

## VISITA GUIDATA ALLA FILMOGRAFIA SUL '900

di Alberto Leoni

Una visita guidata come in quei musei dove ci si ferma per mezz'ora davanti a un dipinto e si intravedono di sfuggita gli altri sessanta marciando più veloci di Abdon Pamich. Una rassegna, questa, parziale, fatalmente insufficiente, ma che, presentando pellicole non facilmente reperibili, cerca di essere il più possibile completa.

Il tentativo di esaustività trova un'ulteriore ragion d' essere nell' importanza del mezzo cinematografico, come giustamente sottolineato dal professor Rumi nell'intervista pubblicata nel numero di marzo '97 di *Linea Tempo*. Se è vero, come è vero, che i giovani conoscono, per mezzo del cinema, più la guerra civile americana che la Resistenza, è anche vero che molta produzione non "passa" per gli schermi televisivi se non a orari da *cinéphile* e che la produzione di videocassette non riesce a colmare le grandi lacune della distribuzione cinematografica. Il risultato è una selezione spesso cieca, con l'esclusione di film la cui notorietà è inversamente proporzionale ai meriti artistici: né pare corretto dimenticare il cinema di propaganda, per certi versi più interessante del miglior film d'autore. Bisognerebbe infatti porsi la domanda, ogni volta che ci si accosta a uno studio su una dittatura del XX secolo, se la si conosca di più esaminandone i crimini o i meccanismi del consenso. Per fare un esempio, i film di Leni Riefenstahl possono far comprendere, alto spettatore di oggi, quale entusiasmo agitatesse il cuore di un giovane della *Hitlerjugend*.

In conseguenza di ciò si è ritenuta opportuna una divisione per periodi storici, onde facilitare il confronto fra le opere al di là della loro data di produzione; col rischio, consapevole, di operare un'interferenza culturale paragonando ad esempio, *Uomini sul fondo* di De Robertis del 1942 con *U-boat 96* di Wolfgang Petersen di quarant' anni dopo.

### Prologo: il mondo vittoriano

Se c'è una parola che distingue il XX secolo da tutti i precedenti ed accomuna i grandi mattatoi organizzati dalle dittature, quella è la parola *lager*. La sua origine non è tedesca ma olandese (*laager*) e stava ad indicare un campo trincerato dove i coloni boeri potevano difendersi dagli attacchi degli indigeni nell'Africa del Sud. La guerra di conquista condotta nel 1900 dall'Impero britannico nei confronti dei boeri ebbe caratteri che anticiparono gli orrori del secolo: guerriglia partigiana dei *commandos* (altro termine boero), fucilazione degli ostaggi e, forse per la prima volta, la reclusione di un'intera popolazione in campi circondati da filo spinato, onde togliere ai partigiani ogni tipo di sostegno. Donne e bambini venivano così considerati nemici a tutti gli effetti e non vittime occasionali di saccheggi o di bombardamenti. A commettere questi crimini furono gli inglesi con quella loro spietata efficienza, che solo una inveterata pigrizia e uno scetticismo profondo nell'intelligenza umana rende meno dura dell'

efficienza teutonica.

**BREAKER MORANT (1975)** di Bruce Beresford è un piccolo capolavoro generato dal cinema australiano su questo argomento. Tre ufficiali australiani, membri di un corpo speciale, impiegato in azioni di antiguerriglia, vengono processati per aver fucilato alcuni prigionieri boeri. Capri espiatori dell'Impero britannico, sono in realtà di diversa personalità e responsabilità. Il loro capo è il tenente Morant, carismatico e arrogante, travolto nei crimini di una guerra non sua dal desiderio di vendetta. Il nitore delle immagini, la sceneggiatura stringata e incalzante ne hanno fatto una delle vette del cinema australiano.

**PIC-NIC A HANGING ROCK (1975)** di Peter Weir è ispirato, come *BREAKER MORANT*, a un fatto realmente accaduto. Il giorno di san Valentino dell'anno 1900 tre alunni e una insegnante dell'Istituto Appleyard si smarrirono su Hanging Rock, nel Victoria australiano. Una tragedia inaspettata che sconvolge la vita dell'istituto, rivelandone anzi tutte le storture e le meschinità, fino alla sua dissoluzione finale. Tra le tante chiavi di lettura di questo capolavoro del cinema fantastico si può adottare anche quella politica. La signora Appleyard, imponente come la regina Vittoria, proferisce una frase apocalittica ricordando il bel tempo andato: «*Andavamo in vacanza a Bournemouth, posto magnifico: niente-accadeva-mai. E il nostro alberghetto...così ben messo*». È su questa falsa quiete che si abatterà il diluvio di fuoco e di ferro della Grande guerra.

### La Prima guerra mondiale

Il rombo dei “cannoni d'agosto” schianta per sempre l'Europa formata dopo la proclamazione dell'Impero germanico a Versailles nel 1871. Il senso storico della Grande guerra, per molti versi ancora più importante della Seconda guerra mondiale, non è sfuggito ai cineasti di questo secolo e si è concretato in opere che spesso hanno coniugato la spettacolarità con una condanna della guerra, tanto più sentita quanto minori erano le differenze ideologiche nei combattenti. In altre parole mentre il senso di crociata contro il nazismo continua a permanere ancora oggi, le ragioni del grande mattatoio europeo che comportò il suicidio politico di un continente sono praticamente evaporate pochi anni dopo l'armistizio, lasciando amici e nemici affratellati da una comune disperazione per il disastro avvenuto.

Si prendano due capolavori come **A OVEST NIENTE DI NUOVO (1930)** di Lewis Milestone o **WESTFRONT (1930)** di Pabst: a parte l'eccezionale verismo delle scene di guerra, l'alto livello della narrazione ha origini sì letterarie (Remarque) ma senza che le opere abbiano esiti “pedagogici” o propagandistici. Sempre in questo filone di “film di guerra con l'anima” troviamo altri capolavori assoluti come **ORIZZONTI DI GLORIA (1957)** di Stanley Kubrick o **GLI ANNI SPEZZATI (1981)** di Peter Weir. Mentre Weir traccia la breve parabola umana di un giovane podista destinato a infrangere la propria vita contro le mitragliatrici turche in una sequenza di *pathos* assolutamente memorabile, Kubnick sferra un possente colpo contro il militarismo di ogni epoca. La figura dell'avvocato colonnello Dax, interpretato da un Kirk Douglas carismatico come un centurione romano, resta una delle più umanamente appassionanti

nella storia del cinema, fedele alle esigenze dell'uomo contro quelle del potere.

Un confronto con **UOMINI CONTRO** (1971) di Francesco Rosi è alquanto impietoso: qui, come altrove, il cinema italiano soffre di una particolare interpretazione storica della Grande guerra, intesa come prima occasione per un risveglio della coscienza popolare. Il nemico non è l'austriaco ma il generale italiano e fin qui siamo nel solco tracciato da Kubrick: e tuttavia lo schematico dei personaggi, il manicheismo dichiarato a ogni battuta fanno sì che il film risulti abbastanza insopportabile.

Ben altri sentieri aveva battuto Monicelli nel suo **LA GRANDE GUERRA (1959)** dove Alberto Sordi e Vittorio Gassman subiscono in pochi minuti una metamorfosi straordinaria da mentecatti a eroi senza retorica: due *performance* memorabili che riescono a "scrivere" la storia d'Italia meglio di molti storici. Nessuno come loro due ha saputo interpretare sulla celluloide il senso di quella famosa scritta: «Tutti eroi: o il Piave o tutti accoppiati».

Vi è poi un film che, pur trattando della Grande guerra, sconfinava nell'esotico e nell'epico: **LAWRENCE D'ARABIA (1962)** pur non essendo un capolavoro, è un "grande" film in ogni senso ma l'ambientazione fa sì che l'avventura individuale di Lawrence non abbia riflessi nella nostra storia: lui è là, coi suoi cammelli e la sua gloria; noi qua con un continente distrutto.

Il tema della casta degli ufficiali su entrambi i fronti è stato ben trattato in altri due film: **LA GRANDE ILLUSIONE (1937)** di Jean Renoir e **IL COLONNELLO REDL (1985)** di Iztvan Szabò. Nel primo il rapporto tra carceriere e prigioniero, tra nobile e nobile si fa estremamente complesso fino alla magica soluzione finale, mentre Jean Gabin, nella sua fuga, conosce il "fronte interno" del nemico: le donne tedesche, vedove e orfane. Il dato più appassionante del film è proprio l'eterno tentativo di ricercare un'umanità laddove la guerra ha provocato mutilazioni e carneficine, alimentandosi dei migliori sentimenti umani: coraggio, abnegazione, senso dell'onore. Nel **COLONNELLO REDL** l'impero austroungarico è acutamente ritratto con toni da Joseph Roth: la corruzione e l'incompetenza distruggono Redl, ultimo incorrotto e competente di un Impero in disfacimento. E se è vero che l'Impero ebbe molti nemici, specie tra la massoneria, è altresì vero che i ministri del *Kaiser* furono più dannosi dei suoi nemici stessi.

A parte alcuni film spettacolari nelle riprese dei combattimenti aerei come **LA CADUTA DELLE AQUILE (1966)** e **IL BARONE ROSSO (1971)**, o propagandistici come **IL SERGENTE YORK (1941)**, un caso a parte è il poco riuscito **FRAULEIN DOKTOR (1969)** di Alberto Lattuada, che dimostra ancora una volta come i registi italiani non abbiano mai amato il *kolossal*. Le vicende della spia tedesca morfomane non riescono a essere abbastanza avvincenti e credibili, anche se la ricostruzione dell'offensiva germanica del 1918 è notevole, specie nella sequenza dell'attacco con i gas vescicanti. Attori e sceneggiatura non sono all'altezza della situazione. Forse solo Sergio Leone avrebbe potuto realizzare un "kolossal con l'anima", con il suo mai girato *I mille giorni di Leningrado*.

Per concludere, si potrebbe accennare a una categoria di film sulla Prima guerra mondiale che tratta, sempre in modo ammirevole, il dopoguerra. La domanda è: che effetto fa sentirsi vivi quando sono morti dieci milioni di coetanei? Va ricordato, infatti

che le perdite umane inglesi e francesi della Grande guerra furono enormemente superiori a quelle patite in questa successiva. Solo i francesi persero 1.200.000 maschi giovani, due generazioni di avvocati, di operai, di ingegneri, di scrittori, di artigiani, di padri diventate fango e concime. Non è allora un caso se **LA VITA E NIENT'ALTRO (1989)** di Bertrand Tavernier e **LA CAMERA VERDE (1978)** di e con François Truffaut hanno una sommessima potenza e un desiderio di morte come nessun altro film contemporaneo. Nel primo film Philippe Noiret interpreta, da maestro, un colonnello addetto alla ricerca delle salme dei caduti: una ricerca inesausta, che diventa la ricerca della verità di sé e della propria vita. Il tormento del sopravvissuto Truffaut, al contrario, sfocia in una quieta demenza quando costruisce un sacrario per i suoi amici e per la moglie, perché «i morti non muoiono finché li ricordiamo». Persino un piccolo capolavoro come **MOMENTI DI GLORIA (1981)** di Hugh Hudson sembra ritrarre i protagonisti come degli scampati. Con i giochi olimpici di Parigi del 1924 la normalità sembra ritornata nel mondo, ma troppe sono le ombre, troppi coloro che non ci sono più.

### Gli anni delle rivoluzioni

La Rivoluzione d'ottobre è senz'altro il fatto più importante della fine del decennio 1910-1920. Da qui nasce la vera storia del Novecento che si concluderà, come ha scritto Galli della Loggia, solo con la caduta del muro di Berlino nel 1989. Al di là del classico **OTTOBRE (1927)** di Eisenstejn, vi sono altri due film che hanno ritratto quei tempi apocalittici: **L'ARMATA A CAVALLO (1967)** di Miklòs Jancsó e **REDS (1981)** di Warren Beatty. Se Jancsó dà una cruda e veristica rappresentazione della Guerra civile, rifacendosi al capolavoro di Isaac Babel, di Beatty, che segue con commozione le vicende del giornalista americano John Reed, si può dire che, per lo meno, ci ha provato. Reed non ispira simpatia e il suo coinvolgimento appare a titolo meramente gratuito: il risultato è stata una pioggia di Oscar.

Non così si può dire di una grande promessa mancata come **MICHAEL COLLINS (1996)** di Neil Jordan. Eccellente nelle soluzioni visive, ridicolo nella sceneggiatura, il merito e l'infamia di entrambi ricadono sull'intrepido Jordan che ha voluto essere fedele il più possibile alla storia e si è dimenticato della poesia. Malgrado tutto, chi volesse assaporare il gusto amaro della guerriglia irlandese trova da rifarsi gli occhi e lo storico vede gli avvenimenti come li aveva immaginati.

### Il fascismo

Si è già detto di come un'interpretazione meramente politica della storia abbia prodotto, in Italia, un cinema di propaganda poco dignitoso o, perlomeno, inferiore alle potenzialità degli autori e, nel contempo, abbia rimosso tutta una serie di opere "fasciste" alle quali è stata riservata la *damnatio memoriae*. La filmografia sul fascismo è esemplare, sotto questo punto di vista, sia nei film prodotti durante il regime fascista che in quelli successivi. Chi ricorda più opere minori, se si vuole, ma ugualmente interessanti come **ADDJO KIRA (1942)** di Goffredo Alessandrini, **BENGASI (1942)** di Genina, **LA NAVE BIANCA (1941)** di Rossellini, **UOMINI SUL FONDO (1941)** ancora di Alessandrini? Tra gli altri spicca per l'impianto avventuroso e per l'impiego

di attori non professionisti l'avvincente **ALFA TAU** (1942) di De Robertis, storia di un sommergibile e del suo equipaggio, dalla vita di caserma fino alla vittoria finale contro un sommergibile britannico. Eppure il dato sorprendente di queste opere è una certa asciuttezza di tratto, una virilità composta, insomma, l'assenza di retorica. Sono tutte opere del tempo di guerra, una guerra che per l'Italia andava male e, evidentemente, gli autori capivano di non poter prendere in giro gli spettatori. Tuttavia non si tratta certo di film disfattisti, quanto di richiami al senso del dovere e all'amore di patria: concetti che andranno entrambi in polvere la sera dell'8 settembre 1943.

Vi sono, tuttavia, anche opere pre-belliche che sarebbe ingiusto dimenticare. In **VECCHIA GUARDIA** (1935) di Alessandro Blasetti, la guerra civile del 1920-22 è ritratta, per fare un paragone, con la stessa imparzialità di **RAMBO II -LA VENDETTA**, e tuttavia con una dignità incomparabilmente superiore. Di **LUCIANO SERRA PILOTA** (1938) di Alessandrini è stato detto che è più un fumettone che un film di guerra. Il mitico Amedeo Nazzari, efficace risposta italiana a Errol Flynn, non trovò difficoltà a impersonare un aviatore emigrato che muore per salvare il figlio durante la guerra d'Etiopia; "dagli Appennini alle Ande", insomma. Del resto l'attore sardo, da ammirare nello straordinario **IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO** di Pietro Germi, poteva permettersi questo e altro, forte di una popolarità che conservò intatta per tutto il dopoguerra.

Un altro film appartenente alla categoria dei "polpettoni amorosi" è **LO SQUADRONE BIANCO**, (1936) di Genina, al quale bisogna riconoscere di aver girato immagini di rara bellezza sui combattimenti nel deserto. Sempre di Genina, infine, è da ricordare il robusto **ASSEDIO DELL'ALCAZAR** (1940), dove il cinema italiano dimostra, ancora una volta, per essenzialità e spettacolarità di linguaggio, di saper sostenere il confronto con il cinema di propaganda sovietico.

Eppure l'opera che meglio fa comprendere come fosse una certa Italia durante il Ventennio è **OSSESSIONE (1943)** di Luchino Visconti. Come spesso accade, un film senza fini politici, un *noir* tratto da *Il postino suona sempre due volte*, finisce per essere l'opera più antifascista mai prodotta. Quella miseria, umana e materiale, la solitudine, l'abbandono dei borghi e dei cascinali contrastano in un modo stridente con le glorie imperiali. né si può fare a meno di chiedersi a quale scopo si andassero ad asfaltare i tratturi etiopici quando c'era ancora tanto da fare in Italia.

Nel dopoguerra lo schema si è ripetuto. Da una parte un cinema di propaganda come **NOVECENTO ATTO 1° ATTO 2°** (1976) di Bertolucci, irritante soprattutto nella demonizzazione dei due pervertiti fascisti interpretati da Donald Sutherland e Laura Betti; dall'altra opere pensose come una **UNA GIORNATA PARTICOLARE (1977)**. Ettore Scola, Sofia Loren e Marcello Mastroianni sono il regista e gli interpreti di uno dei più sofferiti e sinceri film del filone "progressista". In un palazzo di Roma una donna è rimasta da sola in casa mentre tutta la famiglia è andata ad applaudire l'arrivo di Hitler in Italia. Poche immagini sono più desolanti di quei caseggiati vuoti, vuoti perché tutti sono andati dal Duce, vuoti perché tutti gli italiani erano fascisti entusiasti. Chi rimane a casa sono una massaia senza prospettive e un isolato omosessuale che, in quel deserto, si riconoscono come esseri umani tagliati fuori dalla storia e dal mondo e si amano come possono per poche ore, prima che tutto torni come prima. O no? Perché

loro, in quell'isolamento da *RINOCERONTE* di Ionesco, hanno iniziato una resistenza inconsapevole al regime che non potranno dimenticare.

E ancora va menzionato **PORTE APERTE (1990)** di Gianni Amelio. Si tratta di una tra le migliori opere italiane degli ultimi vent'anni, sia per la sceneggiatura, tratta da un racconto di Sciascia, sia per la normalmente straordinaria interpretazione di Gian Maria Volonté. Il fascismo è un argomento che spesso ha dato esca a rappresentazioni grottesche come nell'orripilante **LA CHIAVE (1943)** di Tinto Brass, a strizzate d'occhio compiaciute nella loro volgarità da parte dei registi più allineati con il potere culturale; eppure Amelio rende amabile e tremenda la Sicilia, mentre il fascismo forcaiolo che chiede la pena di morte per un povero assassino assomiglia in modo inquietante all'Italia di oggi.

Infine anche la "commedia all'italiana" ha dato il suo contributo: fiacco nel qualunquista **LA MARCIA SU ROMA (1962)** di Dino Risi e notevolissimo con **IL FEDERALE (1962)** di Luciano Salce, anche grazie a un Tognazzi passato alla storia proprio grazie all'interpretazione del piccolo gerarca repubblicano. Per anni gli italiani hanno continuato a ridere durante la sequenza della corsa in *sidecar*: «Buca! Buca con acqua!», e giù risate. Se poi ciò può apparire poco lusinghiero per gli italiani del "boom" economico, ricordiamoci dei contemporanei fratelli Vanzina e ogni ironia sui nostri padri scomparirà di colpo.

## **Il nazismo**

La quantità e la quantità dei crimini nazisti fu messa in piena luce solo nel 1945 con l'occupazione della Germania da parte degli alleati e con la scoperta dell'universo concentrazionario. Scrupolosi e precisi come sempre, i tedeschi nazisti fornirono involontariamente una quantità di notizie e documenti su uno dei più colossali smarrimenti della ragione mai verificatisi nella storia mondiale. L'assassinio pianificato di più di dieci milioni di persone risulta essere così l'emblema del Male assoluto, il che potrebbe suonare quasi come un complimento all'ingegno di Adolf Hitler e dei suoi gerarchi: come è possibile, infatti, dimostrare che non sia mai avvenuto o che non potrà mai avvenire niente di peggiore di quanto hanno fatto i nazisti in soli dodici anni di dominio sulla Germania e di cinque sul resto d'Europa? Il dibattito sul nazismo oggi verte anche su questo punto e cioè sulla relatività o meno del Male nazista.

La filmografia sul nazismo risente in modo massiccio di questa impostazione e con esiti quasi sempre grotteschi. anche quando i registi si chiamino Ingmar Bergman o Luchino Visconti. Con **L'UOVO DEL SERPENTE (1977)**, Bergman ha costruito quello che forse è il suo film peggiore: un'opera a tesi che tenta di riempire una miseria di idee con sequenze da *Grand Guignol*, come se il demone di Paul Verhoeven (quello di *Basic Instinct*, per intenderci) si fosse impadronito dell'autore de **IL SETTIMO SIGILLO**. Il tentativo di illustrare le radici del nazismo viene compiuto attraverso un rigurgito di complotti, paure esistenziali, scene di isterismo, amori tra parenti e così via avvittandosi nel nulla. Né migliore risultato ha ottenuto Visconti con **LA CADUTA DEGLI DEI (1969)**. L'intenzione, dichiarata dallo stesso Visconti, di illustrare i perversi rapporti tra il capitalismo e il nazismo, trova la sua più scioccante rappresentazione nello stupro incestuoso del giovane nazista (Helmut Berger) sulla madre capitalista (Ingrid Thulin).

Per quanto l'atmosfera decadente, tanto cara a Visconti, riesca a salvare il film almeno dal punto di vista formale, viene da chiedersi se questi eccessi siano la catarsi personale di Visconti o, più ancora, il tentativo disperato di essere il regista "politico" che, per gusto ed educazione, non ha mai potuto essere ma che ci ha donato capolavori come **SENSO** o **MORTE A VENEZIA**. Eppure l'esempio più increscioso di questa operazione è, forse, Volker Schlöndorff con **IL TAMBURO DI LATTA** (1979), tratto dal romanzo di Gunther Grass. Anche in questo film sembra impossibile poter parlare della Germania e del male che l'ha "smangiata" senza ricorrere ad argomenti sado-maso. Il bambino del film non cresce, è destinato a restare piccolino e a battere il suo tamburo di latta come protesta verso il mondo. Tuttavia mette incinta la matrigna in una sequenza erotica che manderebbe in estasi i pedofili più incalliti e provoca la morte del padre obbligandolo a cacciarsi in gola il distintivo del partito nazista. Solo durante il funerale del padre, colpito da un sasso, riacquista il desiderio di crescere e di affrontare il dopoguerra assieme alla matrigna e al figlio grande quasi quanto lui. Pare dunque che, alla fine, il tentativo esasperato di ritrarre il nazismo come male estremo, denunciandone moralisticamente le vere o presunte o allegoriche perversioni sessuali, si ritorca contro gli autori stessi. Di contro a queste opere sta la purezza apollinea e oggi sempre più rivalutata della geniale Leni Riefenstahl che, con **IL TRIONFO DELLA VOLONTÀ** (1935) e **OLYMPIA** (1937), ha realizzato gli inni più inquietantemente belli all'ideale della razza ariana.

Eppure il male è banale, come aveva insegnato Hannah Arendt. Dov'è allora il punto di forza del nazismo? E perché esso è così insopportabile per il cuore di un uomo libero? Una risposta può venire dall'eterno Fred Zinnemann col suo **GIULIA** (1977), dove Vanessa Redgrave interpreta in modo impareggiabile una oppositrice alla dittatura hitleriana. La missione di Lilian Hetmann sarà relativamente facile eppure Zinnemann ricrea alla perfezione il clima di sospetto e di paura che circonda chi viva nel ventre del Moloch nazista. Chi, forse, ha reso con più efficacia il problema del consenso è stato Thomas Carter con il suo isolato **SWING KIDS** (1993). Isolato perché, forse per la prima volta, il nazismo appare come un regime energico ma rassicurante, proprio come il dirigente della Gestapo interpretato da Kenneth Branagh. Solo il giovane protagonista (il Robert Sean Leonard de **L'ATTIMO FUGGENTE**) riesce a salvarsi dal fascino del potere, a differenza del suo migliore amico (il Christian Bale dell'**IMPERO DEL SOLE**) e della stessa madre. Ottimi attori, dunque, ritmo serrato e scene da grande *musical*: la musica di Count Basie, Django Rheinandt, Gene Krupa, Duke Ellington, supportata da una coreografia eccellente, ha un'importanza straordinaria per un film del genere e se ne comprende il motivo ove si pensi che il potere totalitario odia *sempre* la bellezza e la libertà d'espressione: un eccellente suggerimento per riconoscere il nuovo totalitarismo. Sempre sul rapporto tra arte e potere risulta interessante e nient'affatto banale il **MEPHISTO** (1981) di Istvan Szabò, premio Oscar per il miglior film straniero. L'impossibilità di un'arte neutrale è ritratta con efficacia, grazie alla spettacolare *performance* di Klaus Maria Brandauer, in un ruolo adatto alle sue eccezionali doti di istrione. Ancora una volta, dunque, il cinema non dichiaratamente ideologico riesce a essere più incisivo anche da un punto di vista politico, oltre che artistico.

## Lo stalinismo

La filmografia sullo stalinismo risulta essere di una scarsità impressionante, fatta eccezione per **ALEXANDER NEVSKIJ** (1938) di Eisenstein che, nel finale, dà la misura del culto della personalità staliniana. Nevskij-Stalin, all'indomani della vittoria, ben lungi dal ringraziare i suoi prodi, li avverte che, se non gli avessero obbedito, li avrebbe fatti massacrare tutti dal primo all'ultimo; così, tanto per chiarire chi è che comanda!

Dopo la Seconda guerra mondiale e la guerra fredda, il primo film che tratti con doveroso rigore l'argomento è **LA CONFESSIONE** (1970) di Costa Gavras. Yves Montand, che aveva da poco abbandonato il comunismo, impersona con esemplare drammaticità Arthur London, uno dei protagonisti della "purga" di Praga del 1950. Le torture, gli interrogatori, il processo: Costa Gavras narra la mostruosità dei processi staliniani con minuziosità incalzante, così come aveva fatto in **Z-L'orgia del potere**. Particolarmente riuscita la sequenza del primo pestaggio di London dove, in una serie di dissolvenze e sovrapposizioni, la falce e il martello del berretto dei poliziotti si confondono con le bandiere e gli ideali di tutta una vita.

**UNA GIORNATA DI IVAN DENISOVIC** (1971) di Caspar Wrede è una fedele trasposizione del racconto di Solzenicyn, realistico nell'ambientazione e ottimamente interpretato da Tom Courtenay. Un buon film, anche se un po' troppo calligrafico. In ogni caso **LA CONFESSIONE** e **UNA GIORNATA DI IVAN DENISOVIC** sono mere eccezioni, *flatus vocis* in un silenzio che sa fin troppo di omertà. Trattare detto stalinismo, anche dopo Kruscev, può dare adito, in Occidente, ad accuse di fascismo o peggio. Solo la Jugoslavia del dopo-Tito riuscirà a produrre il notevole **PAPA' E' IN VIAGGIO D'AFFARI** (1985) di Emir Kusturica. Il papà è scomparso, vittima di una "purga" ed è "in viaggio d'affari" non si sa per quanto tempo. Il "piccolo mondo antico" del comunismo bosniaco, situato in un mondo contadino fuori dal tempo, è ritratto in modo arguto e tenero: tuttavia, si tratta ancora di un film sul comunismo e non sull'abisso senza nome che è stata la Russia sovietica. Bisognerà attendere la *perestrojka* perché, in Russia, qualche autore inizi a commentare almeno qualche frammento del più grande massacratore di questo secolo. I film capofila di questo indirizzo sono **SOLE INGANNATORE** (1994) di Nikita Michalkov e **IL PROIEZIONISTA** (1991) di Andrej Michalkov Konchalovskij, fratello di Nikita. Malgrado il successo di critica, **SOLE INGANNATORE** appare più debole dell'opera di Konchalovskij, legata a stilemi cechoviani che alla fine mostrano la corda. Se risultano interessanti alcuni quadri d'insieme come l'esercitazione di carri armati fermati da Michalkov o l'addestramento con le maschere antigas, così simile agli addestramenti in uso in Italia durante il fascismo; se, appunto vi sono scene indubbiamente felici, manca un'analisi del fenomeno Stalin, né si può addossare a un uomo solo la colpa di quanto accaduto. Ne **IL PROIEZIONISTA** invece, il ristretto cerchio del potere sovietico (*The inner circle* era il titolo originale) viene ritratto con grande efficacia. Memorabile l'insulto che Stalin rivolge freddamente a questa famosa testa quadra del maresciallo Klimenti Voroscilov. Ne va dimenticata la scena tremenda dell'arresto all'inizio del film, quando il sospettato preferisce spaccarsi la testa contro la parete della stanza. Per quanto più valido di **SOLE INGANNATORE**, **IL PROIEZIONISTA** finisce per cadere nel turpe commercio di corpi in cui Berjia la fa da padrone, scadendo progressivamente di ritmo e di tono.



Nell'inverno del 1987, in piena *perestrojka* un film appassionò i moscoviti, emozionando e commuovendo a un punto tale da far divenire quest'opera un "punto di non ritorno" della stonia del costume sovietico. Questo film era **PENTIMENTO (1986)** di Tenghiz Abuladze. Il successo del film fu tale che, per indicare un dittatore, in politica o in famiglia, gli si dava del Varlaam, dal nome del protagonista, continuamente disseppellito da una donna cui lo stesso Varlaam ha assassinato i genitori. Tutto ciò avviene in un Paese dove il borgomastro, (Varlaam-comunismo) è appena spinato, lasciando il potere in eredità al figlio (Gorbacev?). La matta che continua a disseppellire il borgomastro, e a depositarlo nei giardini delle lussuose residenze degli imborghesiti capi del partito, viene processata e racconta la genesi della dittatura. Questo elemento di crisi porterà la tragedia nella famiglia del figlio del borgomastro fino al suo drammatico *pentimento*. E' quasi impossibile annotare tutti i rimandi, le citazioni, gli apologhi che Abuladze dissemina nel film con generosità, quasi con prodigalità. Non è un film anticomunista, semplicemente perché Abuladze non trova la sua consistenza umana nell'essere *contro* qualcosa. Con un'intuizione splendida, dona a Varlaam le stigmate di tutti i dittatori del XX secolo. Baffetti alla Hitler, camicia nera, faccione rotondo e bonomia staliniana: il nostro è un vero mattacchione e canta «Di quella pira ...» con un estro, si potrebbe dire, mussoliniano. Eppure quella polizia segreta che bussa alla porta e, prima di arrestare, proclama "Pace a questa casa!"; le file per conoscere la sorte dei propri mariti; la scena straziante nella quale le donne corrono al deposito di legname per trovare dei messaggi scritti dai loro uomini sui tronchi d'albero; il ruolo della dissidenza intellettuale: tutto questo era fin troppo ben conosciuto dal pubblico sovietico che tributò un vero culto a un film onirico quanto equilibrato, profetico (si era nel 1987) e intriso di una religiosità profondissima («Questa strada non porta a una chiesa? E allora a cosa serve?»).

Un successo meritato, dunque, per un'opera che in Occidente è passata quasi inosservata. Inesistente al noleggiato, è stato trasmesso dalla RAI a notte fonda affinché pochi cinefili potessero registrarlo. Si tratta di un caso come tanti di *samizdat* cinematografico e serve per significare le difficoltà obiettive di una libertà di opinione artistica, oggi in Italia e in Occidente. Ne si può pensare che l'enorme varietà di programmi e messaggi possa, di per sé solo, essere garanzia di libertà. Così scrive Mikhail Geller in *Storia dell'URSS dal 1917 a oggi* (Rizzoli 1984) «[Secondo André Gide] nell'URSS è cosa acquisita che su ogni argomento non è possibile avere che una sola e non più di una opinione. Ogni mattina la "Pravda" suggerisce ciò che è bene sapere, pensare, credere. Ma l'essenziale non era quello. Gide non aveva capito che la "Pravda" aveva un altro compito, ben più importante: costringere il cittadino sovietico ogni giorno a pensare in modo diverso, a ricordarsi una cosa diversa e a dimenticare ciò che gli era stato ordinato di ricordare il giorno prima». Orwell era un dilettante al confronto.