

NOI CREDEVAMO: APPROFONDIMENTO

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

Storie minori / Storia plurale (articolo di Alessandra Mallamo tratto dalla rivista **Cineforum**, n° 500, pp. 64-66)

Noi credevamo è la storia contraddittoria e complessa della nascita del nostro Paese, narrata tramite eventi che potremmo dire secondari o, molto più allusivamente, "collaterali" visto che non offrono certo una visione edificante dell'esperienza Italia.

La prospettiva meridionalista scelta da Martone, coerente con il romanzo da cui il racconto è tratto¹, descrive un movimento storico che non solo non si è realizzato a partire dal basso, inteso in senso socio-economico, geografico e culturale, ma che ha finito per lasciare irrisolti, se non esacerbare, i problemi connaturati al farsi dell'Unità. L'opera muove dunque dal Sud e ritrova le prime immagini nel 1828, quando la repressione borbonica contro gli insorti cilentani instilla nei tre protagonisti l'afflato libertario che porterà all'affiliazione alla Giovine Italia. L'insurrezione non è solo un riferimento utile per comprendere i motivi di un vissuto personale; molto più sottilmente, la sua messa in scena inaugura un particolare procedimento narrativo, che avanza per risonanze e rimbombi e trova il suo centro d'equilibrio in Domenico.

Il regista costruisce una struttura che si regge tutta su corrispondenze interne senza mancare di gettare rapide occhiate verso l'esterno. In un certo qual modo, il film si avvita su stesso e, a ogni giro della vite della Storia, a ogni assonanza tra momenti diversi, ritrova un piano di significato e un cortocircuito linguistico: ecco che l'eccidio delle guardie borboniche in apertura riflette macabro quello compiuto dai soldati piemontesi nella parte finale, contro i briganti e le camicie rosse, ecco che il grido «Lasciateli recitare», che alza all'inizio Cristina di Belgioioso a sostegno degli attori nel teatro parigino, fa ancora eco quando gli artisti fattisi combattenti scherniscono Crispi e vengono interrotti proprio da altri Garibaldini. Vi è poi il contrappunto dell'andar via a fare l'Italia e del tornare indietro quando l'Italia è fatta, monarchica. Questi piani, come cerchi nell'acqua, si stringono intorno al protagonista fino a materializzarsi al suo fianco, nella prima e nella terza parte del film, rispettivamente nei personaggi di Salvatore e di Angelo: il primo guarda in faccia la realtà e sceglie la rassegnazione, l'altro fa altrettanto ma le oppone la cecità della violenza. Scelte speculari, inconciliabili e, al contempo, ramificazioni del disinganno che lentamente s'impossessa delle immagini; al centro, come si è detto, la sorte di Domenico.

L'ambiente del carcere è sospeso e rarefatto, alcuni scherzano con una donna dalla feritoia a sbarre ma la sua immagine è sfocata: la detenzione serve a far pensare che non ci sia più un fuori. E mentre le guardie borboniche danno il via a una vera e propria guerra psicologica, i detenuti, tra cui Carlo Poerio e altri noti repubblicani, continuano a decidere, a leggere, a resistere fino a rifiutare la grazia, dimostrando così che il carcere è ovunque. In una realtà politica basata sulla coercizione, non esiste un dentro e un fuori ma solo l'alveo pietroso della dignità, il far muro di se stessi che, coerentemente, non lascia spazio a una messa in scena ricattatoria o sentimentalistica. L'ultima parte del film si porta dietro quest'atmosfera e riguarda ancora Domenico, definitosi ormai come il personaggio concettuale, il cursore che raccoglie tutti i richiami dell'opera portandoli a conclusione. Domenico rincasa, per credere ancora, per raggiungere i garibaldini che dalla Sicilia muovono alla conquista di Roma. L'impresa si conclude disastrosamente sull'Aspromonte, ma già prima abbiamo visto la disfatta: al potere borbonico-feudale si è sostituita la dominazione di un centro su una periferia da redimere, emancipare e, possibilmente, da sfruttare. Alla narrazione della verità si è sostituita l'agiografia celebrativa, incarnata dall'inganno subito da un giovane compagno sull'innominabile morte del padre.

¹ Anna Banti, «Noi credevamo», Mondadori, Milano 1967.

È l'albero «piantato con le radici malate», come dice stanca Cristina da Belgioioso, che però non è l'oggetto centrale della messa in scena. E qui sta la potenza del film, nella capacità di marginalizzare tanto la retorica nazionalista quanto la pedagogia del messaggio che alla prima viene opposta. Sarebbe stato facile costruire una contro-retorica del Risorgimento facendo un'opera epica e mitizzante, e invece, anche nell'affermazione delle stesse tesi che lo sorreggono, nonché nella consapevolezza del protagonista, c'è qualcosa di amaro e profondamente inattuale.

Martone sceglie di accordare ai guasti più profondi della storia unitaria, null'altro che poche parole, dette con la rassegnazione di chi produceva la più bella seta di tutta l'Europa e sa di aver perso tutto, più spesso non pronunciandole affatto. La verità del Risorgimento resta in bilico nel movimento sinfonico da personaggio a personaggio, scivola via e scompare sotto terra come l'olio: è detta traditrice e viene accoltellata perché inascoltabile, e allora si fa muta, come la madre di Domenico, che non parla da quando il notaio, figura cardine della burocrazia di stato, ha confiscato le terre della casata. Verità, alla fine, spaesata e terrorizzata come i familiari dei contadini uccisi² trattenuti dai soldati ai margini del sentiero principale dove passa la carrozza della storia.

Tra le ellissi temporali e spaziali, resta lo sguardo fisso del protagonista, la sua consapevolezza silenziosa e caparbia, il rimprovero del fratello «Non dici niente?». Il punto è che dall'ultimo incontro con Angelo nel Cilento, da quel momento insuperabile, Domenico diventa una figura della disillusione, che affonda le sue radici proprio lì, dove si coglie l'esito della fratellanza tra i due suoi compagni: il figlio dei contadini e l'altro, che come lui appartiene a una famiglia ricca e istruita. La separazione insormontabile tra umili e benestanti, tra semplici e intellettuali, è il ritmo che si ripete e risuona in momenti diversi: non la fine di ciò in cui *credevamo*, ma la disillusione del *Noi*.

Questa è la più dura e inaccettabile, come hanno involontariamente mostrato, obliandola, anche buona parte dei discorsi, storiografici e critici, circa alcune sedicenti forzature interpretative o certi limiti della messa in scena. La reazione ha rivelato invece che nel film è stato messo in gioco l'uso pubblico – condiviso nel *Noi* - della Storia e del Cinema.

A dire il vero, sebbene investa il rapporto tra "mito" e verità, e relativi corollari identitari e politici, l'opera non offre appigli a un uso strumentale. Il procedimento brechtiano scelto del regista destabilizza il basamento emozionale e concettuale: questa instabilità da musicalità all'opera, si accorda con la colonna sonora, intona la sinfonia delle immagini e non permette allo spettatore di adagiarsi. *Noi credevamo* è perciò un film storico, a tutti gli effetti, e ci dice che la storia è fatta di vincitori e di vinti, di progresso, ma più spesso di solo sviluppo, la storia, insomma, non è il mito.

Ma, non confondiamoci, il cinema non è la storia, il cinema è il (proprio) tempo appreso con l'immagine, e quando si parla di un film storico, ci si riferisce necessariamente a un tempo reale e condiviso, a qualcosa che riguarda tutti coloro che ne hanno fatto parte ma che può includere anche chi sta fuori dal quadro. E allora chi è questo Noi, questa specie di doppio infedele che avanza come un'ombra sulla spiaggia di Melito e ci parla dall'ultima scena del film?

È la nostra possibilità storica. Non solo la storia possibile, ma la possibilità di fare anche noi, fuori, storia.

Permettendo un uso condiviso e popolare del passato, *Noi credevamo* costruisce sì memoria, ma soprattutto è fatto in modo da costruire collettività, non nell'unità della Storia unica ma nella dialettica democratica che può suscitare il confronto con l'altra verità del Risorgimento.

Arriviamo dunque a quello che sarebbe il limite del film: il suo sembrare uno sceneggiato tv, l'essere troppo disponibile per il piccolo schermo (è una produzione Rai). Lo snobismo di certi critici non deve farci dimenticare, com'è stato fatto, il progetto umanistico di autori quali Rossellini e Cottafavi, che hanno guardato in faccia al problema semantico che la televisione pone al cinema e hanno affrontato da questa prospettiva il tema della comunicazione, del sapere, e della storia stessa.

² I briganti e coloro che li appoggiavano venivano arrestati o uccisi a causa della famigerata legge Pica, che prevedeva la sospensione dei diritti civili ed era stata promulgata dal parlamento piemontese per arginare il fenomeno del brigantaggio nel Meridione.

In questo senso, *Noi credevamo* non solo riabilita storie minori, ma fa anche storia minore del cinema e fa politica proprio nel suo essere adatto alla televisione, quella che Cottafavi, lucidissimo sulle perversioni del mezzo, *credeva* al contempo «miracoloso strumento [...] perché è riuscito a rendere molteplice il singolo [corsivo mio] attraverso una comunicazione che si rivolge alla persona»³. Fantascienza, roba di altri tempi, ora che la televisione è solo reality del dentro della scatola (il carcere?) in un mondo senza più un dentro e un fuori. Sennonché questo modo televisivo di essere dentro del film, coglie «nell'inattualità dell'immagine, la contemporaneità della storia»⁴ e si riferisce, ancora, a un'altra storia possibile e negata.

E così sul filo tra piccolo e grande schermo trovano spazio la difficoltà che il banale pone all'intellettuale, il piccolo Risorgimento al grande, il Sud al Nord, il quotidiano allo storico. Chi non sa o non ammette in ogni momento l'effettiva coesistenza di tali opposte istanze, non sa che cosa sia un rapporto democratico, né umano, con tutti coloro di cui parla quando dice *noi*.

³ Vittorio Cottafavi, *Appunti di regia per le tragedie greche* (1958), in G. Rondolino, «Vittorio Cottafavi. Cinema e televisione», Cappelli Editore, Bologna 1980, pp. 125-126.

⁴ Lorenzo Esposito, Donatello Fumarola, *Operazione Tv. Ovvero la produzione televisiva di Vittorio Cottafavi (prima parte: 1957-1967)*, in «Filmcritica» n. 581/582, gennaio/febbraio 2008, p. 20. Nel loro bel saggio gli autori si riferiscono, con quest'affermazione, a Cottafavi e Rossellini, ma crediamo che essa sia perfetta per delineare la scia culturale in cui possiamo posizionare il nostro film.