

Storicamente 8 - 2012

Rivista del Dipartimento di Discipline Storiche, Antropologiche e Geografiche
Università di Bologna <http://www.storicamente.org>
ArchetipoLibri <http://www.archetipolibri.it>

Sezione: Comunicare Storia

Yuri Guaiana Cinema e Risorgimento negli anni '50 e '60 Identità nazionale e ruoli di genere

Storicamente ISSN 1825-411X
volume 8 - 2012, June 24th 2012 , art. 6
DOI: 10.1473/stor408
http://www.storicamente.org/04_comunicare/guaiana_cinema.htm

Reprint's Address: Univ. Milano, Dipartimento di Storia della Società e delle Istituzioni, via Livorno 1,
Milano, I-20122, Italy, yuri.guaiana@unimi.it

Abstract: The essay's aim is to analyze the public use that the Italian cinema made of history trying to unveil the mechanism of memory and oblivion and the reasons behind them in crucial occasion: the celebrations for the centenary of Italian unity. The focus is obviously on the movies about the Risorgimento. Not only history, but also gender roles are at the basis of the patriotic discourse. Therefore the essay tries also to understand how they were represented in history movies. Four films are taken into account: *La pattuglia sperduta* (1952), *Senso* (1954), *Viva l'Italia!* (1961) and *Il Gattopardo* (1963).

Keywords: Italian Risorgimento, Italian Cinema, 1950-1970, Gender History

Cinema e Risorgimento negli anni '50 e '60

Identità nazionale e ruoli di genere

Yuri Guaiana

Abstract

The essay's aim is to analyze the public use that the Italian cinema made of history trying to unveil the mechanism of memory and oblivion and the reasons behind them in crucial occasion: the celebrations for the centenary of Italian unity. The focus is obviously on the movies about the Risorgimento. Not only history, but also gender roles are at the basis of the patriotic discourse. Therefore the essay tries also to understand how they were represented in history movies. Four films are taken into account: *La pattuglia sperduta* (1952), *Senso* (1954), *Viva l'Italia!* (1961) and *Il Gattopardo* (1963).

Indice

Cinema e uso pubblico della storia	1
<i>Viva l'Italia!</i> un compromesso celebrativo.	2
<i>La pattuglia sperduta</i> : il canto del cigno di una narrativa espiativa e tricolore	4
<i>Senso</i> : la perdita dell'innocenza della comunità azionale	6
<i>Il Gattopardo</i> : un'interpretazione classista del passato	7
Conclusioni	9
Bibliografia	10

Cinema e uso pubblico della storia

Nel corso della prima riunione dell'associazione culturale del cinema italiano tenutasi a Roma nel marzo 1945, Alberto Lattuada ha affermato che «nulla è in grado di rivelare come il cinema i fondamenti di una nazione» [Brunetta 2003, 3]. Cinquant'anni dopo lo storico e critico cinematografico Gian Piero Brunetta ha scritto, nel suo rinomato manuale *Cent'anni di cinema italiano*, che «sia pure per poche stagioni, il cinema [ha] contribui[to] in modo decisivo ad avviare masse di italiani alla formazione di una nuova identità nazionale» [Brunetta 2003, 8].

Obiettivo di questo saggio è allora di analizzare l'uso pubblico che della storia fece il cinema italiano cercando di svelare i meccanismi della memoria e quelli dell'oblio, nonché le loro ragioni, in un'occasione fondamentale: le celebrazioni per il centenario dell'unità d'Italia. Al centro del discorso quindi saranno ovviamente i film a tematica risorgimentale. Naturalmente si terrà presente il severo giudizio di Guido Aristarco, secondo cui

Il film storico italiano non ha tradizione; non un film che abbia posto un problema concreto, una prospettiva nuova, un orientamento o una tendenza critica tali da contribuire alla storiografia stessa [...]. Non potremmo certo dire, con il Gobetti, che la nostra generazione – la generazione dei nostri registi – nel suo aspetto più originale, sia una generazione di storici [...]. Nessun sforzo in senso contrario, anticonformistico, nuovo; anzi un adeguarsi sempre più allo schema retorico, oleografico, feticistico, apologetico, cartaceo, dove personaggi astratti e appunto mitologici diventano protagonisti della storia, senza idee capaci di illuminare la fisionomia di questo o quel periodo, dove i vari problemi di fondo sono nascosti sotto i grandi nomi di libertà e democrazia, dove infine la retorica patriottarda uccide ogni vero sentimento nazionale concreto e operante [Aristarco 1954].

Se è vero che dal 1945 in poi andare al cinema divenne un'abitudine diffusa e che nel 1958 in Italia vi erano 15.000 sale, comprese quelle parrocchiali, che contenevano un milione di posti [Brunetta 2003, 12], allora i cinematografi devono essere considerati dei luoghi importanti dove venne a formarsi la nuova identità nazionale e le pellicole devono diventare documenti fondamentali per lo storico che intenda rintracciare le forme di tale identità, come aveva già sostenuto, proprio agli inizi degli anni Sessanta, lo storico francese Marc Ferro, per il quale il cinema è, innanzitutto, “un agente della Storia” [Ferro 1993, 19] capace sia di costruirla, sia di modificarla: «Lettura storica del film e lettura cinematografica della Storia: queste sono le due vere coordinate entro le quali ci si deve

interrogare sui rapporti tra Cinema e Storia» [Ferro 1993, 26]. Qualche tempo dopo anche Pierre Sorlin, per il quale “tutti i film storici sono film di finzione”, avrebbe affermato che «Fiction e storia reagiscono costantemente l’una sull’altra. Ed è impossibile studiare la seconda ignorando la prima» [Sorlin 1984, 19].

Non solo la storia, ma anche il genere sta alla base del discorso patriottico. Alberto Mario Banti ha ben mostrato come «le forme e le norme dell’esperienza patriottica contemporanea» [Banti 2005, XI] si precisino intorno alla definizione dei ruoli di genere: il discorso nazional-patriottico contiene «narrazioni che mirano a definire in modo normativo il rapporto che in una società buona e virtuosa dovrebbe esistere tra uomini e donne, codificandone compiti e ruoli specifici» [Banti 2005, 32]. Occupandosi Banti soprattutto del XIX secolo, le sue fonti sono per lo più letterarie, ma nel XX secolo non si può non considerare il cinema come una fonte altrettanto importante, tanto più che il rapporto tra cinema e letteratura è assai stretto. Sulla scorta della lezione di Banti si tenterà pertanto di comprendere come sono stati rappresentati i ruoli di genere a quindici anni dall’esperienza resistenziale e dall’introduzione del suffragio universale maschile e femminile, nonché in un periodo di grandi trasformazioni che, sull’onda del miracolo economico, stavano mutando nel profondo la società italiana, anche se molto lentamente: basti pensare che si dovette attendere la legge n. 66 del 9 febbraio 1963 affinché le donne si vedessero garantite l’accesso a tutte le cariche, professioni e impieghi pubblici, compresa la magistratura.

L’annata nella quale si concentrerà l’attenzione è naturalmente il 1961, ma non ci si potrà limitare al solo anno delle celebrazioni. Seguendo il filo del film a tema risorgimentale si dovranno fare delle incursioni indietro sino al 1952, anno d’uscita di *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli ritrasMESSO dalla Rai nel 1961, e al 1954, quando venne presentato *Senso* di Luchino Visconti. Sarà sempre il regista meneghino ad aiutarci a stabilire la data *ad quem* nel 1963, anno in cui venne proiettato per la prima volta *Il Gattopardo*.

Viva l’Italia! un compromesso celebrativo.

Il 27 gennaio 1961, al Teatro dell’Opera a Roma, venne proiettato in anteprima un film di produzione privata, ma considerato una celebrazione storica “ufficiale” dell’unità italiana: *Viva l’Italia!* di Roberto Rossellini, «un omaggio popolaresco alla gloria di Garibaldi, dei “Mille” e dei siciliani che li aiutarono»¹, commentò il «Corriere della Sera». L’ufficialità della pellicola è confermata dai dubbi insinuati dalla stampa comunista sul finanziamento governativo della pellicola e dalle recensioni elogiative apparse sulla stampa cattolica [Merolla 2004, 131]. Persino il Centro cattolico cinematografico diede del film un giudizio morale impeccabile: «La narrazione della vicenda storica è moralmente ineccepibile; anche i particolari che avrebbero potuto contenere elementi ed accenti pericolosi o discutibili, sono trattati con esatto senso della misura»².

La pellicola, tuttavia, non è un manifesto governativo bensì, come ha scritto Aldo Viganò, «un compromesso tra forze produttive e culturali troppo spesso divergenti» [Viganò 1997, 151]. Lo stesso *team* di sceneggiatori fu pensato per dar voce alle diverse sensibilità politico-culturali. Infatti, dei quattro sceneggiatori che affiancarono Rossellini – Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci e Antonello Trombadori – due erano cattolici e due rappresentativi della sinistra. Anche grazie all’occasione celebrativa del centenario dell’unità d’Italia, un compromesso, francamente al ribasso, alla fine lo si sarebbe comunque trovato. Sotto il profilo politico, una recensione coeva sembra essere ancora oggi la più persuasiva. Si tratta di quella scritta da Guido Fink su «Cinema Nuovo», la rivista cinematografica fondata nel 1952 da Guido Aristarco, decano della critica cinematografica marxista influenzata dal pensiero di György Lukács e di Antonio Gramsci:

Il fallimento di *Viva l’Italia!* è imputabile alla sua natura di compromesso [...]: si combatte il mito del Risorgimento come conquista sabauda, ma si sorvola o si equivoca volutamente sulla posizione della Chiesa e del papato; si parla “bene” di Garibaldi e “male” di Vittorio Emanuele II, ma si finiscono poi per dare tutte le colpe a Cavour, che fra l’altro è l’uomo delle leggi Siccardi e della “libera Chiesa in libero Stato”. Gli autori della sceneggiatura [...] si sono infine accordati su posizioni comunque abbastanza avanzate: a parte l’ipocrita presentazione di preti frati e vescovi filorivoluzionari, per quanto riguarda il resto si può trovare una prudente e decolorata, ma riconoscibile, applicazione della tesi dell’Omodeo, il Risorgimento come frutto di una “discordia” occasionalmente concorde, del convergere casuale di forze contrastanti. In questo senso, e sia pure nei limiti accennati, *Viva l’Italia!* può essere persino un film utile, se paragonato a certi testi scolastici retoricamente “unitari” e sfacciatamente monarchici [Fink 1961].

¹Lanocita A. (Lan) 1961, Rassegna cinematografica, «Corriere della Sera», 11 febbraio, 6.

²Centro cattolico cinematografico 1961, *Viva l’Italia!*, «Segnalazioni cinematografiche», 28 (XLIX), gennaio.

Il dibattito sulla lettura storica data da Rossellini del Risorgimento fu però molto ampio. Se «Il Popolo» raccomandava il film pur criticando l'eccessiva prominenza data al protagonista a scapito di altri personaggi come Mazzini e il Re³, minor successo ebbe il film nei settori della destra: «Il Tempo» non condivideva «il punto di vista storico con cui questi fatti [erano] raccontati senza riconoscere a Vittorio Emanuele ed al Piemonte la parte che [aveva] avuto nelle vicende del 1860 e attribuendo a Cavour il “ruolo» del mestatore subdolo, quasi fosse un “cattivo” di Hollywood» [Rondi 1961]⁴, mentre «Epoca» criticava la demagogica esaltazione della corrente “popolaresca” e rivoluzionaria del Risorgimento che tradiva «la volontà e il desiderio di rivedere la nostra storia nazionale secondo gli schemi e i pregiudizi di oggi». Per il settimanale liberal-conservatore il Risorgimento, così semplicisticamente rappresentato, si riduceva o all'idillio tra Vittorio Emanuele, Cavour, Mazzini, Garibaldi e persino Pio IX o alla contrapposizione tra il «sacrificio di qualche eroe popolare e l'avidità sfruttamento delle vittorie altrui compiuto da un ministro senza scrupoli per conto della monarchia». Il governo veniva poi esplicitamente accusato di non compiere «un passo verso una vera conciliazione nazionale» non avendo «legami con il Risorgimento e con le grandi correnti di idee e di opinione che fecero l'Italia»⁵. Una rivista specializzata come «L'Altro Cinema» giudicava poi il film «un'opera inutile e sbagliata», «di genuina bruttezza» accusandolo di conformarsi «ad una visione ufficiale degli avvenimenti» («spiccatamente antisabaudo, come si conviene in tempo di repubblica») e di minimizzare i «contrastanti neppure oggi completamente placati»⁶. A sinistra, invece, «L'Unità» apprezzò la scelta di narrare la storia di Garibaldi svelando il suo lato umano e lodò quella di dar voce al «Risorgimento tradito, [al] problema di una unità dal basso, che è ancora oggi il problema della democrazia italiana»⁷.

Ma al di là del dibattito coevo qual'è l'immagine della nazione e della sua storia restituita dalla pellicola, che ha assunto un ruolo “ufficiale” nella celebrazione del centenario dell'unità d'Italia, ai cittadini di ambo i sessi? Il film di Rossellini non cadeva nel vuoto. Nel corso degli anni '40 si era ricostruito un patriottismo repubblicano e il Risorgimento aveva giocato un ruolo chiave nella costruzione del nuovo mito nazionale, non solo in occasione del 1948, anno centenario dell'inizio del primo Risorgimento. Il problema, allora, era quello di «rileggere la vicenda risorgimentale alla luce di una maggiore sensibilità verso momenti e aspetti messi ai margini o ignorati dall'indirizzo prevalente durante il ventennio» [Baioni 1997, 222] nonché di sottolineare, come ebbe a scrivere «La Nuova Stampa» di Torino, «la continuità storica e ideale tra il primo e il secondo Risorgimento»⁸, entrambi interpretati come fenomeni di carattere principalmente popolare. I democristiani avevano poi il problema di riqualificare il ruolo dei cattolici nel Risorgimento e di accentuare i lineamenti religiosi dell'800. Questo nuovo approccio al Risorgimento si collocava all'interno del tentativo di ricostruire quello che Emilio Gentile ha chiamato un “credo civico comune” [Gentile 2001, 209] e che avrebbe preso la forma retorica di un “patriottismo espiativo” [Rusconi 1997, 70] per il quale le sconfitte, le sciagure e le pene patite dagli italiani rappresentavano un percorso necessario per purificarsi dalle colpe del fascismo e attraverso il quale ritrovare forma e dignità collettiva.

Il didascalico *Viva l'Italia!*, non innovava molto rispetto all'approccio quarantottesco: il legame tra primo e secondo Risorgimento percorre chiaramente tutta la trama. Esso tuttavia non viene declinato solo nel carattere popolare di entrambi i fenomeni (Garibaldi andò in Sicilia perché Palermo era insorta). Si sottolineano anche la libertà e l'umanesimo come comuni principi ispiratori, nonché il carattere europeo di entrambe le vittorie (Garibaldi portò ai napoletani il ringraziamento di tutta l'Europa). La ricostruzione degli eventi, peraltro, sembra evocare quelli della Seconda guerra mondiale: i palermitani accolgono festanti i liberatori in camicia rossa; il re Borbone lascia Napoli «per risparmiare alla città gli orrori della guerra civile»; durante la Battaglia del Volturno un ufficiale consigliava a Garibaldi di bombardare la città, ma il generale ribatté: «Bombardare una città con la sua popolazione civile? Meglio perdere una battaglia!». Gli stessi personaggi di Garibaldi e Cavour sembrano essere stati scritti per rievocare le differenze tra l'approccio schietto, popolaresco e tuttavia responsabile (Garibaldi viene dipinto più come un generale che come un ribelle) di un leader resistenziale quale potrebbe essere Togliatti e quello diplomatico, freddo, cinico e distaccato di un governativo leader democristiano. In una conversazione con Garibaldi, Mazzini dice: «Cavour basa tutti i suoi piani sul consolidamento della monarchia, non sullo sviluppo della democrazia», mentre Garibaldi paventa di rinviare, sia pure con amarezza, l'immediata liberazione di Venezia e Roma per «l'unità e la pace degli italiani». A quest'asserzione fa eco Mazzini: «certo, guerra civile mai!».

³ V. P. 1961, *Viva l'Italia di Rossellini ieri in anteprima a Roma*, «Il Popolo», 28 gennaio.

⁴ Rondi G. L. 1961, *Viva l'Italia!*, «Il Tempo», 28 gennaio.

⁵ Bartoli D. 1961, *Centenario senza calore. Dal 1911 al 1961 è profondamente cambiato o spirito con cui gli italiani celebrano il Risorgimento*, «Epoca», n. 544, 5 marzo, 21.

⁶ Anonimo 1961, *Parliamo male di Garibaldi*, «L'Altro Cinema. Rivista mensile di cinema l'autore», VII (86), marzo.

⁷ Muzii E. 1961, «*Viva l'Italia!*» presentato a Roma. *Parla il Risorgimento tradito nell'ultimo film di Rossellini*, «L'Unità», 28 gennaio.

⁸ Anonimo 1948, *Il saluto di Torino a Luigi Einaudi*, «La Nuova Stampa», 15 settembre.

Nella scena in cui un gruppo di camice rosse si fa portare in visita al tempio di Segesta emerge il tema della cultura e dell'eredità classica come comun denominatore del popolo italiano. Di fronte alle aspre divisioni lasciate in eredità dalla guerra civile, la ricerca di una continuità con il passato sembra essere l'unica *chance* per ritrovare uno spazio nel mondo. Nonostante le varie operazioni di *maquillage* culturale il Risorgimento non appare un terreno sufficientemente fermo e immune da divisioni, occorre allora rifarsi ad aspetti ancora più profondi. Non a caso la comunità politica di cui il film racconta la creazione è descritta in termini parentali, con continui riferimenti al fatto di essere tutti fratelli, implicando l'idea di una nazione intesa come comunità di sangue la cui appartenenza ha ben poco a che fare con il libero arbitrio. Questo stride naturalmente con l'esaltazione del valore della libertà, ma conferma la contraddizione originaria, insita nel concetto di Stato-nazione, tra «una costruzione razional-legale volta a garantire i diritti di tutti» [Forti 1999, XXIX] e una comunità omogenea quanto a *ethnos* oltre che a *ethos*.

In questa rappresentazione, alle donne era riservato un ruolo meramente esornativo o, ripercorrendo uno stereotipo tradizionale della narrazione patriottica, quello di depositarie del dolore, o di potenziali vittime di violenza carnale da parte dei nemici (i borbonici, nel caso specifico). Non si può quindi non convenire con il «Corriere della Sera» quando afferma che: «L'immissione di due spaesate figure femminili (Tina Louise, giornalista in pantaloni, e la brava Giovanna Ralli, pastorella calabrese) sembra forzata»⁹. La sensibilità dei primi anni '60 porta anche a sottolineare il tema dell'arretratezza del Sud che, secondo la vulgata di allora, viene imputata dal film alla tirannide sotto la quale le popolazioni meridionali vissero per troppo tempo.

La pattuglia sperduta: il canto del cigno di una narrativa espiativa e tricolore

Il patriottismo espiativo, cioè l'idea che la patria italiana sia fondata più sulle sconfitte, le disgrazie e il martirio che sull'eroismo e l'ardimento, informa però di sé soprattutto *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli. Non a caso il film fu trasmesso dalla Rai nel 1961 all'interno del ciclo «Nostro Risorgimento» che intendeva commemorare il centenario dell'unità d'Italia proponendo al pubblico quattro film a tema risorgimentale. Il film, boicottato quando uscì nel 1952 per la sua narrazione anti-conformista, racconta, indicativamente, della sconfitta savoiarda di Novara (20-23 marzo 1849), attraverso gli occhi di una pattuglia dispersa. Il messaggio patriottico espiativo viene addirittura esplicitato, in termini in vero piuttosto retorici e didascalici, nella scena finale quando la pattuglia arriva finalmente a Novara per trovare solo morte e devastazione, sottolineate da un campo lungo che riprende il luogo della battaglia con una donna in gramaglie chinata su un ferito per accudirlo amorevolmente e i soldati raccolti intorno a un tricolore sgualcito. Una voce fuori campo commenta così:

È il 23 marzo. Sulla pianura di Novara si è combattuto aspramente [...]. Qui, su questa pianura, finisce la breve guerra del '49 e finisce la storia della nostra pattuglia, del capitano Saviati e dei suoi uomini. A Brescia, a Venezia, a Roma soldati e popolazione continuano a combattere e a resistere. Da queste lotte, da queste *sconfitte*, da questo *sacrificio comune* venivano infrante le barriere tra regione e regione. Al di là di una *disfatta*, nasceva una nazione.

D'altronde la retorica del sacrificio, oltre a compiacere la sensibilità cattolica, era già stata individuata da De Amicis come un efficace strumento pedagogico: le sconfitte sono persino più importanti delle vittorie perché offrono un potente esempio di abnegazione che impone ai singoli doveri e obblighi nei confronti della più ampia comunità. Il debito verso De Amicis viene notato anche dall'Aristarco, il quale comunque ne critica il sentimentalismo: «il ragazzo che muore per prendere il berretto del soldato piemontese» [Aristarco 1954].

Il tema espiativo viene ripreso nel corso del film e intessuto di una forte pulsione pacifista soprattutto nella risposta di Saviati alla domanda del soldato Barra: «perché siamo qui?». Il capitano risponde:

[...] ora che tutto va male è difficile dire perché siamo qui. Eppure pensa ai giorni che abbiamo trascorso insieme, al nostro passato. Forse noi siamo qui perché Malanno possa riattraversare il fiume senza più essere colpito, perché il tenente Arioldi riveda la sua bella bionda lombarda, perché Alfredi riprenda i suoi libri, perché Ronco torni a tendere trappole alle lepri e a lavorare in risaia e tu nella tua Liguria.

Come si vede le ragioni sono più umane che nazionali-patriottiche e tutte volte a una rapida fine della guerra affinché una normale vita pacifica possa riprendere. Il patriottismo espiativo si saldava così con il pacifismo secondo i dettami del discorso nazionale italiano dell'immediato secondo dopoguerra. Questa saldatura viene rafforzata anche dall'episodio del volontario che prima viene schernito («Ti piace fare la guerra?») gli chiede un

⁹ Lanocita A. (Lan) 1961, Rassegna cinematografica, «Corriere della Sera», 11 febbraio, 6.

commilitone) e poi rimane ucciso in uno scontro, quasi a punizione per il suo entusiasmo guerresco. Un destino che, paradossalmente, riecheggia la diffidenza verso i volontari delle forze regie. Saviati poi aggiunge:

Sono fuggito da Napoli dove ho lasciato il mio amico Settembrini e tanti altri anche loro con le nostre stesse *sofferenze*, dubbi, speranze. E con loro e con noi altri uomini e *donne*, contadini, studenti, borghesi, popolani, delle Venezie e della Calabria, della Sicilia e delle Marche; uniti dagli stessi *dolori* e speranze, divisi solo da una striscia di terra, da qualche collina, da poche braccia d'acqua. Credo Barra che solo per questo siamo qui: perché quelle strisce di terra, quella collina, quelle braccia d'acqua non ci dividano più.

Se patriottismo doveva essere, non poteva che essere umano e dolente, basato su dolori e sofferenze oltre che su speranze. Da queste citazioni emerge anche la classica concezione popolare («soldati e popolazione continuano a combattere e a resistere»), conciliatoria (un soldato piemontese racconta di Garibaldi a un bambino esaltandone la figura e condividendone il mito) e interclassista del Risorgimento che ben si sposava con la narrazione del secondo Risorgimento.

Non a caso i personaggi (o le figure?) comprendono un capitano di origine napoletana, un tenente piemontese, un sergente e soldati di altre regioni e condizioni sociali; essi costituiscono una specie di campionario, sono i rappresentanti non solo di diverse classi ma anche di diverse parti d'Italia. Dando a questi personaggi il valore di "simbolo", risulta che tutti, contadini (il soldato Rocco, a esempio, è un bracciante) e classe colta, elementi dell'esercito regolare e volontari (e volontario è il soldato studente), hanno contribuito, in ugual misura, e in massa, ai moti risorgimentali [Aristarco 1954].

Il legame che Nelli fece tra i due periodi viene notato anche dall'Aristarco:

La tendenza ai simboli, a dare del '49 un'interpretazione drammaticamente moderna, conduce il regista di *La pattuglia sperduta* a identificare il Risorgimento con la Resistenza [...]. Significativi, in merito, questi otto soldati, che sono più partigiani che soldati (lo studente e il sergente che fanno saltare il deposito austriaco), quel capo cascina che agisce con la persuasiva chiarezza di un papà Cervi o uno dei suoi sette figli («L'è la guerra, fate voi quello che dovete fare», risponde al capitano che chiede di difendersi nella cascina; e poi, rivolto ai familiari: «Coraggio donne, è toccato a noi»), quella fucilazione, quell'ufficiale austriaco che, dopo aver toccato con la spada il petto del "giustiziato", grida di incendiare la cascina, e la presentazione stessa dell'austriaco, degli austriaci [Aristarco 1954].

In omaggio alla sensibilità del tempo le donne sono ben rappresentate sia pure in maniera molto tradizionale: la madre di un soldato che si lamenta per la partenza del figlio, una madre con in braccio un bambino che urla terrorizzata alla visione degli austriaci che saccheggiano e uccidono; una vittima della brutalità nemica; le figlie di un contadino che medicano i soldati e offrono loro da bere e mangiare. Al di là dei ruoli, emerge chiaramente come il corpo della donna continui a rappresentare quello della patria. La scena in cui gli austro-ungarici maltrattano una donna lasciando intendere la possibilità di una violenza carnale, rinforza l'idea che la comunità nazionale abbia dei confini sessuali e una struttura interna basata sul matrimonio monogamico, la progenie e sulla certezza della paternità. Valori sicuramente apprezzati dal partito di maggioranza relativa sia nel 1952 sia nel 1961. Più innovativa è la rappresentazione del maschile: un giovane soldato scoppia in lacrime dopo dodici ore di marcia massacrante. Nulla era rimasto del marziale virilismo fascista, ma a rinnovarsi e umanizzarsi non era solo lo stereotipo maschile. Come ha notato Alberto Monticone, nella coscienza popolare si definì «un'identità rinnovata e straordinariamente umana del soldato italiano» [Monticone 1987, 257] che mutò profondamente persino il modo di pensare le forze armate.

Infine è interessante notare come viene rappresentato il nemico: i soldati austro-ungarici – rappresentati come ricchi, arroganti e violenti (potenziali minacce alle donne e ai bambini) – parlano in tedesco. Oltre a non essere doppiati, però, essi non sono neanche sottotitolati, a sottolineare (anche per il pubblico) l'estraneità del nemico, che viene, con questo *escamotage* linguistico, appiattito sullo stereotipo classico del nemico nazionale: il tedesco, che nella memoria collettiva italiana, soprattutto dopo le due guerre mondiali, si confonde con l'austriaco divenendo sinonimo *tout court* dell'oppressore, del carnefice, del barbaro, che appunto parla un idioma incomprensibile [Collotti 1997, 65-86].

D'altronde, lo stesso Nelli, si proponeva di seguire una narrativa «capace di superare le aureole e i limiti del tempo, per un'interpretazione drammaticamente moderna dei fatti storici, un'interpretazione cioè capace di

raccontare la storia come vita degli uomini». E ancora: «Gli otto componenti della pattuglia, vivi o morti, vogliono essere “i simboli di quella coscienza nazionale che al di là della disfatta di Novara fece dell'Italia una nazione moderna”» [Aristarco 1954].

Tuttavia, se un patriottismo espiativo e dolente nel 1952 poteva ancora servire allo scopo di dare un senso alla sconfitta e di favorire una rielaborazione del lutto collettiva, come insegnava la retorica cristiana sul sacrificio, nel 1961, nel pieno del miracolo economico, questa narrativa era destinata ad aver poca o nessuna presa sul pubblico.

Già nel 1954 veniva messa in discussione persino l'interpretazione canonica della continuità tra primo e secondo Risorgimento da parte marxista ed ex-azionista:

È vero che esistono concordanze e incidenze tra Risorgimento e Liberazione, una continuità storica, tanto che qualcuno chiama questa ultima secondo Risorgimento; ma, come il Calamandrei ha avuto occasione di ricordare anche in questi giorni al generale Cadorna, i partigiani non combatterono per la maggior gloria della dinastia sabauda, per conservarle il suo posto di classe dominante, per difendere i privilegi di una classe; la Resistenza non è stata una conquista regia ma popolare, non fenomeno di una minoranza ma insurrezione dal basso: la continuità storica consiste nel fatto che il popolo, a distanza di un secolo, ha potuto e saputo fare quanto non seppe e non poté fare a Novara e altrove [Aristarco 1954].

A venire sotto scrutinio era l'intero approccio storiografico al Risorgimento. Sempre l'Aristarco sostenne che un film su quel periodo:

Non può ignorare [...] la «necessità che in Italia abbia luogo una riforma intellettuale e morale legata alla critica del Risorgimento come "conquista regia" e non movimento popolare» per opera di Gobetti, Dorso, Gramsci. La necessità di non fermarsi a una pura constatazione, come fa invece il Missiroli, ma ricercare cause ed effetti di una conquista che fu appunto regia e non popolare: la ragione a esempio per cui la minoranza che ha guidato i moti del Risorgimento non è "andata al popolo", né ideologicamente né economicamente, e perché i liberali di Cavour concepirono l'unità non come movimento nazionale dal basso: «Perché dunque in Francia il moto fu popolare e in Italia no? La famosa minoranza italiana "eroica" per definizione [...], che condusse il moto unitario, in realtà si interessava di interessi economici più che di formule ideali e combatté più per impedire che il popolo intervenisse nella lotta e la facesse diventare sociale (nel senso di una riforma agraria) che non contro i nemici dell'unità» [Aristarco 1954].

Senso: la perdita dell'innocenza della comunità azionale

Non a caso, il 1954 fu anche l'anno di uscita di *Senso*, il primo dei due lungometraggi sul Risorgimento di Luchino Visconti che, ovviamente, considerando che Guido Aristarco lo ha definito un film “rivoluzionario” [Aristarco 1955] e il Brunetta «l'omaggio del regista all'interpretazione del Risorgimento di Gramsci» [Brunetta 2003, 77] e nonostante altri l'abbiano considerato «il miglior esempio di film storico del cinema italiano» [Viganò 1997, 165], non venne poi inserito dalla Rai nel ciclo “Nostro Risorgimento”.

Basato sull'omonimo testo letterario di Camillo Boito del 1883, Visconti non lesinò suggestioni tratte dai grandi romanzi del mancato compimento della rivoluzione borghese come *Il rosso e il nero* e *La certosa di Parma* [Bencivenni 1995, 35]. Quel che gli premeva, ha scritto Italo Calvino, «è il dramma della decadenza in tempo di rivoluzione, il “cupio dissolvi” d'una società vista con la partecipazione e insieme l'odio di chi fin troppo la conosce» [Calvino 1954]. Seguendo la lezione gramsciana per la quale nel 1866, mentre l'Italia era alla ricerca dell'unità geografica, l'Europa viveva conflitti di classe di ben altra portata, questo “esteta marxista” [Viganò 1997, 167] sottrasse quegli avvenimenti alla retorica nazionalista per inquadrarli in una dialettica di classe e restituirli così a una prospettiva europea, riscontrabile anche nelle scelte musicali: al patriota Verdi, Visconti affiancò il compositore austriaco Bruckner. Non a caso Casiraghi commentò su «l'Unità»: «un'opera d'arte di alta maturità, di un vigore critico che investe [...] una faccia della storia moderna, la faccia negativa, e la giudica» [Pierotti et al. 2004, 542]. Come avrebbe fatto Rossellini nel 1961, anche Visconti «ripropone la vicenda risorgimentale del 1866 come una metafora della vicenda resistenziale del 1945» [Micciché 2004, 228]. Una scelta criticata da Contini su «Il Messaggero» dove, oltre a spezzare «una lancia in favore dell'Austria asburgica, tollerante e illuminata», condannò «l'equazione forzata fra patrioti ottocenteschi e partigiani» [Pierotti et al. 2004, 533]. Le scene di battaglia «sono volutamente prive di *pathos* e di primi piani poiché ritraggono una guerra inutile [...] e giudicata politicamente da Visconti per bocca di Franz [il tenente austriaco]: “Cos'è la guerra in definitiva se non un comodo metodo per obbligare gli uomini a pensare e ad agire nel modo più conveniente a chi li domina?”» [Bencivenni

1995, 36]. Se il patriottismo espriativo franava sotto i colpi della critica marxiana, il pacifismo, un altro perno del discorso pubblico nazionale del secondo dopoguerra venne invece rafforzato. Ed è proprio in Franz che, ha notato l'Aristarco,

Visconti individu[ò] con interezza l'esponente di una classe dominante, di una società, di un mondo in disfacimento, e la coscienza di questo disfacimento. «Che mi importa», [avrebbe urlato] alla fine, «che i miei compatrioti abbiano oggi vinto in una località chiamata Custoza, quando l'Austria tra qualche anno non ci sarà più, e il mondo cui apparteniamo è destinato a scomparire?» [Aristarco 1955].

Ma in disfacimento non erano solo quella classe, quella società e quel mondo, bensì anche gli stereotipi di genere a essi collegati. Livia, che appartiene allo stesso mondo di Franz, «è soprattutto una donna dominata dalla passione con [solo alcuni] momenti di lucidità» [Aristarco 1955], essa è però caricata anche di connotazioni storiche, oltre a quelle romantiche, apparendo come l'anello di congiunzione debole tra due mondi, due epoche: pur non estranea a simpatie risorgimentali, tradisce per via di un'incontrollabile passione verso un amorale ufficiale austriaco che sarà fucilato per la delazione di lei. L'eroina viscontiana, «prima passionale e poi vendicativa nei confronti dell'uomo che l'ha usata per i propri scopi», è impersonata da Alida Valli che rappresenta «un modello di fascino femminile contrassegnato da un'espressività melanconica, controllata, algida» [Di Marino 2004, 480]. L'universo maschile è rappresentato in modo più articolato segnando l'avvicendamento tra il maschio aristocratico – stretto tra il dongiovannismo vanesio di Franz, la fredda insensibilità dei suoi commilitoni e il cinico affarismo del Conte – e quello virtuoso, tipico dell'Italia liberale, incarnato dal patriota Ussoni, inserito *ex novo* rispetto alla novella di Boito, «personaggio-simbolo che veicola la contaminazione della Storia nella *story*» [Micciché 2004, 228].

Non sorprenderà, allora, che il film venne colpito dalla censura, la quale si scagliò soprattutto su «quelle parti che mostravano il rifiuto dello Stato Maggiore italiano di fare entrare nella lotta i patrioti civili, perché ne temeva gli impulsi democratici: scene che [...] chiarivano il significato politico della vicenda e gli impliciti cenni al riassorbimento della lotta partigiana dopo la Resistenza» [Bencivenni 1995, 35]. Ecco un dialogo censurato: «Parliamoci francamente capitano», dice Ussoni, «l'ordine che lei mi ha trasmesso rispecchia la ripugnanza di tutto l'esercito, a cominciare dal generale Lamarmora, per le forze rivoluzionarie. È chiaro che si vogliono escludere queste forze dalla guerra». Risponde il capitano: «Le nostre forze sono impegnate in durissimi scontri. L'esito della guerra è sicuro [...]. L'esercito regolare basterà alla patria». Visconti fu anche costretto a cambiare il titolo originario, giudicato disfattista, e a girare un nuovo finale:

[...] il film si sarebbe dovuto chiamare *Custoza* e concludere non sulla fucilazione di Franz, ma sulle lacrime di un soldatino austriaco: un giovanissimo contadino [...] che gridava «Viva l'Austria!», il giorno di una vittoria inutile, che non avrebbe impedito né la sconfitta nella guerra, né il futuro dissolversi dell'impero [Bencivenni 1995, 35].

Il film venne in ogni caso giudicato diffamatore delle forze armate dalla DC e completamente ignorato al Festival di Venezia dove non vinse alcun premio.

Per comprendere la portata della rottura di *Senso* sia sotto il profilo del discorso pubblico nazionale, sia sotto quello più strettamente cinematografico, basti leggere il giudizio dell'Aristarco:

Con *Senso* si può dire dunque che nasce davvero, nell'accezione di un Tolstoj o di un Nievo, il grande film storico, il romanzo cinematografico; esso esprimerà il bisogno di attraversare, parafrasando il Russo, la coscienza cinematografica nazionale [...] perché le passioni si calino da un mondo astratto nel mondo vivo delle "opere" umane in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, maturi il riscatto e la catarsi del nostro presente; e per tale via il romanzo cinematografico storico diventerà romanzo patriottico, liberale, o anticlericale [Aristarco 1955].

Questo vale nonostante Visconti usi una non certo nuova chiave narrativa melodrammatica che non impedirà a Livio Micciché di inserire *Senso* «tra i migliori esempi di film storico dell'intera filmografia italiana, e non solo italiana» [Micciché 2004, 231].

Il Gattopardo: un'interpretazione classista del passato

Questa esigenza di rileggere in termini marxiani il Risorgimento sarebbe stata nuovamente espressa da Visconti nel 1963, dopo le celebrazioni di Italia '61, con *Il Gattopardo*: «fui sollecitato all'impresa», affermò il regista, «da una precisa spinta critico-ideologica» [Trombadori 1963, 24]. Già l'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi

di Lampedusa, pubblicato postumo nel 1958 e che raggiunse quasi cinquecentomila copie di tiratura [Marotta 1965], suscitò polemiche persino a sinistra: Alicata lo considerò una “caricatura del Risorgimento”. Trombadori, invece, lesse «nella descrizione delle riassorbite istanze risorgimentali, un’analogia ai mortificati ideali della Resistenza» [Bencivenni 1995, 54].

Rispetto a *Senso*, la contrapposizione tra aristocrazia e borghesia è più caratterizzata e viene incarnata in due tipi maschili assai diversi: don Fabrizio di Salina, che incarna i valori positivi della sua classe intrecciati a un orgoglioso dongiovannismo che crea una sorta di complicità maschile intergenerazionale con Tancredi, e don Calogero Sedàra l’uomo nuovo arricchitosi con i suoi traffici, il pio, il rozzo *parvenu* del nuovo corso. Anche i personaggi femminili giocano un ruolo simbolico importante: la contrapposizione questa volta è tra Concetta, la promessa sposa di Tancredi, che don Fabrizio definisce «placida, sottomessa», «passivamente virtuosa», e Angelica, una più genuina e moderna figlia del popolo che, sempre secondo il Principe, potrebbe meglio «aiutare Tancredi a salire le scale sdruciolevoli della società». Come ha notato Luciano De Giusti:

Attraverso lo stringato nucleo diegetico della «bellezza di Angelica data in pasto alla voracità di Tancredi», si rendeva leggibile il contratto storico tra l’antica nobiltà al tramonto e la nuova borghesia in ascesa, fondata sulla trasfusione di prestigio e denaro usati come valori intercambiabili a saldare un nuovo blocco sociale [De Giusti 2001, 76].

Il parallelo tra la vicenda storica e quella privata dei personaggi è esplicito nel film: «Tancredi è un giovane che insegue i suoi tempi, tanto in politica quanto nella vita privata», dice don Fabrizio a sua moglie che, invece, critica aspramente il nipote: «prima ha tradito il re e adesso tradisce noi e Concetta con una che non ha il nostro sangue». Ma sarà il lealista don Ciccio a sferrare la critica più aspra alla decisione del Principe di chiedere la mano di Angelica: «È una porcheria! Il nipote vostro non doveva sposare la figlia dei nostri nemici [...] cercare di sedurla, come dicevo io, è un atto di conquista, ma così è una resa senza condizioni, è la fine dei Falconeri [la famiglia di Tancredi] e anche dei Salina». E don Fabrizio: «Questo matrimonio non è la fine di niente, è il principio di tutto invece. E questo rientra nelle migliori tradizioni». L’assonanza tra la nuova retorica nazionale e quella vecchia di ceto è più che evidente e trova nel corpo posseduto o abbandonato della donna il suo minimo comun denominatore nonché l’elemento aggregante (o disaggregante) per eccellenza. D’altronde Visconti assunse il punto di vista del principe di Salina raccontando il crepuscolo di un’epoca riflesso nel suo animo e offrendo la dimensione storica solo in trasparenza, attraverso il vissuto del protagonista, appunto [De Giusti 2001, 76].

«Perché tutto rimanga come prima, occorre che tutto cambi», la celebre battuta trasformista di Tancredi che combatte con i garibaldini in modo da avere poi la necessaria influenza per evitare la repubblica, ben riassume sia la tensione tra il vecchio mondo che non vuole sparire e il nuovo che stenta a realizzarsi, sia il tradimento degli ideali risorgimentali indicati sempre con i termini di “repubblica” o “rivoluzione” senza mai fare riferimento all’unità d’Italia. Siamo ben lontani dagli sforzi compromissori per le celebrazioni del centenario dell’unità d’Italia del *Viva l’Italia!* di Rossellini. Qui Visconti affonda il coltello nella piaga di una questione meridionale irrisolta che fa apparire il Risorgimento più come un’annessione che un’unificazione e che lacera la memoria storica dall’unità in poi [Iaccio 2001, 204]. Per Visconti il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa rappresentava un’occasione imperdibile per riprendere il discorso storico di *Senso* e offrire nuovamente al pubblico l’acquisizione della storiografia a lui più vicina (Gobetti, Salvatorelli, Salvemini, Gramsci) sul Risorgimento visto come una «rivoluzione mancata, o meglio tradita» [Trombadori 1963, 24]. Non a caso il film finisce con gli echi della fucilazione di coloro che Tancredi definisce «esaltati che hanno disertato per tornare con Garibaldi» a combattere in Aspromonte nel 1862. Allo schioppo dei fucili don Calogero esclama: «Bel esercito! Fa sul serio! È proprio quello che ci voleva per la Sicilia. Ora possiamo stare tranquilli». Furono i Tancredi e i don Calogero i veri vincitori del Risorgimento, perché oltre a sventare la rivoluzione popolare riuscirono a cambiare radicalmente anche la cultura, lo stile, i cerimoniali della classe dominante sconfiggendo insieme Mazzini e don Fabrizio che, dopo aver pianto nel bagno di palazzo Ponteleone dove gli aristocratici celebravano la loro illusoria sopravvivenza, in ultimo, ormai estraneo sia alla vecchia aristocrazia in declino sia ai volgari profittatori del nuovo corso, «si inginocchia al passaggio del viatico e pronuncia la sua estrema invocazione di morte». Tutto cambiava quindi, ma solo perché tutto rimanesse come prima. Una immobilità, sottolineata dalla regia di Visconti nei suoi tratti formali e nell’ampiezza della sequenza del ballo, che sembra abolire «la Storia, nella sua essenza di avvento del nuovo e irruzione del mutamento» [De Giusti 2001, 77]. «Una immobilità cui il regista si proponeva di attribuire un significato polemico, indicando nel trasformismo e nell’immobilismo di ieri le premesse alla stasi politica attuale» [Bencivenni 1995, 54]. Eppure, il «film deluse le attese di chi, Guido Aristarco per tutti, auspicava una prosecuzione e un approfondimento del discorso critico iniziato con *Senso*. [...] Qui nessuna forza positiva della storia, neppure labile, si profila come alternativa all’*epos* della decadenza cantato con struggente nostalgia» [De Giusti 2001, 80].

Conclusioni

A cavallo degli anni '60, la dominante narrazione patriottica, di cui gli avvenimenti risorgimentali costituiscono una componente essenziale, iniziò così a essere affiancata da interpretazioni storiche alternative, popolarizzate con grande successo dal mezzo cinematografico.

La crisi della guerra civile e del secondo dopoguerra aveva portato gli italiani a rivolgersi istintivamente al passato remoto per ritrovare la sicurezza di una tradizione, di un *habitus* mentale condiviso, per recuperare il senso e l'essenza di uno stare insieme [Bourdieu 1983]. Il Risorgimento era l'unico luogo temporale a cui fare riferimento dopo un'adeguata azione di de-fascistizzazione. Ma questo non era sufficiente, occorreva trovare una forma narrativa altrettanto rassicurante e quindi calata in una tradizione ancora più radicata. La forma del patriottismo espiativo, con le sue risonanze cristiane era senz'altro la più adeguata sotto questo profilo. Essa inoltre soddisfaceva l'urgente esigenza di affrontare il penoso processo di elaborazione dei tanti lutti che avevano colpito la maggior parte degli individui e delle famiglie italiane.

Nonostante le numerose differenze con il passato, prima fra tutte la crisi del "Mito dell'Esperienza della Guerra"¹⁰, altrettante erano le continuità, tra le quali spiccava il tema nazionale quale fattore dominante. Furono l'avvento e l'affermazione della società dei consumi, proprio nel torno di tempo di cui si occupa questo saggio, a precipitare la crisi dei codici retorici tradizionali, come dimostrano la storia della letteratura oltre che del cinema italiani¹¹. A partire da *La dolce vita* di Fellini (1960), ma già anche da *Il grido* di Antonioni (1957), il cinema italiano, nella sua declinazione non storica, fu prontissimo a registrare questi mutamenti, senza nascondere un certo disagio e qualche apprensione.

Negli italiani che vivevano a cavallo degli anni '60 il ricordo della guerra e dei lutti che essa aveva portato appariva sempre più lontano e sfumato. La maggior parte di essi era impegnata a cogliere le opportunità aperte dal miracolo economico, mentre si affacciava alla vita adulta, e quindi alla più ampia società, tutta una generazione nata dopo la caduta del fascismo.

Venne così a deflagrare rovinosamente la tensione dialettica che dal 1945 aveva congiunto la "tradizione" – ovvero una serie di modelli culturali e gerarchie sociali – con la "democrazia", intesa come una spinta per una progressiva estensione della partecipazione diretta alla vita della comunità nazionale a settori sempre più ampi della popolazione [Schwarz 2010, 277].

Una trasformazione epocale che non può non evocare quella che, non a caso nello stesso torno di tempo, dipinse Visconti in *Senso* e ne *Il Gattopardo*.

Questo non portò però con sé una rimozione del passato prossimo, anzi il riferimento all'antifascismo, alla Resistenza e ai partigiani era sempre più pregnante nelle manifestazioni e nei comizi – basti pensare ai fatti del luglio 1960 e all'interesse suscitato tra i giovani con le magliette a strisce per le "lezioni sull'antifascismo" [Aristarco 1959] -, sui giornali, nei libri e, naturalmente al cinema con l'ondata di film resistenziali seguita al successo del *Generale della Rovere* di Rossellini, che vinse *ex equo* con *La Grande Guerra* alla XXVII Mostra del Cinema di Venezia del 1959.

Questo *revival* – spiegabile proprio con il «progressivo distanziamento dal passato mitico fondante il patto sociale» e il conseguente tentativo di colmare quella distanza temporale rivendicando «con accresciuta forza un rapporto di affinità [...] con quella storia» [Schwarz 2010, 278-279] – era però qualitativamente diverso dal tributo fatto negli anni precedenti: più scolorito sotto il profilo emotivo, poiché il trauma della perdita di una persona cara era nella maggioranza dei casi riassorbito, si caricava di una valenza politica più ideologizzata e persino bellicosa, dopo gli anni di censura imposti da un centrismo agonizzante e tentato dalle sirene neofasciste, resa possibile dal nuovo clima instaurato dall'apertura a sinistra che avrebbe portato da lì a poco al primo governo organicamente di centro-sinistra.

Al cuore di questo nuovo clima stava l'incontro tra il desiderio dei più anziani «di trasmettere un messaggio, di passare il testimone alle nuove generazioni» [Schwarz 2010, 279] e il radicalismo giovanile, contestatario e di classe, sempre più entusiasta per il mito rivoluzionario e sempre più lontano dal tricolore. Furono proprio queste

¹⁰ Con questa espressione George Mosse [2005, 7] ha definito quel sistema retorico che consentì "di rimuovere la realtà della guerra" e di "legittimare l'esperienza della guerra" presentando il primo conflitto mondiale come un evento epico ed elettrizzante.

¹¹ Romano Lupperini [2001] si spinge sino ad individuare in un anno preciso, che non è il 1945, una cesura significativa tra due diverse fasi della narrativa del secondo dopoguerra: il 1956.

le nuove categorie attraverso le quali venne reinterpretato non solo il passato più prossimo, ma anche quello risorgimentale.

Sotto questo profilo, *La pattuglia sperduta* rappresenta il canto del cigno di una narrativa espiativa e tricolore datata e ormai poco utile. Gli italiani del '61, ma già anche quelli della seconda metà degli anni '50, si sentivano molto più accomunati dalla sfide e dall'entusiasmo per il dirimpente processo di modernizzazione che si stava svelando sotto i loro occhi, che da un lutto ormai rielaborato sia individualmente sia collettivamente. La modernità, piuttosto che le sconfitte potevano essere il nuovo collante.

Se Rossellini avvertì l'esigenza di lasciarsi alle spalle la pesante retorica espiativa così come quella eroica e oleografica, non si spinse fino ad abbracciare le interpretazioni storiche più radicali e rimase ingabbiato in un compromesso celebrativo che lo portò a presentare, secondo la lezione dell'Omodeo, «il Risorgimento come frutto di una “discordia” occasionalmente concorde, del convergere casuale di forze contrastanti» [Fink 1961], riproponendo l'idea acquiescente di un Risorgimento popolare.

Sarebbe stato il Visconti di *Senso* e de *Il Gattopardo*, a rompere con la retorica tradizionale abbracciando un'interpretazione più classista del passato per niente incline a facili patriottismi, pur non essendo lui un giovane rivoluzionario e neanche del tutto scevro di alcune nostalgie e di un certo pessimismo. Visconti però si colloca nella tradizione pacifista del discorso nazional-patriottico non cessando di reiterare le sue condanne alla guerra. Un elemento permanente, quindi, fu il declino del mito della guerra che, però, «va di pari passo con lo sconvolgimento dei tradizionali equilibri tra il maschile e il femminile». Se le donne ebbero ruoli originali nella realtà come al cinema, i film analizzati mostrano chiaramente come delle novità potessero ricombinarsi con simboli e codici più tradizionali: «il corpo della donna continua[va] a essere allegoresi della nazione» [Schwarz 2010, 249]. A innovare maggiormente fu ancora una volta Luchino Visconti che, in *Senso*, non rappresentò una comunità nazionale innocente come avevano fatto i suoi colleghi neorealisti: il “male” e la corruzione erano annidati all'interno della comunità. Tuttavia, essi continuavano a incarnarsi in una figura femminile che, dopo aver tradito il marito, tradì anche i compatrioti per un abietto uomo straniero che non l'amava. La contessa Serpieri pareva così incarnare insieme una classe, nel suo tradimento, e il calvario dell'intera comunità nazionale, nel suo patire ed espiare. Ne *Il Gattopardo*, invece, la transizione venne a compimento e le donne non furono più incarnazioni metonimiche della patria, ma solo delle rispettive classi sociali di appartenenza. Una scelta che andava di pari passo con l'importanza che la classe stava riacquistando nella retorica politica giovanile come nucleo attorno al quale sviluppare sentimenti di appartenenza.

Bibliografia

Aristarco G. 1954, *Pattuglia sperduta*, «Cinema Novo», 15 agosto.

Aristarco G. 1955, *Senso*, «Cinema Novo», 10 febbraio.

Aristarco G. 1959, *Estate Violenta*, «Cinema Novo», 15 novembre.

Baioni M. 1997, *Cento anni di storia e memoria risorgimentali, 1895-1995*, Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano.

Banti A. M. 2005, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino: Einaudi.

Bencivenni A. 1995, *Luchino Visconti*, Milano: Editrice Il Castoro.

Bourdieu P. 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna: Il Mulino, 1983 (I ed. 1979).

Brunetta G. P. 2003, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari: Laterza.

Calvino I. 1954, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, «Cinema Novo», 25 settembre.

Collotti E. 1997, *I tedeschi*, in Isnenghi M. (ed.), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Roma-Bari: Laterza, 65-86.

De Giusti L. 2001, *La transizione di Visconti*, in De Vincenti G. (ed.), *Storia del cinema italiano: 1960/1964*, X, Venezia: Marsilio, 69-81.

-
- Di Marino B. 2004, *Corpi in eccesso. L'evoluzione dell'attore*, in Bernardi S. (ed.) 2004, *Storia del cinema italiano: (1954/1959)*, vol. IX, Marsilio: Venezia, 471-486.
- Ferro M. 1993, *Cinéma et Histoire*, Paris: Éditions Gallimard.
- Fink G. 1961, *Viva l'Italia!*, «Cinema Nuovo», (151), giugno.
- Forti S. 1999, *Le figure del male*, in Arendt H. 2003, *Le origini del totalitarismo*, Torino: Edizioni di Comunità, XXVII-LIV.
- Gentile E. 2001, *Le religioni della politica*, Roma-Bari: Laterza.
- Iaccio P. 2001, *Il cinema rilegge cent'anni di storia italiana*, in De Vincenti G. (ed.), *Storia del cinema italiano: 1960/1964*, vol. X, Venezia: Marsilio, 191-206.
- Lupperini R. 1981, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino: Loescher.
- Marotta G. 1965, *Di riffe o di raffè*, Milano: Bompiani.
- Merolla M. 2004, *Italia 1961. I media celebrano il centenario della nazione*, Milano: FrancoAngeli.
- Micciché L. 2004, *Visconti e il melodramma*, in Bernardi S. (ed.), *Storia del cinema italiano: 1954/1959*, vol. IX, Venezia: Marsilio, 227-239.
- Monticone A. 1987, *Le forze armate*, in Comitato per le celebrazioni del 40° anniversario della Repubblica (ed.), *La nascita della Repubblica: atti del Convegno di studi storici: Roma, Archivio centrale dello Stato, 4-5-6 giugno 1987*, Roma: Presidenza del Consiglio dei ministri, Direzione generale delle informazioni, dell'editoria, artistica e scientifica.
- Mosse G. L. 2005, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari: Laterza.
- Pierotti F., Rossi G. M., Vitella F. 2004, *Il cinema nei quotidiani*, in Bernardi S. (ed.), *Storia del cinema italiano: 1954/1959*, vol. IX, Venezia: Marsilio, 531-548.
- Rusconi G. E. 1997, *Patria e Repubblica*, Bologna: Il Mulino.
- Schwarz G. 2010, *Tu mi devi seppellir. Riti funebri e culto nazionale alle origini della Repubblica*, Milano: UTET.
- Sorlin P. 1984, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze: La Nuova Italia.
- Trombadori A. 1963, *Dialogo con Visconti*, in Cecchi d'Amico S. (ed.), *Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, Bologna: Cappelli.
- Viganò A. 1997, *Storia del cinema storico in cento film*, Genova: Le Mani.