, regista parmense e anche per questo legato profondamente alla musica di Verdi. Che infatti compare presto nel suo cinema, già in **Prima della rivoluzione** (1964) in cui durante una recita, a Parma appunto, del *Macbeth*, il protagonista Fabrizio prende atto dell'impossibilità di quella palingenesi sociale che fin lì ha sognato. È invece una rappresentazione di *Rigoletto* a sostenere,

## Partigiani

di Antonio Carlo Vitti



**L** 10 settembre 1943 Roma fu occupata dai tedeschi. Prima della sua liberazione, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Mario Socrate, Aldo Scagnetti, Franco Calamandrei e Antonello Trombadori scrissero una sceneggiatura sulle attività del Gruppo d'Azione Partigiana, lavorando segretamente nello studio del produttore Alfredo Guarini in via del Traforo. Il progetto è uno dei primi tentativi di filmare le attività dei partigiani a Roma, anticipando **Roma città aperta** (1945) di Roberto Rossellini. All'interno della sceneggiatura compariva una notizia del tempo, una donna colpita a morte da proiettili tedeschi in Viale Giulio Cesare. La ricostruzione dell'evento fu in seguito inserita in **Roma città aperta** e affidata all'interpretazione di Anna Magnani. **Giorni di gloria** (1945) e **La nostra guerra** (1945) sono i primi film documentaristici sulla lotta antifascista. Il primo è il risultato della collaborazione fra Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Luchino Visconti e Mario Serandrei, che si occupò del montaggio e della supervisione generale. Questo film a episodi è la celebrazione della fine del fascismo, di una ritrovata libertà e un invito aperto a unirsi nell'obiettivo comune di creare un futuro migliore. Il film combina spezzoni di cinegiornali, materiale documentaristico girato durante la

guerra ed episodi ricostruiti della lotta partigiana. I commenti furono scritti da Umberto Barbaro, il quale è anche il narratore di uno degli episodi. Il film utilizza un linguaggio molto simile a quello impiegato dai film di propaganda sotto il fascismo. Le somiglianze sono evidenti nel ritmo, nei tagli delle inquadrature e nelle soluzioni stilistiche. I partigiani sono rappresentati in atteggiamenti eroici, mentre il loro valore e il loro impegno sono sottolineati dalle affermazioni retoriche del narratore. Le sequenze che celebrano la liberazione delle città settentrionali sono anch'esse girate nello stile dei documentari dell'Istituto LUCE. I partigiani che marciano sono ripresi dal basso, mentre la cinepresa stacca spesso sulla folla esultante, ripresa con un'angolazione leggermente rialzata per dare l'impressione di un maggior numero di persone e per enfatizzarne la solidarietà. Alfonso Canziani, riferendosi a **Giorni di gloria**, scrisse che questo film segnava l'inizio della celebrazione retorica della Resistenza. **Roma città aperta**, divenuto subito il manifesto per eccellenza del cinema italiano resistenziale nel mondo, fu girato nel periodo in cui il Sud era già stato liberato, il Nord era ancora occupato, Roma si trovava sotto l'occupazione nazista e i fascisti, benché reggessero formalmente il governo della città, vi avevano un ruolo subordinato nei confronti dei tedeschi occupanti. I partigiani in azione nella capitale offrono un quadro vario delle diffe-

renti anime della Resistenza. Il più importante antifascista è il comunista Giorgio Manfredi, responsabile della giunta del Comitato di Liberazione Nazionale e interamente votato alla lotta. Lo vediamo in azione contro i tedeschi per liberare il partigiano Francesco. Manfredi è torturato dal maggiore Bergman ma preferisce morire che tradire i suoi compagni. Pina, organizzatrice dell'assalto ai forni, incarna una donna del popolo che vorrebbe una vita normale per potersi dedicare alla famiglia. Collabora tuttavia alla sconfitta dell'invasore al fianco del suo uomo, ma viene uccisa mentre rincorre il camion che lo deporta. Don Pietro, il sacerdote che collabora con i partigiani, è il personaggio intorno al quale è costruito il messaggio resistenziale del film. Testimone delle torture cui è sottoposto Manfredi, maledice i tedeschi facendo sentire che Dio sta dalla parte della Resistenza, ancora sentita in maniera unitaria. Anche i ragazzi comandati da Romoletto, il futuro della Nazione, imitano i partigiani anche se sembrano piuttosto destinati ad abbracciare gli ideali del mondo cattolico, come suggerisce la cupola di San Pietro sullo sfondo. Nel 1946 esce **Paisà** diretto sempre da Rossellini, che rievoca l'avanzata delle truppe alleate dalla Sicilia al Nord Italia. Il film è costituito da sei episodi che seguono l'avanzata dell'esercito alleato dalla sbarco in Sicilia fino al Polesine, prima della fine del conflitto. La narrazione sacrifica la rappresen-

tazione individuale mostrando la somma delle esperienze e il senso dell'itinerario geografico diventa simbolo della risalita morale e testimonianza del riscatto collettivo degli italiani nella lotta contro l'invasore tedesco. Nell'episodio fiorentino la liberazione della città avviene anche grazie al contributo dato dai partigiani nella lotta casa per casa. La morte di Guido annunciata da un compagno partigiano morente entra nell'iconografia dei giovani italiani morti per la liberazione. Nel sesto episodio, ambientato lungo la foce del Po durante l'inverno del 1944, i cadaveri dei partigiani che galleggiano nel fiume con un cartello che ne denuncia la scelta di campo trasformano la rappresentazione scenica della legittimazione del diritto nazista di giustiziare il nemico in occasione di drammatica denuncia della violenza dell'oppressore. **Il sole sorge ancora** (1947) di Aldo Vergano, come suggerito dal titolo, continua il discorso sulla lotta antifascista e sulla ricostruzione nazionale intrapreso con **Giorni di gloria**. Il film fu finanziato dall'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI) e prodotto dall'ex comandante dei partigiani Giorgio Agliani, che fungeva da consulente. Venne tuttavia criticato per la riduzione del mondo ad una lotta manichea tra classi sociali rigide. L'influenza dei *western* americani è evidente nelle scene finali. Qui, sulle pianure lombarde, i partigiani organizzano l'ultima carica contro i tedeschi.

Scendendo dalle colline in groppa a un cavallo o nascosti come indiani in mezzo a branchi galoppanti, gli antifascisti aiutano eroicamente i contadini nella loro rivolta. Ma la Resistenza come mito unificante dell'identità italiana perde forza dopo l'esclusione della sinistra dal governo del Paese, imposta dagli Stati Uniti in cambio della concessione degli aiuti del Piano Marshall. La sconfitta del Fronte Popolare alle elezioni del 1948 segna dunque la fine della visione unitaria della lotta antifascista. In piena Guerra Fredda esce **Achtung! Banditi!** (1951) di Carlo Lizzani ambientato sulle Alpi Liguri, ultimo film che mostra i partigiani come combattenti appartenenti a strati diversi della società uniti per liberare la patria. Il film racconta le ultime fasi della Seconda Guerra Mondiale attraverso la storia di una brigata di partigiani che per trafugare le armi devono circondare i soldati tedeschi che vogliono smantellare la fabbrica per spedire i macchinari in Germania. La celebrazione della Resistenza e dei suoi valori nel film è più importante della coerenza storica. I partigiani sono uniti, affrontano le difficoltà con spirito di sacrificio, si mobilitano per aiutare i compagni feriti, i capi sono democratici, valorosi e trattano con un certo riguardo anche chi ha vissuto bene ed è forse stato anche fascista durante il ventennio. Prevale l'assenza di riferimenti ai fatti storici e politici dell'epoca a scapito di una volontà di rappresentazione della coesione all'interno del

blocco di Unità nazionale che nel 1951 era, in realtà, in fase di dissolvimento (siamo negli anni in cui si era dato l'ordine che il 25 aprile si festeggiasse la nascita di Guglielmo Marconi).

Dopo quasi un decennio di silenzio la Resistenza torna sul grande schermo con **Tiro al piccione** (1961) di Giuliano Montaldo. La novità interpretativa appartiene al momento storico del disgelo: il film non accontenta nessuno e tradisce anche il romanzo di Giosè Romanelli che narra la Resistenza dal punto di vista di un meridionale apolitico che scopre gli orrori della guerra e che nel film diventa invece un pentito che solo alla fine va dai partigiani passando dalla parte giusta. Montaldo evita di prendere in esame l'eredità fascista, il dissolversi delle certezze istituzionali, la fedeltà al passato e l'importanza della scelta che era stata fondamentale nei film sulla Resistenza come guerra patriottica.

A cogliere il senso dell'involuzione della situazione politica e, di conseguenza, dell'interpretazione della Resistenza è Ettore Scola in **C'eravamo tanto amati** (1974) in cui si mostra la disillusione postbellica della sinistra italiana vicina al PCI. I tre amici, Gianni, Nicola e Antonio, uniti durante la guerra partigiana, con l'inizio della Guerra Fredda si dividono e si tradiscono. Il comportamento di Gianni e di Nicola evidenzia il tradimento da parte della classe dirigente e l'incapacità degli intellettuali di collaborare con il proletariato.

L'abbandono di Luciana da parte di Gianni per la figlia del commendatore Catenacci è metaforicamente paragonabile al tradimento della DC che nel dopoguerra scarica la sinistra.

Due anni dopo è ancora Montaldo a tornare sul tema della Resistenza con **L'Agnese va a morire**, tratto dal romanzo omonimo di Renata Viganò. E la rappresentazione dei partigiani si arricchisce di una nuova interpretazione. La Resistenza è vista dalla prospettiva di una lavandaia, una donna anziana e analfabeta che si unisce ai partigiani dopo l'uccisione del marito Palita da parte dei tedeschi. Lo fa con una decisione razionale, consapevole di essere dalla parte della ragione, spinta da un obbligo morale. Il film dimostra che esistono tante ragioni diverse per aderire alla lotta partigiana.

**La notte di San Lorenzo** (1982) di Paolo e Vittorio Taviani offre una visione della Resistenza che evidenzia le divisioni che si sono presentate in piccole comunità tra partigiani e fascisti: una brutale guerra civile, in cui gli amici si uccidono in nome di ideologie diverse. Questo film è completamente diverso dai film precedenti citati finora, difatti attribuisce la liberazione dell'Italia principalmente alle forze americane piuttosto che ai partigiani. Dimostra che alcuni esponenti della comunità sono ideologicamente allineati con i nazisti e, in alcuni casi, ancora più crudeli di loro. Inoltre mette in gioco anche il ruolo della Chiesa attraverso la rappre-

sentazione del parroco del villaggio come un collaborazionista, capovolgendo così l'immagine dei sacerdoti vista nei film del 1945. La rappresentazione della Resistenza e dei suoi protagonisti appare qui in tutta la sua complessità.

Negli anni '90 la nuova interpretazione cinematografica della Resistenza è influenzata dal libro di Claudio Pavone, **Una guerra civile**, che distingue nel biennio 1943-1945 tre guerre, spesso combattute tra gli stessi partigiani: guerra patriottica, guerra civile e guerra di classe. Vengono così messi a nudo gli aspetti laceranti della Resistenza e suoi conflitti interni rendendo impossibile la costruzione di una versione ufficiale che metta tutti gli italiani d'accordo. Tale divisione di opinioni è confermata dalle polemiche che hanno accompagnato **Porzùs** (1997) di Renzo Martinelli. Il film racconta il massacro di venti partigiani cattolici della Divisione Osoppo avvenuta il 7 febbraio del 1945 a Porzùs nel Friuli ad opera di partigiani comunisti che, pochi mesi dopo la fine della guerra, avevano progettato di unirsi ai soldati di Tito per favorire l'instaurarsi del comunismo in Italia. Ma a rappresentare la disillusione di tutte le parti sarà simbolicamente **Il partigiano Johnny** (2000) di Guido Chiesa, che coglie le contraddizioni della guerra partigiana nel comportamento prima delle bande comuniste e poi di quelle badogliane attraverso il loro riflesso sull'animo del protagonista.

quasi resa ragnatela, la trama di **Strategia del ragno**, con la musica che invade l'intero paese attraverso gli altoparlanti sistemati sulla facciata del teatro e i personaggi che nel teatro entrano; lì infine si scioglieranno i nodi della vicenda, quando il protagonista Athos Magnani scoprirà che il padre non morì da eroe antifascista bensì ucciso dai suoi compagni perché traditore. "Se Visconti – scrive Fernaldo Di Giammatteo – ha raccontato il tradimento familiare e patriottico di una nobildonna veneziana, Bertolucci

racconta il tradimento familiare e politico di un eroe



**S**ebbene la figura del poliziotto nel cinema italiano sia spesso configua, per varie ragioni storiche, a quella dello "sbirro", il termine stesso – inteso ovviamente in accezione dispregiativa – compare espressamente poco nei film italiani, salvo che nei cinque ove vi si fa ricorso esplicito sin dal titolo: una sola volta nel 1973 (**Piedone lo sbirro** di Steno), ben tre nel 1976 (**Il trucidato e lo sbirro** di Umberto Lenzi, **Sbirro, la tua legge è lenta... la mia no** di Stelvio Massi, **Sangue di sbirro** di Alfonso Brescia), una infine nel 2009 (**Sbirri** di Roberto Burchielli). Questo stesso primo riscontro, all'apparenza irrilevante, in realtà fornisce indizi preziosi sul discorso che ci accingiamo a sviluppare. Se di "sbirri" si parla poco, resta invece proprio questa la tipologia prevalente di poliziotto soprattutto nel filone dei cosiddetti "poli-

zotteschi" nazionali, dove si accentua la presenza forte e singolare del poliziotto autoreferenziale e fuori controllo. Sembra proprio il contesto politico-ideologico violento degli anni '70 a favorire la messa in produzione di film sulle forze dell'ordine rappresentate come strumento repressivo, film che riflettono un sentimento socialmente diffuso, non lontano da quello della maggioranza silenziosa nixoniana – dall'altra parte dell'oceano –, che aveva ispirato i più noti e controversi polizieschi con Clint Eastwood, Steve McQueen, Gene Hackman e persino un troppo maturo John Wayne, trasferendo il mito della frontiera nelle nuove giungle metropolitane. Da questa parte dell'oceano, a loro volta, gli "insicuri" spettatori italiani, flagellati dalla strategia della tensione, delle stragi, degli attentati, dei rapimenti, dell'eversione nera e del terrorismo rosso, per reazione si sentono indotti a cercare nel poliziotto di ferro una protezio-

ne ideale, tanto più efficace nel buio rassicurante della sala. Le aspettative di quel pubblico vengono assecondate da un meccanismo produttivo che induce in Italia a riciclare o imitare i suddetti consolidati prototipi statunitensi, sebbene sia opportuno far notare come il poliziesco italiano attinga anche a un altro sottogenero nostrano, il *western*, anch'esso declinato liberamente a partire da quello tradizionale e storico americano.

Il modello autoctono del poliziotto robusto e sopra le righe era tuttavia già protagonista di due opere emblematiche di Pietro Germi. Si tratta di film che scandiscono anche il passaggio dal Neorealismo a sfondo sociale e criminale dell'immediato dopoguerra (**Gioventù perduta**, 1947) alla consapevole decostruzione di un genere letterariamente e cinematograficamente codificato: il giallo (**Un maledetto imbroglio**, 1959). Il referente, in questo secondo caso, è un romanzo

dell'antifascismo" (Cristina Bragaglia, Fernaldo Di Giammatteo, *Italia 1900-1990. L'opera al cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1990).

Nel recente **Noi credevamo**, Mario Martone racconta un tradimento ben più ampio e una sconfitta assai più amara: l'Unità d'Italia come rivoluzione mancata. E la musica di Verdi (principalmente ma non solo, vi sono pagine anche di Rossini e Bellini) è usata come colonna sonora in una forma particolare, con le sole parti orchestrali originariamente scritte per accompagnare il canto e qui fatte risuonare senza che mai si senta la voce (registrate

esemplare come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, che con il suo finale aperto provvedeva a relativizzare molte delle certezze di un dopoguerra ormai lontano. Quindi sul versante strettamente cinematografico, è proprio Germi, che aveva lavato in pubblico i proverbiali "panni sporchi" del Neorealismo, a sostituirli presto con la rappresentazione di una realtà assai più opaca e inafferrabile. Se si escludono questi due capolavori gemiani, ad agire per far emergere, tra numerosi ostacoli e difficoltà, una verità nel contempo investigativa e morale, civile e giudiziaria sono piuttosto avvocati, privati cittadini o magistrati. Sarà il cinema del decennio più violento della Storia italiana del dopoguerra a lanciare la figura del poliziotto energico, spesso e volentieri senza scrupoli, con il grilletto facile e la mano pesante. La causa va probabilmente individuata in una estremizzazione, volutamente defor-

*ad hoc* con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e la direzione di Roberto Abbado). Racconta il regista in un'intervista:

andai al Teatro dell'Opera di Roma a vedere l'*Otello* diretto da Riccardo Muti nel dicembre del 2008, poco prima di iniziare le riprese di **Noi credevamo**. Nel terzo atto fui molto colpito dal monologo di Otello "Dio, mi potevi scagliar tutti i mali", soprattutto dal moto circolare dell'orchestra, che ripete lo stesso motivo discendente, come una specie di trivella che gira e scava. Mi rendevo conto istintivamente che questo girare su se stessi era un po' il movimento su cui era costruito il film, i cui personaggi non riescono a incidere davvero sulla storia: alla fine Domenico si chiede se dopo tanto agire e tanto patire sia

tornato al punto di partenza e la lotta si sia conclusa in un fallimento. Era come se la musica dell'*Otello* mi chiamasse, come se io trovassi nel tardo Verdi lo stesso sentimento del film. (Emanuele Senici, "Una colonna sonora per il Risorgimento", «Nuova Rivista Musicale Italiana», aprile 2010).

Più che negli umori sanguigni del patriottismo, il cinema dell'ultimo mezzo secolo sembra aver pescato nel melodramma per raccontare il disincanto e la malinconia, un anelito già intriso dell'amarezza di una sconfitta celata nella vittoria, la nostalgia verso un sogno destinato a restare tale. Che è ciò di cui davvero parla l'opera italiana dell'Ottocento.

mante e tendenziosa, del tutore della legge convinto della propria onnipotenza garantitagli dal sistema politico-istituzionale. Massima incarnazione ne è il personaggio delirante, sessualmente impotente e psichicamente infantile interpretato da Gian Maria Volontè in **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto** (1970) di Elio Petri, anche se – sulla falsariga del poliziotto senza ideali Duca Lamberti creato dal giallista Giorgio Scerbanenco – vanno ricordati almeno **I ragazzi del massacro** (1969) di Fernando Di Leo e **La morte risale a ieri sera** (1970) di Duccio Tessari. Giungiamo così al film spartiacque tra il filone politico-indiziario e l'incipiente "poliziottesco": **Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica** (1971) di Damiano Damiani, cui segue, in un breve volger di tempo, **La polizia ringrazia** (1972) di Stefano Vanzina che per la prima volta si firma con il suo nome e

cognome anziché con l'acronimo d'arte Steno, più adatto alle commedie.

Il dado è tratto. Da questo momento non si contano i film dove serpeggia persino una componente ideologica progressista, di denuncia – per così dire – "di sinistra", che tuttavia agisce sottraendo. In questo genere divenuto autonomo in Italia a dominare restano infatti caratteristiche inequivocabilmente reazionarie: vi si afferma il principio secondo il quale le maniere forti in circostanze estreme servono e vi si giustifica l'uso sregolato della ritorsione. Nel "poliziottesco" domina un senso di impotenza di fronte a una violenza dilagante, che non è solo violenza comune, compiuta da criminali psicopatici o da bande senza scrupoli, ma anche violenza di apparati deviati dello Stato, promossa da poteri occulti, infidi, non di rado stragisti. In questa situazione il poliziotto – solitario e invisibile ai suoi superiori e attaccato spesso e volentieri dalla stampa –

finisce per incarnare quel malessere *bipartisan* che lo rende eroe positivo agli occhi della gente comune. Al di là del giudizio sui singoli film, quasi sempre efficaci e di indubbia qualità nella composizione dell'inquadratura con una fotografia, dei movimenti di macchina e un montaggio addirittura virtuosistici, va insomma ribadito che le pratiche discorsive dei "poliziotteschi" – compresi gli eccessi, la tendenza ad esplicitare aspetti raccapriccianti della violenza o del sesso (con punte *gore* e *hard core*) – sono il frutto dello stato emergenziale dell'Italia degli anni '70. Tra i più dotati e significativi autori-artigiani di questo sottogenere, oltre al già citato Steno, troviamo Lenzi e Massi con i loro principali attori feticcio: in testa a tutti Maurizio Merli, il poliziotto per definizione, e Tomas Milian, che nell'immaginario popolare – ora nei panni di poliziotti scatenati, ora in quelli di altrettanto terribili *vilain* – lavo-

rano fianco a fianco con Enrico Maria Salerno (forse un po' troppo intellettuale e moralista), Franco Nero, Luc Merenda, Henry Silva, Marcel Bozzuffi, John Saxon, Giuliano Gemma, Claudio Cassinelli. Nella seconda metà degli anni '70, sulle ceneri del poliziesco declinante affidato alla mascella serrata e ai baffi d'ordinanza di un sempre più malinconico e disilluso Merli (**Un poliziotto scomodo**, 1978, **Poliziotto solitudine e rabbia**, 1980, di Merli, **Da Corleone a Brooklyn**, 1979, di Lenzi), le competenze giustizialiste finiranno per essere affidate al boss camorrista, solitamente interpretato dal cantante Mario Merola. Si creerà così una saldatura spregiudicata tra la sceneggiata napoletana e la sua cornice socio-antropologica. Ma questa è già un'altra storia.