

VIVA L'ITALIA: APPROFONDIMENTO

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

Verso un cinema didattico (articolo tratto dal volume “*Roberto Rossellini*” di Gianni Rondolino, ed. Il Castoro Cinema, pp. 98-103)

[...] Tanto *Viva l'Italia*, realizzato nel 1960 per le celebrazioni centenarie dell'unità d'Italia svoltesi nel 1961, quanto *Vanina Vanini*, realizzato l'anno seguente, affrontarono due temi storici di particolare risonanza, quali l'impresa dei Mille di Garibaldi e l'azione dei carbonari nella Roma papalina, in termini di documentazione storica più o meno affabulata.

Questa documentazione, la quale appare più evidente nel primo film (in cui la drammatizzazione è ridotta al minimo e i fatti vi sono narrati pacatamente) che non nel secondo (in cui la storia d'amore di Vanina Vanini col carbonaro Missirilli acquista in molte parti l'aspetto del romanzo e del melodramma), sottende la narrazione in modo da conferire allo spettacolo una dimensione didascalica. Certamente Rossellini non rinuncia allo spettacolo, inteso proprio in senso tradizionale di struttura scenica e drammatica della storia, ma lo inquadra in uno schema che potremmo definire documentario o didascalico nella misura in cui questi termini alludono a una descrizione più distaccata e "obbiettiva" della realtà. Almeno nelle intenzioni, il regista volle eliminare ogni intento ideologico e politico, lasciando ai fatti e ai personaggi, agli ambienti e alla storia, il compito di "documentare" una determinata realtà, fornendo quindi allo spettatore i dati essenziali, e non manipolati, del problema storico affrontato.

Di qui nacquero quelle dispute, tra Rossellini e gli sceneggiatori (soprattutto Franco Solinas e Antonello Trombadori, il primo dei quali aveva collaborato alla sceneggiatura di *Vanina Vanini* e il secondo a tutt'e due i film), sul carattere culturale delle opere, cioè sui modi e sulle forme della loro "politicizzazione". Da un lato il regista intendeva liberare i fatti dalla loro interpretazione storico-critica, riportandoli all' "autenticità", come si mostrassero per la prima volta nel loro divenire; dall'altro Solinas e Trombadori volevano attualizzare la storia, inserirla criticamente in un dibattito culturale che tenesse conto della realtà contemporanea. Due posizioni inconciliabili, che di fatto provocarono la rottura della collaborazione.

Viva l'Italia si presenta fin dalle prime immagini come un grande affresco dell'impresa garibaldina, veduta con gli occhi del cronista attento ai fatti minuti, quotidiani, o ai riflessi secondari della grande avventura storico-politica, piuttosto che ai motivi appariscenti o agli elementi determinanti per un giudizio critico motivato. Un affresco che rifiuta l'effetto scenografico e spettacolare - anche se non mancano sequenze di notevole suggestione scenica - per affidarsi soprattutto alla rappresentazione d'una realtà antiretorica, colta nel suo manifestarsi addirittura banale. Garibaldi e i garibaldini sono visti fuori degli schemi agiografici d'un Risorgimento di maniera, fuori dell'aureola eroica, inseriti in un ambiente normale, senza forzature drammatiche o romanzesche. La loro impresa coraggiosa è seguita giorno per giorno quasi se ne volesse tracciare un diario particolareggiato, fornendo dati e notizie utili per seguirne gli sviluppi. Insomma, almeno nelle intenzioni, si voleva ottenere la rappresentazione filmica d'un episodio significativo del "Risorgimento senza eroi" di gobettiana memoria.

Ma la realtà, soprattutto la realtà storica, sfugge alla semplice illustrazione di fatti e personaggi, richiede un lavoro di approfondimento critico e di allargamento di orizzonte che ne metta in luce le motivazioni e consenta di formulare un giudizio; ovvero, sul versante dell'interpretazione poetica, necessita di straordinarie facoltà intuitive e di sintesi espressiva nell'autore, sì da trarre da pochi elementi il quadro d'insieme. Altrimenti si rimane al di qua di una rappresentazione prospettica, ci si ferma alla superficie delle cose. *Viva l'Italia* manca proprio e di quell'approfondimento critico e allargamento di orizzonte che richiede una seria ricerca storica, e di quella sintesi espressiva che giustifica, sul piano dell'arte, una trasformazione di elementi realistici in elementi poetici. Siamo ancora molto lontani da quell'eccellente saggio di cinema didascalico-poetico che Rossellini ci darà

alcuni anni dopo, nel 1966, con *La prise de pouvoir par Louis XIV*, in cui cronaca e storia, documentario e finzione si fondono in un tutto originale e di notevole valore culturale.

Si dirà che di proposito Rossellini e i suoi collaboratori hanno voluto sottrarre all'impresa dei Mille il contenuto altisonante che la tradizione scolastica ha trasmesso fino ai nostri giorni; e depurarla di tutte le incrostazioni romanzesche, aneddotiche, ridondanti che tanto la voce popolare quanto la storiografia divulgativa hanno propagandato. In effetti essi hanno riesaminato i testi garibaldini di documentazione (Abba, Bandi ecc.), hanno ricostruito i fatti secondo le più accreditate versioni, hanno accolto i "detti memorabili" quando erano suffragati da documenti attendibili, con lo scopo preciso di rifare la storia come si è svolta realmente. Molte pagine del film paiono una diligente e corretta ricostruzione storica, magari un poco sbiadita ma proprio per questo più autentica per il suo valore documentario. Tuttavia lo sforzo didascalico e l'intento demistificatorio (rispetto a certa storiografia ufficiale) non riescono a trasformare una rappresentazione fondamentalmente esteriore e parzialmente oleografica non solo in una narrazione storico-critica ma nemmeno in una semplice cronaca autentica.

L'intento "neorealistico", nel senso più ampio del termine, che è sempre stato alla base di ogni nuova esperienza artistica rosselliniana, qui si scontra con un assunto che richiedeva un differente approccio alla realtà. Non è tanto un difetto di organizzazione della materia, e neppure il limite abituale della narratività del regista (attratto più dalla documentazione che dalla narrazione) quanto proprio l'incapacità di trasferire la cronaca sul piano della storia o, se si vuole, di prospettare cinematograficamente i fatti come elementi d'un discorso più generale che lo spettatore, sollecitato dalle immagini, poteva elaborare per proprio conto. In *Viva l'Italia* i fatti rimangono spesso amorfi, privi d'una giustificazione che non sia quella della "cronaca", incapaci di fornire uno spunto all'indagine ulteriore, alla critica storica. Così, non soltanto si cade a volte nell'oleografia delle stampe di Epinal, ma anche si rifiuta un'interpretazione critica rifugiandosi in una visione in fondo qualunquistica della realtà.

Questa impostazione del problema basilare d'un cinema didascalico la ritroveremo, solo parzialmente modificata, nelle opere che Rossellini realizzerà per la televisione a partire dal 1964, con l'eccezione del *Luigi XIV* che rimane un film a sé, chiuso in una "classicità" a modo suo eccezionale. È un'impostazione che investe i due campi teorico e pratico, quello della formulazione ideologica e culturale del tema e quello della sua realizzazione filmica. Indubbiamente il regista aveva presente il problema già da alcuni anni, certo da quando realizzò *India*, in cui cronaca e storia, documentario e finzione si integrano in un discorso informativo e, appunto, didascalico che cerca di fornire allo spettatore gli elementi essenziali per un giudizio globale sulla realtà rappresentata. Ma esso si farà sempre più chiaro negli anni seguenti (se ne ha traccia in non poche dichiarazioni programmatiche fatte da Rossellini in varie occasioni). Di qui la necessità di superare i vecchi schemi dello spettacolo cinematografico, di usare le nuove tecnologie audiovisive (la cinecamera portatile, lo zoom, il microfono portatile, più cinecamere alla volta ecc.), al di là d'ogni intento tradizionalmente "artistico", ma con lo scopo preciso di documentare una realtà, di far opera utile per la diffusione dell'informazione a tutti i livelli. *Viva l'Italia* è già concepito e realizzato secondo questi intenti, ma rimane, indipendentemente dai risultati raggiunti sul terreno dell'espressione e della didattica, ancora un film abbastanza tradizionale, ossia debitore delle leggi dello spettacolo cinematografico: del grande schermo, della narratività, della durata ecc. [...]

È evidente che i film realizzati dopo *India*, pur diversi tra loro tanto sul piano dei contenuti e dei temi quanto sul piano più propriamente stilistico e linguistico, sono stati per Rossellini tappe, probabilmente utili, per superare un certo tipo di spettacolo cinematografico. L'esigenza di conoscere e documentare, di arricchire il proprio patrimonio culturale e quello del pubblico, di rimettere in discussione i fatti, i dati, i concetti, i giudizi della tradizione sui più vari aspetti della realtà passata e presente, doveva portare il regista all'uso vieppiù massiccio delle nuove tecniche audio-visive, con l'intento di raggiungere una platea sempre più vasta. Di qui il carattere sostanzialmente "popolare" degli ultimi film, che infatti ebbero un successo di pubblico non trascurabile. Di qui anche i possibili compromessi o, se si vuole, le nuove scelte stilistiche, che

diverranno sempre più palesi nei film realizzati per la televisione in cui un certo disprezzo per la "rifinitura", una certa trascuratezza formale si uniscono a una dichiarata intenzione didascalica, con pochissime concessioni allo spettacolo. [...]