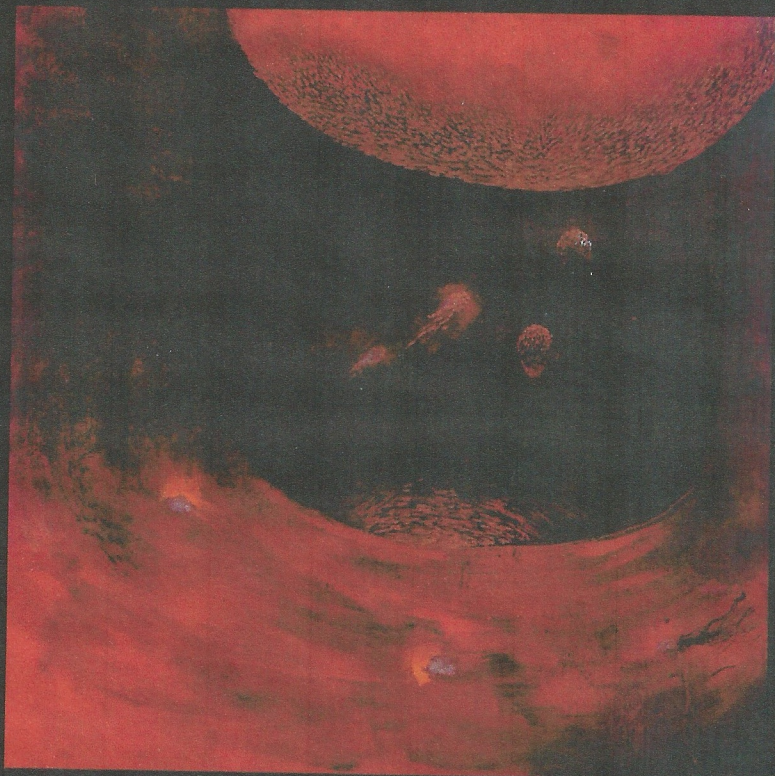


# Forme, volti e linguaggi della violenza nella cultura italiana



a cura di  
**Federica Colleoni**  
**Francesca Parmeggiani**

**Forme, volti e linguaggi  
della violenza  
nella cultura italiana**

a cura di  
Federica Colleoni  
Francesca Parmeggiani

© 2012 **FEDIBOM** edizioni letterarie

Federica Colleoni, Francesca Parmeggiani  
**Forme, volti e linguaggi della violenza nella cultura italiana**

- © Copyright del testo di Federica Colleoni e Francesca Parmeggiani
- © Copyright della copertina di Sergio Omassi
- © Copyright dell'immagine di copertina di Carlos Fuenmayor

© 2012 **EDIBOM** edizioni letterarie

Lonato del Garda (Brescia)

www.edibom.com

FEDERICA COLLEONI, FRANCESCA PARMEGGIANI  
**FORME, VOLTI E LINGUAGGI DELLA VIOLENZA**  
 NELLA CULTURA ITALIANA

ISBN: 978-88-6472-018-0

Prima edizione Dicembre 2012

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2012

**EDIBOM**

FEDERICA COLLEONI e FRANCESCA PARMEGGIANI

**Introduzione: Quale violenza?**

Il tema della violenza costituisce una preoccupazione centrale nella letteratura e nel cinema italiani. Pensando agli ambiti privilegiati in cui la violenza si manifesta o si è manifestata - la guerra, la politica (che per Michel Foucault, com'è noto, sarebbe la continuazione della guerra con altri mezzi<sup>1</sup>), il tessuto sociale (discriminazione rivolta a precisi gruppi sociali come donne, anziani e bambini, operai e contadini, razze ed etnie, comunità religiose, identità sessuali), l'ecosistema, e altri ambiti ancora - in questo volume abbiamo riflettuto, curatrici e autori insieme, su vari temi. In particolare abbiamo esplorato forme, volti e linguaggi attraverso cui la letteratura e il cinema, ma anche la musica, hanno raccontato e ancora raccontano la violenza come esperienza privata e personale, pubblica e storica, sia a livello individuale che collettivo. La violenza, rappresentata, segna di sé la riflessione critica sul complesso rapporto tra esperienza e memoria e sulla prassi della sua stessa rappresentazione - non a caso, vari saggi qui accolti si occupano dei cambiamenti delle forme e delle modalità di racconto ed espressione per parole, suoni e immagini che tale esposizione determina - mettendone in evidenza le sue implicazioni estetiche ed etiche. Facendosi rappresentazione, la violenza vissuta denuncia i limiti ma anche rivela le potenzialità del linguaggio in un intreccio di silenzi, gesti e parole che possono mettere in scena un articolato gioco delle parti, secondo il quale la vittima, che sembra in alcuni casi accettare passivamente e quasi giustificare chi le fa del male, talvolta si fa carnefice; più spesso, però, diviene "giudice" della storia, rivendicando attenzione, reclamando memoria e mettendo in guardia chi osserva, legge o ascolta.

Naturalmente questo volume non pretende di dare risposte definitive o offrire interpretazioni esaustive, ma intende solo proporre alcuni percorsi di lettura, che spesso s'intersecano e talvolta

<sup>1</sup> Foucault rileggeva, variandola, la formula di Carl von Clausewitz secondo cui la guerra non è che la continuazione della politica ma attuata con altri mezzi (cfr. «Il faut défendre la société», corso tenuto al Collegio di Francia, lezione del 21 gennaio 1976).

di Bennardo di Edibom per aver creduto con noi nel valore di questo progetto. Ringraziamo infine Carlos Fuenmayor per aver gentilmente concesso di riprodurre il suo dipinto in copertina.

STEFANO CIAMMARONI

### *Giorni di gloria e la retorica della violenza nel cinema italiano del dopoguerra*<sup>1</sup>

«Voi italiani siete ammalati di retorica!»: questa celebre accusa è pronunciata in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) dal feroce ufficiale della Gestapo, il maggiore Bergmann (Harry Feist), mentre dà sfogo alla sua frustrazione di non riuscire ad ottenere informazioni valide e dirette sulle attività dei partigiani di Roma neppure dal poliziotto fascista da lui prezzolato. Qui Bergmann evoca una concezione stereotipica dell'espressività italiana secondo cui la verità rimane nascosta dietro un linguaggio ricercato e prolisso, come intrappolata da una eccessiva teatralità.

Curiosamente, gli intellettuali italiani che per primi hanno concepito l'idea di un neorealismo cinematografico come antidoto contro la falsità dell'estetica fascista sostennero una tesi non diversa da quella di Bergmann. Polemizzando contro quella che definivano la retorica anestetizzante del formalismo calligrafico del cinema fascista, i critici della rivista «Cinema» in particolare, alcuni dei quali come Luchino Visconti e Giuseppe De Santis sarebbero diventati poi registi neorealisti, difendevano un'estetica finalizzata alla rivelazione della verità al di là degli ornamenti. Questi critici dirigevano le loro invettive contro un'industria cinematografica nazionale le cui produzioni, ambientate in un passato mitico magniloquente o in un presente falsamente rassicurante e tendenziosamente edulcorato, si servivano di un creazionismo filmico mistificante per evitare di affrontare le difficoltà quotidiane del popolo italiano.

Tuttavia, malgrado il presupposto svelamento naturalistico, il rifiuto di ogni abbellimento e il mito di un'immediata adesione alla realtà, alcuni dei film neorealisti più rappresentativi si distinguono proprio per un eccessivo formalismo estetizzante, una drammaturgia coinvolgente e un montaggio a effetto. Ovvero, per dirla con Bergmann, il neorealismo italiano rimane schiavo dell'arsenale di mezzi di manipolazione e persuasione disponibile ai retori dello schermo.

<sup>1</sup> Traduzione di Federica Colleoni e Francesca Parmeggiani.

In particolare, alcuni film neorealisti - da *Roma città aperta* al documentario di guerra *Giorni di gloria* (1945), oggetto quest'ultimo del nostro studio, e da *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) a *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949) - si affidano al potenziale altamente retorico dell'episodio violento per costruire e raccontare un momento storico di lotta, per crogiolarsi nel lutto o per chiamare alle armi, ma quasi sempre con una propensione ad estetizzare e coreografare la violenza, a renderla fotogenica e a conferirle un inconsueto potere di fascinazione. A questo riguardo significativa è proprio la scena in cui Bergmann tortura il partigiano Manfredi (Marcello Pagliero) davanti agli occhi di Don Pietro (Aldo Fabrizi). Qui Rossellini fa sì che Bergmann conduca una sessione di tortura altamente drammatica, costruita come se fosse una messa in scena teatrale ritualistica in cui appaiono in evidenza un'ampia serie di strumenti di tortura, tutti puntualmente e, oseremmo dire, feticisticamente esaminati dalla macchina da presa di Rossellini. In questa scena così violenta, al punto che molte pellicole americane ancora omettono un'inquadratura particolarmente cruda del torso di Manfredi torturato da un Tedesco con una torcia, Rossellini colloca Don Pietro e Manfredi ai lati opposti di un corridoio. Quando Bergmann apre la porta (o solleva il sipario) della camera di tortura per mostrare a Don Pietro la morte di Manfredi, l'azione violenta contro di questi assume chiaramente la funzione di strumento di persuasione artificioso e performativo; l'intera messa in scena diviene vero e proprio gesto retorico, sia da parte di Bergmann sia da parte di Rossellini. Se Bergmann spera che Don Pietro, sopraffatto da tale spettacolo di violenza, ceda e parli, contando sulla sua riluttanza a diventare l'oggetto dello sguardo di un altro, successivo, spettatore forzato, dal canto suo Rossellini vuole che Don Pietro e il pubblico del suo film siano testimoni alla violenza fascista per facilitare una loro presa di posizione che riveli la solida fermezza del combattente - quella stessa fermezza di carattere che i piccoli partigiani romani mostreranno alla pubblica esecuzione di Don Pietro da parte dei Tedeschi nella sequenza conclusiva del film. Esecuzioni come quelle di Don Pietro e Manfredi, costruite a livello retorico per ottenere il maggiore impatto emotivo e presentate quasi come un rito officiato pubblicamente, vengono generalmente spiegate con il luogo

comune dell'innata passione degli Italiani per la teatralità e l'effetto estetico. E tuttavia, fino a qualche settimana prima della distribuzione di *Roma città aperta*, la realtà della guerra aveva riservato al pubblico italiano proprio una serie di episodi violenti ed esecuzioni, tutti sadisticamente "messi in scena" in spazi pubblici, per colpire la sensibilità di spettatori forzati.

Consideriamo per esempio la natura delle rappresaglie nazifasciste contro gli atti di guerriglia della Resistenza durante l'ultimo anno del conflitto. Una forma di rappresaglia consisteva nell'esecuzione di molteplici civili italiani per ogni Tedesco perito per mano di un partigiano e nell'esposizione dei loro corpi lungo le strade delle città o su veicoli che circolavano per i paesi cercando di intimidire la popolazione locale, costretta ad uscire a guardare uno spettacolo di morte.

Alcune delle più note rappresaglie avvennero a Marzabotto e a Bassano del Grappa, dove dozzine di civili italiani furono fucilate e impiccate lungo le strade alberate. A Milano, quindici partigiani furono catturati e poi uccisi a Piazzale Loreto. I corpi vennero lasciati nella piazza per tutto il giorno, esposti allo scorno dei passanti. Ciò che emerge in tutti questi casi è lo spettacolare prolungamento del gesto di infliggere sofferenza e morte con lo scopo di alimentare la paura e dimostrare potere. Nelle tattiche di rappresaglia adottate dai nazifascisti, la violenza si manifestava nella forma di vere e proprie messe in scena che dovevano essere interpretate e guardate pubblicamente.

Ma analoga situazione si verificò con la violenza perpetrata dai membri della Resistenza, specialmente quando si trattò di pareggiare i conti all'indomani della liberazione. I partigiani adottarono alcuni dei metodi di rappresaglia utilizzati dalla Wehrmacht durante la sua ritirata verso Nord, tentando così di stabilire una simmetria mortifera con il nemico, ovvero un dialogo costruito su un uso altamente ritualistico del corpo catturato, ucciso e martoriato. Questo tentativo di emulare lo spettacolare somministrazione di morte del nemico raggiunse il momento di maggiore simmetria con la cattura e l'esecuzione di Benito Mussolini. I corpi di Mussolini, Claretta Petacci e altri capi fascisti furono appesi a testa in giù a Piazzale Loreto, la

stessa piazza in cui i Tedeschi avevano lasciato i corpi dei partigiani giustiziati l'estate precedente.

Tali traumatici precedenti storici possono forse spiegare come mai fin dal 1945 e nei decenni successivi, l'esperienza di assistere alla violenza abbia riscosso grande fortuna nel cinema italiano, come motivo narrativo e visivo. Dalla *Battaglia di Algieri* (1966) di Gillo Pontecorvo alla pletora di film *western* italiani che, ambientati durante la rivoluzione messicana, celebrano le imprese insurrezionali dei peoni, la fruizione a livello visivo del gesto violento, o la capacità stessa di sopportarlo, è stata fatta puntualmente coincidere con la presa di coscienza politica dei testimoni coinvolti, funzionando a sua volta da detonatore narrativo, secondo un movimento di "azione e reazione" che va dalla sopportazione alla rappresaglia. Si considerino poi i film *horror* di Dario Argento, che insistono sul tema della memoria di chi ha assistito impotente ad atti di violenza, per ipotizzare che una riflessione sull'esperienza socio-visiva della violenza è sempre stata presente nella coscienza cinematografica italiana, nell'ambito sia di forme più intellettuali sia di forme più popolari dell'espressione filmica.

Nella lunga, onnicomprensiva tradizione italiana della rappresentazione della violenza sullo schermo, potremmo considerare *Roma città aperta* e *Giorni di gloria* come testi inaugurali, nonché chiari indicatori di quali sottotesti storici traumatici sussistano in certi eccessi dell'immagine filmica italiana del dopoguerra. Quando furono presentati nelle sale, nel 1945, i recensori licenziarono le violente messe in scena dei due film come "ricerca dell'effetto" invocando la tradizione dell'eccesso rappresentativo e del *grandguignol* piuttosto che quella del realismo cinematografico. Tuttavia in entrambi i film il ricorso all'eccesso funziona non come linea di fuga dalla storia, ma come sedimentazione di conoscenza storica. Poiché inseriscono in modo vivido all'interno della loro trama le vicissitudini che affliggono la realtà fisica, questi due film trattano anche il senso di teatralità della violenza e della morte come oggetti della rappresentazione e dello sguardo (di personaggi e spettatori). Nella resa drammatica di storie di vita reale in *Roma città aperta*, per esempio, Rossellini rappresenta gli atti omicidi perpetrati dai fascisti quasi invariabilmente

come oggetto dello sguardo di un osservatore riluttante, generalmente un partigiano italiano destinato, in questo modo, ad acquistare coscienza e volontà di rappresaglia. Invece, nella documentazione dal vivo di esecuzioni legali e illegali (e di linciaggi) di *Giorni di gloria*, sono soprattutto i fascisti a morire in modo teatrale, davanti a tutti, per mano di una folla assetata di sangue, tra passanti inerti che osservano compiaciuti e l'occhio voyeuristico della macchina da presa (anche se i dettagli più crudi, tutti scrupolosamente filmati, non vennero poi inseriti nella versione finale per proteggere la reputazione della Resistenza italiana). Dei due film *Giorni di gloria*, in particolare, offre una riflessione approfondita sul processo di inversioni violente che caratterizzò la relazione tra fascisti e antifascisti prima e dopo la liberazione. Presentando tali serie di atti di reciproca rappresaglia come eventi di cui la collettività è stata testimone, il film tratta il ricorso alla violenza politica come strumento inevitabile nella ricostruzione, passaggio necessario nel processo di autodeterminazione e formazione di identità nazionale.

*Giorni di gloria*, prodotto dalla Titanus e dall'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI) e presentato il 7 ottobre 1945 a chiusura dello stesso festival cinematografico che aveva visto la prima anche di *Roma città aperta*, è il primo tentativo italiano di rappresentare l'esperienza armata dell'antifascismo su pellicola.<sup>2</sup> Il film riconosce alla violenza insurrezionale un ruolo fondamentale nel mito della ricostruzione democratica, dal basso, del paese. Così facendo esso realizza il progetto non solo di documentare la storia, ma anche di mettere in evidenza l'impatto del volontarismo umano sulle leggi dello sviluppo storico, un impatto la cui congenita spettacolarità, particolarmente a livello di rappresentazione, viene messa in evidenza privilegiando l'aspetto affettivo ed insistendo sul gesto violento. Girato ed edito collettivamente da Visconti, De Santis, Marcello Pagliero e Mario Serandrei, *Giorni di gloria* include filmati provenienti

<sup>2</sup> Al momento della stesura di questo saggio non erano disponibili sul mercato copie in video di *Giorni di gloria*. Tutti i riferimenti al documentario e la trascrizione delle parole della voce fuori campo si basano sulle ripetute visioni di una copia gentilmente messa a nostra disposizione dalla Casa della Memoria e della Storia di Roma, che qui ringraziamo. Per il testo completo del commento fuori campo si veda L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei, gli scritti. Un film, «Giorni di gloria»*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 59-137.

da fonti diverse. Una parte venne fornita dallo Psychological Warfare Branch (Divisione per la guerra psicologica, *N.d.T*) del Dipartimento di Stato statunitense e dalle milizie antifasciste che avevano al loro interno dei *cameramen*, ma una gran parte dei filmati originali fu girata dai registi stessi nelle città e nei loro dintorni appena liberati. Il film presenta anche la ricostruzione di alcune scene e l'allestimento di intere nuove sequenze, sapientemente realizzate per sembrare tratte da veri e propri cinegiornali, col proposito di offrire una resa più spettacolare e galvanizzante delle peculiarità della guerriglia partigiana. L'esito conclusivo è un film che si compiace della capacità di scioccare grazie al crudo realismo, ma che presta anche grande attenzione alla drammaturgia e all'impatto visivo d'insieme, facendo leva sul potenziale incendiario di materiali la cui organizzazione si pone, come ulteriore obiettivo, l'eccitazione degli animi attraverso la visione di esperienze di morte.

Il film presenta una lettura agiografica della capacità del movimento partigiano di sopportare il martirio e reagire simultaneamente al nemico con equivalente ferocia. L'esempio più spettacolarmente evidente di tale presentazione è la sezione in cui il film si concentra sugli eventi successivi al massacro delle Fosse Ardeatine a Roma, il 24 marzo 1944. Dopo che una brigata di partigiani romani aveva fatto saltare in aria 32 poliziotti della polizia militare tedesca, i Tedeschi fucilarono 335 prigionieri per rappresaglia. Lasciarono poi che i corpi marcissero nelle cave e fecero esplodere la zona perché essi non potessero essere recuperati facilmente per un'appropriata sepoltura. Dopo la liberazione di Roma, cominciarono gli scavi del sito per recuperare i corpi, un'operazione che i registi di *Giorni di gloria* documentano in dettaglio, in modo particolarmente vivido. Questa sezione del film, che fu girata e montata sul modello sovietico per massimizzare l'effetto drammatico sul pubblico, interpone alle immagini della scoperta, rimozione e identificazione dei corpi decomposti quelle del processo e della morte di alcuni degli architetti ed esecutori del massacro, in particolare il capo della polizia romana Pietro Caruso. Com'è noto, questa sezione racconta anche il linciaggio pubblico del burocrate fascista Donato Carretta, anche se i fotogrammi che documentano gli ultimi istanti del linciaggio furono omessi nella fase di

montaggio per proteggere l'identità dei responsabili. In questo modo, se il martirio può essere il punto di partenza del film non ne è certamente il punto d'arrivo, dato che *Giorni di gloria* non si preoccupa né di sfumare né di circoscrivere la piena disponibilità alla violenza della Resistenza. Al contrario, il film presenta la capacità del movimento antifascista di competere sempre più minacciosamente con il crescente livello di brutalità dimostrato dai Tedeschi e di uguagliarlo puntualmente, in conformità con quell'approccio tattico ai processi epurativi antifascisti esposto, com'è noto, da Giorgio Amendola, partigiano e futuro leader del Partito Comunista, il 29 aprile 1945: «Pietà l'è morta [...]. La peste fascista deve essere annientata [...]. Con risolutezza giacobina il coltello deve essere affondato nella piaga, tutto il marcio deve essere tagliato. Non è l'ora questa [...] di abbandonarsi ad indulgenze, che sarebbero tradimento [...]. Pietà l'è morta».<sup>3</sup>

Il tono delle parole di Amendola è retorico ed epico. In modo simile, *Giorni di gloria* trasforma la realtà in epopea, facendo dell'attualità filmata una grandiosa rappresentazione scenica il cui personaggio principale è la volontà nazionale di giustizia, una giustizia senza compromessi e prona alla vendetta. In nessuna sequenza del film questo principio è così evidente come nella rappresentazione del processo a Pietro Caruso, il quale, insieme ad altri burocrati di rango inferiore, fu considerato dai magistrati romani responsabile dell'esecuzione della strage alle Fosse Ardeatine. Il processo, che doveva svolgersi nel tribunale principale di Roma, fu poi spostato in una sede più sicura dopo il primo giorno di dibattimento a causa di un orribile episodio. La folla inferocita aveva preso d'assalto l'edificio del tribunale, ne aveva trascinato fuori uno degli imputati, cioè l'ex-direttore della prigione di Regina Coeli Donato Carretta, e lo aveva giustiziato sommariamente, in pubblico. Visconti, che supervisionava le riprese del processo, aveva chiesto agli otto *cameramen* che gli erano stati assegnati (sei Italiani e due Americani) di piazzare altrettante macchine da presa «nei punti cinematograficamente strategici».<sup>4</sup> Visconti ripre-

<sup>3</sup> Le affermazioni di Amendola, qui tratte da A. Fogli e A. Pasi, *1944-45 a Nord di Ravenna. Chi sa parli!* (Milano, Greco e Greco, 2004, p. 28), comparvero per la prima volta nell'edizione torinese dell'«Unità» del 29 aprile 1945.

<sup>4</sup> M. Musumeci, *Suoni e immagini di quei giorni*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., p. 44.

se il linciaggio di Carretta da questi punti strategici. Secondo la maggioranza delle testimonianze, almeno un *cameraman* riuscì ad uscire dall'edificio in tempo per filmare la fine dell'imputato fascista, ma le sequenze più orribili non furono mai incluse nell'edizione definitiva del film. De Santis ha spiegato: «non lo montammo per amore patrio, ci sembrava che far vedere [...] un furore così terribile, drammatico, tragico del popolo romano [...] fosse eccessivo [...]». La nostra era una posizione politica e poetica». <sup>5</sup> Mentre si capisce l'opportunismo politico della decisione, allo stesso modo si potrebbe sostenere che l'inclusione della scena integrale, non censurata, non avrebbe contraddetto quella poetica dell'eccesso che il film già utilizzava, ma si sarebbe piuttosto perfettamente adeguata ad essa.

La voce fuori campo che commenta gli eventi condanna il linciaggio ed elogia coloro che cercarono di prevenirlo. Ma questo, solo dopo aver presentato l'atto estremo della folla come il rimedio inevitabile contro un procedimento giudiziario che, alla presunta mercé di «tentativi reazionari di sabotare l'opera della giustizia», non solo era stato «troppo lento» ma aveva anche permesso che alcuni degli imputati negoziassero la propria fuga e non fossero processati. In altre parole, l'inerzia di una burocrazia corrotta veniva rettificata dal basso: un'«esplosione popolare» era intervenuta ad aprire, smobilitare e far avanzare una situazione storica che altrimenti sarebbe rimasta stagnante. La storia riceveva una spinta dal basso, con qualsiasi mezzo ed a qualsiasi costo. Nonostante le poche condanne di rito affidate alla voce di commento, alla violenza politica è riconosciuto nel film un notevole potenziale vivificatore.

Lo stile altamente espressivo delle immagini sottolinea la volontà di associare la violenza popolare con l'idea di una progressione storica. Il montaggio, che amalgama i materiali filmati da otto macchine da presa diverse, comunica un senso di incoercibile dinamicità. La sequenza dell'aggressione alterna, a ritmo sostenuto, delle inquadrature dall'alto della folla in rivolta, disincarnate da un punto di vista diegetico, a primi piani marcatamente «antropomorfici», per usare la famosa definizione di Visconti. <sup>6</sup> La macchina a mano, tre-

<sup>5</sup> G. De Santis, *Un grande film collettivo*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., p. 23.

<sup>6</sup> Nel saggio «Cinema antropomorfo» Visconti si fa portavoce di un cinema intento

si sofferma sui volti delle persone per coglierne le reazioni, di approvazione o di disgusto, allo svolgersi dell'evento storico. Il pro-filmico rimane sempre illuminato intensamente - anche per mostrare il grande valore tecnico della produzione - in modo da consentire allo spettatore uno sguardo completamente libero, e dal basso, della storia colta nel suo farsi. Come la violenza popolare interviene *post factum* a scuotere l'immobilità delle condizioni materiali che ha trovato, così Visconti e i suoi collaboratori agiscono sull'attualità che trovano senza manipolazioni preventive o inserzioni artificiose, ma sempre garantendo un'eccedenza di assertività e creatività filmica (sia pure limitate ai movimenti di camera, alle luci e alla composizione delle inquadrature). Questo serve senza dubbio a salvaguardare la tensione emotiva e il continuum spettacolare dell'opera, ma soprattutto riflette la concezione aggressivamente positivista del ruolo che il volontarismo umano svolge nella trasformazione della realtà, un volontarismo del quale il linciaggio di Carretta è allo stesso tempo problematica manifestazione, teoricamente da condannare, e conferma rassicurante della sua implacabile perentorietà.

Non appena divenne chiaro che il Tribunale di Roma non era sede sicura per la continuazione del procedimento giudiziario, il processo Caruso fu trasferito a Palazzo Corsini, sempre nella capitale. Qui, per evitare altre esplosioni di rabbia popolare, nessuno, neppure i parenti delle vittime delle Fosse Ardeatine, fu ammesso in tribunale. Inoltre il tenente colonnello Pollock, capo della polizia militare, limitò grandemente l'uso di macchine da presa e luci. A causa di queste restrizioni la documentazione visiva dell'evento è modesta sul piano fotografico e sobria su quello stilistico, sedata quanto lo stesso procedimento giudiziario, che appare celebrato da una burocrazia fredda, ormai immune alle reazioni agitate della sorveglianza popolare. Lo stile smorzato di questo segmento non è tanto il prodotto di una scelta estetica quanto il risultato inevitabile di limitazioni logistiche.

ad investigare la realtà non come categoria trascendente, ma come fenomeno storico fruito e trasformato dal volontarismo degli uomini, in tutta la sua fisicità: «il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola "cosa" che veramente colmi il fotogramma, [...] l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e [...] dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo» (L. Visconti, *Cinema antropomorfo*, in «Cinema», settembre-ottobre 1943, n. 173-174, pp. 108-109).



Eppure si può dire che, in contrasto con l'esuberanza stilistica delle inquadrature al Tribunale, le composizioni statiche che caratterizzano questa sezione, insieme al numero limitato dei punti di vista utilizzati e alla messa in scena straordinariamente poco illuminata, suggeriscono un'idea di lutto per la rimozione della vitalità rivoluzionaria del popolo. Spetta alla rancorosa aggressività del commento fuori campo riempire l'assenza di una giustizia popolare intransigente, negando sistematicamente le richieste di compassione avanzate dalla difesa e concludendo che la pietà, a questo punto, sarebbe da considerarsi una «colpa morale». Inoltre gli autori del film aggirano in fase di post-produzione le limitazioni tecniche imposte durante le riprese per esprimere una prospettiva che è sì loro ma che vogliono appartenga anche al popolo di cui il film si fa portavoce. L'arringa dell'accusa alla corte è interrotta da inquadrature che riprendono i corpi recuperati alle Fosse Ardeatine. «I morti», dice la voce fuori campo, «sono presenti nell'aula». Di fatto non sono solo questi morti ad essere presenti ma, quasi fosse un avvertimento, la morte stessa, come se il popolo italiano potesse infliggerla orribilmente in qualsiasi momento, come del resto attestano sia il linciaggio di Carretta sia la pena di morte sancita dal verdetto del processo.

La fotografia luminosa e la visione privilegiata e incontrastata tornano prepotentemente nella scena della fucilazione di Pietro Caruso, Federico Scarpato (un informatore pagato dalla polizia) e Pietro Koch (che aveva gestito la Pensione Oltremare, un centro di detenzione a Roma dove lo stesso Visconti era stato prigioniero). Anche in questo caso, come già in quello del linciaggio di Carretta, abbiamo a che fare con una messa a morte officiata come su un palcoscenico, per impressionare e appagare la collettività. La teatralità della scena suggerisce il carattere paradigmatico dell'evento condiviso collettivamente: la folla guarda la fucilazione e diverse macchine da presa coprono angolazioni diverse; tra queste spicca un'inquadratura che coincide con il punto di vista della folla che osserva l'evento dall'alto di una collina adiacente. Un'altra inquadratura degna di nota riprende una delle macchine da presa utilizzate probabilmente nella scena. Essa è situata proprio dietro il plotone d'esecuzione, sanzionando in questo modo la continuità tra la violenza materiale e la sua

rappresentazione filmica, e tra la violenza politica come strumento di emancipazione storica e il film come *medium* retorico che trasforma tale emancipazione in un mito collettivo.

Come ha giustamente notato lo storico Gabriele Ranzato, *Giorni di gloria* intende usare il mezzo filmico per «spiegare ed esaltare» l'esperienza della Resistenza antifascista «agli occhi - è proprio il caso di dirlo - dei tanti italiani che non vi avevano preso parte». <sup>7</sup> Il film però non cerca semplicemente di narrare, glorificare o giustificare il ricorso alla violenza politica e gli eccessi della vendicatività del dopoguerra, né cerca di eludere la verità sulla reale partecipazione della popolazione. Come spiega Ranzato, il carattere retorico del film serve piuttosto a valorizzare in «chiave epico-mitica» la scelta di coloro che combatterono. I tropi che i registi utilizzano nel film creano, *post eventum*, un legame viscerale, sia umano che ideologico, tra i pochi che combatterono e i molti che assistettero semplicemente al conflitto, con l'effetto di elevare la presa di coscienza dei primi a esperienza rappresentativa delle aspirazioni di un'intera nazione. <sup>8</sup>

Questo tentativo di unificare cinematograficamente la lotta per la liberazione di un intero popolo, sotto gli auspici emancipatori della resistenza violenta contro il fascismo, emerge nuovamente nella sequenza del funerale delle vittime delle Fosse Ardeatine. Inizialmente le madri in lutto dei partigiani caduti non sono presentate come le madri di combattenti antifascisti ma, in modo calcolatamente inclusivo, come «donne italiane, donne popolane». L'italianità di queste madri è messa in rilievo, a livello sonoro, attraverso l'uso del dialetto e, a livello visivo, attraverso lunghe carrellate, ancora una volta antropomorfe, che ne mettono in evidenza i tratti somatici ed etnici mentre esse partecipano al rito religioso cattolico che tutti unisce. Nelle sequenze successive, tuttavia, per evitare che, in una simile rappresentazione, il funerale rimanesse chiuso entro uno spazio trascendentale e trans-storico, l'universalismo aggregante del lutto cattolico cede il passo ad una elegia più esclusiva che celebra i compagni antifascisti caduti. La macchina da presa scorre dalle bare aperte alle fotografie dei morti mentre l'umanesimo olistico della convenzionale musica

<sup>7</sup> G. Ranzato, *Il mito resistenziale e i suoi fondamenti di realtà*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., p. 30.

<sup>8</sup> *Ibid.*

funebre che le accompagna diviene pian piano un canto partigiano, determinato storicamente e politicamente: «la nuova Italia risorgerà con la guerriglia» e «per le vittime tutte invendicate, compenseremo sulle barricate, piombo con piombo». Completando il movimento dalla totalità di una sofferenza comune a tutta l'Italia alle tribolazioni particolari di un blocco politico specificamente impegnato, la voce fuori campo interviene infine per indicare che questi non erano martiri presi casualmente, «vittime del capriccio di una polizia spietata», bensì «combattenti nella lotta clandestina». Attraverso la giustapposizione di suono (il canto partigiano e il commento politico della voce fuori campo) e immagini (il rito cattolico come momento unificante di una sofferenza collettiva), il film evidenzia la progressione dialettica che il movimento dal martirio al castigo rappresenta. Eppure, ad un livello più complesso e tendenzioso dal punto di vista storico, la fluttuazione quasi perfetta tra l'inclusività dell'empatia cattolica e l'esclusività della politica partigiana fa sì che il film ponga inevitabilmente la scelta insurrezionale di pochi come prezioso patrimonio comune, accolto da tutti. Pensando alle divisioni irrimediabili che avrebbero definito la cultura e la politica italiana dopo la liberazione, porre l'antifascismo rivoluzionario come valore condiviso ha come condizione la mobilitazione del potenziale mitizzante della creazione cinematografica.

L'ambivalenza di *Giorni di gloria* tra il radicamento entro il passato partigiano della militanza intransigente e la prospettiva moderna di una politica inclusiva, democratica e di riconciliazione nazionale risulta evidente nelle ultime sequenze del film. Queste raccontano la liberazione di Roma, l'insurrezione partigiana al Nord e le sevizie fatte pubblicamente al corpo di Mussolini e di altri capi fascisti. Il montaggio conclusivo, infine, mostra il laborioso popolo italiano che passa con successo dalla rimozione delle macerie della guerra alla produzione industriale. Il ricorso a punizioni primitive come la rasatura pubblica dei capelli delle donne fasciste o la detronizzazione raccapricciante e ritualistica del Duce appeso a testa in giù e quasi scorticato dalla folla (gesti che i registi filmarono ma che inclusero solo parzialmente nella versione definitiva del film) sembra esser percepito come esperienza necessaria nel cammino verso un futuro di

concertazione democratica che, al contrario, affiderà la risoluzione delle differenze ideologiche al parlamento anziché alla piazza.

D'accordo con questa interpretazione, il montaggio della sequenza finale mostra gli Italiani al lavoro, tutti ugualmente coinvolti e impegnati nel processo di ricostruzione, senza più alcuna traccia delle divisioni ideologiche del periodo bellico. Anche la voce fuori campo cambia tono: se prima aveva sanzionato, con rancorosa approvazione, la vendicatività del popolo italiano, ora si fa ambasciatrice di solidarietà e benevolenza quando insiste sulla «bella e originale anima francescana» che l'Italia ha apparentemente riconquistato. Citando le parole di Ferruccio Parri, ex-leader partigiano e capo del primo governo del dopoguerra, la voce fuori campo riconosce al paese un «nuovo destino di popolo democratico, pacifico e laborioso». Appare qui accantonata l'idea di associare il progresso all'insurrezionalismo spontaneistico della violenza politica. Al contrario, sono la «retorica fascista» e i «sogni neroniani» del regime sconfitto ad essere ora definiti «archeologici» e ad essere ritenuti responsabili per aver bloccato il paese in una sorta di ideologia preistorica. Nell'epilogo del film, il primato feticizzato di un principio di piacere arcaico e istintivo, mobilitato dal linciaggio di Carretta, viene abbandonato in favore di un collegamento più «politicamente corretto» tra pace e modernità, tra riconciliazione politica e potenziale emancipatorio di un'etica del lavoro infaticabile. Senza dubbio tale posizione sociale e filosofica trae spunto non tanto da tradizioni culturali italiane ma dal modello marxista sovietico che, nella vita come nelle arti, aveva articolato un'immagine ideale del socialismo, il cui portato di benessere era il risultato dell'azione comune di lavoro umano e tecnica moderna.<sup>9</sup> Nelle battute conclusive del suo commento, la voce fuori campo, infatti, ribadisce che nel «fare dell'Italia in rovina il giardino d'Europa» sarà cruciale la circostanza che «la tecnica moderna» è ora nelle mani di una «popolazione laboriosa e pacifica».

La fiducia nel potenziale emancipatorio della modernità e nel compromesso politico che l'accompagnava - compromesso che implicava il rispetto del contratto sociale su cui si fondano le moderne

<sup>9</sup> Si noti, a questo proposito, che i momenti conclusivi di *Giorni di gloria* richiamano decisamente la celebrazione del lavoro industriale di Dziga Vertov in *Entusiasmo* (1931).

democrazie borghesi - cessò presto di definire la filosofia dei settori rivoluzionari della cultura italiana di Sinistra. Come denunciava l'antifascismo più radicale, con la vittoria della Democrazia Cristiana nelle elezioni parlamentari del 18 aprile 1948, «Italian society began its process of involution, and the reconstruction of the country was openly entrusted to the most conservative forces».<sup>10</sup> Parte della cultura italiana di Sinistra considerò allora imperativo riflettere sugli effetti che la modernità aveva portato, soprattutto su un movimento antifascista che aveva finito per svolgere un ruolo troppo debole ed edificante nell'ambito delle istituzioni democratiche della Repubblica. La crescente sfiducia nei processi socio-economici e politici in atto diede il via ad un recupero sovversivo di tutto quello che appariva inflessibilmente arcaico e non contaminato dai compromessi etico-legali della modernità borghese. Nell'ambito della produzione cinematografica italiana del dopoguerra e dei suoi sviluppi successivi, registi come Visconti (si pensi a *Rocco e i suoi fratelli* del 1960) e Pier Paolo Pasolini (con *Accattone* del 1961 e *Mamma Roma* del 1962) rappresentarono questo recupero nella forma di un "terzomondismo" domestico. Quest'ultimo assegnava potenzialità e aspirazioni rivoluzionarie a comunità sociali non ancora sviluppate, concepite come categorie resistenti alle convenzioni della socialità e della *civilitas* moderne, pur agendo all'interno di centri urbani in forte espansione economica.

## BIBLIOGRAFIA

- Cannella, Mario – *Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neo-Realism*, [1966]; trad. ingl. di John Mathews e Judith White, in «Screen», anno 14, 1973, n. 4, pp. 5-60.
- De Santis, Giuseppe – *Un grande film collettivo*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., pp. 21-24.

<sup>10</sup> M. Cannella, *Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neorealism*, trad. ingl. di John Mathews e Judith White, in «Screen», 1973, n. 4, pp. 5-60. [«La società italiana cominciò il suo processo di involuzione, e la ricostruzione del paese fu apertamente affidata alle forze più conservatrici», *N.d.T.*]

- Fogli, Antonio e Pasi, Angelo – *1944-45 a Nord di Ravenna. Chi sa, parli!*, Milano, Greco e Greco, 2004.
- Gaiardoni, Laura (a cura di) – *Mario Serandrei, gli scritti. Un film*, «Giorni di gloria», Milano, Il Castoro, 1998.
- Musumeci, Mario – *Suoni e immagini di quei giorni*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., pp. 42-48.
- Ranzato, Gabriele – *Il mito resistenziale e i suoi fondamenti di realtà*, in L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei*, cit., pp. 30-37.
- Visconti, Luchino – *Cinema antropomorfo*, in «Cinema», settembre-ottobre 1943, n. 173-174, pp. 108-109.