

Immagini del Nord

Noi credevamo (nella dialettica)

Ci sono film che raccontano un'epoca stilizzandola con brevi e precise pennellate, componendo piccoli quadri equilibrati in cui ogni parte si amalgama armoniosamente col resto: i fatti storici, spesso sullo sfondo, le problematiche affettive dei protagonisti, fatte di amori, tradimenti, delusioni. Ce ne sono altri squilibrati, eccessivi, dalle tonalità troppo vivide e dalle pennellate troppo violente. Maestosi affreschi dominati da un unico colore. E infine ci sono film che assomigliano a dei *work in progress*, poiché non smettono mai di interrogare lo spettatore, grandi tele in cui è sempre possibile aggiungere una macchia di colore qui e là, una pennellata, un segno. Sono film che fanno della dialettica il loro fine. Film in continuo divenire, che l'Italia, ormai da anni, fatica a produrre. Ma andiamo con ordine.

In *Piccolo mondo antico*¹ (1941) di Mario Soldati, nella Lombardia di metà Ottocento, Franco Maironi (Massimo Serato) e Luisa Rigey (Alida Valli) si amano, si sposano contro il volere della di lui nonna filo-austriaca, e vanno a vivere sul Lago di Lugano. Quando la loro bambina annega, i due genitori reagiscono in maniera opposta: la donna si chiude nel dolore, l'uomo, sorretto dalla fede – in Dio e nella causa antisaburgica – si dà all'azione patriottica. Solo alla fine la nonna, che li aveva sempre ostacolati, si ravvede e Luisa si apre nuovamente all'affetto del marito, tentando di ricominciare. La politica, nonostante sia presente nei discorsi della coppia e motivo di litigio con la nonna, rimane sempre in secondo piano. Fa da collante alle sequenze, ma il loro motore sembra essere l'amore che lega Franco a Luisa e i due alla bambina. A guardar bene non è così. È l'esatto contrario. Questo perché c'è uno scarto tra ciò che è narrato e ciò che è mostrato. L'intreccio ha come principale forza propulsiva proprio la politica che però Soldati cela con accortezza (il film viene girato nel 1941, cioè nel pieno della Seconda Guerra Mondiale) trasformando la pellicola in una piccola saga familiare in cui gli affetti e i legami sentimentali occupano ogni inquadratura. Ne esce un film intelligente e misurato in cui il rischio corso nel mettere in scena materia così scottante al tempo è mitigato dagli sguardi innamorati dei due protagonisti.

Anche *Metello*² (1970) di Mauro Bolognini incrocia politica e amore, bilanciando perfettamente le due passioni. Nella Firenze di fine Ottocento, Metello (Massimo Ranieri), un giovane muratore, partecipa alle lotte sindacali e politiche prima con gli anarchici (posizione vicina a quella del padre) e poi coi socialisti. Nel frattempo frequenta Viola (Lucia Bosè), una signora benestante, ama e sposa Ersilia (Ottavia Piccolo), figlia di un compagno di lotte, che però tradisce con Idina (Tina Aumont), vicina di casa borghese. Il protagonista si getta in ogni situazione con la medesima foga, nulla viene sacrificato in nome di una causa, le ragioni del cuore non hanno la meglio sul credo ideologico, né viceversa. Non vi è alcuno scontro ma una coesione priva di sbavature tra le parti che non fanno che comporre l'educazione sentimentale di un ragazzo che, attraverso una serie di vicissitudini più o meno dolorose, arriva a maturare e a promettere alla moglie di non commettere altri errori.

Al contrario *La viaccia*³ (1961), sempre di Bolognini, è un melodramma trattenuto e delicato in cui la politica scompare quasi del tutto a favore dei tormenti amorosi di Amerigo (Jean-Paul Belmondo), figlio di contadini che, alla fine dell'Ottocento - in barba alla volontà del padre (Pietro Germi) di farlo benvolere dallo zio malato per ereditare la tenuta "Viaccia", a sua volta ereditata da quest'ultimo dal nonno del giovane con un espediente - si invaghisce di Bianca (Claudia Cardinale), una bellissima prostituta e, per starle vicino, prima deruba lo zio e poi diventa

¹ Tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo antico* (1895).

² Tratto dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini, *Metello* (1955).

³ Tratto dal romanzo di Mario Pratesi, *L'eredità* (1889).

attendente nella casa di tolleranza in cui lavora la ragazza. Nonostante frequenti saltuariamente un gruppo di anarchici, Amerigo non riesce a occuparsi di nient'altro che non sia Bianca. Si disinteressa totalmente delle azioni dei suoi compagni, lascia che la sua famiglia cada in disgrazia, finché, ferito gravemente da un altro cliente della donna, e da lei respinto un'ultima volta, in punto di morte si ravvede. Nonostante ne *La viaccia* la passione amorosa annienti tutto il resto, Bolognini smorza i toni con uno stile secco, lineare, senza eccessi, tratteggiando la figura di un uomo che, pur facendosi uccidere per una donna, non sembra in grado di compiere grandi gesti. Ciò che gli accade appare più una successione di sfortunate coincidenze a causa delle quali egli soccombe, più che una vera e propria scelta coraggiosa e suicida, come sarà invece per i protagonisti di *Senso*⁴ (1954) e *Morte a Venezia*⁵ (1971) di Luchino Visconti.

In *Senso*, nella Venezia del 1886, a poche settimane dall'inizio della Terza Guerra di Indipendenza, la contessa Livia Serpieri (Alida Valli) si innamora follemente del tenente austriaco Franz Mahler (Farley Granger), dimenticando la causa degli irredentisti da lei sostenuta e donando all'amante, affinché questi possa corrompere un medico e farsi esonerare dal servizio militare, i soldi destinati ai patrioti italiani che il cugino, conte Ussoni (Massimo Girotti), le aveva affidato. Quando scopre di essere stata ingannata e tradita dal tenente Mahler, lo denuncia come disertore e lascia che venga fucilato. Racchiusa nel suo mondo asfittico e disposta a sacrificare la patria per il suo amante (e non viceversa), Livia Serpieri fa parte di quella schiera di personaggi ambigui che partecipano al disfaccimento della loro classe sociale (aristocrazia – alta borghesia) ormai agonizzante, totalmente privata di qualsivoglia spirito epico. Non molto diverso è il destino del compositore Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) in *Morte a Venezia*, che all'inizio del Novecento, recatosi al Lido di Venezia per riposare dopo un attacco cardiaco, si innamora (estetivamente) di Tadzio (Björn Andrésen), un giovanissimo polacco in vacanza con la famiglia. Il protagonista, pur imperversando un'epidemia di colera e nonostante sia tormentato dalle proprie pulsioni nei confronti del ragazzo, decide di rimanere ugualmente al Lido per potergli stare accanto e osservarlo da lontano. Morirà sulla spiaggia, guardando Tadzio allontanarsi verso il mare, mentre il trucco e la tinta che un barbiere poco prima aveva utilizzato nel tentativo di ringiovanirlo e renderlo più seducente, gli colano sul viso. Anche in questo caso i fatti storici rimangono sullo sfondo, addirittura scompaiono, di fronte ai sentimenti totalizzanti provati dal compositore per il giovane polacco. Completamente assorbito dall'arte e da null'altro, Aschenbach trasforma Tadzio in fonte di ispirazione e arte, scegliendo la sofferenza e la morte, dimentico del mondo, pur di non abbandonare colui che gli ispira tanta vita.

Di tutt'altro tipo lo spirito che muove *I compagni* (1963) di Mario Monicelli, in cui un gruppo di operai nella Torino di fine Ottocento, a seguito dell'ennesimo grave incidente sul lavoro, organizzano uno sciopero per chiedere la riduzione dell'orario da quattordici a tredici ore. Nonostante la presenza tra loro del professor Sinigaglia (Marcello Mastroianni), che cerca attraverso la sua cultura e la sua esperienza di dar forza retorica alle richieste degli operai, e benché questi ultimi siano uniti e solidali tra loro, soccombono all'arroganza dei padroni e alla violenza della cavalleria. Ne *I compagni* la contrapposizione non è solo tra operai e padroni ma anche tra due diversi modi di intendere la rivolta: più impulsivo e verace ma disorganizzato quello degli operai, più strategico e solidamente ancorato a basi teoriche quello del professor Sinigaglia. Saranno diverse le occasioni di scontro tra le due posizioni, benché non si trovino mai in opposizione netta e virulenta.

Un caso a parte è rappresentato da *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi. In una cascina nella campagna bergamasca, alla fine dell'Ottocento, vivono quattro famiglie di contadini. Il film ne racconta le vicissitudini nell'arco di un anno. Ne *L'albero degli zoccoli* la questione politica è

⁴ Tratto dall'omonima novella di Camillo Boito, *Senso* in *Senso. Nuove storielle vane* (1883).

⁵ Tratto dall'omonimo racconto di Thomas Mann, *La morte a Venezia* (1912).

trascesa da quella spirituale. I contadini sono dei piccoli demiurghi che con le loro mani e il loro sapere non solo fanno fruttare la terra, ma tramandano di generazione in generazione una cultura che rimane "altra" rispetto a un sistema di valori che di lì a qualche decennio avrebbe cancellato qualsiasi differenza. Olmi mostra il sacro dove nessuno, soprattutto oggi, sarebbe in grado di coglierlo. La meraviglia del regista di fronte all'operato dei contadini è quella che si prova di fronte al Creato. La cadenza quotidiana del lavoro, nel suo cinema, trascolora in rituale sacro, in liturgia. Il mondo contadino viene politicamente opposto a quello borghese-latifondista in *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, in cui sono narrate, dall'inizio del secolo scorso fino alla metà degli anni '70, le vicende di due amici-nemici nella campagna emiliana: Olmo Dalcò (Gerard Depardieu), figlio di *paisani*, e Alfredo Berlinghieri (Robert De Niro), figlio dei padroni. Al posto del sacro subentra l'epica che fa dei contadini una compagine in divenire, spinta dall'ideale socialista. L'affetto e la profonda amicizia che legano i due protagonisti e la condizione sociale e l'ideologia che li separano mostrano con grande chiarezza come la dialettica sia la struttura portante e il fine del film. Senza la dialettica *Novecento* non esisterebbe. Così come non avrebbe ragion d'essere *San Michele aveva un gallo*⁶ (1972) di Paolo e Vittorio Taviani, in cui, alla fine dell'Ottocento, l'anarchico Giulio Manieri (Giulio Brogi), dopo un tentativo insurrezionalista con uno sparuto gruppo di compagni, vede commutarsi la pena di morte in ergastolo. Per sopravvivere all'isolamento inscena interminabili dibattiti politici in cui dà voce alle varie anime dell'ideale rivoluzionario. Dopo dieci anni, durante un trasferimento in barca per essere condotto in un altro penitenziario, conosce un gruppo di giovani sovversivi, anch'essi diretti al carcere. Convinto di poter trovare in loro degli interlocutori e di proseguire quel dibattito, fino a quel momento portato avanti in solitudine, si rende conto che il suo socialismo utopico e i suoi metodi violenti di lotta non solo non sono condivisi, ma sono addirittura irrisi dalla nuova generazione di ribelli, più pragmatica, che fonda la propria strategia politica sull'analisi scientifica della realtà (proto-althusseriana⁷). Deluso e sentendosi ormai superato dalla Storia, si lascia cadere in acqua per annegare. L'urgenza - scaturita dal clima politico in cui il film è stato girato - di mettere in scena il dialogo-scontro tra le diverse parti che compongono il socialismo e la sua storia è il nucleo stesso dell'opera. Dopo aver analizzato brevemente film assai diversi tra loro, approdando a quelli che forse più di altri mostrano e filtrano lo spirito di un'epoca (*Novecento* e *San Michele aveva un gallo*), poiché, ponendo a soggetto la dialettica, trattano il divenire storico, ci si domanda cosa sia successo in Italia negli ultimi anni, dal momento che pellicole di questo genere appaiono impossibili da realizzare. Anche un film ambizioso e meritevole di attenzione come *Noi credevamo*⁸ (2010) di Mario Martone somiglia più a un concerto polifonico, che però non ha la forza di contrapporre con vigore le sue voci, che a un corpo a corpo infaticabile tra le parti. Supponendo che la dialettica non sia più sentita come necessaria, vien fatto di domandarsi se la Storia sia davvero finita, come ipotizzava Fukuyama⁹, oppure si tratti di spezzare l'attesa e ritrovare i capi di un discorso smarrito da anni, sommerso sotto una coltre di falsi traguardi.

⁶ Tratto dalla novella di Lev Tolstòj, *Il divino e l'umano* (1905).

⁷ Cronologicamente impossibile, poiché Louis Althusser nasce nel 1918, ma interessante come scelta dal momento che i fratelli Taviani girano il film negli anni '70, influenzati dagli eventi dell'epoca, tant'è che, pur ispirandosi a *Il divino e l'umano* di Tolstòj, decidono di sostituire la fede in Dio con quella nell'ideale rivoluzionario.

⁸ Tratto dall'omonimo romanzo di Anna Banti, *Noi credevamo* (1967).

⁹ A riguardo il saggio di Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992).