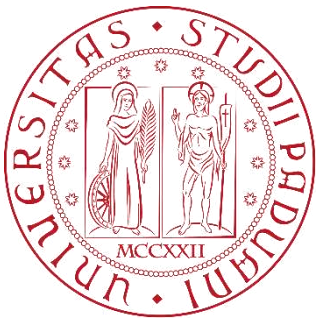

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea magistrale in

SCIENZE DELLO SPETTACOLO E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

Raccontare la Seconda Guerra Mondiale: storie, immaginari e identità nel cinema di finzione italiano

Telling the Second World War: Stories, Imaginaries, and Identities in Italian Narrative Cinema

Relatore:
Chiar.mo Prof. Mirco Melanco

Correlatore:
Chiar.mo Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Laureanda:
Aurora Bertollo
Matricola n. 2108843

ANNO SCOLASTICO 2024/2025

Ai miei nonni Nives e Bepi, che dal cielo mi accompagnano sempre.

«Tebani, abbiamo lance, spade, frecce, mortaretti,
tricchi tracche e castagnole. E con queste armi
potenti, dico armi potenti, noi, spezzeremo i reni a
Maciste e ai suoi compagni, a Rocco e ai suoi fratelli!
Valoroso soldato tebano, mio padre da lassù ti guarda
e ti protegge. Armiamoci, e partite! Io vi seguo dopo!»

«Siamo uomini o caporali?»

(Totò)

INDICE

INTRODUZIONE p. 3.

I - Cinema e guerra: l'identità italiana tra storia e politica

1.1 Scoprirsi, riconoscersi e ricostruirsi ……. p. 9.

1.2 Resistenza: egemonia o lotta di classe ……. p. 33.

1.3 Guerra, comico e commedia …… p. 55.

II – Filtrare lo sguardo: personaggi e colpe

2.1 Il mito del "bravo italiano": tra responsabilità ed eroismo ……... p. 75.

2.2 Chi è il nemico? Fascisti, nazisti e capovolgimenti ……. p. 92.

2.3 Guerra e giovinezza ……... p. 110.

III – Tra la storia e la memoria

3.1 Il film come restituzione di un discorso storico ……. p. 127.

3.2 Narrare l'indicibile: l'esigenza della memoria e il simbolico ……. p. 144.

3.3 La Seconda Guerra Mondiale oggi:
rievocazione, ricostruzione e libertà creativa …….……... p. 166.

CONCLUSIONE p. 187.

BIBLIOGRAFIA p. 191.

SITOGRAFIA p. 198.

FILMOGRAFIA p. 200.

INTRODUZIONE

In un'epoca in cui ci sentiamo sempre più distanti dal cosiddetto secolo breve, del quale certo comprendiamo l'orrore e la gravità degli eventi che l'hanno caratterizzato, ma che contemporaneamente fatichiamo a pensare in termini di esperienze umane vissute, appare quasi anacronistico realizzare che ancora oggi, nel mondo, ci siano delle persone che soffrono esattamente come altri uomini, donne, bambini e anziani hanno sofferto almeno ottant'anni fa. Naturalmente, due guerre mondiali nell'arco di nemmeno trent'anni, hanno fatto sì che il Novecento diventasse il secolo più sanguinario mai visto, e se solo per la Prima si parla di «Grande Guerra», è perché probabilmente mai si sarebbe immaginato che ce ne sarebbe stata un'altra pochi decenni dopo. Gli storici e non solo, si sono interrogati per lungo tempo su quale delle due guerre fosse stata la più cruenta, tenendo conto di molteplici fattori: dalla tipologia di scontro allo sviluppo della tecnologia bellica, dalle motivazioni alle ideologie, dai soldati caduti ai civili ammazzati, dall'estensione del teatro di guerra ai bombardamenti sulle città, dall'uso di armi chimiche alla bomba nucleare. Eppure, ogni comparazione, ogni cifra, che riguardi il numero di paesi coinvolti o dei morti totali, aliena in qualche modo dalla dimensione umana, dal punto di vista di chi ha vissuto sulla propria pelle quegli eventi.

Da questa prospettiva, e in particolare per la Seconda Guerra Mondiale a causa dell'assidua frequentazione delle sale cinematografiche nell'immediato dopoguerra, è il cinema che meglio di tutto il resto è riuscito a preservare la dimensione umana degli eventi attraverso il tempo. Certo, abbiamo a nostra disposizione testimonianze, libri, romanzi biografici, gli archivi sulle guerre contengono miriadi di lettere di soldati dal fronte, ma solo il cinema è riuscito a raggiungere un pubblico così ampio con lo stesso artefatto, ed è solo grazie al cinema se chiunque sia nato e cresciuto in Italia dopo il 1945, ha potuto immaginare queste guerre. Un cinema che inizia fin da quando la guerra è in corso, che ne registra la fine, che mostra l'Italia ai paesi Alleati, che accompagna gli italiani nella ricostruzione del paese, che ricorda agli italiani ciò che successe fino a

giungere a noi. Per quanto quindi il secondo conflitto globale ci possa oggi sembrare lontano nella storia, in realtà esso riecheggia continuamente all'interno della produzione italiana, che anche negli ultimi anni ha riportato quegli eventi al presente riproponendoci continuamente, in modo quasi violento, lo stesso orrore.

Tuttavia, la guerra non fu sempre raccontata allo stesso modo. Ogni epoca, in base al momento storico, al contesto politico, economico e sociale, ai risvolti internazionali, agli studi accademici sull'argomento, alle correnti culturali, alla distanza temporale rispetto agli eventi presi in esame, ha narrato il conflitto in maniera differente. Oltre, naturalmente, alla variante dell'autore stesso, o meglio, gli autori, dal momento che il cinema è un lavoro collettivo[1], che hanno raccontato quei momenti in base alla loro creatività, alla loro sensibilità, alla loro disponibilità produttiva, al loro vissuto, alle loro intenzioni, producendo una «molteplicità di messaggi che gli spettatori possono estrarre dal film, dagli utilizzi molteplici che loro vedono o inventano attraverso l'esperienza della sua visione»[2].

Per questi motivi, ci si propone qui di indagare la costruzione dell'immaginario cinematografico sulla Seconda Guerra Mondiale, con un approccio interdisciplinare che tenga conto delle variabili più significative che hanno portato a un certo genere di narrazione e rappresentazione della guerra.

La ricerca si collega a un filone di studi più ampio che prende le prime mosse da studiosi come March Bloch e Lucien Febve i quali, attraverso la rivista *Annales d'histoire économique et sociale*, ampliano lo sguardo storico a un'impostazione interdisciplinare la quale, proseguendo negli anni Sessanta con gli storici della *Nouvelle Histoire*, arricchirà la ricerca estendendo la definizione di "documento", includendo, in particolare grazie a Marc Ferro, anche il cinema nel novero delle fonti utilizzabili per la ricerca storica[3]. Ma come utilizzare il cinema? Il cinema, essendo sempre costruzione, non ci

---

[1] Scrive Ellwood riportando Peter Krämer: «nel cinema, non si tratta del lavoro del singolo artista davanti alla tela di un unico quadro, ma, appunto, di un'opera collettiva, che mobilita una vasta gamma di risorse umane e non, per raggiungere un determinato pubblico più o meno grande»; David W. Ellwood, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, in Letizia Cortini (a cura di), *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, Effigi, Arcidosso 2013, p. 48.
[2] *Ibidem.*
[3] Cfr. Mirco Melanco, *Il cinema come fonte e agente di storia*, in «Protagonisti», 120, giugno 2021, pp. 24 – 25.

restituisce la verità, ma una tra le possibili verità percepite e riconosciute come tali in un particolare contesto storico e da un determinato gruppo sociale, che può essere, in questo caso studio, il popolo italiano o anche semplicemente parte di esso. In altre parole, citando Miccichè, è fondamentale ricordare che «i film di finzione […] non ci parlano tanto del loro referente storico quanto dell'epoca che li ha prodotti»[4]. Tuttavia, specifica Melanco richiamandosi a Sorlin, i film non ci danno semplicemente «l'immagine di una società, bensì quello che una società ritiene sia un'immagine, compresa una possibile immagine di sé stessa: non ne riproduce la realtà, ma la maniera di trattare il reale»[5], rivelandoci valori, riflessioni, problemi, speranze e desideri del tempo anche in base al rimosso, al trascurato, al censurato, o per dirlo utilizzando i termini di Sorlin, con il «visibile» e al contempo il «non visibile» di una determinata epoca[6].

Ecco che tutto ciò, nelle produzioni che trattano la Seconda Guerra Mondiale, si lega intimamente a quello che gli storici definiscono «paradigma antifascista»[7], mostrando una diretta affinità fra le sue crisi e i mutamenti di narrazione e tendenze all'interno dei film. Le trame che parlano alla contemporaneità del film si manifestano dunque, più o meno coscientemente, attraverso la scelta dei soggetti, dei luoghi in cui ambientarli, le decisioni concernenti le modalità per «fissare il fatto»[8], ovvero la scansione temporale, il suo trattamento, l'estensione di campo; la scelta del numero e del tipo di personaggi, del loro status sociale e l'esplorazione della più o meno indagata profondità psicologica, la scelta degli antagonisti e il ritratto che ne viene restituito, etc.

---

[4] Lino Miccichè in Pierre Sorlin, *The film in history. Restaging the past, Basil Blackwell*, Oxford 1980; tr. it., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, a cura di Gianfranco Miro Gori, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. XVIII.

[5] Mirco Melanco, *Il cinema come fonte e agente di storia*, cit., pp. 24 – 31.

[6] Pierre Sorlin, *Sociologie du* cinéma, Aubier Montaigne, Paris 1977; tr. It. Sociologia *del cinema*, Garzanti, Milano 1979.

[7] Con «paradigma antifascista» ci si riferisce a un concetto utilizzato in ambito storiografico per indicare un modello interpretativo basato sull'antifascismo che ha origine dagli anni della Resistenza e che, per molto tempo, ha influenzato il quadro politico, l'opinione pubblica, l'interpretazione del fascismo e della guerra, e anche la cultura.

[8] Si fa riferimento a Guido Fink che recupera il concetto elaborato da Osip Brik di «fissazione del fatto» (1927), con cui intende quella sorta di violenza che strapperebbe il fatto dal normale flusso degli avvenimenti. Fink adatta il concetto alla cinematografia, intendendone la "violenza" per quanto riguarda sia l'estensione di campo visiva, sia quella temporale; *Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, cit., p. 26.

Il cinema in questo senso diventa una preziosa «fonte di storia» e, al contempo, un «agente di storia», poiché contribuisce a plasmare la società e lo sguardo su di essa, diventando un vero attore del processo storico che partecipa alla costruzione delle identità, dei valori, dei discorsi, dei desideri e delle memorie di una data società.

Tutti questi elementi, i loro rapporti e le loro rotture, verranno indagati nel corso dell'elaborato, scegliendo di non scansionarlo in maniera semplicemente cronologica – ordine che tuttavia è stato mantenuto all'interno di ogni sottocapitolo – ma piuttosto attraverso l'individuazione di macrotemi, sia perché essi si rivelano una modalità più efficiente per condurre un discorso che abbia a che vedere con la rappresentazione ricorrente di particolari topoi, figure e motivi; ma anche perché alcuni film, e mi riferisco innanzitutto agli esempi neorealisti, vanno a costituire un importante punto di riferimento da cui non si può prescindere per gran parte della produzione futura. Si è tralasciata quindi anche l'idea di una suddivisione in generi, motivata dal fatto che in primo luogo le classificazioni dei generi sono in continuo mutamento, e diventano particolarmente specifiche soprattutto negli ultimi anni con la diffusione delle piattaforme streaming; oltre al fatto che, anche in questo caso, l'immaginario valica spesso ogni rigida classificazione. L'unica eccezione la fa un sottocapitolo dedicato espressamente alla commedia, a causa del suo significativo «ruolo esorcizzante» rivestito nel dopoguerra, in aggiunta al fatto che è proprio con la nascita della commedia all'italiana che inizierà a distinguersi chiaramente un cinema comico, il quale restituirà gli scenari bellici in maniera ancor diversa, arrivando a renderli semplice «background» per un film in costume.

L'elaborato, quindi, prenderà in esame un campione di circa un centinaio di film italiani di finzione che mettono in scena la Seconda Guerra Mondiale, i quali verranno approcciati attraverso l'individuazione di macro-argomenti corrispondenti ai diversi capitoli. L'indagine partirà dunque dal tema della creazione, per mezzo dei film, di una nuova identità italiana nella quale identificarsi, per far rinascere il Paese dalle ceneri del fascismo e dalle macerie della guerra, sistematizzando gli eventi e cercando di restituire una narrazione capace di abbracciare tutto il popolo. Si porrà poi il focus sui personaggi, dal ritratto del soldato italiano a quello del nemico tedesco, e su come siano stati restituiti temi delicati come il consenso al regime o la questione del fronte orientale,

concentrandosi infine sul personaggio ricorrente, da *Roma città aperta* sino ai giorni nostri, del fanciullo. Il terzo capitolo, invece, si occuperà della modalità di restituzione esplicita nei film della storia e della memoria, concentrandosi sull'emersione di quest'ultima, in particolare nel nuovo millennio, intendendola come "dovere civile"; si concluderà infine con gli ultimi sguardi sulla guerra, che si legano alle nuove tendenze del cinema italiano.

L'obiettivo dell'elaborato è dunque analizzare le diverse letture sulla Seconda Guerra Mondiale che il cinema, nel corso del tempo, ha restituito al pubblico, individuando in esse i mutamenti, le svolte e i motivi ricorrenti, utilizzando un approccio che miri a mettere in relazione i prodotti cinematografici con il contesto storico.

I
CINEMA E GUERRA:
L'IDENTITÀ ITALIANA TRA STORIA E POLITICA

1.1 Scoprirsi, riconoscersi e ricostruirsi.

> «Data l'influenza che esercita il cinematografo sulle idee, sui sentimenti e sulla coltura [sic] della folla è naturale che esso debba considerarsi come un ottimo mezzo politico per la diffusione di quella coscienza nazionale che è tutt'uno con la conoscenza delle origini e delle vicende della Nazione stessa. […] È con grandissima soddisfazione che il pubblico riconosce, certo tradotti in forma d'arte, momenti della storia recente o di quella contemporanea. E tanto maggiore è il suo compiacimento quanto più riuscita è la fusione tra fittizio e reale tra la vicenda e il suo appropriato incontro con i fatti famosi della storia nazionale»[9].

È con questa citazione che si potrebbe comodamente introdurre la questione dell'identità nei film sul Secondo Conflitto Mondiale, se solo non fosse che queste stesse parole furono scritte qualche anno prima del conflitto sulla rivista fascista «Lo Schermo». Siamo nel luglio 1936, in un momento in cui non solo Morandi o gli altri critici avevano compreso le potenzialità del mezzo, ma anche lo stesso regime, come testimoniano l'inaugurazione di Cinecittà avvenuta pochi mesi prima; l'istituzione della Direzione generale per la cinematografia nel 1934; il Centro Sperimentale di Cinematografia nato nel 1935 sulle ceneri di altri progetti; l'Istituto LUCE nel 1934; il sostegno alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia; assieme a tutta una serie di leggi per incoraggiare, favorire promuovere e proteggere non solo la produzione italiana, ma anche il relativo esercizio.[10] Nonostante ciò, bisogna sottolineare come la propaganda fascista si rivolgesse

---

[9] Mario M. Morandi, *Proposta per un film del Risorgimento italiano*, in «Lo Schermo», 7, 1936, pp. 44.
[10] Si faccia riferimento a Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da ''La canzone dell'amore'' a ''Ossessione'',* Laterza, Roma – Bari 2009.

in particolar modo ai cinegiornali e ai documentari, mentre, per quanto riguarda il cinema di finzione, il regime «non chiederà mai esplicitamente ai registi e produttori di piegarsi del tutto alle esigenze della propaganda»[11]. Ciò non significa che non venisse esercitato un controllo ideologico, ma che piuttosto questo intervenisse nei momenti successivi all'ideazione creativa, per mezzo della censura. Ad eccezione di pochi film sulla campagna d'Africa e in seguito allo scoppio della guerra, ecco dunque che gli elementi considerabili fascisti nel cinema di finzione appaiono più una "eco di propaganda" piuttosto che delle vere imposizioni: segnale, in qualche modo, di un già avvenuto assorbimento dell'ideologia e condivisione degli ideali, di una sorta di quasi inconsapevole «autofascistizzazione dell'industria e della critica»[12].

Questa piccola premessa riguardante il fascismo è fondamentale per iniziare a indagare l'immaginario costruito nei successivi film sulla guerra, un immaginario che non nasce *ex novo,* ma che al contrario porta con sé tratti e caratteristiche di una mentalità precedente, inevitabilmente forgiata e influenzata dal ventennio, nonostante i numerosi tentativi di reciderne i legami sin dall'immediato armistizio. Uno degli obiettivi e dei trionfi reclamati da Mussolini, era la «creazione del potente Stato unitario italiano, dalle Alpi alla Sicilia»[13]: un'Italia costituita da un popolo compatto con la stessa storia, la stessa lingua, la stessa anima e gli stessi valori. Tutto ciò, durante il ventennio, non solo aveva generato consenso, ma aveva altresì espresso idee e necessità avvertite da larga parte della popolazione, a partire dai reduci della "vittoria mutilata" fino alla piccola e media borghesia, dagli agrari ai giovani animati da un comune spirito di appartenenza a un movimento dinamico, sportivo, contrapposto alla «vecchia Italia pigra, scettica […] democratica e liberale»[14].

---

[11] *Ivi*, p. VII.
[12] Gian Piero Brunetta, *Cent'anni Di Cinema Italiano*, Laterza, Roma 1991, p. 154. Brunetta con «autofascistizzazione» fa riferimento, in particolare, ad alcuni temi come quelli che hanno a che vedere con il Risorgimento; quelli a carattere coloniale; di esaltazione della Nazione; anticomunisti; un filone collegabile ad Alfredo Oriani; *Ivi*, pp. 154 – 155.
[13] Citazione tratta dal discorso dell'Ascensione di Mussolini del 26 maggio 1927 alla Camera dei deputati, riportato in Salvatore Lupo, *Il fascismo. La politica di un regime totalitario*, Donzelli, Roma 2005, p. 21 – 22.
[14] *Ivi*, p. 340.

In realtà, in un clima di repressione politica, proteste, disparità sociali e di classe, ma soprattutto in un paese tanto vario quanto ricco di culture, tradizioni e geografie differenti come l'Italia, tutto ciò appare più come un'utopia, una convinta ma fittizia rappresentazione che – nel contesto di un'epoca in cui l'Europa era caratterizzata da accesi nazionalisti – dava al popolo un'illusione di unità entro la quale conformarsi, una fede in cui credere, un sistema di valori per cui combattere e sacrificarsi. È tuttavia proprio nel tentativo di costruzione di un'unica e autentica identità italiana, che è possibile rintracciare un importante elemento di continuità pre e post 1943, utile sia per quanto riguarda la conduzione delle guerre (prima contro gli alleati e poi contro Mussolini e i nazisti), sia per quanto riguarda la costruzione di un sistema di ideali nazionali in cui riconoscersi (prima di ideologia fascista e poi democratica e repubblicana)[15]. Tutto ciò si rifletteva e veniva riproposto, non sempre con una consapevole o architettata intenzione propagandistica, nel cinema.

L'ideologia, per riprendere le parole di Sorlin, «non è assimilata direttamente da coloro che la ricevono» ma viene «filtrata, reinterpretata dalla mentalità»[16], apparendo spesso fuggevole e dai contorni sfumati all'interno di un più ampio e complicato sistema di valori consolidati e condivisi[17]. Ciò porta non solo all'impossibilità di imporre un sistema valoriale *ex novo*, ma anche alla difficoltà di individuare e districare quelle influenze del regime meno evidenti, ma comunque presenti, all'interno della mentalità collettiva, la quale, in particolare dopo l'8 settembre, richiede un cambio di marcia[18]. In altre parole, dell'ultimo ventennio si può immaginare di eliminare la politica, gli aguzzini e i dittatori, ma meno facilmente le convenzioni, i sistemi valoriali, le espressioni, e tutte quelle cornici di riferimento presenti in parte già prima del regime, ma in seguito strumentalizzate e alimentate da esso. L'unica soluzione rimane dunque reinterpretare

---

[15] Cfr. Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma - Bari 2005.
[16] Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., p. 22.
[17] *Ivi*, pp. 14 – 25.
[18] A questo proposito Brunetta, riportando le parole tratte da un saggio sulla Resistenza di Claudio Pavone, descrive l'8 settembre come urgente necessità, da parte del popolo italiano rimasto senza una guida, di «prendere coscienza di verità che operavano senza essere ben conosciute o la cui piena conoscenza era riservata solo a pochi iniziati», mirando a creare un nuovo sistema di valori e sistemi di riferimento di cui il cinema si fa portatore; Gian Piero Brunetta, *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020, p. 233.

queste componenti secondo una rinnovata consapevolezza, alla luce dei successivi svolgimenti storici. Uno dei principali di questi elementi non è altro che il ripescaggio del Risorgimento e dei suoi princìpi[19], veicolati prima dal regime e poi dall'antifascismo come base storica e bagaglio di ideali, comune a tutti gli italiani.

Prima di procedere con la questione risorgimentale, diventa necessario mettere in luce un aspetto antecedente, ma che funge da presupposto per la ricerca di un'identità nazionale autentica, e quindi della stessa ri-elaborazione della narrativa risorgimentale, ovvero: la presa di coscienza dell'illusione fascista. La guerra e il successivo caos in cui riversò l'Italia dopo il 1943, fecero crollare rapidamente quel mondo leggero fatto di swing del Trio Lescano e dai film cosiddetti dei telefoni bianchi, in cui l'apparecchio di comunicazione era simbolo del benessere fascista. Siamo nel 1944, la capitale è libera da poco: inizia l'ideazione di *Roma città aperta* (1945), un film che non mira ancora a spiegare, ma piuttosto registrare, ripercorrere gli eventi, e quindi capirli, tentare di ordinarli[20], come ricorda in un'intervista tenuta a Madrid lo stesso Rossellini: «eravamo appena usciti dall'orrore della guerra ed era necessaria una presa di coscienza chiara e obiettiva»[21], talmente obiettiva da indurre qualcuno a dire «Rossellini confonde la cronaca con l'arte»[22].

---

[19] Cfr. Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit.

[20] Scrive Brunetta «[Rosellini non] ha voluto trasformare la realtà circostante, quanto piuttosto ha cercato di capirla e di captarne anche i minimi sintomi di trasformazione, riuscendo a registrarli ora con scelta di tempo felicemente sincronica, ora cedendo visibilmente a mediazioni e compromessi»; Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Laterza, Roma - Bari 2009, p. 16. Si faccia riferimento anche alle parole dello stesso regista «[…] sentivo il bisogno di essere ben orientato a capire le cose; ecco, questo è il punto, questo è quello che mi muove ancora oggi: partire dal fenomeno ed esplorarlo e far scaturire da questo liberamente tutte quante le partire dal fenomeno ed esplorarlo e far scaturire da questo liberamente tutte quante le conseguenze, anche politiche; non sono mai partito dalle conseguenze e non ho mai voluto dimostrare niente, ho voluto soltanto osservare, guardare, obiettiva mente, moralmente, alla realtà e cercare di esplorarla in modo che da essa scaturissero tanti dati dai quali si potevano poi trarre certe conseguenze» in Pietro Cavallo, *La Storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, Liguori, Napoli 2019, p. 21 con citazione da Roberto Rossellini, *L'intelligenza del presente*, in S. Roncoroni (a cura di), *La trilogia della guerra*, Cappelli, Bologna 1972, p. 13.

[21] Roberto Rossellini, *Intervista con i «Cahiers du cinéma»*, a cura di Maurice Schérer - François Truffaut in Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 1987, p. 385.

[22] *Ivi*, p. 113.

Naturalmente il cinema non potrà mai essere completamente oggettivo, nemmeno laddove si tratti di documentari o film fattuali. Tuttavia, sfruttando la sottile differenza tra il concetto utilizzato da Rossellini di "obiettività" (che guarda all'oggetto, al fine), rispetto a quello di "oggettività" (aderente alla realtà senza influenze o interpretazioni), *Roma città aperta* giunge al suo scopo: restituire un'interpretazione che guarda alla realtà da vicino, riuscendo a estrapolare, «attraverso una geniale opera di sintesi e di espressione, gli aspetti essenziali di un frangente storico, traumatico e complesso»[23]. Di questi aspetti essenziali, torna utile prendere in considerazione tutte quelle supposte rotture rispetto alla rigidità del tempo fascista, che vengono rappresentate dal regista sia attraverso la concretezza delle macerie, sia attraverso i comportamenti e le attitudini dei personaggi. Ci si riferisce qui innanzitutto alla rottura delle convenzioni sociali su cui invece insisteva il regime. Si ha quindi la rottura del concetto di famiglia, con la vedova Pina (Anna Magnani) incinta di un altro uomo al di fuori del matrimonio, ma anche la rottura del suo rapporto con la sorella che non verrà più risanato. Abbiamo poi la rottura delle illusioni e delle speranze, da quelle esternate da Pina e Francesco (Francesco Grandjacquet) relative al loro matrimonio, a quelle dei mondi fittizi e piaceri mondani di Lauretta (Carla Rovere) e Marina (Maria Michi)[24]; la rottura per mezzo del tradimento di quest'ultima, che denuncia Manfredi (Marcello Pagliero) alla Gestapo; dei chierici, che passano da non poter partecipare all'assalto al forno («io mica posso, io sono un sagrestano, vuoi che vada a finire all'inferno?») a Don Pietro (Aldo Fabrizi) che collabora con la Resistenza e che maledice i nazisti[25]; la rottura dell'infanzia con i bambini che parlano come gli adulti («lei che è prete non può capì, ma bisogna stringere un blocco compatto contro il comune nemico») e che mettono a punto un attentato, ma che poi

---

[23] Pasquale Iaccio, *Interpretazione e divulgazione della storia nell'opera di Roberto Rossellini (con un inedito del regista)*, in «Storia e problemi contemporanei», 23, giugno 1999, p. 25.

[24] Riguardo al personaggio di Marina e alle sue "rotture" con il passato, Pietro Cavallo afferma che la sua colpevolezza sta nell'essersi allontanata più in generale, attraverso comportamenti «devianti», dai valori della sua cultura e della tradizione cristiana; quindi, da quella collettività che ora diviene centrale per la ripartenza; Pietro Cavallo, *La Storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, cit., p. 23.

[25] «I preti parlano di lotta armata, fanno scelte di fronte e usano le parole come armi (Don Pietro, dopo aver benedetto Manfredi morto per le torture della Gestapo: "Maledetti!... Maledetti! Sarete schiacciati!... nella polvere come vermi!... Maledetti!")» in Gian Piero Brunetta, *Cent'anni Di Cinema Italiano*, Laterza, Roma, 1991, p. 309.

rappresenteranno nella sequenza finale la definitiva rottura col passato e l'allontanamento verso il futuro[26].

Si noti come tuttavia la città rimane aperta, non viene liberata. Nel film, infatti, non c'è ancora una sorta di mito fondatore della Nazione, eppure, esso mette già in luce le basi di partenza per farlo; non vi è ancora quell'idea di Risorgimento che investirà l'Italia *tout court*, ma piuttosto una concezione di sacrificio in chiave cattolica per mezzo di don Pietro. La fede sembra costituire, per il padre del neorealismo, la radice comune del popolo, almeno per quello della città romana[27]. Pietro Cavallo, dopo aver messo in luce i rapporti di alcune inquadrature del film con l'iconologia cristiana, scrive che «Alla Chiesa è dato il compito di educare, guidare e assistere coloro cui toccherà ricostruire l'Italia, perché solo la cultura cattolica può salvare l'Italia. Non altre, che vengono dall'esterno, da uno "straniero"»[28].

Lo scopo dell'operazione messa a punto in *Roma città aperta* non è semplicemente ricostruire i fatti, ma selezionarli, organizzarli, spiegarli e restituirli attraverso una «descrizione narrativa per sua natura soggettiva […] un discorso sul passato»[29]. Della questione storica se ne discuterà più approfonditamente nell'ultimo capitolo, per ora preme mettere in luce come Rossellini tenti, similmente ad uno storico, di elaborare una prima interpretazione di fronte ai fatti accaduti il "giorno prima", attraverso un discorso che sarà capace di oltrepassare lo spazio, il tempo e il contesto. Questa questione avrà particolare influenza nei successivi film italiani che tratteranno l'argomento, e che non potranno evitare di confrontarsi con una simile pietra miliare del cinema italiano fin da subito riconosciuta come tale. Non solo: il film avrà un'enorme risonanza anche al di fuori dell'ambito cinematografico, superando i confini geografici e

---

[26] Brunetta evidenzia come la stessa costruzione dell'inquadratura in questa sequenza, segnali un «decentramento» del potere, poiché la cupola di San Pietro non funge più come da meta, ma piuttosto come «sfondo per un cammino aperto»; Gian Piero Brunetta, *Cent'anni Di Cinema Italiano*, cit., p. 293.

[27] Dalle parole di Rossellini: «In famiglia ho avuto una formazione cristiana. Ma non ho mai creduto in Dio, non ho mai avuto fede. Oggi non rifiuto la radice culturale cristiana, che è una delle mie radici culturali»; Aurelio Andreoli, *Autoritratto*, in Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, cit., p. 5.

[28] Pietro Cavallo, *La lunga notte del '43. La Resistenza sullo schermo (1945-1992)*, in Vito Zagarrio (a cura di) *Cinema e Storia 2015. Cinema e antifascismo: alla ricerca di un epos nazionale*, Rubbettino, Catanzaro 2015, pp. 15 – 33.

[29] Mirco Melanco, *Paesaggi Passaggi e Passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, Liguori, Napoli 2005, p. 13.

costruendo, in modo più dirompente di qualsiasi altro libro di storia, un'immagine della situazione italiana di quegli anni, del ruolo dell'Italia nel conflitto, e un immaginario sull'identità italiana stessa, non solo rivolto allo sguardo straniero (e in particolare Alleato nell'immediato dopoguerra)[30], ma anche per, e nei, confronti degli stessi italiani. Si pensi anche solo a quanto la scena dell'uccisione di Sora Pina, mentre la donna insegue il carro fascista che le strappa l'amato, si imporrà non solo nel cinema, attraverso numerose citazioni all'interno dei film, ma più in generale nell'immaginario collettivo, poiché capace di spiegare, in pochi secondi e con incredibile forza, cosa furono l'occupazione, la repressione, la guerra, la lotta partigiana e la sofferenza di mogli, madri e figli. Il discorso storiografico-cronachistico elaborato in *Roma città aperta* risente e al tempo stesso plasma un'interpretazione della guerra molto simile alla direzione politica adottata sin da subito dal governo Badoglio prima, e dalla Democrazia Cristiana poi, assieme alla stampa e alle radio clandestine[31]. L'intento dei primi era di compattare il popolo, ricostruire il Paese e assicurarsi le minor perdite possibile durante i trattati di pace; mentre quello dei secondi era delegittimare l'arruolamento alla RSI a favore della lotta a fianco degli Alleati, e, da parte degli occidentali, tracciare il campo per garantirsi un'influenza strategica contro il comunismo sovietico[32].

Uno dei fulcri di questa narrazione è – e spesso rimane ancora oggi – la questione della «vera guerra»[33], che ha inizio l'8 settembre 1943 e che va fino alla Liberazione: una guerra giusta, in cui «il popolo italiano aveva potuto dimostrare la sua autentica volontà nello sforzo concorde contro gli odiati fascisti e l'odiato tedesco»[34], la quale si distingueva da quella a fianco dell'ex-alleato tedesco che invece veniva considerata come la «guerra di Mussolini»[35], né voluta né sentita dagli italiani. Anche questo aspetto, che

---

[30] Riguardo a ciò, Brunetta parla di Roma città aperta assieme ad altri titoli neorealisti, come di «autorevole rappresentante politico e diplomatico della nuova Italia repubblicana» in grado di «*ridare visibilità e dignità all'Italia agli occhi del mondo»*; Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*. *Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit., p. V.
[31] Sulla propaganda alleata dopo l'8 settembre si veda: Filippo Focardi*, Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, Laterza, Bari, 2013, pp. 3 – 14.
[32] Cfr. *Ibidem*; Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma - Bari, 2005.
[33] Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 12.
[34] *Ibidem*.
[35] *Ivi*, p. 8.

viene accolto innanzitutto dal padre del neorealismo, tornerà anche nelle narrazioni successive di una più ampia produzione.

Gradualmente, si procede ad aprire lo sguardo. Appare evidente che le rotture non riguardano semplicemente il recentissimo passato, ma anche un altro genere di frammentazione in senso di coscienza territoriale, culturale e linguistica, che già il fascismo aveva tentato di ricucire, eliminando però un pluralismo che ora, dopo la guerra, non era più trascurabile nella creazione di una nuova identità nazionale. A partire dalle campagne coloniali italiane, ma ancor di più con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, milioni di giovani soldati italiani provenienti dai più svariati luoghi d'Italia ebbero l'occasione per la prima volta di incontrarsi all'interno dello stesso battaglione[36] potendo conoscere, in questo modo, un'inedita varietà italiana. La manifestazione forse più evidente di questa varietà, che non a caso perdurerà fino ad oggi nei film che trattano la Seconda Guerra Mondiale, è quella del linguaggio.

Come spiega Klein in *La politica linguistica del fascismo*, il tentativo di unificazione linguistica iniziò ben prima del ventennio, tuttavia, con l'insediamento del regime, la questione divenne di vitale importanza non solo per compattare la Nazione, ma anche per accentrarne il potere (laddove i regionalismi erano associati all'autonomismo locale); affermarne l'indipendenza (contro le indulgenze straniere); e reprimere, in un'ottica xenofobica, le minoranze[37]. Dopo vari tentativi di coercizione linguistica, concretizzati in leggi e decreti che vietavano l'uso del dialetto in ambiente scolastico, lavorativo, istituzionale e anche per quanto riguardava la toponomastica, si arrivò nel 1941 a vietare «agli attori del cinema di pronunciare anche solo una battuta dialettale»[38]. Nonostante ciò, Klein sottolinea una sorta di ambiguità, poiché «essendo a quei tempi il dialetto ancora una espressione vitale di gran parte della popolazione, non può essere eliminato del tutto e soprattutto non dai momenti di propaganda politica diretta o indiretta

---

[36] Il processo di frammischiamento dei soldati provenienti da zone diverse fu in realtà un processo iniziato fin dalla fine del XIX secolo, da un lato per evitare un numero troppo ampio di caduti provenienti tutti dalla stessa zona, dall'altro per favorire la costruzione di un vero esercito nazionale, il più eterogeneo possibile; Maury Fert, *Le classi di leva nel Regio Esercito Italiano*, in «www.combattentiereduci.it», 20 settembre 2017; https://www.combattentiereduci.it/notizie/le-classi-di-leva-nel-regio-esercito-italiano-di-maury-fert (ultimo accesso: 2 ottobre 2025);

[37] Gabriella Klein, *La politica linguistica del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 22.

[38] *Ivi*, p. 148.

che sia»[39]. Questo spiega il perché, proprio in alcuni film di propaganda come *La nave bianca* (1941), celebrazione delle Forze Armate, i regionalismi e i diversi accenti vengano accettati e addirittura resi evidenti, senza dover esaltare per forza né particolari località rurali, e nemmeno le origini individuali dei personaggi.

Con la Seconda Guerra Mondiale, l'incontro con l'Altro italiano nei fronti, lo sfaldamento del fulcro di potere a Roma conseguente alla fuggita del governo a Brindisi da un lato e la costituzione della Repubblica di Salò dall'altro, la progressiva liberazione del Paese per mezzo delle insurrezioni popolari e la risalita degli alleati, la lotta operaia nelle città e quella partigiana sulle montagne, portano un'inedita attenzione alla pluralità di centri e zone italiane da cui non si può più prescindere per la realizzazione di un'identità comune. In altre parole: l'Italia, prima di ricostruirsi, deve riscoprirsi attraverso le sue più svariate sfumature, dalla campagna alla città, dal nord al sud.

Ecco che, anche in questo caso, è Rossellini uno dei primi che, ampliando il proprio sguardo, intercetta questa necessità. Egli tenta, attraverso soprattutto il montaggio e la voce del narratore extradiegetico, di ricomporre l'Italia frammentata dei sei episodi di *Paisà* (1946), nei quali il comun denominatore diventa la Liberazione, il momento in cui si rifà l'Italia, che non a caso sarà definito comunemente come ''Secondo Risorgimento''[40]. Un «percorso multiplo di liberazione, scoperta di un paese, avvicinamento e riconoscimento reciproco, sacrificio comune»[41], che «percorre l'Italia delle varie regioni e la unisce con un ideale filo rosso»[42] è raccontato attraverso la risalita della penisola dell'Alleato, dallo sbarco in Sicilia alla lotta nella pianura Veneta. Un Alleato straniero, con cui l'italiano non può che confrontarsi, poiché il riconoscimento del sé come organismo vario e complesso, avviene anche attraverso l'interazione e la distinzione rispetto allo straniero[43].

---

[39] *Ivi*, p. 53 – 54.
[40] Salvatore Lupo - Angelo Ventrone, *L'età contemporanea*, Le Monnier, Mondadori, Firenze 2018, pp. 373 – 374.
[41] Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit., p. 337.
[42] Vito Zagarrio, *Da Paisà a Gomorra. Immagini e stereotipi dell'Italia regionale*, in «Passato e presente», 83, 2011, p. 173.
[43] Pietro Cavallo, *La Storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, cit., p. 22.

Se si è riflettuto a lungo su Rossellini e sul suo «tentativo di comunicazione tra due popoli», sulle «riduzioni delle distanze, del riconoscimento dell'altro, inteso anche come persona diversa per lingua, religione, ideologia, nazionalità e, perché no, razza; di comunione, di sacrificio comune e di assoluzione da colpe commesse collettivamente, di purificazione»[44], qui si vuole avanzare un'ipotesi che tenga conto della coincidenza dello sguardo dello spettatore nazionale con quello dei protagonisti stranieri. Risulta che l'italiano, per mezzo dell'identificazione con l'Altro straniero, finisce per osservare sé stesso e il proprio Paese dall'esterno, adottando un punto di vista non coinvolto, vergine, libero dalle costruzioni ideologiche, che cerca tra le macerie degli elementi di italianità comune da cui partire per ricostruire il paese. Dalla piccola comunità siciliana chiusa in sé stessa e diffidente («Siete tutti uguali. Voi, tedeschi, fascisti. Tutti che giocate con un fucile in mano»), dove i cittadini si conoscono l'un l'altro, negano l'origine italiana del soldato americano («Non ci sono mai stati Mascari a Gera»), e dove solo una giovane e ingenua ragazza (Carmela Sazio) accetta di avere uno scambio, si passa alla più grande a affollata Napoli appena liberata, dove il soldato americano (Dots Johnson) realizza le condizioni di miseria e povertà in cui vive un ragazzino orfano (Alfonsino Pasca) costretto a rubare per vivere, una realtà dal quale l'americano fuggirà. Abbiamo poi Roma, una città molto diversa da Napoli: non c'è il bisogno di rubare delle scarpe, qui Francesca (Maria Michi) indossa una pelliccia e vive allegre serate fra gli soldati Alleati. In realtà è una prostituta da poco meno di sei mesi, coincidenti con l'arrivo degli americani, e sarà solo la ripetizione di un secondo "primo incontro" con Fred (Gar Moore) che la porterà a riflettere su sé stessa e sulla corruzione morale che ha deciso di intraprendere. Anche qui, alla fine, lo straniero in qualche modo fuggirà, non presentandosi all'appuntamento.

Inevitabilmente, Rossellini finisce per tratteggiare un immaginario che avrà fortuna anche nel cinema dei decenni successivi, legato all'ambiguità della figura e atteggiamento dello stesso soldato Alleato, in particolare statunitense[45], nei confronti degli italiani, come spiega Ellwood:

---

[44] Gian Piero Brunetta, *Cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "La canzone dell'amore"*, cit., p. 15.

[45] Riguardo a ciò, Ellwood ricerca delle motivazioni storiche a riguardo: «in part because the Allies could not decide whether the Italians were to be treated as potential friends or defeated enemies, the net result of

«Accolti come liberatori trionfanti, dopo sei mesi di permanenza la truppa si vede ridotta ad una massa brulicante di ubriaconi e frequentatori – con disgusto – di prostitute. Senza saperlo, Rossellini conferma intuitivamente quello che ogni studioso di sociologia militare sa: dal momento che una forza combattente si ritira nelle retrovie, sottraendosi alla tensione del pericolo mortale, rischia sempre di perdere qualsiasi forma di coesione e senso di appartenenza ad un corpo militare»[46].

È poi la volta di Firenze, dove lo sguardo diventa quello di un'infermiera inglese (Harriet White), attraverso la quale si incontrano i primi tentativi di una coesione: familiare, della città divisa, del popolo nella lotta partigiana. Con l'episodio girato nell'appennino tosco-emiliano emergono invece nuovamente i valori di coesione identitaria rappresentati dalla fede cattolica intesa come salvezza spirituale. L'ultimo episodio è invece girato e ambientato in Polesine, alla foce del Po: qui le distanze fra i pescatori e contadini veneti, con i soldati anglo-americani, sembrano essersi accorgiate: essi si comprendono nonostante le due lingue differenti, collaborano alla stessa lotta avendo però due scopi differenti, sottolineati da uno dei soldati inglesi «these people aren't fighting for the British Empire. They're fighting for their lives». Fin dall'inizio dell'episodio, con la prima sequenza ricca di *pathos* che alterna l'inquadratura del partigiano assassinato che scorre nel fiume con quella di un popolo che segue e contempla in percorso del martire, si pone l'argomento da cui si ripartirà per costruire una nuova Nazione: la lotta e il sacrificio partigiano.

Ciò che è stato detto sinora, può essere efficacemente riassunto con le stesse parole di Rossellini, le quali si riferiscono ai suoi film, ma possono essere estese a una filmografia più ampia del periodo:

---

all their activities was profoundly ambiguous, and continued to generate argument in all the succeeding decades. The American army was different from all the others present not just because of the lavishness of its facilities and its relatively lax discipline, but also as a result of its de tached attitude to the Italian people and their politics. It was the army of a nation with – until this time – an extremely small stake in the country it was fighting over. The result was that the long, drawn-out process of liberation gradually turned in many areas into a special kind of occupation»; David W. Ellwood, *The Shock of America Europe and the Challenge of the Century*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 281.

[46] *Id.*, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, cit., p. 54.

«*Roma città aperta* e *Paisà* erano dei film che, bene o male, per lo meno nelle mie intenzioni, dovevano rappresentare una specie di bilancio di quel periodo di storia […] Questo voler studiare il fenomeno mi ha spinto ad interessarmi di tanti altri fenomeni, perché il mondo non è fatto solo del fenomeno della Resistenza. Bene o male, le cose che sono andato a guardare, ad esplorare, s'accompagnavano in un certo senso a quello che stava accadendo dopo la Resistenza, che nasceva dalla Resistenza. Dopo la Resistenza, che cosa c'è stato? La ricostruzione, la ricostituzione dello Stato, la Repubblica, ci sono stati degli uomini che hanno dovuto affrontare la vita in termini completamente nuovi e su questi si è appuntato il mio interesse, che però era lo stesso che avevo avuto per questi due film»[47].

Già diversi storici hanno messo in luce come il Neorealismo ripudi la piazza, vista come luogo del potere, per rivolgere invece l'attenzione alla strada e alla periferia[48], popolata da anime umili attraverso cui lo spettatore può riconoscersi e identificarsi[49]. Ciò diventa particolarmente importante sia per far ripartire il Paese, sia per consolidare una particolare percezione del popolo italiano agli occhi degli stati Alleati. Il cittadino italiano deve quindi ritrovare sé stesso e proiettarsi nel protagonista che sullo schermo sposa l'antifascismo, ma può farlo solo eliminando la distanza fra lui e il divo, o meglio, eliminando il divo. Ecco, dunque, che anche l'utilizzo di attori non professionisti o pescati direttamente dal popolo, torna funzionale. Il cittadino italiano deve comprendere le ragioni di quella che è – o si vuole far essere – una scelta genuina dell'italiano[50], un «miracoloso soprassalto dello spirito»[51], per usare le parole di Calamandrei.

---

[47] Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, cit., p. 403.

[48] «La piazza perde […] il suo ruolo di luogo geometrico e di punto privilegiato di polarizzazione delle speranze e degli sguardi collettivi, relegata ai margini della scena cinematografica che vuole cominciare a ricomporre i rapporti e i frammenti di un corpo sociale visto finora soltanto nella sua passività e subalternità. Muovendo circolarmente l'occhio della macchina da presa, il cinema scopre che le case, i vicoli, le chiese, i teatri, le sale cinematografiche, le stazioni, i campi possono, in tutto e per tutto, sostituirsi naturalmente alle funzioni sociali e rituali assolte dalla piazza, luogo ormai compromesso»; Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., pp. 307 – 309.

[49] *Ibidem*.

[50] A proposito di ciò, Guido Quazza divide l'antifascismo in tre categorie: quello tradizionale anteriore alla guerra; quello dei giovani come reazione spontanea; l'antifascismo dei fascisti che avevano rigettato il regime dopo la sua caduta; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2017, p. 12.

[51] Piero Calamandrei, *Desistenza*, in «Il Ponte», 10, ottobre 1946, pp. 837 – 838; riportato in Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 12.

A raccogliere il testimone Rosselliniano e procedere con la ricerca neorealista e di costruzione identitaria e storiografica, sembra essere Aldo Vergano con *Il sole sorge ancora* (1946), presentato nel 1946 alla Mostra del cinema di Venezia. Anche in questo caso, al di là dei due protagonisti principianti semi-sconosciuti, «gli altri interpreti sono stati tratti tutti dalla vita: tra i partigiani, tra gli operai, tra i contadini».[52] Vergano, dimostra di aver già colto l'idea del tema della Resistenza come base da cui partire per la «Resurrezione della Patria»[53]. Scrive lui stesso:

> «Pensavo io: non c'è nessuno, in Italia o all'estero, che dubiti del valore dei nostri partigiani le cui gesta eroiche sono più o meno note; pochi sanno, invece, per quali ragioni questi "uomini d'avventura" hanno combattuto da una parte anziché dall'altra»[54].

Il regista – assieme all'ideatore del racconto Giuseppe Gorgerino e agli sceneggiatori Guido Aristarco, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Vittorio Cottafavi – decide di proseguire la strada neorealista ma andando oltre Rossellini, tanto da portare qualcuno a parlare di «secondo neorealismo»[55], indagando proprio su quell'elaborazione di spinta naturale alla resistenza:

> «Rossellini puntava la sua profonda carica emotiva sulla cronaca bruciante, mentre *Il sole sorge ancora* voleva essere un tentativo di intraprendere la strada aspra e difficile di un autentico racconto storico. Al grido altissimo di rivolta e di orrore di Rossellini, Vergano voleva far seguire, forse, un discorso più articolato e critico».[56]

Il riferimento più chiaro al padre del neorealismo è rintracciabile nelle morti del parroco e del partigiano; tuttavia, nel caso del film di Vergano, la fede acquisisce una forza maggiore[57]. Per mezzo della preghiera, il cattolicesimo questa volta riesce a

---

[52] Aldo Vergano, *Come è nato e come è stato realizzato Il sole sorge ancora*, in «Bianco e Nero», 1, ottobre 1947, p. 98.
[53] Alla fine dei titoli di testa del film compare la dedica «Questo film è dedicato ai caduti per la Resurrezione della Patria».
[54] Aldo Vergano, *Come è nato e come è stato realizzato Il sole sorge ancora*, cit., p.97.
[55] Franco Venturini, *Origini del neorealismo*, in «Bianco e Nero», 2, febbraio 1950, p. 48.
[56] Lino Del Fra, *Testimonianza di Vergano*, in «Bianco e Nero», 11, novembre 1957, p. 34.
[57] Si tenga presente come in *Roma città aperta* e *Paisà* non manchino delle figure per mezzo delle quali emergono delle critiche nei confronti del cattolicesimo: nel primo caso c'è Francesco, la quale contrarietà

radunare concretamente un intero popolo in processione, arrivando quasi a creare una dimensione atemporale che sembra sfiorare l'occulto. La ripetizione cadenzata dell'*Ora pro nobis* da parte della folla radunata in corteo, diventa una sorta di incontenibile e devastante grido di protesta, in grado di intimorire anche il nazista, il quale si affretta a portare a termine la fucilazione.

Tornando all'idea iniziale del film, quindi, Vergano tenta di indagare gli eventi che portano all'accensione della fiamma partigiana. Lo fa con il ritorno da Milano di Cesare (Vittorio Duse), soldato sbandato, verso casa. Milano, e in particolare il postribolo da cui passa, diventano luogo impersonale della transizione, sito di passaggio in cui Cesare, dall'essere uno tra i tanti soldati (così come viene sottolineato dalla prostituta che dice «ne sono passati tanti come te in questi giorni, persino un colonello»), torna ad essere uomo, che poi con il richiamo alle armi dovrà decidere che parte stare. Le due località vengono indicate da altrettante canzoni locali: all'inizio del film due donne cantano e suonano la canzone locale "Il tamburo della banda d'Affori"[58], mentre il suo arrivo in paese viene sottolineato dalla voce fuori campo di una donna che intona il canto della tradizione rurale "Il cacciatore nel bosco", oltre che dagli accenti ed espressioni gergali, da alcune battute in dialetto, dalla folla a piedi e a cavallo. Se a Milano le inquadrature della macchina da presa appaiono ostacolate dalle mura dei palazzi, dalle grate rigide e verticali dei balconi, occluse in angusti corridori, e ripide rampe di scale che assieme ai vani interni della casa chiusa sembrano formare una sorta di labirinto; appena Cesare arriva a Castellazzo di Bollate, l'obiettivo acquista un maggior respiro, uno sguardo più ampio caratterizzato da campi più lunghi che spesso insistono sull'orizzontalità dello spazio esterno.

---

viene sottolineata dal dialogo fra Marcello e Pina («Vi sposate in chiesa?» «Sì. Francesco non voleva veramente, ma io gli ho detto… È meglio che ci sposi don Pietro che almeno è uno dei nostri… Piuttosto che andarci a far sposare in Comune da un fascista, le pare?»); nel secondo invece, nell'episodio del convento ambientato nell'appennino tosco-emiliano, è presente una critica all'approccio dei chierici che cercano di convertire un protestante e un rabbino.

[58] Affori è un quartiere di Milano. La canzone *Il tamburo della banda d'Affori* (1942) fece un certo scalpore poiché la censura vedeva, in particolare nel verso «Che el comanda cinquecentcinquanta pifferi», una satira antifascista nei confronti dei componenti della Camera dei Fasci e delle Corporazioni; Lauro Marinoni – Giampietro Trussardi (a cura di), *Voci di Lombardia. Raccolta di canti popolari delle Province Lombarde*, vol. 2, Coro IDICA, Clusone 2010, pp. 23 – 24.

Da tempo, i maggiori studiosi italiani di cinema hanno rilevato come il neorealismo, che spesso si è voluto descrivere come una svolta rispetto al passato, presenti invece diverse affinità con quel rigido cinema d'epoca fascista. Le continuità sono rappresentate sia dalle maestranze, dagli addetti ai lavori, dalle figure attoriali all'interno della macchina del cinema, che inevitabilmente si erano formati artisticamente e professionalmente nel corso del ventennio; sia da continuità tematiche che, pur rimanendo talvolta nell'ombra durante il periodo precedente, o offuscati da altri poli di attenzione, erano in realtà già presenti. Tra questi elementi vi è appunto l'attenzione al ruralismo, che riemerge nei primi anni Quaranta sia all'interno di alcuni film, sia negli articoli delle riviste cinematografiche volti alla creazione di un «cinema italiano dell'avvenire»[59]. In un articolo de «Lo schermo», si invita ad esempio a guardare a «tutte quelle zone che costituiscono la più suggestiva paesistica italiana»[60], di cui l'autore procede a fare una lunga lista di nomi che non sono di grandi e conosciute città, ma di periferici luoghi naturali, che vanno dal nord al sud, da Sestriere in Valle d'Aosta a Selinunte in Abruzzo; dalle bocche del Po a Taormina. Attraverso una più ampia e sconosciuta geografia, un altro critico l'anno successivo scrive che lo schermo deve

> «mostrarci l'incontro di gente del ferrarese o di Romagna con altri italiani dell'Agro o di Capitanata, e il fondersi delle regioni nella patria comune, il sorgere della città nuova, dei nuovi amori nella luce di una fede ritrovata. Nostalgie di vecchi, vinte, più che dalla realtà delle cose, dall'entusiasmo, ansioso d'avvenire, dei giovani; un cozzo di generazioni, anche questo, quella che misurò il respiro dei propri polmoni alla ristretta cerchia del campanile, e quella invece che li dilatò oltre monte ed oltre mare; temi, temi, temi…»[61].

---

[59] S. [sic], *Volto e anima italiani per i film italiani*, in «Lo Schermo», 2, settembre 1938, pp. 21 – 22. Si veda anche Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano,* cit., pp. 236 – 238.

[60] «Aboliamo dunque la cartapesta: chiudiamo i salotti e i tabarrini; cancelliamo i luoghi comuni ed andiamo alla ricerca del nuovo e del bello. […] Il minimo indispensabile per ottenere una autentica cinematografia italiana, capace di imporsi sui mercati del mondo, sarebbe che produttori, registi e soggettisti conoscessero l'Italia, e profittassero delle soste, assai frequenti, del lavoro, per andare in giro, da un capo all'altro della penisola, alla ricerca di scorci e di sensazioni originali»; S. [sic], *Volto e anima italiani per i film italiani*, cit., pp. 21 – 22.

[61] Lando Ferretti, *Il cinema a servizio del regime*, in «Lo Schermo», 1, gennaio 1939, p. 15.

Appare evidente che ciò che avrà luogo con il neorealismo, fu formulato e in parte sperimentato già in pieno regime. Malgrado ciò, saranno solo le fratture e le macerie di una devastante guerra a far sì che quest'idea di «autentica cinematografia italiana» arrivi effettivamente a concretizzarsi; solo nel momento in cui uscire in strada esplorare inediti paesaggi, rivolgersi alla gente comune, diventano delle necessità sia economiche che morali. Da qui emerge l'esigenza di verità – o se si preferisce di parvenza della verità – ottenuta accorciando la distanza fra spettatori e storia, uomini e schermo.

Talvolta, anche le introduzioni dei film concorrono a creare questo senso di veridicità, come in *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, in cui il narratore esordisce con

> «Questa storia non è una storia inventata. I personaggi sono veramente vissuti. Anche il paesino dove essa si è svolta esiste davvero. Gli uomini in quel tempo erano occupati ad uccidersi tra di loro, ma il paesino così in alto non aveva interessato molto quelli che facevano la guerra. Nel paesino non mancava nulla: la chiesetta per battezzare quelli che nascevano, il piccolo cimitero per seppellire quelli che morivano, il campanile per dire le ore a quelli che vivevano».

Anche in questo caso, la dichiarazione di realismo iniziale non è qualcosa di nuovo o esclusivo al neorealismo. Nel film di propaganda *Alfa Tau!* (1942) di Francesco De Robertis, ad esempio, la didascalia iniziale esordisce con «In questo racconto tutti gli elementi rispondono ad un verismo storico e ambientale» specificando che l'attore che interpreta il protagonista, Bruno Zelik, ha vissuto realmente la vicenda narrata, e che tutti gli altri personaggi interpretano esattamente il ruolo della vita reale; in *Bengasi* (1942) di Augusto Genina si specifica che «I fatti narrati di questo film sono documentati, quelli umani ispirati da episodi di vita realmente vissuta»; in *La nave bianca* (Roberto Rossellini con la supervisione di Francesco De Robertis 1941), richiamando anche il film precedente «Come già in *Uomini sul fondo* anche in questo racconto navale tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita».

Tornando a *Vivere in pace*, il film ci accompagna a Rocca Ripesena, un piccolo borgo contadino umbro che durante la guerra non venne direttamente coinvolto dai bombardamenti, e per questo motivo i suoi abitanti pensano di vivere tutto sommato al sicuro, come viene ribadito più volte dai personaggi. In realtà, ben presto, anche questa

località sperduta – come molte altre piccole zone appartate dell'Italia – verrà coinvolta nel pericolo, diventando un luogo d'incontro con l'Altro, o meglio gli altri: due americani, tra cui uno dei due è afroamericano, e i tedeschi. In questo caso viene portata in scena un altro genere di Resistenza, che è quella in un certo senso passiva, quella che non imbraccia le armi ma porta a mettere a repentaglio la vita per nascondendo i due americani. Zio Tigna (Aldo Fabrizi) inizialmente è spaventato e vorrebbe cacciare i due al più presto, così come lo stesso parroco (Gino Cavalieri) non accetta di nasconderli nella canonica. In seguito, però, non solo il parroco decide di rimanere in paese per poter dare l'avviso di eventuale pericolo mentre tutti corrono verso la montagna per mettersi in salvo, ma addirittura zio Tigna diventa un martire della Resistenza. In poche parole, sebbene con toni e metodi molto differenti, anche qui similmente a *Il sole sorge ancora*, si assiste a una graduale presa di coscienza di ciò che è giusto, che conduce ad abbracciare l'antifascismo spontaneamente. In questo modo vengono rappresentati sul grande schermo anche quei cittadini non direttamente coinvolti nella lotta civile, contribuendo a farli sentire rappresentati e inglobati nella nuova identità antifascista in fase di costruzione.

Ricapitolando ciò che finora è stato detto, attraverso questi primi film presi in considerazione di cui l'aprifila è *Roma città aperta*, si è visto come vengano poste le fondamenta non solo per la ripartenza del settore cinematografico attraverso la nuova modalità narrativa neorealista, ma soprattutto per elaborare una prima costruzione di discorso storiografico capace di proporre al pubblico – italiano e non solo – una riflessione su quel doloroso e recentissimo passato, nella quale potersi riconoscere come società coesa e antifascista, compatta in tutte le sfumature sociali e geografiche che la caratterizzano e arrivando a completare il processo risorgimentale.

Vale la pena, a questo punto, soffermarsi sulla questione concernente il richiamo dell'ideale del Risorgimento contestualmente alla Resistenza. Come viene messo in luce da Woolf, il richiamo e la fedeltà a un glorioso passato e il relativo utilizzo per legittimare le politiche, giustificare le crisi, incentivare azioni di differente natura, alimentare la propaganda, appare frequente nel corso della Storia italiana già dal Cinquecento, così come nell'epoca del Risorgimento stesso, durante la Grande Guerra, e naturalmente

durante il fascismo[62]. Anche il cinema italiano, se vogliamo, celebra sin dal suo primo film, *La presa di Roma* (1905), questa sua celebre eredità storica. Durante il ventennio fascista, in particolare, il Risorgimento venne inteso in modo ambiguo: da un lato vi si ricercava la continuità, rintracciando nell'età passata i caratteri di una sorta di «fascismo perenne»[63] e dunque presentando il regime come legittimo e naturale erede; dall'altro, al contrario, si prendeva in considerazione l'idea di risorgimento come "rinascita" della nazione e rottura con il passato. Naturalmente in questo caso il Risorgimento – così come il passato in generale – veniva filtrato e rimodellato ad immagine e somiglianza degli ideali e punti forti dell'ideologia del tempo, riflettendosi nella cinematografia, al cui proposito Brunetta parla di «invenzione della tradizione»[64]. Woolf sottolinea come in realtà anche i partiti e i gruppi antifascisti rivendicassero già all'epoca la propria continuità storica con l'unificazione italiana, definendo invece il fascismo come "Anti-Risorgimento"[65]. Arriviamo dunque alla Resistenza, che, come si è cercato di riportare in queste pagine, evoca anch'essa l'epopea risorgimentale, richiamando il popolo ad uno spirito nazionale, anche qui al contempo continuativo con i moti insurrezionali di fine Ottocento ma di frattura rispetto al ventennio fascista. Pure in questo caso avviene un adattamento della narrazione, che insiste sui caratteri popolari dell'azione patriottica e sull'amore per il proprio territorio da difendere, letti però (soprattutto dopo le elezioni del 1948) con quella chiave cristiana già esplorata da Rossellini, la quale, in qualche modo, ricuciva la frattura tra Stato e Chiesa conseguente all'Unità[66].

Il cinema, dunque, allo stesso tempo crea, risente e restituisce questa narrazione risorgimentale rinnovata ancora una volta - o se si preferisce, di "Secondo Risorgimento" –resa attraverso strumenti narrativi come la ripresa in esterni, l'uso di attori non

---

[62] Stuart J. Woolf, *Risorgimento e fascismo: il senso della continuità nella storiografia italiana*, in «Belfagor», 1, 31 gennaio 1965, pp. 71 – 91.
[63] Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 117.
[64] *Ivi*, pp. 117 – 123.
[65] Carlo Antonio Avenati, *La Rivoluzione italiana da Vittorio Alfieri a Benito Mussolini*, Torino, 1934, p. 10 – 11, citato in Stuart. J. Woolf, *Risorgimento e fascismo: il senso della continuità nella storiografia* italiana, cit. p. 85.
[66] I clericali e molti cattolici provarono una certa insoddisfazione davanti al Risorgimento che, in particolare nel 1870, limitò i poteri temporali della Chiesa in favore di uno Stato Laico. In realtà, le indulgenze della Chiesa proseguiranno ancora a lungo, soprattutto nella lotta contro il comunismo; Cfr. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit.; Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, Utet, Torino 2004.

professionisti, l'utilizzo di dialetti ed espressioni vernacolari; e motivi tematici quali la rappresentazione di un genuino spirito antifascista, la sofferenza, la solidarietà e vita quotidiana popolare, le radici cattoliche. Si tratta di quello che Sorlin definiva «visibile», che non è il «reale, ma i frammenti di reale che il pubblico accetta e riconosce»,[67] invitando invece a riflettere sul suo contrario, su ciò che rimane fuori dall'inquadratura, ovvero sulla «cecità sociale […] l'incapacità di vedere ciò che non si è preparati a vedere»[68]. E ciò che si evita di vedere, all'interno di questi tentativi di restituzione storica e funzionale alla creazione di un terreno comune, appare chiaro: la (quasi) totale mancanza di rappresentazione della situazione precedente al settembre 1943, almeno sino agli anni Sessanta. L'unica eccezione la fanno breve filone di poco successo negli anni Cinquanta e il film comico che per mezzo della risata e della satira può permettersi di andare oltre – entrambi argomenti che verranno trattati nelle prossime pagine – e, come già notato da Sorlin, *Anni difficili* (1947) di Zampa.

Con *Anni difficili* (1947) ritroviamo molti degli elementi precedentemente esplorati, Il narratore esordisce con «Ecco la Sicilia» restringendo gradualmente lo sguardo dalla regione alla cittadina di Modica attraverso una poetica descrizione. Ci introduce poi nella vita di Aldo Piscitello (Umberto Spadaro), «un povero impiegato vissuto in tempi particolarmente difficili», uno tra i tanti umili, come abbiamo visto precedentemente esserlo zio Tigna, travolti dagli eventi e coinvolti ingiustamente nella cosiddetta «guerra di Mussolini».[69] Emergono accenti locali (sebbene i personaggi principali vengano piuttosto italianizzati), esclamazioni vernacolari (più volte ad esempio è ripetuta la parola «minchioneria») e credenze popolari («cammina scalzo! Poi se ti fanno male i denti...»).

A differenza degli altri film di questo periodo, però, *Anni difficili* tenta di spingersi più in là, ripercorrendo attraverso la satira – e la dichiarazione d'intenti è messa in

---

[67] Pierre Sorlin, *Il visibile*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994; p. 278; si veda anche, per avere una contestualizzazione della teoria del visibile di Sorlin entro lo sviluppo di un più ampio filone di studi: Mirco Melanco, *Il cinema come fonte e agente di storia*, in «Protagonisti», 120, giugno 2021, pp. 24 – 31.
[68] *Ibidem*.
[69] Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 8.

evidenza dalla massima iniziale «Ridere dei propri difetti è la migliore virtù dei popoli civili» – un intero decennio di storia, partendo dal 1935 fino alla conclusione della guerra, affrontando la questione del consenso e della collaborazione italiana al regime. In realtà il film non si limita semplicemente a esporre dei fatti passati, ma parla al presente, denunciando la permanenza di presente fasciste a capo delle istituzioni nel dopoguerra[70]. Nemmeno l'apparato ecclesiastico viene risparmiato: se negli altri film del periodo, come si è visto in precedenza, la morale cristiana diventava un valore condiviso e di coesione sociale, in *Anni difficili* il discorso del parroco che, durante il matrimonio, parla della fortuna di fondare la famiglia «in un'Italia prospera, felice» appaiono anacronistici e fuori luogo, soprattutto perché lo sposo Giovanni (Massimo Girotti) viene continuamente richiamato alle armi[71].

Ciò che dimostra questo film, presentato alla Mostra di Venezia nel 1947 e «accusato di offendere la patria»[72], è quanto i tempi per poter affrontare quelle pagine di storia finora evitate, apparissero ancora acerbi, sia per la stampa che per il governo[73]. «Non è un film fascista, non è un film antifascista, ma è una critica decisa e raffinata»[74] che metteva in discussione niente meno che la narrazione autoassolutoria promossa invece dalle istituzioni, il che spiega il motivo per cui, la maggior parte dei film almeno sino agli anni Sessanta, preferisse trattare i temi dell'occupazione, della Resistenza e della

---

[70] Lo stesso Vitalino Brancati, autore del soggetto di *Anni difficili*, ribadirà la propria denuncia, attraverso un parallelismo tra film e realtà, sulla mancata depurazione degli ambienti politici da quei soggetti ex-fascisti «Nel film si vedevano gli impiegati del Ministero della Cultura del 1935 dichiarare la Norma di Bellini opera antifascista, perché "vi si parlava male di Roma". E gli impiegati del Ministero della Cultura del 1935 erano quegli stessi impiegati del 1948 che ora assistevano alla proiezione privata del film come giudici e censori in nome dell'Italia democratica»; Vitalino Brancati, *Ritorno alla censura*, Laterza, Bari 1952, p. 43.

[71] Si segnala poi che l'ufficio di censura eliminò la battuta «E il Papa»? Che cosa ha detto il Papa?» «Che quell'uomo l'ha mandato la Provvidenza!», *Anni difficili*, in «www.cinecensura.com» https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1948/05/Anni-difficili-Materiale-dellArchivio-CentralediStato.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

[72] A. P. [sic], Prime visioni. *Anni difficili*, in «L'Avanti!», 307, 29 dicembre 1948, p. 2.

[73] «Non si nasconde che la lettura di questo lavoro lascia un po' perplessi, pensando a quelle che potranno ancora essere le considerazioni straniere nei riguardi del popolo italiano. Ma i fatti politici raccontati nel film sono purtroppo abbastanza noti oltre confine a questa coraggiosa confessione potrebbe anzi costituire la prova migliore del nostro completo riscatto dalle false ideologie politiche», *Anni difficili*, in «www.cinecensura.com», https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1948/05/Anni-difficili-Materiale-dellArchivio-CentralediStato.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025). Si veda anche Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2012, pp. 84 – 85.

[74] *Domani «Anni difficili»*, in «Unità», 17 ottobre 1948, p. 2.

Liberazione, rappresentando i soldati del Regio Esercito al massimo durante lo sbandamento, sottolineando così un altro asse portante della contro-propaganda, ovvero la questione del tradimento di Mussolini e dei tedeschi[75]. Durante gli anni Cinquanta, vi furono diversi tentativi di riabilitazione delle Forze Armate come istituzione, la quale doveva essere considerata, assieme alla Resistenza, uno dei fondamenti della Repubblica. Nel grande schermo, in questi anni, si nota dunque questo tentativo di veicolare un'immagine dell'Italia riconciliata, unita non soltanto come organismo portatore di una storia comune o di un'unione geografica, ma anche tramite il riconoscimento dell'apparato statale e militare, che al cinema passa attraverso il senso di onore e di dovere non più nei confronti di un potere a capo del sistema, ma della difesa della Patria, impegnata ora nella lotta al comunismo.

Solo nel 1960, abbiamo due film che raccontano le vicende di alcuni soldati sbandati l'8 settembre: *Il carro armato dell'8 settembre* (1960) di Gianni Puccini e *Tutti a casa* (1960) di Comencini. Come in *Il sole sorge ancora*, e come accadrà anche con *Un giorno da Leoni* (Nanni Loy, 1961) e *Le Quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1963), abbiamo la notizia dell'armistizio all'inizio del film per mezzo dell'annuncio via radio del Generale Badoglio, mentre nel finale si giunge all'adesione alla Resistenza. A differenza del film di Vergano però, in cui il protagonista torna rapidamente al proprio paese, con *Il carro armato* e *Tutti a casa*, viene mostrato il caos in cui sprofondarono i membri dell'esercito dopo l'armistizio a causa della mancanza di ordini precisi da parte del comando. Questi film si concentrano nella difficoltà di ritorno a casa, ponendo quindi uno sguardo maggiore sulla condizione dei soldati, il senso d'onore, e in generale su un viaggio che è al contempo fisico e morale.

Nel primo film il viaggio di Tommaso (Gabriele Ferzetti) è condotto con un carro armato che il protagonista deve riportare alla caserma, passando attraverso una serie di luoghi non identificati geograficamente, ma tutti, a loro modo, immersi nel caos,

[75] Il tema del tradimento, come spiega Focardi, diventò un'arma usata sia dal governo assieme agli Alleati, sia da Mussolini con i Salottini stessi (accusando il Re, il Gran Consiglio del Fascismo che lo aveva destituito, e il Regio Esercito stesso). Dopo la fine la guerra, il dibattito su chi avesse tradito l'altro proseguì contestualmente al referendum del 2 giugno 1946; Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano*, cit.

nell'agitazione e nella perdita di riferimenti soprattutto morali, rappresentati con musica e baldoria popolare, contadini e aristocratici, ragazzine abbandonate dal padre, prostitute, ballerine doppiogiochiste, e persino un colonnello che, incapace di sopravvivere in mancanza di ordini militari, si suicida. Si noti ad esempio la citazione di *Roma città aperta* qui resa in modo degradato: non è più una madre a inseguire l'amato prigioniero, ma la meretrice Angelina (Rossana Martini), che non con dolore ma con isteria, corre dietro al carro armato di un uomo che non la vuole, e invece che trovare la morte, si ritrova in sottoveste, perdendo la gonna per strada assieme a quella dignità che con Carlo (Jean-Marc Bory) si illudeva di aver ritrovato. La squadra di commilitoni si sfalda progressivamente, e una volta rimasto solo e senza riferimenti anche il protagonista, egli deciderà di utilizzare il carro prima come mezzo di trasporto per tornare al proprio paesino rurale di origine, e poi per difendere i suoi compaesani e la sua proprietà cacciando i tedeschi. Tommaso rimane un soldato, non più del re o di un regime, ma del popolo, attraverso, anche qui, una naturale e spontanea adesione alla Resistenza.

In *Tutti a casa* invece, c'è un'insistenza maggiore nei riguardi del paesaggio e della geografia del Paese, richiamando *Paisà* con un percorso inverso, ovvero in discesa dal Veneto a Napoli, sennonché in questo caso, l'unione delle regioni italiane passa attraverso un faticoso e concreto viaggio del protagonista. Dopo lo sbandamento, il primo pensiero dell'Ufficiale Alberto (Alberto Sordi) è quello di tornare a casa, rigettando la divisa e indossando abiti borghesi. Tuttavia, ben presto, Alberto capisce che neanche a casa troverà mai pace finché l'Italia non sarà definitivamente libera. L'adesione alla Resistenza diventa il risultato di un percorso di realizzazione, che non può prescindere dal riconoscimento e dall'appartenenza alla Nazione stessa. Fulcro della narrazione, dunque, rimane la realizzazione dell'oppressione col conseguente riconoscimento di ciò che è giusto, ovvero la salvaguardia della propria Patria intesa innanzitutto come organismo vivente, e non come entità monumentale immobile.

Questo processo di crescita morale è presente anche in Nanni Loy, che in *Un giorno da leoni* (1961) segue tre giovani di Roma i quali, per questioni anagrafiche e mediche non avevano partecipato alla guerra. All'indomani dell'8 settembre tentano di evitare in ogni modo di sfuggire all'arruolamento imposto da Mussolini. Scappano, si

nascondono e poi pensano di passare all'azione attraversando la linea Gustav, ma dopo l'incontro con dei partigiani rinunciano a perseguire la salvezza individuale per collaborare con loro alla salvezza della Nazione. Non mancano episodi di dubbio e ripensamento: Danilo (Nino Castelnuovo) pensa di andarsene nel momento in cui Orlando (Renato Salvatori) uccide il vecchio compagno di classe, mentre il ragioniere (Leopoldo Trieste), una volta arrestato, si ritrova sul punto di rivelare ai fascisti le intenzioni dei compagni per salvarsi la vita. La maturazione etica diverrà una coscienza collettiva, di massa, nell'impresa successiva di Loy, *Le quattro giornate di Napoli* (1962), un film corale che propone di raccontare, in chiave epica, la liberazione della città partenopea avvenuta per mano degli stessi abitanti, o meglio, lo spirito della città in quei giorni. Non vi è una vera e propria trama se non tre fasi cardine: la subordinazione del popolo che passivamente subisce violenza e oppressione; la lotta che culmina nell'insurrezione popolare; la vittoria con la cacciata dei tedeschi. Al di là di questa scansione, il resto delle sequenze e delle inquadrature del film potrebbero essere scomposte e rimontate in nuove combinazioni, poiché non è la successione dei piccoli eventi a favorirne il senso, ma la somma di questi eventi, che gli ideatori del film cercano di restituire nella modalità più consona per rendere il caos dell'8 settembre. Le piccole storie proposte negli episodi non mirano a significare nulla al di fuori di ciò che mostrano, ovvero la sofferenza, la fame, il desiderio di riscatto, e soprattutto quei valori che per Loy sono «le radici per una autentica democrazia effettiva e vissuta»,[76] e che paiono al regista scarseggiare nella società di questi primi anni Sessanta del miracolo economico[77].

A quindici anni dall'armistizio, Loy e la schiera di sceneggiatori che lavorarono al film, si pongono il problema di come ribadire alla società del loro tempo questi valori attraverso la narrazione storica: non si tratta più, come in Rossellini, di spettatori che si

---

[76] «Questi valori mi pare che proprio oggi siano piuttosto in declino, oggi che il progresso, l'elevato tenore di vita, la corsa alla ricchezza e al benessere, in una parola il nostro piccolo miracolo economico, spinge gli uomini ad allentare i legami affettivi e spirituali che dovrebbero esistere fra loro. Mi pare che scarseggi il senso dell'amicizia fra gli uomini, l'esigenza di un rapporto serio, onesto, chiaro, autentico, il rispetto per la personalità e le opinioni altrui, cioè una serie di valori che forse schematicamente si potrebbero riassumere nella parola democrazia: una democrazia effettiva, alquanto diversa dalla democrazia formale e che mi pare che nel nostro paese non sia ancora pienamente attuata»; Leonardo Fioravanti (a cura di), *Le ragioni delle quattro giornate. Colloquio con Nanni Loy*, in «Bianco e Nero», 12, dicembre 1962, p. 51.
[77] *Ibidem*.

riconoscono e proiettano il loro vissuto nel lungometraggio: le persone sono cambiate, e la storiografia che proprio in quegli anni rinnova il suo interesse per la Resistenza, ha rischiato di attutirne lo spirito e la partecipazione collettiva con cui Loy ha sempre interpretato il fenomeno. Scelgono dunque una strada che definiscono di «storicizzazione cinematografica»[78], con una ricerca che sicuramente non prescinde dalle fonti e studi storici, ma che scende a compromessi con la completezza storiografica[79], rimuovendo ancora una volta la presenza dei fascisti e la guerra civile, a favore della compattezza contro il nemico occupante; una compattezza che include proletari e benestanti, giovani e anziani, disertori ed ex soldati.

Anche negli anni Sessanta, dunque, la narrazione che si cerca di veicolare cinematograficamente rimane quella egemonica, inclusiva, che afferma la Resistenza come valore fondante della Repubblica. Narrazione peraltro promossa anche dalle istituzioni, nonostante politicamente inizino a farsi percepire le prime tensioni che determineranno la contesa della memoria stessa.

Intanto, si è visto come anche negli anni '60 si continui a percorrere in qualche modo la via ereditata dal neorealismo, il quale afferma fin da subito gli elementi base, quali l'utilizzo di lingue popolane e inflessioni dialettali, il rifiuto delle riprese costruite in studio, la ricerca di nuovi spazi decentrati, l'impiego di attori non professioni o comunque il rifiuto di figure divistiche per garantire la proiezione degli spettatori, e la scansione temporale più adeguata da proporre al pubblico. Questi elementi vengono reinterpretati nei Sessanta secondo una sensibilità nuova, che comincia a percepire quell'individualismo e quel problema dell'incomunicabilità che parallelamente verranno inaugurati sul grande schermo dall'*Avventura* (1960) di Antonioni. In questo clima, ecco che registi come soprattutto Loy, tentano di rilanciare quegli ideali cardini di una Nazione che si presuppone essere rinata da quel Secondo Risorgimento. Se fino alla metà degli anni Sessanta la narrazione dominante è questa, sarà alla fine del decennio, a partire con i moti rivoluzionari e le proteste giovanile, che avverrà una rottura dell'egemonia impossibile risanare.

---

[78] *Ibidem*.
[79] *Ibidem.*

1.2 Resistenza: egemonia o lotta di classe

Nelle pagine precedenti si è visto come, grazie al neorealismo, l'attenzione della macchina da presa inizi a rivolgersi al popolano, all'uomo umile che fino a poco prima era rimasto estraneo alla politica e che ora, improvvisamente, viene travolto dagli eventi storici. Una Storia – o meglio, storiografia – che per molto tempo lo ha ignorato in favore delle biografie e delle grandi imprese di nobili dinastie, prodi condottieri e celebri intellettuali, a confronto dei quali i contadini, i braccianti, il proletariato, apparivano semplicemente come una massa amorfa e indistinta, priva di personalità e capacità di influire sui grandi avvenimenti epocali. In realtà, si deve specificare come l'attenzione alle questioni sociali e alla condizione delle classi subalterne fosse già accresciuta dalla fine dell'Ottocento e in particolar modo con la delusione e l'insoddisfazione della Prima Guerra Mondiale che in parte sfociarono nel cosiddetto "Biennio Rosso"[80], caratterizzato da numerose proteste e occupazioni che il fascismo represse violentemente. Tuttavia, l'interesse per quella che era nient'altro che la parte più consistente del popolo, si affermò definitivamente dopo il Secondo Conflitto Mondiale, in seguito al protagonismo di queste classi nel liberare il Paese[81]. L'interesse in Italia per una «storia dal basso», si impone in modo lento e non esente da critiche che insistevano nel sottolinearne l'influenza marxista e i limiti metodologici che comportava, rallentandone il processo di affermazione, in particolar modo proprio nella seconda metà degli anni '40.[82] Nonostante ciò, possiamo comunque affermare come il cinema, partendo dal neorealismo, abbia in qualche modo anticipato e reso nota quest'attenzione più profonda alle classi subalterne, viste non più

[80] Salvatore Lupo – Angelo Ventrone, *L'età contemporanea*, cit., 261 – ss.
[81] Si veda Giacomina Nenci, *La storiografia italiana*, in Jordi Canal – Gilles Pécout – Maurizio Ridolfi (sous la dir. de), *Sociétés rurales du XXe siècle: France, Italie et Espagne*, École française de Rome, Rome, 2004, pp. 23 – 51; Guido D'Agostino – Nicola Gallerano – Renato Monteleone, *Riflessioni su «storia nazionale e storia locale»,* in «Italia contemporanea», 133, 1978, pp. 3-18; Renato Zangheri, *Movimento contadino e storia d'Italia. Riflessioni sulla storiografia del dopoguerra*, in «Studi Storici», 4, ottobre – settembre 1976, pp. 5 – 33.
[82] Guido D'Agostino – Nicola Gallerano – Renato Monteleone, *Riflessioni su «storia nazionale e storia locale»*, cit., p. 4. Gli studiosi sottolineano inoltre come negli anni Cinquanta, con un mutato contesto politico, l'interesse per la figura dell'operaio si sposta gradualmente da un'attenzione per il contesto locale, a quella per il suo «ruolo nazionale»; *Ibidem*.

come entità omogenee e prive di individualità, ma come uomini, donne, bambini e anziani, che vengono resi protagonisti del grande schermo, e soprattutto rappresentanti di una collettività nazionale in cui ogni spettatore potesse identificarsi.

In realtà questo collettività, che si desiderava unita in un fronte comune, fin da prima della guerra era percorsa da problematiche e fratture interne.[83] In questi anni i cittadini italiani, perlopiù impiegati in attività agricole, assieme a un sempre più significativo settore operaio concentrato nel cosiddetto triangolo industriale[84], vivevano in critiche condizioni di povertà e precarietà, che durante la guerra non fecero altro che peggiorare a causa del razionamento del cibo, delle requisizioni nazifasciste, dell'aumento dei costi, delle braccia proletarie strappate dal servizio militare, e degli smantellamenti e trasferimenti degli operai in Germania[85]. In questo clima avverso e coercitivo, i movimenti comunisti che erano sopravvissuti clandestinamente alle persecuzioni fasciste, rappresentavano una speranza e punto di riferimento appetibile in particolar modo per gli operai delle città, ma anche per molti braccianti, mezzadri e fittuari. Attraverso gli scioperi e le occupazioni delle fabbriche a partire dal marzo 1943, inizia ad emergere quella che viene detta Resistenza civile, al grido di «Pace e pane», dal chiaro retroscena politico di quei partiti che intendevano la Liberazione dell'Italia come lotta di classe[86].

Se la Resistenza, almeno agli albori, era formata per di più da militanti comunisti da sempre antifascisti, in realtà a partire dall'autunno 1943 fino alla Liberazione, confluirono nei movimenti partigiani tutte le maggiori forze politiche antifasciste, le quali, durante i cosiddetti «quarantacinque giorni»[87], si organizzarono nel Comitato di Liberazione Nazionale (CLN) – e in seguito al nord nel Comitato Nazionale Alta Italia

---

[83] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 15 – ss.
[84] Con «triangolo industriale» si intende la zona formata dalle città di Torino, Milano e Genova, cuore dell'industria italiana del tempo la quale, in particolare durante la guerra, conobbe importanti sforzi per sostenere lo sforzo bellico; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, pp. 15 – 16.
[85] *Ibidem*.
[86] Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit., p. 83.
[87] Con l'espressione «quarantacinque giorni» si intende quel periodo intercorso fra la caduta del fascismo, avvenuta il 25 Luglio per mezzo della destituzione di Mussolini da parte del Gran Consiglio del fascismo assieme al re, e l'armistizio di Cassibile firmato il 3 settembre ma reso pubblico il giorno 8, in cui venne nominato Presidente del Consiglio il Generale Badoglio, il quale per questo primo momento annunciò la prosecuzione della guerra a fianco dei tedeschi; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 12.

(CLNAI) – mettendo da parte le differenze ideologiche a favore dell'unione per la libertà. Celebre, da questo punto di vista, è la cosiddetta svolta di Salerno dopo il ritorno in Italia di Palmiro Togliatti che, su consiglio di Mosca, sollecitava le forze politiche ad allearsi con il governo di Badoglio e le forze alleate per cacciare il nemico, rimandando ad un secondo momento qualsiasi contrasto politico[88]. Questo "secondo momento", arrivò rapidamente: all'indomani della Liberazione la narrazione egemonica inizia fin da subito a scricchiolare, sia per quanto riguarda le discussioni sulla responsabilità della monarchia sabauda che portarono all'esito del Referendum del 2 giugno 1946, sia poi per le elezioni politiche del 1948, che videro la vittoria della Democrazia Cristiana[89].

Al cinema, in questo periodo, prevale ancora quella narrazione egemonica di cui si è parlato precedentemente, tuttavia, è possibile rintracciare alcuni elementi che, seppur sottovoce, illustrano questa divisione interna in termini di classe, la quale mina la rappresentazione di un popolo italiano unito. È il caso del già citato *Il sole sorge ancora*, in cui il protagonista è chiamato a scegliere tra Laura (Lea Padovani), figlia di un operaio della fornace che tenta di convincerlo a diventare partigiano, e Donna Matilda (Elli Parvo), una ricca borghese che lo persuade a una vita fatta di agi e privilegi. Emergono chiaramente il conflitto di classe, che si manifesta sia con l'avversione alle proteste (uno dei borghesi nella villa dice: «qui andiamo incontro il caos. Gli operai cominceranno a ribellarsi e scioperare, e chi ci va in mezzo siamo sempre noi»); sia con il disprezzo nei confronti dei popolani (da alcune battute di Matilde: «non è del nostro mondo»; «la ragazza quando mi veniva a trovare aveva un odore di stalla… e mi guardava con insolenza, come se mi volesse spogliare»); ma anche con il collaborazionismo da parte delle classi abbienti con i nazifascisti, cosa che causò problemi con la censura[90]. Le colpe dell'alta-borghesia, comunque, vengono in qualche modo attutite dalla figura della stessa

---

[88] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 52 – 53.
[89] Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 19 – ss.
[90] Negli appunti per il sottosegretario di Stato, datati 7 settembre 1946, riguardo la revisione definitiva del film si discute «il carattere polemico del film che, per esaltare l'apporto popolare alla guerra di insurrezione contro i tedeschi, ha coperto di tare morali l'unica famiglia borghese rappresentata nella pellicola, esasperando l'impostazione classista di tutta la vicenda» sottolineando, fra le altre cose, il rischio che possa «ripercuotersi sfavorevolmente presso un pubblico straniero, confermando il giudizio negativo nei nostri confronti»; *Il sole sorge ancora*, in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Fascicolo.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

Matilda, la quale, oltre a proteggere Laura, si fa uccidere, facendo diventare la morte una sorta di espiazione dei peccati arrivando in qualche modo a riscattare il proprio intero ceto, così come contribuisce a fare il bambino che nella villa canta "Bandiera rossa"[91]. La morte di Marina è paragonabile a quella di Ignazio (Pietro Tordi) in *Achtung, Banditi!* (1951): anche in questo caso si tratta di un benestante, un diplomatico, il quale appare durante quasi tutto il film estraneo alla realtà circostante come se la guerra non lo riguardasse; immerso in un mondo tutto suo fatto di nozioni filosofeggianti e in cui la preoccupazione maggiore è lo scandalo che potrebbe provocare la scoperta della sua relazione clandestina con una donna. Il diplomatico, tuttavia, ospita senza problemi la banda di partigiani nella sua villa, esattamente nello stesso modo in cui ogni sera accoglie un tenente tedesco che va a fargli visita. E sarà proprio quel tenente tanto amico che ucciderà Ignazio, il quale prima di morire avvisa il partigiano presente nella stanza di non confessare dove si trovano i suoi compagni, arrivando anche in questo caso ad una sorta di redenzione del borghese accomodante ai nazisti.

Sappiamo che un film storico «ci dice molto di più sul presente in cui viene realizzato che sul passato che racconta»[92], e nonostante il film di Vergano fosse stato girato poco dopo la guerra, è evidente una certa presa di posizione che attesta il già avvenuto dopoguerra al momento dello sviluppo del film. L'insistenza nella narrazione egemonica e autoassolutoria, che dipingeva l'italiano come semplice vittima, tornava importante in particolare per il governo nel periodo che intercorse fra la conferenza di Potsdam nel 1945 e il Trattato di Parigi nel 1947[93]. Fin dall'inizio del film, vi è un'ironica ma netta presa di posizione politica da parte del protagonista, che alla prostituta confessa «del resto se scappano il re e Badoglio perché non dovrei scappare io?». Si ricordi che il

---

[91] È doveroso segnalare l'interpretazione della morte di Marina da parte di Pierre Sorlin, che per mezzo di un confronto con la figura di Pina di Roma città aperta: entrambi i corpi sono mostrati dall'alto, mezzi nudi, sottolineando in questo modo la comune trasgressione sessuale; Pierre Sorlin, *The film in history. Restaging the past, Basil Blackwell*, Oxford 1980; tr. it., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, a cura di Gianfranco Miro Gori, La Nuova Italia 1984, p. 183.

[92] La citazione diretta è tratta da Giovanni De Luna, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Utet, Milano 2021, ma riassume efficacemente l'assunto di partenza di gran parte delle trattazioni riguardanti il rapporto fra cinema e storia, richiamando dunque la Nouvelle Histoire, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Lino Micchichè, Peppino Ortoleva e i successivi studiosi che hanno proseguito su questa strada.

[93] Filippo Focardi*, Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale,* cit., p. 67 – 70.

film esce nel novembre del 1946 ma fu girato tra la fine del 1945 e l'inizio dell'anno successivo; quindi, precedentemente al referendum del 2 giugno e in un momento in cui sussistevano grandi proteste e scioperi pubblici; infatti, in uno dei documenti della revisione censoria datato 17 aprile 1946 si legge come la battuta, poi non tagliata, venne ritenuta inadeguata[94]. C'è poi l'ultima battuta di Cesare alla fine del film, «mio padre in quei giorni è invecchiato di dieci anni, eppure crede ancora che sia un grande onore chiudere lo sportello a quella gente. Per quanti questa lotta non ha significato nulla… e continueranno a non sapere che cosa dovranno fare della loro vita», che sembra alludere a un tema che di lì a poco sarebbe riemerso con più insistenza, ovvero quello della "rivoluzione a metà", consolidatosi dopo la svolta di Salerno di Togliatti e in particolare dopo l'elezione della DC. Con la caduta del governo Parri, la salita della DC, e successivamente l'amnistia di Togliatti nel giugno del 1946 la quale ribadiva la «pacificazione e conciliazione di tutti i buoni italiani»[95], questa "rivoluzione a metà" si trasformò velocemente in una delusa "rivoluzione mancata", percepita da molti come un vero e proprio «"tradimento" della Resistenza»[96], priva di un reale rinnovamento e soprattutto di una vera epurazione,[97] che secondo Sorlin viene in qualche modo prefigurata già dal film di Vergano[98]. Quest'atto di accusa emerge in modo più limpido con *Anni difficili*, soprattutto con la figura del podestà (Enzo Biliotti), che durante gli anni trenta insiste affinché Piscitello si iscriva al fascio minacciando di licenziarlo; più tardi a

---

[94] *Il sole sorge ancora*, in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946-/05/Il-sole-sorge-ancora-Materiale-dellArchivio-Centrale-dello-Stato.pdf (Ultimo accesso: 15 ottobre 2025).

[95] *Amnistia e indulto per reati comuni, politici e militari. Decreto Presidenziale 22 giugno 1946, n. 4*, in «Gazzetta Ufficiale», 137, 23 giugno.

[96] Con questa espressione si vuole far riferimento in particolare a Cesare Pavese e alla sua delusione di fronte alla mancata realizzazione di una vera riforma della società italiana, la quale nel dopoguerra sembra aver dimenticato velocemente le aspirazioni preannunciate dalla Resistenza. Lo stato d'animo di Pavese è condiviso da molti intellettuali dell'epoca e percepito come un fallimento della stessa politica marxista; Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit., pp. 388 – 395.

[97] Ferruccio Parri (il quale governo durò da giugno a dicembre del 1945), membro del partito d'Azione e partigiano, desiderava un'epurazione che non si soffermasse «a colpire solo i funzionari pubblici compromessi col fascismo, ma anche gli esponenti del potere economico», uno dei motivi per cui le sue idee vennero considerate eccessivamente radicali dai moderati e in realtà anche dai comunisti stessi, i quali dirigenti desideravano proseguire sulla strada del compromesso e della legalità cercando di contenere le agitazioni operaie onde evitare la responsabilità per i disordini pubblici che avrebbe potuto far sfumare la loro presenza al governo; Salvatore Lupo - Angelo Ventrone, *L'età contemporanea*, cit., p. 450.

[98] Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, cit. p. 180.

guerra avviata, in accordo con il federale, gli dà del traditore per avere dei legami con degli antifascisti sospendendogli lo stipendio; quando invece sente che la fine è vicina, cerca di ingraziarsi gli antifascisti confessando la propria avversione a una divisa che comunque ancora indossa; e infine, con l'arrivo degli Alleati, ecco che il sindaco stesso compie l'epurazione dello stesso Piscitello, colpevole di essersi iscritto al partito. Mentre l'uomo semplice e umile rimane in balia dei cambi di potere senza che la sua condizione effettivamente muti e diventando una pedina della classe dirigente, ecco che quest'ultima, con ipocrisia, si adatta costantemente ai risvolti storici per mantenere la sopra autorità. Come scrisse Valori, sono «certi piccoli uomini come quelli che soffrono e pagano i grandi eventi creati da piccoli uomini che sanno invece sfruttarli»[99]. Se numerose critiche si concentrarono infatti sull'assunta accusa nei confronti dell'intero popolo italiano, in realtà alla luce di un'epurazione mancata, o addirittura fallita, ecco che anche *Anni difficili* parla al suo presente attraverso il decennio fascista che porta in scena, descrivendo perfettamente la situazione dell'immediato dopoguerra:

> «epurare l'amministrazione dai fascisti iscritti significava più o meno chiuderla, dal momento che la tessera del Partito fascista era stata obbligatoria per tutti i funzionari statali. L'attività delle commissioni di epurazione riuscì ad abbinare i lati peggiori di questo stato di cose: lasciò liberi alcuni tra i maggiori responsabili del fascismo, incriminando invece il personale dei livelli più bassi»[100]

e arrivando, nel 1947 – 1948 a fare un'epurazione inversa, con il ministro Scelba che rimosse dalle forze dell'ordine tutti coloro che furono partigiani[101].

La narrazione egemonica, capace di abbracciare anche il più piccolo e umile cittadino, tornava funzionale anche agli stessi Alleati e alla relativa propaganda, non solo per scoraggiare l'arruolamento alle R.S.I. tra il 1944 e il 1945, ma in particolar modo per preparare il terreno per perseguire la cosiddetta dottrina Truman che mirava a creare una sfera d'influenza antisovietica[102]. In Italia, la Democrazia Cristiana in accordo con gli

---

[99] Gino Valori, *Anni difficili*, in «Cine Illustrato», 9, 27 febbraio 1949, p. 2.
[100] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit. p. 120.
[101] *Ivi*, p. 121.
[102] Salvatore Lupo – Angelo Ventrone, *L'età contemporanea*, cit., p. 397; Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 8. Riguardo alla creazione di

Stati Uniti e le condizioni per poter usufruire degli aiuti e del piano Marshall, lanciò una dura campagna anticomunista, estromettendo PCI e PSI dal governo, reprimendo le proteste e gli scioperi, e rafforzando la linea conservatrice e ideologica della Chiesa romana. Inoltre, come segnala Focardi, da questo momento le fazioni di destra e sinistra iniziano a contendersi la memoria e il significato di cosa fu la Resistenza, incrinandola ognuno alla propria ideologia.[103] Si può riassumere che De Gasperi e in particolare le elezioni del 1948, determinarono un significativo ridimensionamento nella narrazione degli anni della guerra e soprattutto sulla rappresentazione della Resistenza, la quale negli anni Cinquanta in particolare, vide nel cinema una pesante battuta d'arresto, almeno sino al *Generale della Rovere* (1959).

L'unica eccezione la fa un film citato poco fa, *Achtung, Banditi!* opera prima di Carlo Lizzani, in cui dei partigiani decidono di appropriarsi delle armi tedesche trafugandole da una fabbrica che sta per essere smantellata dai nazisti. Si tratta di un film che, rivisto oggi, potrebbe tranquillamente porsi in continuità con i precedenti trattati che colgono l'eredità neorealista ampliandola verso direzioni altre. Gli elementi di continuità vanno dal focus su una località decentrata rispetto al potere, ovvero Pontedecimo (quartiere di Genova); alla mancanza di un unico eroe protagonista per sviluppare invece una vicenda collettiva; dall'attenzione per gli umili, contadini ma soprattutto operai; alla «ripresa e, addirittura, un consolidamento di un'interpretazione unitaria, interclassista e

---

una sfera di influenza americana, si segnala che, come scrive Ellwood, il fine propagandistico passava in questi anni anche attraverso il cinema hollywoodiano importato in Italia, il quale mirava, secondo Ellwood, non solo a contrapporsi al comunismo, ma in generale a promuovere un certo stile vita, modernizzando il paese in senso capitalistico-democratico, diffondendo l'idea «You Too Can Be Like Us»; David W. Ellwood, *The propaganda of the Marshall Plan in Italy in a Cold War context*, in «Intelligence and National Security», 2, 2003, pp. 226 – 227.

[103] La DC, soprattutto durante le celebrazioni e gli anniversari, ribadiva l'importanza della Resistenza interpretandola come libertà e di conseguenza legittimazione dei rappresentanti democratici; al contrario i comunisti, ora più marginali di prima, sentivano ancor di più la delusione per una liberazione non portata a termine, per appunto una rivoluzione a metà. Iniziano, in questi anni, le accuse reciproche di strumentalizzazione dell'argomento, in particolare volte dai centristi nei confronti della sinistra, come si può notare nel discorso di De Gasperi «Non ci vengano a dire: "Noi parliamo a nome dei partigiani". Non ne hanno il diritto. Perché moltissimi partigiani sono nel campo nostro e soprattutto i partigiani migliori, quelli che hanno combattuto per la Patria e solo per la Patria, senza riservare nulla al Partito»; Alcide De Gasperi, *Il modo migliore di servire il Paese. Discorso di Milano del 23 Aprile 1949*, in «Il Popolo», 24 aprile 1949, riportato in Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 24 – 25, 144 – 145.

patriottica»[104], con il dirigente della fabbrica che si sacrifica; col popolo che nasconde i partigiani; col diplomatico di cui si è già parlato ma soprattutto con l'arrivo degli alpini che, come sottolineano i dialoghi, hanno capito qual è il lato giusto da cui combattere. Tuttavia, i tempi sono velocemente mutati, e come comunica l'ufficio censura:

> «Se questo film fosse uscito subito dopo la liberazione avrebbe potuto testimoniare, sia pure informa parziale, certi aspetti della nostra guerra di liberazione, documentando l'apporto dei partigiani comunisti e del popolo minuto in genere (operai, contadini, umili donne ecc.) alla conquista della libertà democratica. Ora, a distanza di tanti anni da tali eventi e con situazioni radicalmente mutate in campo internazionale, il lavoro, che non ha il freddo distacco delle documentazioni storiche ma che vive su motivi di calda ed appassionata fantasia, si ammanta volontariamente od involontariamente (ma noi propendiamo per il primo senso) di spunti di polemica politica che scaturiscono dallo so [sic] racconto cinematografico»[105]

Più che un mancato «freddo distacco» dai giorni della lotta partigiana, la colpa di *Achtung, Banditi!* che infastidisce l'ufficio censura sembra piuttosto essere quello di un "attaccamento eccessivamente caldo" con l'inizio degli anni Cinquanta in cui, l'attentato a Togliatti avvenuto pochi mesi dopo le elezioni, scatenò una nuova ondata di scioperi e occupazioni spontanee che ribadivano ancora una volta come la conclusione della guerra non avesse posto in realtà fine alla miseria dei lavoratori, della disoccupazione dilagante, e dei prezzi troppo altri ulteriormente accresciuti dalla Guerra di Corea, riaccendendo così le rivendicazioni di vera rivoluzione. Il legame del film con il proprio presente risultava ben chiaro al tempo, come viene notava Chiaretti sull'«Unità»:

> «Egli [Lizzani] ha coscientemente scelto questo tema per il suo primo film ritenendolo tema importante e necessario della lotta generale che il popolo italiano conduce oggi […] Lizzani dice in sostanza, a coloro che oggi si accaniscono contro

---

[104] Stefania Parigi, *L'immagine di guerra. La Resistenza nel cinema italiano dell'immediato dopoguerra*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Cinema e antifascismo. Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubbettino, Catanzaro 2015, p. 46.

[105] *Achtung, banditi!*, in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1951-/05/Achtung-Banditi-Materiale-dellArchivio-Cen-trale-dello-Stato.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

gli uomini della Resistenza, che l'offesa alla Resistenza è offesa a tutto il popolo italiano»[106].

Si noti come questo «popolo italiano» del film di Lizzani, coeso nella lotta contro l'occupante, manca però di quell'importante collante costituito dalla fede cattolica, frequente invece nei film degli anni Quaranta. Ciò è spiegabile con l'indulgenza della Chiesa nei confronti della politica in particolare dal 1949, in cui Pio XII, che ben comunicava la propria posizione nei confronti del comunismo con la frase «O con Cristo o contro Cristo; o per la sua Chiesa o contro la sua Chiesa»[107], emanò un decreto che prevedeva loro scomunica e il divieto di ricevere i sacri sacramenti[108].

Come si è detto, questo è considerato l'ultimo film sulla Resistenza di questa stagione, in cui politicamente, nonostante la narrazione egemonica venga rilanciata più volte dalla DC, si fatica a scindere il binomio insurrezione popolare/sinistra. Comunque sia, la perdita di interesse del cinema per questi temi non è da imputare unicamente ad una severa censura[109] o autocensura, al clima politico o alla perdita di mordente da parte dei movimenti di sinistra in particolar modo dopo la morte di Stalin, ma bensì anche alle prime avvisaglie di un ottimismo diffuso che di lì a poco sarebbe sbocciato definitivamente con il miracolo economico. Negli anni Cinquanta, nonostante non vengano a mancare dei film che portano alla ribalta una certa inquietudine, ci si ritroverà in breve tempo davanti ad una società mutata, che preferisce guardare alle gioie riservate al futuro piuttosto che alla tragedia del passato, un po' come sembra anticipare *Napoli Milionaria* (1950) con il reduce Gennaro Iovine (Eduardo De Filippo) che, tornato dalla Germania, non trova nessuno disposto ad ascoltare le pene passate, impedendo una vera rielaborazione del trauma. La gente si è velocemente abituata di nuovo alla pace, la

---

[106] Tommaso Chiaretti, *La prima a Roma di un importante film Italiano. "Achtung, Banditi! di Lizzani"*, in «L'Unità», 11, 12 gennaio 1952, p. 3.
[107] Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit., p. 351.
[108] *Ivi*, p. 376.
[109] Si ricordino l'arresto di Renzo Renzi e Guido Aristarco con accusa di vilipendio alle Forze Armate italiane dopo la pubblicazione su «Cinema Nuovo» della sceneggiatura *L'armata s'agapò* (1953); Renzo Renzi, *L'armata s'agapò*, in «Cinema Nuovo», 4, 1 febbraio 1953, pp. 73-75; Federica Villa, *Cordoglio ed euforia. La sceneggiatura negli anni '50*, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, p. 148; Roberto Curti – Alessio Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014.

società inizia ad americanizzarsi, i giorni dell'occupazione sembrano solo un brutto ricordo ormai lontano e nessuno crede al protagonista quando dice che «la guerra continua». Eppure, subito appaiono i nuovi conflitti: i borghesi del vecchio ordine adescano Pasqualino (Totò) per farlo parlare ad un comizio di reazionari che già sanno verrà represso. Tra gli arrestati c'è anche il povero Gennaro, che una volta liberato sarà protagonista di un battibecco politico con il figlio Amedeo (Gianni Glori), il quale, divenuto comunista, parla di «vittime dell'ingiustizia sociale, del conformismo borghese», e accusa il padre di tradimento. Tuttavia, non c'è più la fame, le famiglie continuano a crescere, le ragazze si fidanzano con gli americani mentre le donne acquisiscono nuove abitudini, e la lotta di classe sembra trasformarsi in nient'altro che uno scontro generazione contenuto in famiglia, quasi fiutando già le lotte giovanili che avrebbero avuto luogo il decennio successivo. È così che, in degli anni in cui non solo la società, ma pure il cinema si stanno americanizzando, si possono leggere in questo senso alcuni film, che fanno sempre riferimento al periodo della guerra ma in modalità differenti: *Gli sbandati* (1955) di Francesco Maselli, ed *Estate Violenta* (1959) di Valerio Zurlini. Sia Maselli che Zurlini, sono due registi che in epoca di guerra erano troppo giovani – il primo è classe 1930, e il secondo 1928 – per essere ritenuti in qualche modo responsabili di tutto ciò che accadde. Si ha dunque per la prima volta uno sguardo nuovo su che cosa fu la guerra, e anche la Resistenza; un punto di vista inedito così come lo è quello dei protagonisti dei loro film, Andrea (Jean-Pierre Mocky) e Carlo Caremoli (Jean-Louis Xavier Trintignant), due ragazzi giovani e abbienti, estranei al fronte o perché non hanno l'età per essere richiamati alle armi, o perché figli di gerarchi fascisti che riescono ad evitare loro il servizio militare. Sarebbe troppo superficiale riassumere questi film dicendo che guerra funge soltanto da sfondo, poiché la guerra diventa una sorta di rito di passaggio, offrendo la possibilità a questi due ragazzi di crescere,[110] di creare dei valori diversi da quelli imposti da una generazione che la guerra l'ha fatta o l'ha sostenuta,

[110] Ricorda Brunetta, riferendosi a *Estate violenta*: «Zurlini dichiara, fin dall'indomani dell'uscita del film, di aver voluto fare soprattutto un'opera della memoria, più che un lavoro di ricostruzione storica, e di aver mostrato come la crisi del suo protagonista non maturi in rapporto alla caduta del fascismo: «La rottura del cordone ombelicale non è stata il 25 luglio. I giovani crescono quando vedono la morte, questo è il perché anche nella scena del 25 luglio non c'è rottura. La rottura è solo nel finale»; Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti",* cit., pp. 144 – 145.

decidendo per sé stessi. Inoltre, vi è la sperimentazione dell'amore: le due donne protagoniste vengono da esperienze sconosciute ai ragazzi protagonisti, con cui però essi sono portati a confrontarsi: Lucia (Lucia Bosè) è una sfollata scappata dai bombardamenti che conosce la miseria e la disperazione, mentre Roberta (Eleonora Rossi Drago) è una donna più matura, madre, vedova di un comandante della Marina che, con il ricordo spesso ribadito dai familiari dei suoi ideali di onore e prestigio, risulta essere l'opposto di Carlo.

Ad esempio, *Gli Sbandati* mostra un concetto di Resistenza nuova[111], che non è quella armata degli adulti ma bensì morale dei giovani che non accettano le imposizioni accomodanti da parte della loro classe sociale con tedeschi, come Andrea che accoglie dei disertori in procinto di partire verso le montagne come partigiani, nascondendolo alla madre (Isa Miranda). La lotta di classe, se vogliamo, è qui ridotta al minimo, e si manifesta nulla più che con l'avversione sprezzante della madre contessa nei confronti degli sfollati, e nella relazione tra Andrea e Lucia, che pare non possa funzionare perché lei lo considera uno «stupido figlio di papà […] un ragazzino viziato che non si può prendere sul serio, che non è all'altezza di una scatolaia».

I protagonisti borghesi vanno in qualche modo a costituire una sorta di *trait d'union* con *Il generale della Rovere*, il quale inaugura il rinnovato filone dei film resistenziali e «provoca il riaccostamento delle classi medie al motivo della Resistenza in un momento di indubbia crescita democratica del paese»[112], attraverso il truffatore Emanuele Bardone (Vittorio De Sica), il quale, pur inizialmente complice con il colonnello Müller (Hannes Messemer), decide di sacrificare la propria vita facendosi fucilare pur di non tradire né la Resistenza, né la memoria del vero generale della Rovere[113]. Tutto ciò avviene in concomitanza con una direzione politica che mirava a «sdrammatizzare la demonizzazione della Resistenza in quanto patrimonio esclusivo

---

[111] Aldo Scagnetti, *Gli albori della Resistenza ne "Gli sbandati" di Maselli*, in «L'Unità», 146, 29 maggio 1956, p. 3.
[112] Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit. p. 49.
[113] Pietro Cavallo parla a questo proposito di sincera «auto-confessione», relativa ai cittadini che erano stati appunto complici del nazifascismo o comunque avevano mantenuto il silenzio di fronte alle ingiustizie dal nazifascismo perpetrate, che viene messa in luce soprattutto con uno degli ultimi dialoghi tra i prigionieri; Pietro Cavallo, *La lunga notte del '43. La Resistenza sullo schermo (1945-1992)*, cit. p. 23.

delle sinistre nel periodo della guerra fredda»[114]. Tuttavia, il problema che innanzitutto si pongono i cineasti, non è quello di rientrare in una certa ideologia politica precisa, ma bensì di raccontare la Resistenza a quella generazione che, nata nel dopoguerra, appariva più lontana che mai da quegli avvenimenti[115].

Nonostante anche nella seconda metà degli anni Cinquanta permanessero problematiche relative alla condizione delle campagne, delle fabbriche e alla disoccupazione, soprattutto riguardante la situazione del sud, si può affermare come grazie ai progetti di ricostruzione del paese atti a perseguire il progresso industriale e tecnologico, e alla diffusione di beni di consumo accessibili, emerse un generale sentimento di prosperità e ambizione di ascesa sociale, testimoniata dall'auto, dal televisore, dal frigorifero. Ne risulta una società americanizzata e imborghesita, la quale desidera vedere sé stessa e i propri desideri sul grande schermo, che nel frattempo sta attraversando la sua epoca d'oro[116]. E anche in questi film drammatici sul periodo della guerra, sembra essere presente un certo gusto per la rappresentazione di elementi raffinati, abitudini e cambiamenti sociali che caratterizzano più gli anni Cinquanta che il decennio precedente. Ci si riferisce qui non solo all'arredamento e agli interni delle abitazioni, ma anche alla ricercatezza estetica negli abiti dei personaggi e alla rappresentazione delle attività tipiche del tempo libero su cui insiste soprattutto *Estate violenta*. Dai pomeriggi

---

[114] Qui Brunetta fa riferimento a Indro Montanelli, autore del soggetto del film, su cui in seguito scriverà anche un romanzo; Gianpiero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit. p. 49.

[115] Scrive Brunetta «Come avrebbero potuto queste nuove generazioni accogliere, sentire viva la lezione storica della Resistenza, leggere in chiave storica il film antifascista quando tutti gli elementi della società che li circondava, dal cinema alla famiglia, dalla scuola ai libri di testo, per tutti gli anni cinquanta avevano tentato di cancellarne la memoria e di non identificarla con una fase che aveva dato vita alla storia dell'Italia repubblicana e democratica?» Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit. p. 464.

[116] In questi anni il cinema italiano conosce la sua epoca d'oro, aumentando di otto volte la produzione in meno di dieci anni dal 1945, e portando Cinecittà a conquistare il titolo di "Hollywood sul Tevere". I motivi di questa brillante risalita sono molteplici: dalle intuizione degli uomini del cinema, dall'astuzia dei produttori nell'elaborare strategie industriali vincenti con la creazione di un sistema di generi, dalle nuove modalità di lavoro con le cosiddette "ammucchiate" con l'emersione di scrittori e personalità di talento, la creazione di uno star system tutto italiano in grado di essere riconosciuto e applaudito anche all'estero, ma anche agli interventi governativi in grado non solo di far concorrenza con al mercato statunitense, ma di creare le condizioni giuste per risultare appetibile alle produzione estere. Non meno importante era il clima di generale benessere ed ottimismo che portò il pubblico a usufruire dell'intrattenimento della sala cinematografica nel tempo libero. Si veda Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit., pp. 290 – 294.

in spiaggia tra giovani, al divertimento del ballo sulle note americane di "Temptation"[117]; dalla sala cinematografica allo sport come il tennis; andando così a rappresentare la nuova libertà dei giovani, che seppur molto più cauta e impostata rispetto a quella americana in *Rebel Without a Cause* (1955; *Gioventù bruciata*), inizia a dare i primi avvisi.

«*Gli sbandati* sta a rappresentare la coraggiosa continuità ideale, dimostrando, attraverso la voce d'un gruppo di giovanissimi autori, che il neorealismo non è affatto morto, come vorrebbero far credere»[118] scriveva Scagnetti al tempo, ma pur rilevando la permanenza di elementi neorealisti, è innegabile il passaggio che si è verificato: nel cinema che tratta della Seconda Guerra Mondiale in questi anni e fino alla fine del decennio successivo – con qualche eccezione come il già affrontato *Le quattro giornate di Napoli* – non troviamo più la coralità di personaggi popolani, contadini, operai che agiscono in massa riscattando l'intera classe attraverso le loro azioni; ma piuttosto ci si concentra sull'individuo, sul singolo, sulla sua vicenda personale, attraverso cui vengono reinterpretati di volta in volta i significati della guerra, della Resistenza, delle responsabilità, dando vita a narrazioni non più unitarie ed egemoniche, ma bensì concentrate sul rispettivo dramma privato. Non solo nel cinema: l'attenzione al singolo, a discapito della collettività, appare più in generale «il modello di sviluppo sottinteso dal boom (o che al boom fu permesso di assumere)»[119], perseguendo in questo modo «una corsa al benessere tutta incentrata su scelte e strategie individuali e familiari, ignorando invece le necessarie risposte pubbliche ai bisogni collettivi quotidiani»[120]. Una maggiore libertà economica, il benessere che permette di usufruire dei servizi privati anziché quelli pubblici poco sviluppati, l'automobile come status symbol, l'accresciuta mobilità, la possibilità di cambiare la propria condizione sociale, l'emersione di grandi iniziative private, fanno sì che l'individuo si concentri su sé stesso e sul suo ristretto nucleo familiare[121]. Di conseguenza, in film come gli ultimi film analizzati, i personaggi non

---

[117] Brano americano pubblicato nel 1933 da Nacio Herb Brown e Arthur Freed, ma poi incisa nel 1959 da Teddy Reno appositamente per il film.
[118] Aldo Scagnetti, *Gli albori della Resistenza ne "Gli sbandati" di Maselli*, cit. p. 3.
[119] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 326.
[120] *Ibidem*.
[121] Ginsborg sottolinea che «il modello di sviluppo italiano, come già molti altri in passato, era carente sul piano dei valori collettivi. Lo Stato aveva svolto un ruolo importante nello stimolare il rapido sviluppo economico, ma aveva poi fallito nel gestirne le conseguenze sociali. In assenza di pianificazione, di

diventano espressioni di una collettività più ampia. Il dramma della guerra, con gli sfollati, la chiamata alle armi, l'occupazione, si manifesta per mezzo di una dialettica col dramma familiare. Si disgrega in questi anni non solo il concetto di narrazione egemonica e unitaria, ma anche l'ideale di famiglia unita. Andrea, in *Gli sbandati*, è chiamato a scegliere fra la madre collaborazionista e il gruppo composto da Lucia, gli amici e i partigiani; in *Estate violenta* Carlo è inadeguato sia a reggere ma anche a contrastare la figura del padre gerarca fascista mentre Roberta a sua volta è in conflitto con la propria madre sul piano etico e sul concetto di maternità stesso. Il tema della maternità torna anche ne *La ciociara* (1960); poi si avrà Nina (Anna Maria Ferrero) incinta del bandito che poi le ucciderà il padre ne *Il Gobbo* (1960) di Lizzani; o ancora Anna Barilari (Belinda Lee) che, sposata con un uomo malato di sifilide e costretto a stare rinchiuso in casa, si innamora di un disertore, progettando di fuggire insieme in *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini; così come Anna (Eleonora Russi Drago) in *Tiro al piccione* (1960), coniugata con un ricco industriale ma che ha «tanti amici» e intrattiene una relazione con la giovane leva fascista. Ancora una volta, questi film sembrano captare in anticipo alcuni elementi che esploderanno con le rivolte del '68.

Prima di giungere effettivamente a questo punto, però, occorre mettere in luce l'importante passaggio che durante il decennio determinò la riemersione di un rinnovato interesse sull'argomento della Resistenza anche tra le giovani generazioni cresciute dopo la guerra[122]. A monte di ciò sta la crisi del governo Tambroni che aveva cercato l'appoggio del Movimento Sociale Italiano, partito di ispirazione neofascista, e la successiva mobilitazione che dal giugno 1960 da Genova investì l'intero Paese. Da qui, prese avvio una nuova ondata di scioperi e proteste nelle fabbriche, destinata a proseguire negli anni

---

educazione al senso civico, di servizi pubblici essenziali, la singola famiglia, soprattutto quella dei ceti medi, cercò una alternativa nella spesa e nei consumi privati: usando la macchina per andare al lavoro, recandosi dai medici a pagamento, mandando i figli negli asili privati. Il «miracolo» si rivelò così un fenomeno squisitamente privato, riaffermando la tendenza storica di ogni famiglia italiana a contare quasi esclusivamente su se stessa per il miglioramento delle proprie condizioni di vita», Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 326. Riguardo al miracolo economico si veda anche: *Ivi*, p. 283 – ss.; Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit., pp. 359 – 366.

[122] Focardi spiega come questo interesse fosse riscontrabile anche all'interno dell'ambito scolastico, con lezioni universitarie e insegnamento della Storia fino alla Prima Repubblica negli istituti superiori, oltre che con la televisione; e le commemorazioni dei grandi avvenimenti degli anni di guerra. Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 41 – 43.

successivi. Quello che fu percepito da molti come un attacco alla democrazia, portò i cittadini a riavvicinarsi alla politica dopo un decennio di distacco e a riflettere sui valori della Resistenza rilanciati e commemorati dagli esponenti dei successivi governi di centro-sinistra, i quali tuttavia, non apparvero in grado di soddisfare le richieste dei lavoratori. Il recupero e la discussione attorno alla Resistenza prosegue anche all'interno del mondo del cinema: si discute sia sul significato dei film resistenziali, ad esempio con Claudio Bertieri che traccia i confini tra film «sulla Resistenza» e «della Resistenza»,[123] ampliando il significato di Resistenza in accordo con studiosi come Mida e Vento[124], o al contrario Redi che preferisce parlare della Resistenza come «fenomeno ben preciso»[125], differentemente dai film che definisce «democratici»[126]; ma si discute anche sia sul portato politico della Resistenza. Notava Di Giammatteo nel 1964:

> «Caduto il fascismo, la libertà riacquistata non poteva essere sorretta da una precisa visione politica delle cose. Un solo stimolo agiva veramente, ed era la rivolta contro il nazismo. […] più tardi si delinearono, sotto la spinta dei partiti che avevano operato clandestinamente sin'allora, le posizioni politiche. […] Gli interessi delle diverse classi sociali si precisarono nel reciproco contatto»[127].

Il film forse più efficiente nella riflessione su questa questione, e che «concorre a ricercare quali siano i valori politici e partitici rimasti in piedi dopo vent'anni di faticoso cammino nella libertà»[128], è *Il terrorista* (1963) di Gianfranco De Bosio. Al centro, più che mettere la lotta partigiana in sé, viene posto il conflitto interno al CLN, le diverse inclinazioni ideologiche, le diverse prospettive per il futuro e «l'insofferenza di alcuni

---

[123] Per film «sulla Resistenza» intende i film resistenziale, che facendosi portatori dei valori resistenziali ampliano i confini cronologici e geografici rispetto a quelli «della Resistenza», riferiti alla lotta armata nella Seconda Guerra Mondiale; Claudio Bertieri, *La Resistenza nei film europei-occidentali e statunitensi*, in «Bianco e Nero», 3, marzo 1965, pp. 1 – 17.
[124] Giovanni Vento – Massimo Mida, *Cinema e Resistenza*, Landi, Firenze 1959; in Giulio Cesare Castello, *I libri*, in «Bianco e Nero», 12, dicembre 1959, p. 50 – 51.
[125] Riccardo Redi, *La Resistenza nei film dell'Europa orientale e della due Germanie*, in «Bianco e Nero», 4, 1965, pp. 14.
[126] *Ivi*.
[127] Fernaldo di Giammatteo, *Cinque film sulla Resistenza*, in «Radiocorriere», 14, marzo – aprile 1964, pp. 12 – 13.
[128] Giacomo Gambetti, *Tra realtà ed evasione i film fuori concorso*, in «Bianco e Nero», 9 – 10, 1963, p. 36.

partigiani rispetto alle regole dell'organizzazione»[129], offrendo quella che fu da qualcuno definita come una «radiografia di che cosa fu la Resistenza nella sua articolazione: cioè dialettica, democratica fin dal nascere, con polemiche e discussioni tra le parti, con diversità di vedute, errori e, spesso, tempo e occasioni perdute»[130] assieme a «l'insofferenza di alcuni partigiani rispetto alle regole dell'organizzazione»[131]. Siamo ben lontani qui non solo dai toni, ma anche dai motivi codificati dal neorealismo e ripresi nei film successivi. I vicoli della laguna non sono luogo di incontro alternativo alle piazze del potere, ma si avvicinano più ai luoghi impersonali di pericolo e tensioni propri del noir americano; la Venezia occupata appare alienata in un'atmosfera brechtiana, quasi addormentata[132], priva di anime che la vivono; anche la Chiesa non è più luogo di aggregazione e depositaria dei valori di speranza, con un parroco che mette a disposizione la canonica come rifugio per i partigiani, ma che non ne vuole saper nulla degli attentati che organizzano. Si parla di lotta di classe, eppure non compaiono mai grandi masse o anche semplicemente gruppi di persone, proteste o lavoratori; non c'è nessuna insurrezione popolare che ricordi, anche lontanamente, quella de *Le quattro giornate di Napoli*. Le figure degli umili sono secondarie sia nello svolgimento della trama, che nell'azione partigiana, e la Resistenza è rappresentata piuttosto dagli esponenti del CLN che attraverso i dialoghi prefigurano il modello democratico di dibattito politico, oltre che anticipare l'amnistia di Togliatti con la conversazione fra il comunista Piero (José Quaglio), e il socialista Quadro (Franco Graziosi):

Piero: Condanniamo quello che è stata, ma non dobbiamo respingere il suo rapporto concreto alla lotta.

Quadro: Noi siamo contro la monarchia in sé.

Piero: Sulla Repubblica non si discute.

Quadro: E un altro momento verrà.

---

[129] Pietro Cavallo, *La lunga notte del '43. La Resistenza sullo schermo (1945-1992)*, cit. p. 28.
[130] Libero Mazzi, *La XXIV Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia*, in «Il Piccolo», 5196, 27 agosto 1963, p. 3.
[131] Pietro Cavallo, *La lunga notte del '43. La Resistenza sullo schermo (1945-1992)*, cit. p. 28.
[132] Giacomo Gambetti, *Tra realtà ed evasione i film fuori concorso*, cit., pp. 33 – 37.

Questi personaggi sono tutti borghesi, molti di loro professori, così come borghese e professore di fisica dell'Università di Padova è lo stesso Ingegnere Braschi (Gianmaria Volontè), appartenente ai GAP e ispirato alla figura di Otello Pighin (il quale nome di battaglia, mantenuto nel film, era Renato). Si noti come, sia come sfondo di formazione e lavorativo delle varie forze (incluso il non allineato Braschi), sia come luogo fisico di incontro del CLN nella sequenza più lunga del film, l'Università si configura qualche modo il centro della propulsione antifascista, e non è un caso unico in questi anni: si pensi ad esempio alla figura dell'incompreso Michele (Jean Paul Belmondo) ne *La ciociara* di De Sica, giovane intellettuale antifascista che la protagonista (Sophia Loren) descrive così «un po' matto, suo padre ha speso un sacco di quattrini a farlo studiare, per sentirsi offendere». Ma torniamo a *Il* terrorista. Se finora i film permettevano una proiezione dello spettatore con i personaggi, ora con Braschi risulta più complicato identificarsi: non è una decisione fra bene/male, ma piuttosto un associarsi ai metodi sovversivi che, al di là dell'impatto contro i tedeschi che molto spesso rimane limitato, mettono a repentaglio la vita degli ostaggi che invece il CLN tenta di proteggere. Il film non dà un né un giudizio, né condanna le azioni dei GAP – alle quali oltretutto aveva partecipato il regista stesso – anzi, tenta di mostrarne i motivi, senza rifiutarsi di portare a galla i rischi e i risvolti negativi, concludendo il film non con la liberazione della città, ma con il fallimento, con la fucilazione del protagonista e l'arresto degli esponenti del CLN, forse un plausibile riferimento al fallimento del governo di Liberazione nel dopoguerra.

La frattura tra i partiti, la rivoluzione mancata, la lotta di classe, tornano, fuori dallo schermo, nelle proteste del '68, che ancora una volta presentano l'Università come pulsione della rivolta. Scrive Cavallo: «Il cinema in questo contesto diventa un'ottima arma politica di lotta e di antifascismo militante e la Resistenza torna a essere un buon soggetto cinematografico che riflette il dibattito politico in corso».[133] Tuttavia, agli sgoccioli degli anni sessanta e gli inizi dei '70, la Resistenza non appare più come qualcosa in grado – o per lo meno che tenta – di abbracciare gli italiani nella loro totalità, ma piuttosto come appannaggio di specifici partiti, espressi da slogan come «la

[133] Pietro Cavallo, *La lunga notte del '43. La Resistenza sullo schermo (1945-1992)*, cit. p. 29.

Resistenza è rossa, non è democristiana»[134]. Il processo che fin dal dopoguerra aveva tentato di costruire un'identità italiana, si rivela in questi anni, più chiaramente che mai, risolversi in una radicalizzazione partitocratica,[135] che ben emerge dai film sulla Seconda Guerra Mondiale (e in particolare sulla Resistenza) di questi anni.

Se da un lato recuperare ciò che fu la Resistenza aveva a che vedere con la chiamata delle masse in riferimento alle proteste, dall'altro l'interesse si specifica per figure che si sono distinte dalla massa, ovvero per i leader dei movimenti partigiani. In questo senso si assiste ad un recupero di biografie, come nel caso de *I sette fratelli Cervi* (1968) di Gianni Puccini o *Corbari* (1970) di Valentino Orsini; o di creazione ex novo di eroi (e pure eroine) della Resistenza in grado di incarnarne particolari ideali, come *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo, *Novecento* (1975) di Bertolucci, e *Uomini e no* (1980) sempre di Orsini.

Puccini, ne *I sette fratelli Cervi,* racconta, con grande riferimento agli anni della sua contemporaneità, le vicende di una famiglia antifascista originaria del Reggio Emilia. Il protagonista è Aldo Cervi, attraverso cui ruota tutta la vicenda. Anche in questo caso non mancano le tensioni all'interno dell'antifascismo, prima con la titubanza nel non rispondere alla chiamata dell'esercito perché alla fine «le bombe che ci buttano non vanno mica in testa solo ai fascisti. Pigliano donne, bambini», ma soprattutto con gli attriti tra comando e partigiani. Questi attriti, saranno portati all'estremo due anni più tardi da Orsini con *Corbari*, dove diventano un vero e proprio rifiuto: Silvio *alias* Sirio (Germano Gemma), diviso «tra cuore e ragione, tra volontà e possibilità, tra passione morale e ragione politica»[136], rinnega l'organizzazione del CLN per perseguire l'utopia ideologica di un mondo libero, che in un primo momento riesce a portare a termine creando una piccola Repubblica comune a Trevignano. Se nel 1963Braschi de *Il terrorista* è guidato, come dice il personaggio di Piero, dalla «logica della clandestinità», il motivo di Corbari è spiegato dalla battuta del direttore del giornale, che gli dice «La molla che ti spinge è la ribellione, non è così? Ribellione alla fame, alle ingiustizie, alle miserie. Ti ho capito?».

---

[134] Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 47.
[135] Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit. p. 324.
[136] Lino Micciché*, Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 77 – 79.

Rispetto agli anni immediatamente precedenti alla contestazione, in questi film sulla Resistenza si torna al mondo povero, contadino, che necessita di cambiamenti e riforme. Si torna agli umili contro i padroni, alla questione della subordinazione di braccianti e operai, alla difesa dello status e della proprietà privata dei ricchi come causa del fascismo stesso[137]. Rispetto al film di Orsini, in cui i popolani di Treviglio, pur essendo i beneficiari dell'azione che smuove Corbari, rimangono in realtà spettatori sullo sfondo, cioè presenze passive ancora una volta in balia degli eventi e non agenti diretti rispetto alla carica rivoluzionaria della banda; in film come *I sette fratelli Cervi* e in seguito l'opera epica *Novecento* (1975) di Bertolucci, sono gli umili che lottano per liberarsi da sé, con i metodi della disobbedienza, della protesta e infine della lotta partigiana che, soprattutto in Bertolucci, viene totalmente assorbita nella lotta di classe. L'attenzione della macchina da presa va alla concretezza del lavoro sui campi, all'attenzione per le fatiche contadine e le loro condizioni di vita, ma anche ai poveri delle città, agli operai, le quali proteste vengono rappresentate nel momento in cui vengono represse con fucilazione da parte dell'esercito badogliano. Tuttavia, la famiglia Cervi è ben lontana dalla realtà di *Vivere in pace* in cui molti tra i contadini, estranei alla politica, non sanno nemmeno leggere. Al contrario, in *I sette fratelli Cervi*, è la realtà contadina che combatte per il progresso, un progresso che inizialmente è agricolo e tecnologico, come viene mostrato sia nella sequenza in cui i braccianti protestano contro il padrone perché questo non vuole comprendere il contributo che darebbe l'adottare nuovi metodi nella lavorazione della terra; e in seguito il progresso sociale che viene abbracciato da Aldo soprattutto dopo la sua carcerazione. In carcere, infatti, egli incontra Ferrari, che gli regala *Il Manifesto del partito comunista*, e una volta uscito dal carcere dirà a Lucia Sarzi

---

[137] In realtà le fonti evidenziano come il regime fascista avesse cercato e in molti casi ottenuto consenso anche dai ceti meno abbienti, rendendo quindi il binomio antifascismo-lotta di classe un'estrema semplificazione che tuttavia ha presa negli anni della rivoluzione studentesca. In particolar modo il Fascismo agì in questo senso nel corso degli anni '30, attraverso la propaganda (si ricordino i film dell'Istituto Luce in cui Mussolini stesso, ripreso in azioni come falciare il grano, si cala nei panni dei contadini dando vita ad un'immagine divistica ma vicina al popolo) e alcuni provvedimenti volti a migliorare le condizioni di vita igienico e sanitarie in particolar modo con le bonifiche, e promuovere la cosiddetta sbracciantizzazione, invitando i piccoli lavoratori ad acquistare a basso prezzo appezzamenti di terra, approfittando dell'inflazione. La maggior parte delle politiche rurali e delle promesse di Mussolini, tuttavia, rimasero un'illusione; Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit. p. 191, 194 – 200.
«Fascisti, padroni, per voi non c'è domani. Stanno nascendo i nuovi partigiani».

(Lisa Gastoni) «dovrei ringraziare chi mi ci ha mandato [in carcere]. Sai, io ho fatto solo la terza elementare, e la galera è stata la mia università». In realtà Tullio Kezich nel 1968 scriveva, comparandolo proprio con *Il terrorista*, che i sette fratelli «furono ribelli contadini e non profeti della contestazione universitaria come Pighin»[138], tuttavia, sottolineando come Puccini torni alla terra dopo, come abbiamo visto, un decennio di figure borghesi, emerge l'ipotesi di avvicinare un pubblico ormai istruito e reduce del benessere economico degli anni del boom, con la realtà contadina. Il sapere, la lettura, i libri, diventano in primis elementi di riscatto sociale per Aldo, il quale, una volta uscito dal carcere, apre una libreria attraverso cui diffondere il socialismo.[139] Un ruolo simile lo riveste, in Bertolucci, la figura di Anita (Stefania Sandrelli), maestra socialista sfollata che arriva da Verona nella tenuta dei Berlinghieri, e inizia a educare non solo le donne sui loro diritti, ma tiene lezioni anche alla Casa del Popolo per gli anziani, istruendoli sul comunismo. La cultura, l'istruzione e anche l'arte, vengono viste da questi registi come uno strumento di emancipazione, creando inevitabilmente un legame con gli studenti sessantottini.

A costituire, con questi film, il legame con la propria contemporaneità, è quindi anche il riferimento alla sfera femminile che entra nei film sulla Seconda Guerra Mondiale (e in particolare sulla Resistenza) in questi anni, costituendo un altro tema che, dai semi posti nella rivoluzione studentesca, fiorirà con il femminismo negli anni successivi. Se solitamente, nei film riguardanti la guerra, la figura femminile permetteva la sottotrama romantica o comunque quella familiare, si è visto come in particolare con *La lunga notte del '43*, la donna inizi a sentirsi stretta in una vita coniugale da cui vorrebbe fuggire, anticipando la conquista italiana del divorzio che avverrà nel 1970[140]. Anche negli ultimi film trattati, a ridosso degli anni Settanta, è sempre l'istituzione del matrimonio ad essere messa in discussione: ne *I sette fratelli Cervi* Verina (Carla Gravina)

---

[138] Tullio Kezich, *I film. I 7 fratelli Cervi*, in «Bianco e Nero», 5 – 6, giugno 1968, pp. 130 – 131.
[139] Nel film, Aldo dà a un cliente il libro *Il tallone di ferro* (1908) di Jack London, romanzo dalla visione socialista in cui viene criticato il sistema capitalistico.
[140] La discussione sul divorzio in realtà si era andata sviluppando già da qualche anno. La prima proposta venne fatta nel 1965 dai socialisti, limitata a pochi e specifici casi, ma che provocò comunque importanti scontri con l'opposizione e con le forze ecclesiastiche. La legge definitiva che sanciva il divorzio venne firmata dal Presidente della Repubblica Saragat, 1 dicembre 1970 (n. 898); Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit. p. 444.

accetta di non sposare Aldo, padre di sua figlia, venendo comunque accolta a braccia aperte dalla famiglia di lui; in Novecento, dove la libertà sessuale femminile è molto accentuata, sarà la stessa Anita, anche lei incinta di Olmo (Gérald Depardieu), che parlerà del matrimonio come una cosa da «bolscevichi», in *Corbari* Ines (Tina Aumont) si unisce a Silvio dopo essere fuggita dal marito per il quale le cose importanti erano «la carriera, una solida posizione sociale, e una moglie a casa che aspetta… una noia». Oltre all'emancipazione in questo senso, però, subentra anche un protagonismo attivo femminile nella Resistenza e a livello politico – come si è già accennato con Anita –. Si noti, a questo proposito, come sia in *Novecento* che ne *I sette fratelli Cervi* i cori di donne cantino "La Lega (Sebben che siamo donne)"[141]. Abbiamo poi figure come Lucia Sarzi, staffetta partigiana e parte del comando, ma è soprattutto in *L'Agnese va a morire* che la donna (Ingrid Thulin), vedova di quello che poi scopre essere capo partigiano, diventa effettivamente la protagonista. È come se solo dopo la morte del marito, che nonostante tutto lei continuerà ad amare incondizionatamente, Agnese può effettivamente giungere ad un'emancipazione. Inizia come staffetta, per poi arrivare a muoversi, dare ordini, gestire la brigata e prendere decisioni, come i protagonisti maschili, diventando in breve tempo "la mamma" punto di riferimento per tutti i partigiani della zona. Nelle ultime sequenze, in un dialogo immaginario col marito defunto, mentre attraversa faticosamente in bicicletta una distesa di neve immersa nella nebbia, Agnese dirà «I ragazzi hanno freddo, fame. E io sono la responsabile dei rifornimenti. L'Agnese di Palita responsabile, te lo saresti mai immaginato? Se c'eri te, chissà quante cose mi insegnavi. Son contenta. Non so mica come. Per la prima volta son contenta».

Si noti come la maggior parte di questi film concernenti la lotta di classe, finiscano negativamente, quasi ad alludere all'effettivo fallimento della battaglia politica.

Dopo la contestazione, uno dei risvolti più dolorosi che conseguirono la storia della prima Repubblica, fu il terrorismo culminante con il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro nel maggio nel 1978 da parte delle Brigate Rosse. Come scrive Brunetta, questo costituì un «elemento fondamentale nel mutamento dei sistemi di rapporti intellettuali e

---

[141] Canto popolare delle mondine della Padania, risalente almeno dal periodo che va dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento; https://www.ildeposito.org/canti/la-lega da Vettori Giuseppe, *Canzoni italiane di protesta 1794 - 1974*, Newton Compton, Roma 1975.

ideali favorendo espulsione e rimozione rapida dallo schermo del discorso politico e ideologico».[142] Ha inizio l'epoca del "riflusso", caratterizzata dalla disillusione nei confronti delle battaglie sociali, e da una presa di coscienza di una rivoluzione effettivamente fallita. Da questo momento, la lotta di classe scomparirà definitivamente dagli schermi che intendono narrare la Seconda Guerra Mondiale. Ci si ritorce non solo verso il privato, come si era iniziato a fare negli anni Cinquanta, ma direttamente si guarda all'introspettivo, al conflitto interiore, come nel già citato *Uomini e no*, in cui in una conversazione riguardo i compagni partigiani, Enne 2 (Flavio Bucci) dice chiaramente «Vivere tra compagni senza avere nessuna possibilità di conoscersi, mai un contatto vero. Un'azione, poi ognuno per conto suo. Fino alla prossima».

[142] Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit., p. 477.

1.3 Guerra, comico e commedia

> *Gl'italiani ridono della vita: ne ridono assai più, e con più verità e persuasione intima di disprezzo e freddezza che non fa niun'altra nazione. Questo è ben naturale, perché la vita per loro val meno assai che per gli altri, e perché egli è certo che i caratteri più vivaci e caldi di natura, come è quello degl'Italiani, diventano i più freddi e apatici quando sono combattuti da circostanze superiori alle loro forze.*
>
> (Giacomo Leopardi*, Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani,* 1824)

Quando, sino ad ora, si è parlato di film che ritraggono la Seconda Guerra Mondiale, si è fatto riferimento non ai film "di guerra'', ma in modo molto più ampio ai film italiani che rappresentano il periodo storico in questione, rilevandone le continuità di temi e assonanze politiche senza far invece particolare riferimento al genere. Negli anni del dopoguerra, tuttavia, assistiamo ad una rimodulazione dei generi cinematografici italiani, che, dopo la crisi del neorealismo – di cui in tanti celebrarono la morte fin dai primissimi anni Cinquanta – tentano di intercettare un maggior interesse del pubblico popolare in contrasto all'immissione, nei circuiti distributivi, di masse di film americani:

> «Mentre la politica culturale neorealista, […] non riesce a conquistare e mantenere un pubblico popolare e, in alcuni casi, neppure a raggiungerlo, i film popolari hanno il loro punto di forza proprio nella produttività del tratto opera-pubblico. Il neorealismo esalta il momento espressivo e il segmento che lega l'autore alla

realizzazione del testo, i film popolari annullano la nozione di autore e spingono tutta la loro azione in direzione del pubblico»[143]

Il genere che più di tutti diventerà protagonista della stagione tra gli ultimissimi anni Quaranta e i Cinquanta, è la commedia[144]. Lo spettatore popolare di questi anni cercava nella sala buia un momento di evasione e leggerezza, motivo per cui molti di questi film sono stati trascurati, disprezzati e declassati dalla critica, che spesso li ha considerati come una delle ragioni del fallimento del neorealismo[145]. Tuttavia, in seguito, anche questo cinema ha potuto trovare il proprio riscatto attraverso la moltiplicazione di studi che ne hanno messo in luce il valore sociale e identitario, analizzando i film in rapporto sia con il periodo storico post-bellico, sia interrogandosi sulla relazione con le grandi opere che decretarono la rinascita dalle macerie del cinema italiano. Scrive a questo proposito Federica Villa: «C'è un passato, appena prossimo, da esorcizzare, da metabolizzare come trascorso, fatto di statuarie opere neorealiste, ma anche di ferite profonde»[146], con cui anche quel cinema popolare e di svago deve confrontarsi. Più che sancire la morte del neorealismo, infatti, se osservate con più attenzione, queste pellicole rivelano un'interessante parentela con quella "fame di realtà" delle grandi opere del dopoguerra, le quali lasciano un'imprescindibile eredità che si snoda in nuove e fantasiose direzioni. Anche la commedia, fin dagli ultimi anni Quaranta, rinnega quindi quell'«evasione onirica dalla realtà quotidiana accreditata […] al cinema dei telefoni bianchi»[147], per rivolgere il proprio sguardo verso la cronaca, le criticità della quotidianità, le difficoltà e i mali della società, i paesaggi ripresi in esterno, i differenti linguaggi italiani, ma soprattutto all'uomo comune, "l'uno fra tanti", affrontando – in modo molto più approfondito che nelle opere neorealiste – attraverso la chiave comico-

---

[143] Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit., p. 159.
[144] Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana,* Saggiatore, Milano 2008, p. 52.
[145] Brunetta segnala ad esempio, come la critica del tempo definisse film come *Pane, amore e fantasia* e *Pane, amore e gelosia*, la «tomba del neorealismo»; assieme a questi, si accodano anche i film di quel filone definito «neorealismo rosa», di cui l'apripista è Renato Castellani; *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit., pp. 151 – 152.
[146] Andrea Pergolari, *Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, 2006 Torino, p. 144.
[147] Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana,* cit., p. 42.

satiresca, la sua inadeguatezza e incapacità nello stare al passo con gli eventi della storia da cui viene travolto, ma anche i suoi difetti, colpe e vizi che giungeranno alla massima espressione con la figura dell'italiano medio incarnata da Alberto Sordi[148].

Anche il neorealismo, in realtà, fin dalla sua origine poneva elementi comici che contribuivano anch'essi al raggiungimento del realismo, laddove la realtà non è mai totalmente drammatica, ma nasconde degli spiragli di ironia, seppur amara: si fa qui riferimento, ad esempio, alla padellata (che in realtà avviene fuori dall'inquadratura), che Don Pietro dà al vecchio in *Roma città aperta* pur di farlo tacere e salvarsi dai tedeschi[149]. Allo stesso modo, anche nelle commedie non mancano elementi cupi e dolorosi: si pensi a *Vivere in* pace, dove nonostante l'apice della comicità nella sequenza in cui il soldato americano e quello tedesco ubriachi si danno alla pazza gioia, alla fine il protagonista Tigna morirà fucilato, o ancora il figlio di Aldo Piscitello di *Anni difficili*, che finalmente arrivato in paese dopo anni e anni sotto le armi in qualsiasi fronte possibile e immaginabile, muore a pochi passi da casa; la madre del protagonista (Maria Tozzi) in *Sotto il sole di Roma* (1948) muore di crepacuore credendo che il figlio è stato preso dai tedeschi; ancora – rimanendo sempre negli anni del neorealismo – al passaggio dalla morte simulata di Pasqualino, a quella reale della figlia di Gennaro in *Napoli Milionaria*.

Bisogna poi tener presente che, a eccezione della grande fortuna di *Roma città aperta* e pochi altri titoli, le opere neorealiste, che occupavano in realtà una fetta minoritaria nella produzione totale italiana di quegli anni, non ebbero grande successo al botteghino, anzi, molte si rivelarono sotto questo profilo dei veri e propri disastri, mostrando la predilizione per il pubblico per un cinema popolare e di commedia[150]. Vince quindi, in quanto a numeri, quella che Micciché definiva «forma bastarda»[151] del neorealismo. Uno dei filoni che in questo senso conquistarono il pubblico, fu il cosiddetto

---

[148] Si veda il programma Rai *Storia di un italiano* (1979-1986), creato dallo stesso Sordi assieme a Rodolfo Sonego, Giancarlo Governi, Tatiana Morigi; per la creazione e lo sviluppo del personaggio di Alberto, nata dal sodalizio tra Sordi e lo sceneggiatore Rodolfo Sonego, si faccia riferimento a Mirco Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010.
[149] Andrea Pergolari, *Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, cit., pp. 194 – 195.
[150] Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999, p. 21 – 22.
[151] Si ricordi che per Micciché, nonostante l'origine, fu questo uno dei motivi che portarono al «fallimento» del neorealismo; Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo*, cit., p. 24.

neorealismo rosa, che affronta temi neorealistici utilizzando i toni più leggeri della commedia. Spicca qui il nome di Renato Castellani, considerato aprifila del filone, che nel 1948 gira *Sotto il sole di Roma*, un film che può essere considerato tra i promotori di questa "degenerazione". Qui, al centro, c'è il tema della miseria sullo sfondo dell'occupazione: lo spettatore è calato nella giovinezza di Ciro (Oscar Blando), un adolescente che vive in condizioni di povertà in un quartiere romano, che vende sigarette di contrabbando e ruba per guadagnarsi da vivere[152]. Dalla vicenda drammatica, emergono costantemente momenti caricaturali, in cui il registro umoristico ne smorza la serietà, ad esempio con la parodia di "Faccetta nera" che diventa "Borsetta nera"[153]; nelle sequenze delle pene d'amore; o ancora quando la combriccola di amici si spaccia per soldati inglesi e poi, fatti prigionieri dei tedeschi, questi li scambiano per francesi. La guerra funge solo da sfondo, eppure la sua presenza diventa un modo per riflettere sulla rappresentazione del suo impatto in dei giovani quanto mai più lontani dalla politica, della quale però subiscono gli effetti economici e in generale nel momento in cui sentono di non poter vivere le esperienze che vorrebbero a causa dell'occupazione. In questo senso, *Sotto il sole di Roma* è forse l'esempio più vicino a quei film "imborghesiti" degli anni Cinquanta sulla Seconda Guerra Mondiale di cui si è parlato nel sottocapitolo precedente[154], con la differenza che in questi ultimi conquistano un senso di dovere e/o una coscienza resistenziale, che in Ciro ancora non viene elaborata. Ciro è sconfitto, pur senza aver mai combattuto nessuna guerra se non quella della giovinezza in cui è ancora immerso.

La ricerca sull'immaginario riguardante il Secondo Conflitto, dunque, non può prescindere da questi film che, soprattutto nell'epoca d'oro del cinema, venivano non solo fruiti, ma anche in un certo senso progettati quasi industrialmente, per un'enorme massa di italiani[155], contribuendo, più dei film neorealisti dei padri, a trasferire ad un grande

---

[152] Brunetta scrive che, in accordo con le linee del cosiddetto neorealismo rosa, «l'autore privilegia le funzioni emotive rispetto a quelle conoscitive» spostando «l'attenzione verso i fenomeni di imboscamento («Borsetta nera [...] con la farina e gli spinaci e la caciotta pecorina!»), di legge della sopravvivenza, di estraneità dell'individuo al proprio ambiente, di conflittualità e divaricazione tra intreccio e sfondo» Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit., p. 366.
[153] *Ibidem*.
[154] *Supra*, p. 43.
[155] Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo*, cit., p. 21 – 22.

pubblico una certa narrazione sulla guerra, restituirne un preciso punto di vista e invitando gli spettatori a proiettarsi sullo schermo partecipando, inevitabilmente, alla creazione di una nuova identità italiana.

Nonostante anche i film leggeri non fossero esenti dalla censura, essi riescono più facilmente a mostrare alcuni lati della guerra e affrontare argomenti tabù solitamente elusi dalla produzione drammatica, come ad esempio l'insoddisfazione e la critica per la situazione del dopoguerra, la messa in scena di quella che è stata definita la «guerra di Mussolini», e la rappresentazione dei soldati italiani. In poche parole, è attraverso il riso che sul grande schermo compaiono per la prima volta dei soldati in quei giorni, a differenza di tutto il resto delle pellicole che come si è visto in precedenza, preferiscono parlare della guerra di Resistenza e della Liberazione. È il caso di uno dei film che conquistò più incassi in quell'anno, *Come persi la guerra* (1947), in cui il «piccolo italiano», come viene soprannominato Leo Bianchetti (Erminio Macario) sia dagli americani che dai tedeschi, un uomo sempliciotto, ingenuo, bonario, viene chiamato alle armi, collabora e viene ripetutamente fatto prigioniero da entrambi gli schieramenti, ma sarà proprio attraverso la sua goffaggine che riuscirà a scampare alla morte. La figura del soldato italiano proposta qui attraverso i codici del comico, restituisce ancora una volta l'idea di un uomo estraneo alla politica, agli schieramenti, e pure alla guerra, che si ritrova senza capirci granché, prima fascista e poi badogliano, mantenendo comunque i medesimi valori che non vanno oltre al ricordo delle amate balie, all'amore di una donna e all'ambizione di poter indossare un cappello borghese; tanto è vero che la perdita della guerra del titolo, fa riferimento non tanto alla guerra contro i paesi Alleati o contro i tedeschi, ma piuttosto al fatto che non è riuscito né ad avere la donna che voleva, e nemmeno a diventare un borghese.

Finora si sono utilizzate indistintamente le nozioni di commedia e di cinema comico; tuttavia, preme ora metterne in luce le differenze. Con la nascita di ciò che viene chiamata commedia all'italiana, alla fine degli anni Cinquanta, inizia una scissione netta fra appunto questo genere di commedia nata dall'incontro fra una nuova schiera di promettenti ed acuti sceneggiatori – organizzati nelle cosiddette ''ammucchiate'' – e il

neorealismo stesso[156]; con il cinema comico, quello degli *sketch* e dei *gagman*, «in buona misura di fantasia, […] totalmente per far ridere»[157]. Con *Come persi la guerra*, siamo in quella che Brunetta definisce la prima fase della commedia, intesa come un «"metagenere", quasi un "contenitore" in cui si raccoglie ogni modalità di espressione culturale definibile "popolare"».[158] La presenza di Macario riconduce in realtà fin da subito al mondo del comico, tant'è vero che per l'Ufficio Censura, lo scopo a monte del film, risulta essere quello di «creare un'ora di divertente spettacolo»[159]. Nonostante ciò, oltre al ritmo delle trovate comiche, che tranquillamente si potrebbero ricondurre al muto, emergono dei momenti di distensione, caratterizzati da dialoghi in particolare con Checco (Nando Bruno), che con forte presa sulla realtà riflettono ironicamente sulle colpe degli italiani

> «Io grazie a dio lavativo ci son nato. Mi dici che diritto c'hanno de romperme le scatole? Me ne stavo tanto bene a casa mia. Ad un tratto m'hanno chiamato, m'hanno detto che invece stavo male, che la colpa era di certi negri che abitano al centro dell'Africa. Io non l'avevo mai visti. M'hanno detto che il mio dovere era quello di amazzare. E vai in africa a amazzare. Poi in spagna ad amazzare gli spagnoli. Poi in Albania a amazzare gli albanari. Poi gli inglesi, e amazzamo gli inglesi. Perchè noi italiani c'avemo un brutto vizio, non appena sentimo la puzza de 'na guerra, non se la famo scappà. A meno che non ce la fanno di nascosto allora vabbè non lo sapemo, ma se arriviamo a saperlo ce se buttiamo subito a capofitto. Adesso dicono che la colpa è dei tedeschi e giapponesi, fortuna che mi hanno fatto prigioniero se no a furia d'ammazzare rimanevo solo».

Sulla stessa lunghezza d'onda, anche in questo caso, il film parla al suo presente storico a cui non risparmia critiche, mettendo in luce come, finita la guerra, permanga la disoccupazione e soprattutto emerga il problema dei reduci da reintegrare nella società,

---

[156] Andrea Pergolari, *Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, cit., p. 194.
[157] *Ibidem*.
[158] Francesco Casetti - Enrico Ghezzi - Enrico Magrelli, *Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Cinema italiano degli anni cinquanta*, Marsilio, Venezia 1979, p. 179; Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*. *Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti",* cit., p. 206.
[159] *Come persi la guerra*, in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1947-/05/Come-persi-la-guerra-Fascicolo.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

come quelli che compaiono in una delle ultime sequenze, e che amaramente dichiarano: «Siamo rimasti in troppi», «dovevamo morire in di più», «troppa gente al mondo, non basta l'atomica».

Nonostante la natura molto diversa di questi ultimi due film trattati, *Come persi la guerra* e *Sotto il sole di Roma* – ma si potrebbero citare anche *Anni difficili*, *Napoli Milionaria*, e molti altri – emerge la figura dell'italiano sconfitto, in un «gioco di un potere che non cambia mai natura, nel passaggio da un fronte all'altro e da un'epoca all'altra»[160]. Questa disillusione appare chiara anche in *Siamo uomini o caporali* (1955) di Camillo Mastrocinque, in cui Totò sottolinea come i "caporali", ovvero

> «coloro che sfruttano, che tiranneggiano, che maltrattano, che umiliano. […] esseri invasati dalla loro bramosia di guadagno […], sempre al posto di comando, spesso senza avere l'autorità, l'abilità o l'intelligenza, ma con la sola bravura delle loro facce toste, della loro prepotenza, pronti a vessare il povero uomo qualunque»,

permangano sia durante che dopo la guerra, in ruoli diversi, appartenenti a differenti ceti sociali e con diverse nazionalità, ma pur sempre con «la stessa faccia, le stesse espressioni, gli stessi modi; pensano tutti alla stessa maniera», motivo per cui, ogni caporale del film, è sempre interpretato dallo stesso attore, Paolo Stoppa.

Alla fine degli anni Cinquanta, saranno Luciano Vincenzoni, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli, che alla fine del decennio dei Cinquanta, porteranno la figura del soldato-antieroe ai propri massimi, offrendo una «rilettura sfrontatamente iconoclasta dell'epica bellica, capovolta in un epos di straccioni pidocchiosi e lavativi»[161], dando vita a un capolavoro fondamentale della nascente commedia all'italiana. Con *La Grande Guerra* (1959) e il meccanismo della commedia, il soldato italiano, in particolare sbandato, inizia ad affollare gli schermi, passando rapidamente dalla guerra '14 – '18 alla più recente. *Il carro armato dell'8* settembre (1960), *Tutti a casa* (1960), *Italiani brava gente* (1964), *Una vita difficile* (1961)*, I due marescialli* (1961)*, Le soldatesse* (1965) rappresenteranno il riscatto del combattente, non nella sua impresa bellica (che si rivelerà sempre, in un

---

[160] Stefania Parigi, *L'immagine di guerra. La Resistenza nel cinema italiano dell'immediato dopoguerra*, cit., p. 49.
[161] Andrea Pergolari, *Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, cit., p. 206.

modo o nell'altro, fallimentare) ma piuttosto nel riscatto morale, un'assoluzione delle proprie colpe, sia che esse siano quelle di aver indossato una divisa al servizio del fascismo affiancando i nazisti, sia che sia quella della fuga dell'8 settembre. In degli anni in cui trattare il tema dell'esercito poteva risultare rischioso, come successe sei anni prima con l'arresto di Guido Aristarco e Renzo Renzi per la sceneggiatura *L'armata s'agapò*[162], ecco che a fine decennio il tema inizia ad entrare al cinema attraverso la commedia.

Riguardo a ciò, non c'è battuta più efficiente nel mostrare il disorientamento all'interno dei reparti dell'esercito che conseguì al comunicato di Badoglio, rispetto a quella di *Tutti a casa* pronunciata da Alberto «Signor colonello! Tenente Innocenzi, accade una cosa incredibile! I tedeschi si sono alleati con gli americani!», mentre alla baraonda in cui si trova, vengono alternate le inquadrature calme e le voci tranquille del colonello nel suo ufficio. *Tutti a casa* rivisita la gran parte dei temi che si sono presentati nella cinematografia sulla Seconda Guerra Mondiale dei precedenti quindici anni, tentando di approfondirli attraverso la commedia all'italiana con la nuova sensibilità figlia del miracolo economico. Oltre all'esplorazione dell'Italia, di cui si è già parlato, abbiamo quindi l'autoassoluzione dell'uomo italiano che ora non è più solo civile, ma ex soldato che si redime entrando nella Resistenza; abbiamo il confronto con l'alterità del soldato americano, che non si sofferma più al semplice incontro con l'Altro e conseguente riconoscimento del sé italiano come in Rossellini, ma diventa qui uno scontro, un battibecco, che poi si risolve parlando di donne e della relazione di Ginger Roger. Non manca nemmeno il conflitto con la generazione dei padri: quando Alberto arriva a casa, il padre (Eduardo De Filippo) si mette d'accordo con il Maggiore per farlo arruolare nelle R.S.I., convinto in questo modo di poterlo salvare oltre che ottenere l'indennità. Scrive riguardo al film, nel 1961, Laura: «non è più tempo di "canto", cioè di esaltazione epica collettiva di un moto storico, ma di ripensamento analitico, dove si individui dal coro dell'epoca un personaggio e ci si lavori attorno e se ne vedano i "perché", i retroterra spirituali e morali e civili, e non solo gli atti, i fatti».[163] Il protagonista più volte viene messo di fronte alle colpe italiane, prima col Capitano nella casa di un paesino veneto,

[162] Federica Villa, *Cordoglio ed euforia. La sceneggiatura negli anni '50*, cit., p. 148
[163] Ernesto G. Laura, *I film. Tutti a casa*, in «Bianco e nero», 1, gennaio 1961, p. 72.

dove questo, deluso da come si stanno rivolgendo le cose, gli chiede «chi è che andava sulle piazze a cantare Nizza Savoia, lei è studente no?»; poi sul carro coi partigiani, in cui Codegato (Nino Castelnuovo) spiega che sua madre è incinta del decimo figlio perché per ogni nuovo nato il duce aveva promesso un appezzamento di terra; e poi ancora nel confronto con il soldato americano, che accusa l'esercito italiano di esser stati, fino al giorno prima, dalla parte dei nazisti. La stessa critica emerge in una delle prime sequenze de *I due marescialli* (1962), dove il partigiano (Edgardo Siroli) confessa di aver sempre voluto combattere con a fianco degli americani perché come lui sono antifascisti, mentre il soldato americano nascosto nella sacrestia gli risponde «oh, well, you fascista? Tutti italiani fascisti. That's right». Si tenta in questi film, cautamente, non di contestare, ma di porre, in modo più approfondito che nel passato, una riflessione su chi collaborò in un modo o nell'altro con il regime fascista. Quindi si riflette sul ruolo degli italiani in guerra, dell'esercito, dell'Arma dei Carabinieri ma anche della classe dirigente, come il sindaco Mario Vinicio (Gino Cervi), che per salvarsi la pelle con l'arrivo in vista degli Alleati, decide di cedere il suo titolo al comunista Attilio Cappellaro (Fernandel) nel film *Il cambio della guardia* (1962) di Giorgio Bianchi.

La presenza e il successo della commedia all'italiana non negano comunque la sopravvivenza in questi primi anni Sessanta del film comico. Una delle maschere comiche più amate dal pubblico e popolari fin da prima della guerra, era sicuramente quella di Totò, re di una vastissima produzione, che sebbene spesso venisse ignorata o fosse oggetto di una critica poco lodevole, è stata in grado non solo di attrarre un grande pubblico attorno a sé ma altresì di creare un'icona culturale, delle formule espressive, delle immagini capaci di permanere anche tutt'oggi nella cultura popolare italiana. Totò in realtà non è solo un comico: la sua arte non è riducibile solo a una serie di *sketch*, o divertenti *gag slapstick* messe in atto dal suo corpo di marionetta snodabile, poiché anche lui, utilizzando i dispositivi del comico, «diventa il testimone di un mondo che cambia. I suoi film tallonano la cronaca e la storia con la logica e dal punto di vista dell'uomo qualunque che si sente condannato […] a subire ogni sorta di malversazione da parte di una società e una storia che continuano a esaltare la gerarchia, il potere burocratico e a

far trionfare l'idiozia sull'intelligenza, il caporalato sull'umanità».[164] Anche Totò nel 1962 nel film *I due colonelli* si cala nei panni di un militare del Regio esercito, il colonnello Antonio Di Maggio, apparentemente ferreo nell'esercitare la propria autorità di superiore imponendosi verbalmente, rimproverando, castigando e pure minacciando. In realtà è un perfetto tontolone, poco sveglio e pure fifone, a capo di un reparto poco efficiente a corto di cibo e di armi, composto dai soliti militari pidocchiosi e incapaci di parlare italiano presenti già in Monicelli. Ci troviamo in Grecia, come viene descritto dai titoli di testa che ricordano sia i film neorealisti così come quelli di propaganda fascista, nei quali come si è visto è frequente trovare una sorta di dichiarazione di verismo per mezzo di introduzioni che offrono informazioni sull'evento storico rappresentato. Si fa in questo caso riferimento sia alla disfatta inglese di Dunkerque, battaglia alla quale in realtà l'esercito italiano non partecipò, sia alla Vallata di Montegreco, che non è altro che una località di fantasia. Comunque sia, questo piccolo villaggio è continuamente conteso tra l'esercito italiano e quello inglese, capitanato quest'ultimo dal colonnello Timothy Henderson (Walter Pidgeon). I due schieramenti si fanno la guerra, si sparano addosso e puniscono i collaborazionisti, ma in realtà non c'è mai nessuna vera vittima e la pena massima è rasare la testa o la barba agli uomini. Nel frattempo, i due colonelli si fanno una guerra parallela facendosi prigionieri a vicenda e contendendosi la stessa donna che in realtà, ogni notte al buio, si sostituiva con la madre. Questa "finta guerra" tra italiani e inglesi si concluderà per i colonnelli nel momento in cui entrambi scopriranno di essere stati ingannati da Iride (Scilla Gabel) finendo per ubriacarsi insieme e cantare a squarciagola "Funiculì funiculà" per poi collaborare contro i tedeschi, tutto ciò mentre viene firmato l'armistizio di cui gli italiani verranno a conoscenza solo alla fine del film. All'arrivo dei tedeschi ha inizio la "vera guerra", ed è qui che, nonostante l'autoritarismo di Antonio, il personaggio si riscatta dalle sue colpe disobbedendo al generale tedesco (Gérard Herter) che aveva ordinato il bombardamento di Montegreco. Per questo motivo, Antonio verrà condannato all'esecuzione per mezzo di fucilazione da parte del suo stesso plotone. A questo punto del film, il tono comico cambia, sfumando in uno di quei momenti drammatici più consoni alla commedia all'italiana degli anni Sessanta.

---

[164] Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit., pp. 418 – 419.

Se nei film fino a questo momento la presa di coscienza culmina nell'abbracciare la Resistenza, magari dopo un percorso morale che ha inizio con il disorientamento dell'8 settembre, in *I due colonnelli* la presa di coscienza sta nell'individuare, spontaneamente, chi è l'Alleato e chi è il nemico, al punto che l'annuncio dell'armistizio diventa semplicemente il sugello formale di questa alleanza, arrivata in un secondo momento. La risalita morale non manca nemmeno in *I due marescialli*, dell'anno prima, in cui il ladruncolo Antonio Capurro (Totò), nell'eterna lotta contro il maresciallo Cotone (Vittorio De Sica), decide di sacrificarsi per salvare la vita ai prigionieri presi dai nazisti. Nonostante permangano le *gag* tipiche del comico napoletano, il terreno generale è quello della commedia: lo sfondo drammatico è quello dell'occupazione nazista, dei rastrellamenti, l'arruolamento dei combattenti nelle R.S.I, e la persecuzione degli ebrei messa in scena con Lia (Inger Milton) con la quale il tono del film si libera dal farsesco, così come accadeva già in *Tutti a casa*. Non mancano critiche velate alla Chiesa, come quando il maresciallo Cotone sta per arrestare Totò travestito da prete che gli dice «a che livello è arrivato l'anticlericalismo».

Sembra dunque che solo attraverso il dispositivo comico, almeno fino ad ora, si riesca a mostrare militari in guerra, il periodo precedente all'armistizio e soprattutto la successiva inversione di fronte. Solo con il riso, il cambio d'abito, lo scambio di persona, si può accettare e scherzare sull'italiano che fu figlio della lupa plasmato dall'ideologia fascista. Totò porta sullo schermo l'uomo che, forse inconsapevolmente, ha interiorizzato i valori imposti dal regime, e lo trasmette attraverso il corpo e la parola, imitando sarcasticamente il tono, l'incisività teatrale, la solennità della retorica, l'espressività gestuale di Mussolini. Il mettersi nei panni del fascista o nazista, o anche semplicemente il richiamarlo attraverso l'utilizzo di alcuni stereotipi, in realtà diventa una *gag* ricorrente in diversi film del comico napoletano: dai già citati *I due* colonnelli, I *due marescialli* e *Siamo uomini o caporali*; in *Totò Diabolicus* (1962) diretto da Steno, nel ruolo del nostalgico Generale Scipione; ma anche in *Totò contro Maciste* (1962) di Fernando Cerchio in particolare con il discorso all'esercito di Tebe, e con il candidato Antonio La Trippa in *Gli onorevoli* (1963) di Stefano Corbucci.

Anche il film comico in guerra, dunque, in questi primissimi anni Sessanta, mantiene un rapporto con l'uomo, con la cronaca, con la storia che viene certamente approcciata con il riso e l'ironia, ma senza negarne o banalizzarle le contingenze più cupe.

Le cose però, cambiano rapidamente nel corso del decennio, in coincidenza con la scomparsa di Totò e con la diffusione della televisione. Emergono in questo periodo le figure dei due saltimbanchi Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, figure di punta di ciò che verrà definito «cinema di serie b», o, in modo più dispregiativo, «cinema comico "spazzatura"»[165]. In realtà, è proprio in questi anni che il cinema comico conoscerà la sua grande ultima stagione, con dei numeri di incassi elevatissimi[166], prima di esaurirsi a causa della chiusura delle sale di seconda e terza visione che rappresentavano i circuiti e i pubblici di cui questo genere di film si nutriva[167]. Nonostante i due abbiano diversi tratti in comune con Totò (la provenienza dall'avanspettacolo, il numero elevato dei titoli in cui ogni volta il duo si cala in situazioni completamente differenti, l'utilizzo di un canovaccio su cui improvvisare i propri numeri[168]) in realtà, rimangono ben lontani dal comico napoletano: poiché Franchi e Ingrassia sono due saltimbanchi, che

> «puntano a un umorismo rasoterra, giocato su un registro di possibilità ristretto. Il primo meccanismo della comicità nasce dal semplice contatto antitetico tra le due maschere: impassibile quella del magro Ingrassia, mobilissima quella di Franchi, in parte modellata sull'esempio del comico americano Jerry Lewis»[169].

La loro Seconda Guerra Mondiale, così come la vediamo in *Due marines e un generale* (1963) di Luigi Scattini, *I barbieri di Sicilia* (1967) e *Indovina chi viene a merenda?* (1969) di Marcello Ciorciolini, non è altro che uno tra i molteplici sfondi che consentono

---

[165] Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana,* cit., p. 171.
[166] «Fra il '60 e il '69 i film della coppia incassarono, sommati, più di 31 miliardi di lire, pari al 4,21 per cento degli incassi di tutto il cinema italiano e di coproduzione (ovvero, al 2,08 per cento degli incassi totali del cinema). Nel solo 1964, il loro anno d'oro, i due fecero incassare il 10,6 per cento del totale per il cinema italiano. Sempre il '60 e il '69, tre loro film superarono il miliardo d'incasso, e una decina non si allontanarono dagli 800 milioni; si consideri che il loro costo medio di rado superava i 110, 120»; *Ibidem*, p. 172.
[167] Si veda Gian Piero Brunetta, *Centanni di cinema italiano*, cit., p. 438 – 440.
[168] *Ibidem*, p. 173.
[169] Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi"*, Laterza, Roma - Bari 2007, p. 419.

di individuare un repertorio di personaggi stereotipati, costumi, oggetti di scena, scenari e situazioni su cui mettere a punto le comiche di Franchi e Ingrassia, al pari di come succede in un contesto western, sportivo, politico, risorgimentale, medievale, relativo alla criminalità organizzata o alla secessione americana. La guerra, in poche parole, si fa ambiente di gioco per gli attori, che non hanno necessità morali o di qualche altro genere, ma semplicemente mirano al divertimento del pubblico. Riemergono sicuramente alcuni temi, visti nei film precedenti, su cui giocare le comiche: uno tra questi è inevitabilmente l'incontro con l'Altro, che non assume però il riconoscimento di un'altra cultura, una posizione politica, morale o identitaria, ma diventa anch'esso un semplice mezzo per stimolare la battuta e il riso attraverso lo stereotipo. In *Indovina chi viene a merenda?* Franco La Rapa (Franco Franchi), attraverso un umorismo oggi caduto in disuso, quando fatto prigioniero incontra dei soldati afroamericani nel campo, non riesce a realizzare che si tratta di americani. Il confronto tra le due culture non avviene sul motivo per cui si combatte, su un piano politico o sulle responsabilità della guerra, ma è giocata su nient'altro che il colore della pelle «voi il bambino Gesù lo vedete bianco o nero?». Nello stesso modo, quando i due arrivano a Monaco di Baviera per rifugiarsi nella casa folkloristica bavarese del signor Bauer, marito e padre di quattro donne biondissime, è quest'ultimo che sottolinea quanto la coppia sia «così poco tedesca» per poterli nascondere, arrivando ad avere un infarto nel momento in cui entra il comandante afroamericano Sidney. L'umorismo dello stereotipo torna però anche nei confronti del tedesco, come in *Due marines e un maresciallo*, in cui il generale tedesco von Kassler (Buster Keaton), che in realtà non è altro che una spia americana sotto copertura, indossa una protesi con il braccio teso nazista; oppure, similmente a quanto faceva Totò, fra i frequenti travestimenti abbiamo l'imitazione di Hitler da parte di Frank Scordia (Franco Franchi). Lo stereotipo più grande è però quello della sicilianità, messo in scena dalla coppia di attori anche laddove, come nell'ultimo film citato, interpreterebbero due marines americani siculi solo di origine.

Fin dagli anni Cinquanta, il cinema comico e di commedia, all'interno delle botteghe di scrittura, fa «leva più sulla norma che sullo stile»[170]: si parte dall'eredità

[170] Federica Villa, *Cordoglio ed euforia. La sceneggiatura negli anni '50*, cit., p. 153.

neorealistica e da essa si acquisiste l'attenzione alle località e realtà alternative a quelle tipiche del potere, unendole al dispositivo comico, e finendo per dar vita, in questo modo, a una geografia di stereotipi. Il regionalismo, che inevitabilmente si esprimeva anzitutto attraverso la lingua vernacolare, contribuì, come spiega Dorigo nel 1966 in una riflessione sul cosiddetto "cinema dialettale" a «costituire la base d'un discorso mediante il quale estrarre dall'attore il tipo»[171], con l'effetto che «il pubblico riconosceva subito, dalle inflessioni dialettali, il carattere del personaggio, e conformava quindi ogni sua conoscenza al tipo che gli veniva proposto dal cinema»[172]. Si pensi a *Tutti a* casa, in cui fin dalla prima sequenza del film viene affermata la varietà linguistica italiana con i relativi *clichè*: mentre un soldato dall'accento siciliano, leggendo il giornale, dice al soldato veneto che gli alleati sono sbarcati in Sicilia; il veneto risponde «ti continua a lesere il giornal, te vedarè che sbarcheranno anche qui!», e un altro soldato pugliese «qua? A mangià la pulent? E quelli mica so' fess' sergè, hanno scelto la pasta, l'olio e il vino buono». Il successivo convenzionale raggruppamento linguistico in tre macroaree italiane corrispondenti al settentrione, mezzogiorno e meridione,[173] portò, durante il miracolo economico, a creare una sorta di indicatore per misurare il grado di progresso o arretratezza economica, tecnologica e sociale, di alcune zone d'Italia. Brunetta a questo proposito fa l'esempio proprio della Sicilia, che a partire soprattutto da alcuni film di Pietro Germi, finisce per portare alla «fissazione di stereotipi sulla Sicilia sempre più banalizzati e privi di spessore»[174], i quali vengono esasperati in vista degli anni Settanta, niente meno che dalla coppia Franchi – Ingrassia.[175]

Contestualmente al dissolversi del film comico, si assiste alla decadenza della commedia all'italiana, la quale, a causa dei risvolti politico-sociali, dell'ascesa di nuovi e amati generi come i cosiddetti spaghetti western, della diffusione delle tv private, e della

---

[171] Francesco Dorigo, *Uso e funzione della lingua nel cinema italiano*, in «Bianco e Nero», 7 – 8, luglio – agosto 1966, p. 44.
[172] *Ibidem*.
[173] *Ibidem*.
[174] Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi",* cit. p. 363.
[175] *Ibidem*.

chiusura di molte sale di seconda e terza visione[176], si affievolisce e perde sempre più pubblico. Se la commedia non è più quella "all'italiana", che raggiunge il suo massimo splendore nella prima metà degli anni Sessanta, è anche vero che il filone della commedia continua, rimodulandosi in nuove forme. Nel momento di transizione verso una commedia più cupa degli anni di piombo, esce il film *Rosolino Paternò, soldato* (1970) di Nanni Loy, scritto dalla coppia Age e Scarpelli, vale a dire tre nomi protagonisti del periodo massimo del genere, attraverso cui è possibile individuare il cambio di rotta, non solo nel genere, ma anche nella costruzione di una narrazione sulla guerra. Il protagonista è il siciliano Rosolino Paternò (Nino Manfredi), prigioniero militare dell'esercito statunitense ad Algeri nel 1943, che viene coinvolto in una missione in Sicilia che non gli viene rivelata. Lo scopo dei soldati americani non è nient'altro che la distruzione dei cannoni tedeschi prima dell'arrivo degli Alleati, e soprattutto degli inglesi. Questo film, a differenza de *Le quattro giornate di Napoli*, è privo sia di qualsiasi fervore patriottico che di un più semplice sentimento comunitario, dato che Paternò non vuole tornare in Sicilia, ha paura essere fucilato e soprattutto non ha nessuno che lo attendi perché sono tutti morti. Di conseguenza, manca qualsiasi tipo di Resistenza e risalita morale, poiché Paternò viene obbligato a partecipare alla missione e collaborare con gli Alleati. Questo elemento lo pone lontano dunque dai celebri lavori precedenti a cui parteciparono Age e Scarpelli, come ad esempio *La Grande Guerra* e *Tutti a casa*.

La narrazione si concentra sul confronto e in particolare sulla distanza con gli americani: anche il sergente Joe Mellone (Martin Landau), figlio di una famiglia di emigrati siciliani, afferma più volte che l'unica sua patria sono gli Stati Uniti d'America. Gli americani vengono dipinti come poco consapevoli dei luoghi in cui agiscono, e pure un piuttosto ignoranti: Pawney (Peter Falk) chiede a Paternò «senti un po', di che parte dell'Italia sei? Est o Ovest?», al che Paternò ribatte «in Italia c'è solo nord e sud, io sono al sud del sud»; quando poi, sempre Pawney proietta le foto della Sicilia, proprio Mellone crede si tratti del Messico, sempre lui non sa che cosa sia l'Etna; e quando legge «Rosolino Paternò di Augusta», pensa che Augusta sia il luogo di nascita mentre in realtà

[176] Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010, p. 48; Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi",* cit. pp. 21 – 23.

è il nome della madre. La critica agli americani non si sofferma qui: proprio all'inizio del film c'è la seguente discussione:

Tenente:	Tu sei Reggie Wollington, il figlio del re delle lamette. Francamente fa piacere che il tuo vecchio con tutte le sue, diciamo, amicizie, non abbia cercato di imboscarti.
Wollington:	Oh no, al contrario. Mi ha fatto arruolare per forza signore, per fargli pubblicità.
Armstrong:	Eh beh certo si sa. La guerra è l'anima del commercio.

Oppure ancora, quando il percorso della pattuglia è nuovamente interrotto a causa dei bombardamenti, Mellone chiede «dov'è andato a finire lu ponte?» e Paternò gli risponde «e te la pigli con me? I tuoi compatrioti furono. E ben vi sta», alludendo ai bombardamenti degli Alleati sulle città italiane. Quest'ultima questione, rappresenta qualcosa che per molto tempo si è cercato di dimenticare, o per lo meno di non ribadire nonostante l'entità dei danni materiali e morali provocati, privilegiando invece una narrazione che vedesse gli Alleati in tutto e per tutto a fianco degli italiani[177]. La critica agli americani che emerge anche cinematograficamente, con la commedia, sembra captare la messa in discussione generale del modo in cui gli italiani, e soprattutto le frange giovanili protagoniste del Sessantotto, vedevano e rivalutavano gli Stati Uniti. Si spezza dunque il mito del sogno americano, a partire dalle notizie che arrivavano riguardo la Guerra in Vietnam, che secondo Ginsborg «cambiò il modo di guardare all'America di un'intera generazione di italiani»[178].

Da questo momento, la commedia non sembra più interessata a narrare la Seconda Guerra Mondiale, ad eccezione di sporadici esempi in cui, o diventa punto di partenza per narrare la disillusione della contemporaneità in una commedia ormai fattasi cupa e amara,

[177] Scrive Focardi «L'esaltazione della «cobelligeranza» copriva, così, senza curarle, le 'cicatrici' profonde provocate dai bombardamenti a tappeto condotti sino alla fine della guerra dagli angloamericani, che avevano colpito duramente le città italiane provocando decine di migliaia di vittime civili»; Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, cit., p. 75.
[178] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 409.

come in *C'eravamo tanti amati* (1974) di Ettore Scola; oppure recuperata, in operazioni di poco successo, come sfondo per tentare ancora una volta di suscitare il riso attraverso semplificazioni e cliché che tuttavia come unisco scopo hanno quello di intrattenere affermando al limite un messaggio pacifista. È il caso di *Ciao nemico* (1981) di E.B. Clucher, niente meno che il regista di numerosi spaghetti western a partire da *Altrimenti ci arrabbiamo* (1970). Con un colonnello italiano (Eros Pagni) che spera che la guerra finisca semplicemente bere del caffè e non del surrogato; francesi che fanno continuamente pernacchie con la bocca; giovani americani restituiscono lo stereotipo del bodybuilder; all'interno di un flashback che dai giorni contemporanei al film torna al 1943. In questo film, due piccole pattuglie, americana e italiana, si fronteggiano, con l'obiettivo comune di far saltare un ponte. Incrociato il nemico, ad attaccare per prima è la squadra italiana, ma non con delle armi, bensì con degli strumenti musicali suonando "La canzone del prigioniero americano'', e procedendo la comica battaglia scambiandosi, a distanza, gesti goliardici e di scherno. Fattasi ora di pranzo, viene rapidamente posta da parte la questione bellica, e gli italiani chiedono agli americani se mangiano con loro. Iniziano così a fraternizzare gli uni con gli altri, mostrando di avere molte più cose in comune di ciò che pensavano, giocando anche qui sullo stereotipo: l'americano Pascale Capone (Cyrus Elias), dal cognome piuttosto allusivo, scopre che il suo "boss'' a Chicago è lo zio del soldato italiano Ficuzza (Sal Borgese); o ancora la figura convenzionale incarnata dall'alpino Tognon entusiasta di fumare l'enorme pipa del soldato indiano Camion Veloce (Ivan Rassimov). Il problema presto diventa il comando americano che, all'oscuro della fraternizzazione dei due schieramenti in campo, vuole ridurre in polvere il villaggio. Qui, se si vuole, vi si potrebbe leggere tra le righe la critica sulle colpe Alleate, di cui si è parlato poco sopra; tuttavia, apparirebbe un'interpretazione flebile e forzata, laddove lo scopo non è la satira, ma il puro intrattenimento.

È negli anni Novanta che la Seconda Guerra Mondiale tornerà, nella commedia, sotto gli occhi di un grande pubblico, con la vittoria agli Oscar di Gabriele Salvatores con *Mediterraneo* (1991). Accusato di riproporre ancora un'immagine edulcorata del soldato italiano, quindi rilanciando il mito del bravo italiano che verrà trattato nelle prossime pagine, Salvatores, più che parlare di cosa la guerra fu, appare più interessato a mettere

in luce quel valore della fuga, vista come viaggio, come emigrazione ma anche come abbandono di un dovere imposto da altri, che approfondisce nel resto della sua tetralogia[179] e che recentemente sembra aver recuperato con *Napoli - New York* (2024). In realtà in *Mediterraneo* la guerra non c'è, e se c'è, è lontana: nell'isola non si sente, e presto viene dimenticata dai soldati stessi. Se non è di certo né il primo né l'ultimo film che attraverso il passato parla al proprio presente, qui si può dire che si va oltre: la Storia viene proprio elusa. La guerra, infatti, emerge in relazione, non tanto a quello che sta succedendo oltre mare mentre i protagonisti familiarizzano con la gente e se la spassano con la prostituta del luogo, quindi non come bombardamenti, attacchi, invasioni o battaglie, ma piuttosto viene evocata attraverso i dialoghi come metafora di quel senso di inutilità che prova, più di tutti gli altri, il Sergente Maggiore Lorusso (Diego Abatantuono), come emerge nel momento in cui deve convincere Antonio ad andarsene:

Nicola:	Antonino sta cambiando tutto, c'è da rifare l'Italia, ricominciamo da zero. C'è grande confusione sotto il cielo, la situazione è eccellente. Dai… andiamo, costruiremo un grande bel paese per viverci, te lo prometto. Ma dai, è anche il nostro dovere
Antonio:	Ma che dovere Nicola, lo hai detto anche tu, te lo ricordi? Si sono dimenticati di noi, ecco, io voglio dimenticarmi di loro. Rifare l'Italia, cambiare il mondo… io non ci credo, non sono capace, io rimango qui.

Anche LoRusso, tuttavia, alla fine del film si renderà conto di quanto Antonio non fosse un semplice fifone che si nascondeva nei barili per sfuggire al dovere. Antonio aveva infatti compreso prima di tutti gli altri la disillusione nel cambiare qualcosa. Anche LoRusso quindi, divenuto anziano e deluso da come si sono rivelate le cose, torna sull'isola: «non si viveva poi così bene in Italia, non ci hanno lasciato cambiare niente. E allora li ho detto: avete vinto voi, ma almeno non riuscite a considerarmi vostro complice, così li ho detto. E sono venuto qui».

[179] *Marrakech Express* (1989), *Turnè* (1990), *Mediterraneo*, *Puerto Escondido* (1992).

Come afferma il regista, *Mediterraneo* «comincia come un film di guerra ma si sviluppa come una commedia dolce-amara sul desiderio di fuga di una generazione, quella di chi oggi, avendo 30-40 anni, negli Anni 70 si è sentita tradita e abbandonata, che ha perso, ma che non vuole essere complice dei vincitori».[180] Agli albori degli anni Novanta, dopo le proteste, gli anni di piombo, lo scetticismo verso la politica, il fallimento della sinistra, la caduta del muro di Berlino, Salvatores sembra quasi voler affermare attraverso la commedia – che nel frattempo è anch'essa reduce della disgregazione di glorioso passato deterioratosi in cupezza e disillusione – il fallimento dell'idea di una Nazione forte, unita, rinata, prospera. Dai giovani soldati pidocchiosi di Comencini che nonostante tutto alla fine decidono di resistere, con Salvatores si giunge a dei soldati che fuggono, non per viltà, ma per disillusione. Ci si può chiedere se anche questa possa essere, nell'attualità di *Mediterraneo*, una forma di Resistenza.

La delusione di fronte al rivelato abbaglio di un corpo nazionale efficiente, o più in generale, di fronte la Storia, descritto da Salvatores, si risolve trent'anni dopo in lontananza dalla politica, distaccamento dal tessuto sociale e soprattutto rinuncia a qualsiasi pretesa di essere degli eroi. Suggerisce questo, *Rapiniamo il duce* (2022), scritto e diretto da Renato De Maria, in cui la squadra totalmente *politically incorrect* di ladri capitanata da Pietro Lamberti *aka* Isola (Pietro Castellitto), pianifica un enorme colpo contro i fascisti e Mussolini, non per liberare il paese, ma piuttosto per «riprenderci con qualche interesse ciò che ci hanno rubato», aspirando finalmente ad una vita libera e senza povertà. La vicenda è ambientata nella Milano occupata del 1945, i nemici naturalmente sono i fascisti, neppure la banda che più volte incontra nel corso della narrazione i partigiani, non aspira ai loro stessi obiettivi. Fin dall'inizio viene infatti mostrato l'attrito con i partigiani. Se il capo brigata Achab (Lorenzo de Moor) afferma «stiamo facendo la Storia», ecco che Pietro più tardi dirà «fanculo la Storia». Attraverso una commedia d'azione dai contorni fumettistici[181] calati in un contesto fortemente reinterpretato

[180] Lamberti Antonello, *Intervista a Salvatores (quello di «Mediterraneo»). Regista contro la guerra*, in «Stampa Sera Spettacoli & Tv», 54, 1 marzo 1991, p. 3.

[181] Gabriele Niola, sottolinea il fatto che qui i fascisti diventano «un orrore da macchietta […] *villain* da fumetto con il sorriso sadico e le nocche sporche di sangue […] che ha poco a che vedere con il realismo storico e molto con l'astrazione del concetto di fascismo cioè viene aggiunto uno strato di falsità per restituire così una verità ancora più vera, una che ha poco a che vedere con il realismo storico e molto

secondo un gusto retrò, tanto scenografico quanto anacronistico,[182] *Rapiniamo il duce* sembra dirci che, se non si può salvare un Paese, o anche solo una città, almeno si può provare a salvare sé stessi. Anche nella commedia, quindi, il film di guerra assiste a un progressivo disgregarsi di quei valori collettivi e condivisi, che invece venivano esaltati nell'immediato dopoguerra e, sebben in modalità un po' più critica, nel corso degli anni Sessanta. In un'epoca in cui mancano i punti di riferimento, in cui le così definite – almeno sino a qualche anno fa – forze «antisistema» prendono piede a discapito dei tradizionali schieramenti politici[183], in cui vi è una costante diminuzione del tasso di d'affluenza alle urne, in cui si diffonde sempre più in generale senso di antipolitica, ecco che l'individuo solo, o con una piccola cerchia di amici, torna al centro: se Antonio di Maggio ne *I due colonelli*, in attesa di ricevere la propria esecuzione, esclama «Viva l'Italia, viva il re!», ora Molotov (Alberto Astorri), in punto di morte, sospira «viva l'anarchia».

---

con l'astrazione del concetto di fascismo»; Gabriele Niola, *Cosa è andato storto in Rapiniamo il Duce?*, in «www.wired.it», 19 ottobre 2022; https://www.wired.it/article/rapiniamo-il-duce-film-netflix-recensione/ (Ultimo accesso: 18 ottobre 2025).

[182] L'anacronismo più evidente ma di grande impatto sta nella colonna sonora, che mescola brani dell'epoca in cui il film è ambientato (in particolare del Trio Lescano) assieme alla reinterpretazione di brani incisi dopo la guerra come "Paint in Black" dei Rolling Stones (1966); "Se bruciasse la città" di Massimo Ranieri (1969); "Amandoti/Annarella" del gruppo CCCP - Fedeli alla linea (1990).

[183] Con «anti sistema» Gentiloni Silveri si riferisce in particolare ai partiti della Lega e del Movimento 5 stelle, che acquistano significativo terreno nelle elezioni del marzo 2018, mentre «Al contrario, i partiti appartenenti alla tradizione socialista e popolare, alternatisi nell'ultimo venticinquennio - sotto varie forme e coalizioni - alla guida del paese (Partito democratico e Forza Italia su tutti), subiscono un sensibile arretramento; il centrosinistra tocca il suo minimo storico»; Umberto Gentiloni Silveri, *Storia dell'Italia contemporanea (1943-2019)*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 382.

II

FILTRARE LO SGUARDO: PERSONAGGI E COLPE

2.1 Il mito del "bravo italiano": tra responsabilità ed eroismo

> *Alzeranno le braccia e saranno salvi, poiché i russi non ammazzano gli italiani […]. «Italianskij charoš: čikaj», gridarono i russi indicando la strada verso ovest, e gli alpini tornarono al reparto. Per i tedeschi, invece, nessuna pietà: tanti ne prendono, tanti ne ammazzano.*
>
> (Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, 1962)

Benvenuto Revelli, Ufficiale alpino della Tidentina e poi partigiano[184], a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta inizia a pubblicare le proprie memorie sulla guerra, così come sulla stessa scia fecero molti altri come Mario Rigoni Stern, Luigi Meneghello, Giulio Bedeschi. Revelli in particolare, nel 1944 compose uno dei canti più celebri della Resistenza, "Pietà l'è morta", nel quale accostava la morte di un alpino sul Don, a quella di un partigiano.[185] Come lui, erano in molti coloro che dall'8 settembre erano passati da una parte all'altra, o che avevano deciso di non aderire alla R.S.I. nascondendosi per scampare ai rastrellamenti, o ancora tutti coloro che risultavano dispersi tuttora sui vari fronti, cercando faticosamente di ritrovare la via di casa senza incappare nei tedeschi. Tutti questi sopravvissuti, così come le famiglie dei caduti, non potevano tollerare di essere paragonati, o far sì che i propri cari lo fossero, ai tedeschi e al nuovo esercito di

[184] *Benvenuto (Nuto) Revelli*, «www.anpi.it»; https://www.anpi.it/biografia/benvenuto-nuto-revelli (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).
[185] "Pietà l'è morta", conosciuta anche come "Bandiera Nera".

Salò; e tuttavia la stessa cosa volevano evitarla, come si è anticipato nelle scorse pagine, le alte cariche dello Stato, prima del Regno d'Italia, e poi della neonata Repubblica. La complicità degli italiani, sui consensi al Duce ma anche riguardo le azioni di guerra nei confronti dei popoli occupati, venne per molto tempo trascurata a favore di una narrazione che distinguesse il popolo dal regime, e soprattutto dai tedeschi, considerati unici autori dei più tremendi crimini di guerra.[186]

Nel primo capitolo, analizzando i tentativi che passano attraverso il grande schermo di ricostituzione di una realtà italiana organica e coesa, si è accennato come la maggior parte delle produzioni preferisse dare avvio alla narrazione dopo i fatti dell'8 settembre. Il soldato del Regio Esercito Italiano, o compariva solo dopo l'8 settembre, incarnando quella maturazione morale che lo portava a prender parte alla Resistenza; oppure nelle poche eccezioni che descrivevano quell'arco più ampio comprendente la prima guerra come in *Anni difficili*, le sue azioni belliche non venivano mai mostrate sullo schermo, ma solo alluse dai dialoghi o dalle partenze/arrivi.

Se, secondo lo studio di Focardi, il cosiddetto "mito del bravo italiano" riferito in particolar modo alla figura del soldato, si insedia all'indomani dell'armistizio, poiché funzionale alla propaganda badogliana e Alleata,[187] si può invece constatare come dal punto di vista cinematografico lo stesso mito venisse messo a punto agendo per difetto, ovvero eludendo l'immagine della partecipazione a quella che si è già chiamata, sempre sulla scorta delle ricerche di Focardi, «guerra di Mussolini»[188], e al contrario insistendo sulla componente resistenziale del popolo. Inoltre, come segnala Argenio, nell'immediato dopoguerra l'opinione pubblica tendeva ad avere un «atteggiamento di rifiuto per qualunque accenno, anche lontano, a tematiche di carattere militare»[189], mentre nel

---

[186] Cfr. Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, cit., p. 75.

[187] In realtà Focardi sottolinea come questo genere di narrazione ponesse le sue radici fin dal 1940, con l'entrata in guerra dell'Italia, per la quale gli Alleati e in particolare gli inglesi, avevano predisposto un'intensa azione di propaganda che «doveva essere innanzitutto anti-regime piuttosto che anti-italiana» al fine di far crollare il regime dall'interno; *Ivi*, p. 4 – 7.

[188] Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 8.

[189] Argenio riporta le parole di Giovanni Ansaldo che ben descrivono l'opinione pubblica dell'epoca: «Osservo […] i soldati della nuova armata repubblicana. Sono miserandi. Rivestiti delle uniformi gettateci, già logore e usate, dal vincitore, sono l'emblema di tutto l'avvilimento italiano»; Giovanni Ansaldo, *Anni*

frattempo le istituzioni, con toni anche molto accesi, dibattevano sulla possibilità di ricostituire, riorganizzare, ma soprattutto rilegittimare l'esercito italiano, recidendo i legami con il passato sia fascista che monarchico[190]. Con la maggioranza dei seggi ottenuta dalla DC alle elezioni per l'Assemblea Costituente, la direzione che si decise di intraprendere fu quella che innanzitutto mirasse al contenimento democratico dell'ordine pubblico interno al Paese, materializzata ufficialmente nell'attuale articolo 52 della Costituzione[191]. È per questo motivo che si iniziano a celebrare, soprattutto in questi anni, i soldati appartenuti al Regio Esercito: Focardi, a proposito di ciò, riporta sia un articolo dell'«Avanti!» relativo alla gloriosa resistenza delle truppe italiane a Cefalonia dopo l'8 settembre[192], sia il discorso tenuto da Giovanni Gronchi per celebrare il decennale della Resistenza, in cui viene commemorato ogni caduto per la Patria[193].

Contemporaneamente, anche un certo filone cinematografico inizia a rivolgere il proprio sguardo ai combattenti, al loro valore, alle loro fatiche, e ai loro sacrifici, narrando grandi imprese eroiche, con al centro un evidente spirito patriottico declinato nei valori dell'ordine, della disciplina, del coraggio e del senso del dovere militare. Questi film, che sono i primi a raccontare la guerra sul campo del periodo '40 – '43, sono tuttavia privi di qualsiasi riferimento esplicito al fascismo, né mostrano mai il disagio generale in seguito all'8 settembre. I personaggi non si chiedono perché combattono contro russi, inglesi, greci; lo fanno semplicemente perché è il loro dovere a cui non possono sottrarsi, un dovere non nei confronti di chi effettivamente lo ha imposto dichiarando guerra, ma verso

---

freddi. Diario 1946-1950, il Mulino, Bologna 2003, p. 62; in Andrea Argenio, *Un difficile incontro. Esercito e politica in Italia 1945-1948*, in «Italia Contemporanea», 250, marzo 2008, p. 10.

[190] Andrea Argenio, *Un difficile incontro. Esercito e politica in Italia 1945-1948*, cit., pp. 9 – 30; Filippo Cappellano, *Esercito e ordine pubblico nell'immediato secondo dopoguerra*, in «Italia Contemporanea», 250, marzo 2008, pp. 31 – 58.

[191] «La difesa della Patria è sacro dovere del cittadino. Il servizio militare è obbligatorio nei limiti e modi stabiliti dalla legge. Il suo adempimento non pregiudica la posizione di lavoro del cittadino, né l'esercizio dei diritti politici. L'ordinamento delle Forze armate si informa allo spirito democratico della Repubblica»; https://web.archive.org/web/20251023133113/https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/parte-i/titolo-iv/articolo-52.

[192] *Cefalonia*, in «Avanti!», 213, 8 settembre 1953, p.3; riportato in F. Focardi, *La guerra della memoria*, cit. pp. 149 – 150.

[193] *Discorso di Giovanni Gronchi alla Camera dei Deputati*, 25 aprile 1955 in Giovanni Gronchi, Discorsi parlamentari, Senato della Repubblica, Roma 1986; riportato in Filippo Focardi, *La guerra della memoria*, cit. pp. 156 – 168.

la propria bandiera. Un dovere da portare a termine anche qualora si trattasse di un'operazione suicida come in *Carica eroica* (1952) di De Robertis; o anche se dotata di equipaggiamenti e armamenti scarsi e vecchi risalenti alla Prima Guerra, come in *Ciao, Pais!* (1956) di Osvaldo Langini[194]. Non mancano in questi film i momenti tristezza, nostalgia, paura e ripensamento, tuttavia come scrive Brunetta, è «Interessante è […] osservare come l'ideologia socialista o le prese di posizione antimilitaristiche siano sempre, nel corso dello sviluppo dell'azione, destinate a cadere e a venir riassorbite in funzione dei superiori interessi patriottici».[195]

Tra i nomi di questi registi spicca quello di Francesco De Robertis, pugliese, Ufficiale della Marina Militare, che dopo gli eventi del settembre 1943 entrò nella Repubblica Sociale. Queste brevi informazioni biografiche sono importanti da riportare per trattare i film di un regista, la quale produzione, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, si distingueva dai titoli nati dalle ammucchiate tipiche di questi anni, mantenendo in questo modo, almeno a livello di soggetto e sceneggiatura, un'impronta intimamente più personale. La sua attività cinematografica prese avvio con un documentario prodotto per la Marina, *Mine in vista* (1939), e proseguì durante il conflitto con film di propaganda, tra i quali figura *La nave bianca* per il quale lavorò con Rossellini. Nonostante De Robertis venga spesso descritto come uno degli anticipatori del filone[196] a causa della sua attitudine incline al verismo sottolineata dalla critica già ai

---

[194] *Ciao, Pais* fa riferimento alla Campagna di Grecia, Quando il Sergente Blanc (Philippe Hersent) e il tenente riferiscono al Colonnello Agosti (Carlo Ninchi) l'inefficienza delle apparecchiature, il colonnello risponde «Sentitemi bene, balordi. L'esercito italiano ha in dotazione fucili 91 che usammo a Tripoli nella Prima Guerra Mondiale, una guerra che ho visto abbastanza da vicino. Il materiale è quello che è […] ma il corpo degli alpini deve cavarsela sempre bene, con le armi che ha. Noi spareremo con il fucile che ci hanno messo in mano e telefoneremo con quei maledetti barattoli finché non avremo di meglio, è chiaro?». Nonostante sembra che i suddetti fucili 91 furono presto stati sostituiti con armi più avanzate, cercando di scalfire le dicerie sulla scarsità degli armamenti, in realtà la storiografia è d'accordo nel confermare l'inadeguatezza e la poca preparazione dell'esercito; Cfr. Mario Montanari, *L'esercito italiano nella campagna di Grecia*, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, Roma 1999, p. 792; Vittorio Castronovo - Renzo De Felice - Pietro Scoppola, *L'Italia del Novecento*, cit., p. 270.

[195] Gian Piero Brunetta, Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*. *Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti",* cit., p. 189.

[196] Venturini, nel tentativo di delineare influenze e contributi al neorealismo, include De Robertis in una triade, ai quali altri poli stanno i nomi di Rossellini e De Sica, i quali creano «una zona di ricerche originali condotte liberamente su un piano di istinto e di ispirazione, senza preconcetti di cultura. Perciò nel loro caso, lo studio delle ascendenze e la delineazione di schemi storicistici hanno un valore necessariamente relativo, perché la loro opera è anzitutto il prodotto di intuizioni individuali»; Franco Venturini, *Origini del Neorealismo*, in «Bianco e Nero», 2, febbraio 1950, pp. 41- 50. Si faccia riferimento anche a Brunetta, che

tempi della produzione bellica[197], in realtà egli sceglie nel dopoguerra una strada differente da quel, per intenderci, "neorealismo canonico". Da un lato, infatti, sceglie di rimanere fedele alla sua prima produzione, dall'altro si guarda ad uno stile più vicino a quello dei film di Hollywood[198], al quale peraltro già la produzione durante il regime aveva tentato di sostituirsi. I film di De Robertis continuano nel dopoguerra a perpetrare un evidente patriottismo[199], rivisitato però in chiave post-bellica. Come nei precedenti film di propaganda, la propensione documentarista emerge nei titoli di testa del film o nella voce narrante, che introducendo il contesto illustrano avvenimenti realmente accaduti, danno informazioni specifiche e dettagliate sugli armamenti, organi e reparti dell'esercito e si soffermano ad inquadrare equipaggiamenti e dotazioni militari[200].

---

affermando l'impossibilità di definire netti confini al movimento, intende il neorealismo come un «punto di convergenza di molteplici tensioni – ideologiche, morali ed estetiche» che non impediscono la presenza di «voci antinomiche e non del tutto congruenti, ma integrazione, in un unico campo, assai aperto, di diverse enunciazioni effettuate sulla base di comuni presupposti e comuni esperienze di realtà»; Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*. *Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit., pp. 3 – 10.

[197] Nel 1942 comparivano, parlando dei suoi film dei primi anni Quaranta, alcune riflessioni che in qualche modo poi vennero riprese anche per il neorealismo, sull' «"esprimere il vero traverso elementi veri". Tuttavia, anche se il regista De Robertis non vuole ammetterlo apertamente, il risultato è sempre un "vero" trasfigurato dall'arte, è la vita vista e interpretata dall'occhio e dalla mente di un artista. E chi crea non riproduce, ma inventa. La formula di De Robertis è tale solo in partenza, quand'egli se la pone come legge ispirandosi e attenendosi al vero senza alterarlo; ma poi egli è costretto a dimenticare ogni calcolo, allorché si trova a dover creare l'atmosfera di quel "vero"» *Il secondo film sui sommergibili "Alfa – Tau"*, in «Film», 35, 29 agosto 1942, pp. 10 – 11.

[198] Anche Laura pur collocando De Robertis nel neorealismo, ne recepisce le «influenze hollywoodiane, se non altro nello scorrevole ritmo di racconto». Ernesto G. Laura, *Francesco De Robertis e la guerra senza odio*, in «Bianco e Nero», 2 – 3, febbraio – marzo, 1959, p. II.

[199] La presenza dell'eroe militare assieme alla sottotrama romantica, sono esse stesse degli elementi che avvicinano il cinema di De Robertis e di tutto questo filone al cinema americano, poiché, come scrive Ellwood «quello che rende il cinema di guerra americano interessante è il suo ruolo nel conservare, ad uso domestico principalmente, un'idea eroica del soldato americano, uno che riesce a preservare – chi più, chi meno – le sue umanità e individualità in versione americana, in mezzo a tutti gli orrori del confronto bellico, in un contesto di guerra totale […] per Hollywood, il modo più ovvio e facile per confermare l'umanità, conservata nonostante tutto, dall'eroe americano in uniforme, era ricorrere al suo topos preferito: la vicenda romantica. »; David W. Ellwood, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, cit., p. 51 – 52.

[200] Nel film di spionaggio *Uomini Ombra* (1954) ad esempio, vengono descritti approfonditamente l'organizzazione e il funzionamento del Servizio Informazioni Segrete: «L'ISMA, a somiglianza dei due enti similari dell'esercito e dell'aviazione, era il servizio di informazioni segrete della marina. Piu che un servizio, costituiva un organismo a sé, separato e indipendente anche dagli alti comandi navali. Era formato da elementi della polizia segreta di stato, della polizia militare e dell'arma dei carabinieri, e svolgeva una complessa delicata attività con due scopi precisi: conoscere i segreti navali del nemico; impedire che il nemico conoscesse i nostri. Tutto l'organismo era perciò diviso in due fronti: fronte O, offesa, cioè spionaggio; fronte D, difesa, cioè controspionaggio […]», la voce extradiegetica procede a spiegare, con

L'elemento interessante emerge, nei film degli anni Cinquanta, nell'incontro tra il soldato italiano, anche laddove è occupante, con altri popoli: uno scambio culturale che può avvenire poiché, appunto, si tratta di «Italianskij charoš». In *Carica eroica* si racconta l'episodio di Isbuscenskij avvenuto il 24 agosto 1942 contro l'esercito sovietico: nonostante l'eroica operazione della cavalleria appaia nel film come un dovere necessario e impossibile da evitare, esso non impedisce di stringere un buon legame con la popolazione locale, ben lontano da quello tenuto con gli allora alleati tedeschi, a cui il Colonello Franchi (Franco Fabrizi) dice «ci siamo fermati perché credevamo di trovare degli alleati, ma evidentemente non è così». Gli italiani appaiono come uomini certamente pronti all'azione qualora ce ne fosse la necessità; tuttavia, preferiscono di gran lunga passare il tempo pensando alle donne ed eseguendo musica popolare. Il terreno umano d'incontro con i russi è messo in scena in particolare con due modalità: la prima è proprio attraverso la musica. I soldati italiani durante la spedizione, intoneranno la famosa "Katjuša"; un uomo russo, più tardi, risponderà con una versione nella propria lingua di "O sole mio"; abbiamo poi la ninna nanna suonata dal napoletano ai bambini russi ai quali il Maresciallo lascerà il posto per dormire, perché «le ninna nanne sono uguali più o meno in tutto il mondo», e sempre i bambini canteranno poco più tardi con il prete italiano, il quale espliciterà «la musica è un'espressione buona che Iddio ha dato agli uomini per intendersi». Da questa ultima battuta emerge il secondo spazio condiviso, che è quello rappresentato dalla fede: poco dopo l'inizio del film il reggimento si imbatte in un gruppo di donne a cui promette che i loro «diritti saranno rispettati», a cui le donne rispondono «la provvidenza protegga coloro che separati dalla guerra rimangono ugualmente uniti nelle leggi di Dio», concetto che poi verrà ribadito dal presbitero ortodosso con «cristianità unisce tutti i popoli». L'unione nella fede raggiungerà l'apice nel momento in cui, italiani cattolici e russi ortodossi, assisteranno alla celebrazione pasquale insieme secondo il rito russo che prevede il bacio di fratellanza tra fedeli. Tutto ciò verrà presto interrotto dall'arrivo di un soldato ferito, una sorta di metafora della guerra che irrompe nella pace tra popoli. Qualcosa di simile accade nel film *La grande*

---

molta precisione, la modalità di intercettazione delle informazioni segrete. In realtà il reale acronimo del Servizio Informazioni Segrete è S.I.S.

speranza (1954) di Duilio Coletti, poiché anche qui l'unione tra i popoli, che sarà interrotta anche in questo caso da un attacco nemico, viene incoronata dalla celebrazione del Natale, per mezzo sia dei canti in coro, da "Silent Night" a "Tu scendi dalle stelle"; sia dalle due statuette di Gesù bambino, una nera e l'altra bianca, poste sotto l'albero natalizio improvvisato. Dice uno dei prigionieri: «[…] è la prima notte che gente di paesi diversi capisce che si può vivere tutti insieme nel mondo come vecchi amici». In questo film la squadra della Marina, dopo ogni bombardamento effettuato contro una nave nemica, salva, medica e accoglie i naufraghi all'interno del proprio sommergibile. Il mito del bravo italiano torna ancor più esplicito nei dialoghi:

Prigioniero:	Sono brava gente questi italiani
Ten. Carter:	Se ci hanno ripescati avranno il loro interesse
Prigioniero:	Forse un po' di umanità
Ten. Carter :	Macchè umanità, sono nemici.
Sudamericano:	Chi è che stabilisce chi sono gli amici o i nemici?
Ten. Carter:	Io sono stato nella marina da guerra e so che quando si serve una bandiera si deve odiare il nemico.
Sudamericano:	Ne ho servite tante di bandiere io. Per me, conta solo chi mi fa campare

Interessante è il fatto che accanto alle grandi imprese narrate, emerga una sottotrama romantica in cui la donna, spesso straniera o supposta tale, dimostra non un carattere passivo, ma forte e combattiva, spesso con importanti compiti. È il caso della sovietica Kalina (Tania Weber) nel film precedentemente analizzato; ma ancor di più della dinamica, attraente e misteriosa spia (Victoria Dawn Addams) in *Mizar* (1954) che porta in salvo per due volte il comandante Ferri (Franco Silva); di Marion (Eleonora Rossi Drago) de *I sette dell'Orsa Maggiore* (1953), agente segreto della Marina; o anche l'inglese Lily Donald (Lois Maxwell) ne *La Grande Speranza* (1954), che alla fine del

film dirà «non sarò più una donna fra i naufraghi», a cui il Comandante (Renato Baldini) risponderà «un soldato, vorrà dire».

Se negli anni Cinquanta, dunque, il soldato italiano approda al grande schermo in veste di eroe, nel tentativo di celebrare le forze armate, i caduti per la Patria, ricordare le imprese eroiche, anche in funzione anticomunista,[201] negli anni Sessanta la sua rappresentazione muterà totalmente. Si è già descritto in precedenza, parlando in particolare della commedia, come in realtà in questo decennio i soldati vengano mostrati nella loro semplicità, quasi ingenua, attraverso caratteri che in parte, si potrebbe dire, vennero anticipati già da De Robertis e Coletti. È importante precisare che con questa affermazione non si vuole intendere che questi registi abbiamo esercitato un'influenza diretta nella costruzione dell'immagine del soldato nei film del decennio successivo, la quale in realtà sappiamo essere strettamente legata allo sviluppo della commedia all'italiana. Bensì, ci si riferisce piuttosto all'idea che, questi registi prima degli altri e fin dagli anni della propaganda nel caso di De Robertis, abbiamo offerto al pubblico un personaggio-soldato con alcuni particolari caratteri, in parte riconducibili alla più ampia corrente neorealista – ad esempio gli intercalari provinciali, la fede, il tono festoso, la nostalgia di casa, l'attitudine alla pietà, il piacere per la musica, la gioia per le donne e soprattutto il mito del bravo italiano –, che riemergeranno in maniera nuova e codificata nella produzione degli anni Sessanta, raggiungendo un numero di spettatori più ampio, assieme ai favori della critica maggiori. Dopo gli esempi poco fa affrontati, possiamo affermare che un certo tipo di antimilitarismo e pacifismo, era in qualche modo presente già nella produzione degli anni Cinquanta; tuttavia, esso si esprimeva attraverso i momenti lieti di riposo con la popolazione locale straniera, senza intaccare l'onore e il dovere nei confronti della propria Nazione. Ora invece, con film come *Italiani brava gente* (1964), il carattere eroico deperisce definitivamente, almeno quello accompagnato dal patriottismo, poiché la nobile impresa diventa al massimo quella di offrire del pane ad un russo davanti a un soldato tedesco e di disobbedire alla Wehrmacht.

---

[201] Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, cit., p. 189.

Se nei film dei Cinquanta le operazioni belliche erano dei trionfi nonostante le perdite, ora diventano invece dei fallimenti nonostante gli esiti favorevoli nelle battaglie. Tornano qui tuttavia molti elementi che già si sono visti in precedenza. Uno dei primi contatti tra i due popoli, infatti, avviene con "L'Internazionale" suonata da Gabrielli (Raffaele Pisu) con l'armonica e cantata dal popolo russo; poco prima, il camerata tedesco gli aveva detto «italiano, sempre musica eh? Italiano no buono fare guerra. Italiano molto buonissimo per concertino, mandola»; più tardi, il partigiano russo (Grigory Mikhaylov) sorprenderà tutti cantando "Quel mazzolin di fiori". Inoltre, se in *Carica eroica* si pensava alle donne ma poi si sceglieva il dovere, ora, i giovani ragazzi, le donne le inseguono nei campi di girasole, finendo ammazzati. Il mito del bravo italiano è perpetrato anche dallo stesso partigiano russo, che se chiede al comando italiano un medico per l'amico ferito, lo fa «porque convinto che italiano brava gente».

Naturalmente, la posizione politica di De Santis si distingueva parecchio da quella degli altri registi in questione, e questo non è affatto indifferente per un film che fu il primo ad essere finanziato dall'Urss[202], ma non era indifferente neanche alla critica dell'epoca, che spesso partiva da queste premesse assieme alla questione di una carente accuratezza storica – o almeno quella supposta tale – per valutare il film[203]. Dal canto suo De Santis, in una lettera indirizzata ad Andreotti circa la campagna di odio che si è scatenata dopo il film, afferma che

> «gli errori, le debolezze, le paure, gli scoramenti e, perché no, le vigliaccherie e le meschinità ci furono su quel fronte non meno che gli atti di coraggio, di eroismo e

[202] «Il film viene difatti generosamente co-finanziato da Mosca con 1.330.000 di rubli (contro 1.200.000 previsti) e concertato da organi non solo cinematografici: il PCI e il PCUS (Sezione cultura, Settore cinema), il Ministerstvo kul'tury SSSR (Ministero della Cultura dell'Urss) e il Gosudar stvennyj Komitet Soveta Ministrov SSSR po kinematografii (Comitato per la cinematografia del Consiglio dei Ministri dell'Urss)»; si veda Claudia Olivieri, *Medici, Marleen e militari. O della brava gente al cinema*, in «Europa Orientalis», 36, 2017, p. 396.

[203] Ad esempio, in un articolo sul «Il Piccolo», proprio partendo da tali premesse, si criticano aspramente quelle che vengono definite inesattezze storiche, come «i partigiani leali ed onesti» che «non hanno certo nulla in comune con quelli che nelle *Centomila gavette* trucidano nel sonno centinaia di alpini sfiniti e in gran parte congelati», assieme alla fucilazione per mano italiana e all'invenzione dei «superarditi (mai esistiti) creato solo per una forzatura polemica antifascista»; *Prime visioni. Italiani brava gente*, in «Il Piccolo», 8, 4 ottobre 1964, p. 6.

di abnegazione. Tacere gli uni per mettere solo l'accento sugli altri sarebbe stato, oltre che opera retorica, offesa alla verità»[204].

Nonostante ciò, in realtà nel film, l'italiano usa l'arma solo in battaglia o quando gli viene ordinato, da qualcuno di più potente, di farlo. La responsabilità dei peggiori crimini è attribuita agli altri: ai tedeschi, che causano la morte del dottore Salvioni (Peter Falk) e di conseguenza l'impiccagione di Sergej (Sergej Luk'janenko), e che poi abbandonano gli alleati nel ghiaccio; e anche agli arditi (che nel film vengono chiamati «superarditi»), per i quali viene marcata da differenza dai soldati semplici, poiché a differenza loro attaccano, incendiano, saccheggiano un villaggio di civile e ne stuprano le donne. A capo di questi, c'è il maggiore Ferri (Arthur Kennedy), l'unica figura che mostra un, seppur negativo, eroismo, al punto di aver voluto partire in Russia nonostante la mano amputata.

Qualcosa del genere accade anche in *Le soldatesse* (1963) di Zurlini, tratto da un romanzo di Ugo Pirro, che pone al centro un gruppo di prostitute durante la Campagna di Grecia. Il protagonista, il gentile e rispettoso tenente Gaetano Martino incaricato di distribuire le ragazze ai vari comandi, non mette mai a punto crimini, anzi, è l'unico che si preoccupa della salute, prima fisica recuperando i farmaci e poi mentale, delle prostitute, ricalcando perfettamente l'ideale del "bravo italiano''. Anche Castagnoli (Mario Adorf), nonostante sia diametralmente all'opposto del tenente, con modi bruschi e rozzi in un gioco d'amore-odio con Ebe (Valeria Moriconi), non si può dire che sia uno scellerato. Coloro che, al contrario, compiono, in maniera comunque piuttosto diluita, abusi e atti barbari, sono il maggiore Alessi (Aca Gavric), che uccide la già morente Elenitza; le camicie nere e come presenza secondaria i partigiani greci. Anche in questo caso, dunque, la colpa, laddove interessasse gli italiani, non viene attribuita al semplice soldato italiano, ma bensì ai fedelissimi miliziani di Mussolini o al massimo ai gradi più alti dell'esercito, riproponendo la narrazione autoassolutoria più conveniente all'Italia.[205]

---

[204] *De Santis interpella il ministro Andreotti*, in «Unità», 276, 11 ottobre 1968, p. 9.

[205] Riguardo a ciò, Focardi, nel trattare l'edulcorazione della narrazione, fa riferimento alle memorie del partigiano e poi Presidente del PCI Luigi Longo, il quale parla di «sciagurati battaglioni M, composti di camicie nere e della feccia della società» e di «ufficiali fascisti», assolvendo dalle colpe i semplici soldati «umili gregari e i migliori ufficiali»; F. Focardi*, Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale,* cit., p. 142. Bisogna specificare, riguardo al film, che anche il grado

«Gli italiani non fucilano nessuno», dice Martino, «non so, non si sa» risponde Elenitza (Anna Karina), eppure la responsabilità non sta per forza laddove c'è del sangue. Alla domanda se è fascista, Martino tenta di fuggire rispondendo «non mi occupo di politica», e sarà il colonello Gambardella (Guido Alberti) che metterà ben in chiaro la responsabilità del consenso, non solo di una cerchia ristretta di adepti, di un gruppo di arditi o di un esercito intero, ma bensì di tutto un popolo che non ha saputo reagire, riferendosi in particolar modo alle generazioni più anziane per i quali i giovani ventiquattrenni, che siano Martino o Eftichia (Marie Laforêt), sono chiamati a subire le conseguenze:

> «quando studiavo io, e tu non eri ancora nato, illustri professori ci insegnavano che questo paese era la culla della civiltà, e che saremmo stati dei barbari senza l'ideale di bellezza intuito dagli antenati di queste disgraziate. E quando questi professori, dal '21 al '24, sono stati bastonati, umiliati e cacciati in esilio, noi eravamo troppo deboli per muovere un dito. Ed è proprio per questo che a voi invece hanno insegnato a spellarvi le mani, quando un maestro somaro dice che vuole spezzare le reni a un popolo in ginocchio, che la dignità sta tra le chiappe delle vostre sorelle, e che con le puttane ci si va al buio e non si scarrozzano in giro come esseri umani».

Una velata ammissione di colpa era in realtà possibile già leggerla, fra le righe, in *Vivere in pace,* in cui il segretario politico (Nando Bruno), parla di «responsabilità collettiva» a proposito della necessità di denunciare i vicini i casa che nascondono degli americani, o ancora il carrettiere che raccomanda a Tigna di non farsi «vedere troppo con quel tipo [il segretario politico]», perché poi con l'arrivo degli alleati potrebbero fargliela pagare. Tuttavia, è negli anni Sessanta, in cui la politica tentava di rilanciare il discorso della Resistenza infarcita del mito del bravo italiano, che iniziano in maniera più forte ad emergere delle voci che mettono in crisi la narrazione. Scriveva nelle sue memorie pubblicate nel 1962 Revelli:

> «Dio santo, le abbiamo pagate care le colpe del fascismo, le colpe del popolo italiano: in Albania, in Africa, in Russia. Proprio così: le colpe del popolo italiano.

---

di tenente, ovvero quello del protagonista, rientra nelle categorie degli Ufficiali. Tuttavia, nella scala gerarchica rimane pur sempre inferiore a quello di maggiore appartenente ad Alessi.

> Perché, chi più chi meno, tutti gli italiani erano fascisti. Tutti, fra un'adunata oceanica e l'altra, credevano nei destini imperiali, nella guerra santa. Anche i pochi che allora capivano, che sapevano, se non sono finiti in galera, sono colpevoli: colpevoli del loro silenzio! A pagare, a pagare combattendo, è stato l'esercito»[206]

Al cinema, le voci sono quelle che partono dall'«Io non ho fatto niente!» de *Il generale della Rovere*,[207] per poi passare a Zurlini, a Vancini con *La lunga notte del '43*, al documentario *All'armi siam fascisti* (1962) che «La Stampa» definiva «un esame di coscienza per gli italiani che vissero durante la dittatura»[208], e anche quella di Nelo Risi in *La strada più lunga* (1965), che sebbene riproponga il riscatto morale presente, per fare un esempio, in *Tutti a casa*, in realtà la riflessione sugli errori italiani acquisisce una pregnanza che supera la messa in scena della lotta partigiana. «Basta Michele, non puoi continuare a tormentarti così, come se fossi tu solo il colpevole. Siamo stati in tanti a crederci» dice Carla (Graziella Galvani) al marito (Gian Maria Volontè) tornato da poco dal fronte, ordinandoli di non pensaci; «non è una giustificazione questa. Essere in molti a essere colpevoli non è un sollievo. Non basta dire "non lo sapevamo, non ci dicevano la verità". Bisognava capirla. Domani tutti diranno "non è colpa mia, eravamo in tanti". Comodo, troppo comodo!» risponde lui. È questo il tema della discussione che si propagherà lungo tutto questo film nel confronto con la moglie, e anche con lo zio che lo introduce agli scritti di Gramsci e ai partigiani, sottolineando la differenza con gli oppositori che erano in carcere mentre il soldato era al fronte, e ci aveva creduto.

Tornando a Zurlini, possiamo dire che comunque *Le soldatesse* riescono ad andare oltre, introducendo il discorso narrativo e cinematografico a nuove colpe italiane sull'occupazione, non ancora sanguinarie, ma etiche e morali. Il film, infatti, mette al centro non tanto la guerra combattuta, ma bensì i suoi effetti collaterali, tra cui la prostituzione motivata dalla fame, le malattie dalla malaria alla citata sifilide, l'umiliazione subita dalle donne barattate come merce, fino a giungere al desiderio di

---

[206] Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, Einaudi, Torino 1993, p. 184.
[207] Cavallo parla di ritorno della Resistenza «sugli schermi in una veste se si vuole più dimessa»; Pietro Cavallo, *La Storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, cit., p. 168.
[208] *«All'armi, siam fascisti!»: un esame di coscienza che vissero durante la dittatura*, in «La Stampa», 113, 13 maggio 1962, p. 13.

morte di Eftichia confidato a Martino da Elenitza. Attraverso un continuo scambio di sguardi tra il tenente e le ragazze, particolarmente pregnante nelle sequenze in cui i camerati prelevano le ragazze o, come una bambola, mettono il rossetto ad Aspasia (Milena Dravić) poi costretta a offrirsi al più anziano, ecco che si verifica quella realizzazione che, se precedentemente sfociava nella Resistenza tracciando la parabola dell'uomo redento, ora diventa una macchia indelebile, impossibile da perdonare, come nella battuta finale di Eftichia: «io non perdono a chi ci ha fatto tanto male. Tu devi ricordarlo […] noi due siamo qui, abbiamo la stessa età, ma non abbiamo il coraggio di guardarci negli occhi». Anche qui, come nel precedente film di Zurlini, *Estate violenta*, vi è una sorta di percorso di crescita del giovane, verso un'amara ma consapevole realizzazione. Le *soldatesse* decreta in questo modo il definitivo passaggio da una qualsivoglia traccia di eroismo, a un'apertura dello sguardo sulla responsabilità: rispetto ai film di Coletti e De Robertis, qui gli uomini non sono più valorosi combattenti, così come anche le donne non sono più l'eroica ed energica *Mizar*, ma diventano entrambi soldati e soldatesse, arruolati come meretrici al servizio di chi la guerra la impone.

Dopo queste fasi, per molti anni la figura del soldato come protagonista apparirà raramente sugli schermi italiani, concentrandosi piuttosto su altre tematiche attraverso cui narrare la Seconda Guerra Mondiale, ad esempio, come si è visto precedentemente, la questione della Resistenza soprattutto dagli anni della contestazione; oppure più avanti, il tema delle persecuzioni e della Shoah che conobbe una nuova stagione storiografica a partire dalla fine degli anni Novanta; o ancora i film che trattano le numerosi stragi che hanno visto come protagoniste piccole e spesso isolate zone d'Italia.

È a partire dagli anni Duemila, che riemerge un interessante tentativo di riportare sullo schermo la figura del soldato italiano. Nel 2023 esce *Il comandante* di Edoardo De Angelis, che racconta la storia del Comandante Todaro (Pierfrancesco Favino), già ripresa quasi settant'anni prima da Coletti ne *La grande speranza*. Se in Coletti il comandante appariva come uno di quelli che Brunetta definiva «personaggi di figure di presepe»[209], in De Angelis acquisisce un'indagata profondità psicologia che si esprime, in particolar

[209] Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi",* cit., p. 189.

modo, attraverso la voce fuori campo restituendone i pensieri, le riflessioni e il contenuto delle lettere scritte alla moglie. Ma c'è di più: vi è la restituzione niente meno che della figura dell'«uomo fascista» così come oggi si profila nell'immaginario comune e condiviso, ovvero l'ideale di uomo virile, autoritario e talvolta volgare. Quest'incarnazione dell'ideologia, tuttavia, in qualche modo si scontra con l'indole per il salvataggio dell'uomo, creando un conflitto tra le due personalità, il quale viene ben espresso con la battuta «Cos'hai detto? "Fascista"? Io sono un uomo di mare» nel momento in cui uno dei naufraghi belgi (Johan Heldenbergh) tenta di sabotare il sottomarino. Riguardo agli altri elementi finora emersi, assieme al confronto con il film di Coletti, si può dire che se precedentemente la questione della fede univa, come si è visto, non solo il popolo italiano ma anche gli altri, ora diventa al contrario la causa di un violento litigio tra due ragazzi. Nello stesso modo, anche i numerosi accenti, lingue e origini che emergono nel film, dal veneto, al napoletano, dal piemontese al siciliano, non hanno più la funzione di mostrare un'Italia che si riunisce come in Rossellini, ma al contrario, sebbene l'impresa bellica continui a costituire un luogo di incontro tra italiani prima sconosciuti, come confida lo stesso protagonista in una lettera alla moglie:

> «Qui un livornese e un siciliano non sono più stranieri, sono proprio abitanti di due pianeti diversi e lontani per lingua cultura e temperamento. Eppure, proprio il crogiolo dove tutti i dialetti, piccoli manufatti e grandi opere dell'ingegno, ottuse credenze pagane, la rivoluzione egualitaria del cristianesimo e le vecchie reliquie si sono fusi, è il nostro tesoro».

De Angelis parla attraverso il film al proprio presente, riferendosi al salvataggio in mare come dovere precedente a qualsiasi ideologia politica. Tuttavia, in un'epoca in cui anche la Storia – assieme naturalmente al cinema – rischia di essere sempre più strumentalizzata all'interno del discorso politico, anche *Il comandante* non viene risparmiato dalle critiche[210], finendo per essere oggetto di una vasta e varia etichettatura partitica che spesso però dimentica la resa dello spettacolo cinematografico,

[210] Christian Caliandro, *Il film Comandante di Edoardo De Angelis è davvero cripto-fascista?*, in «www.artribune.com», 14 dicembre 2023; https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2023/12/il-comandante-film-edoardo-de-angelis/ (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

sottolineando, in qualche modo, come ancor oggi trattare la Seconda Guerra Mondiale e in particolare il periodo precedente all'8 settembre, possa diventare oggetto critiche.

Molto differente dalla resa della guerra di De Angelis, è un film che Brunetta, non a torto, considera «il più riuscito film di guerra italiano degli ultimi quarant'anni dopo la *Grande guerra* di Monicelli»[211] è *El Alaimein – La linea di fuoco* (2002) di Enzo Monteleone. Sebbene il regista sia l'autore di soggetto e sceneggiatura di *Mediterraneo*, non ripropone qui l'ideale del bravo italiano che invece funziona bene come premessa al dispositivo comico nel film di Salvatores. In *El Alamein* non vi è mai un incontro reale con qualche altro popolo, se non nell'ultimo letale combattimento a fuoco con gli inglesi, in cui, tuttavia, non vi è mai uno scambio significativo che vada oltre l'uccidersi a vicenda. Piuttosto del bravo italiano, quindi, Monteleone sceglie di mettere in scena l'epopea dell'«uomo comune», strappato alla propria quotidianità e mandato al fronte; l'uomo stanco e assetato, nostalgico della propria casa e dei propri cari che non sa se rivedrà più. A distanza di più di mezzo secolo dai fatti storici, Monteleone in qualche modo sembra comprendere la necessità di mostrare la guerra, quella vera, fatta da lunghe attese cariche di tensione in cui non succede mai nulla, che bruscamente vengono interrotte da cruente battaglie in cui un'intera divisione viene decimata. Monteleone si allontana dalla spettacolarizzazione della guerra dei *war films* americani, dalla guerra degli eroi: in *El Alamein* non ci sono eroi, ma uomini che tentano in ogni modo di salvare la propria vita, e che nonostante tutto trovano ancora la forza di stupirsi e sorridere, come guardando un cielo stellato, la possibilità di fare un bagno in mare o di mangiare della carne di cammello. Tuttavia, queste gioie spesso si rivelano delle brutte realtà, perché la guerra, sembra dire Monteleone, non è mai bella, ed ecco dunque che la spiaggia in realtà si rivela essere un campo minato, e il cammello niente meno che una strategia del nemico inglese per testare il terreno. Vi è quindi il tentativo di riportare la guerra entro i propri limiti, per restituirla ad un pubblico che, fortunatamente, non la conosce. Questo elemento viene sottolineato anche dal Soldato Serra (Paolo Briguglia) dopo la fine di uno scontro a fuoco:

---

[211] Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi",* cit., p. 669.

> «oggi ho visto in faccia l'orrore. A scuola ti insegnano: fortunati quelli che muoiono da eroi. Ne ho visti un bel po' di questi eroi. I morti non sono né fortunati né sfortunati. Sono morti e basta. Marciscono in fondo ad una buca, senza un briciolo di poesia. La morte è bella solo nei libri di scuola. Nella vita fa pietà, è orrenda, e puzza».

Ed è proprio attraverso Serra, studente universitario che decide di partire verso l'Africa come volontario, che lo spettatore contemporaneo scopre quindi che cos'è la guerra vera. I riferimenti alla situazione politica italiana del '42 e al fascismo sono pressoché assenti, limitati all'episodio di un cavallo spedito da Mussolini e alla mancanza di ausiliari, rifornimenti ed equipaggiamenti, motivo per cui il film è in grado di intercettare un significato più ampio, non limitato alla Campagna d'Africa, ma in grado di abbracciare il senso reale dei conflitti in una totalità più ampia.

La produzione italiana, dunque, attraverso un percorso che inizia fin dall'immediato dopoguerra, restituisce l'immagine del soldato italiano che via via, tentando di avvicinarsi alla guerra con uno sguardo progressivamente sempre più distante dagli eventi storici, ricostruisce e restituisce la brutalità degli eventi dove la celebrazione eroica sta nel resistere alle condizioni estreme: non è eroismo nel far la guerra, ma nel cercare di sopravvivere; non è celebrazione dell'eroe, ma dei caduti.

In questo senso, su una strada molto simile a quella di Monteleone si pone Alessandro Garilli con la sua opera prima *La seconda via* (2023), che ci fa spostare dalla calda sabbia del deserto del 1942, all'inverno russo dell'anno successivo, e dove anche qui, al centro dell'attenzione, più che la lotta contro i sovietici, sta l'impatto che la ritirata di Russia, e la guerra in generale, hanno su ogni uomo dislocato in un luogo lontano:

> «la guerra è una cosa triste, ma ancor più triste è che ci fai l'abitudine. Il primo morto, quando l'ho visto, rovesciato sull'argine di un campo, con le braccia aperte, mi ha paralizzato. Aveva la faccia colorata per via del gelo, come quelle dei pupazzi di cera, e gli occhi vuoti che guardavano il cielo. Ricordo la barba, lunga, piena di ghiaccioli, le mani magre, scure, in mezzo a tutto quel bianco».

Attraverso una poetica rispettosa e solenne, ricca di lunghi silenzi e attese immerse in un paesaggio buio e ghiacciato, anche in questo caso non mancano le occasioni in cui si

cerca, nonostante tutto, l'illusione di un piacere, ricordando la propria casa, un campo di grano, la ragazza amata, un dolce riposo:

> «Più spaventosi sono le condizioni in cui ti trovi, più è facile abbandonarsi ai sogni. E quando il peggio arriva, forse è la cosa migliore che ti può capitare. Il sonno viene a prenderti in mezzo alla neve, così, all'apice del pericolo e della sventura, tu lo saluti come amico, e lui, benevolo, ti cura».

La Seconda via, più che restituire la Storia o gli eventi che hanno interessato l'esercito italiano in Urss, mira a tradurre visivamente e con solenne rispetto le parole di un diario intimo e personale del soldato sopravvissuto Nelson Cenci[212].

Attraverso l'immagine cinematografica del soldato italiano nel corso dei decenni, è possibile dunque tracciare una parabola che, da un'assenza pressoché totale degli anni Quaranta, emerge con eroismo e celebrazione il decennio successivo eludendo tuttavia le fasi e i momenti più scomodi, allineandosi al mito del bravo italiano. Negli anni Sessanta, invece, vi è un significativo ritorno ad un'umanità più viva, che inizia ad affrontare flebili colpe, tuttavia, preservando l'immagine del soldato buono. Qui il combattente italiano è l'uomo semplice, non è un eroe ma un malcapitato inconsapevole, in fondo dall'animo buono, che si trova travolto dagli eventi nell'oblio creato dalla mancanza delle istituzioni, ma che tuttavia riesce a preservare il proprio onore giungendo alla consapevolezza morale e spesso sacrificandosi per una Patria riscoperta. Per un lungo periodo, senza contare le produzioni comiche, sparisce dagli schermi, per fare il suo ritorno nel nuovo millennio, in narrazioni memorialistiche e introspettive che mirano a parlare al presente attraverso il passato, ricordando i caduti e condannando la guerra in ogni forma.

---

[212] Il libro da cui è tratto il film è Nelson Cenci, *Ritorno. La drammatica esperienza degli alpini sul fronte russo raccontata da uno di loro*, Rizzoli, Milano 1981.

2.2 Chi è il nemico? Fascisti, nazisti e capovolgimenti

«E mentre marciavi con l'anima in spalle
vedesti un uomo in fondo alla valle
che aveva il tuo stesso identico umore
ma la divisa di un altro colore»

(Fabrizio De Andrè*, "*La guerra di Piero"*)

Se poco fa ci si è concentrati sul mito del bravo italiano riferendosi al soldato del Regio Esercito e alle sue condizioni in guerra prima e dopo l'8 settembre, è importante sottolineare come questo stesso mito non va semplicemente a definire il combattente, ma delinea anche i ruoli degli altri, ovvero dei nemici. Agli «Italianskij charoš» dunque, si contrappone il «cattivo tedesco», dipinto per molto tempo a partire dalla propaganda Alleata e monarchica, come un «falso alleato» che abbandonò le nostre truppe sul Don e in Africa Settentrionale, che portò l'Italia in una guerra non sentita, rendendola un Paese un «fantoccio» asservita al Terzo Reich.[213] Questa narrazione, che naturalmente serviva per allietare le colpe italiane, scaricava sul nemico nazista, arrivando a demonizzare l'intero popolo tedesco, ogni responsabilità su questa guerra.

Al cinema, come segnala Cavallo, nel periodo tra il 1945 e il 1947 sono sempre e solo i tedeschi che commettono i peggior crimini, mentre «i fascisti compaiono poco e, comunque, sono ridotti a un ruolo marginale e subalterno»[214]. Mostrati soprattutto nella commedia, la loro presenza e la loro responsabilità è limitata a poche battute come «Un rastrellamento ogni tanto fa bene, serve a rinfresca' la memoria» (*Vivere in pace*), o «si vede che è tornato il duce» (*Il sole sorge ancora*). I fascisti, in questa prima fase, non compiono mai crimini, e se in *Il cambio della guardia* il camerata Virgili (Franco Parenti)

[213] Cfr. Filippo Focardi*, Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale,* cit.
[214] Pietro Cavallo, Pietro Cavallo, *La Storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965),* cit., p. 20.

compie un omicidio, lo fa non perché fascista, ma perché ladro, per impossessassi dell'oro della vittima, il quale in realtà era un funzionario fascista pure lui. Al contempo, in questa fase, i tedeschi molto spesso sono stilizzati, privi di una propria profondità psicologica, abbozzati, considerati non come personalità specifiche ma in gruppo. In realtà, fin da *Roma città aperta*, Rossellini tenta di andare oltre il tipico stereotipo dell'uomo nazista, come lui stesso affermerà anni dopo: «non volevo mostrare il tedesco semplicemente come un cattivo. Volevo dargli una psicologia, mostrarlo come un uomo corrotto, drogato ecc., per tentare di spiegare il suo comportamento, umanizzarlo, renderlo umanamente comprensibile»[215]. Tuttavia, la resa finale del personaggio, riconosce il regista stesso, non riesce appieno, e ciò è imputabile probabilmente ai tempi precoci, caratterizzati da un'intensa propaganda e protagonisti di un impatto emotivo troppo elevato, in cui Rossellini tenta questa operazione:

> «i tedeschi erano un'entità intangibile che ci dominava, che di tanto in tanto arrivava, ci colpiva, ci strappava le unghie. Era come se ci accadesse un incidente, violento e troppo frequente. Non avevamo nessun altro contatto con i tedeschi, e da qui nasce questa disparità con il resto dei personaggi. Volevo fare una certa ricostruzione psicologica, però lavoravo su qualcosa che non conoscevo bene. […]. Bisogna avere una certa pietà per il nemico»[216].

La pietà per il nemico in questa prima fase, in realtà, emerge anche nella sequenza in cui don Pietro riceve un messaggio segreto portatogli da un disertore austriaco (Ákos Tolnay), stanco della guerra, andando a definire così una sorta di perdono che avverrà anche in *Vivere in pace*, nei confronti del nazista Hans (Heinrich Bode) da parte di zio Tigna che, come nota Escobar, diventa il «simbolo anche del compito di preparare un ulteriore, nuovo equilibrio: quello con i tedeschi, gli antichi amici (per) ora nemici».[217] Se nel primo caso il perdono avviene dopo una confessione secondo l'ideale cristiano – non a caso con un prete – , nel secondo sarà la conoscenza e la condivisione di un momento festivo,

---

[215] Francesco Savio, *Prima di «Roma città aperta»*, in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 1987, p. 386.
[216] *Ivi*, p. 387.
[217] Roberto Escobar, *Vivere in pace: Alcuni film italiani tra il '45 e il '50*, in «Contemporanea», 3, luglio 1998, pp. 452 – 455.

seppur favorito dall'incoscienza data dall'alcol, a determinare la solidarietà, non tra i due popoli, ma tra i due uomini; tanto è vero che Hans si toglie la divisa per indossare abiti borghesi. Queste, tuttavia, rimangono delle isolate eccezioni, e il tedesco rimane il nemico per eccellenza, che arriva, in *Vivere in pace*, ad uccidere anche un proprio concittadino.

Negli anni del miracolo economico, accanto alla furia tedesca, inizia ad essere rappresentato anche il fascista, portando inevitabilmente la guerra fascista sullo schermo. In questi anni emerge, da parte di scrittori, registi, e anche nell'opinione pubblica, una certa volontà di provare a comprendere gli eventi con uno sguardo più obiettivo rispetto al passato, senza eccessivo sentimentalismo o timore di mettere in crisi la narrazione dominante, affidandosi maggiormente a una storiografia sempre più in via di definizione e, partendo da questo materiale, narrare le stragi avvenute nel nostro Paese. È il caso di *Dieci italiani per un tedesco (Via Rasella)* (1962) diretto da Filippo Walter Ratti, che riporta l'eccidio delle fosse Ardeatine avvenuto il 24 maggio 1944 come rappresaglia dopo un attentato dei partigiani contro i tedeschi. Anche qui i primi responsabili non sono null'altro che i tedeschi, ritratti come esseri spietati che agiscono con estrema freddezza nel mandare a morte più di trecento civili, con Kappler (Carlo D'Angelo) che riesce pure a farci sopra dell'amaro sarcasmo «il maresciallo Kesselring è riuscito a strappare al Fuhrer un grande gesto di clemenza, dovranno essere fucilati soltanto dieci italiani per ogni tedesco ucciso», oppure ancora, «io sono un uomo generoso, e desidero che anche voi fascisti abbiate il piacere e l'onore di contribuire a questo atto di giustizia». Anche in questo film, tuttavia, emerge una sorta di redenzione di uno dei nazisti: il giovane ufficiale delle SS Weiss (Oliviero Prunas), che incapace di nascondere fino in fondo la propria morale dietro la tipica freddezza tedesca che nonostante tutto prova a fingere, arriverà a rifiutare le informazioni offertigli dal condannato a morte Ivo (Giovanni Ferroni) dicendo «non posso fare niente per voi, e ammesso che vostro figlio possa salvarsi, sono sicuro che si vergognerebbe di essere vivo perché suo padre ha fatto la spia». Sempre Weiss, proverà a opporsi alla fucilazione dicendo chiaramente «non abbiamo il diritto di ucciderli» al collega, per poi finire ad avere la stessa sorte dei prigionieri italiani per aver implorato perdono al professor Rossi (Andrea Cecchi), al quale poco tempo prima aveva confidato la propria ammirazione.

La novità maggiore, rispetto ai film precedenti, sta però in particolare nel ruolo del questore di Roma, Pietro Caruso (Nino Pavese). Caruso appare come un codardo collaborazionista, sottomesso non solo agli ordini tedeschi, ma anche schiacciato dalla figura di Mussolini, come viene rappresentato nell'inquadratura in cui si copre il volto chino con le mani dalla vergogna, mentre sopra alla sua nuca domina la fotografia del duce nella sua tipica posa trionfale. Sebbene si trovi in evidente stato d'angoscia per l'incarico affidatogli dalle SS nello stilare la lista di nomi dei cittadini da uccidere, egli non tenta di opporvisi, ma semplicemente di sottrarsi, vanamente, al suo compito, come viene sottolineato dalle parole dello stesso colonello Kappler: «tipico gesto italiano. Viltà, ipocrisia, timore di assumersi le responsabilità, inettitudine». Parole che, sebbene vengano pronunciate dal nemico, arrivano tranquillamente a descrivere una realtà più ampia e sfaccettata sulla questione di una responsabilità generale. Anche in questo caso, il tedesco pentito è un'eccezione e il dirigente fascista un vigliacco che in qualche modo sottolinea ancora quel vittimismo italiano aderente alla narrazione ufficiale.

Nel trattare in precedenza la figura del bravo soldato italiano, si è detto che negli anni Sessanta ogni genere di figura che mostri dei caratteri di eroismo si frantuma, lasciando spazio a un'amara e progressiva constatazione di colpe. L'orgoglio, il coraggio, la virilità, la disciplina, sono concetti che venivano propagandati dallo stesso fascismo attraverso l'ideale dell'«uomo nuovo fascista», anch'esso destinato, a maggior ragione, a fallire anche sullo schermo. Pochi anni prima, erano state numerose le richieste per una riabilitazione di ex dirigenti e figure di spicco del regime, sia all'interno dell'amministrazione che nell'apparato militare, assieme ai reduci coinvolti nella Repubblica Sociale[218]. Tutto ciò avveniva in particolare dopo la cosiddetta «mancata Norimberga italiana», cioè la messa in atto di una seria epurazione che conobbe il suo definitivo fallimento tra gli ultimi anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta[219]. Più

[218] Tutto ciò rientrava in un «tentativo di pacificazione» proposto dai partiti di destra, anche in luce della lotta contro il comunismo; Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 27 – 28.

[219] Nel nascente clima di guerra fredda, l'assecondare l'Italia rispetto agli altri Paesi dell'asse per quanto concerneva le punizioni post-belliche, tornava utile anche ai paesi Alleati per estendere la propria sfera di influenza. Fin dal 1943, con il governo Badoglio, l'Italia tentò di imporsi come Stato capace di giudicare autonomamente i propri criminali di guerra, appellandosi sia alle varie narrazioni che rimandano al mito del bravo italiano, sia, per la questione Jugoslava, all'«art. 165 del codice penale militare di guerra che

specificatamente, i reduci di Salò assieme ai nascenti partiti neofascisti, miravano a piegare la narrazione della Repubblica sostituendo l'anticomunismo all'antifascismo. Tutto ciò, assieme alle proteste conseguite allo scandalo del governo Tambroni, portarono alla ribalta il tema dei ragazzi di Salò.

Se in precedenza si appariva più interessati a capire i motivi di coloro che si erano uniti all'eroica guerra di Liberazione, ora a qualcuno incuriosisce di più comprendere quelli che hanno portato dei ragazzi a schierarsi dalla parte sbagliata della storia. Almeno, sembra questa la curiosità che stimolato il trentenne Giuliano Montaldo, il quale aveva già partecipato in veste di attore a film come *Achtung, banditi!, Gli Sbandati*, e *Cronache di poveri amanti* (1954), e decidendo ora di passare alla regia, utilizza per la sua opera prima, *Tiro al piccione* (1961), l'omonimo romanzo del 1954 di Giose Rimanelli. Anche in questo caso – come quando si sono trattate le figure di Zurlini e Maselli – abbiamo a che vedere con un regista che tra il '40 e il '45 era troppo giovane per essere direttamente coinvolto direttamente nei fatti della Repubblica Sociale, e forse è proprio da qui che si sviluppa una certa curiosità per tentare di indagare le convinzioni e la disillusione di uno di questi ragazzi, nel film il diciannovenne Marco Laudato (Jacques Charrier). Marco appare un ragazzo in principio molto ingenuo e presuntuoso che, forse mosso da un'azione di trasgressione, di desiderio d'onore e dall'ambizione di sentirsi all'altezza del padre morto in battaglia come volontario in Africa, decide di arruolarsi alle Brigate nere. C'è, da parte del protagonista, un evidente volontà di sentirsi considerato come un eroe: se inizialmente viene picchiato da un gruppo di antifascisti, in seguito verrà promosso a grado di sergente, e sarà lui stesso a ribadire nel corso del film l'azione eroica compiuta sul monte Cimone. I vigliacchi diventano gli altri, coloro che preferiscono morire fucilati piuttosto che fare il nome dei partigiani. Gli unici dubbi che si pone Marco sono

---

condizionava la procedibilità giudiziaria contro i militari italiani responsabili di crimini di guerra a un vincolo di reciprocità». Proprio la questione Jugoslava ha fatto sì che anche la sinistra italiana, quale fazione che più insisteva sulla necessità dell'epurazione dei fascisti, temendo le sorti dei territori italiani contesi, dovette abbandonare il proprio desiderio di giustizia. L'epurazione si concluse con un nulla di fatto se non limitate condanne nei confronti di poche figure ai vertici, assolvendo con sentenze poco soddisfacenti e liberandone numerose altre, contribuendo, in questo modo, a garantire una certa continuità con le vecchie strutture fasciste, oltre che quella del mito del bravo italiano; si veda Filippo Focardi *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale,* cit., pp. 121 – 144, 149 – 151; *Id. I crimini impuniti dei «bravi italiani»*, in «Contemporanea», 2, aprile 2005, pp. 329-335; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 120 – 121.

«sergente, ma perché le donne non ci vogliono più bene?», rimanendo tuttavia sempre ancorato ai dogmi del fascismo che, anche quando ai più maturi apparirà lampante la sconfitta prossima, non metterà mai in discussione, arrivando a dare del traditore e poi fucilare persino l'amico Elia (Francisco Rabal) che tentava di aprirgli gli occhi per fargli comprendere che

> «la Patria sta dall'altra parte, è dura da capire, per chi ha combattuto come noi. È che bisognerebbe sapere per che cosa si combatte, noi invece siamo sempre andati avanti così senza capire, e senza ragionare. [...] Non te lo dico perché la guerra è perduta. Ho capito tante cose in questi ultimi tempi. Anche le decorazioni e le ferite che portiamo sono una truffa».

L'onore dell'eroe perseguito dal protagonista, si rivela nel finale essere una completa illusione, in particolare nel momento in cui accanto a lui, il tenente Nardi si suicida sparandosi alla tempia. Il film, ricorda lo stesso Montaldo in occasione del restauro, ricevette molte critiche sia dalla critica di destra che di sinistra,[220] tuttavia ha il merito di aver raccontato, per la prima volta, delle vicende che fino a quel momento al cinema erano rimaste nell'ombra da un punto di vista inedito[221], restituendo dei volti e caratteri umani a quei "cattivi" che vennero per molto tempo trattati dal cinema in modo stereotipato come personaggi antagonisti presenti nient'altro che in funzione di protagonisti positivi.

Due anni più tardi esce *Il processo di Verona* (1963) di Carlo Lizzani, il quale già da qualche tempo aveva iniziato a porre l'attenzione su figure definibili *politically incorrect*, a cominciare da *Il gobbo* (1960). Con *Il processo di Verona* si tenta di raccontare, attraverso gli occhi e le vicende di Galeazzo Ciano, le ultime fasi della guerra che vanno dall'arresto di Mussolini alla fucilazione dei traditori che lo hanno permesso,

---

[220] Fondazione Centro Sperimentale cinematografia, *Gli interventi di Giuliano Montaldo e Liliana Cavani*, registrazione dal convegno 70 anni della Cineteca Nazionale (Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia 15 Dicembre - 14 Gennaio 2019) disponibile in https://web.archive.org/web/20251026153733/https://www.fondazionecsc.it/en/film/convegno-70-anni-della-cineteca-nazionale-gli-interventi-di-liliana-cavani-e-giuliano-montaldo/ (ultima consultazione: 20 ottobre 2025).

[221] Dalle parole di Montaldo «è un periodo di cui non si è ancora parlato abbastanza e che è necessario chiarire per il bene dei diciottenni di allora e per il bene dei diciottenni di oggi»; Libero Mazzi, *Alla ventiduesima Mostra Cinematografica di Venezia. Una tragedia famigliare che rispecchia lo stile*, in «Il Piccolo», 4595, 26 agosto 1961, p. 3.

tra cui lo stesso Ciano, cognato del duce. In Lizzani, in qualche modo, i "cattivi" della Storia si moltiplicano e arrivano a scontrarsi l'un l'altro, sperimentando una nuova creatività che avviene partendo proprio dagli eventi della Storia. De Santis scrive che Lizzani già con

> «la vicenda raccontata nel *Il gobbo* si teneva discosto dalle regole del film resistenziale delineando un caso di delinquenza banditesca in sorta sul ceppo della guerra di liberazione: un caso, si sarebbe potuto dire dopo, di deviazione che offriva però materia di riflessione se non al revisionismo storico certo a una diversa considerazione di quegli eventi in sede anche storiografica»[222],

sarà poi con *Il processo di Verona* che avverrà «lo scarto più forte e radicale»[223], creando una duplice frammentazione, sia all'interno della Resistenza, che non sarà più quella del popolo unito contro il tedesco; sia all'interno dell'identificazione del nemico, fatto di presenze sfaccettate, di nazisti e di fascisti di natura differente, con un'ideologia dalla radice comune che ad un certo punto si divarica e si scontra, con presenze che prendono forma, vita, carattere e introspezione psicologica sullo schermo, arrivando a portare lo spettatore all'identificazione con esse. Se in Montaldo l'identificazione avveniva con un giovane sconosciuto che faceva una scelta errata annebbiato da anni di indottrinamento, in Lizzani avviene sicuramente qualcosa di simile con il gobbo Alvaro (Gérard Blain), ma è con *Il processo* che si ha a che fare non più con nomi anonimi, ma con reali figure storiche di una famiglia che non si limita ad essere coinvolta nella Storia, ma che ne è la prima fautrice. Inoltre, se in Montaldo emergeva già il tema del tradimento (dal punto di vista del Salottino), che però veniva relegato alle figure degli antifascisti e soprattutto del personaggio di Elia, ora invece diventa in qualche modo il centro, del processo e della narrazione, oltre al fatto di essere un vero e proprio tema storico caratterizzante i tempi seguiti all'armistizio[224]. La riflessione che Lizzani pone di fronte al pubblico riguarda la

---

[222] Si noti che per l'autore tutto ciò ha un diretto rapporto con il contesto degli anni Sessanta, creando una sorta di filo rosso tra brigantaggio e contestazione, Gualtiero de Santi, *Lizzani tra i film sulla storia e la storia del cinema*, in Gualtiero De Santi - Bernardo Valli (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Liguori, Napoli 2007, p. 6.
[223] *Ibidem.*
[224] Se dal lato del governo di Badoglio, monarchia, e anche Alleati, i veri traditori erano Mussolini e la Germania poiché «falso alleato», la stessa accusa di tradimento era utilizzata come strumento anche dallo

questione del «chi ha tradito», non più la Patria per la quale già si conosce la risposta, ma bensì il fascismo stesso, caduto su sé stesso e posto a conclusione non dai partigiani e nemmeno dagli Alleati, ma dai fascisti stessi. Questo argomento era nient'altro che uno degli argomenti principali della propaganda di Mussolini, il quale, una volta liberato sul Gran Sasso dai paracadutisti tedeschi, attraverso il discorso di Radio Monaco, condannava «taluni generali imbelli ed imboscati e taluni invigliacchiti elementi del fascismo».[225]

Anche all'interno del film di Lizzani, l'accusa di tradimento viene quindi rilanciata sia da Ciano stesso che da Mussolini, quest'ultimo attraverso la voce degli accusatori in sede di processo. Inoltre, forse in modo meno evidente, il personaggio di Galeazzo Ciano (Frank Wolff) sembra voler proporre sé stesso come un eroe, in particolare per aver scritto i suoi diari, testimonianza che se consegnata ai tedeschi potrebbe diventare la sua arma di salvezza, alla quale tuttavia Ciano rinuncia poiché

Ciano	fuggire con l'aiuto dei tedeschi significherebbe schierarsi con le SS di Hitler, e consegnare i diari a Ribbentrop vorrebbe dire ripudiare la mia politica. No, basta con l'incoerenza. Tu stessa Edda finiresti per rimproverarmi per tutta la vita
Edda	l'incoerenza…L'unica cosa coerente da fare è salvare la pelle, e l'avvenire dei nostri figli.
Ciano	Preferisco essere condannato a morte, perché se io mi salverò, in qualsiasi modo, finirò per salvare anche i giudici, e Pavolini, Farinacci, Mussolini… e non voglio, perché li odio troppo! Abbiano il coraggio di uccidermi. Se mi uccideranno, firmeranno la loro condanna a morte. e io voglio che muoiano tutti quanti,

stesso Mussolini e Repubblica Sociale: in particolare accusavano il re di essere fuggito lasciando l'Italia allo sbando, così come avevano tradito l'alleato germanico; Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, cit., p. 15 – 20.

[225] *Ibidem.*; *Italia - 18 settembre 1943, Discorso per la fondazione della R.S.I.*, in «it.wikisource.org»; https://it.wikisource.org/wiki/Italia__18_settembre_1943,_Discorso_per_la_fondazione_della_R.S.I (Ultimo accesso: 20 ottobre 2025).

anche a costo di precederli di qualche mese nella tomba. Perché li odio come non ho mai odiato nessuno.

Col senno di poi i suoi diari, pubblicati per la prima volta nell'immediato dopoguerra, certamente diventarono una preziosa fonte da prendere in considerazione da parte della storiografia, ma in realtà la loro centralità non fu quella che vuole presentare il film. In ogni caso, il personaggio di Ciano nel film si propone come una sorta di salvatore dell'Italia e della verità sul fascismo per la Storia, facendo apparire il suo martirio come scelta, o meglio, un atto eroico.

Si può dire che in questo caso, è la moglie Edda (Silvana Mangano) che attraversa una sorta di percorso di risalita morale. Inizialmente, infatti, in un dialogo con il conte Emilio Pucci (Henri Serre), il quale la informa di aver fotografato tutte le pagine dei diari, sembra emergere l'insofferenza della donna nei confronti di questo genere di ambito eroismo del marito nei riguardi della Storia che, dal punto suo punto di vista, lo pone sullo stesso piano del padre:

Pucci — Capisci che quei diari domani potrebbero essere i tuoi avvocati difensori? E poi è giusto che ne rimanga una copia per la storia.

Edda — La storia! Anche tu pensi alla storia! Mussolini vuole uccidere Ciano per la storia. Ciano è contro Mussolini per la storia. Ma io me ne infischio della vostra storia!

Nel corso del film, tuttavia, lei stessa comprenderà l'importanza di quei diari, senza sottomettersi alle richieste dei tedeschi. Edda da un lato funge come figura di congiunzione dei due personaggi "negativi" della Storia, dall'altro come una sorta di metafora in negativo dello spettatore di fronte a questa lotta tra le due entità fasciste, dove non ci sono schieramenti partigiani in cui rifugiarsi.

Ne *Il processo* la figura del duce è fantasmatica, sempre presente come sfondo storico delle vicende ma al contempo assente alla macchina da presa e per quanto riguarda i fatti che si svolgono a Verona, evocata unicamente dai dialoghi dei personaggi e in particolare solo attraverso le parole di Edda nel corso della telefonata con il padre del

quale però non udiamo la voce. La figura di Mussolini appare ancora troppo lontana, impossibile in qualche modo da catturare per davvero, almeno sino agli anni Settanta in cui, sempre Lizzani, mostra ancora una volta il proprio impegno nei confronti di una ricostruzione storiografica[226] attraverso il cinema con *Mussolini ultimo atto* (1975). Anche qui, come nel film precedente, emergono ulteriori spaccature, non solo all'interno del fascismo come con *Il processo*, ma anche per quanto riguarda i vari gruppi del CLN e i loro rapporti con i vari stati Alleati, anche questi ultimi in reciproco disaccordo. Si arriva infatti a porre lo spettatore davanti al tema della legittimità dell'uccisione del duce piuttosto che il semplice arresto, giungendo addirittura a interrogare le colpe di Mussolini come uomo rispetto alla supposta influenza e responsabilità hitleriana. Questo film coincide con un periodo duplice, gli anni Settanta appunto, che da un lato vedono un intensificarsi di studi storiografici e dibattiti sul periodo, sul regime, sull'ideologia nazifascista e sulla stessa figura di Mussolini in particolare con Renzo De Felice[227], il quale già a partire dalla metà degli anni Sessanta aveva iniziato a pubblicare le prime approfondite biografie su Mussolini; dall'altro invece, come già si è messo in rilievo nei capitoli precedenti, a causa soprattutto dei moti rivoluzionari delle proteste, si assiste a una politicizzazione della Resistenza e dell'antifascismo che, contestualmente al dibattito accademico che riguardava i confini storico-geografici dell'ideologia fascista, inizia ad acquisire significati più ampi[228]. Rimandiamo al capitolo successivo la trattazione di

---

[226] «Parlare di Lizzani e la storia significa parlare di Lizzani tout court […] per lo specifico modo di porsi del regista nei confronti della storia nazionale e, all'interno di questa, della storia del cinema: la messa in scena del passato – come s'è detto– è lo strumento per capire il presente e progettare il futuro». L'approccio di Lizzani nei confronti del passato non si limita semplicemente alla restituzione di un determinato periodo storico per sviluppare una narrazione, sia che essa abbia fondamento reale, sia che essa sia un intreccio originale ed inedito, ma bensì si preoccupa di rendere l'incontro tra lo spettatore e la storia attraverso il grande schermo, un momento critico di riflessione. Si faccia riferimento allo studio di Gualtiero De Santi - Bernardo Valli (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, cit., citazioni riportate tratte da: *Ivi*, p 39 – 42.

[227] Per approfondire in particolare il dibattito degli anni Settanta sulla figura di Renzo De Felice assieme alle accuse di revisionismo storico si veda: Tommaso Baris - Alessio Gagliardi, *Le controversie sul fascismo degli anni Settanta e Ottanta*, in «Studi storici», 1, gennaio – marzo 2014, pp. 317-333.; Enzo Colotti, *Il fascismo nella storiografia. La dimensione europea,* in «Italia Contemporanea», 194, marzo 1994, pp. 11 – 30.

[228] Con le proteste del '68 emerge un «antifascismo esistenziale», che in parte si trasformò in un «antifascismo militante», il quale, «Contro la "beatificazione della Resistenza" e la sua "imbalsamazione", i movimenti giovanili dettero vita in occasione delle celebrazioni del 25 Aprile a "cortei al ternativi" che per un tratto sfilavano insieme al corteo ufficiale, per poi però abbandonarlo e concludere la manifestazione in maniera autonoma, in mezzo a slogan battaglieri che recitavano: "La Resistenza è rossa non è

Mussolini ultimo atto, dove Lizzani sfida il medium cinematografico per rendere non più semplicemente l'incarnazione del fascismo, ma la vera e propria materializzazione dell'uomo padre dell'ideologia, Benito Mussolini. Per ora, preme mettere in luce come Lizzani, attuando quest'operazione, si tiene ben distante da una banalizzazione scontata dei "cattivi del Novecento", preferendo la via di ciò che chiama «realismo critico»[229], mostrando uomini e non idee.

Al contempo, però, emergono nuovi film in cui non vi è timore a mostrare la figura del fascista, al pari di quella del nazista, come responsabile di cruenti crimini come fucilazioni, rastrellamenti e atti dolosi, denotando una maggior presa di coscienza sui crimini perpetrati dal fascismo oltre che dal nazismo. In questi casi in realtà spesso l'attenzione, come ad esempio nei già affrontati *Corbari* e *I sette fratelli Cervi,* si rivolge più alla questione della Resistenza o, come si è affrontato in precedenza, alla lotta di classe, motivo per cui non vi è mai una significativa indagine psicologica di fascisti e nazisti; tuttavia, iniziano a delinearsi alcuni caratteri che avranno importante seguito nella costruzione di questo genere di personaggi che mostrano ai loro vertici un carattere severo, autorevole, sanguinario, mentre i combattenti risulteranno rigidamente disciplinati militarmente, prepotenti, arroganti e aggressivi.

Sarà Bertolucci, in *Novecento*, che svincolandosi da qualsiasi precedente carattere imposto, arriverà alla creazione di un nuovo immaginario del tiranno-fascista, con il personaggio in particolare di Attila (Donald Sutherland). Assunto dopo la Prima Guerra Mondiale come fattore della tenuta Berlinghieri, Attila appare immediatamente arrogante, prepotente e sprezzante nei confronti dei contadini, per diventare, in breve tempo con la nascita del fascismo, uno squadrista che, indossata la camicia nera per la prima volta, inizia fin da subito ad esternare l'atrocità del suo squilibrio mentale, ammazzando un gatto a testate. In seguito, assieme a Regina (Laura Betti) arriverà al culmine del sadismo, aggredendo, stuprando, massacrando e uccidendo un bambino in una delle sequenze probabilmente più perverse e spietate del cinema italiano. In Bertolucci, l'immagine del

---

democristiana"»; Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 47 – 48.

[229] Come afferma il regista stesso «Non più novella ma romanzo, non naturalismo o realismo oggettivo ma al contrario realismo critico», *Ivi*, p. 68.

fascista acquisisce caratteri nuovi e osceni all'interno di un più vasto universo che, allontanandosi da ogni genere di pretesa documentaria, non si preoccupa più di restituire una narrazione dei fatti storici o anche semplicemente un contesto storico realistico, ma si risolve nella creazione di un nuovo e originale mondo immaginario «con la quasi implicita ammissione […] che la vita è vivibile soltanto come mito»[230]. Scrive a riguardo Lino Micciché:

> «Bertolucci ha costruito una saga familiare e storica tutta costruita, nutrita, imbevuta di immaginario. «Réverie», favola, leggenda, mito, avventura della psiche, sognante utopia di palingenesi future, visitazione febbricitante di un «passato» mitico in vista di un futuro altrettante mitico, Novecento riassume e coordina fra loro […] tutte le tendenze e/o conquiste del cinema «storico» e riduce a loro, magari squisita, funzione tutte le tendenze e/o conquiste delle «nouvelles vagues» recenti che posero (o cercarono di porre) fine al cinema come puro «immaginario». Ma questo «immaginario» non crea – né lo potrebbe – un rapporto dialettico con lo spettatore: si propone come totalità, come vissuto storico, come realtà autosufficiente che rinvia a se stessa; esclude il reale, il mondo e la storia, proprio perché si dà come «spettacolo» della loro sintesi»[231].

Giungiamo ora a quelli che nel titolo vengono chiamati «capovolgimenti», facendo riferimento, con questo termine, alla "crisi della narrazione" sulla Resistenza, caratterizzata in particolare dall'adozione di nuovi punti di vista a cui segue un capovolgimento della figura del nemico. Ciò avviene in due diverse modalità: la prima è attinente al soggetto storico che si vuole affrontare per mezzo del cinema, ovvero la questione riguardante i fatti avvenuti in ex Jugoslavia; la seconda, invece, è riconducibile a quella che, in una sorta di continuità con film precedentemente trattati, concerne la questione della «pietà» nei panni del nemico, con un tentativo di immedesimazione.

Il primo caso concerne ciò che viene definita «critica radicale al paradigma antifascista»[232] preceduta da una riconfigurazione della politica italiana che, negli anni

---

[230] Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, cit., pp. 269.
[231] *Ivi*, pp. 266 – 269.
[232] Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 56.

Ottanta, portò ad un disgregamento di quel fronte comune tradizionale dell'antifascismo, erede del CLN[233]. In questo contesto signoreggia la partitocrazia, che inizia a manifestarsi anche sul terreno della memoria: emerge dunque la questione delle foibe, lasciata in sospeso fin dal tentativo di Togliatti di trovare una soluzione di fronte al problema di integrità nazionale da un lato, e di allineamento ideologico dall'altro[234]. La riesumazione di questioni spinose del passato, come quella Jugoslava, da tempo terreno di complicati scontri tra ideologie e rivendicazioni nazionaliste, contribuisce ulteriormente allo sfaldamento della tradizionale memoria sulla Resistenza, aprendo uno dei dibattiti su cui, fino ad oggi, nonostante l'istituzione del Giorno del Ricordo e la commemorazione da parte del Presidenti della Repubblica, lo scontro ideologico-politico continua oggi a manifestarsi.

Volgendo lo sguardo al cinema, uno dei primi e più dibattuti film[235][236] che trattano l'argomento è sicuramente *Porzûs* (1997) di Renzo Martinelli. Martinelli, assieme alla

---

[233] Le ragioni della crisi dell'ideale antifascista furono molteplici e produssero numerosi dibattiti: dagli studi di Renzo De Felice che portarono a galla il consenso di massa a Mussolini; quelli di Claudio Pavone che parlò esplicitamente di «guerra civile», problematizzando al contempo l'idea unitaria della Resistenza (distinguendo la lotta di classe, patriottica e civile), ma anche approfondendo gli studi sulla Repubblica di Salò. Tutto ciò è riassumibile con il presentimento di una perdita dell'idea di Nazione, che fino a questo momento si era retta appunto sulla narrazione promossa dall'ideale antifascista. A ciò seguì la fine della Guerra Fredda con il crollo dell'Unione Sovietica, che portò i partiti di sinistra e in particolare il PCI a un radicale mutamento (diventando nel 1991 il Partito Democratico della Sinistra), e parallelamente la legittimazione dei nuovi partiti di destra; Cfr. Giuseppe Rinaldi, *Costituzione e identità nazionale nel recente dibattito storiografico*, in «Quaderno di storia contemporanea», relazione del convegno "50 anni di Costituzione. Dalla democrazia alla democrazia" (Casale Monferrato, 21 – 22 Aprile 1998), 25 – 26, 1998; Umberto Gentiloni Silveri, *Storia dell'Italia contemporanea (1943-2019)*, cit., pp. 293 – ss.

[234] Cfr. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 136 – 137.

[235] *Ivi*, p. 110.

[236] Di seguito vengono riportati i riferimenti ad alcune delle polemiche degli ultimi anni. Sulle sorti del film di Martinelli si veda: Gabriele Polo, *A Porzus si spara ancora*, in «www.ilmanifesto.it», 21 agosto 1997; https://ilmanifesto.it/archivio/1997014594; *Porzus, un film girato ma mai distribuito: perché?*, in «www.belpaeselibri.it», 11 marzo 2015; https://www.belpaeselibri.it/porzus-film-girato-ma-mai-distribuito/ (Ultimo accesso: 15 ottobre 2025); *25 anni fa l'uscita del film "Porzus" di Renzo Martinelli*, in «www.partigianiosoppo.it» (Ultimo accesso: 15 ottobre 2025); http://www.partigianiosop-po.it/Eventi/25-anni-fa-luscita-del-film-porzus-di-renzo-martinelli/ (Ultimo accesso: 15 ottobre 2025); Kersevan parla del film, che defini-sce « *polpettone* confusionario e anche un po' razzista», affermando che sono stati «inventati o stravolti i caratteri dei personaggi, le motivazioni, i comportamenti, il contesto in cui avvenivano, in linea con la revisione della resistenza che stava emergendo in quegli anni» *Alessandra Kersevan, Porzûs: il più grande processo antipartigiano del dopoguerra* in Foibe revisionismo di Stato e amnesie della Repubblica. Atti del convegno "Foibe la verità: contro il revisionismo storico" (Villa Visconti d'Aragona, Sesto S. Giovanni, 9 febbraio 2008), Kappa Vu, Udine 2010; sulla visita a Porzûs del presidente

penna di Furio Scarpelli, narra l'eccidio, avvenuto nell'omonima località, di diciassette partigiani appartenenti alla divisione Osoppo per mano dei Gappisti della Brigata Garibaldi. La narrazione, in realtà, parte proprio dagli anni Ottanta, in cui Storno (Gabriele Ferzetti; Lorenzo Flaherty), all'epoca garibaldino, fingendosi un giornalista si reca in Slovenia dall' ex-gappista Geko (Gastone Moschin; Lorenzo Crespi), perché «ci sono rimaste tante cose da chiarire». I due, ormai anziani e malati, iniziano a rievocare, non senza scontrarsi l'uno con l'altro e arrivando addirittura a immaginare di uccidersi proprio in quel momento, le vicende che ebbero luogo a partire dalle sponde dell'Isonzo nel 1944. Non è questa la sede per discutere sull'aderenza ai fatti storici da parte del film – che oltretutto prova a tutelarsi, invano, dalle polemiche con la didascalia «liberamente ispirato a fatti realmente accaduti» – tuttavia è interessante mettere in luce innanzitutto quella che sembra un'urgenza di memoria e, ancor prima, la necessità di chiarirsi, o almeno tentare di farlo. L'incontro tra i due protagonisti, infatti, denota pur sempre una possibilità di dialogo su quel passato, e il fatto che la vicenda si svolga attraverso un flashback sottolinea l'attualità (degli anni Ottanta) della discussione, che a tratti arriva ad assumere le vesti di un processo vero e proprio. Ma perché proprio ora? Anche questa è una domanda che viene posta dallo stesso Geko, seguita dalla risposta di Storno «sai Geko, quando si è felici è più facile rimandare, essere generosi…», alludendo più in generale a un'epoca di spensieratezza in cui si è cercato di seppellire il passato piuttosto che affrontarlo.

Rimane pur sempre tedesco, il primo nemico che fucila e impicca i disfattisti, ma assistiamo ora anche nel cinema, alla frattura dello schieramento partigiano ideale su cui si era ricostruita la nazione (appunto il cosiddetto «paradigma antifascista»). Il film di Martinelli evoca questioni che sono state oggetto di dibattito dal dopoguerra in poi, andando tematicamente anche oltre alle singole vicende di Porzûs. Ad esempio, emerge la questione delle rappresaglie naziste a seguito degli attentati, con Storno che accusa «per ogni tedesco che tu ammazzavi quelli poi salivano ai paesi e ne ammazzavano dieci».

Napolitano si veda Marzio Breda, *Foibe, Napolitano andrà a Porzûs, il luogo del tabù*, in «www.corriere.it», 10 febbraio 2012; https://www.corriere.it/cultura/12_febbraio_10/breda-foibe-napolitano-porzus_e7af5cec-53d9-11e1-a1a9e74b7d5bd021.shtml (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).

Abbiamo poi il tema della condanna immediata dei «traditori» o comunque supposti tali, argomenti che vennero affrontati dai protagonisti della prima Repubblica fin dall'immediato dopoguerra con l'avvio «processi a carico di partigiani, per lo più appartenuti a formazioni di sinistra»[237], e poi riaffiorati, proprio negli anni Ottanta, contro il PCI[238]. Oltre alle responsabilità, però, c'è anche la questione che viene aperta riguardo i meriti di guerra: «Tutti quelli che combattono i fascisti sono partigiani», «Eh no compagno, tutti proprio no. Chi rischia la vita siamo solo noi comunisti»; o ancora definendo gli Osoppo come «bravi borghesi col culo al caldo nascosti su in montagna». Infine, se nella produzione fino ad almeno gli anni Sessanta prevaleva uno spirito di unione e di solidarietà generato dalla lotta contro «il comune nemico», come veniva detto dal piccolo Marcello a Don Pietro in *Roma città aperta*, qui ci troviamo all'estremo opposto, con il messaggio di Galvano «è necessario che i responsabili politici sconfessino le formazioni garibaldine che sono passate con gli sloveni per ben distinguere chi lotta per gli interessi della patria da chi lotta per gli interessi di un partito». Per concludere, nonostante le aspre polemiche a *Porzûs* – e l'evidente propensione per il regista a una lettura orientata del suo presente – appare evidente come anche in questo caso la narrazione si frattura, al punto di individuare un nuovo "cattivo" sinora ignorato.

La questione delle foibe tornerà nel 2018 con *Red Land (Rosso Istria)* diretto da Maximiliano Hernando Bruno, anche questo non esente da critiche; e più tardi nel 2024 con *La Rosa dell'Istria* di Tiziana Aristarco, dal tono melodrammatico.

In *Red Land* la vicenda si manifesta sempre attraverso un flashback che prende avvio nei giorni attuali al Porto di Trieste per mezzo dei ricordi di Giulia Visantrìn (Geraldine Chaplin), e trasporta lo spettatore negli eventi che seguirono il 1943 tra Istria, Padova e Trieste. Giulia è in realtà una testimone dell'ultimo periodo della vita di Norma Cosetto (7 maggio 1920 – ottobre 1943; nel film interpretata da Selene Gandini),

---

[237] Si fa qui riferimento al contesto dell'immediato dopoguerra in cui, entro un tentativo di pacificazione promosso dai partiti neofascisti, venne affrontato, anche attraverso processi ai partigiani, sia il tema degli attentati compiuti dalla Resistenza, sia le rappresaglie in seguito agli attentati dei partigiani, anche il processo che si tiene nel 1948 per l'attentato via Rasella, che comportò 335 morti nelle cave Ardeatine; Filippo Focardi, *La guerra della memoria La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, pp. 28.

[238] *Ibidem.*

studentessa istriana prossima alla laurea presso Università di Padova, che «catturata e imprigionata dai partigiani slavi, veniva lungamente seviziata e violentata dai suoi carcerieri e poi barbaramente gettata in una foiba»[239]. Anche questo film generò non poche polemiche, in particolare da parte dell'estrema sinistra, tuttavia è interessante notare come, a differenza di *Porzûs*, il motivo della narrazione non parte dalla necessità di un qualche tipo di chiarimento storico (come in Martinelli), ma bensì da un'intima emergenza di memoria da parte della ormai anziana Giulia[240]. Il capovolgimento del nemico qui è evidente: non è più il fascista o chi in qualche modo è legato al regime per nazionalità italiana, ma bensì il comunista titino, ritratto in modo piuttosto stereotipato che arriva a ricordare alcuni caratteri, come l'autoritarismo, l'arroganza e la sfacciataggine, utilizzati nelle altre produzioni per descrivere il tipico nazifascista.

La *Rosa dell'Istria* di Tiziana Aristarco invece, cerca di stemperare il carattere violento delle persecuzioni, che compaiano solo nelle prime sequenze, concentrandosi invece sull'esodo verso il Friuli della giovane Maddalena Braico (Gracjela Kicaj) assieme alla sua famiglia, sull'interruzione e perdita dei rapporti familiari, sulla crescita e maturazione della ragazza, sui primi amori, sulla passione per l'arte e l'ambizione a costruire un futuro di pace. Al pericolo dei titini, oltretutto, presto si aggiungono i bombardamenti Alleati sulla città di Trieste e, in modo simile, alla questione istriana viene accostata, con la figura di Leo (Eugenio Franceschini), la persecuzione degli ebrei, mettendo anche qui l'accento su un bisogno generale di memoria che non trascuri nessuno.

Passiamo ora al secondo genere di «capovolgimento», che ha a che vedere con le possibilità offerte dal cinema nell'indagare, attraverso la macchina da presa, i motivi e le convinzioni del nemico. L'opportunità di mettersi nei panni inconsueti del tedesco viene accolta nel nuovo millennio innanzitutto da Claver Salizzato, che nel 2001 scrive e gira *I giorni dell'amore e dell'odio*, nel quale racconta la storia di Wolfgang (Daniele Liotti) e

---

[239] Tratto dalla motivazione per il conferimento a Norma Cosetto della Medaglia d'Oro al merito civile da parte del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi il 9 dicembre 2005; https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/161496

[240] Bisogna tuttavia chiarire che la vicenda non è presentata dal punto di vista di Giulia, che costituisce solo la premessa per affrontare l'argomento.

Helberg (Liberto Rabal), due fratelli nati nella terra di confine dell'Alto Adige, la quale identità è contesa tra Italia e Austria. Anche qui, seppur per motivi diversi, si ripresenta ancora una volta il tema della scelta da cui non si può scappare, come viene sottolineato da Helberg che decidendo di arruolarsi al Terzo Reich, dice a Wolfgang: «bisogna scegliere fratello, non lo voglio io, non siamo noi a volerlo, è la storia. Io mi sento tedesco Wolfgang, e anche tu e tutti noi dovremmo sentirci tali, la nostra patria è sempre stata l'Austria, confini o no. E ora che l'Austria ha scelto Hitler, io scelgo di stare con Hitler». Le cose precipiteranno quando, dopo l'armistizio di Cassibile, i due fratelli si troveranno a combattere l'uno contro l'altro a Cefalonia, teatro di una tragedia, facendo incontrare ancora una volta la piccola storia con i grandi avvenimenti, il conflitto famigliare con quello mondiale, ma soprattutto due punti di vista differenti e opposti che sembrano riproporre cinematograficamente, più che la strage, il conflitto ideologico dell'Alto Adige su cui ancor oggi si dibatte.

Ad abbracciare totalmente lo sguardo del tedesco, sarà invece Alessandro Pepe e il suo film indipendente e interamente autoprodotto *My Honor Was Loyalty – Leibstandarte* (2016; *Onore e lealtà*). Pepe cerca, attraverso testimonianze e diari, di raccontare la ritirata di Russia dal punto di vista di un sergente tedesco Ludwig Herckel (Leone Frisa), attraverso le lettere che scrive alla moglie. Contrariamente a come venne per molto tempo rappresentato, qui il soldato tedesco è tutt'altro che freddo: ha una propria coscienza che ben viene esplorata, e che talvolta diventa inconciliabile con il dovere; prova affetto, gioia e anche paura, e come i soldati di ogni altro fronte, non mancano in lui dubbi, la nostalgia di casa, le speranze e pure le tracce di dissenso. Pepe, immedesimandosi nei panni di un ragazzo che è pur sempre cresciuto in un'epoca di propaganda e valori differenti da oggi, immagina che uno dei punti centrali che Herckel utilizza per farsi forza nei momenti di difficoltà, sia il ricordo del padre morto al fronte, questione che, come si è precedentemente visto, è presente anche in *Tiro al piccione*. Un'altra questione centrale è il caposaldo rappresentato dal senso del dovere, ma ancor di più forse, dal rapporto con i commilitoni, che va oltre il semplice cameratismo finora dipinto dal cinema, diventando invece un legame fraterno per cui sopportare le dure giornate in cui sembrano cedere i punti di riferimento:

> «Noi nasciamo, e impariamo. Impariamo, ma non insegniamo. Vogliamo degli esempi da seguire ma non vogliamo essere noi d'esempio. Ogni giorno le vite degli altri diventano sempre più insignificanti, e anche la nostra. Noi sopravviviamo, il senso del dovere continua a viver nel nostro petto, Si, noi vogliamo vivere, ma non sappiamo bene per cosa. Sono i miei fratelli, sono vivi e voglio che vivano. Adesso combatto per questo».

Con *Onore e realtà*, si esce dallo stereotipo del «cattivo tedesco» per approdare a un'indagine psicologica attraverso uno sguardo ricco di umanità. Pepe, classe 1987, pare porsi la stessa domanda che probabilmente si sono posti in tanti nati dopo la guerra pensando al passato, ovvero «cosa pensava un soldato nazista?». Tentando di dare una risposta, Pepe si allontana dalla banalizzazione del nemico, seguendo la strada di un processo che, in realtà fin dai primi esempi del cinema italiano sulla Seconda Guerra Mondiale, aveva in qualche modo posto i primi semi ma che, probabilmente solo per mezzo di una debita distanza temporale slegata da quegli avvenimenti, riesce finalmente a giungere ad uno sguardo sgombro da preconcetti che rende possibili nuove e inedite soluzioni.

2.3 Guerra e giovinezza

I bambini giocano alla guerra.
È raro che giochino alla pace
perché gli adulti
da sempre fanno la guerra

(Bertolt Brecht, *I bambini giocano alla guerra*)

Si è parlato dei "bravi" soldati, si è parlato dei "cattivi" nemici, e si è parlato delle colpe e discolpe di un popolo che, per usare le parole di Renato de *Il terrorista*, si è lasciato «addormentare, anestetizzare». Eppure, con il neorealismo si impone un quarto attore che offre l'opportunità di una presenza inedita, non assimilabile a nessuna delle precedenti categorie, ovvero quella dei bambini. Generalmente ignorati dal cinema dell'epoca fascista, nell'immediato dopoguerra i bambini iniziano ad affollare il grande schermo[241], veicolando intimi significati che riguardano, prima di tutto, l'esperienza stessa del conflitto.

Ma il bambino è anche portatore di uno sguardo nuovo sul mondo circostante, capace, per naturale disposizione, a guardare oltre. L'atteggiamento fanciullesco, che in qualche modo è ancora capace di meravigliarsi davanti ad un mondo come se lo vedesse per la prima volta, è esattamente la logica che segue la macchina da presa neorealista,[242] la quale imitando il bambino, si libera delle strutture gerarchiche e dalle cornici di riferimento che ne influenzano lo sguardo. Per questo motivo il bambino non pronuncia quasi mai sentenze; egli osserva, pone domande, apprende, ma al massimo delega l'interpretazione di quel mondo catturato con lo sguardo allo spettatore. Il personaggio-

[241] Secondo De Santi, la rappresentazione dello sguardo del bambino ha inizio con *I bambini di guardano* (1944) di Vittorio De Sica; Gualtiero De Santi, *L'infanzia nei film neorealisti*, in Angela Gregorini (a cura di), *Infanzie. Modelli di rappresentazione visuale*, CUSL, Firenze 2003, pp. 45 – 56.
[242] De Luca, partendo dal concetto di «"iperocchio" avido di realtà» di Brunetta, scrive che è «in virtù di questa azione riappropriativa della telecamera» che «trova giustificazione l'uso delle visioni dei personaggi infantili nel cinema del dopoguerra»; Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, Liguori, Napoli 2009, pp. 49 – 50.

bambino dello schermo, «distaccatosi dal ruolo di corollario dell'adulto»[243], vive la guerra in modo proprio, in modo fanciullesco appunto, sgombro dai preconcetti e da sicurezze che, poco prima della tragedia della Seconda guerra mondiale, molti italiani pensavano di avere. Viene dunque messa in atto una sorta di "regressione" ad una fase più istintuale, simile all'operazione di straniamento verghiana[244], ora però applicata alla macchina da presa che assume lo sguardo non più di un intero popolo, ma quello puro e vergine dei bambini, caratterizzato dalla curiosità nei confronti di un mondo che, seppur distrutto dalla guerra e dalla violenza, vogliono comunque conoscere e catturare, imitandolo e interagendoci[245]. Le macerie degli edifici non sono altro che punti di riferimento che crollano, e solo chi, come un bambino, ha la capacità di guardarle in modo incontaminato, può effettivamente scovare in quegli spazi di distruzione un luogo di gioco. Un gioco che diventa, con il neorealismo, il cinema.

Chiaramente, i bambini non possono che essere ricondotti a coloro che, più degli altri, sono privi di ogni colpa nella guerra, le prime vittime. Eppure, anche loro combattono. Romoletto che nasconde un intero arsenale nella propria soffitta, o ancora la commovente immagine di Gennarino ne *Le quattro giornate di Napoli* con elmetto e fucile più grandi di lui, pongono i bambini non solo come attori passivi ma, al contrario, come piccoli soldati immersi in un teatro di guerra che sono che le loro città occupate.

Si diceva in apertura che i bambini rappresentano uno sguardo nuovo che categorie dei buoni, dei cattivi e degli accondiscendenti: i bambini, a differenza degli adulti, non possono essere chiamati a rispondere delle proprie azioni, e ciò li pone in una condizione di estraneità alle categorie del "cattivo", ma anche del "buono". Questo

---

[243] *Ivi*, pp. 45 – 63.

[244] L'artificio della regressione verghiana consiste nell'operazione messa in atto dall'autore, il quale in modo camaleontico, rimuove il proprio punto di vista per acquisire quello del popolo poco colto rispetto al letterato. Si applichi ora questo concetto, riducendolo, all'occhio della macchina da presa che assume, in un certo senso, la curiosità fanciullesca. Il concetto di "primitivo", invece, fa riferimento all'universo leopardiano che, in parte riprendendo Rousseau, paragona la mente del bambino a quella de «il primitivo, il selvaggio, l'ignorante e, talvolta, l'animale», allontanandolo dunque dal vivere «artificioso» dell'adulto infelice perché intriso di «scienza e conoscenza»; Michele Zedda, *Note sulla fanciullezza nel pensiero di Leopardi*, in «Studi sulla formazione», 2, 2014, p. 247 – 264.

[245] «La sua interazione spazio-temporale con il mondo esterno sollecita il suo senso di meraviglia e di apertura ed interpretazione con gli oggetti incontrati, favorendo quella che Bernard Berenson definisce "conoscenza attraverso il divenire". Diventando ciò che sente e appropriandosi del sé a proprio comando, il bambino gestisce l'ambiente circostante imparando a conoscere interagendo»; *Ivi*, p. 50.

perché, se il Direttore del carcere minorile in *Le quattro giornate di Napoli* diceva ai monelli «ringraziate Dio che non c'è più legge», è pur vero che assieme alla legge sono decaduti anche tutti quegli appigli e schemi interpretativi in cui, prima della guerra, molti italiani riponevano fiducia, e tra questi vi è il significato stesso di che cosa è giusto e cosa sbagliato. A questo proposito, si richiamino anche gli esponenti in terra della legge di Dio, primo tra tutti Don Pietro, che accetta e condivide «l'azione violenta contro il nemico perpetrata in nome della tutela dell'umanità»[246]. Per questo motivo con i personaggi-bambini, ci si pone al di sopra della legge, tornando a un atteggiamento primitivo, sgombro di qualsiasi associazione e ideologia politica, privo di qualsiasi genere di complicità o tacito consenso. Questo perché, quando i bambini agiscono, se non giocano, allora lo fanno solo per naturale istinto, spontaneamente, per autoconservazione. Se rubano come fa Pasquale in *Paisà*, lo fanno perché hanno fame e non hanno più una famiglia che si occupi di loro; allo stesso modo, se mettono a punto un attentato in *Roma città aperta*, è perché, istintivamente, identificano l'oppressore che riconoscono perché ha interrotto loro la giovinezza, impedendo la loro naturale vocazione per il gioco[247]. Da questo punto di vista, Marcello che dice a don Pietro «come si fa in 'sti momenti a venire a perder tempo all'oratorio?», restituisce l'immagine di un bambino che rimanda la propria infanzia, e il gioco appunto, perché c'è qualcosa di più urgente che ha a che vedere con la sua sopravvivenza[248]. Se è pur vero che, come scrive De Luca, i bambini «imitano i grandi e giocano a fare la Resistenza»[249], in realtà si può aggiungere che è come se, attraverso i bambini, emerge anche qui una conferma a quell'adesione spontanea alla lotta

---

[246] «Nello spettatore la legittimazione dell'uso delle armi da parte dei bambini viene posta alla stregua del comportamento di Don Pietro, il parroco che partecipa alla Resistenza. Il giudizio etico dello spettatore si adegua quindi allo storicismo morale rosselliniano, il quale, promuovendo il didascalico distinguo tra popolo italiano oppresso e popolo tedesco oppressore, definisce un sentimento che valica i limiti temporali e assume una valenza astorica. Lazione violenta contro il nemico perpetrata in nome della tutela dell'umanità, assume per lo spettatore significato non solo legittimo ma anche eroico, in quanto realizzato per il bene della comunità e non del singolo»; Cfr. Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, cit., p. 62.
[247] Si faccia riferimento a Johan Huizinga, *Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur*, Wolters-Noordhoff, 1938 Groningen; tr. It. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Il Saggiatore, Milano 1967.
[248] Cfr. Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, cit., p. 62.
[249] *Ivi*, p. 62.

partigiana che già si è affrontata in precedenza con i personaggi adulti. Una Resistenza per istinto di sopravvivenza, appunto, laddove la sopravvivenza è anche quella dell'età dell'infanzia.

Dirompente, da questo punto di vista, è l'azione degli scugnizzi in *Le quattro giornate di Napoli*, che fanno evadere dal riformatorio Ajello (Raffaele Barbato) assieme ad altri detenuti. Il direttore (Georges Wilson) grida al ragazzo «so di che mala razza sei! A rubare, a rapinare, ad ammazzare, sei sempre pronto!», eppure i ragazzi, appena riacquistata la libertà, non pensano a fuggire ma formano spontaneamente una banda partigiana, o come la chiama il piccolo Gennarino, «l'esercito di Giovanni Ajello». Da parte sua Ajello, che è il più grande della banda, appena varcate le soglie del carcere dice in napoletano «dobbiamo fare la guerra! E ci leviamo gli schiaffi dalla faccia», iscrivendosi anche lui in quella serie di figure di soldati adulti che attraverso la lotta partigiana riscattano le colpe passate. A questa banda si unisce anche il piccolo Gennarino che, come viene sottolineato più volte sia dal Direttore che dagli altri ragazzi, non c'entra nulla con loro. Gennarino ha undici anni, è sfollato da Margellina insieme ai fratelli e alla madre che, rimasta vedova e dovendosi occupare di altri quattro figli più piccoli senza alcun altro aiuto, lo tratta come se fosse un adulto, responsabilizzandolo «ricordati che tu sei il primo. Che dicesti alla buon'anima di papà? Che il posto suo lo pigliavi tu». Rimasto solo, Gennarino è come se tentasse di recuperare un'infanzia che non può vivere: vede i monelli, che ai suoi innocenti occhi appaiono come semplici bambini poco più grandi di lui, e li segue desideroso di essere coinvolto nel loro spirito di gruppo, nel loro "gioco a far la guerra".[250] Sarà solo più tardi, quando parteciperà a un vero scontro a fuoco e assisterà all'agonia del Direttore colpito dai nemici, che acquisirà una vera consapevolezza e, rimasto solo, deciderà di prendere parte alla vera lotta, finendo per essere ammazzato. La sua morte, di conseguenza, non avviene per semplice ingenuità,

[250] Si richiama qui Huizinga che, partendo dall'assunto secondo cui «la cultura sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata», analizza i rapporti fra i diversi ambiti della vita, tra cui la guerra, ed il gioco. Secondo Huizinga, anche la guerra così come la battaglia, tradizionalmente, è caratterizzata da diversi aspetti ludici, a iniziare dal carattere agonale, dalle regole che essa impone, e dal concetto di onore a cui porta la vittoria. Tuttavia, sempre per Huizinga – il quale scrive la sua prima edizione di *Homo Ludens* nel 1938, poi ripubblicata nel 1946 – il carattere ludico viene a mancare nella «guerra moderna» con il concetto di «guerra totale»; cfr. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, cit.

ma diventa un vero e proprio martirio poiché si compie a gioco finito, rimarcando la lotta partigiana come impulso istintivo.

Secondo la stessa logica di istintualità, i bambini sanno riconoscere anche le necessità primarie altrui, anteponendole a qualsiasi altra questione politica o pregiudizio: è ad esempio il caso di *Vivere in pace* in cui i due nipoti Silvia (Mirella Monti), e Citto (Franco Serpilli), iniziano a sgraffignare da casa pane e medicine da portare ai due soldati americani, pur consapevoli del rischio che corrono e senza preconcetti che impediscano la loro solidarietà, come ad esempio riguardo il diverso colore della pelle di Joe (John Kitzmiller) che invece sembra turbare particolarmente gli adulti.[251] È come se, anche in questo caso, la scelta di aiutare-allearsi con gli Stati Uniti avvenga in modo spontaneo. I punti di riferimento, il concetto di giustizia, vengono rielaborati *ex novo* da uno sguardo esterno, autentico e incontaminato da qualsiasi retaggio passato, che tuttavia conosce che cos'è la sofferenza, ponendosi in questo modo in una posizione, in un certo senso, ancestrale per gli inizi della civiltà stessa, che ora dev'essere riorganizzata attraverso i sensi primari.

Qualcosa di simile torna sicuramente anche nel film *L'uomo che verrà* (2009), diretto da Giorgio Diritti, il quale racconta, attraverso gli occhi di Martina (Greta Zuccheri Montanari) la strage di Marzabotto,[252] da cui lei riuscirà a sopravvivere assieme al fratellino in fasce. Ed è per davvero «attraverso i suoi occhi», poiché Martina è una bambina di otto anni rimasta muta in seguito al trauma della morte del fratellino neonato, e per questo motivo sola e derisa dai compagni di scuola. Martina comunica poco, solo quando è strettamente necessario e unicamente per mezzo di gesti o, poco più tardi, della scrittura. Il silenzio e la sua solitudine acuiscono la sua attenzione per tutto ciò che accade nei pressi dell'affollata casa colonica in cui vive, tipica delle zone rurali dell'epoca: passa molto tempo nella stalla con le vacche, sbircia gli incontri segreti delle ragazze nubili e ascolta i loro confronti sui primi amori; assiste ai litigi tra giovani e anziani così come

[251] Per una riflessione più approfondita sui legami post-coloniali e l'alone discriminatorio mascherato da battute di *Vivere in pace*, si rinvia a Roberto Escobar, *Vivere in pace: Alcuni film italiani tra il '45 e il '50*, cit., pp. 452 – 455.

[252] Si tratta della strage avvenuta tra il 29 settembre e il 5 ottobre 1944 condotta dalle truppe naziste su ordine di Albert Kesselring nella località di Montesole (in provincia di Bologna) dove si erano formati importanti gruppi partigiani. Le vittime furono in tutto 770.

partecipa ai raduni della comunità in Chiesa, osserva i propri genitori e avverte le loro crescenti preoccupazioni, vede i paracadutisti, scorge gli uomini del paese muoversi nel bosco; ma soprattutto, diventa testimone delle riunioni segrete tra partigiani, del comportamento dei tedeschi, dei feriti e di ogni corpo esamine di gente del luogo che viene portato in paese. Nessuno parla della guerra con lei, è troppo piccola, eppure anche in lei inizia a nascere un sentimento resistenziale spontaneo, e lo si comprende perché, dominando con lo sguardo l'intera valle, avvisa il padre ogni qual volta si accorge che stanno per giungere i tedeschi.

A questo proposito, è interessante ciò che scrive De Luca, che partendo da Benjamin e Agamben, parla di «rigenerazione linguistica» per mezzo dell'«approccio fisico-sensoriale»[253] tipico del bambino come possibile via d'uscita dalla condizione di «mutismo»[254] che renderebbe l'uomo incapace di raccontare e dunque di appropriarsi di una vera esperienza:

> «Lo sguardo demistificante (con ciò non ne implico l'innocenza, ma piuttosto la mancanza di pregiudizi) sulla realtà del bambino cinematografico, i suoi occhi puntati direttamente sul mondo, determinano un recupero della storia attraverso una rigenerazione linguistica realizzata tramite un approccio fisico-sensoriale. Il vedere attraverso la sensibilità infantile ci permette di ritrovare un nuovo linguaggio, di inventare i primi balbettii ripercorrendo le diverse tappe della nostra infanzia»[255].

L'uomo che verrà fa proprio questo: filtra quegli eventi attraverso il punto di vista di una bambina di otto anni che lo spettatore è invitato ad assumere come proprio, immedesimandosi in lei, anche attraverso il frequente uso di soggettive, e provando a comprendere quelli che sono i suoi pensieri e dunque la percezione dei fatti. La voce di

---

[253] Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, cit. pp. 23 – 27.

[254] In particolare, Benjamin faceva riferimento alla Prima Guerra Mondiale, dalla quale «La gente tornava ammutolita non più ricca, ma più povera di esperienze partecipabili» Walter Benjamin, *Selected Writings: Vol. II 1927: 1934, a* cura di Michael Jennings, Harvard University Press, 1996 Cambridge, p. 730; Agamben a propria volta allarga il discorso di Benjamin all'uomo contemporaneo, concentrandosi sulla peculiarità umano dello iato fra il semantico e il semiotico; Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978, p. 51; Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, cit. pp. 23 – 27.

[255] *Ivi*, pp. 24 – 25.

Martina la si sente solo per due volte nel film: la prima è all'incirca a mezz'ora dall'inizio, abile strategia per aiutare lo spettatore, attraverso il voice over di Martina, a comprendere il livello di interpretazione della situazione da parte della bambina, che ingenuamente scrive un tema su tutto ciò che vede:

> «[…] Ogni tanto vengono su i tedeschi che comprano le cose, non sanno parlare, e io non so perché sono venuti fino a qui e non sono rimasti a casa loro con i loro bambini, che li hanno anche loro. I tedeschi hanno le armi e sparano contro il nemico, che non so chi è. Ho sentito dire che fanno la guerra agli alleati, ma io non li ho mai visti. E poi ci sono i ribelli che li fanno la guerra perché dicono che se ne devono andare. Anche i ribelli hanno le armi, molti parlano la nostra lingua e sono vestiti come noi […] Ci sono anche i fascisti che vengono su e che anche loro parlano la nostra lingua, ma urlano e dicono che i ribelli sono tutti banditi da ammazzare. Ecco una cosa che ho capito, che molti vogliono ammazzare qualcun altro, ma io non capisco perché».

La comprensione di Martina non è nient'altro che quella di un'attenta bambina della sua età, ed è a questo punto che si comprende come quella lei guardi gli eventi e come di conseguenza dovrebbe guardarli lo spettatore, ovvero acquisendo quell'innocenza che porta a definire le persone buone o cattive in base a se a semplici meccanismi logici, come in base a se detengano o meno delle armi. È questo il «nuovo linguaggio» da acquisire (o a cui ritornare) per poter assistere al racconto dell'eccidio da parte del film. Una delle sequenze successive, infatti, mostrano l'arrivo di alcuni soldati, tra i quali vi è un giovane ragazzo tedesco che appare simpatico ai bambini perché porge loro del pane. Poco più avanti, nel bosco, Martina scorge quello stesso soldato prima scavarsi la fossa, e poi essere ucciso, ed è il fatto che l'esecuzione venga fatta da un partigiano, che fa precipitare Martina nello sconforto: ulteriore dimostrazione di quanto ella valuti la situazione in base a quello che il suo sguardo, candido e intaccato da qualsiasi genere di condizionamento, osserva e percepisce.

Martina, dunque, non restituisce ancora un discorso-narrazione, ma osserva, e le numerose soggettive invitano lo spettatore a immedesimarsi nel suo punto di vista ingenuo, da quando viene bullizzata all'inizio del film, fino a quando è diretta testimone

dell'esecuzione della propria madre, percependo ancor più spietatamente il dramma dell'eccidio, nel silenzio muto di una bambina di otto anni.

Se, nel testo citato prima di De Luca, si parlava di «[re-]inventare i primi balbettii»[256] attraverso la presenza fanciullesca, è anche vero che uno di questi primi balbetii è ciò che permette al bambino di elaborare per la prima volta un proprio *Io*, riconoscendosi distinto dall'*Altro*, che nella primissima fase della vita non è altro che il genitore. In questo senso, la prima istituzione con cui il bambino è portato a confrontarsi e riconoscere, è quella della famiglia, primo nucleo sociale e di interazione con cui viene in contatto, soglia per l'entrata nel mondo sociale. Ecco dunque che, per Martina, i metri di giudizio per confrontarsi con l'entità altra (sia essa nazista, fascista o partigiana), sono ridotti all'osso, o meglio, alla base del riconoscimento sociale, e hanno a che vedere con la parola-lingua da un lato: «[i tedeschi] non sanno parlare» e «[i ribelli e i fascisti] parlano la nostra lingua»; e con la famiglia dall'altro: «non so perché sono venuti fino a qui e non sono rimasti a casa loro con i loro bambini, che li hanno anche loro». È vero che è una bambina a ragionare con queste categorie; tuttavia, in questo modo Diritti ci restituisce uno sguardo più ampio che include tutta la comunità contadina, anch'essa aliena a complicate ideologie e politiche, e soprattutto radicata in quello che è un ciclo di vita naturale. Il padre, infatti, poco prima di Martina, esprime qualcosa di molto simile riferito alle SS, ovvero «perché non restano a casa con la loro famiglia e la loro terra?». Sebbene in alcuni momenti vengano pronunciate delle battute che potrebbero rimandare a quella che è l'ideologia della lotta di classe, in realtà qui siamo parecchio lontani sia da *Novecento* che da *I sette fratelli Cervi*, poiché tutto ciò che smuove le azioni dei partigiani non sembra essere altro che il legame con la terra, e questo emerge in più momenti della narrazione: «questa è la nostra terra. Siamo nati qui e siamo sempre stati qui. E ora, perché dobbiamo farci comandare dai tedeschi?» e ancora mentre viene costituita la banda «[…] non fatevi mettere in testa idee della politica. Tu perché sei qui? Te lo dico io perché. Sei qui perché qui dietro… ci sono i fascisti e i tedeschi. Ma questa è casa tua, è casa di tuo nonno e di tua nonna, e prima ancora è la casa di tutta la tua famiglia». Il personaggio di Martina permette anche qui di immergersi più facilmente nel contesto rurale, che si può

[256] Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, cit., p. 25.

dire si trovi agli antipodi di qualsiasi alfabetizzazione politica, poiché a prevalere per la comunità sono le leggi della terra, dei cicli delle stagioni, della natura in senso generativo che rimandano inevitabilmente alla ri-nascita. Come mette in luce Marcus, il flashback entro il quale si sviluppa la narrazione, rimanda al flusso naturale nascita-morte-(ri)nascita, vegetale così come anche umana[257], significato cui concorre il simbolismo delle celebrazioni del Natale e della Prima Comunione, assieme al dipinto della Madonna del Parto all'inizio, e a quello della Crocifissione di Cristo in seguito. Non solo: Martina decide spontaneamente di indossare l'abito usato per la Comunione per celebrare i Natali del fratellino, sottolineando ulteriormente la continuità tra morte e la rinascita. La fede torna anche in una sorta di anticipazione del finale nella primissima sequenza del film, in cui Martina sottrae la statuetta di Gesù dal Presepe della Chiesa per nasconderlo al sicuro nella sua stalla. Allo stesso modo farà, che tuttavia non salva semplicemente il fratello, ma salva ciò che rimane del nucleo famigliare, un legame minimo da cui ripartire, e per il quale lei funge da ponte, fra il passato e il futuro, fra la morte e la vita. Ed ecco che è il balbettio che consente quella «rigenerazione linguistica», non è altro che una Ninna Nanna cantata dalla bambina, mentre, come nell'iconografia sacra della Madonna col Bambino, culla il fratello. Martina però, così facendo, conserva anche la stessa infanzia, e da questo punto di vista lo fa sacrificando la propria poiché sarà lei che, rimasta senza una guida adulta, dovrà invece assumerne il ruolo nei confronti per il fratello e, simbolicamente, per l'umanità.

Fin dagli albori di questi film sulla Seconda Guerra Mondiale, e in particolare dal padre del neorealismo, emerge la figura «mitica del bambino divino-figura Christi»[258] che racchiude «in sé il simbolismo della rinascita e dell'umana redenzione»[259].Tuttavia,

---

[257] «[…] The film traces a full cycle of seasons and chronicles the agrarian activities appropriate to them: tethering the grape vines, slaughtering a pig, gathering the hay, etc. In keeping with the film's theological dimension, two religious observances punctuate the flow of time: Christmas and First Communion. But the most significant measure of temporality within the film is that of human gestation—the narrative arc begins with a discreet scene of love-making—whose unobtrusiveness, however, does not prevent Martina from witnessing it— and comes to a conclusion with the nearly simultaneous birth of the baby and the Nazi round-up of the civilian population of Monte Sole»; Millicent Marcus, *The child as "custode della memoria futura": The Man Who Will Come and the Massacre of Marzabotto*, in «Quaderni di Italianistica», 2, 2013, p. 138.
[258] Giovanna De Luca, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, cit., p. 61.
[259] *Ibidem*.

anche qui, il bambino appare certamente colui che procede verso l'avvenire, ma al contempo è portatore delle ferite della guerra, prima vittima su cui si scatena più potentemente che altrove la brutalità del conflitto, resa attraverso «la fragilità e la magrezza di un corpo che è serrato in abiti frusti (i calzoncini rimediati, le giacchette lise e troppo grandi), […] appena retto da un paio di gambette esili e macilente, denutrito».[260] Martina come tutti gli altri bimbi «presi dalla strada» del neorealismo, non sono solo piccoli-adulti costretti a crescere in fretta perché l'infanzia è stata loro negata dagli eventi bellici, ma vengono ora, proprio perché testimoni senza colpa, investiti della responsabilità della ricostruzione, in un mondo di adulti assenti e «squilibrati»[261]. Si pensi ad esempio proprio ai ruoli del piccolo-adulto Pasquale che deve procurarsi da vivere ma che nel frattempo, per scappare alle guardie, si ritrova a dover badare al soldato americano il quale, ubriaco, si comporta come un bambino[262].

Ma la privazione tragica dell'infanzia avviene anche in altre modalità, in particolare nel momento in cui si parla di adolescenza. È il caso di Rosetta, che ne *La ciociara* di De Sica, viene privata carnalmente della propria infanzia, stuprata assieme alla madre da un gruppo di *goumier* dell'esercito francese. De Sica, a partire dal romanzo di Moravia, è tra i primi a raccontare sul grande schermo una delle pagine più trascurate che seguirono la Liberazione, mettendo a rischio quell'immagine festosa dell'arrivo degli Alleati ritratta invece in innumerevoli film. Malgrado ciò, è possibile qui richiamare quell'ambiguità già tratteggiata fin dal 1945 da Rossellini riguardo l'atteggiamento americano nei confronti degli italiani[263], in particolare nella scena in cui Cesira scaglia delle pietre contro le auto militari statunitensi nel momento in cui questi non sembrano comprendere la rabbia e sofferenza della donna, trattandola invece come una pazza. La situazione di crisi, povertà, disoccupazione e di deriva sociale che succedette lo sbarco Alleato sulle coste della Sicilia, fu quella che portò, per farsi un'idea, il conservatore

---

[260] *Ivi*, p. 48.
[261] Aggettivo tratto da un'affermazione di Truffaut, in Elena Dagrada, *L'attore bambino nel cinema di Rossellini*, in Mariapaola Pierini (a cura di), *L'attore fra teatro e cinema*, atti del convegno "L'attore tra teatro e cinema" (Torino, Università di Torino, 28 – 30 novembre 2007), in «L'asino di B», 14, settembre 2008, p. 101.
[262] *Ivi*, pp. 101 – 111.
[263] *Supra*, pp. 17 – 18.

Macmillan a scrivere che gli italiani ebbero una «duplice esperienza di essere occupati dai tedeschi e liberati dagli Alleati… è difficile dire quale dei due processi fu maggiormente penoso e sconvolgente''».[264] Scrive a tal proposito Focardi:

> «L'esaltazione della "cobelligeranza'' copriva, così, senza curarle, le 'cicatrici' profonde provocate dai bombardamenti a tappeto condotti sino alla fine della guerra dagli angloamericani, che avevano colpito duramente le città italiane provocando decine di migliaia di vittime civili, nonché il ricordo traumatico delle numerosissime violenze sessuali perpetrate contro uomini e donne indifesi dalle truppe coloniali francesi dopo il crollo della linea Gustav, ma anche i molteplici stupri commessi nel paese da soldati statunitensi, canadesi, indiani, inglesi (di cui la ricerca storica ha cominciato tardivamente a rendere conto), ai quali va aggiunta tutta una serie di atti – fra cui omicidi, aggressioni, rapine, ma anche migliaia di incidenti stradali – non di rado provocati da arroganza e ostilità nei confronti del popolo italiano sconfitto»[265].

Nel film di De Sica, l'ambiguità della Liberazione è presentata per mezzo di un rapporto materno di Cesira con la figlia undicenne Rosetta (Eleonora Brown). Anche qui torna un'iconografia sacra che tornerà più volte nel film, dalla scena d'apertura a quella della chiusura. Ma qui, più che essere la Madonna col bambino, diventa direttamente la Pietà[266], preannunciando fin da subito l'elemento mortifico. Rosetta si propone già dalla prima sequenza come vittima, che sviene dalla paura a causa dei bombardamenti e che porterà Cesira a prendere la decisione di andarsene da Roma per tornare alla sua terra d'origine, la Ciociaria. In realtà, Cesira è ben lontana dalla Vergine priva di peccato, e in una delle

---

[264] Harold MacMillan fu l'Alto Commissario Alleato per l'Italia meridionale e poi Presidente della Commissione Alleata di controllo per l'Italia; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 46; https://www.treccani.it/enciclopedia/harold-macmillan_(Enciclopedia-Italiana)/.

[265] Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 75.

[266] Si richiami a questo proposito l'inquadratura che succede la fucilazione di Pina *in Roma città aperta*, nel momento in cui il figlio e poi don Pietro accorrono la donna, che, come abilmente sottolineato da Cavallo, «ricalca una delle icone classiche della cristianità, la deposizione–pietà, in particolare quella di Michelangelo, con una significativa inversione dei ruoli», sottolineando l'importanza acquisita dalla figura femminile dalla Seconda Guerra Mondiale, tanto da essere elevata a una divinità; Pietro Cavallo*, La storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, cit., p. 24. Se in Rossellini la vittima è la madre, e il futuro è rappresentato dai bambini, ecco che in De Sica la vittima è la figlia, che non può più, al contrario, rappresentare la purezza.

inquadrature che seguono il rapporto adultero che ha con Giovanni (Raf Vallone), uomo sposato, sottolineano quest'aspetto, poiché lui, con le mani sporche di cenere, le macchia il viso per salutarla. Madre e figlia si pongono a due estremi di un'asse: Cesira è una donna consapevole del proprio corpo, forte ed energica, che tiene testa agli uomini anche nel caso tratti di soldati tedeschi; al contrario Rosetta, come dice Cesira, «è una santa, io non sono manco degna di essere sua madre»; fragile, innocente, pudica e riservata, che quando vede lo spettacolo dei «lucernoni» (bombardamenti) in lontananza, dice «che bello mamma viene voglia di pregare», e che sprofonderà nella vergogna quando Michele (Jean Paul Belmondo), accidentalmente la scorge nuda finché si sta lavando, mentre al contempo la madre si mette a ridere, minimizzando la cosa e affermando «e poi ce lo dobbiamo tenere buono, perché suo padre c'ha di tutto: prosciutti, chili di pasta…». Sia madre che figlia si legano, in qualche modo, all'antifascista dalle inclinazioni marxiste Michele, ma in particolare è Rosetta che fin da subito rimane affascinata da ciò che egli professa: è l'unica che lo comprende, o che perlomeno cerca di farlo, e che si oppone a tornare a Roma proprio per non abbandonarlo. Anche in questo caso è come se Rosetta la ragazzina, nella sua innocenza, capisse subito da che lato della storia stare, nonostante dagli adulti che la attorniano emerga un certo consenso con Mussolini.

Tuttavia, dopo lo shock dello stupro, avvenuto non indifferentemente all'interno di una chiesa, lo sguardo di Rosetta diventa vuoto e assente: da ragazzina è stata costretta a diventare improvvisamente donna, ora marchiata dalla violenza. Anche in questo caso torna l'immagine della Pietà, con Cesira che davanti all'altare la sorregge e la pettina, come per risistemare una bambola maltrattata. Da questo momento in poi, Rosetta dimenticherà completamente Michele, come le farà presente la stessa madre: anche Rosetta, come gli adulti, perderà a causa della guerra ogni punto di riferimento, incluso quello della fede, tanto è vero che scapperà senza avvisare per passare la notte con un camionista, tornando con nuove calze di seta.

Per tornare alla questione del «mutismo» proposta da De Luca, ecco che anche in questo caso Rosetta, traumatizzata, mentre Cesira cerca di consolarla dopo la violenza, dirà «mamma, non parlarne più», preferendo quindi dimenticare, o almeno fingere di farlo, entrando così nel "mondo dell'adulto moderno". Nel passaggio brusco dall'infanzia

all'età adulta de *La ciociara*, la giovinezza è morta, anticipata dalla sequenza in cui Cesira e Michele incontrano una donna a cui hanno ucciso il figlio, che scopre il seno come un'altra immagine sacra, della *Virgo Lactans* rimasta, però senza bambino, e dunque, senza futuro.

Le violenze da parte di alcune truppe Alleate vengono registrate in particolar modo anche nella Napoli appena liberata, già teatro di aspre condizioni sociali a causa della guerra e della miseria. Riguardo a ciò, scrive Ellwood, «Forse anche a causa degli orrori che la città ha vissuto, che nessuno nega, niente nella guerra in Italia ha colpito la fantasia cinematografica come la Napoli degli anni '43-'45»[267]. Da questo punto di vista, il rapporto che riporta Ginsborg, redatto dalle forze Alleate per descrivere la situazione della città partenopea parla da sé:

> «Le condizioni di guerra, i bombardamenti, le evacuazioni, la morte dei genitori, ecc., hanno dilatato enormemente il numero di trovatelli e vagabondi. Centinaia di mocciosi dai sei ai sedici anni vagano per le strade di Napoli, rendendosi ogni giorno protagonisti di un numero sempre più alto di episodi di delinquenza: favoreggiamento, prostituzione minorile, far da «palo» durante furti, ecc […] padre Ovidio Serafini ha scritto: «[…] proviamo tristezza nel vedere delle piccole fanciulle gravide o malate, di 13 o perfino 12 anni, inconsapevoli della loro condizione e che continuano a giocare con le bambole, ignoranti del loro stato e della loro futura rovina».[268]

Queste derive sociali vengono portate sullo schermo agli inizi degli anni Ottanta, in modo totalmente differente da De Sica e per mezzo di una «discesa agli inferi, quasi dantesca»,[269] da Liliana Cavani, con il film *La Pelle* (1981) tratto dal romanzo di Curzio Malaparte. Sebbene al centro del film della Cavani non siano propriamente i protagonisti, compaiono anche qui numerose sequenze con bambini, solitamente usati come merce di prostituzione e venduti ai *gourmier* da madri disperate per mangiare. Particolarmente pregnante è la sequenza girata a palazzo San Felice, a cui accorre Jimmy (Ken Marshall),

---

[267] David W. Ellwood, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, cit., p. 56.
[268] Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 45. Si veda anche David W. Ellwood, *The Shock of America Europe and the Challenge of the Century*, cit., pp. 281 – 284.
[269] Francesco Buscemi, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano 1996, p. 119.

per incontrare Maria Concetta (Marianna Tari), una ragazzina dalla faccia d'angelo di cui si è invaghino. Ma come dice Malaparte (Marcello Mastroianni) «abbiamo perso la guerra, le donne e i bambini l'hanno persa più di tutti», e nella Napoli grottesca della Cavani, pullulante di meretrici, ecco che chi rimane casta diventa una figura sacra, la «Vergine di Napoli», da venerare… sì, ma a pagamento, perché viene anche lei costretta, oltretutto dal proprio padre, a prostituire il proprio corpo immacolato al voyerismo dell'Alleato. Con *La Pelle,* i fanciulli non simboleggiano il futuro, ma la sua negazione; non sono una speranza dell'avvenire, ma personaggi intrappolati in un mondo apocalittico, degradati tanto quanto gli adulti e forse anche di più, proprio perché bambini. L'unica cura che ricevono questi fanciulli è quando muoiono: a quel punto, il loro corpo viene lavato e purificato, vestito con abiti nuziali candidi, consacrato e sacralizzato come fosse una reliquia intoccabile da venerare. Tant'è che, dopo aver creato nella sala da pranzo della villa quella sorta di camera ardente per la ragazzina morta sotto i bombardamenti, gli ospiti, ricchi e poveri, compiono una sorta di rito eucaristico bevendo del vino da un calice. Lo spettacolo ripugnante restituisce la mercificazione di qualsiasi cosa: bambini, ragazzette, donne mature e anziane, uomini e prigionieri, nane e vergine, e l'unico modo per scampare a tale decadenza, è la morte.

Se Liliana Cavani, attraverso Malaparte assieme a una buona dose di apocalittica fantasia, racconta la guerra, è anche vero che la fantasia è una peculiarità propria dei bambini, e stupisce constatare che una qualità così acuta, per molto tempo, passi in un certo senso inosservata all'interno delle narrazioni sulla guerra che il cinema offre. Molto probabilmente ciò si lega al fatto che, come nota Rossi:

> «fino almeno agli anni Novanta, i personaggi infantili sul grande schermo vengono spesso trattati non tanto con l'intento mimetico di riprodurre il mondo dell'infanzia in sé, quanto, semmai, come portavoce di problemi tipici del mondo degli adulti. Il bambino diventa dunque una sorta di metafora dell'adulto – funzionale a una critica di un mondo che non è suo – e un mero strumento comunicativo»[270]

[270] Fabio Rossi, *Bambini e cinema*, in «I quaderni di Scienza e Vita», atti del convegno "La famiglia: soggetto sociale e risorsa per il paese" (Messina, 28 – 29 ottobre 2011), 10, dicembre 2012, p. 64.

A ciò, in realtà, fa eccezione *La notte di San Lorenzo* di Paolo e Vittorio Taviani risalente al 1982, che narra lo stesso evento del documentario *San Miniato luglio '44* (1954) girato quasi trent'anni prima, ovvero la strage avvenuta a San Miniato, luogo natale dei due fratelli. Il 22 luglio 1944, venne sganciata una bomba statunitense, per molto tempo creduta tedesca[271], che portò alla morte di una cinquantina di persone rifugiate all'interno del duomo. La vicenda è raccontata attraverso un flashback che parte dagli anni Ottanta, evocato dal racconto di una donna che narra il fatto al figlio e filtrato dal suo sguardo di bambina che all'epoca dei fatti aveva solo sei anni. La strage si inserisce in una sorta di dimensione sognante, favolistica, dove tuttavia non manca l'orrore, che però viene vissuto e consolato dal gioco infantile, poiché come al tempo scriveva Torri, «per fronteggiare la paura, l'irrazionale può valere quanto le argomentazioni razionali: […] una filastrocca è usata come esorcismo verbale per farsi coraggio, per evitare che il buio si impadronisca della coscienza»[272].

In modalità diversa ma pur sempre attraverso lo sguardo di una bambina, o meglio, ragazzina, viene restituita una narrazione alternativa di uno dei giorni più tragici della guerra, ovvero l'8 settembre. In *Io e il re* (1995), diretto da Lucio Gaudino, Matilde (Azzurra Fiume Garelli), una contessina di dodici anni, vive quei giorni della "vergogna" seguiti all'armistizio di Cassibile, in cui il Regno d'Italia rimase senza un governo e senza direttive precise sul da farsi, in modo del tutto personale. Matilde, infatti, ricorda il 9 settembre come un giorno speciale, nel quale ha potuto conoscere e parlare con il re, sentirsi finalmente trattata come un'adulta, sbirciare amoreggiamenti e tradimenti e scoprire come nascono i bambini.

È però a partire dagli anni Duemila, invece, che le caratteristiche tipiche dei bambini, quali la creatività e la fantasia, iniziano a diventare dei mezzi privilegiati per raccontare quegli anni in modo nuovo, assumendo dei punti di vista specifici, anche disinteressati. Innanzitutto, abbiamo *Zoè* (2008), di Giuseppe Varlotta, film indipendente

---

[271] Emiliano Morreale, *La nostalgia e la pietà: La notte di San Lorenzo di Paolo e Vittorio Taviani*, in Vito Zagarrio (a cura di) *Cinema e Storia 2015. Cinema e antifascismo: alla ricerca di un epos nazionale*, cit., pp. 85 – 86.
[272] Bruno Torri, *La notte di san Lorenzo: la favola e la storia*, in «Bianco e Nero», 1, gennaio – marzo 1983, p. 112.

che per mezzo di una bambina (Monica Mania) e il suo sogno costellato da rimandi a personaggi buffi e fiabeschi, spose e principi, il culto del padre eroe, assieme a scene di rastrellamenti, morti e sepolture, ci restituisce una particolare versione della guerra partigiana, in cui, nel finale, il partigiano Luigi (Francesco Baccini), si rivelerà essere lo stesso soldato delle SS che ha tentato di aggredirla.

E sulla stessa scia di Matilde si pone Renato (Giuseppe Sulfaro), ragazzetto nella particolare fase della pubertà, che in *Malèna* (2000) di Giuseppe Tornatore, rimarrà più stregato dall'attraente donna (Monica Bellucci), che preoccupato per la guerra: «avevo 12 anni e mezzo, fu un giorno di fine primavera del 1940, quando la vidi per la prima volta. Lo ricordo benissimo perché quel pomeriggio, mentre Mussolini dichiarava guerra a Francia e Gran Bretagna, io ebbi la mia prima bicicletta». Renato inizierà a seguire e spiare Malena, rendendosi addirittura testimone di uno stupro. Ma soprattutto, fondendo i film del cinematografo con la propria immaginazione, il ragazzino fantastica di salvare la donna come un eroe del peplum o cowboy western, oltre ad avere con lei rapporti erotici. Nel frattempo, assisterà alle più ampie violenze su Malena: innanzitutto sarà la vittima delle malelingue cittadine; subirà uno stupro per la quale ella stessa viene condannata perdendo pure l'affetto del padre; e in seguito allo sbarco degli alleati, dopo aver perso tutto ciò che aveva e aver preso la difficile decisione di prostituirsi, subirà un linciaggio con rasatura dei capelli, da parte delle donne nella piazza del paese. Più che la guerra di Mussolini o l'occupazione, Tornatore, per mezzo di un ragazzino che, in questa fase adolescenziale della vita più che mai ragiona con i sensi primari, racconta nient'altro che la storia delle cattiverie e delle violenze subite da una donna senza particolari colpe. Tuttavia, se confrontato con una produzione più ampia, che racconta la Seconda Guerra come quella esplorata sinora, *Malena* sembra ulteriormente mettere in crisi quella narrazione egemonica o comunque tradizionale, poiché qui il "cattivo'' che appare non è più né il tedesco né nessun altro di coloro che conosciamo, perché, dal punto di vista nuovo e istintivo di Renato, i nemici tra il 1940 e il 1945 non possono che essere i suoi compaesani.

Dando un'occhiata alla produzione più recente che racconta non solo il conflitto bellico, ma anche le campagne coloniali, appare evidente come sia proprio il punto di

vista dei piccoli che permette di trattare argomenti particolarmente difficili. Ad esempio fra i film più recenti si trovano *L'ultima volta che siamo stati bambini* (2023) di Claudio Bisio, che racconta il fascismo e la deportazione degli ebrei da un punto di vista del gioco da parte degli amici, e che *Ho visto un re* (2025) che invece affronta l'argomento della campagna d'Africa e del razzismo, con il piccolo protagonista, figlio del podestà fascista che senza pregiudizi stringe subito amicizia con il prigioniero etiope che tanto gli ricorda il suo eroe dei fumetti Sandokan.

In conclusione, si è esplorato, come il bambino, a partire dal neorealismo, diventi non solo uno dei nuovi protagonisti dello schermo, ma anche un mezzo privilegiato attraverso cui porre uno sguardo di ricostruzione, umanizzazione duplice di speranza di un futuro prossimo da un lato, ma anche di bambino-adulto dall'altro, capace di scendere in guerra pur di recuperare (o almeno cercare di farlo) la propria infanzia. Nei decenni subito successivi, prevale un sentimento di negazione, dell'infanzia e della crescita, che in guerra appaiono invece solo negate, violentate, stuprate, arrivando ad essere semplici oggetti di uno spettacolo macabro, simbolo nemmeno più di rinascita, ma di feticcio divenuto, solo con la morte, sacro e inviolabile. Negli ultimi decenni, al contrario, assistiamo a una rinascita del bambino, e del bambino come fanciullo *tout court* e non più incarnazione dell'adulto, simbolo non solo dell'avvenire, ma anche di nuova opportunità racconto, o meglio, di un «nuovo balbettio».

III

TRA LA STORIA E LA MEMORIA

3.1 Il film come restituzione di un discorso storico

Esplorando l'immaginario cinematografico italiano sulla Seconda Guerra Mondiale, si è cercato di condurre un discorso che tenesse conto del rapporto dialettico di scambio e influenza reciproca fra la produzione cinematografica e il proprio contesto storico. Si è dunque rintracciato, di titolo in titolo, il legame indissolubile con il quadro politico, sociale e pure accademico in cui il film stesso nasceva: dalla necessitata elaborazione del trauma alla ricerca di uno spirito nazionale; dal tentativo di ordinare gli eventi a quello di chiarirli; dal bisogno di celebrare una vittoria a quello di commemorare una sconfitta; dalle crisi della narrazione egemonica e autoassolutoria al tentativo di compiere un esame di coscienza; dalle ammissioni delle colpe, all'immedesimazione nell'altro; dalla necessità di onorare i caduti, all'urgenza del ricordo. Ecco, dunque, che ogni rappresentazione, nelle produzioni che trattano la Seconda Guerra Mondiale, si lega intimamente, prima di tutto, a quello che gli storici definiscono «paradigma antifascista», mostrando una diretta affinità fra le sue crisi e i mutamenti di narrazione e tendenze all'interno dei film. Si pensi, per fare qualche esempio, alla comparsa come protagonisti o al contrario all'assenza dei soldati del Regio Esercito; alla presenza di protagonisti borghesi piuttosto che contadini; alla centralità che ad un certo punto acquistano le Università e il tema dell'istruzione all'interno della narrazione; al mutamento del ruolo della donna che da ancella dell'uomo che rende possibile la sottotrama romantica si trasforma in una significativa protagonista; all'emersione di ideali marxisti e rappresentazione delle proteste; alla presenza della morte e alla modalità di dipingerla, se come martirio necessario o come fallimento. Tutto ciò costituisce il «visibile», e assieme

il "non-visibile", sia inteso come «cecità storica»[273] genuina, che come sorta di "accecamento imposto" dalla censura, che soprattutto nel dopoguerra – come si è visto con diversi esempi analizzando i film in precedenza – ha limitato la libertà creativa, il dissenso e la critica in particolare alle istituzioni, poiché rischiava di mettere in discussione i punti cardine su cui ricostruire una nazione ancora fragile. Per lo storico, dunque il cinema diventa «fonte di storia»[274], attraverso cui indagare l'epoca in cui il film viene prodotto.

Al contempo però, il terreno di indagine si complica ulteriormente, in particolare per il caso studio sulla Seconda Guerra Mondiale, poiché ognuno di questi film restituisce anche il racconto del passato, o meglio, uno dei possibili racconti che spiegano, ciascuno a proprio modo, la guerra. Fink, a proposito di ciò, parla di «duplice viaggio»[275] intendendo da un lato il contesto in cui il film viene prodotto, e dall'altro la narrazione che il film propone allo spettatore. Ci si ritrova dunque inevitabilmente a confrontarsi con due temporalità diverse, le quali da un lato possono essere molto simili e ravvicinate, come nel caso dei film neorealisti girati all'indomani della guerra, dall'altro invece possono richiedere un impegno più attento e minuzioso per individuare gli elementi più moderni. Queste temporalità diventano tre, se tiene conto del punto di osservazione dello studioso, poiché non bisogna mai tralasciare che qualsiasi studio è esso stesso immerso nel flusso della storia, e dunque inevitabilmente influenzato da quella che Sorlin definiva «mentalità»[276] di un'epoca, che può influenzare la selezione e l'attenzione posta sulle fonti.

È interessante ciò che nel 1954, non senza un filo di ironia, Franchini scrive in «Filmcritica» riguardo le potenzialità del cinema nei confronti della storia:

> «il cinema offre allo storico una serie di aperture storiografiche mai prima di questo secolo immaginabili. Direi, tanto per non fare offesa alla verità, che il cinema è in grado di realizzare il sogno più voluttuosamente accarezzato da ogni storico

[273] Cfr. Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit.
[274] Cfr. Marc Ferro, *Cinèma et Histoire*, Denoël, Parigi 1977, tr. En. Naomi Greene, *Cinema and History*, Detroit, Wayne State University Press 1988.
[275] Guido Fink, *Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia*, cit., p. 35.
[276] Cfr. Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit.

antifilosofico che si rispetti: rivivere cioè il passato *ut sic* così com'esso si dovette effettivamente svolgere. […] ciò che il racconto scritto tenterà sempre invano di fare, fermare cioè l'attimo fuggente, il presente che è già passato -, ecco è in grado di farlo la macchina da presa»[277].

Naturalmente Franchini non ignorava il carattere di costruzione e finzione proprio del cinema[278], né pretendeva di sostituire con esso la scienza storica tradizionale. Non parlava di "storia filmata" ma bensì di «storiografia filmata»[279], ovvero della possibilità da parte del cinema di restituire, per mezzo della poetica della settima arte, un discorso-raffigurazione del passato, con la speranza di «affinare il senso storico delle moltitudini, e per conseguenza la possibilità di attenuarne il tendenziale irrazionalismo che, a ben guardare, altro non è se non incapacità di mettersi in un rapporto di civiltà col passato»[280]. Riteneva cioè il cinema in grado di riappropriarsi del carattere vivo del passato[281], facendo immergere in esso lo spettatore e riducendo quel carattere di lontananza a cui invece sembra condurre molta della storiografia tradizionale nel perseguimento dell'obbiettivo di catturare in modo oggettivo un passato in realtà mai completamente afferrabile[282]:

---

[277] Raffaello Franchini, *Il cinema e la storia*, in «Filmcritica», 33, febbraio 1954, p. 75.
[278] Scrive Melanco a tal proposito «E perché nulla accade senza la presenza la consapevolezza dell'uomo, senza il quale non è possibile organizzare il set cinematografico e, quindi, la ripresa delle immagini. La realtà è filtrata attraverso lo sguardo del regista, coadiuvato dagli sceneggiatori, dagli scenografi, dai direttori della fotografia, dai montatori, dai tecnici audio e da tutti gli operatori dal cui lavoro d'insieme nasce un film»; Mirco Melanco, *Paesaggi Passaggi e Passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, cit., p. 13n.
[279] *Ibidem.*
[280] *Ibidem.*
[281] Qui la parola "storia" è intesa in senso ampio come passato, ciò che fu. Si segnala che a causa della polisemia del termine "storia" nella lingua italiana, Rinaldi ricorda la proposta di Benedetto Croce, indicante come "storia" «il complesso dei risultati» della "storiografia" che invece è «l'attività d'indagine»; Giuseppe Rinaldi, *Storia e* memoria, in Luciana Ziruolo (a cura di), *I luoghi, la Storia, la Memoria*, Le Mani, Genova 2008, p. 53 – 54. Per Croce «ogni vera storia è storia contemporanea», coscienza dello spirito, «che nasce immediatamente sull'atto che si viene compiendo, come coscienza dell'atto; […] il pensiero del mio comporre, congiunto necessariamente all'opera del comporre»; Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bibliopolis, Napoli 2007, p. 11 – 12.
[282] È quando Franchini scrive «consapevoli come siamo dell'impossibilità di ricostruire il passato con assoluta esattezza per il semplice motivo che il segno dell'esattezza non è quello della verità», che si può notare una certa insofferenza nella mancanza di un dato più "umano" (emotivo, patetico) nella ricerca storiografica; Raffaello Franchini, *Il cinema e la storia*, cit., p. 75. Si parla nel testo di «oggettività inafferrabile» perché la storia, come il cinema è, citando Miguel de Unamuno, «la sollevazione di ieri, il raccolto di oggi, la festa di domani. Solo con l'oggi, il qui e ora, può comprendersi il concetto di "ieri" o di "laggiù", e non viceversa: il presente è la sola chiave del passato, e solo grazie a quello che accade ora possiamo sapere quel che è accaduto tempo fa» Gianfranco Miro Gori, *La storia al cinema: una premessa*, in *Id*., *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, cit., p. 43.

> «Perché, lasciatemelo dire, la storia è fatta di personaggi, di movimento, di splendori e di miserie; è una scienza visiva, cioè artistica per eccellenza, e solo attraverso le immagini possiamo pensarne i concetti che la governano e la spiegano»[283].

Franchini sembra anticipare per alcuni versi Birò, che rintraccia il «carattere moderno» del cinema nell'opportunità che esso offre, per mezzo del film storico, di «avvicinare la storia alla vita, alla realtà, alla vita quotidiana»[284]. Birò a differenza di Franchini, probabilmente influenzata dal prestigio che il filone neorealista ha come aprifila di una grande produzione che guarda all'"umile", fa riferimento alle «azioni quotidiane della gente semplice»[285] all'interno delle grandi svolte storiche. Su questo punto in realtà interviene Fink, che contesta il fatto che «il cinema sarebbe portato per definizione verso gli aspetti quotidiani anziché quelli ufficiali della storia»[286] che, come si è visto in questo caso studio, ad esempio, con *Il processo di Verona* o *Mussolini ultimo atto*, in realtà viene anch'essa affrontata dal cinema mostrando quei "grandi personaggi storici" che la caratterizzano.

Queste rappresentazioni che vengono restituite dal cinema iniziano ad essere analizzate all'interno degli studi di quella «"piccola storia"»[287] a cui fa riferimento Melanco quando parla del passo in avanti compiuto dagli storici della *Nouvelle Histoire* nell'includere fonti che precedentemente non venivano prese in considerazione negli studi storiografici, in particolare nella definizione di "documento", fra cui il cinema stesso[288]. Ecco dunque che, se per gli storici i film diventano «fonte di storia», in quanto "documenti", al contempo per il pubblico, oltre che offrire spettacolo, il cinema permette

---

[283] *Ivi*, p. 77.
[284] Yvette Biro, *Il film storico e i suoi aspetti moderni*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, cit., p. 21.
[285] *Ibidem.*
[286] Guido Fink, *Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia*, cit., p. 33.
[287] Melanco fa riferimento a Lucien Febvre, Marc Bloch, Jacques Le Goff, Marc Ferro etc. che attraverso l'innovazione nel procedimento storiografico hanno legittimato il cinema come fonte storica; «si parla allora di "piccola storia" perché essa riguarda piuttosto le conseguenze che la «Grande Storia/documento-monumento", quella dei trattati internazionali o delle scelte politiche dei governanti, causa alla vita delle persone e al popolo, suoi diretti interessati»; Mirco Melanco, *Il cinema come fonte e agente di storia*, cit., pp. 24 – 25.
[288] Melanco richiama *Societè du 20° siècle et histoire cinématographique* di Marc Ferro «dove l'autore sostiene che il cinema non è tutto della storia, ma senza il cinema non potrebbe esserci conoscenza del nostro tempo»; *Ivi*, p. 25.

una certa diffusione di un sapere che, come si è detto, inevitabilmente si lega al proprio contesto di produzione.

Il cinema, quindi, imita il procedimento storiografico, poiché attraverso ciascun film elabora dei possibili discorsi per comunicare, in questo caso studio, la Seconda Guerra Mondiale, contribuendo a niente meno che la creazione dell'immaginario su di essa, e addirittura con *Roma città aperta* anticipando «la stessa opera degli storici»[289] in un'Italia ancora in guerra e in parte occupata. Tornando a Franchini, si segnala che per lui il neorealismo (almeno, quel neorealismo "puro" della prima fase), non riesce ancora a restituire la completa idea di ciò che egli intende per «storiografia filmata», ritenendolo piuttosto come una registrazione della cronaca che rimane «all'anticamera della poesia»[290], e probabilmente la questione sta proprio nella ridottissima distanza temporale fra passato rappresentato e contesto di produzione del film.

Si è detto poco fa che lo storico, pur seguendo un metodo scientifico più oggettivo possibile, sarà sempre in qualche modo condizionato dal proprio tempo, sia per quanto riguarda la disponibilità e il tipo di selezione delle fonti compiuta e individuazione degli elementi che ritiene più importanti per ricostruire il discorso storiografico, sia per lo stato dell'arte raggiunto riguardo gli argomenti che intende trattare. Ancor di più, lo spettatore che si reca in sala per assistere a una proiezione (o che oggi guarda un film su un apparecchio casalingo) con lo scopo di passare del tempo libero, fatalmente, se il film dovesse rispecchiare ciò che egli riconosce come "storia", accoglierà quella narrazione sulla guerra che il lungometraggio propone nutrendo e arricchendo il suo immaginario. È quindi interessante indagare, come si farà a breve, come i film sulla Seconda Guerra Mondiale esplicitino allo spettatore la restituzione della Storia; come dichiarino, in altre parole, l'inserimento della narrazione che propongono nel quadro della "Grande Storia ufficiale".

Prima di proseguire, bisogna tener presente che se sia per il cinema storico che per la storia possiamo parlare di costruzione di un discorso storiografico che inevitabilmente parte da un determinato punto di vista, la discriminante maggiore fra il processo del film

---

[289] Pasquale Iaccio, Pasquale Iaccio, *Interpretazione e divulgazione della storia nell'opera di Roberto Rossellini (con un inedito del regista),* cit., p. 25.
[290] Raffaello Franchini, *Il cinema e la storia*, cit., p. 76.

storico e quello della storiografia, sta nel fatto che innanzitutto il cinema, tra i suoi strumenti, utilizza l'invenzione creativa e finzionale, e non è tenuto a soppesare le fonti in base a un'analisi scientifica. Nonostante, infatti, anche la storiografia abbia iniziato, ormai da tempo, a prendere in considerazione testimonianze in forme orali e diaristiche, è pur vero che questi documenti vengono esaminati e analizzati scientificamente, prestando ben attenzione a tener distinta la memoria (o meglio, le memorie), dalla storia. Il cinema, al contrario, è legittimato ad affidarsi anche totalmente a delle memorie soggettive e/o alla fantasia, poiché il suo primo scopo non è quello di restituire una verità storica che risulta essere in realtà irrappresentabile[291]. Nel caso del film che tratti argomento storico, fantasia, estro creativo e memorie si incontrano e amalgamano con gli eventi storici, che man mano che passa il tempo, vengono messi a fuoco diventando maggiormente nitidi.

Infatti, se in *Roma città aperta* Rossellini restituisce il proprio presente, è anche vero che più aumenta la distanza fra film e fatti narrati, più il cinema è chiamato a porsi in un atteggiamento di confronto e dialogo con la narrazione storica propriamente detta, per poter inserire la narrazione cinematografica in un quadro più ampio: ecco quindi che già in *Paisà* le introduzioni con le filmati d'archivio assieme al *voice over*, offrono allo spettatore le coordinate storiche, cronologiche e geografiche, contribuendo a localizzare ogni singolo episodio nella narrazione della «grande Storia» generale.

Questa restituzione cronologica, in realtà, può avvenire in diverse modalità: anche solo in *Anni difficili*, ad esempio, il compito di localizzare cronologicamente le vicende narrate è affidato a tecniche di natura differente. Fin dalla prima sequenza, il film sembra inserire la «piccola storia» della famiglia Piscitello in un contesto molto più ampio, per ora sconosciuto agli stessi personaggi: in una delle prime inquadrature, infatti, compare il protagonista che mentre fa colazione legge il giornale; nell'inquadratura successiva, è

[291] L'unica realtà storica rappresentabile al cento per cento in un film è quella del film stesso, comprendente le scelte di regia, fotografia, montaggio, costumi ecc. Da questo punto di vista, per Fink, che distingue e tratta tre generi di "storicità" differente relativa al film (la storicità tra il film e l'evento rappresentato; la storicità che emerge dalla trama; la storicità del film stesso quando questo "invecchia"), il film «pienamente, veramente "storico"» è quello che ha a che vedere con la storicità della sua produzione, una storicità conferita dal naturale scorrere cronologico del tempo; Guido Fink, *Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia*, cit., p. 32 – 35.

lo spettatore che legge i titoli degli articoli, tra cui il più grande che riporta «Hindenburg è morto. Hitler assume la carica di Presidente e Cancelliere del Reich»; tuttavia, nell'inquadratura ancora successiva, la conversazione dei due coniugi si concentra sul necrologio di un tale «cavalier Percolla», apparendo completamente disinteressati alla geopolitica e alla situazione internazionale. Altri mezzi attraverso i quali lo spettatore ottiene informazioni circa la cronologia degli eventi sono la radio, che si può dire, con uno sguardo d'insieme, va a costituire uno degli elementi immancabili all'interno del cinema che racconta la Seconda guerra mondiale assieme agli annunci dell'entrata in guerra e dell'armistizio di Cassibile, o attraverso l'inserimento di didascalie e filmati d'epoca fascista (solitamente provenienti dall'Archivio Luce).

L'utilizzo di questi strumenti contribuisce altresì a conferire al film un senso di «verità» documentata. Nonostante ciò, è utile, di volta in volta, interrogarsi su come la narrazione ponga lo spettatore nei loro confronti, se in modalità critica o passiva. Infatti, lo scopo originario di molto di questo materiale, soprattutto per quanto riguarda i cinegiornali o i discorsi del duce, non consisteva semplicemente nell'informare, ma bensì nel far propaganda. Il loro utilizzo risemantizzato all'interno dei film, risulta avvenire in due modalità: o, appunto, evocando una determinata temporalità – come solitamente accade, si pensi a tutti gli annunci degli armistizi, o alle introduzioni dei film come in quella di *Tiro al piccione* che si presenta come un vero e proprio documentario –, o assieme ponendosi su quei filmati con uno sguardo critico. Riprendendo l'esempio di *Anni difficili*, se, come si è detto poco fa, all'inizio i personaggi paiono interessati solamente al microcosmo della piccola città di Modica, nel corso del film emerge non solo una sempre maggior attenzione alle notizie internazionali (anche a causa della partenza in guerra del figlio del protagonista), ma si manifesta anche una graduale presa di coscienza e confronto critico con quelle informazioni. Ad esempio, quando Aldo sente la moglie eccitarsi per la notizia dell'avanzamento delle truppe italiane, le dice «e tu sei cristiana? Ti fai il segno della croce, baci il cuore di Gesù… tu, che vai in sollucchero per una città bombardata dove ci sono malati, bambini e donne meglio di te»; o ancora quando alla battuta di Giovanni «credo che [Mussolini] farà un discorso molto prudente, non vuole certo una Germania forte, non è un minchione» segue l'annuncio dell'entrata in

guerra dell'Italia a fianco della Germania, resa alternando le immagini della piccola ma colma e festosa piazza di Modica, a quelle di Piazza Venezia.

Il significato può altresì emergere dal montaggio e dalla giustapposizione dei filmati d'archivio con la narrazione di finzione, creando un effetto di contrasto: si pensi, sempre in *Anni difficili*, alle parole anacronistiche del parroco che celebra il matrimonio augurando la pace, seguito subito dopo da un segmento documentario dove il narratore descrive i fatti che vanno dall'occupazione della Boemia e della Moravia, all'entrata delle truppe tedesche a Parigi; oppure ancora, in *Un giorno da leoni*, l'iniziale felicità scaturita da ciò che si credeva essere la fine della guerra, in cui i protagonisti festeggiano e si abbracciano, seguita dalle immagini documentarie in cui Mussolini, dopo esser stato liberato dai tedeschi, incontra Hitler e gli stringe la mano, dando vita di lì a poco alla Repubblica di Salò; o ancora, per fare un esempio dal nuovo millennio, in *Sangue pazzo*, in cui dopo l'annuncio radio dell'entrata in guerra, Osvaldo (Luca Zingaretti) consola la moglie Luisa (Monica Bellucci) incinta dicendole «Finirà in pochi giorni vedrai. Finirà tutto prima che nasca il bambino», ma poi nella sequenza che segue, si comprende che Luisa ha avuto un aborto.

In ognuno di questi casi, i filmati acquisiscono in un certo senso la nomina al ruolo di testimoni della realtà, nonostante essi non siano mai neutri, non solo perché creati originariamente con un preciso orientamento ideologico e con fini propagandistici, ma anche perché sono essi stessi, in quanto prodotti filmici, il risultato di selezioni, scelte e costruzioni del visibile, di una parte soltanto di una più immensa realtà. Il cineasta, in questo senso, si pone in parallelo con lo storico, poiché, sebbene con obiettivi differenti, entrambi mettono in atto una risemantizzazione del materiale, servendosi di questi documenti e conferendo loro dei nuovi significati all'interno di un più ampio discorso[292], che può essere la ricerca storica, il documentario o anche una narrazione di finzione, partendo dall'assunto secondo cui «fonti e documenti non possiedono alcun significato di

[292] Scrive Tom Gunning «La nascita del documentario avviene nel momento in cui il materiale filmico viene rielaborato e collocato in un contesto discorsivo esplicito per mezzo del montaggio e delle didascalie. Invece che una semplice successione di vedute, il documentario plasma con le prime immagini un argomento articolato» in Bianca Maria Marchetti, *Carlo Lizzani, il realismo e il documentario*, in Gualtiero De Santi - Bernardo Valli (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, cit., p. 63.

per sé. Possono acquisire un significato solo in un contesto, grazie a un sistema di codici e grazie quindi a degli interpreti. In altri termini, secondo il metodo storico, i documenti parlano esattamente per le domande che rivolgiamo loro»[293].

Interessante a questo proposito, è la narrazione che a partire dallo studio dei materiali storici ci restituisce colui che forse più di qualunque altro regista italiano ha restituito gli avvenimenti storici che hanno interessato l'Italia in modo più realistico e verosimile possibile[294], ovvero Carlo Lizzani, con il film *Mussolini ultimo atto* che, assieme al precedente *Il processo di Verona*, si allontana da ciò che è la storia della «gente semplice» a cui faceva riferimento Birò, per rivolgere l'attenzione ai principali protagonisti del Novecento, in questo caso Benito Mussolini, proponendosi di restituire una narrazione che illustra gli ultimi giorni della vita del duce. Se si può dire che Rossellini, con *Roma città aperta,* parta dalla realtà per restituire un discorso storico, ora con Lizzani si parte dalla storia per restituire una realtà che non per forza dev'essere "verità", ma piuttosto quella realtà di cui parlava nel 1954 Franchini, composta da storia ma anche da poesia, *pathos*. Lizzani, in realtà, non abbandona quella che è la traccia indicata dal padre del neorealismo ma, rivolgendosi al passato, come affermava anche lui, comincia un

> «filone che alternava la cronaca alla storia; da una parte la cronaca dei giorni nostri, dall'altra la curiosità per la storia che veniva anch'essa da questo ceppo neorealista, che implicava non solo di uscire per la strada e scoprire il paese dell'oggi, ma scoprire anche il paese di ieri. Quindi ecco il *Processo di Verona* e *Mussolini ultimo atto*»[295].

---

[293] Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria*, cit., p. 60.

[294] Riguardo al lavoro di ricerca condotto Lizzani egli stesso dichiarava «Io e Pirro – e così avrei fatto dopo nei decenni successivi per qualsiasi film tratto da personaggi reali – ci eravamo attenuti a testi incontrovertibili, a testi che potevano essere anche incrociati tra di loro: diari, memoriali, eccetera. Per esempio, per *Il processo di Verona*, a parte i diari di Ciano, anche le memorie di Rachele Mussolini, le varie prese di posizione di Edda Ciano, le dichiarazioni di Mussolini. Tutto questo rendeva il film inattaccabile seppure congegnato drammaturgicamente con quelle che possono essere definite licenze poetiche» in Cristina Ortolani, *Tipologie vs caratteri. Riflessioni sull'uso delle fonti documentarie nei costumi di due film di Carlo Lizzani*, in Gualtiero De Santi - Bernardo Valli (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, cit., p. 111.

[295] Emilio Pozzi, *Varenna 1994. Quattro chiacchiere con Carlo Lizzani*, in Gualtiero De Santi - Bernardo Valli (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Liguori, cit., pp. 146 – 147.

Con *Mussolini ultimo atto* non si parla più di un "uno tra molti" come poteva esserlo l'impiegato Aldo Piscitello, il contadino Tigna, il diciannovenne Marco che compie scelte sbagliate o uno tra i milioni di soldati italiani sbandati l'8 settembre, ma di una figura storica ben precisa, che per ovvie ragioni tutti ricordavano, ma che in pochi conoscevano personalmente. Se al popolo, Mussolini amava presentarsi con un certo genere di personalità e carattere, autoritario, virile e impostato, in realtà la sua figura venne descritta, da chi lo attorniava, in modo molto differente. Non è questa la sede per discutere su come fosse caratterialmente Mussolini o su quale descrizione utilizzata da Lizzani fosse più vicina alla verità, ma è importante sottolineare che Lizzani si rifà a innumerevoli fonti e testimonianze per ricostruire i suoi ultimi giorni e, con un Rod Steiger di cui non tutti hanno particolarmente gradito l'interpretazione[296], lo fa apparire come un uomo stanco e silenzioso, introspettivo e rassegnato dal risvolto degli eventi, ben lontano dal tipico ritratto che tutti avevano (e ancora oggi hanno) in mente. In questo modo Lizzani ci restituisce l'immagine di un uomo reale, concreto, in carne ed ossa, e non l'immagine divistica confezionata dal regime stesso[297]. Nel film, il montaggio dei filmati d'archivio all'interno dei ricordi di Mussolini fa questo gioco: essendo prodotti confezionati dal fascismo, non sono altro che l'idea stessa di colui che ne fu il padre fondatore, ovvero il duce. La sua posa militaresca e virile, con petto in fuori e mani sui fianchi; un popolo che lo applaude e che lo celebra («come indossa l'uniforme il nostro duce, sembra un dio»);

---

[296] A proposito dell'interpretazione di Mussolini, Grazzini scrive: «Rod Steiger? Il confronto col Mario Adorf del Delitto Matteotti non gli giova. Recita Mussolini non è Mussolini Ne ha le smorfie, non la febbre. È difficile credere che dietro il suo faccione di luna piena ci siano furore, amarezza, spavento»; Giovanni Grazzini, *Gli anni Settanta in cento film*, Laterza, 1988 Roma - Bari, p. 239. Scrive invece Chiesi «[Lizzani] venne accusato (in modo alquanto ingiustificato) di avere troppo privilegiato l'umanità di Mussolini sconfitto e quindi di averlo reso oggetto di pietà (lo stesso genere di accuse rivoltegli dieci anni prima per il film su Ciano). In realtà il ritratto del dittatore sconfitto […] è perfettamente equilibrato: come il Gobbo, come Ciano, anche Mussolini è uno sconfitto colto nella caotica disperazione di un *cul de sac*, nell'angoscia di una situazione che non permette più nessuna strategia possibile se non la fuga. Il dittatore è descritto nelle ultime, patetiche illusioni (come quella, fomentata da Pavolini di un esercito di camicie nere nella caserma di Grandela che invece si rivela costituito da pochi ragazzini spauriti), nella desolazione del suo privato (condiviso con l'amante Claretta, che ne condivide la prigionia e la morte), nell'attesa di una sorte che subisce ormai passivamente»; Roberto Chiesi, *Il racconto della sconfitta. Il cinema di Carlo Lizzani e la Storia*, in «Testo e Senso», 14, novembre 2013.

[297] Per l'immagine divistica costruita dalla propaganda di regime, si veda Gian Piero Brunetta, *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, cit., p. 143 – ss. Per i rapporti fra la figura del divo e quella di Mussolini si veda Denis Lotti, *Muscoli e frac: il divismo maschile nel cinema muto italiano (1910-1929)*, Rubbettino, Soveria Manelli, 2016.

ma anche un esercito forte che trionfa, non sono altro che ciò che Mussolini preferisce e vorrebbe vedere. Nel corso del lungometraggio però, e in particolare quando viene fatto prigioniero dai partigiani con i quali più volte ha conversazioni relative alle colpe che lui cerca di scaricare su Hitler[298], l'egocentrismo, la prosperità e l'acclamazione presente nei suoi ricordi inizia a disgregarsi. Il primo flashback-ricordo, mostra infatti la selezione dei filmati di propaganda, con il duce che nega la diffusione di quelli che rendevano manifesti arresti, fucilazioni espropriazioni e persecuzioni degli ebrei; o ancora, più tardi, egli ripenserà a quando aveva ordinato di «liberarsi di questa odiosissima piaga [dei partigiani] col ferro e col fuoco», sempre attraverso i filmati d'archivio. Lizzani sembra, con questa operazione, capovolgere i rapporti che solitamente si istituiscono nel cinema nei confronti della verità fra "immagine documentata" e "finzione", dove quest'ultima si propone come più attendibile.

Ma come si diceva prima, il cinema amalgama la storia alla finzione, che è anche emozione, dramma, *pathos*, che certamente ci sono anche in Lizzani – a partire proprio dalla costruzione della psicologia di Mussolini, dal rapporto con la Petacci, dall'emersione di una sorta di una sorta di coscienza – ma vengono in qualche modo sottomessi all'aderenza alle fonti storiche.

Un processo simile di discorso storiografico incentrato sulla restituzione biografica dell'ultima fase di vita di due personaggi realmente esistiti e famosi, si trova nel film citato poco fa, *Sangue pazzo* di Marco Tullio Giordana, in cui la Storia dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale si intreccia con la Storia del cinema, la vicenda privata e la creatività inventiva di Giordana, che oltre ad essere regista è anche autore del soggetto e sceneggiatore, assieme a Enzo Ungari e Leone Colonna. Sebbene girato e uscito in sala nel 2008, è interessante constatare che l'idea della sua realizzazione risale alla fine degli anni Settanta, periodo nel quale Giordana inizia a raccogliere materiale e intervistare

[298] Attraverso le parole dei partigiani, non emerge solo la colpa di Mussolini, ma in qualche modo tutte quelle responsabilità anche italiane che la narrazione autoassolutoria per molto tempo ha negato: «Avete commesso ogni sorta di atrocità, anche peggio dei tedeschi»; «La guerra civile allora? I fascisti che uccidevano donne e bambini? Dei saccheggi, dei paesi bruciati e rastrellamenti? Le torture, le uccisioni dei prigionieri?»; «Hitler da chi l'ha ricevuto il primo buono esempio? Da lei. Chi ha cominciato a mettere fuori legge e a perseguitare l'opposizione, a distruggere i sindacati, a chiudere i giornali e il parlamento? Lei. Chi ha mandato gli italiani a combattere in spagna e in Abissinia? Chi li ha mandati in Grecia e in Russia a congelarsi? Non Hitler, lei».

conoscenti e testimoni ancora in vita[299]. Il film prende avvio da una storia reale che ha come protagonisti Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, due celebri divi dell'epoca dei telefoni bianchi che in seguito all'armistizio si trasferirono prima da Cinecittà a Venezia, e in seguito a Milano, dove Valenti entrò a far parte della X° Mas. Accusati entrambi di collaborazionismo e di coinvolgimento in crudeli torture effettuate dalla banda di Pietro Koch (nel film interpretato da Paolo Bonanni), vennero fucilati dai partigiani il 30 aprile 1945. La colpevolezza dei due (e in particolare della Ferida) non sono mai state chiare o accertate, ma questo è secondario, perché l'opera di Giordana, come lui stesso specifica «non è un film di *detection* che intende ricostruire "la vera storia di Luisa Ferida e Osvaldo Valenti", ma un'opera di fantasia ispirata a vicende e figure reali. Per questo mi sono permesso di interpretare, sintetizzare, tagliare, eludere, aggiungere, inventare»[300]. Più che essere un film sulla guerra, è un film sul cinema e in particolare su quello strano cinema fascista di Venezia, solitamente trascurato a favore della contemporanea nascita del neorealismo – di cui si discute anche in una scena con un dialogo tra Osvaldo e un regista (Mattia Sbragia) – raccontato attraverso il divismo oggi dimenticato di due attori, in particolare quello di Valenti, personalità resa tragica, vittima delle dipendenze, dell'egocentrismo e della Storia che ben incarna l'immaginario dell'uomo fascista ma declinato al divo decadente. Nonostante ciò, anche in *Sangue pazzo* si parla di guerra, e pure la Resistenza viene raccontata attraverso degli uomini di cinema, in particolare con la figura del partigiano/regista Golfiero Goffredi *alias* Taylor (Alessio Boni), creata appositamente da Giordana e contraltare di Osvaldo.

A restituire la Storia del cinema all'interno della Storia negli anni della guerra è anche Maurizio Ponzi con *A luci spente* (2004). Con un soggetto originale, Ponzi racconta una presa di coscienza, che non è più quella che porta ad abbracciare la Resistenza, ma bensì direttamente il neorealismo. Ambientato questa volta nella Roma occupata, una troupe cerca di girare un film scontrandosi con tutte le difficoltà del momento: budget ridottissimi, attori che vorrebbero andare a Venezia, limiti del coprifuoco, le privazioni,

---

[299] Lorenzo Codelli - Marco Tullio Giordana (a cura di), *Intervista a Marco Tullio Giordana*, in *Sangue* Pazzo, Sperling & Kupfer, Milano 2008; intervista riportata in https://web.archi-ve.org/web/2025110-4151714/https://www.fctp.it/media/pdf/sanguepazzo.pdf
[300] *Ibidem*.

location contese perché «De Sica stava girando a San Paolo»; pellicola che non si trova, comparse che sono disertori, partigiani che si nascondono, il regista che viene arrestato, rastrellamenti e deportazioni, fascisti che denunciano colleghi, etc. Ponzi crea un piccolo microcosmo metacinematografico, dove guerra e cinema convergono, per raccontare la «Redenzione», titolo del film che devono girare, del cinema stesso. Questa Redenzione, e se vogliamo "risalita morale» verso una resistenza-cinematografica che resiste sotto le bombe e l'occupazione tedesca, giunge nel momento in cui il regista Giovanni Forti (Giulio Scarpati) capirà di preferire una storia che «dovrebbe essere ambientata nella periferia di una grande città, niente ville o palazzi, la strada, strade aperte e case abitate per gente comune. Basta con queste commedie ungheresi popolate da aristocratici immaginari!». Anche in questo caso, nella conclusione, tornano dei video d'archivio riguardanti l'arrivo degli americani, che svolgono una funzione diegetica poiché sono le prime immagini che cattura la macchina da presa. Ponzi racconta una fase significativa della storia del cinema italiano, e lo fa attraverso il susseguirsi del *voice over* dei vari personaggi che narra quella particolare esperienza al passato: la varietà delle voci, in questo senso, aggiunge punti di vista, informazioni e opinioni diverse alla stessa vicenda, dando una versione più completa dei fatti.

Questi esempi del nuovo millennio si inquadrano in quella che sembra essere una generale tendenza, cosciente o meno, che punti a ritrovare, rinnovare o in alcuni casi ricreare un'identità italiana, un senso di appartenenza, delle radici fondanti, cosa che il clima politico da un lato incentivava, sebbene in una precisa direzione partitica; dall'altro aveva contribuito a distruggere. In seguito a fatti come la caduta del muro di Berlino il fallimento del PCI, lo scandalo Tangentopoli con l'inchiesta Mani Pulite, la crisi finanziaria, il tentato perseguimento di una sorta di bipolarismo politico, si ampliano sentimenti di diffidenza e scetticismo[301] nei confronti di uno scontro partitico che, come ben esprime il testo di Gaber "Destra-Sinistra'', appare piuttosto superficiale. Nel tentativo di lasciare alla storia la contrapposizione tra fascismo e antifascismo per costruire un'identità nuova[302], promossa soprattutto dal governo Berlusconi con una corsa

[301] Cfr. Umberto Gentiloni Silveri, *Storia dell'Italia contemporanea (1943-2019)*, cit., pp. 247 – ss.; Filippo Focardi, *La guerra della memoria*. *La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 61.
[302] *Ibidem*.

al patriottismo atta a ripristinare un sentimento di fiducia perduto, vengono in realtà a mancare quelle radici che portarono alla costruzione della Repubblica, ovvero una sorta di memoria pubblica collettiva[303] che incarnava dei valori condivisi in cui rispecchiarsi. Inoltre, nello stesso anno delle elezioni del 1994, viene ritrovato il così detto «armadio della vergogna», da cui emersero importanti documenti che comprovavano la complicità italiana nei crimini di guerra di fianco ai nazisti[304], andando a danneggiare ancor di più quella che era la narrazione storica e riportando alla memoria, anche attraverso i nuovi processi che si susseguirono e l'indignazione che, ad esempio, suscitò la sentenza del 1996 a Erich Priebke[305], le vicende accadute tra il 1940 e il 1943.

Ci imbarchiamo dunque verso gli anni Duemila, sopravvissuti ai bizzarri anni Novanta, per i quali Brunetta rileva

> «punti prospettici verso cui confluiscono più autori: la guerra, l'Olocausto, la Resistenza, la Repubblica di Salò, la rivisitazione della storia nazionale del Novecento alla luce di nuove prospettive storiografiche, o del nuovo clima, ma anche in base all'esigenza di offrire degli spaccati differenti di storia generazionale, accentuando comunque il senso della disunità nazionale, cercando non solo di confermare, ma anche di ridiscutere la Resistenza come valore e come elemento comune alla base della nascita dell'Italia repubblicana o di rivederla in un'ottica non più monumentale»[306].

---

[303] Rinaldi divide la memoria fra: memoria individuale; memoria collettiva e memoria pubblica. Quest'ultima, «che pure è collettiva, implica anche un riconoscimento ufficiale da parte delle istituzioni». In questo senso la memoria, che anche a causa di un'ambiguità linguistica viene spesso trattata come sinonimo della storia, arrivare a superare la storiografia che a differenza della memoria, non sempre ha un orizzonte collettivo; Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria*, cit., p. 57.

[304] Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 83 – 84.

[305] Priebke, capitano delle SS, fu uno dei responsabili della strage delle Fosse Ardeatine, prosciolto nell'agosto del 1996 dal tribunale di Roma. Altri processi, riportati sempre dallo studio di Focardi, a cui si fa riferimento sono quelli di Theodor Saevecke, Friedrich Siegfried Engel, Michael Seifert e dei responsabili della strage di Sant'Anna di Stazzema, che scaturiti dal ritrovamento della documentazione, proseguirono dopo il Duemila; Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., p. 81 – 84.

[306] Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi"*, cit., pp. 658 – 659.

Interessante è il film *Tre giorni d'anarchia* (2004) di Vito Zagarrio, che traendo spunto dal vissuto paterno[307], racconta le settantadue ore, vissute da un piccolo paesino della Sicilia, che anticipano l'arrivo degli americani: momenti di libertà, in cui spontaneamente la società cerca di riorganizzarsi, scegliendo come guida il neolaureato Giuseppe (Enrico Lo Verso). Incerto sulle proprie capacità di poter soddisfare il ruolo affidatogli, Giuseppe da un lato è diviso tra le lusinghe di quella parte del popolo che attende gli americani, rispetto a quella che invece guarda alla Rivoluzione russa; dall'altro il dilemma si rispecchia nella doppia relazione che intrattiene con due ragazze di classe sociale diversa. Particolarmente pregnante di significato è il personaggio del padre malato (Luigi Maria Burruano), che fin da quando il figlio è piccolo, gli racconta la storia del nonno che faceva parte dei garibaldini, che «per noi erano nella nostra casa delle immagini sacre». Zagarrio, ripercorrendo questi *Tre giorni*, pone il focus sicuramente sui valori della democrazia e su quella che è la nascita della Repubblica, ma al contempo mette in luce la continuità storica tra ciò che è avvenuto prima e pure la relazione con ciò che verrà dopo, poiché come il regista stesso scrive:

> «molti intellettuali e politici come mio padre, di un sogno rivoluzionario. Ebbene, io ho immaginato che quei cinque anni di storia siciliana fossero sintetizzati in tre giorni «d'anarchia», dove l'anarchia dovrebbe forse chiamarsi «utopia». L'utopia del cambiamento, di una rivoluzione sociale che passa anche per una rivoluzione dei costumi familiari e sociali; quella utopia che la mia generazione ha vissuto nel dopo – '68 e dopo – '77. Quell'utopia che è tornata più volte nella storia italiana, dal Risorgimento alla Resistenza, dall'Autunno caldo a Tangentopoli, e che è stata sempre, puntualmente, sconfitta»[308]

---

[307] Scrive Zagarrio: «Mio padre si laurea nel luglio del '43 a Palermo, sotto i bombardamenti. […] Il 10 luglio è in licenza premio a Ravanusa, un paesino dell'entroterra agrigentino, quando sbarcano gli americani nella costa sud e sud-est della Sicilia. […] Ma in quei pochi giorni di interregno tra lo sbarco degli americani e il loro ingresso in paese, succedono molte cose, e si anticipano quelle idee che poi porteranno a un intenso periodo di elaborazione ideologica, dal '43 al '48: la creazione di una scuola antifascista, la lotta al latifondo, l'occupazione delle terre, il separatismo, la lotta contro la mafia che pure ha aiutato lo sbarco dei «paisà». Poi ci sarà il 18 aprile del '48, la sconfitta del Fronte popolare, la fine, per molti intellettuali e politici come mio padre, di un sogno rivoluzionario»; Vito Zagarrio, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 168 – 170.
[308] *Ibidem*.

L'idea di identità italiana che sembra emergere in questo film, è quella fondata sul patrimonio storico in grado di accomunare – nel bene e nel male – tutto il popolo, con le sue guerre e le sue utopie, i suoi sogni e i suoi trionfi, le opposizioni politiche e le ingerenze esterne, le varie classi sociali e le diverse generazioni, il piccolo microcosmo siciliano con la Nazione italiana. Il film, infatti, richiama più volte una sorta di *film rouge* che parte dai «libri degli antichi greci, che la democrazia l'hanno inventata», come dice lo stesso Giuseppe, per poi giungere alla conquista dell'Unità, passare per gli anni bui del fascismo riconoscendo le colpe (un popolano dirà: «improvvisamente siamo diventati tutti antifascisti, ma il fascismo l'abbiamo tollerato e voluto noi siciliani, noi italiani»), arrivare al caos del dopoguerra e alla successiva riorganizzazione. Una continuità che viene accolta da Giuseppe, studioso di letteratura antica e simbolo di questo legame fra passato e futuro, che non a caso dirà «non possiamo cancellare così il nostro passato, spazzarlo via con un colpo di vento». La storia dell'Unità d'Italia e in particolare l'impresa dei Mille in Sicilia, diventano per Giuseppe, assieme alla figura del nonno garibaldino, un mito a cui fare riferimento per ritrovare e salvare l'identità del suo popolo, messa in discussione dalla guerra e scissa sia dalle divisioni interne, che dalle ingerenze esterne, prima tedesche e poi americane. La dimensione del mito è rafforzata, oltre che dai dialoghi, in particolare dalle sequenze dall'impronta onirica in cui la realtà filmica si fa sogno visionario con l'iconografia dell'eroe-cavaliere che richiama il sacro ma anche l'immaginario western di conquista, come nel momento in cui Billy (Antonio Petrocelli) viene colpito da dei tedeschi, e poco prima di morire immagina dei cavalieri a cavallo che cacciano con la spada il carro armato nemico; o ancora nel finale dove il corteo di popolani in festa va a prendersi le terre guidati da Giuseppe in sella al destriero mentre sventola la bandiera rossa. Alla domanda di Paternò al regista «Consideri *Tre giorni di anarchia* un film storico?» Zagarrio risponde:

> «Lo considero soprattutto una favola sulla rivoluzione dello spirito e dell'anima, sul sogno della libertà e sull'utopia, anche se c'è una sorta di sintesi della storia siciliana negli anni che vanno dal 1943 al '48: la liberazione, l'indipendentismo, l'occupazione delle terre, i movimenti utopici del dopoguerra. In un certo senso si

arriva anche oltre, fino all'Irak di oggi, perché la statua di Mussolini decapitata fa pensare a quella di Saddam»[309].

Alla storia, dunque, iniziano a subentrare l'onirico, il sogno, il mito che inevitabilmente ci conduce a quello che è il tema del ricordo il quale, come si vedrà tra poco, diventerà il tema dominante in questo nuovo millennio per restituire i fatti della Seconda Guerra Mondiale, a partire dall'Olocausto. Parallelamente, si assiste al mutare di una narrazione che, se per molto tempo ha raccontato la storia di quei "uomini semplici" rappresentativi di una realtà popolare più ampia, ora inizia a individualizzarsi, restringendo lo sguardo, come già si è visto in Lizzani il quale si allontana dalla gente comune rivolgendosi alle figure storiche; o in Giordana, che ricostruisce la vicenda singolare dei due divi del muto. Si inizia inoltre a sottolineare la distanza storica dai fatti, attraverso il mito e l'evocazione del passato in Zagarrio, ma anche con l'uso di testimonianze come in Ponzi, e di flashback e cornici introduttive presenti in Giordana.

[309] Cristiana Paternò (a cura di), *Intervista. Vito Zagarrio*, in «www.cinecittànews.it», 1 luglio 2005 https://cinecittanews.it/vito-zagarrio/ (Ultimo accesso: 1 novembre 2025).

3.2 Narrare l'indicibile: l'esigenza della memoria e il simbolico

Poco fa si è detto quanto la memoria diventi un tema protagonista del XXI secolo, dal punto di vista cinematografico ma anche, e soprattutto, istituzionale e sociale, come prova l'istituzione del «Giorno della memoria» con la Legge del 20 Luglio 2000

> «al fine di ricordare la Shoah (sterminio del popolo ebraico), le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subito la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto di sterminio, e a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetti i perseguitati»[310].

La memoria diventa un dovere civile, che si manifesta per mezzo di «cerimonie, iniziative, incontri e momenti comuni di narrazione dei fatti e di riflessione […] affinché simili eventi non possano mai più accadere»[311]. L'iniziativa dello Stato, in realtà, va a configurarsi come una sorta di punto di arrivo di un bisogno di far memoria che aveva posto le prime avvisaglie negli anni precedenti.

Se, tra gli anni Settanta e soprattutto nel corso degli Ottanta emergono quegli studi sul fascismo che contribuiscono a mettere in crisi la narrazione della guerra elaborata sino a quel momento – tanto da venir accusati di revisionismo –, inevitabilmente inizia a essere rivolta una maggior attenzione per quanto riguarda la questione ebraica. È proprio con il 50° anniversario delle Leggi Razziali nel 1988[312] che, affrontando il tema della discriminazione, delle deportazioni, e dell'Olocausto, si è in realtà attivata un'interessante discussione sull'adeguato uso delle memorie[313] le quali, anziché rappresentare

---

[310] Testo della Legge n.211 del 20 luglio 2000 riportata in Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 289 – 290.
[311] *Ibidem*.
[312] Per una ricostruzione degli studi sull'argomento in questi anni, si veda Valeria Galimi, *Politica della razza, antisemitismo, shoah*, in «Studi Storici», 1, gennaio – marzo 2014, pp. 169 – 181.
[313] Lussana scrive: «storia e memoria convergono in una prospettiva di indagine che applica la «soggettività» della memoria all'«oggettività» della ricostruzione dei fatti. […] l'uso storiografico delle memorie, anziché distorcere i fatti soffocandoli nella nebbia di ricordi diversi e a volte contrastanti, arricchisce il quadro narrativo e complica l'azione, restituendo al racconto una pluralità di motivazioni e di coordinate, indispensabili per la rilevazione dei fatti e per la loro trasmissione»; Fiamma Lussana, *Memoria e memorie nel dibattito storiografico*, in «Studi Storici», 4, ottobre – dicembre 2000, p. 1059.

un'alternativa alla storia, sono in grado di diventarne oggetto di studio utile alla restituzione di un discorso storiografico più approfondito. Come scrive Lussana, l'integrazione delle memorie, nella ricerca storica, deriva sia «da un motivo naturale, la graduale scomparsa dei sopravvissuti», e quindi una memoria da salvaguardare dal tempo; ma anche «da un motivo etico […] perché significa scandagliare la storia in tutte le sue pieghe, cogliere in un unico sguardo d'insieme un passato di conquiste e di progresso, ma anche di torti, abusi e sconfitte, gli elementi della civiltà e quelli della barbarie»[314].

Da un lato, la fame di storia investe gli studiosi; dall'altro, la fame di memoria, che Pierre Nora arrivava a definire proprio in questi anni «bulimia commemorativa»[315], affiora in modo quasi complementare nel resto degli spazi, dalle istituzioni politiche, alla scuola, dai monumenti a soprattutto l'ambito culturale, per i quali l'obiettivo non è semplicemente restituire il passato, ma generare, perseguire e diffondere un imperativo morale alla memoria. Come scrive Perra, infatti:

> «Per la maggior parte delle persone l'incontro con l'Olocausto non avviene nella forma scritta di un saggio storico, ma attraverso la mediazione di altri prodotti culturali – film, romanzi, sceneggiati o miniserials televisivi, documentari in videocassette o dvd – offerti dal mercato di massa. Tenendo conto di ciò, parlare della memoria dell'Olocausto oggi significa rendere conto appunto della molteplicità delle sue rappresentazioni».[316]

Assieme al "dovere di far memoria", affiora la dibattuta questione che ha a che vedere con il "diritto di rappresentazione", in parallelo con la discussione che nel frattempo si sviluppa nel mondo degli storici, ci si chiede come restituire, anche nel cinema, la portata di un simile orrore. «Il mondo di Auschwitz si trova al di fuori del

---

[314] *Ivi*, pp. 1079 – 1080.
[315] Brazzoduro, citando l'opera *Les lieux de mèmoire* di Pierre Nora, affronta ancora una volta la questione che riguarda la differenza fra la storia e la memoria, Andrea Brazzoduro, *Una storia di Stato? Leggi memoriali, religione civile, conflitto*, in «Studi Storici», 2, aprile – giugno 2006, p. 406.
[316] Emiliano Perra, *Narrazioni di un trauma: l'Olocausto dalla storiografia al cinema*, in «Discipline Filosofiche», 1, 2006, p. 37.

discorso, così come al di fuori della ragione»[317] scriveva Steiner nel 1967. Ci si ritrova dunque di fronte a un «blocco morale»[318], che se in realtà gli storici riescono a scavalcare poiché dal «punto di vista storiografico, l'indicibile non esiste; esiste al più ciò che non è stato ancora detto. Oppure esiste ciò che ha bisogno di particolari accorgimenti per essere detto. Ma non c'è alcun motivo per assolutizzare alcunché»[319], al contempo, nel cinema, la questione continua a porsi tutt'oggi[320]. In realtà, è proprio il dilemma fra "impossibilità di rappresentare" e "pericolo dell'oblio" che porta alcuni registi, il cui aprifila in Italia nel 1997 è Roberto Benigni, a ricercare nuove chiavi di esposizione di quegli eventi, per restituire non necessariamente i precisi fatti storici che inevitabilmente rischierebbero di condurre a una spettacolarizzazione – o addirittura banalizzazione – della sofferenza, ma piuttosto l'importanza di testimoniare in qualche modo la vicenda, di riproporre e propagare quel «dovere di memoria» di cui si parlava poco fa.

In realtà, esempi meno recenti di film che trattano l'argomento, sebbene siano isolati, non mancano, ed è interessante, prima di addentrarci negli anni Novanta, vedere come alcuni registi abbiano messo in scena il delicato tema anteriormente ai dibattiti dei decenni successivi. Inoltre, come si constaterà, tornano anche in questi film particolari argomenti presenti nella più ampia trattazione della guerra vista fino a questo momento.

---

[317]Citazione di Perra da George Steiner, *Language and Silence. Essays on Language*, Literature, and the Inhuman, Atheneum, New York 1967, p. 123; trad. it., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Garzanti, Milano 2001 in Emiliano Perra, *Narrazioni di un trauma: l'Olocausto dalla storiografia al cinema*, cit., p. 487.

[318] «In particolare, si sostiene che il male assoluto dello sterminio sia inconoscibile e inspiegabile attraverso le categorie del metodo storico. Si ritiene che ciò che è limitatamente razionale non possa in alcun modo comprendere l'irrazionale, se non al prezzo di stravolgerlo completamente»; Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria*, cit., pp. 99 – 100.

[319] *Ibidem.*

[320] Dando uno sguardo al cinema internazionale, alcune opere molto recenti hanno riproposto la riflessione sulla legittimità di rappresentazione. Innanzitutto si pensi a *The Zone of Interest* (2023; *La zona d'interesse*) di Jonathan Glazer, che rinuncia a rappresentare la morte e i campi di sterminio per concentrarsi invece su ciò che avviene "dall'altra parte del muro", volgendo lo sguardo alla vita quotidiana del comandante del campo di Auschwitz Rudolf Höß (Christian Friedel) e alla sua famiglia, confermando l'impossibilità di rappresentare direttamente lo sterminio; o ancora, presentato all'85° edizione della Mostra del Cinema di Venezia, *Holofiction* (2025; *Id.*) di Michal Kosakowski, film realizzato per mezzo del *found footage*, che parte dalla citazione di Claude Lanzmann «La finzione narrativa è una trasgressione. Sono convinto che rappresentare certe cose sia proibito», per restituire non un film sulla Shoah, ma sulla rappresentazione della Shoah, montando sequenze e immagini tratte da film e serie tv; *Holofiction,* in «www.labiennale.org»; https://www.labiennale.org/it/cinema/2025/venezia-classici/holo-fiction (Ultimo accesso: 15 novembre 2025).

Si parte quindi ancora una volta da lui, Roberto Rossellini, che nell'episodio ambientato nel convento dell'appennino tosco-emiliano nel celebre film *Paisà*, inserisce un rabbino ebreo fra i tre cappellani Alleati. Non vi sono né messe in scena né accenni alla persecuzione: il rabbino non è altro che uno tra i diversi americani con cui i personaggi italiani nel film si incontrano e si confrontano, e i frati italiani si preoccupano della sua presenza non solo perché ebreo, ma soprattutto perché non cattolico. Tanto è vero che, adempiendo al dovere biblico di far proselitismo, i frati tentano di convertire lui come anche l'ortodosso, sebbene la presenza di quest'ultimo susciti uno stupore minore perché comunque cristiano. Non solo, al contempo essi cercano di riportare sulla "giusta via'' anche il cappellano cattolico, che dopo gli orrori della guerra sembra aver scordato i propri doveri religiosi. Sempre con Rossellini, un gruppo di ebrei compare anche ne *Il generale della Rovere*, in particolare quando il protagonista viene introdotto nella cella con altri detenuti prima della fucilazione. Qui vi è Scalise (Gianni Baghino) che sentendo rispondere al suo «io non ho fatto niente», con «neanche noi abbiamo fatto niente», dice «ma voi siete degli ebrei». La discriminazione ebraica viene quindi accennata, sebbene sembri più funzionale a definire il tipo di uomo che rappresenta Scalise, ovvero il condiscendente, colui che "paga le tasse'', (come dice lui stesso nel film), che non ha fatto nulla perché a lui il regime tutto sommato va bene, ne condivide passivamente l'ideologia, e con questa le idee discriminatorie. La sua condizione di prigioniero non lo porta a cambiare idea su questo, pensa semplicemente che il suo arresto sia ingiusto: il suo, non quello degli altri, né tantomeno quello degli ebrei, che nelle sue parole sembra trovare una giustificazione.

È qualche anno dopo *Il generale della Rovere* che emergono due film che pongono il focus direttamente sulla questione ebraica: *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo, e *L'oro di Roma* (1961) di Giuseppe Lizzani. Questi film si inseriscono nel più ampio filone degli anni Sessanta che, recuperando il mito della resistenza, esplora nuovi fronti che hanno interessato le vicende di vent'anni prima. Il film di Pontecorvo ha come protagonista una giovane ragazzina ebrea, Edith (Susan Strasberg), che con la famiglia viene deportata in un campo di concentramento. Mentre i suoi genitori vengono immediatamente uccisi nelle camere a gas perché ebrei, Edith riesce a trovare, per mezzo di Sofia (Didi Perego)

detenuta politica, l'aiuto di un dottore del campo che le fa assumere l'identità di Nicole Niepas, un'altra detenuta politica da poco deceduta ma non ancora dichiarata ufficialmente morta. Trasferita in un campo di lavoro in Polonia, la giovane Edith/Nicole appare subito profondamente traumatizzata: perderà l'uso della parola, assumerà uno sguardo completamente vuoto, e rifiuterà di lavarsi e sistemarsi, contrariamente a come invece le consigliano di fare le altre detenute per far sì che superi i controlli e non venga uccisa. In seguito, però, la giovane ragazza comprende che collaborando con i nazisti riceverà in cambio dei vantaggi, diventando ella stessa Kapò (prigioniera-sorvegliante di un settore del campo) sprezzante, violenta e aggressiva nei confronti di chi, in fin dei conti, è prigioniero esattamente come lei. Il film, all'epoca, venne applaudito arrivando a essere candidato all'Oscar come miglior film straniero. Certo non mancavano critiche, che però, come nota Bisoni in uno studio sul film che ripercorre la critica del tempo, più che sulla resa dell'identità ebrea o del campo di prigionia, si concentravano sulla continuità e discontinuità con il neorealismo[321], e sulla frattura che si compie fra la prima parte del film «documentaria» rispetto alla seconda dove prevale la trama «romanzesca»[322].

Rivisto oggi, *Kapò* finisce inevitabilmente per essere giudicato con una mentalità che da un lato tiene conto di una lunga serie di lungometraggi che nel tempo si sono susseguiti sull'argomento, e dall'altro risulta molto più informata e consapevole (anche grazie alla letteratura storica prodotta a partire dagli anni Settanta) riguardo le condizioni dei campi, portando il film a essere oggetto di dura critica, come scrive Pezzetti:

> «*Kapò* risulta una delle più improbabili rappresentazioni della Shoah che la cinematografia abbia prodotto: ridicola l'identità ebraica assegnata alla protagonista, che arriva a giocare a carte con un aguzzino; lontana dalla realtà storica la rappresentazione dei luoghi della Shoah, dal campo di sterminio a quello di

[321] Scrive Bisoni: «Resta il fatto che rispetto alla questione della rappresentazione della Shoah i critici dei primi anni Sessanta privilegiano il problema del collocamento di Kapò entro linee di continuità riconoscibili, cioè il rapporto con la tradizione cinematografica nazionale. Prova ne sia che i giudizi positivi vengono dai discorsi più propensi a vedere linee di continuità tra il film e la causa neorealista24, mentre quelli più negativi da chi sospetta un "tradimento" di quella stessa causa»; Claudio Bisoni, *Il carrello di Kapò visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva*, in Andrea Minuz - Guido Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, Rubbettino, Catanzaro 2013, p. 122.
[322] *Ivi*, pp. 117 – 128;

concentramento, inverosimile l'idillio amoroso dei protagonisti; ideologicamente connotata la confusione che permea tutto il film tra la sorte degli ebrei e quella dei resistenti, che porta ad una banalizzazione della tragedia ebraica; inaccettabile il finale di "redenzione" alla Alessandrini»[323].

Al di là del discorso riguardante la veridicità storica sulla messa in scena dei campi, la differenza principale che sembra investire la visione della critica di *Kapò* attuale rispetto a quella dell'epoca, sembra essere il fatto che oggi si tenti di scorgere in Edith/Nicole un personaggio in grado di farsi rappresentante dell'intero popolo ebraico perseguitato e della vicenda della Shoah, tralasciando spesso la specificità individuale del personaggio. Edith è infatti una ragazzina di quattordici anni, lontana dalla politica e probabilmente inizialmente incosciente del pericolo che corre il suo stesso popolo, dato che, quando vede i propri genitori essere caricati sul camion, decide di intervenire finendo deportata pure lei, nonostante pochi secondi prima una signora le aveva raccomandato di non avvicinarsi all'arresto. Questi elementi, che potrebbero apparire banali, risultano in realtà centrali se poi messi in relazione sia con la differenza di attitudine che c'è fra la ragazzina e le altre donne prigioniere, sia con la redenzione finale presente nel film. Edith, infatti, trascorre l'adolescenza e cresce all'interno del campo di prigionia, dove le vengono negati tutti i punti di riferimento: la famiglia, il legame con la sua comunità etnico-religiosa, la sua stessa identità. A causa del trauma, per mezzo di ciò che Casiraghi definì al tempo una sorta di «sinfonia di degradazione»[324], osserviamo Edith regredire a uno stato istintuale dove l'unica cosa che conta è la sopravvivenza anche a discapito degli altri[325], come viene sottolineato dalla scena in cui divora la patata sottratta a Terese (Emmanuelle Riva). Al contrario, le altre donne mature fanno da contrappeso al deterioramento di Edith/Nicole,

---

[323] Marcello Pezzetti, *Il cinema della Shoah negli anni del grande silenzio (1945-1970): un'introduzione*, in Andrea Minuz - Guido Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, cit., p. 28.
[324] Ugo Casiraghi, *«Kapò» di Gillo Pontecorvo un film sui «lager» nazisti*, in «Unità», 277, 6 ottobre 1960, p. 6.
[325] Scriveva Giulio Cesare Castello qualche mese dopo la presentazione del film al Festival Mar del Plata « Kapò vuole infatti mostrare come la condizione bestiale cui i detenuti (le detenute, nel caso specifico) venivano ridotti potesse provocare, nei più indifesi, atroci modifiche del carattere, come dall'abbrutimento potesse derivare una disperata, fredda e feroce volontà di sopravvivenza ad ogni costo, tale da mutare una fragile vittima, se non in uno spietato carnefice, certo in un alleato dei carnefici, in un. persecutore dei propri compagni di sventura»; Giulio Cesare Castello, *Secondo rapporto sulle cose d'Argentina*, in «Bianco e Nero», 2 – 3, febbraio – marzo 1961, p. 45.

mantenendo dei forti valori e punti di riferimento, anche politico: abbiamo quindi l'anziana russa che continua ad attendere l'armata Rossa; abbiamo Terese per la quale resistere è una questione di dignità dell'essere umano: «c'è qualcosa che se vogliamo non potranno mai strapparci, la nostra dignità» dice ad esempio, o ancora, «Non ti lavi Nicole? È quello che vogliono, vogliono proprio questo. Annullarci, riduci come bestie, noi dobbiamo resistere Nicole […] è un modo per sentirsi esseri umani, per non abbruttirsi del tutto», frase che verrà oltretutto ripetuta dalla stessa Nicole poco prima che Terese si suicidi correndo contro il filo spinato; Sofia invece è una leader e figura forte e combattente, un'oppositrice politica fino in fondo, che quando comprende che è giunta la propria ora, affronta e maledice faccia a faccia il soldato nazista che la fucilerà. La loro non sottomissione al progetto nazista di annullamento dell'essere umano, in tutte le sue forme, si scontra con ciò che invece fa Edith/Nicole per riuscire a migliorare la propria condizione, in una sorta di passivo accomodamento al nemico che inizia con il negare la propria purezza infantile concedendosi sessualmente al carnefice[326]. Edith corrisponde però anche alla figura del "giovane fanciullo" in guerra di cui si è parlato nel capitolo precedente, ora costretto a vivere e crescere in una situazione inumana, e per questo motivo non le si possono recriminare colpe: né quella di rubare il cibo o accaparrarsi le calze dal cadavere di Sofia, né quella di avere a che fare col nemico per migliorare la propria condizione. È il fanciullo libero da ideologie, negato pure di quei pochi riferimenti citati prima a partire dall'azzeramento della sua identità. Il fanciullo che però osserva ciò succede attorno, e sarà osservando la sofferenza che lei stessa ha procurato al prigioniero sovietico Sascha (Laurent Terzieff), che la farà passare da questo istinto "primordiale" al sacrificio per il bene collettivo, morendo per liberare gli altri prigionieri del lager. In questo senso Edith, più che rappresentare l'intero popolo ebraico, diventa un personaggio dinamico, che compie un percorso di risalita morale, che da un lato la farà riappropriare della propria identità, e dall'altro la porterà ad abbracciare genuinamente e spontaneamente la Resistenza, diventandone una martire. Letto in questa direzione, *Kapò*

[326] Interessante è anche, nella disamina di Bisoni, i primi accenni di *sexplotation* che poi sarebbero emersi nel cinema degli anni Settanta, in particolare con il riferimento alla sequenza in cui Edith si spoglia, mostrando le spalle nude allo spettatore, per indossare la divisa a righe; Claudio Bisoni, *Il carrello di Kapò visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva*, cit., pp. 119 – 120.

rientra facilmente nel sentimento generale che permea i film di questi anni, come già all'epoca notava Castello: «Il film va inquadrato in quella reviviscenza di interessi per i soggetti legati all'ultima guerra, che è caratteristica dell'attuale momento del cinema italiano»[327].

In questo contesto rientra anche *L'oro di Roma* di Lizzani, che racconta un episodio reale accaduto a settembre del 1943, quando i nazisti ricattarono la comunità ebraica romana chiedendo cinquanta chilogrammi di oro in cambio della loro salvezza[328]. Lizzani sembra lavorare sulle rotture interne ai gruppi: all'interno del fascismo ne *Il processo di Verona*, all'interno della Resistenza ne *Il gobbo* e in *Mussolini ultimo atto*, con la disputa tra gruppi partigiani e Alleati sul fatto di giustiziare o no il duce; e anche all'interno della comunità ebraica con appunto *L'oro di Roma,* poiché mentre parte di essa consegna tutti i propri averi ai nazisti, un'altra parte sceglie di non cedere al ricatto. A capo di questi ultimi, si pone Davide (Gérard Blain), che alla fine del film imbraccia le armi e va in montagna come partigiano. Anche in questo caso, quindi, non manca l'adesione alla Resistenza, così come non mancherà nemmeno nel successivo film che Lizzani dedicherà alla questione ebraica ben quarantasette anni più tardi, *Hotel Meina* (2007). A differenza di quest'ultimo, che pure ha origine da un fatto reale di una strage avvenuta sul Lago Maggiore, la lotta partigiana all'interno di *L'oro di Roma*, esibisce dei contorni che Pezzetti associa alla lotta di classe:

> «Ancora una volta viene riproposto insistentemente il mito della "passività", inserendovi però un altro elemento: la contrapposizione di classe. Portatrice della "passività", in questo caso, la parte reazionaria della comunità ebraica, ovvero la borghesia, mentre il proletariato – rappresentato dal calzolaio David – è la forza che invano le si oppone. Oggi è chiaro che il presunto conflitto tra le due "anime" della

[327] Giulio Cesare Castello, *Secondo rapporto sulle cose d'Argentina*, cit., p. 45.
[328] Gastone Piperno, Renzo Levi e Goffredo Rocca, testimoni della reale raccolta dell'oro rilasciarono, assieme allo stesso Lizzani, un'intervista a «L'Espresso», in cui confermano l'aderenza ai fatti reali del film e la veridicità riguardo lo stato d'animo di quei giorni. Vengono inoltre messe in luce le invenzioni del regista riguardo il ruolo del Vaticano, che anche se pure nella realtà promise l'oro, non ce ne fu il bisogno in quanto erano già riusciti a raccoglierne abbastanza; AA.VV., *Un colloquio con Lizzani regista del film sulla deportazione degli ebrei di Roma. Perché non si difesero*, in «L'Espresso», 49, 3 dicembre 1961, p. 12.

comunità è più una proiezione del modo di pensare dello stesso regista che una realtà aderente ai fatti storici»[329].

La critica di Pezzetti si concentra quindi su una sorta di stereotipata passività associata al popolo ebraico. Allo stesso tempo, tuttavia, comprendiamo dalle interviste ai diretti testimoni del ricatto, che la "passività" della comunità ebraica, oltre a essere una forma di rassegnazione mista a paura e inconsapevolezza – come viene sottolineato anche nei film in vari dialoghi, in particolare quello tra Davide e la madre –, era altresì una percezione diffusa nell'epoca del film, che in qualche modo si allineava con una più ampia "passività italiana"[330]. Argomenti questi, che lo stesso Lizzani ammette di indagare con *L'oro di Roma*, il quale:

> «non vuole avere un carattere rievocativo: non vuole cioè cristallizzare nel passato un fatto drammatico, ma al contrario intende, se non proprio a dare risposte, per lo meno porre alcune domande che ancora ci assillano. Il processo Eichmann ha sollevato parecchi interrogativi su quello che si potrebbe definire "il mistero" di sei milioni di ebrei morti nei campi di annientamento, di un'enorme massa di uomini e donne che furono vittime d'una [illeggibile] persecuzione. Perché i nazisti infierirono in ogni angolo d'Europa sugli ebrei? Perché milioni d'israeliti sono stati annientati, perché milioni di ebrei, nella maggioranza dei casi si sono lasciati ingannare dai nazisti o hanno accettato un destino avverso senza reagire?»[331].

---

[329] Marcello Pezzetti, *Il cinema della Shoah negli anni del grande silenzio (1945-1970): un'introduzione*, in Andrea Minuz - Guido Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, cit., p. 28 – 29. Si segnala che Pezzetti interpreta in generale il silenzio sulla situazione ebraica dei primi quindici anni del cinema italiano proprio in relazione alla questione ideologica che contrapponeva da un lato l'ideologia comunista, dall'altro il mondo cattolico, motivo per cui sulla questione della deportazione degli ebrei sembra prevalere la chiave di lettura sovietica secondo la quale i prigionieri ebrei erano letti come i prigionieri politici; *Ivi*, pp. 7 – 32.
[330] Affermava Piperno nel 1961 discutendo su questo punto «L'atteggiamento passivo e rassegnato dell'animo ebraico corrisponde alla realtà. […] La colpa della rassegnazione d'allora non si può dare agli ebrei, come non si può rimproverare agli italiani di non essere insorti subito contro il fascismo. Il giudizio storico sull'episodio dell'oro di Roma è che esso è stato la conseguenza di tutto quanto era avvenuto nel periodo precedente, quando il clima d'oppressione e di soffocazione aveva completamente spento ogni impulso di reazione. Mi sembra che l'atteggiamento del gruppo ebraico sia stato purtroppo simile a quello degli altri italiani, che solo molto più tardi hanno cominciato a capire che valeva la pena di rischiare la vita per resistere alle persecuzioni»; AA.VV., *Un colloquio con Lizzani regista del film sulla deportazione degli ebrei di Roma. Perché non si difesero*, cit., p. 12.
[331] *Ibidem.*

Si può inoltre aggiungere che il personaggio di Davide fu creato, a detta del regista, sia per rappresentare i «vari gruppi ebrei sparsi nel mondo» che reagirono in maniera differente ai nazisti[332], sia come «punto di passaggio fra l'ebreo del 1943 e quello d'oggi»[333]. Anche riguardo quest'ultimo elemento si può rintracciare una sorta di assonanza con gli altri film del periodo, poiché Davide è il figlio reazionario, che si oppone e discute con la madre che invece come gli altri "anziani" cede al ricatto, riproponendo in questo modo le avvisaglie dei primi scontri generazionali che già si avvertivano con Zurlini e Maselli in quegli anni[334]. Lo scontro generazionale sembra tornare anche con la coppia di innamorati. Giulia (Anna Maria Ferrero), ebrea, da tempo sembra rinnegare le proprie origini culturali e religiose, allontanandosi progressivamente dalla propria comunità, auto-negando la propria identità. È innamorata di Massimo, cristiano, il quale litiga con la propria madre perché quest'ultima vuole a ogni costo far convertire Giulia che alla fine, pur di potersi sposare, si farà battezzare. Appena però Giulia realizza l'avvenuto rastrellamento del ghetto, torna sui propri passi riconoscendo la propria identità e decidendo di seguire la propria comunità. Il film si conclude dunque con Massimo che arriva al ghetto trovandolo deserto e silenzioso. Come testimonia Lizzani: «abbiamo preso una particella della tragedia, una particella che non s'identifica tanto con il momento della persecuzione quanto con quello preliminare alla distruzione»[335], ciò che avviene dopo, "l'indicibile", viene quindi lasciato all'immaginazione dello spettatore.

Molto simile, è la modalità con cui De Sica quasi dieci anni dopo, conclude *Il giardino dei Finzi Contini* (1970), tratto dall'omonimo libro di Giorgio Bassani uscito nel 1961[336]. Anche qui, infatti, il film si chiude con delle inquadrature fisse delle strade e dei luoghi della città deserti, privi di qualsiasi anima viva, conferendo allo spettatore un senso

---

[332] Riguardo a questo punto si cita e discute nell'intervista la rivolta nel ghetto di Varsavia; *Ibidem.*
[333] *Ibidem*.
[334] *Supra*, p. 45 – 46.
[335] AA.VV., *Un colloquio con Lizzani regista del film sulla deportazione degli ebrei di Roma. Perché non si difesero*, cit., p. 12.
[336] Si segnala che nacque una querelle fra De Sica e Bassani, che pure lavorò alla sceneggiatura del film, a causa della poca fedeltà di De Sica al soggetto originale, si veda Andrea Bettinelli, *Il giardino dei Finzi Contini. Bassani contro De Sica*, in «Il ragazzo selvaggio», 144, novembre – dicembre 2020, pp. 40 – 45; si veda anche, per uno sguardo del tempo sulla disputa fra i due Lino Micciché*, Cinema italiano degli anni '70*, cit., pp. 82 – 84.

di vuoto e tensione. Inoltre, anche in questo caso la narrazione termina con l'arresto e il successivo incontro fra Micol (Dominique Sanda) e il padre di Giorgio (Romolo Valli) confinati in una scuola elementare in attesa di essere deportati. Questa è una scelta di De Sica ben precisa, perché nel romanzo di Bassani è in realtà presente un epilogo ben più doloroso che viene, assieme a tutta la vicenda, immesso all'interno dei ricordi evocati anni più tardi dal sopravvissuto Giorgio (Lino Capolicchio), andando a costituire la cornice della narrazione. Si può aggiungere poi, sempre in relazione con il film di Lizzani, che anche in questo film è rilevabile, come sottolinea Gaetani, quella «visione fortemente politico-ideologica»[337] che recupera l'allusione ad una contrapposizione di classe confinata però nella borghesia: Micol è figlia di una ricchissima famiglia dell'alta borghesia, e quando rifiuta l'innamorato Giorgio, medio-borghese, dicendogli che lo considera come un fratello, il padre di lui fa capire al figlio che questa relazione non potrebbe mai funzionare per differenza di ceto sociale tra i due. Inoltre, emerge anche qui una disputa fra generazioni. Siamo infatti alla fine degli anni Trenta, il governo ha promulgato da poco le Leggi Razziali, motivo per cui gli ebrei iniziano ad essere esclusi da qualsiasi attività. Giorgio viene cacciato pure dalla biblioteca, e quando va a parlare con il direttore, questo tenta di giustificarsi: «sentite, io… abbiate pazienza ma io…», e Giorgio: «eh lo so, lei ha famiglia. tutta l'Italia ha famiglia», sottolineando un'inedita responsabilità del popolo italiano. Questo accomodamento, in realtà, non avviene solo fra gli italiani, ma anche all'interno delle famiglie ebree, con il padre di Giorgio che tenta di minimizzare la questione, ed è qui che affiora la contrapposizione con figlio, che gli dice «sento che stai per arrivare al tuo romanzo preferito […] A dire che Mussolini in fondo in fondo è più buono di Hitler, e che il fascismo è meglio del nazismo!», ancora una volta

[337] Gaetani in realtà si riferisce nel suo saggio al cambiamento subito dalla narrazione sulla Shoah negli anni Novanta, di cui scrive «Notiamo prima di tutto quanto sia venuta meno quella visione fortemente politico-ideologica con la quale esso è stato sovente trattato dal cinema italiano – si pensi ovviamente a *Kapò* (1959) di Gillo Pontecorvo o a L'oro di Roma (1961) di Carlo Lizzani, ma anche al più tardo Il Giardino dei Finzi Contini (1974) di Vittorio De Sica, solo per citare i più celebri – sostituita da uno sguardo più universalizzante secondo il quale, per opporsi allo sterminio degli ebrei, non è necessario essere a tutti i costi di sinistra o far parte della Resistenza. I buoni, ora, possono trovarsi anche tra i collaborazionisti ed essere celebrati in una più generale riproposizione dell'atavico stereotipo degli "italiani brava gente"»; Claudio Gaetani, *This Must Be the Memory. Vent'anni di sguardi del cinema italiano sulla Shoah*, in Andrea Minuz - Guido Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, cit., p. 104.

vi è dunque una sorta di passività nella fascia più anziana rispetto all'insofferenza dei giovani.

Una delle differenze sostanziali nella narrazione cinematografica sulle proibizioni e deportazioni, e che anche in questo caso sembra allinearsi col più ampio filone dei film sulla Seconda Guerra Mondiale degli anni Settanta, è il fatto che emerge, con il film di De Sica, la figura dell'italiano fascista come diretto responsabile degli arresti degli ebrei e, si presume, del loro invio in Germania. Se in *Kapò* gli italiani in divisa non apparivano, e l'arresto della famiglia di Edith avveniva semplicemente per mano dei tedeschi; ne *L'oro di Roma* in realtà l'ardito compare, ma si limita a riprodurre il beffardo personaggio "da trattoria", che discrimina e schernisce l'israelita a parole e con fare sprezzante, obbligandolo a mangiare del maiale. Sempre in Lizzani, inoltre, torna più volte l'immagine del «bravo italiano», con uomini e donne cristiani che collaborano per la salvezza degli ebrei donando il proprio oro, e addirittura con un carabiniere fascista che cede l'orologio. In De Sica, l'arresto da parte dei fascisti diventa anch'esso un fatto poetico, ritratto con un estremo rispettoso freddo realismo, evitando categoricamente quella spietata violenza che avrebbe finito per spettacolarizzare la situazione, come ha ben saputo esprimere Cosulich, che in una retrospettiva su De Sica del 1975, parla di:

> «un regista in primo luogo discreto, dai mezzi toni, appartenente alla razza degli Olmi e degli Ozu, la cui efficacia fu inversamente proporzionale al volume della propria voce. Qualità, queste, che emergono meglio in alcuni film minori o parzialmente riusciti, come […] nel finale del *Giardino dei Finzi Contini*, dove la gentilezza dei persecutori (gli agenti nazifascisti che rastrellano gli ebrei ferraresi) appare molto più agghiacciante della brutalità accreditata dalla tradizione»[338].

In questo senso De Sica, sebbene si fermi alla detenzione nelle scuole, facendo altresì vivere quel momento in modo brutale quanto delicato evocando, nella mente di Micol, i ricordi della sua infanzia vissuti tra quei banchi, restituisce una possibile chiave di rappresentazione della vicenda ebraica, che conduce lo spettatore a generare da sé la

[338] Callisto Cosulich, *A distanza ravvicinata*, in «Bianco e Nero», 9 – 12, settembre – dicembre 1975, pp. 129 – 130.

ferocia degli eventi per mezzo di lievi accenni e poetici contrasti, tra la giovinezza e l'esclusione, il gioco del tennis e la guerra, l'infanzia e la deportazione.

Nei film affrontati finora, come si è detto, i discorsi riguardanti la legittimità di rappresentazione della Shoah non erano ancora oggetto di intenso dibattito come invece di lì a poco sarebbero diventati. A introdurre in maniera significativa il pubblico alla questione, segnala Roghi, sembra essere stato, per mezzo del piccolo schermo, la puntata *Senza memoria* del programma *Milano, Italia*[339] condotto da Enrico Deaglio, con la presenza in studio di storici, filosofi, ex partigiani e politici, e mandata in onda dalla Rai l'8 aprile 1994, aprendo così «la strada ai due temi che predomineranno negli anni successivi: la Shoah e la memoria»[340]. Ecco dunque che, nonostante i pericoli che comporta affrontare un tema così delicato, in questi ultimi vent'anni escono numerosi film che vanno a confrontarsi proprio con la questione ebraica, come *La vita è bella*, *La tregua* tratto dal romanzo omonimo di Primo Levi*, Il cielo cade* (2000) di Andrea e Antonio Frazzi, *Concorrenza sleale*, *Il servo Ungherese* (2004) di Giorgio Molteni, *Hotel Meina, Appartamento ad Atene* (2009) di Ruggero Di Paola, *Terezin* (2023) di Gabriele Guidi, *L'ultima volta che siamo stati bambini*.

Trattandosi di un argomento tanto sfaccettato quanto dibattuto che, per questo motivo, richiederebbe una più ampia trattazione, si affronterà qui un discorso che prendendo in considerazione alcuni di questi film, da un lato traccerà una sorta di continuità rispetto agli argomenti visti finora nella più ampia produzione sulla Seconda Mondiale; dall'altro diventano oggetto di una ricerca che mira a un'innovativa modalità di restituzione del discorso storico per quanto concerne l'orrore della Shoah.

Ad aprire la strada a questa produzione, che in qualche modo conduce, almeno in parte, a una sostituzione del tema della Resistenza e della guerra sul campo con quello la Shoah, è Benigni, che con *La vita è bella*[341], fin dall'incipit del film, ammette per mezzo

---

[339] *Milano, Italia* (1992 – 1994; Rai 3).

[340] Vanessa Roghi, *Resistenza senza antifascismo. La Tv e il dibattito degli anni Novanta*, in Vito Zagarrio (a cura di)*, Cinema e antifascismo. Alla ricerca di un epos nazionale*, cit., p. 106.

[341] Per Brunetta, è proprio Benigni che ha dato il via a un ritorno al passato, in questi anni in cui il cinema italiano è afflitto dalla «povertà degli investimenti è stato comunque percorso da molteplici tensioni creative, morali, espressive, è stato anche inquieto e capace di interrogarsi in maniera diversa sulle micro e macrotrasformazioni, sulla memoria del paese e sui pericoli di perdita della memoria, ha avvertito le trasformazioni profonde in atto e ha cercato in tutti i modi di non recidere i legami col passato, anzi di

della voce narrante che «Questa è una storia semplice, eppure non è facile raccontarla, come in una favola c'è dolore, e come in una favola, è piena di allegria e di felicità»[342]. Benigni, infatti, ricerca attraverso i dispositivi della favola e commedia una nuova chiave per interpretare e restituire l'atrocità: «Nel film poi gli orrori non si vedono, perché l'orrore più lo si immagina e peggio è: come insegna Edgar Allan Poe, mai spiare l'orrore dal buco della serratura. Bastano degli accenni per far sentire che nell'aria c'è un orco, come nei racconti che ci facevano paura da bambini»[343]. L'adozione di questa condotta viene dichiarata fin dalle prime sequenze, in cui Guido giunge dallo zio (Giustino Durano) vittima di un'aggressione avvenuta pochi secondi prima, che alla domanda del nipote «ma perché non hai gridato?», risponde «il silenzio è il grido più forte». Da questo di vista, la prudenza nel trattare la materia da parte di Benigni, alludendo all'orrore senza ricorrere alla rappresentazione esplicita, si avvicina a De Sica, con la differenza che se De Sica non mostra troppo, e quando mostra lo fa attraverso una delicata poetica, Benigni se non mostra, maschera attraverso la favola.

La vicenda, sviluppata da un'idea originale del regista assieme a Vincenzo Cerami, si snoda dal 1939 fino alla conclusione della guerra, dividendosi in due tempi. Nel primo, attraverso l'incontro con buffi personaggi, *gag*, battute e ironia, avviene l'innamoramento e il corteggiamento del principe Guido (Roberto Benigni) nei confronti della principessa Dora (Nicoletta Braschi) con il conseguente matrimonio e nascita del piccolo Giosuè (Giorgio Cantarini). Nel frattempo, iniziano a farsi sentire i primi effetti delle Leggi Razziali alle quali lo spettatore viene introdotto gradualmente: non viene subito chiarito che Guido è ebreo, ma lo si scopre nella sequenza in cui, quelli che lo zio chiama «barbari», vandalizzano il suo cavallo. Guido è un uomo vivace, giocherellone e spiritoso, una sorta di saltimbanco, dove il fare scherzoso e buffonesco è segno di una

---

rivisitarlo alla luce di ottiche differenti. In questo senso proprio *La vita è bella* di Benigni, per la semplicità con cui ad esempio ha affrontato la più immane tragedia del Novecento, ha agito come scintilla che ha innescato un processo destinato a riportare alla luce alcuni aspetti forti dell'anima e dei geni naturali del cinema italiano»; Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi"*, cit., p. 620.

[342] In realtà Lichter sottolinea come questo antefatto non fosse presente nella prima versione, ma venne aggiuntò nel 1998 per gli Oscar; Giacomo Lichter, *La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia*, Andrea Minuz - Guido Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, cit.

[343] Roberto Benigni - Vincenzo Cerami, *La vita è bella*, Einaudi, Torino 1998, p. VII.

vitalità e libertà con la quale il personaggio si oppone al regime, come scrive lo stesso Benigni: «Nel film io sono antifascista non politicamente, ma fisicamente. Proprio il mio corpo è antifascista, le mie orecchie, il mio naso, il mio sguardo sono antifascisti»[344]. A proposito di ciò, si pensi alla scena in cui, fingendosi l'ispettore mandato dal governo nella scuola elementare, inizia a ballare in mutande sopra la cattedra parodiando l'ideologia razzista. La seconda parte del film, invece, inizia con la deportazione di Guido assieme al figlio in un campo di concentramento, seguiti da Dora, non ebrea, salita sul treno per non abbandonare la famiglia dalla quale, nonostante tutto, è obbligata a separarsi. Qui, fin dal viaggio, Guido tenta appunto attraverso la favola e il gioco, di nascondere l'atroce verità al figlioletto, cercando di preservare in lui la bellezza dell'infanzia. Nonostante Benigni ottenga numerosi riconoscimenti e un successo mondiale, con ben otto nomination agli Oscar e tre vittorie[345], è proprio in questa seconda parte che nasce la polarizzazione della critica, divisa tra chi lo considera un grande successo, e coloro che invece lo accusano di aver banalizzato e falsificato la Shoah[346]. Se molte delle accuse si muovono sul fattore del mancato realismo e veridicità storica, a cui si può controbattere che Benigni, come afferma lui stesso, non ha mai pensato di restituire la vera vita nei lager[347], molte altre si riferiscono direttamente all'uso del racconto

---

[344] *Ivi*, p. VIII.

[345] Nel 1999 si aggiudica gli Oscar come miglior film in lingua straniera; miglior attore protagonista a Benigni e migliore colonna sonora a Nicola Piovani. Inoltre, fra i diversi premi, Benigni vinse per *La vita è bella* nel 1998 otto statuette di Donatello (tra cui quello per il miglior film, regia, sceneggiatura, scenografia, attore protagonista) e il Grand Prix della giuria al 51° Festival di Cannes.

[346] Si veda Giacomo Lichter, *La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia*, Andrea Minuz - Guido Vitiello (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, cit., pp. 69 – 84.

[347] Dalle parole di Benigni: «[Il lager] non è ricostruito filologicamente: è «il» lager. Rappresenta tutti i campi di concentramento del mondo, di qualunque epoca. Noi ricostruiamo perfettamente cosa succedeva in quei luoghi spaventosi. Il campo, i costumi, gli oggetti, tutto nel film è reinventato»; Roberto Benigni – Vincenzo Cerami, *La vita è bella*, cit., p. IX. Lichter definisce le accuse riguardanti la veridicità storica «legittime ma anche piuttosto vane», ricordando la volontà «anti-realista» del film. Allo stesso tempo però, richiama quei cliché nella rappresentazione del lager trattati in modo da renderli «poco più che superficiali, significanti senza più significato»; Giacomo Lichter, *La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia*, cit., pp. 69 – 84. Interessante è anche scoprire il parere di uno storico come Mario Isnenghi, che sebbene al tempo affermava che secondo lui «il popolo italiano non ha il senso tragico della propria storia. […] convinto che nella nostra memoria collettiva c'è troppa parodia, troppa leggerezza», in realtà apprezzò il film, che confida di aver guardato – così come per ogni film – come comune spettatore e non storico, definendo il "film storico" come «Un misto di storia e di memoria, di pubblico e di privato. Un prodotto collettivo che non può fornirci la certezza storica, in cui la componente soggettiva, anzi la mediazione fra tante componenti soggettive ha un ruolo molto importante. Non posso chiedere ad una pellicola ciò che chiedo ad un libro di storia. Del resto, uso un modo analogo di giudicare anche quando

favolistico per restituire la tragedia, che, a detta di queste critiche, finiscono per far sì che «l'inganno al bambino si estende allo spettatore; la protezione dell'innocenza infantile diventa infantilizzazione dell'audience»[348], e ancora «Benigni, e con lui il suo spettatore, non viene incoraggiato a sollevare il velo leggero che separa l'illusione dalla menzogna»[349]. Tuttavia, la narrazione di Guido è evidentemente falsa, ed è proprio in questa grande discordanza fra la fiaba e la consapevolezza di cosa fu la Shoah, fra il comico e la tragedia, che nello spettatore si dovrebbero generare turbamento e inquietudine. La palese finzione viene infatti dichiarata sin dall'inizio del film, e più che condurre lo spettatore a un abbandono passivo alla narrazione, lo invita a riflettere sulla doppiezza, e sulla costruzione stessa dell'amorevole menzogna rispetto alla tremenda verità. Benigni non risolve, quindi, il dibattito sulla legittimità della rappresentazione della Shoah, ma anzi lo complica, e da questo punto di vista è illuminante ciò che scrive Canova che, partendo dalle polemiche nate attorno al film che egli descrive come un «sistema comunicativo che ormai funziona solo a compartimenti stagni»[350] si concentra proprio sulla doppiezza tanto criticata che, anziché essere vista come un difetto, diventa per lui un capovolgimento capace di sottrarre «ai linguaggi egemoni della società dello spettacolo i loro binari più collaudati»[351], creando un nuovo senso «fuoricampo»[352]:

> «le due parti di cui si compone *La vita è bella* declinano in maniera diversa lo stesso problema. Nella prima parte – quella più dichiaratamente comica – […] Benigni padroneggia alla perfezione la categoria della causalità: sa che a determinati stimoli o a determinate cause corrispondono determinati effetti e usa questa consapevolezza per far credere al personaggio di Nicoletta Braschi che tutto ciò che accade sia frutto

---

vado a vedere un film tratto da un romanzo. È ovvio, però, che se avverto uno stravolgimento eccessivo provo fastidio», Gabriela Mecucci (a cura di), *Isnenghi: «Un bel film, ma in Italia si sdrammatizza spesso la storia»*, in «L'Unità», 30, 10 febbraio 1999, p. 8.

[348] Giacomo Lichter, *La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia*, cit., p. 77.

[349] *Ivi*, p. 78.

[350] Gianni Canova, *Il fuoricampo del comico*, in «Bianco e Nero», 1, gennaio-marzo 1998, p. 68.

[351] *Ivi*, p. 70.

[352] Per Canova l'immagine che nel film più rappresenta l'operazione di Benigni è quella in cui Guido viene ucciso fuoricampo, potente metafora che simboleggia la libertà del dispositivo della commedia capace di sfuggire a qualsiasi discorso critico, *Ivi*, p. 70. Si può aggiungere che, nonostante Guido sappia di essere condotto alla morte, riesce a preservare fino alla fine l'illusione del gioco nel figlio, il gioco che è ancora una volta quello della commedia.

della sua volontà magica invece che della sua capacità di prevedere e padroneggiare i meccanismi ripetitivi della vita. Nella seconda parte del film, invece, alla causalità comica della vita si sostituisce la casualità tragica del lager. Il personaggio Benigni non costruisce più le sue "rappresentazioni" sulla prevedibile ciclicità della catena causa-effetto, ma sulla capacità di fronteggiare tempestivamente l'irruzione dell'imprevisto e del caso. […] Il comico, il tragico: uno accanto all'altro, uno sull'altro, uno nell'altro. Ancora e sempre, in una coraggiosa anfibologia linguistica e espressiva»[353]

L'operazione di Benigni da un lato porta una ventata d'aria fresca nel cinema italiano, invitandolo a rischiare e delineando altresì un'innovativa linea di rappresentazione della vicenda ebraica fondata sul simbolico, alternativa all'approccio documentario[354]; dall'altro si inserisce anch'esso, per alcuni elementi, in una più ampia produzione che riguarda la Seconda Guerra Mondiale in questi anni. Anche nel caso delle vicende del popolo israelitico, infatti, si può notare come i fatti narrati più che avere la pretesa di restituire un discorso storico, vengono proposti come racconti e memorie personali, che come precedentemente affermato, sono per definizione plurali e non sempre coerenti fra loro. La vicenda narrata ne *La vita è bella*, è infatti racchiusa nella narrazione di colui che, alla fine del film, si scoprirà essere Giosuè, il quale più che narrare l'Olocausto, narra dell'amore e del sacrificio di un padre nei confronti di un figlio.

L'ingenuo punto di vista del bambino e il tema della famiglia, tornano anche in *Concorrenza sleale* di Ettore Scola, il quale mostra diverse assonanze con la prima parte del film di Benigni, che sono già state accortamente messe in luce da Bìspuri[355]. Il film,

---

[353] *Ivi*, pp. 69 – 70.

[354] Curzel parla di «due approcci che hanno contraddistinto tutta la storia del cinema sulla Shoah. Da una parte l'approccio documentario, che mettendo da parte l'intreccio o utilizzando il sostegno di una trama minimale, fonda la sua forza comunicativa sull'impatto delle immagini d'archivio (o riprese a distanza di alcuni anni nei luoghi del genocidio) e soprattutto (a partire dagli anni Settanta) sulle parole dei testimoni. Dall'altra l'approccio che predilige la finzione drammatica, senza esitare a ricorrere a modalità e a strutture narrative spettacolari ed estetizzanti, non tanto per attirare l'attenzione, quanto per accendere l'emozione nello spettatore»; Vittorio Curzel, *Cinema, storia e memoria della shoah*, in Carlo Tagliabue - Flavio Vergerio (a cura di), *Cinema, storia, memoria*, Centro studi cinematografici, Roma 2010, p. 76.

[355] Bìspuri segnala che qualcuno vuole che l'idea originaria di *Concorrenza sleale* sia sorta proprio in seguito alla visione de *La vita è bella*; tuttavia, sottolinea che in realtà la genesi di entrambi i film avviene in modo indipendente, nonostante sia la scelta di far cominciare la narrazione dalla promulgazione delle leggi razziale, sia un certo genere di messa in scena scenografica, e anche appunto il punto di vista del bambino attraverso cui vengono filtrati gli eventi della storia che si abbattono sui semplici, denotano un

ambientato nel 1938, si apre proprio con l'immagine del diario del piccolo protagonista romano Pietro Melchiorri (Walter Dragonetti), mentre lo sfoglia e lo illustra, introducendo così lo spettatore nel suo piccolo mondo, creato da Scola per affrontare, come già aveva fatto in *C'eravamo tanto amati* (1974), l'impatto della Storia e del fascismo sulla gente comune, e in particolare in questo film, l'effetto delle Leggi Razziali nei legami, d'affetto e di conflitto, tra cittadini. Questo variegato microcosmo si concentra tutto nella strada adiacente alla casa dove vive Pietro con la propria famiglia, ed è popolato da anime diverse per carattere, temperamento, politiche e culture: bambini e anziani, borghesi e mendicanti, studenti e professori, comunisti e fascisti, oppositori e collaborazionisti, stranieri e italiani, ebrei e cristiani che si incrociano ogni giorno in via Settimiano[356]. Pietro stringe amicizia con Lele Della Rocca (Simone Ascani), coetaneo ebreo, figlio come lui di un commerciante, Leone (Sergio Castellitto), che fa concorrenza a suo padre Umberto (Diego Abatantuono). Una delle differenze maggiori di *Concorrenza sleale* rispetto ai film precedenti – e in particolare a *La vita è bella* al quale spesso viene recriminata, tra le altre cose, l'autoassoluzione degli italiani – sta il fatto che questo sguardo corale di Scola permette di esplorare l'individualità nell'assimilazione del fascismo da parte di ognuno dei personaggi, rappresentando responsabilità, colpe, coinvolgimenti e resistenze, ma anche manifestazioni differenti della discriminazione e ideologia fascista. Scola, in poche parole, scavalca il «mito del bravo italiano», lo sviscera analizzando una moltitudine di modi di agire differenti, da quelli più collaborazionisti a quelli che più vi si oppongono. La percezione dell'italiano buono viene resa esplicita, e in seguito anche negata, attraverso il personaggio del Conte Treuberg (Claude Rich), lituano ebreo che minimizza il pericolo delle persecuzioni in Italia, dove è giunto per trovare protezione. Ad esempio, quando il nonno di Lele (Jean-Claude Brialy), gli dice: «A voi stranieri vi basta un raggio di sole e tutto vi sembra bello, qui da noi tutto vi sentite in paradiso. Hai mai sentito parlare dell'asse Roma-Berlino?», il lituano risponde «e tu

---

«intimo, profondo e fondato rapporto di parentela» fra i due film; Ennio Bìspuri, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 313 – 314.

[356] Chiarisce Bìspuri «via Settimiano, che non esiste, ma che ovviamente intende richiamare via Ottaviano, la ben nota via romana del quartiere Prati, pullulante ancora oggi di molti negozi di abbigliamento gestiti da Ebrei»; *Ibidem*.

hai mai sentito parlare degli italiani? Non sai che firmano i patti ma poi non li rispettano? Non rispettano nessuna regola, neppure quella del gioco della briscola» e ancora «ma voi italiani siete diversi, non siete come loro. Voi soltanto imitazione». Il «mito del bravo italiano», non a caso, è un tema che in questo periodo veniva in un certo senso rilanciato proprio con l'istituzione del «Giorno della Memoria», per il quale fu scelta la data del 27 gennaio in riferimento alla liberazione di Auschwitz da parte dell'Armata Rossa, dando l'impressione, anche attraverso il ricordo e la celebrazione degli italiani che hanno soccorso le vittime, che si trattasse di una questione solo tedesca[357].

Un altro elemento che compare in Scola e che invece manca in Benigni, portando taluni ad accusare quest'ultimo di negazione del trauma, è quello dell'impatto emotivo e psicologico sul bambino ebreo[358]. In *Concorrenza sleale*, infatti, sebbene Scola non ci mostri né la deportazione né la detenzione in un campo di concentramento ma si soffermi ai momenti che precedono il trasferimento nel ghetto, Lele inizia ad esternare il trauma psicologico dovuto alla proibizione di andare a scuola e all'assistere al clima di preoccupazione e privazione imposte alla sua famiglia. Il trauma del bambino viene reso manifesto da Scola attraverso le balbuzie, e, parallelamente, il padre Leone inizia a soffrire, a causa dei nervi, di problemi d'ulcera. Se in *La vita è bella* l'integrità infantile del bambino dev'essere conservata per poter raccontare la storia nei termini di una favola, ecco che in *Concorrenza sleale* questo non è più necessario dal momento che la voce narrante è quella di Pietro, ovvero uno sguardo esterno che osserva la progressiva discriminazione nei confronti dell'amico ebreo, fino a che non saranno costretti a salutarsi per sempre.

Si può dire che raccontare la situazione attraverso lo sguardo di un personaggio non ebreo, soprattutto di un bambino, permette di assumere quella distanza che consente una narrazione ancor più intima e individuale la quale, non ambendo a rappresentare o farsi

---

[357] Per esempio, riporta Focardi, una delle figure celebrate in grado di rimarcare il «mito del bravo italiano», è quello di «Giorgio Perlasca, che con coraggio e abnegazione mise in salvo in Ungheria migliaia di ebrei»; Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, cit., p. 189.

[358] Scrive Lichter «A costo di sembrare morbosi, chiediamoci: perché Giosuè deve sopravvivere emotivamente e fisicamente integro?»; Giacomo Lichter, *La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia*, cit., pp. 78 – 79.

portavoce di ogni vittima delle persecuzioni, riesce a scansarsi da molte critiche di cui invece è stato accusato Benigni con *La vita è bella.*

In stretta relazione sia con la narrazione di Benigni che con quella di Scola, risulta *L'ultima volta che siamo stati bambini*, di Claudio Bisio, che in qualche modo recupera e sintetizza molti degli elementi affrontati sia nella sezione *Guerra e giovinezza*, che nella creazione del nuovo discorso comico di Benigni. Anche qui, se vogliamo, la vicenda è raccontata in modo favolistico, creata però non più da un adulto che, sebbene con tutto l'amore del mondo, può essere accusato di negare i fatti con la menzogna, ma bensì dai bambini, detentori di uno sguardo puro, vergine e ingenuo, che danno vita a una spontanea "allegra e inconsapevole menzogna". I bambini giocano, inconsapevoli del mondo che li circonda, imitando il comportamento degli adulti con i quali crescono. Italo (Vincenzo Sebastiani), figlio di un membro del Gran Consiglio, è un piccolo ed estremamente disciplinato balilla, abile a montare tende e affrontare missioni come un vero leader che sogna di ricevere una medaglia da Mussolini in persona per sentirsi un eroe; si può dire addirittura un fascista in miniatura poiché riproduce i discorsi dei grandi applicati ai problemi quotidiani dei piccoli generando il riso, come l'optare per dare dell'olio di ricino a una gallina affinché faccia delle uova. Vanda (Carlotta De Leonardis) è un'orfana che vive in un convento con delle suore, educata a essere una "brava femmina", attenta a non compromettersi nemmeno nel dividere la tenda da campeggio con gli altri bambini poiché «tu te la sposeresti una femmina che ha già dormito con un altro? Già non c'ho madre e padre, poi, rimango pure senza marito? siamo appost'»; Cosimo (Alessio di Domenicantonio), figlio di un esiliato; e Riccardo (Lorenzo McGovern Zaini) bambino ebreo. Quando quest'ultimo scompare, deportato assieme alla famiglia dai nazifascisti, gli altri tre amici decidono di partire per la Germania a piedi per liberarlo. Vengono subito seguiti da Vittorio Barocci (Federico Cesari), camicia nera fratello di Italo, e suor Agnese (Marianna Fontana), responsabile del convento in cui vive Vanda. I ragazzini in realtà percorrono solo pochi chilometri, nei quali fanno diverse esperienze: si interfacciano con la morte incappando nei corpi di due soldati uccisi; incontrano i piccoli partigiani-bambini che sottraggono a Italo la divisa; vedono le condizioni di povertà in cui vive una famiglia e decidono di regalare la gallina che avevano rubato; e infine combattono contro i fascisti

liberando la suora e Vittorio che per un malinteso erano stati rapiti e condannati a morte. Alla fine, quando tutti insieme si trovano alla stazione del treno per tornare a casa, Italo, che non vuole rinunciare a liberare l'amico, si confonderà tra un gruppo di deportati e salirà sul treno per la Germania, non facendo più ritorno a casa. Pur rievocando la Shoah, Bisio in questo modo scansa ogni polemica sulla legittimità della rappresentazione della tragedia, poiché, innanzitutto racconta la situazione utilizzando quello sguardo infantile e non direttamente coinvolto nelle persecuzioni che si è già visto con Pietro di *Concorrenza sleale*, ma soprattutto perché quasi immediatamente fa uscire Riccardo di scena. Riccardo rimane un personaggio importante ma non presente, evocato continuamente dalle parole degli amici, mettendo in scena l'affetto che questi provano per lui. Bisio racconta così la persecuzione non con un film sull'Olocausto, ma piuttosto con un film sull'amicizia, sul divieto imposto dal fascismo di questa stessa amicizia e sulla negazione dell'infanzia Nell'ultima scena, infatti, si passa ai tempi moderni, nella stessa stazione ormai abbandonata in cui i due amici hanno visto per l'ultima volta Italo; ora, qui, ci sono due anziani e una bambina, che non sono altro che Vanda, Cosimo e la loro nipotina che chiede: «quindi è qua l'ultima volta che siete stati bambini?», decretando l'interruzione di quella magica illusione giovanile. Anche in questo caso, dunque, la vicenda viene racchiusa in una cornice più ampia che ha a che vedere non più semplicemente con la narrazione di un testimone diventato adulto, ma bensì con il doppio passaggio di testimone della memoria innanzitutto alle generazioni future, e poi al pubblico. I ricordi dei nonni vengono infatti narrati dalla nipote al pubblico, mettendo in scena un passaggio di generazioni che in qualche modo sottolinea una distanza temporale, tema che verrà discusso nel prossimo capitolo.

Si può concludere dunque che, anche nel caso dell'ampiamente dibattuta rappresentazione della discriminazione, persecuzione, deportazione e sterminio degli ebrei, vi sia inizialmente un approccio che si propone di restituire una ricostruzione realistica, sia come messa in scena (come in *Kapò*) che in quanto restituzione dell'evento storico (come in *L'oro di Roma*). Si passa poi a una narrazione che si fa, col tempo, sempre più intima e individuale, che più che alla storia si affida alla memoria, o meglio, alle memorie, plurali proprio perché si configurano come personali. La memoria è però anche impegno

civile, che spesso risponde a quello che si è definito “dovere di ricordare”, portando all’elaborazione di creative soluzioni che prendono avvio in particolare da *La vita è bella*, con la sua dimensione favolistica, assurda e non poco criticata, ma al contempo capace di giungere a un grande pubblico internazionale a cui trasmettere queste memorie.

3.3 La Seconda Guerra Mondiale oggi: rievocazione, ricostruzione e libertà creativa

> *«Ci sono soltanto fatti››, direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni. Noi non possiamo constatare nessun fatto «in sé»; è forse un'assurdità volere qualcosa del genere. «Tutto è soggettivo››, dite voi; ma già questa è un'interpretazione, il «soggetto›› non è niente di dato, è solo qualcosa di aggiunto con Immaginazione, qualcosa di appiccicato dopo. – È infine necessario mettere ancora l'interprete dietro Interpretazione? Già questo è invenzione, ipotesi.*
>
> (Friedrich Nietzsche*, Frammento postumo 7 [60]*, fine 1886 – inizio 1887)

Fin dall'inizio il nuovo millennio, reduce da un disastrato Novecento[359], richiede in qualche modo di essere assimilato nella storia della Nazione – e in maniera più ampia dell'Unione Europea – per promuovere un'identità che riesca finalmente, dopo i vari tentativi dal dopoguerra in poi, a conciliare i cittadini sotto la bandiera di una storia comune. Se attorno agli anni Duemila il "dovere di memoria" acquisisce particolare pregnanza politica, sociale e anche cinematografica, a causa della questione dell'Olocausto, in realtà, come già si è introdotto a inizio capitolo, diventa un tema rintracciabile in un più ampio atteggiamento che ha a che vedere con gli eventi del passato.

---

[359] Rinaldi specifica che la funzione del ricordo ha svolto un ruolo importante in tutte le società; tuttavia, «non in tutte le epoche […] il rapporto con il passato è stato inteso come dovere di memoria» che oggi prevale invece «anche in conseguenza dei drammatici eventi che hanno costellato la storia del Novecento. Come è noto, il Novecento è stato uno dei secoli più cruenti che la storia umana abbia mai prodotto. Un secolo nel quale sono accaduti fatti inauditi come genocidi, crimini contro l'umanità e catastrofi umanitarie»; Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria*, cit., p. 70.

Nel corso del discorso tenuto ad Ascoli per celebrare il 57° Anniversario della Liberazione d'Italia, il Presidente Carlo Azeglio Ciampi definisce la memoria «come forza viva della nostra democrazia»[360], commemorando tutti i convolti: dai partigiani, ai combattenti, dalle vittime delle stragi a quelle dei campi di concentramento; dai caduti in battaglia agli oppressi; dai perseguitati ai resistenti civili, rilanciando in questo modo la narrazione egemonica entro un più ampio sforzo di raggiungere l'ambita «pacificazione», iniziata già da decenni addietro, che il clima e le opposizioni politiche avevano frenato soprattutto negli ultimi anni[361]. Ciampi continua, ammettendo che «Il lavoro della memoria è difficile, complesso, ma è indispensabile per capire il senso del cammino percorso dal 1945 a oggi, […], il lavoro della memoria presuppone la giustizia, non per spirito di vendetta, ma per riaffermare i fondamenti dei nostri ordinamenti, della nostra civiltà»[362]. La memoria diventa dunque un dovere, che viene istituzionalizzato. Si pensi ad esempio, per gli anni della Seconda Guerra Mondiale a tutti quei «luoghi della memoria»[363], per citare Nora, che sono stati istituiti solo a partire dal Duemila, vale a dire dopo almeno sei decadi dall'accaduto. Oltre alla «Giornata della memoria» precedentemente riportata, infatti, abbiamo la Legge 32 del 30 marzo 2004 che istituisce il 10 febbraio come «Giorno del ricordo» per le vittime delle foibe e dell'esodo degli

---

[360] Discorso del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi ad Ascoli, il 25 aprile 2002, riportato in Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 340 – 342.

[361] Qui si fa riferimento alla lotta della memoria patrocinata innanzitutto dalle fazioni politiche, che portò alla contrapposizione tra la strage delle foibe e la visione mitica della Resistenza; che in particolare come si è visto precedentemente, acuisce il dibattito a partire soprattutto dalla fine degli anni Ottanta, per poi propagarsi negli anni successivi inasprendosi intorno ai primi anni Duemila, mettendo in crisi il paradigma antifascista in un più ampio contesto di bipolarismo politico; *Supra*, p. 137. Inoltre, preme aggiungere che Ciampi stesso fu oggetto di dure critiche, accusato da taluni di voler equiparare, con un discorso tenuto a Lizzano in Belvedere l'anno precedente, i combattenti di Salò con la Resistenza, a questo proposito si veda Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, cit., pp. 98 – 100, 335 – 340.

[362] *Ivi*, pp. 340 – 342.

[363] Pierre Norà con «luogo della memoria» intende un luogo simbolico (materiale o anche immateriale) depositario della memoria di una comunità; può quindi trattarsi di monumenti, musei, ma anche di festività, celebrazioni, prodotti anche multimediali che in qualche modo acquisiscono dei significati che hanno a che vedere con l'identità culturale di un popolo. Nora, come scrive Rinaldi, nota che «nel Novecento, il novero dei luoghi della memoria si sia dilatato enormemente, fino a determinare il segno caratteristico del nostro attuale rapporto con il passato. In sostanza, il nostro rapporto con il passato, che fino a ieri era organizzato dalla ricerca storica nell'ambito delle varie storiografie nazionali, oggi sembra essere preferibilmente rappresentato dalla disseminazione, sia nello spazio fisico che nello spazio simbolico, di una miriade di luoghi della memoria»; Giuseppe Rinaldi, *Storia e* memoria, cit., pp. 64 – 66.

istriani, fiumani e dalmati[364]; si pensi anche alla Legge 44 del 5 maggio 2022 che istituisce la «Giornata nazionale della memoria e del sacrificio degli Alpini» il 26 gennaio, in ricordo dei caduti nella battaglia di Nikolajewka durante la ritirata di Russia[365]; e la recente Legge 6 del 13 gennaio 2025, con la «Giornata degli internati italiani nei campi di concentramento tedeschi durante la seconda Guerra mondiale» per il 20 settembre[366], assieme alla costruzione e inaugurazione pubblica di monumenti, musei, assieme ad altre iniziative di vario genere promosse sia dallo Stato, che da enti locali.

Come si è detto all'inizio di questo terzo capitolo, il cinema gode della libertà di selezionare e approcciarsi alle fonti e agli eventi come meglio desidera: condizionato, al massimo, dalle esigenze di produzione e/o commerciali, un film (sebbene nulla vieti di girare dei film anche di finzione con intenti didattici) non per forza deve restituire un sapere storico "oggettivo", ma può affidarsi alle memorie, ai ricordi, alle testimonianze individuali. Se a partire dall'immediato dopoguerra è evidente come anche attraverso il cinema si manifesti un chiaro bisogno di ricostruire la patria, unire il popolo, creare un'identità condivisa che dalle macerie delle città bombardate sia in grado di riunire il Paese, compattare il popolo, dal nord al sud, dagli antifascisti storici ai soldati sbandati, dal proletariato alla borghesia, includendo anche vari tentativi di quella che si è chiamata «pacificazione»; si è anche visto come attraverso le diverse crisi del «paradigma antifascista» la narrazione venga più volte non solo rilanciata, ma anche riattualizzata e riadattata in base ai mutamenti della società. Le cose sembrano complicarsi in modo significativo, per quanto almeno riguarda la rappresentazione del cinema, a partire in dall'ultimo quarto del Novecento, in cui i mutamenti politici conducono a una sorta di disputa di "storie", che in realtà, non sono altro che conflitti di memorie. Come spiega Rinaldi, la memoria risulta «soggetta ad errori, equivoci, dimenticanze […] sempre parziale e incompleta perché è selettiva in base al punto di vista del singolo, alla sua

[364] Legge n.92 del 30 marzo 2004, per il «Giorno del Ricordo», in https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2004/04/13/004G0110/sg (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).
[365] Legge n.44 del 4 marzo 2022, per la «Giornata nazionale della memoria e del sacrificio degli Alpini», in https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2022/05/07/22G00054/SG (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).
[366] Legge n. 6 del 13 gennaio 2025, per la «Giornata degli internati italiani nei campi di concentramento tedeschi durante la seconda Guerra mondiale», in https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2025/01/31/25G00011/sg (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).

condizione o collocazione»[367] e, per questo motivo, appare più adeguato parlare di «una pluralità di memorie che possono conseguentemente essere anche assai divergenti fra loro»[368], entrando in contrasto l'una con l'altra in una sorta di «lotta darwiniana […] per guadagnare l'attenzione, per non cadere nell'oblio»[369].

Un film che, come restituzione della memoria sulla guerra, sembra precedere i titoli che verranno affrontati a breve è un lungometraggio, già citato in precedenza, diretto dai fratelli Taviani, i quali costituiscono una sorta di ponte fra il vecchio e il nuovo secolo. Si sta parlando de *La notte di San Lorenzo*, del 1982. Come già si è messo in luce, la vicenda è filtrata dagli occhi di una bambina che ora narra la propria memoria al figlio neonato[370]. Già all'epoca Torri si chiedeva:

> «Perché proprio oggi, secondo i Taviani, quell'episodio merita ancora di diventare oggetto di una narrazione e nello stesso tempo si carica (o può essere caricato) di significati nuovi e attuali? La risposta è possibile solo a partire dal come quell'episodio viene mostrato, e rivissuto, nel film. E non soltanto perché *La notte di San Lorenzo* è prima di tutto un'operazione estetica che per propria natura richiede un'attenzione prioritaria al come; ma anche perché i Taviani intendono, al fine di contestare implicitamente le tendenze dominanti nel presente, recuperare e riaffermare alcuni valori, non giustificati da apriorismi ideologici, bensì materiati in figure e avvenimenti esemplari, il cui riscontro è subito criterio di verità»[371].

L'esplosione della bomba, la lotta partigiana, la vita comunitaria, vengono raccontati attraverso il filtro della fantasia e insieme della memoria, che li restituisce in modo frammentario, insolito, ricostruito, sognante e fatalmente soggetto all'inganno e all'errore, di cui la narratrice in realtà si rivela consapevole in una delle battute finali che, tornando alla cornice degli anni Ottanta, chiudono il film: «Io non so se le cose andarono proprio in questo modo, io allora avevo solo sei anni». Particolarmente acuta, come nota anche lo stesso Brunetta, è l'osservazione di Isnenghi sulla «doppia polarità tra l'occhio

---

[367] Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria*, cit., p. 56.
[368] *Ivi*, p.58.
[369] *Ivi,* p. 69.
[370] Si veda *Supra*, pp. 121 – 122.
[371] Bruno Torri, *La notte di san Lorenzo: la favola e la storia*, cit., p. 110.

infantile della bambina e la cultura popolare del nonno cantore»[372] il quale, fin dall'inizio del flashback, recita l'*Iliade*, avvicinando quindi la narrazione della nipote all'antica opera omerica. L'abilità affabulatoria del nonno si regge su una memoria che appare al contempo salda ma non esente neanch'essa dagli errori, come quando pronuncia «Éttorre» al posto di "Ettòre". Nello stesso modo, anche la memoria della bambina fattasi adulta, viene narrata in modo quasi epico, che la rende lontana e soggetta a inesattezze, per lo più di natura fantastica.

Guardando agli anni Novanta, diversi sono i film che escono sulla Seconda Guerra Mondiale, anche molto differenti fra loro, nei quali si può tuttavia identificare un tratto caratterizzante comune proprio nella forma del ricordo, o comunque in una modalità di restituzione dei fatti per i quali viene sottolineata la distanza temporale. Questi elementi vengono resi attraverso diversi dispositivi, a partire dei già discussi flashback in *Sangue pazzo*, di *Porzûs* con le relative polemiche di cui si è parlato in precedenza, ma anche nel film *I piccoli maestri* (1998) di Daniele Lucchetti, tratto dalle memorie del partigiano vicentino Luigi Meneghello, *A luci spente* e *Hotel Meina* di Carlo Lizzani, *L'uomo che verrà, Red Land*; o ancora attraverso l'uso del *voice over* del protagonista che narra la propria vicenda biografica spesso in forma diaristica come in *Mediterraneo* (1991), *La tregua* (1997), *La vita è bella* (1997), *Malèna*, *Il partigiano Johnny* (2000), *El Alamein – La linea di fuoco*, *Concorrenza Sleale* (2001), *Onore e lealtà*, *Il sole tramonta a mezzanotte* (2009) di Christian Canderan, *Il comandante*, *La seconda via.* Questi dispositivi marcano la distanza di tali eventi nel tempo, restituendoli in una forma personale, intima, interpretativa e singolare, non atta a restituire un'esperienza condivisa e collettiva, ma un vissuto individuale, specifico.

In un film come *Il partigiano Johnny*, tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di Beppe Fenoglio, non solo la memoria, ma anche la rimozione, diventano dei mezzi attraverso i quali gestire il montaggio: la narrazione diventa frammentaria, quasi caotica, il ricordo si compone di traumi, vuoti e cesure. La Resistenza, pur rimanendo da parte di Johnny (Stefano Dionisi) una naturale presa di

[372] Riportato da: Mario Isnenghi in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani*, ETR edizioni, Fiesole 1985, p. 43; in Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi"*, cit., p. 130.

coscienza morale, non appare come un fatto eroico disinteressato che miri alla sola Liberazione, ma è anche luogo di scontri interni e questioni politiche. È una Resistenza estrema, traumatica, nella quale "nel dubbio bisogna sopprimere"[373], dove si assiste alla continua morte di amici e compagni, in cui non sembra esserci spazio né per la morale, né per l'ideale tanto caro al protagonista, come l'ha definita Luzzatto, un'«esperienza troppo singolarmente febbrile e giovanile per affidare a un cartello di reduci il compito di sottrarla all'usura del tempo»[374]. Dalla coralità della Resistenza degli anni del dopoguerra, ma anche dalla collettività che combatte per una rivoluzione, si passa alla solitudine come unica possibilità sia di sopravvivenza fisica, sia etica: unica via per non compromettere la propria autenticità con ideologie politiche[375] che sul campo di guerra si rivelano sempre fallimentari, rimanendo così fedeli a sé stessi ed essere quell'unico «passero che non cadrà mai»[376]. Ma è la solitudine che porta a fare i conti con la propria memoria fratturata, e dunque ecco che subentra il trauma, in particolare con la sequenza in cui Johnny crolla sopra la neve e, sulle note di "Over the Raimbow" riaffiorano nella sua mente i ricordi dei maggiori shock vissuti. La memoria di Johnny, così personale, così intima, portatrice di una purezza genuina, ma anche così scioccante e frantumata, non potrà mai adeguarsi all'esperienza di altri partigiani. Essa rimane unica testimonianza, una delle tante storie individuali, che lo spettatore del XXI secolo non può

[373] Dalla battuta di Johnny «sopprimete, nel dubbio sopprimete», presente anche nel libro di Fenoglio.
[374] Citazione tratta dall'autore da Sergio Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, Einaudi, Torino 2004, p.54, in Giacomo Manzoli, *Postmodern antifascismo*, in Vito Zagarrio (a cura di)*, Cinema e antifascismo. Alla ricerca di un epos nazionale*, cit., p. 126.
[375] Si tenga presente che il film di Chiesa rimane molto fedele al romanzo, e lo stesso Fenoglio che ha combattuto sia con i Garibaldini che con i Badogliani, pur avendo avuto dimostrato diverse preferenze politiche nel corso del tempo, rimase ben lontano dall'identificarsi totalmente con una certa ideologia. Non a caso, spesso si parla di Fenoglio come di un "antifascista per natura", slegato dalle ideologie, che ciò che offre è una «rappresentazione antiretorica della Resistenza, l'idea di una lotta fondata non sulla legge, ma sulla morale»; *La Resistenza antiretorica di Beppe Fenoglio, lo scrittore partigiano*. *Intervista a Valter Buggione*, in «www.otto.unito.it», 24 aprile 2025; https://www.otto.unito.it/it/articoli/la-resistenza-antiretorica-di-beppe-fenoglio-lo-scrittore-partigiano (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).
[376] Dalla battuta di Johnny «io sono il passero che non cadrà mai. Sono io quel passero», dopo che il mugnaio (Felice Andreasi), dando la notizia della morte di altri due compagni, gli dice «stanno facendovi cascare come passeri. Tu Johnny sei rimasto l'ultimo. Fino adesso hai avuto fortuna però non so quanto durerà. Perché non ti nascondi? Dai retta a me la tua parte l'hai fatta […] tanto a cosa serve? gli alleati vinceranno anche senza di voi, non per offendere ma voi siete la parte meno importante, e allora non c'è bisogno di crepare, no?».

che guardare a distanza. Scrive Rinaldi, riportando Pierre Nora, a proposito delle esperienze del Novecento:

> «Si tratta di memorie spezzettate e frantumate, poiché non sembra esistere più (o pare sia diventata impossibile) una "grande narrazione" capace di dare un senso unitario al tempo trascorso e agli spazi della storia. Così alla storia nazionale unitaria e condivisa si sta sostituendo una miriade di memorie, cariche di connotazioni di valore, con la conseguente creazione di innumerevoli "commemoratori". La prospettiva storica (la storicità) degli uomini e delle donne del Novecento si appresta sempre più a diventare una prospettiva commemorativa al plurale, drammaticamente priva di un qualsiasi orizzonte unitario»[377].

Quella della guerra, sembra diventare un'esperienza restituibile solo attraverso una memoria, che è per natura incompleta e singola, insomma, *Una questione privata*, come il titolo di un altro famoso libro di Fenoglio pubblicato postumo[378], da cui i fratelli Taviani hanno tratto l'omonimo film, *Una questione privata* (2017). Diciassette anni dopo Chiesa, con uno stile differente, anche i Taviani si misurano con il partigiano Beppe, traducendone le parole in immagini, parole che già da sole vanno a tracciare in modo significativo la strada verso un'interiorità psicologica individuale. In quell'atmosfera umida e soffocante delle Langhe, si snodano i ricordi luminosi di una ormai lontana vita di Milton (Luca Marinelli). Qui, anche la guerra partigiana diventa un fatto personale, come indicato dal titolo: sia Milton che Giorgio (Lorenzo Richelmy) sono due partigiani innamorati di Fulvia (Valentina Bellè), e quando Milton scopre che durante la sua assenza, la ragazza e Giorgio passavano parecchio insieme, decide di liberare Giorgio catturato dai fascisti solo per sapere la verità sulla relazione con Fulvia. Sia Fulvia che Giorgio (ad eccezione di una breve inquadratura dove lo si vede di spalle), non compaiono mai nel tempo presente del film, ma vengono evocati attraverso i ricordi di Milton che irrompono in quello che sembra, anche qui, un vagare quasi senza meta, in cui il protagonista si ritrova perennemente da solo, si allontana dai compagni, incontra i genitori e dopo averli abbracciati scappa senza dire una parola, e uccide il fascista in fuga subito dopo aver

---

[377] Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria*, cit., p. 72.
[378] Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Garzanti, Milano 1963.

tentato di avere con lui una conversazione. I ricordi, in questo caso, non sono quelli della guerra, ma quelli che emergono in guerra, quando si pensa alla normalità, al ballo, all'amore. L'impossibilità di avere dei contatti umani per Milton, si rispecchia nelle difficoltà di collegamento fra brigate, restituite con un montaggio frammentato, così come frammentata e caotica risulta essere tutta la vicenda, con la narrazione che salta da un luogo all'altro, da un tempo all'altro, denotando la difficoltà a ricostruire e collegare, per mezzo di un discorso unico e continuativo, la guerra e l'individuo.

Siamo ben lontani qui dalle narrazioni egemoniche, generali e unanimi, che un tempo si proponevano capaci di rappresentare il trauma del popolo italiano: si passa dalla restituzione di un discorso storiografico che mira a essere percepito come ricostruzione storica in grado di fondare una memoria pubblica collettiva, quasi "scientifica" nel caso di Lizzani, a una sorta di privatizzazione dell'esperienza, restituibile non più come un'*epos* delle vicende di guerra, ma solo e soltanto attraverso uno sguardo individuale e di una memoria frastagliata. La restituzione storica, se è ancora possibile, diventa in un certo senso relativa. I vuoti, gli iati, la frammentarietà, aumentano la percezione di una distanza da parte dello spettatore, nel tempo ma anche nella comprensione, nella possibilità di essere in grado di intere quel tipo di esperienza.

Zagarrio, esplorando «quella certa tendenza»[379] del cinema italiano degli ultimi vent'anni, rileva un rinnovamento multiforme che abbraccia sia un cinema considerato di nicchia che uno più commerciale (che riprendendo le formule di Aprà, chiama «fuori norma» e «a norma», rifiutando però le contrapposizioni nette legate a un giudizio valoriale)[380]. Questi mutamenti si rilevano anche nei film che trattano la Seconda Guerra Mondiale, dove da un lato sembra esserci il recupero di una certa estetica neorealista, dall'altro emerge una sperimentazione di forme e contenuti. La prima tendenza è intimamente legata a una riattivata ed entusiasta attenzione per il «cinema del reale» e

---

[379] Per citare il titolo del suo capitolo *Quella certa tendenza del cinema italiano*, che a sua volta fa riferimento al famoso articolo di François Truffaut*, Une certaine tendance du cinéma français,* in «Cahiers du cinéma», 31, 1954, pp. 15 – 29, che Zagarrio prende in prestito per ragionare sul rinnovamento che il cinema italiano ha visto nel nuovo millennio; Vito Zagarrio, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, cit., pp. 38 – 86.

[380] *Ibidem*. Zagarrio fa riferimento a Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013.

quindi per un approccio documentarizzante alla materia filmica che, anche grazie al ruolo delle Film Commision locali, incentiva uno sguardo sensibile verso il paesaggio[381], oltre che a un certo impegno civile come scelta dei temi. Nel secondo caso, la sperimentazione si collega, tra le altre cose, con la rinascita del cinema di genere in forme inedite che mirano al commerciale ma al contempo non escludono una significativa presenza autoriale[382].

Riguardo a questa rinata tendenza al realismo, nella quale proprio per la presenza del tema resistenziale e per un più ampio ritorno al cinema storico, Zagarrio stesso inserisce *Il partigiano Johnny*[383], risulta interessante dare un'occhiata anche a quel cinema a basso budget che, si potrebbe dire, appare per molti versi più libero e slegato da imperativi che hanno a che vedere con la commerciabilità. Al 2009 risale l'opera giovanile *Il sole tramonta a mezzanotte*, girato in digitale con un piccolo budget dal regista, sceneggiatore e produttore spilimberghese Christian Canderan, del quale non risulta indifferente la formazione avvenuta per di più attraverso il documentario, in particolare storico e biografico[384]. Canderan, basandosi sul romanzo biografico *E io sono tuo figlio Gianni* di Fabio Garzitto[385], ricostruisce la storia di Gianni Missana (nel film interpretato da Andrea Mazzoli), un giovane quindicenne partigiano "per caso'', che il 13 luglio 1944 venne impiccato dai nazisti dopo aver subito pesanti torture. Canderan recupera non solo gli anni della lotta partigiana, ma anche dei momenti precedenti alla guerra, evocati in modo alternato attraverso i flashback del protagonista, il quale, in punto di morte, ripercorre la propria vita fin dall'infanzia, come annuncia la didascalia introduttiva: «C'è stato un tempo in cui ogni piccola cosa aveva un enorme valore. C'è

---

[381] Anche il ruolo delle Film Commission è largamente trattato da Zagarrio, per la questione del paesaggio si veda in particolare Vito Zagarrio, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, cit., p. 127 – ss.; da quest'attenzione al paesaggio si sviluppa un nuovo genere di autorialità, che contribuisce a «rafforzare i ponti tra finzione e documentario»; Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905 – 2023*, Einaudi, Torino 2024, pp. 386 – ss.; si veda anche Francesco di Cesare - Gloria Rech, *Le produzioni cinematografiche, il turismo, il territorio*, Carrocci, Roma 2007.

[382] Cfr. Vito Zagarrio, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, cit.

[383] Zagarrio discute anche sulle modalità di restituzione della storia, e in particolare del fascismo, mettendone in luce anche i possibili rischi che hanno a che vedere con un distaccamento dall'ideologia politica e l'emersione di una certa fascinazione e/o banalizzazione di quello che fu il totalitarismo; *Ivi*, pp. 148 – 170.

[384] *Il regista*, in «www.sunfilms.net»; (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).

[385] Fabio Garzitto, *E io sono tuo figlio Gianni*, Olmis, s.l. 2008.

stato anche un tempo in cui la vita di un uomo aveva meno valore di un pacchetto di sigarette», evocando un mondo passato e irrecuperabile visto quasi nostalgicamente nella sua semplicità attraverso l'evocativo bianco e nero che ne accentua la distanza. Quelle piccole cose dall'«enorme valore», attraverso inquadrature preziose e delicate, mostrano la vita contadina friulana di un tempo: la bellezza di lavarsi il viso sul catino al mattino, una preghiera, un paio di zoccoli di legno, un ardente *fogolâr*, l'innocenza di un bambino che a contatto con la natura si interroga sulla morte di un uccellino, le chiacchierate degli anziani in osteria, la cura dell'orto, le conversazioni con il nonno. Una vita contadina osservata con uno sguardo documentarista, accompagnata da quello che ricorda l'infantile e dolce suono di un carillon, semplice e faticosa allo stesso tempo, su cui si scagliano in contrapposizione l'orrore dei rastrellamenti e le violenze dei nazisti. Anche qui si tratta di una vicenda personale, raccontata in modo soggettivo post morte dalla voce dello stesso giovane protagonista, coinvolto nella Resistenza come staffetta per «un pacchetto di sigarette» promesso in cambio.

A evocare la realtà folkloristica contadina di un mondo apparentemente tanto distante da oggi è anche Maura Delpero, con il pluripremiato *Vermiglio* (2024), realizzato con un budget poco più alto di 4 milioni. Il film si inserisce in una produzione italiana che negli ultimi anni denota un accrescimento dell'interesse da parte del cinema nei confronti dell'argomento storico. Nello stesso anno, infatti, per citare alcuni titoli fra i più discussi, esce *Campo di battaglia* di Gianni Amelio ci trasporta in un ospedale della Prima Guerra Mondiale, *Eterno visionario* di Michele Placido durante il fascismo nella vita di Pirandello, *Napoli – New York* di Salvatores e *Il treno dei bambini* di Cristina Comencini nel dopoguerra, *Gloria!* Di Margherita Vicario che ci porta nella Venezia settecentesca; *Il tempo che ci vuole* di Francesca Comencini agli anni di piombo, *I dannati* di Roberto Minervini nella guerra di secessione americana, *Berlinguer - La grande ambizione* di Andrea Segre agli anni Settanta; l'anno precedente si erano visti *Il comandante, Lubo* di Giorgio Diritti, *C'è ancora domani* di Paola Cortellesi, *Rapito* di Bellocchio, *La bella estate* di Laura Lucchetti, *La Nouvelle Femme (Maria Montessori - La Nouvelle Femme)* di Lèa Todorov.

Vermiglio, dal canto suo, è ambientato nell'omonimo comune della Val di Sole tra il 1944 e il dopoguerra, e si concentra sulle vicende che interessano la famiglia Graziadei. Anche Delpero, laureata in Lettere e per molto tempo insegnante, inizia la sua esperienza cinematografica attraverso il documentario, andando a sviluppare una poetica che poggia su una particolare sensibilità al reale, ben visibile anche in un film di finzione come *Vermiglio*. Quest'approccio emerge non solo nelle liriche inquadrature, per di più fisse, del paesaggio catturato nella sua semplice schiettezza, ma anche nel modo di indagare, porsi e restituire la vita del paese contadino trentino, luogo nativo del padre della regista[386], non prescindendo da un'attenta indagine sul campo, si può dire etnografica, atta a documentare la memoria del luogo e del tempo:

> «C'erano tante cose che già facevano parte della mia memoria. Ho fatto tantissime interviste, registrando i racconti di novantenni, che si ricordano meglio il loro passato di quello che han fatto ieri, con un grande amore e una grande sofferenza per i propri ricordi. È una valle che mantiene molto, che ci tiene alla memoria. Ho trovato tanti oggetti originali. Lavoro così, con fotografia, scenografia, costumi: fornendo tanti materiali e riferimenti. E reimmaginando quel mondo pittoricamente: pensando all'*autochrome*, alle fotografie dipinte, a pochi colori primari, a una base desaturata su cui dovevano sbalzare pochi colori, l'azzurro, piccole punte di rosso vermiglio. Ho pensato alle porcellane danesi, al Segantini dell'inverno, a dipinti come *Le cattive madri*»[387].

Ecco dunque che la regista, un po' come nel precedente film trattato, ci restituisce con delicatezza e profondo rispetto le piccole azioni quotidiane, un tempo così abituali nella

---

[386] In un'intervista per «Il Gazzettino», Delpero rivela le origini del film: «Questo film nasce da un sogno […] poco dopo la morte di mio padre egli mi apparve in sogno ed era un bambino di sei anni. In quel sogno mi raccontava della sua infanzia passata a Vermiglio. Per me è stato un ritorno alle origini grazie a quel sogno, perché mai avrei pensato razionalmente di fare un film legato a quei luoghi, a quella famiglia. Mio papà aveva dieci fratelli, tutti più grandi di lui, e con lui se ne stava andando un mondo che invece volevo ostinatamente trattenere»; Giuseppe Ghigi (a cura di), *«Il mio ritorno in montagna: da un sogno»*, in «Il Gazzettino», 209, 3 settembre 2024, p. 15.

[387] Il titolo inizialmente doveva essere *La sposa di montagna*, mutato in seguito, perché, come testimonia la stessa regista: «Io preferisco la coralità, narrativamente e politicamente: amo la pluralità di sguardo. È una cosa che l'industria teme, abituata come è al *viaggio dell'eroe*, a un protagonista con cui lo spettatore empatizza»; Giulio Sangiorgio (a cura di), *Lessico famigliare - Intervista a Maura Delpero*, in «www.filmtv.it», 9 maggio 2025; https://www.filmtv.it/articoli/1962/intervista-a-maura-selpero-regista-di-vermiglio/ (Ultimo accesso 3 novembre 2025).

vita contadina e rurale da essere spesso trascurate nelle restituzioni cinematografiche. La mungitura di una vacca, scaldare il latte sulla stufa, lavarsi in una tinozza, utilizzare il lavatoio, celebrare la messa tridentina, dividere un solo letto in tre sorelle, indossare un abito da sposa grigio al matrimonio, seguire il ritmo della natura e delle stagioni. Delpero però, ci pone faccia a faccia anche questioni come l'analfabetismo, il divieto di entrare in Chiesa per quaranta giorni dopo il parto affinché il corpo «si purifichi», famiglie numerose in cui i figli «muoiono come mosche» per infezioni come «lo strangolin»[388], il delitto d'onore (sebbene questo avvenga in Sicilia), la diffidenza e il sospetto verso ciò che si percepisce come straniero ma che non è altro che un "Altro" italiano (dalla battuta di Cesira: «tua cugina con un forestiero. Doveva sposare uno dei nostri»; o dell'uomo dell'osteria «vogliono tornare alle sottane della mamma, questi del sud»), l'idea che «l'uomo è il timone del carro: se non c'è, va dove vuole» radicata soprattutto nelle donne più anziane, ma anche nelle più giovani, come Flavia (Anna Thaler) che chiede ad Ada (Rachele Potrich): «a te piacerebbe essere un uomo? […] possono sposarsi e anche lavorare». Delpero dunque rievoca, con uno sguardo sicuramente affascinato dalla storia e dalla poesia delle sue immagini, ma al contempo critico, senza negare anche ciò che invece appare più scomodo.

Ancora una volta dunque è la memoria, assieme alla volontà di restituire la microstoria e la vita di un tempo che col passare dei decenni rischia di essere dimenticata, che stimolano la creazione di un film che si distingue dagli altri titoli selezionati agli Oscar e candidati alla Mostra di Venezia, non tanto per il tuffo nel passato – poiché, come si è visto, l'attrazione per la storia in questi anni non manca –, ma piuttosto per la forte attenzione alla specificità. Quest'ultimo elemento si manifesta in particolare con la rischiosa scelta di girare il film interamente nel dialetto locale (fanno naturalmente eccezione i due personaggi siciliani), il quale non è più un dialetto italianizzato con l'emersione di qualche espressione gergale come in tanto cinema vernacolare che mirava a mettere in scena un certo genere di regionalità capace però di rappresentare un'eterogenea identità nazionale, ma piuttosto una dichiarazione di identità territoriale che per essere compresa può richiedere degli intermediari, come i sottotitoli. Insomma,

[388] Modo dialettale per indicare la pertosse.

nel film, il paese di Vermiglio, non ambisce a essere una sineddoche di una realtà più ampia e generale, ma semplicemente rappresentazione di sé stesso. Questi elementi, che ricalcano il realismo dell'opera, hanno portato molti ad associare la regista a Ermanno Olmi[389], oltre che ricordare anche un film trattato in precedenza che è *L'uomo che verrà* di Diritti, girato in dialetto bolognese, con una particolare sensibilità verso il paesaggio, capace di rievocare, in mezzo all'orrore della tragedia, la vita contadina dell'appennino emiliano.

La differenza con il film di Diritti, è che nel film di Del Però la guerra c'è, ma non si vede: non ci sono bombardamenti, rastrellamenti, battaglie, rappresaglie o lotte partigiane; al massimo passa «il pippo», come il piccolo Pietro Graziadei (Enrico Panizza) chiama l'aereo da caccia Alleato. Certo, i giovani uomini non ancora arruolati devono far attenzione e nascondersi ma, come dice il padre (Tommaso Ragno), «qua i tedeschi non ci vengono più». Vi sono però gli echi, della guerra: la miseria, la sofferenza, il silenzio di chi torna e le affermazioni di chi li vede tornare, i discorsi degli uomini in osteria, il contegno delle donne, ma soprattutto l'arrivo di Pietro Riso (Giuseppe De Domenico), il soldato siciliano che giunge al paese dopo aver disertato.

Il film è un film corale, come testimonia anche la scelta del titolo che identifica una collettiva realtà paesana[390], e segue le vicende, i traumi e le aspirazioni di tutta la famiglia: da Lucia, che si sposa con Pietro dopo averci concepito un figlio insieme, fino a quando lui, partito per la Sicilia una volta finita la guerra, promettendo di tornare al più presto, verrà ucciso da una donna con cui era sposato prima di partire per il fronte, conducendo Lucia alla depressione e poi alla crisi post-partum; Ada, profondamente devota ma tormentata dal senso di peccato per la propria libidine e per il fatto di essere attratta dalla turpe Virginia (Carlotta Gamba), prenderà i voti religiosi; la giovanissima e

---

[389] Federico Fumagalli (a cura di), *«Vermiglio» di Maura Delpero, premio a Venezia: «Il mio omaggio inconsapevole a Olmi»,* in «www.bergamo.corriere.it», 17 settembre 2024; https://bergamo.corriere.it/notizie/cultura-e-spettacoli/24_settembre_17/vermiglio-di-maura-delpero-premio-a-venezia-il-mio-omaggio-inconsapevole-a-olmi-2ebc19f0-1eaf-499b-a6fd-6e073fa21xlk.shtml (Ultimo accesso 4 novembre 2025); «Delpero si inserisce nella linea di Ermanno Olmi ("L'albero degli zoccoli", "Torneranno i prati"). Ma non è un'imitazione: questo notevole film […] è un apporto attivo e vitale»; Giorgio Placereani, *La densità dei gesti e degli sguardi Vermiglio vince con la sua coralità*, in «Messaggero Veneto», 230, 27 settembre 2024, p. 46.

[390] Giulio Sangiorgio (a cura di), *Lessico famigliare - Intervista a Maura Delpero*, cit.

intelligente Flavia, la quale di nascosto sottrae i libri al padre (Tommaso Ragno), fino a quando questi non le permetterà di proseguire gli studi; ma anche Dino, considerato una delusione per il padre ma che, silenziosamente, salva la vita a Lucia; la madre (Roberta Rovelli), che desidererebbe un maggior affetto da un marito che poco la considera e quest'ultimo, Cesare, professore del paese, uomo severo ma colto, che spesso sembra preferire alienarsi in un proprio mondo fatto di Chopin, Vivaldi, poesie e narrativa, anziché comunicare con chi lo circonda.

Delpero dimostra, con *Vermiglio*, che per parlare degli anni Quaranta non bisogna per forza confrontarsi con nazisti, fascisti o partigiani, ma ci si può concentrare anche sulla vita che, nonostante tutto, continua, anche se con difficoltà, e questo particolare punto di vista è profondamente innovativo. Delpero, infatti, ci mostra una realtà alternativa della guerra, che fino a questo momento non era mai stata rappresentata, portando sullo schermo quella parte del Paese che durante gli scontri civili rimase fuori dal campo dei combattimenti diretti, in cui più che i tedeschi o la politica, le difficoltà maggiori che affliggevano la gente furono la miseria e la condizione di giovani uomini partiti al fronte, dispersi o tornati «storti» (come afferma Cesira riguardo il proprio figlio). La guerra, tuttavia, non costituisce semplicemente lo sfondo della vicenda, ma una sorta di motore per gli stessi mutamenti della società e del concetto di famiglia: sicuramente per la storia di Lucia, che rappresenta uno dei frequenti casi in cui durante la guerra una ragazza autoctona si innamorava del soldato che veniva "da fuori", da cui si può scorgere la riproposizione del tema dell'incontro con l'Altro; ma anche, più in generale, perché la guerra porta al «passaggio della società dal collettivo all'individuale»[391]. Un'individualità che emerge anche con la memoria incomunicabile, come dice ad esempio Flavia, «quelli che tornano dalla guerra hanno i segreti, sembra che gli abbiano tagliato la lingua»; con la parola ammutolita e il trauma ineffabile, come per lo shock e la crisi *post partum* di Lucia, oltretutto in un contesto in cui non si parla di depressione; l'isolamento come è anche quello del padre, in un mondo interiore inaccessibile agli altri, dove nutrire l'anima

[391] Corinne Corci, *Maura Delpero, atlante dell'incanto,* in «www.vogue.it», 26 agosto 2025; https://www.vogue.it/article/maura-delpero-intervista-vermiglio-film (Ultimo accesso: 13 novembre 2025).

conta di più che nutrire il corpo; l'emigrare dal quell'intimo microcosmo, soprattutto per le giovani donne, per poter avere più possibilità.

Per concludere la questione che ha a che vedere con il riacceso interesse per il reale di cui si è parlato facendo riferimento a Zagarrio, assieme al recupero e restituzione di una certa memoria storica, risulta interessante aprire una piccola parentesi per citare l'esempio di *Il varco* (2019). Si tratta di un film sperimentale, diretto da Federico Ferrone e Michele Manzolini, costruito attraverso il *found footage* di filmati d'archivio[392] che vengono narrati attraverso il racconto originale di un soldato (voce di Emidio Clementi), di cui lo spettatore non saprà mai il nome né vedrà mai il volto, poiché tutto il film si configura come una lunga soggettiva del soldato stesso. Tra il materiale visivo d'archivio, sono in realtà state aggiunte poche inquadrature registrate dai due registi, sempre in bianco e nero che, nonostante mostrino chiaramente la distanza temporale a causa dell'abbigliamento e dalla presenza di automobili moderne, vengono inserite perfettamente nella narrazione ambientata nel 1941 al fronte sovietico, in qualche modo accorciando la distanza fra la Seconda Guerra Mondiale e le guerre in corso tutt'oggi, a cui la didascalia introduttiva al film stesso fa riferimento.

Si diceva quindi, che se da un lato vi è uno sguardo al reale, più intimo, riferito in particolar modo al cosiddetto «film d'autore», dall'altro invece si sviluppa un tipo di cinema comunemente inteso come «commerciale», che mira invece a posizionarsi internazionalmente. In realtà, come specificano anche Brunetta e Zagarrio, nel nuovo millennio la distinzione tra un «cinema alto» e uno «basso», che spesso contiene un pregiudizio valoriale, diventa sempre meno netta e significativa, come si evince in particolare dai numerosi titoli che partecipano e vengono premiati ai festival[393]. Ciò

---

[392] Lo stesso Zagarrio, all'interno del suo libro, cita diversi esempi di *found footage* che prende piede nel nuovo millennio in particolare per le possibilità offerte dal digitale, e in diversi casi, per particolare necessità durante il lockdown a causa del Covid 19, contribuendo ad assottigliare la linea di distinzione fra documentario e finzione; Cfr. Vito Zagarrio, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, cit.

[393] Brunetta in particolare fa riferimento all'80° edizione della Mostra Internazionale del cinema di Venezia, nel 2023, che definisce «un mix perfetto di cinema d'autore rappresentativo di diverse generazioni e film di genere, con investimenti importanti e capacità di guardare a un mercato non solo italiano e con straordinarie performance attoriali»; Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905* – 2023, cit., pp. 472 – 473. Inoltre, Brunetta afferma che talvolta è proprio il successo autoriale a trainare quello commerciale, come nel caso del premio Oscar del 2014 a *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino; *Ivi*, 372.

contribuisce a far guadagnare una «nuova visibilità» generale al cinema italiano[394], la quale apre la strada a sperimentazioni di natura differente. Tra queste sperimentazioni, vi è anche quella che ha a che vedere con il genere, e in particolare con la commistione di generi che trae la propria eredità da un lato dal cinema italiano, e dall'altro da Hollywood.

Molto interessante, relativamente all'oggetto di studio qui trattato, è l'opera di Gabriele Mainetti *Freaks Out* (2021), prodotto con un importante budget stimato tra i 13 e i 14 milioni di euro. Mainetti, reduce da *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015), fonde insieme la guerra con lo spettacolo, i bombardamenti, la persecuzione ebraica, l'emarginazione, il nazismo, l'idea di una razza superiore, la lotta partigiana con il fumetto, i supereroi, i freaks di Tod Browning[395], l'azione, gli effetti speciali, il circo; i Radiohead con "Borsetta nera" citando *Sotto il sole di Roma* di Castellani, i Guns 'n Roses con "Bella Ciao", dimostrando un ricco immaginario e una nutrita cultura cinematografica che va da Spielberg a Monicelli, da Leone a Tarantino, senza tralasciare l'eredità cinematografica italiana. Impossibile, ad esempio, non pensare agli scugnizzi di *Paisà* quando, in una delle prime sequenze del film, la carrozza dei protagonisti passa vicino a dei bambini che fumano sigarette sopra un accumulo di macerie, così come viene spontaneo ricordare Pina in *Roma città aperta* nella scena in cui la giovane Matilde (Aurora Giovinazzo) rincorre il camion dei nazisti che trasporta Israel (Giorgio Tirabassi), padre putativo per la ragazza, definendo anche in questo caso come in Rossellini – sebbene qui il personaggio femminile non venga ucciso – la frammentazione di un'unità familiare[396]. Non si tratta semplicemente di un'americanizzazione dell'immaginario

---

[394] La svolta, per Zagarrio, avviene in particolare negli anni che vanno dal 2008 al 2014, con diversi successi, come Sorrentino, Matteo Garrone e Guadagnino, che determinano uno sguardo internazionale rivolto a un cinema in via di profondo rinnovo che inviterà alla sperimentazione in varie direzioni: «Distinguere un cinema italiano "buono" da uno "cattivo" non è conveniente né convincente. Produrre un buon film in Italia in questi anni del nuovo secolo è un'avventura unica, sia che lo si faccia con gli strumenti del basso costo e dell'indipendenza, sia che lo si faccia con maggiori vincoli e regole industriali. Basta seguire le regole dei minimi di troupe o della nazionalità per entrare in una serie di meccanismi e di "norme", appunto, indispensabili, che non necessariamente vengono a discapito della qualità e addirittura delle possibilità sperimentative dell'"opera". Altrimenti si rischia di contrapporre banalmente basso costo ad alto costo, "autoriale" a "commerciale"»; Cfr. Vito Zagarrio, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, cit.

[395] Dal film horror *Freaks* (1932), in cui i protagonisti lavorano in un circo come "fenomeni da baraccone" a causa delle loro deformità fisiche e disabilità.

[396] *Supra*, pp. 13 – 14.

italiano per garantirsi un'ampia distribuzione estera, ma bensì di una studiata rielaborazione critica di un immaginario cosmopolita e global, capace di parlare e di essere goduto sia internazionalmente, sia da parte di un pubblico giovane anche nazionale. Se da un lato, infatti, Delpero dice espressamente «Non faccio cinema d'intrattenimento, voglio dare emozioni»[397], Mainetti invece mira a «regalare spettacolarità, divertimento, meraviglia»[398]. In realtà, nulla nega che anche un film di nicchia possa intrattenere o che, al contrario, uno spettacolo più «commerciabile» possa regalare emozioni, tuttavia queste due dichiarazioni sintetizzano efficacemente la differenza d'approccio alla materia intrattenuto dai due registi.

I "freaks", nel caso di Mainetti, sono degli esseri umani speciali che lavorano al circo, se vogliamo degli *Übermenschen***,** che possiedono dei superpoteri, i quali vengono percepiti da loro stessi come un impedimento per poter vivere un'esistenza normale finendo per autoemarginarsi dal mondo. La loro unicità ed eccezionalità viene però compresa dal nazista Franz (Franz Rogowski), anche lui un "freak" con il potere di vedere il futuro e la presenza di un dito in più in ogni mano che gli permette di essere il più bravo pianista del mondo, ma per questo emarginato dalla propria famiglia e pure dal combattimento bellico. Franz prevede che il Terzo Reich perderà la guerra e che Hitler si suiciderà, e per questo motivo fonda il Berlin Zircus, allo scopo selezionare gli altri *Übermenschen* in grado di salvare la Germania. Ecco, dunque, che l'ideologia nazista sulla razza superiore ben s'incontra con la trama fantasy: con *Freaks Out* Mainetti non rievoca un'epoca o degli eventi passati, ma li ricrea, ricostruisce il passato e l'occupazione di Roma per mezzo del fantastico, reinterpretando la Seconda Guerra Mondiale e il nazismo come una metafora per parlare di diversità, emarginazione e anche spettacolo.

Interessante è però individuare e analizzare anche quei topoi e archetipi che nella narrazione intervengono per restituire l'epoca e gli eventi, confrontandoli con quelli incontrati fino a ora. Innanzitutto, le figure dei soldati nazisti che occupano la città: violenti, arroganti, beffardi, derisori verso il diverso e in generale verso gli italiani

---

[397] Gloria Satta (a cura di), *«Non faccio cinema d'intrattenimento, voglio dare emozioni» (L'intervista Maura Delpero)*, in «Il Messaggero», 248, 9 settembre 2024, p. 21.
[398] Chiara Pavan, *Mainetti: «Ecco i miei freaks creature fantastiche e reali»,* in «Il Gazzettino»,623, 6 novembre 2021, p. 18.

(«Italia… paese di merda pieno di italiani di merda. Però il vino è buono, e le puttane ancora meglio, no?») e pure stupratori, come nella scena in cui uno di loro prova ad aggredire Matilde che però si salva ustionandoli grazie alla sua natura elettrica. Da questi soldati, personaggi secondari ritratti piuttosto stereotipicamente, si distingue Franz, che se da un lato recupera alcuni *clichè* come l'essere freddo e spietato e l'abuso di droga, dall'altro in realtà la sua psicologia viene indagata a fondo, mostrando le debolezze (fin da subito lo vediamo suonare la canzone "Creep"), la frustrazione e il senso di inadeguatezza a causa delle sue particolarità, poiché, come afferma lo stesso regista: «Il nazismo richiama l'idea di male assoluto, ma io non giudico mai i miei personaggi, altrimenti li banalizzerei. Odio il cinema moralista, che pretende di educare lo spettatore»[399].

Curiosa e singolare, è poi la rappresentazione dei partigiani, che Matilde incontra dopo aver rifiutato di seguire i compagni al Berlin Zircus. Non si tratta più di baldi giovani mossi da un senso di libertà come *I piccoli maestri*, o di giustizia sociale come ne *I sette fratelli Cervi*, né rappresentano la presa di coscienza apice di una risalita morale come si è visto in tanti film, ad esempio in *Un giorno da Leoni* e *Tutti a casa*; non sono nemmeno gli umili contadini di *L'Agnese va a morire* o *Paisà* che combattono per difendere le loro terre. I partigiani diventano piuttosto, in *Freaks Out*, sporchi, rozzi, volgari, ritratti con durezza, che non si fanno nessuna remora a uccidere e che esibiscono come un vanto il numero di morti procurate a fascisti e nazisti. Appaiono duri e pure violenti, in particolare con la figura del Gobbo (Max Mazzotta) che inevitabilmente richiama i modi molto poco morali con cui agisce il gobbo Alvaro di Lizzani. Il Gobbo di Mainetti infatti, oltre a schiaffeggiare un partigiano più giovane, prende bastonate Matilde poiché lei si rifiuta di utilizzare il suo potere per far del male o, ancora peggio, per uccidere. Malgrado il loro comportamento *politically incorrect*, i partigiani intervengono per difendere Matilde contro i nazisti appena c'è il bisogno, e in particolare la presenza dell'eroica e combattiva Cesira (Francesca Anna Bellucci), conserva nei confronti della ragazza un certo affetto materno.

[399] Giorgio Viaro, *I ragazzi sono in giro*, in «Best Movie Extra», 12, dicembre 2020, p. 8.

Affiora anche un flebile accenno alla questione del consenso e della responsabilità, con un'ammissione di colpa da parte di Fulvio (Claudio Santamaria) nel finale, riguardo alla sua decisione egoistica di farsi assumere al circo di Franz trasportando nei guai tutti i compagni. Tuttavia, nel film non compaiono mai delle figure fasciste, né vi sono particolari riferimenti a riguardo, a eccezione di una battuta del Gobbo che afferma di averne ucciso alcune decine. Per questo motivo, si è in alcuni casi parlato di "autoassoluzione" italiana che «lava via i nostri peccati»[400], riproponendo ancora una volta il «mito degli italiani brava gente». Malgrado ciò, bisogna tenere in considerazione che il film, chiaramente, non si propone di restituire la storia o una precisa rappresentazione dei totalitarismi del Novecento, ma li utilizza come metafora servendosi di alcuni temi dell'argomento in grado da un lato di individuare subito il *villain*, come nei canonici film dei supereroi, indagandolo in questa nuova chiave di lettura, e dall'altro utilizzando l'ambientazione passata e l'idea di supremazia ariana, laddove l'ariano nel film diventa il "normale", per riflettere sull'accettazione della diversità la quale, in un modo o nell'altro, investe tutti i personaggi, dai protagonisti a Franz, dai partigiani mutilati agli ebrei, dal Gobbo al ragazzino con sindrome di down inquadrato più volte dalla macchina da presa. La lotta, dunque, non è quella del "diverso" contro i nazisti[401], ma sta piuttosto nel riconoscersi diversi e accettare questa diversità che è innanzitutto singolarità, propria, così come degli altri. Un'accettazione a cui i protagonisti riusciranno a giungere, a differenza di Franz che, nel momento in cui verrà a mancare l'unico scopo che ai suoi occhi legittima la sua stravaganza, ovvero il nazismo, si amputerà le dita e infine si suiciderà.

Freaks Out ricrea quindi a proprio piacere il passato, per parlare di un argomento sempre attuale per mezzo di alcuni temi del nazismo approcciati in modo nuovo e sperimentale, e soprattutto per mezzo della doppia spettacolarità, che da un lato è quella

---

[400] Matteo Lupetti, *Freaks Out, ovvero quando il fascismo è l'Altro*, 10 novembre 2021, in «www.dinamopress.it» https://www.dinamopress.it/news/freaks-out-ovvero-quando-il-fascismo-e-laltro/ (Ultimo accesso: 12 novembre 2025).

[401] Riferito sempre alla recensione di Lupetti che scrive «in *Freaks Out* il nazismo viene descritto principalmente come odio contro il diverso e il film sembra voler narrare la lotta del "diverso," impersonato dallə *freak* del titolo, contro il nazismo. Ma in realtà non viene mostrato alcun odio nazista contro lə *freak*. Lə *freak* sono considerate genericamente "diversə" da tutta la popolazione, ma non sono mai presentatə come parte di una categoria specificatamente oppressa dal regime nazista»; *Ibidem.*

del cinema di Mainetti, dall'altra è quella intradiegetica del circo. Non a caso, nella prima sequenza del film, il direttore del circo che accoglie il pubblico romano degli anni Quaranta presentando il proprio spettacolo, allo stesso tempo introduce il film al pubblico in sala, invitando ad abbandonarsi alla meraviglia e alla finzione dello show: «Benvenuti Signore e Signori, il mio nome è Israel, e sono qui per portarvi in un mondo fantastico, perché solo al circo Mezzapiotta l'immaginazione diventa realtà, e niente è come sembra».

Con *Freak Out* la Seconda Guerra Mondiale viene ricreata, ricostruita, rimodellata diventando un repertorio di temi, figure e motivi che possono essere contaminati senza limiti, con la magia e il citazionismo. In questo senso, *Freaks Out* diventa una fiaba post-moderna dell'era digitale, che potrebbe tranquillamente cominciare con la tipica formula «C'era una volta», ponendo gli eventi del passato in un tempo tanto lontano quanto basta per essere contaminato con la fantasia più assurda, scavalcando in modo evidente e voluto i limiti del realismo e della veridicità storica per, innanzitutto, intrattenere.

Questa lontananza che inevitabilmente permette una maggior libertà nel trattare gli argomenti, sembra tornare anche in film come *Rapiniamo il duce* di Renato De Maria, già affrontato in uno dei capitoli precedenti, assieme alla commedia *C'era una volta il crimine* di Massimiliano Bruno, entrambi del 2022. Quest'ultimo in particolare, terzo capitolo di una saga più ampia, conferma fin dal titolo la percezione di un passato distante, a cui i ladri protagonisti grazie a una macchina del tempo tornano per sottrarre la Gioconda ai francesi, confrontandosi con l'epoca.

In conclusione, la svolta del cinema del nuovo millennio, e in particolare dell'ultimo decennio, va a costituire un cambiamento anche nelle modalità di racconto e restituzione della Seconda Guerra Mondiale. Innanzitutto, la guerra si fa privata, individuale, esperienza singolare difficile da trasmettere a parole, complice spesso una memoria fratturata e traumatica. La guerra, la lotta partigiana, e anche la Resistenza civile, non sono più esperienze condivise e collettive di cui uno o più personaggi si fanno rappresentanti sul grande schermo in grado di abbracciare l'intero popolo o anche solo una classe sociale. Si entra in una sorta di relativismo dell'esperienza e della memoria, che il cinema restituisce attraverso i suoi mezzi, sottolineando una sorta di più ampia

distanza temporale dagli eventi storici, che vengono restituiti, da parte del cinema che guarda al realismo, rievocando il passato; e da parte di un cinema più di genere, ricostruendolo.

CONCLUSIONE

Attraverso un lungo viaggio in grado di ripercorrere il cinema italiano dagli anni in cui la guerra è ancora in corso fino ai giorni attuali, si è evidenziato come la narrazione e l'immaginario sulla Seconda Guerra Mondiale siano variati nel corso del tempo, adattandosi, di volta in volta, alle necessità e ai mutamenti sociali, politici, ideologici, economici e internazionali.

Fin dall'indomani della Liberazione di Roma, il cinema ha sentito la necessità, pur con tutte gli ostacoli e limitazioni imposte dal momento storico, di raccontare ciò che era accaduto, per tentare di comprendere, di mettere ordine agli eventi, operando una sorta di catarsi della Nazione. Nasce dunque un nuovo e originale linguaggio, il neorealismo, che pone le basi, i temi, i modi per raccontare la guerra, l'occupazione, la lotta partigiana, la Liberazione delle città, lo spirito di quei giorni, agli italiani ma anche ai paesi stranieri, selezionando quel "visibile" che diventerà un punto di riferimento per il cinema italiano in tutti i decenni successivi. I film del dopoguerra diventano così un lato una preziosa «fonte», e dall'altro un importante «agente di storia», poiché, "risorgimentalmente" ricreano l'Italia, che necessita di riconoscersi e ricongiungersi in un'unica identità, in una nuova Repubblica nata dalle ceneri del fascismo e dalle macerie dei bombardamenti, in accordo con la narrazione egemonica della Resistenza e autoassolutoria per il popolo. Tuttavia, fin dalle elezioni del 1948 iniziano a emergere le prime delusioni e spaccature di questa narrazione: la guerra era finita, ma per molti le cose non sembravano essere cambiate poi così tanto dal fascismo.

In un clima di protesta, polemiche e censura, dal cinema scompare tutto ciò che poteva, troppo chiaramente, alludere a quella che era stata definita «rivoluzione mancata», e anche il cinema lo sguardo inizia a rivolgersi altrove: verso i giovani, gli intrecci amorosi, e anche verso i soldati italiani che il neorealismo non aveva rappresentato, per mezzo da un lato del genere popolare e la commedia, dall'altro di una curiosa produzione che celebra il patriottismo, la disciplina militare legata all'amore per la propria terra, tutti gli eroi che persero la vita per dovere verso la Patria. Per la prima volta si mostra quel periodo precedente all'armistizio, eludendo tuttavia qualsiasi

riferimento a ciò che fu «la guerra di Mussolini». Il soldato entra al cinema, e prenderà particolare spazio negli anni Sessanta in particolare all'interno della nascente commedia all'italiana, dove però cambia veste: non è più l'eroico combattente del Regio Esercito, ma un malcapitato sporco e pulcioso, spesso estraneo alla politica, in balia degli eventi caotici che tuttavia diventeranno punto di partenza per una risalita morale in grado di riscattarlo dall'involontaria colpa di aver dovuto combattere una guerra non sentita.

Nonostante i tentativi di rilanciarne la narrazione egemonica, la Resistenza non sembra più comprendere tutti gli italiani: emergono le prime ammissioni di colpa, compaiono il soldato fascista e i collaborazionisti italiani, che più che complici, in realtà sono sottomessi all'imperativo del «cattivo tedesco», ma vi è anche un crescente tentativo di indagare più a fondo queste figure, le loro convinzioni e i loro motivi. Contemporaneamente, viene riportata in auge l'ideologia della lotta di classe, vista però in un'ottica differente: più che i semplici contadini, ora sono i giovani studenti e gli istruiti a combatterla, facendo presagire lo spirito delle proteste del 1968, con una Resistenza che cambia volto e diventa "rossa" e "attiva", non più confinata tra il '40 e il '43, ampliandosi di significato e investendo gli anni Settanta fino ad arrivare a gravi e dolori risvolti. Da qui e per tutto il decennio successivo, il fascista inizierà ad essere ritratto nella sua spietatezza, arrivando talvolta a sostituire la presenza dello stesso tedesco.

Segue, ai duri anni di piombo, la cosiddetta epoca del riflusso, in cui anche nel cinema che tratta la guerra si rileva quel ripiegamento nel privato, nell'individuale, in una lotta che appare senza speranza, votata al fallimento. Il questo clima di incomunicabilità, revisionismo storico e perdita generale di fiducia nei confronti delle istituzioni, dove la Resistenza diventa uno dei terreni di gioco, come tanti altri, in cui praticare un asettico scontro partitocratico, viene meno qualsiasi ambizione di riconoscersi in un'identità comune fondata sui valori che hanno dato vita alla Prima Repubblica. Alla lotta per la Liberazione si contrappone la celebrazione della fuga; alla collettività si sostituisce il singolo; al desiderio di restituire una storia comune e condivisa subentra il ricordo individuale, intimo e conflittuale.

Nella seconda metà degli anni Novanta, da un lato emerge il tentativo di ripercorrere il passato, di tentare di chiarire le questioni rimaste irrisolte, come l'esodo

giuliano-dalmata e le foibe, argomenti che già da qualche anno infuocavano lo scontro politico; dall'altro, vengono rinvenuti importanti documenti seguiti da ricerche storiche, che portano alla ribalta le responsabilità italiane e la questione dell'Olocausto. Vicende delicate, che dimostrano quanto in realtà il passato non passi mai, e per le quali gli unici strumenti adatti ad approcciarsi e filtrare questi temi risultano essere il simbolico e il dispositivo della memoria. A fare da ponte e caratterizzare il nuovo millennio sarà proprio il ricordo, che si configurerà come un vero e proprio "dovere civile". Le memorie della messa in scena, si riveleranno tuttavia sempre più frammentarie, relative e plurali, accentuando la distanza temporale da quel passato che in qualche modo, continua a parlare in forme diverse al popolo e al pubblico, fino ad oggi. Negli ultimi anni, in cui il cinema italiano torna ad imporsi in modo significativo sulla scena internazionale, si assiste a un riacceso interesse nei confronti della storia, che ancora una volta si confronta, con linguaggi innovativi, con la Seconda Guerra Mondiale, trattandola con un linguaggio inedito attraverso prospettive nuove, che da un lato mirano a rievocare più la vita del passato che i grandi eventi storici, mentre dall'altro sperimentano e ricostruiscono la storia reinventandola.

Alla luce di questo studio, appare evidente come nel corso del tempo l'immaginario e la concezione della guerra, del fascismo, delle persecuzioni, dei crimini, delle responsabilità, dei soldati, dei nazisti, sia stato continuamente nutrito dalla prospettiva legata al contesto storico di produzione assieme allo sguardo personale degli autori dei diversi lungometraggi. Un passato che sembra non esaurirsi mai nel bisogno di essere raccontato, e continua a riemergere sia come argomento d'interesse storico e culturale, sia come campo di dibattito e scontro, politico e nell'opinione pubblica. Almeno ottant'anni ci separano da quegli eventi, ma se da un lato quei fatti sembrano così lontani da oggi, dall'altro ne siamo profondamente legati e coinvolti, anche inconsapevolmente, come nazione e come società, come identità italiana e come passato comune, come struttura e come patrimonio storico e culturale.

Proprio per questo motivo torna utile partire dal "ieri", e soprattutto dall'interpretazione di quel "ieri", per affrontare e riflettere sul nostro presente. Tornare alla storia è importante, certo, ma tornare anche a come è stata percepita quella storia

attraverso i discorsi, le immagini, i temi, le emozioni è fondamentale. Da un lato, dunque, il cinema opera una selezione, interpretazione e ricostruzione degli eventi scendendo a patti con le necessità di produzione ed espressione artistica. Giungere alla consapevolezza che il cinema, e in questo caso quello che tratta sulla Seconda Guerra Mondiale, va compreso nella sua storicità, è importante in un mondo come quello attuale in cui si tenta di spiegare le guerre senza un'adeguata distanza e prospettiva storica, attraverso innumerevoli notizie, filmati, interpretazioni e opinioni, che come i film di cui ci si è occupati nell'elaborato, andrebbero legati al contesto in cui vengono prodotti.

Dall'altro lato, il cinema ci permette di «avvicinare la storia alla vita, alla realtà, alla vita quotidiana»[402], restituendo la vita alla Storia, e con essa le emozioni, le sofferenze, i drammi, le delusioni. Insomma, i film restituiscono la vita umana agli eventi del passato, ai vincitori come ai vinti, agli alleati così come ai nemici. La bulimia di informazione del mondo contemporaneo, infatti, rischia di semplificare le guerre spesso sintetizzandole in uno scontro ideologico e/o addirittura politico; se ne banalizzano i morti, svuotandoli della loro umana esistenza per ridurli a una cifra; si sminuiscono i crimini nei confronti dell'umanità, riducendoli a un titolo o a un termine su cui sviluppare uno scontro d'opinione in qualche show televisivo. Pensare a come il cinema restituisce la dimensione umana alle guerre del passato, può aiutarci ad avere più consapevolezza sull'orrore delle guerre anche attuali. Il cinema mostra infatti il dolore, fisico ma anche psicologico; mostra la sofferenza, la fame; la tristezza e la paura, per quanto essi siano simulati, li mostra. Mostra l'umano, dietro al terrore e alla violenza. Mostra la guerra attraverso le piccole storie di coloro che dalla Storia vengono travolti, mostra i bambini diventare adulti, i 760 morti di Marzabotto e le più di 800 vittime delle Quattro Giornate di Napoli riacquisire un volto, come quello di Martina che salva il fratellino, o quello piccolo Gennarino, che imbraccia il fucile e va a morire.

---

[402] *Supra,* p. 128; Yvette Biro, *Il film storico e i suoi aspetti moderni*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, cit., p. 21.

BIBLIOGRAFIA

Testi sul cinema

Bìspuri, E., *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2006.

Brunetta, G. P., *Cent'anni di cinema Italiano*, Laterza, Roma 1991.

Brunetta, G. P., *Cinema italiano. Una storia grande 1905 – 2023*, Einaudi, Torino 2024.

Brunetta, G. P., *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La Dolce Vita" a "I cento chiodi"*, Laterza, Roma - Bari 2007.

Brunetta, G. P., *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione",* Laterza, Roma - Bari 2009.

Brunetta, G. P., *Il cinema neorealista italiano*. *Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Laterza, Roma - Bari 2009.

Brunetta, G. P., *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020.

Buscemi, F., *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano 1996.

Casadio, G., *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1996*, vol. 1, Angelo Longo Editore, Ravenna 1997.

Cavallo, P., *La Storia sul grande schermo. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, Liguori, Napoli 2019.

Chiesi, R., *Il racconto della sconfitta. Il cinema di Carlo Lizzani e la Storia*, in «Testo e Senso», 14, novembre 2013.

Comand, M. *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

Comand, M. (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006.

Curti, R., - Di Rocco, A., *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014.

D'Amico, M., *La commedia all'italiana,* Saggiatore, Milano 2008.

De Luca, G., *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, Liguori, Napoli 2009.

De Santi G., - Valli, B. (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Liguori, Napoli 2007.

Faldini, F. - Fofi, G., *Totò. L'uomo e la maschera*, Minimum fax, Roma 2021.

Fo, D., *Totò. Manuale dell'attor comico*, Vallecchi, Firenze 1995.

Fofi, F. - Morandini, M. - Volpi, G., *Storia del cinema. Dal neorealismo alla fine della guerra fredda*, vol. 1, Garzanti, Milano 1988.

Grazzini, G., *Gli anni Settanta in cento film*, Laterza, Roma - Bari 1988.

Gregorini, A. (a cura di), *Infanzie. Modelli di rappresentazione visuale*, CUSL, Firenze 2003.

Lavaro, S., *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia 1992

Lotti, D., *Muscoli e frac: il divismo maschile nel cinema muto italiano (1910-1929)*, Rubbettino, Soveria Manelli, 2016.

Melanco, M., *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010.

Minuz A. - Vitiello G. (a cura di), *La Shoah nel cinema italiano*, Rubbettino, Catanzaro 2013.

Micciché, L., *Cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969 – 1979*, Marsilio, Venezia 1980.

Micciché, L., *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia 1992.

Micciché, L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999.

Miro Gori, G. - De Maria, C. (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, BraDypUS, Bologna 2017.

Noto, P., *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino 2011.

Pezzotta, A., *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Cineteca di Bologna, Bologna 2012.

Rossellini, R., *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 1987.

Tinazzi G. (a cura di), *Cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia 1979.

Zagarrio, V. (a cura di), *Cinema e Storia 2015. Cinema e antifascismo: alla ricerca di un epos nazionale*, IV, Rubbettino, Catanzaro 2015.

Zagarrio, V., *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, Marsilio, Venezia 2021.

Testi di storia contemporanea

Castronovo, V. - De Felice, R. - Scoppola, P., *L'Italia del Novecento*, Utet, Torino 2004.

Focardi, F., *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, Laterza, Bari 2013.

Focardi, F., *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma - Bari 2005.

Gentiloni Silveri, U., *Storia dell'Italia contemporanea (1943-2019)*, Il Mulino, Bologna 2019.

Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2017.

Klein, G., *La politica linguistica del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1986.

Isnenghi, M., *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Laterza, 2011 Roma - Bari.

Isnenghi, M., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Il Mulino, Bologna 2004.

Le Goff, J., *Histoire et mémoire*, Gallimard, Parigi 1988; tr. It. *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.

Lupo. S., - Ventrone, A., *L'età contemporanea*, Le Monnier, Mondadori, Firenze 2018.

Lupo, S., *Il fascismo. La politica di un regime totalitario*, Donzelli, Roma 2005.

Pavone, C., *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Peli, S., *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Einaudi, Torino 2004.

Tranfaglia, N., *L'Italia repubblicana e l'eredità del fascismo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

Ziruolo, L., (a cura di), *I luoghi, la Storia, la Memoria*, Le Mani, Genova 2008,

Testi sui rapporti tra storia e cinema

Cortini, L. (a cura di), *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, Effigi, Arcidosso 2013.

De Luna, G., *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Utet, Milano 2021.

Ellwood, D. W., *The Shock of America Europe and the Challenge of the Century*, Oxford University Press, Oxford 2012.

Ferro, M., *Cinèma et Histoire*, Denoël, Parigi 1977, tr. En. Naomi Greene, Cinema *and History*, Detroit, Wayne State University Press 1988.

Fortini, F. - Pavone, C. - Rondolino, G., *Conoscere la resistenza: storia, letteratura e cinema della guerra civile in Italia (1943-1945)*, Unicopli, Milano 2016.

Mattera, P. - Uva, C. (a cura di), *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, Rubbettino, Catanzaro 2012.

Melanco, M., *Paesaggi Passaggi e Passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, Liguori, Napoli 2005.

Miro Gori, G., *Cinema e Resistenza. Immagini della società italiana, autori e percorsi biografici dal fascismo alla Repubblica*, a cura di C. De Maria, BraDypUS, Bologna 2019.

Miro Gori, G., (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994.

Pisu, S. (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Società Italiana di Storia Militare Acies Edizioni, Milano 2015.

Sorlin, P., *European cinemas, European societies 1939-1990*, Routledge London, 1991; tr. It., *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Milano 2001.

Sorlin, P., *Sociologie du* cinéma, Aubier Montaigne, Paris 1977; tr. It. Sociologia *del cinema*, Garzanti, Milano 1979.

Sorlin, P., *The film in history. Restaging the past, Basil Blackwell*, Oxford 1980; tr. it., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, a cura di Gianfranco Miro Gori, La Nuova Italia, Firenze 1984.

Tagliabue, C. - Vergerio, F., (a cura di), *Cinema, storia, memoria*, Centro studi cinematografici, Roma 2010.

Saggi e articoli sul cinema

De Santis interpella il ministro Andreotti, in «Unità», 276, 11 ottobre 1968, p. 9.

Volto e anima italiani per i film italiani, in «Lo Schermo», 2, settembre 1938, pp. 21 – 22.

Bertieri, C., *La Resistenza nei film europei-occidentali e statunitensi*, in «Bianco e Nero», 3, marzo 1965, pp. 1 – 17.

Benigni, R. - Cerami, V., *La vita è bella*, Einaudi, Torino 1998.

Bettinelli, A., *Il giardino dei Finzi Contini. Bassani contro De Sica*, in «Il ragazzo selvaggio», 144, novembre – dicembre 2020, pp. 40 – 45.

Canova, G., *Il fuoricampo del comico*, in «Bianco e Nero», 1, gennaio-marzo 1998, pp. 65 – 70.

Catalini, A. - Pulsoni, G., *Cinema della memoria ferita. Miracolo a Sant'Anna e L'uomo che verrà nello sguardo di un critico cinematografico e di un antropologo che riflettono sull'uso della memoria*, in «Primapersona: percorsi autobiografici», 23, 2010, pp. 101 – 107.

Castello, G. C., *Secondo rapporto sulle cose d'Argentina*, in «Bianco e Nero», 2 – 3, febbraio – marzo 1961, pp. 33 – 64.

Chiarulli Raffaele, *High Concept Italian Style. La fucina delle idee nella storia e nell'immaginario del cinema italiano. Prospettive di ricerca*, «La Valle dell'Eden», 39, 2022, pp. 49 – 62.

Chiesi, R., *Il racconto della sconfitta. Il cinema di Carlo Lizzani e la Storia*, in «Testo e Senso», 14, novembre 2013.

Ellwood, D. W., *I film come fonti storiche*, in «Mezzosecolo», 1, 1975, pp. 455 – 464.

Escobar, R., *Vivere in pace: Alcuni film italiani tra il '45 e il '50*, in «Contemporanea», 3, luglio 1998, pp. 447 – 471.

Dorigo, F., *Uso e funzione della lingua nel cinema italiano*, in «Bianco e Nero», 7 – 8, Luglio – Agosto 1966, pp. 37 – 59.

D'Agostino G., - Gallerano, N. - Monteleone, R., *Riflessioni su «storia nazionale e storia locale»,* in «Italia contemporanea», 133, 1978, pp. 3 – 18.

Di Giammatteo, F., *Cinque film sulla Resistenza*, in «Radiocorriere», 14, marzo – aprile 1964, pp. 12 – 13.

Ferretti, L., *Il cinema a servizio del regime*, in «Lo Schermo», 1, gennaio 1939, pp. 14 – 16.

Del Fra, L., *Testimonianza di Vergano*, in «Bianco e Nero», 11, novembre 1957, pp. 30 – 38.

Franchini, R., *Il cinema e la storia*, in «Filmcritica», 33, febbraio 54, p. 75.

Iaccio, P., *Interpretazione e divulgazione della storia nell'opera di Roberto Rossellini (con un inedito del regista)*, in «Storia e problemi contemporanei», 23, giugno 1999, p. 21 – 52.

Laura, E. G., *Francesco De Robertis e la guerra senza odio*, in «Bianco e Nero», 2 – 3, febbraio – marzo, 1959, pp. II – III.

Marcus, M., *The child as "custode della memoria futura": The Man Who Will Come and the Massacre of Marzabotto*, in «Quaderni di Italianistica», 2, 2013, 133 – 148.

Melanco, M., *Il cinema come fonte e agente di storia*, in «Protagonisti», 120, giugno 2021, pp. 24 – 37.

Morandi, M. M., *Proposta per un film del Risorgimento italiano*, in «Lo Schermo», 7, 1936, pp. 44 – 46.

Nenci, G., *La storiografia italiana*, in Canal, J., –Pécout, G. – Ridolfi, M. (sous la dir. de), *Sociétés rurales du XXe siècle: France, Italie et Espagne*, École française de Rome, Rome 2004, pp. 23 – 51.

Perra, E., *Narrazioni di un trauma: l'Olocausto dalla storiografia al cinema*, in «Discipline Filosofiche», 1, 2006, pp. 37 – 54.

Redi, R., *La Resistenza nei film dell'Europa orientale e della due Germanie*, in «Bianco e Nero», 4, 1965, pp. 1 – 22.

Venturini, F., *Origini del neorealismo*, in «Bianco e Nero», 2, febbraio 1950, pp. 31 – 54.

Vergano A., *Come è nato e come è stato realizzato Il sole sorge ancora*, in «Bianco e Nero», 1, ottobre 1947, pp. 97 – 99.

Woolf, S. J., *Risorgimento e fascismo: il senso della continuità nella storiografia italiana*, in «Belfagor», 1, 31 gennaio 1965, pp. 71 – 91.

Zagarrio, V., *Da Paisà a Gomorra. Immagini e stereotipi dell'Italia regionale*, in «Passato e presente», 83, 2011, pp. 171 – 185.

Zangheri, R., *Movimento contadino e storia d'Italia. Riflessioni sulla storiografia del dopoguerra*, in «Studi Storici», 4, ottobre – settembre 1976, pp. 5 – 33.

Saggi e articoli di storia

Amnistia e indulto per reati comuni, politici e militari. Decreto Presidenziale 22 giugno 1946, n. 4, in «Gazzetta Ufficiale», 137, 23 giugno.

Argenio, A., *Un difficile incontro. Esercito e politica in Italia 1945-1948*, in «Italia Contemporanea», 250, marzo 2008, pp. 9 – 30.

Baris, T., - Gagliardi, A., *Le controversie sul fascismo degli anni Settanta e Ottanta*, in «Studi storici», 1, gennaio – marzo 2014, pp. 317 – 333.

Brazzoduro, A., *Una storia di Stato? Leggi memoriali, religione civile, conflitto*, in «Studi Storici», 2, aprile – giugno 2006, pp. 405 – 422.

Cappellano, F., *Esercito e ordine pubblico nell'immediato secondo dopoguerra*, in «Italia Contemporanea», 250, marzo 2008, pp. 31 – 58.

Colotti, E., *Il fascismo nella storiografia. La dimensione europea,* in «Italia Contemporanea», 194, marzo 1994, pp. 11 – 30.

Cosulich, C., *A distanza ravvicinata*, in «Bianco e Nero», 9 – 12, settembre – dicembre 1975, pp. 124 – 130.

Ellwood, D. W., *L'antiamericanismo in Europa Una prospettiva comparata*, in «Italia contemporanea», 217, dicembre 1999, pp. 631 – 649.

David W. Ellwood, *The propaganda of the Marshall Plan in Italy in a Cold War context*, in «Intelligence and National Security», 2, 2003, pp. 225 – 236.

Focardi, F., *I crimini impuniti dei «bravi italiani»*, in «Contemporanea», 2, aprile 2005, pp. 329-335.

Galimi, V., *Politica della razza, antisemitismo, shoah*, in «Studi Storici», 1, gennaio –marzo 2014, pp. 169 – 181

Liguori, M. C., *Donne e consumi nell'Italia degli anni cinquanta*, in «Italia contemporanea», 205, dicembre 1996, pp. 665 – 689.

Lussana, F., *Memoria e memorie nel dibattito storiografico*, in «Studi Storici», 4, ottobre – dicembre 2000, pp. 1047 – 1081.

Olivieri, C., *Medici, Marleen e militari. O della brava gente al cinema*, in «Europa Orientalis», 36, 2017, pp. 395 – 420.

Palombaro, N., *A ridosso della linea Gustav. La politica alleata della liberazione*, in «Storia e problemi contemporanei», 39, maggio 2005, pp. 85 – 108.

Convegni

Fondazione Centro Sperimentale cinematografia, *Gli interventi di Giuliano Montaldo e Liliana Cavani*, registrazione dal convegno 70 anni della Cineteca Nazionale (Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia 15 Dicembre - 14 Gennaio 2019); https://www.fonda-

zionecsc.it/en/film/convegno-70-anni-della-cineteca-nazionale-gli-interventi-di-liliana-cavani-e-giuliano-montaldo/ (ultima consultazione: 20 ottobre 2025).

Dagrada, E., *L'attore bambino nel cinema di Rossellini*, in Mariapaola Pierini (a cura di), *L'attore fra teatro e cinema*, atti del convegno "L'attore tra teatro e cinema'' (Torino, Università di Torino, 28 – 30 novembre 2007), in «L'asino di B», 14, settembre 2008.

Kersevan, A.*, Porzûs: il più grande processo antipartigiano del dopoguerra* in Foibe revisionismo di Stato e amnesie della Repubblica. Atti del convegno "Foibe la verità: contro il revisionismo storico'' (Villa Visconti d'Aragona, Sesto S. Giovanni, 9 febbraio 2008), Kappa Vu, Udine 2010.

Rinaldi, G., *Costituzione e identità nazionale nel recente dibattito storiografico*, in «Quaderno di storia contemporanea», relazione del convegno "50 anni di Costituzione. Dalla democrazia alla democrazia" (Casale Monferrato, 21 – 22 aprile 1998), 25 – 26, 1998.

Rossi, F., *Bambini e cinema*, in «I quaderni di Scienza e Vita», atti del convegno "La famiglia: soggetto sociale e risorsa per il paese'' (Messina, 28 – 29 ottobre 2011), 10, dicembre 2012.

Interviste

AA.VV., *Un colloquio con Lizzani regista del film sulla deportazione degli ebrei di Roma. Perché non si difesero*, in «L'Espresso», 49, 3 dicembre 1961, p. 12.

Lamberti, A., (a cura di), *Intervista a Salvatores (quello di «Mediterraneo»). Regista contro la guerra*, in «Stampa Sera Spettacoli & Tv», 54, 1 marzo 1991, p. 3.

Codelli, L., - Giordana M. T., (a cura di), *Intervista a Marco Tullio Giordana*, in *Sangue Pazzo*, Sperling & Kupfer, Milano 2008.

Fioravanti, L. (a cura di), *Le ragioni delle quattro giornate. Colloquio con Nanni Loy*, in «Bianco e Nero», 12, dicembre 1962, pp. 49 – 68.

Ghigi, G. (a cura di), *«Il mio ritorno in montagna: da un sogno»*, in «Il Gazzettino», 209, 3 settembre 2024, p. 15.

Mecucci, G., (a cura di), *Isnenghi: «Un bel film, ma in Italia si sdrammatizza spesso la storia»*, in «L'Unità», 30, 10 febbraio 1999, p. 8.

Placereani, G., *La densità dei gesti e degli sguardi Vermiglio vince con la sua coralità*, in «Messaggero Veneto», 230, 27 settembre 2024, p. 46.

Satta, G. (a cura di), *«Non faccio cinema d'intrattenimento, voglio dare emozioni» (L'intervista Maura Delpero)*, in «Il Messaggero», 248, 9 settembre 2024, p. 21.

Pavan, C., *Mainetti: «Ecco i miei freaks creature fantastiche e reali»,* in «Il Gazzettino», 623, 6 novembre 2021, p. 18.

Altri scritti utili

Brancati, V., *Ritorno alla censura*, Laterza, Bari 1952.

Croce, B., *Teoria e storia della storiografia*, Bibliopolis, Napoli 2007.

Fenoglio, B., *Una questione privata*, Garzanti, Milano 1963.

Garzitto, F., *E io sono tuo figlio Gianni*, Olmis, s.l. 2008.

Huizinga, J., *Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur*, Wolters - Noordhoff, 1938 Groningen; tr. It., *Homo Ludens*, Il Saggiatore, Milano 1967.

Marinoni, L., - Trussardi G. (a cura di), *Voci di Lombardia. Raccolta di canti popolari delle Province Lombarde*, vol. 2, Coro IDICA, Clusone 2010.

Montanari, M., *L'esercito italiano nella campagna di Grecia*, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, Roma 1999.

Revelli, N., *La guerra dei poveri*, Einaudi, Torino 1993.

Vettori, G., *Canzoni italiane di protesta 1794 - 1974*, Newton Compton, Roma 1975.

Zedda, M., *Note sulla fanciullezza nel pensiero di Leopardi*, in «Studi sulla formazione», 2, 2014, p. 247 – 264.

SITOGRAFIA

https://www.anica.it/

https://www.boxofficemojo.com/

https://www.imdb.com/it/

Legge n.92 del 30 marzo 2004, per il «Giorno del Ricordo», in «www.gaz-zettaufficiale.it»; https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2004/04/13/004G0110/sg (Ulti-mo accesso: 2 novembre 2025).

Legge n.44 del 5 maggio 2022, per la «Giornata nazionale della memoria e del sacrificio degli Alpini», in «www.gazzettaufficiale.it»; https://www.gazzettaufficia-le.it/eli/id/20-22/05/07/22-G00054/SG (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).

Legge n. 6 del 13 gennaio 2025, per la «Giornata degli internati italiani nei campi di concentramento tedeschi durante la seconda Guerra mondiale», in «www.gazzet-taufficiale.it»; https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2025/01/31/25G00011/sg (Ultimo accesso: 1 novembre 2025).

Achtung Banditi in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/up-loads/1951/05/Achtung-Banditi-Materiale-dellArchivio-Centrale-dello-Stato.pdf (Ulti-mo accesso: 10 novembre 2025).

Anni difficili in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/uploads-/1948/05/Anni-difficili-Materiale-dellArchivio-CentralediStato.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

Come persi la guerra, in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1947/05/Come-persi-la-guerra-Fascicolo.pdf (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

Holofiction, in «www.labiennale.org»; https://www.labiennale.org/it/cinema/2025/ve-nezia-classici/holofiction (Ultimo accesso: 15 novembre 2025).

Il regista, in «www.sunfilms.net»; https://www.sunfilms.net/il-regista/ (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).

Il sole sorge ancora in «www.cinecensura.com»; https://cinecensura.com/wp-content-/uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Fascicolo.pdf; https://cinecensura.com/wp-content/-uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Materiale-dellArchivio-Centrale-dello Stato.pdf (Ultimo accesso: 10 ottobre 2025).

Italia - 18 settembre 1943, Discorso per la fondazione della R.S.I., in «it.wikisource.org»; https://it.wikisource.org/wiki/Italia__18_settembre_1943,_Discorso_per_la_fondazione_della_R.S.I (Ultimo accesso: 20 ottobre 2025).

La Resistenza antiretorica di Beppe Fenoglio, lo scrittore partigiano. *Intervista a Valter Buggione*, in «www.otto.unito.it», 24 aprile 2025; https://www.otto.unito.it/it/articoli/la-resistenza-antiretorica-di-beppe-fenoglio-lo-scrittore-partigiano (Ultimo accesso: 2 no-vembre 2025).

Benvenuto (Nuto) Revelli, in «www.anpi.it»; https://www.anpi.it/biografia/benvenuto-nuto-revelli (Ultimo accesso: 10 novembre 2025).

Porzus, un film girato ma mai distribuito: perché?, in «www.belpaeselibri.it», 11 marzo 2015; https://www.belpaeselibri.it/porzus-film-girato-ma-mai-distribuito/ (Ultimo ac-cesso: 15 ottobre 2025).

Breda, M., *Foibe, Napolitano andrà a Porzûs, il luogo del tabù*, in «www.corriere.it», 10 febbraio 2012; https://www.corriere.it/cultura/12_febbraio_10/breda-foibe-napolitano-porzus_e7af5cec-53d9-11e1-a1a9-e74b7d5bd021.shtml (Ultimo accesso: 2 novembre 2025).

Corci, C., *Maura Delpero, atlante dell'incanto,* in «www.vogue.it», 26 agosto 2025; https://www.vogue.it/article/maura-delpero-intervista-vermiglio-film (Ultimo accesso: 13 novembre 2025).

Fert, M., *Le classi di leva nel Regio Esercito Italiano*, in «www.combattentiereduci.it», 20 settembre 2017; https://www.combattentiereduci.it/notizie/le-classi-di-leva-nel-regio-esercito-italiano-di-maury-fert (Ultimo accesso: 2 ottobre 2025).

Fois, M., *«Il Comandante è un film di fascisti senza complessità», «No, sono solo pregiudizi»: il botta e risposta con il regista*, in «www.lespresso.it», 23 novembre 2023; https://le-spresso.it/c/idee/2023/11/23/il-comandante-e-un-film-di-fascisti-senza-comple-ssita-no-sono-solo-pregiudizi-il-botta-e-risposta-con-il-regista/46498 (Ultimo accesso: 13 novembre 2025).

Fumagalli, F. (a cura di), *«Vermiglio» di Maura Delpero, premio a Venezia: «Il mio omaggio inconsapevole a Olmi»,* in «www.bergamo.corriere.it», 17 settembre 2024; https://bergamo.corriere.it/notizie/cultura-e-spettacoli/24_settembre_17/vermiglio-di-maura-delpero-premio-a-venezia-il-mio-omaggio-inconsapevole-a-olmi-2ebc19f0-1eaf-499b-a6fd-6e073fa21xlk.shtml (Ultimo accesso 4 novembre 2025).

Paternò, C., (a cura di), *Intervista. Vito Zagarrio*, in «www.cinecittànews.it», 1 luglio 2005 https://cinecittanews.it/vito-zagarrio/ (Ultimo accesso: 1 novembre 2025).

Polo, G., *A Porzus si spara ancora*, in «www.ilmanifesto.it», 21 agosto 1997; https://ilmanifesto.it/archivio/1997014594 (Ultimo accesso: 15 ottobre 2025).

Sangiorgio, G., (a cura di), *Lessico famigliare - Intervista a Maura Delpero*, in «www.filmtv.it», 9 maggio 2025; https://www.filmtv.it/articoli/1962/intervista-a-maura-selpero-regista-di-vermiglio/ (Ultimo accesso 3 novembre 2025).

FILMOGRAFIA

Alfa Tau! di Francesco De Robertis (1942)

A luci spente di Maurizio Ponzi (2004)

Achtung Banditi! di Carlo Lizzani (1951)

Appartamento ad Atene di Ruggero di Paola (2012)

Avanti a lui tremava tutta Roma di Carmine Gallone (1946)

Baarìa di Giuseppe Tornatore (2009)

Baciami piccina di Roberto Cimpanelli (2006)

Bengasi di Augusto Genina (1942)

Carica eroica di Francesco de Robertis (1952)

Ciao, Pais… di Osvaldo Langini (1956)

C'era una volta il crimine di Massimiliano Bruno (2022)

Come persi la guerra di Carlo Borghesio (1947)

Concorrenza sleale di Ettore Scola (2001)

Corbari di Valentino Orsini (1970)

Dieci italiani per un tedesco (Via Rasella) di Filippo Walter Ratti (1962)

Divisione Folgore di Duilio Coletti (1954)

Due marines e un generale di Luigi Scattini (1963)

El Alamein - la linea di fuoco di Enzo Monteleone (2002)

Era notte a Roma di Roberto Rossellini (1960)

Freaks out di Gabriele Mainetti (2021)

Gli sbandati di Francesco Maselli (1955)

Ho visto un re di Giorgia Farina (2024)

Hotel Dajti di Carmine Fornari (2001)

Hotel Meina di Carlo Lizzani (2008)

I barbieri di Sicilia di Marcello Ciorciolini (1967)

I due colonelli di Stefano Vanzina (1962)

I due marescialli di Sergio Corbucci (1961)

I giorni dell'amore e dell'odio di Claver Salizzato (2001)

I piccoli maestri di Daniele Lucchetti (1998)

I sette fratelli Cervi di Gianni Puccini (1968)

Il cielo cade di Andrea e Antonio Frazzi (2000)

Il comandante di Edoardo De Angelis (2023)

Il federale di Luciano Salce (1961)

Il generale Della Rovere di Rossellini (1959)

Il giardino dei Finzi Contini di Vittorio De Sica (1970)

Il papà di Giovanna di Pupi Avati (2008)

Il partigiano Johnny di Guido Chiesa (2000)

Il sangue dei vinti di Michele Soavi (2008)

Il segreto di Italia di Antonello Belluco (2014)

Il servo ungherese di Giorgio Molteni (2004)

Il sole sorge ancora di Aldo Vergano (1946)

Il sole tramonta a mezzanotte di Christian Canderan (2009)

Il terrorista di Gianfranco De Bosio (1963)

Il varco di Michele Manzolini e Federico Ferrone (2019)

Indovina chi viene a merenda? di Marcello Ciorciolini (1969)

Io e il re di Lucio Gaudino (1995)

Italiani brava gente di Giuseppe De Santis (1964)

Kapò di Gillo Pontecorvo (1960)

La ciociara di Vittorio De Sica (1960)

La ciociara di Marco Salieri (2017)

La grande speranza di Duilio Coletti (1954)

La lunga notte del '43 di Florestano Vancini (1960)

La nave bianca di Roberto Rossellini (1941)

La notte di San Lorenzo di Paolo e Vittorio Taviani (1982)

La pelle di Liliana Cavani (1981)

La tregua di Francesco Rosi (1997)

La vita è bella di Roberto Benigni (1997)

L'Agnese va a morire di Giuliano Montaldo (1976)

Le quattro giornate di Napoli di Nanni Loy (1962)

Le rose del deserto di Mario Monicelli (2005)

La seconda via di Alessandro Garilli (2023)

Le soldatesse di Valerio Zurlini (1965)

L'oro di Roma di Carlo Lizzani (1961)

L'ospite di Ugo Frosi (2015)

L'ultima volta che siamo stati bambini di Claudio Bisio (2023)

L'uomo che verrà di Giorgio Diritti (2009)

Màlena di Giuseppe Tornatore (2000)

Mediterraneo di Gabriele Salvatores (1991)

Mizar di Francesco De Robertis (1954)

Napoli Milionaria di Eduardo De Filippo (1950)

Ninfa plebea di Lina Wertmuller (1996)

O sole mio di Giacomo Gentilomo (1946)

My Honor Was Loyalty – Leibstandarte (Onore e realtà) di Alessandro Pepe (2016)

Paisà di Roberto Rossellini (1946)

Porzûs di Renzo Martinelli (1997)

Prima dammi un bacio di Ambrogio Lo Giudice (2003)

Rapiniamo il duce di Renato De Maria (2022)

Red Land di Maximiliano Hernando Bruno (2018)

Roma città aperta di Roberto Rossellini (1945)

Rosolino Paternò, soldato di Nanni Loy (1970)

Sangue Pazzo di Marco Tullio Giordana (2008)

Siamo uomini o caporali? Di Camillo Mastrocinque (1955)

Senso '45 di Tinto Brass (2002)

Sono tornato di Luca Miniero (2018)

Sotto il sole di Roma di Renato Castellani (1948)

Terezin di Gabriele Guidi (2023)

Texas 46 di Giorgio Serafini (2003)

Tiro al piccione di Giuliano Montaldo (1961)

Tre giorni d'anarchia di Vito Zagarrio (2004)

Tutti a casa di Luigi Comencini (1960)

Un giorno da leoni di Nanny Loy (1961)

Un tè con Mussolini di Franco Zeffirelli (1999)

Una questione privata di Paolo e Vittorio Taviani (2017)

Una vita difficile di Dino Risi (1961)

Uomini e no di Valentino Orsini (1980)

Uomini Ombra di Francesco De Robertis (1954)

Uomini sul fondo di Francesco De Robertis e Roberto Rossellini (1941)

Vermiglio di Maura Delpero (2024)

Vivere in pace di Luigi Zampa (1947)

Zoè di Giuseppe Varlotta (2008)