

© 2014  
Maria Letizia Bellocchio  
ALL RIGHTS RESERVED

(A)MORALITY OF KINSHIP IN ITALIAN CINEMA (1960-2010)

by

MARIA LETIZIA BELLOCCHIO

A Dissertation submitted to the  
Graduate School-New Brunswick  
Rutgers, The State University of New Jersey  
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

written under the direction of

Paola Gambarota

and approved by

---

---

---

---

New Brunswick, New Jersey

October 2014

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

(A)morality of Kinship in Italian Cinema (1960-2010)

by MARIA LETIZIA BELLOCCHIO

Dissertation Director

Paola Gambarota

In the wake of Paul Ginsborg's historical studies that investigate twentieth-century Italian history in the light of the institution of the family, my research will provide a major contribution to reconsider Italian film history in the light of the relationship between filmic depictions of the family since 1960 and those of the state, and civil society. Despite the vast sociological, anthropological, and historical bibliography on relationships and behavioral patterns of the Italian family, no study has been entirely dedicated to the cinematic depiction of these dynamics. I am interested in how the behaviors of family members are represented in order to determine whether they can be traced to a shared sense of civicness or whether they are symptomatic of a different morality: that of the family.

The first part of my research examines the image of the traditional family and its implications for the concept of *amoral familism* in Luchino Visconti's *Rocco and His Brothers* (1960), Francesco Rosi's *Christ Stopped at Eboli* (1979), and Marco Tullio

Giordana's *The Best Youth* (2003). The second part focuses on the breakdown of the traditional family, and on the condition of new social configurations (same-sex families, single parents) in the normative and conventional structures of contemporary politics. Films by Francesca Comencini, Cristina Comencini, Gianni Amelio, Daniele Luchetti, Gabriele Salvatores, Ferzan Özpetek, Kim Rossi-Stuart, and Francesco Bruni play a crucial role in my analysis.

I address the following questions: How has the depiction of the family changed since 1960? How are these representations related to *amoral familism*? What effects have *liquid modernity* and New Capitalism had on the representations of contemporary Italian families? How has film language helped to define these changes? The large body of films considered has enabled me to shed light on the tension between tradition and innovation in the filmic construction of the politics, practices, and symbolic values of the Italian family from the Sixties to today.

## Ringraziamenti

Quando ho lasciato l'Italia per iniziare l'avventura accademica americana non pensavo di trovare una realtà intellettuale vibrante come quella della Rutgers University. I professori del Department of Italian mi hanno introdotta a un nuovo modo di fare ricerca attraverso seminari incentrati sugli studenti. Le lezioni si trasformavano in discussioni aperte e produttive, volte non solo a verificare la conoscenza dei testi ma anche la capacità di interpretarli alla luce della nostra esperienza personale. Questo modo di affrontare lo studio è stato essenziale per realizzare la mia tesi, e sono grata ai professori del mio dipartimento per avermi spinta a far sentire la mia voce.

In particolare, voglio ringraziare la professoressa Elizabeth Leake per avermi aiutata a formulare il progetto di ricerca. Un ringraziamento molto speciale va all'instancabile professoressa Paola Gambarota, la cui guida nella scrittura mi ha fatto capire dove stavo andando e cosa stavo cercando. La sua costante presenza ha contribuito a dare un maggior equilibrio al mio studio. Mi ha indicato la strada per costruire una struttura che da un lato potesse contenere le rappresentazioni delle trasformazioni dell'istituto familiare dal 1960 a oggi, e che dall'altro giustificasse la scelta del mio corpus filmico. La sua potente preparazione combinata a una grande generosità è stata per me un modello di professionalità, rivelandomi il tipo di studiosa e di insegnante che voglio essere.

Il rigore, la chiarezza intellettuale e l'umanità del professor Andrea Baldi costituiscono un ulteriore esempio del modo in cui si debba affrontare questa carriera, impegnandosi profondamente nella ricerca ma anche nel coordinamento degli studenti, per

coinvolgerli attivamente nella vita del dipartimento. Nello stesso modo la professoressa White, che con la sua preparazione e il suo impegno costante ha reso l'italianistica così importante all'interno di una grande università come Rutgers, costituisce un esempio per me indelebile. Pur insegnando corsi lontani dalla mia area di ricerca, la professoressa White e il professor Baldi insieme ai professori Alessandro Vettori e David Marsh sono riusciti a farmi apprezzare testi che, da sola, forse non avrei capito.

Inoltre, sono grata a tutti loro per avermi accolta con grande calore nel dipartimento, aiutandomi sempre a risolvere i problemi intellettuali e burocratici che ho incontrato. Un grazie anche ai professori Jerry Flieger e Michael Levine, rispettivamente del Department of French e del Department of German, per aver messo a mia disposizione il loro bagaglio teorico e avermi insegnato a applicarlo ai testi filmici e letterari. Sono molto grata anche alla professoressa Teresa Fiore per avermi introdotta agli Italian-American studies, e per i suggerimenti volti a includerli all'interno del mio progetto. Questa linea si è rivelata così ricca che ho deciso di non affrontarla in questa tesi per poterla studiare in una ricerca successiva, incentrata interamente sulla rappresentazione cinematografica della famiglia italo-americana.

Ringrazio la professoressa Millicent Marcus per avermi fatto sentire sempre parte integrante dell'Italian Program della Yale University, sia facendomi assistere a un suo seminario sul cinema italiano contemporaneo, che di fatto ha informato la seconda parte di questa ricerca, sia per avermi coinvolta nei Festival del cinema da lei organizzati con tanta passione. Il suo entusiasmo per la cultura italiana e la sua capacità di studiarla da una prospettiva scientifica sempre nuova rappresentano per me un fondamentale punto di riferimento.

Grazie a Francesca Tosi, mia carissima amica, che mi ha permesso di orientarmi nei meandri del Diritto di Famiglia italiano, spiegandomi con grande perizia e pazienza le riforme, le leggi, i decreti. Senza Francesca non avrei potuto analizzare la rappresentazione del Diritto nel cinema di Francesca Comencini, la verità e le “licenze poetiche” dell’autrice. Spero che prima o poi potremo coronare il nostro sogno di scrivere insieme un libro su diritto e cinema italiano.

Un grazie sentito va alle fantastiche segretarie del dipartimento di Rutgers, Carol Feinberg e Robin Rogers, la cui disponibilità nelle questioni amministrative, e non solo, ha liberato il mio percorso da tutti i possibili ostacoli di un mondo che per me era sconosciuto. Con la sua capacità di coinvolgere gli studenti e di essere sempre presente, Carol mi ha insegnato quanto la vita dipartimentale sia importante per rendere vivo un programma di dottorato. Voglio ricordare anche la simpatia e la competenza di Carolyn Burger e Ursula Atkinson, che mi hanno permesso di lavorare come lab assistant all’Institute for Global Languages, introducendomi così alle nuove tecnologie impiegate nell’insegnamento delle lingue.

Ringrazio anche tutti i graduate students del dipartimento di Rutgers con cui ho condiviso gli anni del dottorato. Non posso esimermi dal dedicare un pensiero speciale alla mia amica e collega Silvia Tiboni, che è stata per me una presenza costante, e con cui ho organizzato la graduate conference *Betrayal/Tradimento*. Insieme a lei, voglio ricordare Michele Monserrati e Samantha Costanzo, che hanno dedicato tanti sforzi alla conferenza, agli eventi e ai due numeri della rivista *La Fusta* realizzati durante il nostro triennio alla direzione dell’Italian Graduate Society. Ringrazio poi gli amici e colleghi della New York University, Elena Bellina, Paola Ugolini e Franco Baldasso, per le notti passate alla Bobst

Library a studiare forsennatamente e per i bei momenti di pausa passati insieme nella città che amo di più al mondo.

Infine dedico questa ricerca alla mia famiglia per avermi “sopportata” in questi anni di difficile stesura della tesi. A Marisa e Piergiorgio, e soprattutto a Alice e Francesco che, sostenendomi e facendomi ridere, hanno reso tutto possibile in modo speciale.

# Indice

<b>Abstract</b>	ii
<b>Ringraziamenti</b>	iv
<b>Introduzione</b>	
La famiglia italiana nel cinema dal 1960 a oggi	1
Il familismo italiano	4
Le famiglie liquide	8
Le analisi filmiche	10
<b>Parte Prima: Il familismo italiano</b>	
I.1 Il familismo italiano visto da studiosi nazionali e internazionali	22
I.2 Famiglia, società civile e stato in Visconti, Rosi e Giordana	31
I.3 Una storia che ci riguarda: <i>Cristo si è fermato a Eboli</i>	34
I.4 La famiglia amorale di <i>Rocco e i suoi fratelli</i>	52
I.5 La famiglia nella società: <i>La meglio gioventù</i>	69
<b>Parte Seconda: Le famiglie liquide</b>	
II.1 Verso una nuova società flessibile	94
II.2 Dalla famiglia tradizionale a quelle contemporanee: le generazioni allo specchio di Cristina Comencini	106
II.3 I padri single di Amelio, Salvatores, Rossi-Stuart, Luchetti, Bruni	117
II.4 La statua e il ballerino: le coppie gay di Ferzan Özpetek	131
II.5 Dalla rappresentazione artistica alla rappresentanza politica: le donne/madri sole di Francesca Comencini	142
<b>Conclusioni</b>	176
<b>Bibliografia</b>	180
<b>Filmografia</b>	196

## Introduzione

### **La famiglia italiana nel cinema dal 1960 a oggi**

Questa ricerca è nata dal mio interesse personale nei confronti della rappresentazione artistica delle famiglie italiane, tema che avevo già indagato nel mio precedente studio sulle regie e le riscritture teatrali e cinematografiche shakespeariane di Luchino Visconti.<sup>1</sup> Uno dei principali punti di contatto tra Shakespeare e Visconti è proprio l'uso delle dinamiche familiari per raccontare la transizione dalla tradizione alla modernità. Se l'istituto familiare è un microcosmo ideale attraverso cui leggere trasformazioni socio-economiche più ampie, lo è doppiamente per la realtà italiana dove la questione del familismo è sempre al centro di un ampio dibattito nazionale e internazionale.

Molti osservatori stranieri e italiani si trovano d'accordo nell'individuare l'origine di tutti i mali italiani nella "sindrome particolarista," le cui componenti culturali possono essere riassunte appunto nel familismo, ovvero in un attaccamento eccessivo o esclusivo al nucleo familiare, che può degenerare in quello che Edward Banfield nel 1958 ha stigmatizzato con l'espressione "familismo amorale." Da qui deriva lo stereotipo degli italiani come un popolo individualista, teso a fare gli interessi del proprio nucleo di appartenenza, incurante del bene comune, incapace di costruire una società civile forte, e quindi poco attento ai valori democratici. Anche se questo stereotipo è ben radicato sia nel senso comune che nel dibattito culturale alto, non tutti sono d'accordo nell'attribuire l'arretratezza italiana al familismo e molti hanno messo in evidenza i suoi effetti positivi. In molti casi, infatti, le reti fiduciarie

---

<sup>1</sup> Tesi di dottorato "Visconti e Shakespeare. Regie, progetti, riscritture teatrali e cinematografiche," difesa nel luglio del 2007 presso l'Università degli Studi di Siena.

famigliari hanno supplito alle carenze delle istituzioni e dello stato, innescando circoli virtuosi di aggregazione sociale e di sviluppo economico.

Questa doppia e contraddittoria interpretazione del familismo italiano è stata il punto di partenza della mia ricerca, che indaga la sua rappresentazione cinematografica in rapporto a quelle della società e dello stato dal 1960 a oggi. Parlare di cinema italiano significa spesso parlare di famiglia. La famiglia è un tema così centrale e frequentato nei film italiani da costituire un vero e proprio genere: il cinema familiare. Da un lato, tutti i più grandi registi italiani –da Visconti a De Sica, da Antonioni a Germi, da Comencini a Monicelli, da Rosi a Giordana, da Bertolucci a Bellocchio, da Tornatore a Scola fino agli autori cinematografici e televisivi degli ultimi vent’anni– si sono misurati con storie di famiglie e con famiglie nella Storia. D’altro lato, storici e studiosi di cinema si sono serviti della famiglia, “reale” (Ginsborg) o “rappresentata” (Di Giammatteo, Landy, Wood), come strumento conoscitivo per penetrare la storia nazionale italiana e quella del suo cinema.

La mia ricerca analizza una serie di film adottando la prospettiva degli studi storici sull’Italia repubblicana di Paul Ginsborg, che intreccia storia sociale e politica individuando nei rapporti tra famiglia, società e stato la base metodologica della sua indagine. Nonostante la vasta bibliografia sociologica, antropologica e storica sulle relazioni e sui modi di comportamento della famiglia italiana, manca uno studio interamente dedicato alla rappresentazione del familismo nel cinema. Questa ricerca, quindi, non vuole passare in rassegna tutte le modalità in cui il cinema ha presentato la famiglia (Buss 73-83) e nemmeno usare il cinema per ricostruire l’immaginario nazionale (Landy, Wood), ma limita il campo di indagine alla rappresentazione del familismo nel processo di trasformazione dei valori e dei

comportamenti italiani a partire dal 1960, e si concentra sulle rappresentazioni della transizione verso forme di famiglia non tradizionali.

Con familismo intendo un forte attaccamento alla famiglia che determina una forma particolare dei rapporti tra famiglia, società e stato. Come si è detto, il familismo può avere un'accezione sia positiva che negativa (Bagnasco. "Ritorno a Montegrano" 30-1). In alcuni casi può degenerare nel familismo amorale, ovvero il prevalere della solidarietà tra i membri della famiglia su altri legami sociali, come lo stato e la società civile. In questa direzione andranno le mie analisi di *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Francesco Rosi e di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti. In altri casi, come per esempio nella *Meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003), il familismo può promuovere il passaggio dalla famiglia nucleare a quella allargata, incrementando i rapporti con l'esterno e favorendo un senso civico volto a migliorare le condizioni dell'intera comunità di appartenenza. *La meglio gioventù*, infatti, conclude il discorso sul familismo amorale e inaugura quello sulla trasformazione della società e della famiglia avviata dalla generazione protagonista del '68 italiano.

Attraverso il fenomeno del familismo questa ricerca intende studiare anche i cambiamenti della famiglia tradizionale alla luce dei mutati equilibri economici e sociali dopo gli anni Sessanta, focalizzando l'attenzione su una serie di film prodotti nel terzo millennio e diretti da Cristina e Francesca Comencini, Gianni Amelio, Gabriele Salvatores, Daniele Luchetti, Kim Rossi-Stuart, Francesco Bruni. Il familismo mi permette, quindi, di andare in due direzioni precise che corrispondono alla Prima Parte e alla Seconda Parte della ricerca. La Prima è incentrata sulla rappresentazione della famiglia tradizionale e dei suoi cambiamenti durante il boom economico e gli anni Sessanta in tre film: *Cristo si è fermato a*

*Eboli, Rocco e i suoi fratelli* e *La meglio gioventù*. La Seconda indaga la rappresentazione dei nuovi modelli famigliari nei film del terzo millennio. In particolare analizzo la transizione dalla famiglia tradizionale a quella contemporanea (*Va' dove ti porta il cuore*, 1996, *Il giorno più bello della mia vita*, 2002, *La bestia nel cuore*, 2005, di Cristina Comencini), la figura del padre single (*Il ladro di bambini*, 1992, e *Le chiavi di casa*, 2004, di Gianni Amelio, *La nostra vita*, 2010, di Daniele Luchetti, *Come dio comanda*, 2008, di Gabriele Salvatores, *Anche libero va bene*, 2006, di Kim Rossi-Stuart, *Scialla! Stai sereno*, 2011, di Francesco Bruni), le coppie gay (*Le fate ignoranti*, 2001, *La finestra di fronte*, 2003, e *Mine vaganti*, 2010, di Ferzan Özpetek), la figura della donna/madre single (*Mobbing*, 2004, *A casa nostra*, 2006, e *Lo spazio bianco*, 2009, di Francesca Comencini).

Prima di procedere all'illustrazione dei vari capitoli dedicati ai film, riassumerò brevemente le due direttive principali che hanno guidato la selezione degli stessi film e che hanno così impostato la struttura della mia ricerca. La Prima Parte, che introduce l'analisi dei film di Rosi, Visconti e Giordana, si apre con un discorso sul familismo italiano e sul dibattito che si è sviluppato intorno ad esso. La Seconda Parte è inaugurata da un esame della crisi del capitalismo occidentale e dei suoi effetti sulla società e sulla famiglia contemporanea, ovvero del contesto socio-economico in cui si sono sviluppati i nuovi modelli famigliari.

## **Il familismo italiano**

Come vedremo nel capitolo che apre la Prima Parte della ricerca, molti storici, sociologi e antropologi hanno usato, spesso abusandone, il termine familismo, soprattutto

quello amorale, per definire il carattere nazionale degli italiani. Negli studi sul cinema, invece, si è evitato di trattare questo argomento considerandolo superato o non produttivo. Applicando al cinema la metodologia di Paul Ginsborg, questa ricerca intende indagare la rappresentazione del familismo italiano nel senso più ampio, ossia quello di un fenomeno non per forza amorale, limitando il campo di indagine a una serie di film prodotti tra il 1960, anno di realizzazione di *Rocco e i suoi fratelli*, e il primo decennio del terzo millennio. Lo studio del familismo è volto a individuare da un lato i rapporti che l'immaginario cinematografico stabilisce tra famiglia, stato e società, e dall'altro il ruolo giocato dal senso civico in queste dinamiche.

I film che ho scelto appartengono al melodramma, con derive a volte drammatiche altre sentimentali, o alla commedia. Nello *Sguardo inquieto* Fernaldo Di Giammatteo individua proprio nel melodramma, nella commedia e nel sentimentalismo tre generi o "sfaccettature antropologiche" che hanno permesso ai registi più diversi di raccontare le contraddizioni italiane attraverso il cinema. Prima di queste contraddizioni è quella tra famiglia e società, tra sudditanza sociale e indipendenza individuale, come sintetizzato magistralmente da Giuseppe Antonio Borgese nel ritratto che fa degli italiani ai lettori statunitensi nel suo *Goliath* (1937):

Non avendo una società nazionale ed essendo sudditi o di una potenza straniera o di uno stato frammentario vassallo di potenze straniere, gli Italiani si ridussero a una forma di vita sociale minima ed elementare, prima cellula dell'organizzazione umana, la famiglia, dove gli spiriti delusi dalla disintegrazione di una società più vasta, si sentivano relativamente indipendenti e a loro agio.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Giuseppe Antonio Borgese. *Golia. Marcia del fascismo*. 64. Cit. in Fernaldo Di Giammatteo. *Lo sguardo inquieto...* (442). Il libro di Borgese uscì per la prima volta in lingua inglese: *Goliath. The March of Fascism*. New York: the Viking Press 1937, la citazione si trova a pagina 48 di questa edizione.

Alcuni studiosi italiani e stranieri, consapevolmente o inconsapevolmente, hanno portato avanti queste riflessioni di Borgese attraverso Banfield, facendo risalire a particolari congiunture storiche questo attaccamento alla famiglia e individuando in esso un aspetto del carattere nazionale. Mi riferisco, tra gli altri, a storici e sociologi italiani quali Carlo Tullio Altan e stranieri quali Gabriel A. Almond e Sidney Verba, Robert Bellah, Robert Putnam e, anche se in modo più critico, Paul Ginsborg.

Sul versante opposto, altri studiosi hanno contestato questo approccio, che fa risalire la debolezza delle istituzioni democratiche italiane all'attaccamento alla famiglia, dimostrando non solo che il familismo e lo spirito civico non sono necessariamente due poli opposti della questione (Sciolla - Negri) ma anche che in molti casi il familismo è stato produttivo (Bagnasco e Triglia). La piccola impresa a conduzione familiare, per esempio, ha stimolato lo sviluppo economico e ha favorito la formazione di un tessuto associativo molto forte soprattutto nel nord Italia.

Non è un caso quindi che per raccontare l'Italia il cinema si sia spesso servito proprio della famiglia come lente di ingrandimento per penetrare non solo usi e costumi ma anche vicende storiche e avvenimenti nazionali, puntando lo sguardo su una catena di connessioni circolari i cui elementi sono proprio lo stato, la società civile e ovviamente la famiglia.<sup>3</sup> I film analizzati nella Prima parte (*Cristo si è fermato a Eboli*, *Rocco e i suoi fratelli* e *La meglio*

---

<sup>3</sup> Sulla circolarità delle connessioni che regolano la triade stato, società civile e famiglia si veda Ginsborg. "Scrivere la storia delle famiglie del Novecento..." 19-20. Rispetto alla struttura lineare e ascendente proposta da Hegel nei *Lineamenti di filosofia del diritto*, Ginsborg propone una catena di connessioni circolari tra la famiglia, lo stato e la società civile i cui "elementi non sono ordinati secondo una scala gerarchica o una progressione lineare. Sotto il profilo analitico è possibile introdursi nel cerchio in qualunque punto senza dover necessariamente partire dalla famiglia o concepirla come una sorta di seme da cui germoglierà il grande albero dello Stato" (20).

*gioventù*) sono funzionali a stabilire se e quando sia possibile individuare nei nuclei famigliari rappresentati dinamiche simili a quelle descritte da sostenitori e detrattori del familismo italiano, e quali conseguenze abbiano le scelte di personaggi guidati da una moralità ristretta nel suo campo di applicazione all'ambito della famiglia nucleare. Mi interessa, inoltre, indagare le connessioni tra la rappresentazione del familismo e quella della famiglia tradizionale. In particolare voglio analizzare come la rappresentazione della famiglia cambi in relazione alla storia e allo sviluppo economico della seconda metà del Novecento, ossia al boom economico, all'emigrazione interna, in particolare dal sud al nord, e agli avvenimenti che nel '68 hanno rivoluzionato il modo di intendere la società, e quindi anche la famiglia e le sue dinamiche interne ed esterne.

Il discorso della Prima Parte si articola in tre tempi, avvalendosi di tre film che formano un potente trittico per sondare il familismo italiano in rapporto allo stato da un lato e all'azione civica dall'altro. Prima esamino la debolezza dello stato centrale attraverso *Cristosi è fermato a Eboli* che, stigmatizzando la situazione meridionale durante il fascismo, rappresenta la società da cui proviene la famiglia di Rocco; passo quindi ad analizzare con *Rocco e i suoi fratelli* la difficile integrazione di questa famiglia nella società industrializzata del nord, puntando lo sguardo sullo scontro tra i valori famigliari arcaici e la modernità; concludo con l'analisi della rottura delle dinamiche famigliari tradizionali e la conseguente apertura all'intervento attivo nella società, avviata dai movimenti del Sessantotto, che guida i personaggi della *Meglio gioventù*.

## **Le famiglie liquide**

Coprendo un arco temporale molto ampio che va dal 1966 al 2003, *La meglio gioventù* rappresenta il ponte ideale tra la prima e la seconda parte della ricerca che, come si è detto, indaga film realizzati e ambientati nel terzo millennio. Questi film rappresentano la disgregazione della famiglia tradizionale basata sul vincolo del matrimonio e la conseguente emergenza di nuovi modelli, come i genitori *single* e le coppie gay. Il capitolo che apre la Seconda Parte della ricerca precisa il contesto socio-economico in cui si sono sviluppati questi modelli mostrando, attraverso le analisi di Richard Sennett e Zygmunt Bauman, la continuità tra la crisi del capitalismo occidentale e quella della famiglia tradizionale.

In primo luogo, metto in luce le contraddizioni tra gli obiettivi che si poneva la rivoluzione culturale che investì l'Italia e il mondo negli anni Sessanta e la società reale che è emersa dopo la contestazione. I movimenti, infatti, rifiutavano il controllo da parte dell'autorità centrale delle azioni individuali, appellandosi non solo a una società più equa e giusta ma anche più libera nei costumi, rinnovata nei valori e aperta a un nuovo modo di intendere la famiglia. Le grandi aspettative, quali la democrazia diretta e la famiglia di tipo comunitario, sono state disattese dalla storia, soprattutto perché erano in netta controtendenza rispetto ai valori emersi dal boom economico, quali l'individualismo, il consumismo e il rafforzamento della famiglia nucleare. Tuttavia, i comportamenti e i valori sono profondamente mutati, anche grazie a una serie di riforme, come per esempio quella del Diritto di Famiglia (1975) e l'introduzione del divorzio (1970).

In secondo luogo, analizzo le cause di questa trasformazione dei comportamenti e dei valori della famiglia tradizionale. Da un lato, come già detto, i movimenti del '68 hanno avuto un forte influsso sull'atteggiamento della società italiana verso l'autorità, sulle

relazioni di gender e su quelle famigliari. D'altro lato, questa trasformazione affonda le sue radici nella profonda crisi che ha attraversato il capitalismo occidentale. Attraverso le analisi di Richard Sennett e Zygmunt Bauman mi interrogo sull'influsso delle nuove tecnologie, della globalizzazione, dei flussi migratori, della mobilità e della flessibilità nella società del terzo millennio. Mi interessano soprattutto le riflessioni dei due sociologi sulla mobilità e sulla flessibilità come caratteristiche fondamentali richieste all'individuo dalla realtà contemporanea.

In particolare, esamino le corrispondenze dirette tra rivoluzione economica e trasformazione sociale, indagando gli effetti sulle gerarchie e sulle relazioni famigliari dello smantellamento della "gabbia d'acciaio" teorizzata da Max Weber (ovvero la centralità di stato e impresa di stampo ottocentesco) e dell'avvento del capitalismo leggero. Mi interessa, inoltre, stabilire un rapporto tra la flessibilità del lavoro e la flessibilità delle famiglie contemporanee, e vedere se sia possibile applicare anche alle famiglie il suggestivo paragone di Sennett tra lavoratori e brani musicali di un lettore MP3. Infine, indago gli effetti della liquefazione dei rapporti tra capitale e lavoro, e il modo in cui l'allentamento dei legami che dominavano l'epoca precedente abbia coinvolto anche le relazioni tra gli individui e le relazioni famigliari.

Questo discorso introduttivo è funzionale a contestualizzare le analisi filmiche della Seconda Parte della ricerca, che puntano l'obiettivo sulla sempre maggior flessibilità e apertura delle famiglie italiane contemporanee rispetto a quella tradizionale basata sul vincolo matrimoniale. Analizzo come il cinema rappresenti le nuove forme che l'istituto familiare ha assunto, con quali generi e quali modalità espressive. Esamino quattro temi principali (il passaggio dalla famiglia tradizionale a quella contemporanea, i padri single, le

coppie gay e le donne/madri single) in una serie di film che restituiscono la pluralità e la frammentarietà delle situazione attuale. L'elevato numero di testi filmici analizzati ha determinato un approccio diverso rispetto a quello usato per i film della Prima Parte, a cui ho dedicato letture molto dettagliate. La Prima Parte, infatti, si struttura attorno al forte valore emblematico di tre film rispetto alla categoria di familismo, costruendo un discorso sulla famiglia italiana che attraversa gli ultimi cinquant'anni del Ventesimo secolo. La Seconda Parte, invece, studia i cambiamenti dei valori e dei comportamenti della famiglia nel primo decennio del terzo millennio.

## **Le analisi filmiche**

### ***I film della Prima Parte***

Il discorso sul familismo italiano prende corpo nell'analisi comparata di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Francesco Rosi e *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana. Se l'unità di una famiglia patriarcale meridionale, come i Parondi di *Rocco*, viene disintegrata nel momento stesso in cui cerca l'integrazione nella società industriale del nord durante il boom economico, la realtà filtrata dalla sguardo di Carlo Levi e tradotta in immagini da Rosi illustra le cause della difficoltà di un dialogo tra due mondi così lontani, siano essi il nord e il sud o i contadini meridionali e lo stato. Al contrario, le vicende dei membri della famiglia Carati nella *Meglio gioventù* aprono la strada a un doloroso ma possibile superamento delle tensioni sociali e psicologiche tra famiglia e società nel passaggio dal secondo al terzo millennio.

La mia analisi esamina i diversi tipi di rappresentazione della cultura familista italiana in rapporto alla società che la circonda, indagando il modo in cui questi film hanno messo in immagini il familismo e le corrispondenze tra la sua rappresentazione e le analisi sociologiche, storiche e politiche del fenomeno. Ponendo al centro del loro discorso l'impotenza dello stato centrale e la famiglia in rapporto alla società, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Rocco e i suoi fratelli* e *La meglio gioventù* inaugurano un dialogo cinematografico sulle diverse facce del familismo italiano.

Il capitolo I.3, dedicato a *Cristo si è fermato a Eboli*, analizza come le modalità di adattamento del romanzo di Levi mettano in gioco le riflessioni dello scrittore sulla frattura della società italiana non solo tra nord e sud ma soprattutto tra mondo contadino da un lato e piccola borghesia e stato dall'altro, e aprano un dialogo con quelle sul *familismo amorale* espresse da Edward Banfield nel saggio *The Moral Basis of a Backward Society*. Analizzo il modo in cui Rosi mette in immagini le considerazioni di Levi sull'insufficienza dell'azione dello stato centrale e la ricezione che ne hanno i contadini lucani per capire meglio le ragioni dei comportamenti dei personaggi di *Rocco e i suoi fratelli*. Il film di Rosi, infatti, costituisce una premessa necessaria a quello di Visconti perché visualizza non solo le origini della famiglia Parondi ma anche la cultura arcaica da cui proviene e il modo per superarla.

Ambientato negli anni Trenta durante il regime Fascista, *Cristo si è fermato a Eboli* rappresenta idealmente la generazione precedente a quella che negli anni Cinquanta sarebbe partita per cercare lavoro nelle fabbriche del nord. In particolare, mi interessa confrontare le locations del film di Rosi con le descrizioni di Grassano e Gagliano di Levi, quelle di Montegrano/Chiaromonte di Banfield e quelle del paese di origine della famiglia Parondi presenti nella sceneggiatura di *Rocco*. L'interazione tra le immagini del paesaggio lucano e le

parole di Levi, unite al percorso di conoscenza intrapreso dal protagonista, servono a chiarire la diffidenza dei contadini nei confronti dello stato e il loro atteggiamento scettico verso l'azione politica. Infine, il confronto tra la versione cinematografica di due ore e quella televisiva di quattro è funzionale a far emergere quella che mi sembra la principale differenza tra il film e l'opera letteraria, ovvero la maggiore fiducia che Rosi ripone nella possibilità per i contadini di intraprendere azioni comuni volte a migliorare le proprie condizioni. Questo, infatti, emerge dalle sequenze in cui gli stessi contadini decidono di scrivere una petizione per permettere a don Carlo di esercitare la professione di medico e quella in cui mettono in scena la morte di un compagno causata, a loro avviso, dalla "malvagità" del potere centrale e dei suoi emissari nel paese.

Il capitolo I.4, incentrato su *Rocco e i suoi fratelli*, sposta l'attenzione dallo stato alla famiglia, procedendo all'analisi del *familismo amorale*. Il capitolo è incentrato sul processo di integrazione dei Parondi, una famiglia lucana, nella società industriale del nord e sulla negoziazione tra le leggi arcaiche a cui i membri della famiglia ubbidiscono e quelle della modernità. Le passioni dei personaggi, che riflettono la forte crisi sociale e ideologica degli anni Cinquanta, vengono veicolate attraverso uno stile melodrammatico che traduce i conflitti tra individuo, famiglia e società. Funzionali al mio discorso sono due sequenze, incentrate sul ruolo simbolico della madre e della casa. Escludendo programmaticamente il punto di partenza (la Lucania) e quello di arrivo (la fabbrica), queste due sequenze rappresentano la prima tappa (l'arrivo a Milano e la visita alla casa di Ginetta) e l'ultima (il ritorno a casa di Simone dopo l'omicidio di Nadia) di questo percorso di integrazione e di disintegrazione dei Parondi.

In accordo con l'alternanza tipica del melodramma tra momenti di quiete e momenti di rottura, entrambe le sequenze presentano una struttura bipartita: la prima parte si svolge in un clima di festa e allegria che viene (melo)drammaticamente sovvertito dalla seconda parte, in cui il nucleo familiare si chiude al mondo esterno. Attraverso la struttura e gli eccessi del melodramma, queste sequenze rivelano l'impatto del familismo amorale, impersonato soprattutto dalla madre, sul nuovo paesaggio antropologico e sociale di Milano, mentre le chiusure e le aperture della casa traducono gli atteggiamenti altitenanti dei membri della famiglia Parondi. Atteggiamenti che, nella seconda sequenza, concretizzano due tendenze opposte: quella della madre, di Simone e di Rocco che, in modi diversi, restano ancorati ai valori arcaici della famiglia, e quella di Ciro, di Vincenzo e forse di Luca che, con gradi di consapevolezza diversa, si aprono alla società moderna, accettandone le regole.

Il capitolo I.5 conclude il discorso sul familismo attraverso l'analisi della *Meglio gioventù* che presenta una famiglia aperta al mondo esterno e attiva nella società civile. Giordana si interroga sulla famiglia e sullo stato, assorbendo le prospettive di Rosi e Visconti, e saldandole in un discorso che coniuga il privato e il pubblico, la famiglia e la Storia in un'ottica antifamilista. Pur presentandosi in forma di melodramma, con forti derive sentimentali, e riprendendo il rapporto conflittuale dei fratelli, *La meglio gioventù* rappresenta una famiglia affrancata dalle primitive passioni e dagli arcaici valori morali che sono al centro dell'opera di Visconti.

Due sequenze mi permettono di analizzare le modalità attraverso cui l'antifamilismo diventa il vero protagonista del film. La prima, sintomatica del familismo morale dei protagonisti, è quella dell'alluvione di Firenze, la seconda è quella in cui Nicola sovverte la logica familista denunciando alla polizia la sua compagna Giulia, diventata una brigatista. Le

mie analisi tengono in considerazione il fatto che il medium per il quale il film è stato realizzato sia la televisione. Il linguaggio che adotta è, infatti, un linguaggio popolare che fa ampio uso dei piani ravvicinati e dei primi piani. Questo linguaggio non è soltanto funzionale a creare una facile identificazione tra personaggi e spettatori, come spesso succede nei film per la televisione, ma è anche il modo in cui Giordana esprime il proprio impegno, svelando le dinamiche di avvicinamento e allontanamento, di comprensione e incomprensione tra i personaggi e il loro rapporto con la società coeva.

Infine, mostro come nel film l'uso complesso di piani ravvicinati e primi piani concorra, insieme alla sceneggiatura, a mettere in immagini quella che De Luna ha definito una convincente interpretazione della transizione dai movimenti spontanei e pacifici degli anni Sessanta a quelli organizzati e violenti successivi. Da un lato, infatti, il film concretizza attraverso alcuni personaggi (Nicola e Giovanna) il rifiuto da parte del movimento della dimensione statuale e la spinta a riformare le istituzioni dall'interno, aprendole alla società civile. D'altro lato, i personaggi di Matteo e Giulia rimandano direttamente all'altra tendenza, ovvero quella che dopo la strage di Piazza Fontana (1969) iniziò a rispondere agli attacchi del potere in modo organizzato e violento e che sfociò nel terrorismo. Queste due tendenze aprono la riflessione sul familismo ai mutamenti, successivi agli anni Sessanta, delle dinamiche tra individuo, società e stato che hanno cambiato il volto delle famiglie italiane. Le trasformazioni sociali e famigliari sono l'oggetto di indagine della Seconda Parte della ricerca, dove vengono studiate a partire dal contesto storico-economico in cui si sono realizzate per mostrare le contraddizioni tra le aspirazioni della generazione del '68 e la società reale nella quale si trovano le famiglie contemporanee.

### *I film della Seconda Parte*

Il discorso sui nuovi modelli famigliari del terzo millennio si inserisce in una riflessione più ampia sul passaggio dal capitalismo tradizionale al Nuovo Capitalismo (Sennett), un passaggio che ha trasformato la società nel suo complesso. La modernità liquida teorizzata da Bauman ha prodotto una famiglia liquida, i cui rapporti sono molto più allentati rispetto a quelli della famiglia tradizionale basata sul vincolo matrimoniale. La mancanza di una società forte, il numero sempre crescente di separazioni e divorzi e la proliferazione delle coppie gay hanno contribuito a rinnovare e rifondare l'istituto familiare su nuovi presupposti. I capitoli della Seconda Parte analizzano la rappresentazione dei nuovi modelli famigliari in una serie di film che, adottando generi diversi, mettono a confronto generazioni differenti o affrontano i temi del padre o della madre single e delle coppie gay. Dall'interazione di questi modelli emerge la varietà e la frammentarietà dell'istituto familiare nel terzo millennio, e la necessità di aggiornare il Diritto di Famiglia italiano alle esigenze espresse dai nuovi nuclei.

Rispetto alla Prima Parte, la struttura della Seconda è più complessa sia per il numero di film presi in esame, sia perché si propone di analizzare una realtà più frammentaria di quella dell'epoca precedente. In alcuni casi opto per un unico autore i cui film riflettono sulla transizione da un modello all'altro (Cristina Comencini) o su uno specifico modello familiare (Özpetek e Francesca Comencini). Nel caso dei padri single, invece, analizzo film di registi diversi poiché nessuno si è ancora occupato esclusivamente di questo tema, forse anche perché è un tema meno popolare degli altri.

Il capitolo II.2 studia i film di Cristina Comencini che mettono a confronto due generazioni diverse, e con esse le due tipologie famigliari che questa ricerca indaga, al fine di

smantellare quella “gabbia d’acciaio” rappresentata da una famiglia tradizionale che ha posto la propria sopravvivenza al di sopra del benessere dei singoli membri, assegnando a ciascuno un ruolo specifico per realizzare un’apparente convivenza pacifica. I film di Cristina Comencini sono funzionali ad affrontare il discorso sulle famiglie contemporanee perché mettono in immagini la transizione dolorosa da un modello all’altro e la necessità di fare i conti con il passato come unica via per rifondare l’istituto familiare su basi nuove e aperte alle esigenze della società contemporanea.

In continuità con il cinema straniero contemporaneo, Cristina Comencini si avvale della commedia, del dramma e del melodramma per realizzare film corali capaci di tradurre la complessità e la frammentarietà dell’istituto familiare di ieri e di oggi. Analizzo tre film, *La bestia nel cuore*, *Il più bel giorno della mia vita*, *Va’ dove ti porta il cuore*, incentrati sul confronto tra la generazione dei genitori e quella dei figli. Esamino sia le modalità attraverso cui avviene il confronto con il passato che la funzione assunta dalla fuga dalla casa dell’infanzia come risposta alla necessità di capire meglio se stessi e le dinamiche familiari del passato. In questo contesto la rappresentazione della casa dell’infanzia assume un significato centrale perché diventa il simbolo della famiglia tradizionale, delle sue ipocrisie e dei suoi non detti.

Il capitolo II.3 studia il tema dei padri single in *Il ladro di bambini* e *Le chiavi di casa* di Amelio, *La nostra vita* di Luchetti, *Anche libero va bene* di Kim Rossi-Stuart, *Come dio comanda* di Salvatores e *Scialla!* di Bruni. L’unità di un capitolo che riunisce diversi sguardi registici maschili deriva dall’aver individuato nel *Ladro di bambini* un archetipo da cui derivano tutti gli altri. Nonostante parli di una famiglia elettiva e non biologica, il film di Amelio presenta molte caratteristiche che si ritrovano negli altri a partire dalla necessità di

superare il trauma derivante dall'assenza del materno e di inventare un nuovo modello familiare. A questo si aggiunge che centrali in tutti questi film, che raccontano sempre storie di marginalità, sono la conquista della fiducia e l'assunzione della responsabilità reciproca.

La mia analisi si interroga sulle modalità di questa conquista e su quelle attraverso cui si rivela lo scontro generazionale tra il padre e i figli, sul rapporto che i personaggi intrattengono con l'esterno e sulla sua rappresentazione, sull'attualità o meno della categoria del familismo per leggere questi nuclei. Mi chiedo anche come mai il tema del padre single venga sempre connesso con situazioni di marginalità e affiancato ad altre tematiche quali l'abuso di minori, l'handicap, l'incidente sul lavoro, il delitto, la precarietà economica. Dal punto di vista formale indago i generi a cui appartengono questi film che coniugano il dramma familiare al thriller, al road movie, alla commedia.

Il capitolo II.4 analizza la rappresentazione delle coppie gay in alcuni film di Ferzan Özpetek attraverso le figure della statua e del ballerino. Angela Dalle Vacche ha usato queste due immagini per attraversare la storia del cinema italiano, identificando i suoi due principali modelli culturali nell'opera lirica, la cui monumentalità rimanda alla macrostoria, e nella commedia dell'arte, la cui dimensione più umana rimanda alla microstoria. In questo capitolo la statua e il ballerino sono funzionali a esaminare la famiglia tradizionale, che si identifica con la statua, e la famiglia contemporanea, in particolare quella gay, che si identifica con il ballerino. Il mio studio si incentra sul rapporto e sull'interazione tra questi due modelli familiari in *Le fate ignoranti*, *La finestra di fronte* e *Mine vaganti*, mettendo in luce quanto l'istituto familiare sia permeabile ai nuovi modelli e in che misura questi possano trasformarlo.

Come per i film di Cristina Comencini, anche nel cinema di Özpetek il passato ritorna con grande prepotenza nelle esistenze dei personaggi e li costringe a confrontarsi con esso. La famiglia tradizionale con le sue regole emerge dai luoghi architettonici e dalle statue mentre la libertà delle nuove famiglie omosessuali o allargate viene rappresentata dalla flessibilità del corpo nudo, del ballo e dei movimenti di una macchina da presa ubiquitaria. La mia analisi si concentra su una serie di sequenze da cui emerge questa compresenza di presente e passato non solo attraverso la rappresentazione di musei, statue, balli, corpi sinuosi danzanti ma soprattutto attraverso movimenti di macchina che mimano la danza e connettono luoghi e tempi diversi senza stacchi di montaggio, saldando famiglia tradizionale e contemporanea all'interno di un'unica inquadratura.

Dopo aver analizzato la rappresentazione del confronto fra generazioni diverse corrispondenti a differenti modelli familiari, dei padri single e delle coppie gay, nel quinto capitolo procedo studiando le donne e le madri sole nell'opera di Francesca Comencini. Questa regista, infatti, ha sintetizzato la condizione femminile nell'Italia contemporanea non solo avvalendosi di media diversi (il cinema, il documentario, il teatro e la letteratura), ma anche organizzando il movimento nazionale in difesa della donna *Se non ora quando*, tenutosi a Roma il 13 febbraio 2011. I suoi film e il suo impegno personale sono così significativi dal punto di vista artistico e politico che ho deciso di dedicarle un case study per esplorare l'impatto della rappresentazione artistica della condizione femminile sulla realtà istituzionale e giuridica dell'Italia contemporanea.

Tre film sono funzionali al mio discorso (*Mobbing – Mi piace lavorare*, *A casa nostra* e *Lo spazio bianco*), in cui esamino la rappresentazione degli stati d'animo delle protagoniste di fronte a uno stato e una società che non tutelano la loro condizione di donne e

madri single. La mia indagine studia i modi in cui la regia traduce in immagini la percezione della realtà da parte delle protagoniste, avvalendosi spesso dell'immaginario onirico per descrivere gli stati di veglia. Inoltre, esamino come le loro angosce e desideri trasfigurino le città in cui si muovono (Roma, Milano e Napoli), e esploro le modalità espressive attraverso cui i film raccontano il viaggio di formazione delle protagoniste alla ricerca di una maggiore consapevolezza dei loro diritti di donne e madri.

Infine, la mia analisi mette a fuoco come la regista inserisca in questi film problemi relativi al Diritto italiano, e in particolare al Diritto di Famiglia, rappresentando il Sindacato in difesa delle lavoratrici in *Mobbing*, l'azione della Guardia di finanza in difesa delle madri e dei bambini di cui non si conosce la paternità in *A casa nostra* e, nello *Spazio bianco*, gli ostacoli che le madri single incontrano nel momento in cui il padre non riconosce il figlio. Ostacoli questi che diventano ancora più gravi nel caso di un bambino nato prematuro o affetto da handicap. In questi film la rappresentazione artistica dei nuovi modelli famigliari è volta anche a ottenere una rappresentanza politica perché la famiglia tradizionale, patriarcale e cattolica, ha ancora un grande peso e spesso si muove in difesa dei propri diritti contro quelli dei modelli famigliari alternativi. In particolare, ho cercato di mettere in evidenza come le problematiche espresse nello *Spazio bianco* abbiano agito da cassa di risonanza e abbiano concorso a una riforma del Diritto di Famiglia. Nel 2012, infatti, con la legge n. 219 entrata in vigore nel febbraio 2014, è stata abolita la differenza tra figli naturali e legittimi, sancendo l'uguaglianza davanti alla legge di tutti i bambini italiani, indipendentemente dal fatto che siano nati da genitori sposati o da genitori single.

L'efficacia del discorso di Francesca Comencini, la cui rappresentazione artistica ha trovato una rappresentanza politica, mi sembra possa chiudere, almeno provvisoriamente, il

mio percorso attraverso il familismo italiano proponendo un modello familiare rinnovato e altamente consapevole della sua diversità come dei suoi diritti, che si pone agli antipodi del familismo amorale e individua nell'attivismo e nelle riforme delle leggi l'unico modo per rispondere alle esigenze delle nuove realtà che hanno trasformato radicalmente la famiglia e la società del terzo millennio.

## **PARTE PRIMA**

### **Il familismo italiano**

## I.1 Il familismo italiano visto da studiosi nazionali e internazionali

Il percorso delineato da Visconti, Rosi e Giordana chiama in causa quello tracciato da Paul Ginsborg nella sua *Storia dell'Italia repubblicana*. Lo storico inglese ha infatti riletto la storia italiana dal 1940 a oggi alla luce di rapporti tanto centrali quanto poco studiati quali quelli tra la famiglia e la società.<sup>1</sup>

L'attaccamento alla famiglia è stato probabilmente l'elemento più costante e meno evanescente nella coscienza popolare italiana. Raramente, tuttavia, ci si è posti il problema di capire quanto a fondo abbia inciso nella storia italiana questa devozione alla famiglia, o di comprendere per converso in che modo *questo particolare elemento del carattere nazionale* sia stato a sua volta forgiato dalle istituzioni dello Stato e delle concrete vicende storiche. (Ginsborg, "Prefazione." *Storia d'Italia 1943-1996*. XXX, corsivo mio).

Se dopo la seconda guerra mondiale avviene il più forte e drammatico rivolgimento sociale che l'Italia abbia mai vissuto – urbanizzazione, secolarizzazione, sviluppo economico – permangono anche elementi di continuità con il passato come per esempio la debolezza e l'inefficienza dello Stato, l'influsso della Chiesa sulla società civile, la questione meridionale. Tra questi Ginsborg annovera anche l'importanza

---

<sup>1</sup> Nella Prefazione alla *Storia d'Italia 1943-1996* Ginsborg parla espressamente del rapporto famiglia e società come uno dei temi centrali del volume (XXX). Nella Prefazione al volume successivo *L'Italia del tempo presente*, Ginsborg precisa: "Se ormai esistono ottimi studi sulla storia della famiglia, nonché capitoli sulla famiglia in opere più generali, non ne esiste nessuno che cerchi di rintracciare costantemente le connessioni tra individui, famiglie, società e Stato, di trattare le relazioni tra i diversi livelli di aggregazione umana come quei meccanismi complessi intorno ai quali si edifica la storia di una nazione" (V). Su questo tipo di approccio si veda anche Ginsborg. "Famiglia, società civile e stato nella storia contemporanea: alcune considerazioni metodologiche." 179-208 e "Scrivere la storia delle famiglie del Novecento: la connettività in un quadro comparato." 15-38. Infine, sul familismo nella storia italiana si veda anche Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società del dopoguerra fino agli anni '90*.

dell'istituto familiare, arrivando a definirlo come “elemento del carattere nazionale.”<sup>2</sup> Tuttavia, precisa Ginsborg, è piuttosto complesso stabilire se si tratti di un ethos che è alla base dell'anomalia italiana - come suggerisce Banfield - o se sia piuttosto una conseguenza di un passato prima di sudditanza nei confronti dei dominatori che si sono avvicendati sul territorio italiano e successivamente, con l'unità, della debolezza dello Stato italiano.

L'attaccamento alla famiglia si presta a letture molto diverse fra loro. Per esempio è difficile non pensare immediatamente all'idea di “familismo amorale,” teorizzato dal sociologo americano Edward C. Banfield in *The Moral Basis of a Backward Society* (1958). Ambiente e oggetto di questo studio è stato Chiaromonte, un piccolo paese della Lucania a cui viene dato il nome fittizio di Montegrano. Dall'analisi di Banfield emerge non solo un affresco più che sconcertante dell'arretratezza in cui versava quella comunità (povertà, analfabetismo, economia di pura sussistenza, scarse possibilità di mobilità sociale e territoriale), ma soprattutto una vera e propria atrofia caratterizzata da isolamento, mancanza di vita sociale e frammentazione del tessuto sociale. Più precisamente con *familismo amorale* Banfield stigmatizzava le azioni dei Montegranesi come tese a “massimizzare i vantaggi materiali e immediati della famiglia nucleare,” e mosse dalla convinzione che “tutti gli altri si comportino nello stesso modo” (101). *Amorale* non significa dunque che a quegli abitanti mancasse la capacità di distinguere il

---

<sup>2</sup> Sul carattere nazionale degli italiani, si veda Giulio Bollati. *L'italiano*.

bene dal male quanto che essi applicavano i principi del bene e del male soltanto alla cerchia familiare più stretta, ovvero quella che comprende genitori e figli.<sup>3</sup>

Negli anni Ottanta Carlo Tullio-Altan (1986)<sup>4</sup> ha ripreso e approfondito il discorso di Banfield da una prospettiva antropologica, muovendosi nella direzione della ricerca di quelle cause e “tare”<sup>5</sup> storiche che possono giustificare l’arretratezza socio-culturale italiana. Integrando ai motivi politici ed economici quelli sociali e culturali a partire dal XV secolo, la sua analisi fa risalire l’atrofia della società italiana al fatto che non ci sia stata la riforma protestante. In accordo con Max Weber,<sup>6</sup> secondo Tullio-Altan la riforma interrompe quel meccanismo per il quale le contraddizioni tra cultura economica e religiosa, come per esempio la violazione delle norme cristiane sull’usura o sul prezzo delle merci, venivano superate attraverso le donazioni alla Chiesa da parte della classe dirigente. La religione cattolica non favoriva un corretto costume civile ma offriva ai fedeli che trasgredivano le regole l’assoluzione dal peccato commesso tramite ingenti donazioni. In riferimento ai mercanti del XV secolo Tullio-Altan scrive: “(...) Ciò che faceva difetto alla mentalità proto capitalistica del mercante italiano di quei tempi era il possesso di un sistema logico-coerente di pensiero, che *associasse la razionalità del*

---

<sup>3</sup> Questo studio ha provocato un ampio dibattito sociologico nazionale e internazionale di cui sono stati protagonisti F. Cancian, G.A. Marselli, A.J. Wichers, A. Pizzorno, S.F. Silverman, N.S. Peabody, J. Davis, J. Galtung, A. Colombis. E più recentemente, tra gli altri, Putnam (1993) e Fukuyama (1995) che considerano ancora Banfield un vero e proprio punto di riferimento. Nell’edizione del libro di Banfield, pubblicata in Italia nel 1976, sono riportati molti interventi che sintetizzano il dibattito sociologico sviluppatosi fino a quel momento.

<sup>4</sup> In realtà Tullio-Altan già a metà degli anni Settanta usava il familismo come modello interpretativo dei problemi italiani. Si veda Tullio-Altan. *I valori difficili*.

<sup>5</sup> Altan riprende l’espressione “tare” da G. Carocci, *Storia d’Italia dall’unità a oggi*. 9.

<sup>6</sup> Max Weber. *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905).

*comportamento economico in senso capitalistico con le esigenze di una vita sociale più coesa e corresponsabile*” (13).

Nel calvinismo, per esempio, la grazia viene concessa agli uomini indipendentemente dal loro operato, ma il successo nel lavoro è un segnale della benevolenza di Dio. A questo si aggiunga che affinché si realizzino le condizioni in cui la grazia si possa manifestare gli uomini devono vivere in una società conforme alle prescrizioni espresse dalla Bibbia. In questo modo l’etica puritana stabilisce una corrispondenza tra la salvezza dopo la morte, il successo nel lavoro e il mantenimento dell’ordine sociale. La coesione sociale viene di fatto garantita da un’etica intramondana molto diversa da quella cattolica che è tutta orientata alla vita ultramondana.

Secondo Tullio-Altan, l’etica cattolica in Italia non ha promosso una società capace di stabilire una corrispondenza tra pratiche religiose e professionali, tra economia e morale. La tendenza al familismo, come al conformismo e all’immobilismo, sono presenti sia nella mentalità della classe egemone, i mercanti, che in quella popolare. Tullio-Altan dedica ampio spazio a una serie di testi provenienti sia dalla cultura alta (come per esempio *I libri della famiglia* di Leon Battista Alberti<sup>7</sup> ma anche testi di Paolo di Messer Pace da Certaldo<sup>8</sup> e Giovanni di Pagolo Morelli<sup>9</sup>) sia da quella bassa (proverbi

---

<sup>7</sup> Di Alberti (1404-1472), per esempio, cita questo dialogo: “Lionardo: Chiamate voi forse, come questi nostri cittadini, onore trovarsi negli uffici e nello stato? Giannozzo: Niuna cosa manco, Lionardo mio, niuna cosa manco figliuoli miei. Niuna cosa a me pare meno degna di reputarsela ad onore che ritrovarsi in questi stati ... Ogni altra vita a me sempre piacque più troppo di quella delli, così diremo, statuali” (cit. in Tullio-Altan 19).

<sup>8</sup> Paolo da Certaldo (1320-1370), mercante e scrittore italiano, autore del *Libro dei buoni costumi*, opera in volgare che documenta i costumi e la mentalità della società del XIV secolo. Di Paolo da Certaldo, per esempio, Tullio-Altan cita questo passaggio: “Quando vedi il fuoco nella casa del vicino reca l’acqua nella tua” (cit. in Tullio-Altan 18).

popolari) che rivelano quanto fosse già radicata nel XV secolo una cultura che anteponeva la famiglia alla società.

L'istituto nel quale si concentra ogni valore, che sia conseguente ad una tale visione del mondo, è la famiglia allargata, con l'appendice puramente strumentale, e non affettivamente connotata, delle amicizie utili. La società come tale, e i doveri civili, sono in questa prospettiva radicalmente squalificati. Tutto questo costituisce un insieme di modelli culturali di comportamento incompatibili con una società, che non sia una società di fazioni, e comporta l'esclusione di ogni senso di corresponsabilizzazione sociale. (Tullio-Altan 20)

Letto in questa prospettiva il familismo diventa funzionale ad analizzare le dinamiche tra Stato, famiglia e società rappresentate in *Cristo si è fermato a Eboli*, *Rocco e i suoi fratelli* e *La meglio gioventù*. Anche se in modi molto diversi, da questi tre film emerge ora lo scollamento tra Stato, famiglia e società, ora il superamento del familismo.

Facendo risalire il familismo italiano e la conseguente sfiducia nella collettività al Rinascimento, e in particolare a Leon Battista Alberti, Tullio-Altan traccia un percorso tanto affascinante quanto unilaterale perché sottolinea solo l'incidenza negativa del ruolo primario svolto dalla famiglia nella storia italiana. Inoltre, l'attaccamento alla famiglia viene contrapposto al senso civico a sottolineare la loro esclusione reciproca. A questa lettura se ne affiancano altre, soprattutto straniere, che si muovono nella stessa direzione, ovvero quella di dare una spiegazione culturale all'arretratezza politica, sociale ed economica italiana, individuando proprio nell'attaccamento prevalente o esclusivo nei

---

<sup>9</sup> Giovanni di Pagolo Morelli (Firenze 1371-1444), scrittore fiorentino noto per le sue ricordanze famigliari, che documentano la vita famigliare fiorentina del XIV e del XV secolo.

confronti della famiglia il fattore che ha impedito la formazione di virtù civili (*civicness*)<sup>10</sup>, dell'associazionismo e di azioni tese al raggiungimento del bene comune.

La fortunata espressione *familismo amorale* ha avuto una vera e propria “esplosione semantica” (Sciolla 16) che ha permesso di applicarla anche a fenomeni molto diversi tra loro. Praticamente contemporaneo allo studio di Banfield è quello condotto nel 1958 da Gabriel A. Almond e Sidney Verba, che analizzano la cultura politica di cinque paesi: Stati Uniti, Germania, Messico, Inghilterra e Italia. I due studiosi adottano lo stesso modello interpretativo di Banfield, dando una spiegazione culturale ai comportamenti politici e al funzionamento delle istituzioni democratiche.<sup>11</sup> I risultati della loro ricerca sono in completo accordo con quelli di Banfield ma estendono il particolarismo italiano (alienazione politica, isolamento sociale e sfiducia)<sup>12</sup> a tutto il territorio nazionale e lo contrappongono al senso civico che, invece, domina paesi democraticamente più avanzati, come l'Inghilterra o gli Stati Uniti.<sup>13</sup>

Robert N. Bellah ha portato avanti il discorso sul particolarismo italiano che però, a suo avviso, supera la famiglia nucleare e si estende oltre i legami di sangue anche a quelli di luogo (villaggio o città) e di spirito. Le radici di questa cultura andrebbero rintracciate in un passato tanto remoto quanto la religione precristiana. Più recentemente Putnam ha confermato sostanzialmente l'analisi di Banfield giustificando l'arretratezza

---

<sup>10</sup> Il termine “civicness” viene usato nelle scienze sociali e politiche per designare lo spirito civico o, più precisamente, la qualità della relazione tra i cittadini e le istituzioni.

<sup>11</sup> L'impostazione metodologica di Almond e Verba è molto simile a quella di Banfield. Pur non usando l'espressione *familismo amorale*, i due studiosi intendono la cultura politica “in senso psico-antropologico come un insieme di costumi, valori e inclinazioni morali di un popolo interiorizzati dai suoi membri e divenuti parte della loro personalità,” in questo senso cultura politica e carattere nazionale vengono quasi a coincidere.

<sup>12</sup> I due studiosi definiscono la cultura politica italiana “parochial.”

<sup>13</sup> Nella stessa direzione si muove anche La Palombara.

del sud Italia proprio con la mancanza di *civicness*. Secondo Putnam, le differenze tra nord e sud derivano proprio dal radicamento o dall'assenza di *civicness*. Le origini di questo dualismo, secondo lui, sono da rintracciare nel medioevo e nelle differenze determinate dai Comuni da un lato e dalla Monarchia feudale e dal Papato dall'altro.

Contro questa lettura che vede nel familismo italiano una “tara” storica nazionale –sia che venga fatta risalire alla religione precristiana (Bellah), al Medioevo (Putnam) o al Rinascimento (Tullio-Altan)– si sono battuti storici, antropologi e sociologi.

Ridimensionando quella che Loredana Sciolla e Nicola Negri chiamano “la sindrome culturale particolarista,”<sup>14</sup> molti studiosi hanno adottato altri modelli di analisi come quello strutturale o quello sistemico.<sup>15</sup> Nessuno vuole negare l'interconnessione tra valori dominanti, come per esempio l'attaccamento alla famiglia, e la politica e le istituzioni. Ciò che viene contestato al paradigma culturalista è il determinismo attraverso cui individua in alcuni valori dominanti la causa della debolezza delle istituzioni democratiche italiane. In particolare l'assenza di spirito civico non può, secondo molti, essere imputata a questa sindrome particolaristico-familistica. Una serie di ricerche

---

<sup>14</sup> Loredana Sciolla e Nicola Negri. “L'isolamento dello spirito civico.” *Il paese dei paradossi*. 119: “La diagnosi di ‘mali’ anche molto diversi –dalla corruzione politica all'arretratezza del Meridione alle tendenze separatiste emerse nel Nord-Est Italia– individua un'unica tara nazionale che si manifesta in una sindrome culturale particolarista, di cui vengono, di volta in volta, a seconda degli autori, evidenziate singole componenti: il ‘familismo,’ la lealtà a subculture politiche antisistema, l'attaccamento localistico al proprio ‘campanile.’ Il comun denominatore, ciò che rende possibile parlare di “sindrome”, ossia in termini medici, di *concorso* di sintomi che caratterizzano una malattia, è una sorta di ‘miopia culturale,’ di restringimento dell'orizzonte valoriale al piccolo gruppo che impedisce o soffoca sentimenti di solidarietà più ampi come il senso dello Stato e l'identificazione con le istituzioni democratiche” (119).

<sup>15</sup> Il modello strutturale è basato sui fattori socio-economici, tra cui la categoria di classe sociale mentre quello sistemico si basa su un tipo di spiegazione interna al potere politico e studia le forme organizzativo-istituzionali e i processi decisionali.

dimostra, infatti, come l'opposizione tra familismo e spirito civico sia una falsa dicotomia nel senso che, in molti dei casi analizzati, l'uno non esclude l'altro, come vedremo nella *Meglio gioventù*.

La relazione tra spirito civico e familismo, inteso come chiusura sul piccolo gruppo e incapacità di realizzare solidarietà più ampie, nella teoria della 'cultura civica' e perfino entro un più generico paradigma nazionale costituiscono un semplice gioco a somma zero. I nostri dati, invece, mostrano che le due dimensioni sono autonome: chi ha fiducia esclusiva nella famiglia non risulta significativamente meno animato da spirito civico della media. (Sciolla-Negri 134)

Infatti, una serie di analisi condotte da Loredana Sciolla e Nicola Negri negli anni Novanta, prima della crisi della Prima Repubblica, dimostrano che in Italia il senso civico si accompagna al rispetto dell'autorità ma non alla fiducia generalizzata<sup>16</sup> né alla partecipazione attiva alla politica. Inoltre, la partecipazione attiva alla politica va di pari passo con la fiducia interpersonale ma non con il rispetto dell'autorità e la fiducia nelle istituzioni. Da questo si deduce facilmente che il senso civico non comporta necessariamente l'impegno politico così come il familismo non lo esclude.

A questo si aggiunga che paradossalmente il familismo è in percentuale più forte al nord che nel Meridione mentre la fiducia nelle istituzioni è più consistente al sud. Alcuni studiosi hanno visto proprio nel familismo uno dei punti di forza della società italiana, basti pensare alle imprese a conduzione familiare del nord est e del centro Italia che da tempo costituiscono la parte più produttiva del paese. Arnaldo Bagnasco e Carlo Triglia hanno studiato le radici familiari dell'economia della piccola impresa sottolineando quanto le reti fiduciarie familiari abbiano costituito uno stimolo non solo

---

<sup>16</sup> Fiducia nelle istituzioni, fiducia nella chiesa e fiducia interpersonale.

per lo sviluppo economico ma soprattutto per la formazione di un forte e solidale tessuto associativo (137).

Sciolla e Negri concludono la loro analisi mettendo in evidenza che il problema principale italiano non è tanto la mancanza di *civicness* quanto quello del suo isolamento rispetto alla partecipazione politica, fatto che impedisce sinergie tra *civicness* e politica. Purtroppo dagli anni Novanta in poi la situazione non ha fatto che peggiorare, rendendo sempre più urgente un'azione politica volta a rigenerare la fiducia nelle istituzioni e a favorire sinergie tra lo spirito civico e l'impegno pubblico. Questo breve excursus sul familismo, che non ha alcuna pretesa di esaustività ma vuole soltanto riassumere alcune delle tappe principali del dibattito innescato dal libro di Banfield, dovrebbe liberare il campo da semplificazioni relative al problema dell'attaccamento alla famiglia in Italia e mettere in luce la sua complessità, indicando la prospettiva da cui analizzerò i film di Rosi, Visconti e Giordana.

## I.2 Famiglia, società civile e stato in Visconti, Rosi e Giordana

Luchino Visconti e Francesco Rosi rappresentano due tendenze distinte del cinema italiano del dopoguerra. Entrambi si muovono all'interno della cultura e della storia italiane ma con due approcci a dir poco diversi. Visconti analizza momenti storici come il Risorgimento (*Senso* e *Gattopardo*), il Fascismo (*Ossessione* e *Vaghe stelle dell'orsa*), la questione meridionale (*La terra trema* e *Rocco e i suoi fratelli*), il boom economico (*Bellissima* e ancora *Rocco*), il terrorismo (*Gruppo di famiglia in un interno*) da un punto di vista privato che coincide sempre con quello di una famiglia, sia questa contadina, borghese o aristocratica.<sup>17</sup> I melodrammi famigliari di Visconti esplorano le grandi trasformazioni sociali e gli effetti che queste determinano nella struttura delle famiglie e nel sistema dei generi che vige al loro interno.<sup>18</sup>

Al contrario, lo sguardo di Rosi evita puntualmente il privato dei propri personaggi per inquadrarli nel loro lato pubblico. Basti pensare a personaggi reali o fittizi come Salvatore Giuliano, l'impresario Nottola, Giovanni Mattei o Lucky Luciano, per citarne solo alcuni. L'eccezione costituita da *Tre fratelli*, in cui il regista ci presenta i

---

<sup>17</sup> Sul cinema famigliare di Visconti si veda Geoffry Nowell-Smith. "Tra famiglia e dinastia." 195-202.

<sup>18</sup> Su questo si veda Mary P. Wood: "Increasingly in his films, difficulties within the family structures are signalled by violence, and by performance of sexual excess or homosexuality, or both. Overt homosexuality in the films functions as a disruption to the stability of the ideology of the family, signalling through excess, through *noir* and Baroque elements the instrumental nature of aligning representations of family and nation. Visconti's films, compared to other *auteurs*, appeared considerably less monolithic in their assumptions about gender. Tensions in Visconti's films around dysfunctional male characters and strongly autonomous female characters not only draw attention to masculinity and femininity as performance, but also to the constructedness of patriarchal hierarchies usually represented as natural" (115-116).

protagonisti (un educatore, un magistrato e un operaio) riuniti per il funerale della madre, non contraddice questo schema in quanto le vicende private non sono altro che un allegoria delle tensioni politiche e sociali che percorrono gli anni Settanta e Ottanta.<sup>19</sup> Nello stesso modo il viaggio autobiografico nella memoria di Carlo Levi, in *Cristo si è fermato a Eboli*, non impedisce al regista di realizzare un film sul rapporto tra individuo/comunità e stato in linea con il romanzo.

Mi interessa quindi analizzare come la rappresentazione dell'insufficienza dello stato centrale e quella del *familismo* prendano corpo in due film di questi registi, *Cristo si è fermato a Eboli* e *Rocco e i suoi fratelli*, e far dialogare due punti di vista sull'Italia diversi ma allo stesso tempo complementari. Prima metterò in luce la debolezza, o meglio l'assenza dello stato italiano nella società meridionale degli anni Trenta e Quaranta descritta da Levi e Rosi. Poi analizzerò le conseguenze rappresentate dal familismo nel film di Visconti ambientato negli anni Cinquanta. Infine, esaminerò la via alternativa alle dinamiche del familismo amorale, che si incarna nell'impegno civile, espressa da Marco Tullio Giordana nella *Meglio gioventù*. Giordana e i due sceneggiatori Stefano Rulli e Sandro Petraglia hanno tradotto in immagini la società civile che è scaturita dai movimenti del '68 e che ha saputo supplire alla debolezza dello stato, sostituendosi a esso, integrandone le istituzioni o creandone di nuove. Questa linea ricorre anche in altri film di Giordana, basti pensare all'intrecciarsi di storia e vicende famigliari nei *Cento passi* (2000) o in *Romanzo di una strage* (2012), in cui rispettivamente le storie private di Peppino Impastato o Giuseppe Pinelli e Luigi Calabresi si integrano alla storia italiana.

---

<sup>19</sup> Alcuni critici hanno sottolineato la transizione di Rosi da un cinema politico a uno più intimistico proprio a partire da *Cristo si è fermato a Eboli*. Su questo si vedano i saggi di Marcus (*Francesco Rosi's Three Brothers* 116-7), Ciment (59-71) e Gambarota (174-5).

In particolare, l'analisi della società italiana post '68 che emerge dalla *Meglio gioventù* trova una premessa nei *Cento passi*. Questo film, infatti, sottolinea come la lotta di Peppino Impastato contro la Mafia cominci proprio dalla rottura dei legami familiari e di partito (in questo caso il PCI), e si concretizzi nell'azione sul territorio nel tentativo di sensibilizzare la necessità di una presa di posizione condivisa dalla comunità. Il film costituisce l'antecedente diretto della *Meglio gioventù* perché rappresenta la complessa realtà dei movimenti della contestazione, rivelandone le diverse anime: quella più internazionale volta alla liberazione del corpo e al rifiuto di ogni principio di autorità, quella più interessata all'intervento sul territorio locale, rappresentata qui da Peppino e dai protagonisti della *Meglio gioventù*, e la degenerazione del movimento nel terrorismo, presentato qui attraverso le immagini televisive del sequestro di Aldo Moro e impersonato dalla figura di Giulia nella *Meglio gioventù*.

### **I.3 Una storia che ci riguarda: *Cristo si è fermato a Eboli***

#### ***Rosi, Levi, Banfield***

Punto di partenza obbligato del mio discorso è l'adattamento cinematografico di *Cristo si è fermato a Eboli* realizzato da Rosi nel 1979. Il 1979 è un dato che già di per sé rivela quanto il libro di Levi e il dibattito da esso inaugurato in concomitanza con lo studio di Banfield fossero ancora attuali a più di vent'anni dalla sua uscita nel 1945. Si potrebbe obiettare che la più grande letteratura viene portata sullo schermo a distanza anche di secoli dalla sua pubblicazione senza perdere per questo la sua forza. Tuttavia, questo caso mi sembra diverso da quello di un romanzo o di un play che raccontano una storia immortale perché il suo interesse è legato a una situazione storicamente determinata dell'Italia meridionale che inevitabilmente risultava diversa già dieci anni dopo la sua uscita. L'interesse suscitato dal libro di Levi e dallo studio di Banfield, come si è già detto, vanno oltre la situazione specifica descritta perché a torto o a ragione in molti casi sono stati percepiti come sintomatici non solo della questione meridionale ma della condizione italiana *tout court*.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> A questo si deve aggiungere però che Francesco Rosi voleva da tempo adattare il libro per il grande schermo e che aveva espresso questo suo desiderio allo stesso Carlo Levi. Si veda Ciment 220-1, Mancino - Zambetti 122-23 e il documentario del 1979 *A sud di Eboli. Viaggio nel cinema di Francesco Rosi* (a cura di Tullio Kezich e diretto da Aldo e Antonio Vergine). Nel documentario Rosi racconta che Levi si recò a Montelepre durante le riprese di Salvatore Giuliano: "Voleva vedermi girare perché era sua intenzione affidarmi il suo *Cristo si è fermato a Eboli*." In quella occasione Levi scrisse anche un articolo sul film ("L'Ora della domenica." 18/19 novembre 1961). Inoltre, nel documentario, Rosi precisa che seppure la situazione del 1979 sembri molto diversa da quella del 1935, per esempio la presenza di strade e autostrade, nei fatti (emarginazione, disoccupazione, arretratezza) non lo era poi così tanto. Per ribadire l'urgenza del suo

Il film *Cristo si è fermato a Eboli* apre un dialogo tra il romanzo di Levi, il libro di Banfield e il film di Visconti. Banfield nel suo studio cita espressamente il romanzo di Levi proprio nel capitolo in cui cerca le risposte correnti alla cronica incapacità associativa, e quindi politica, di Montegrano, il paese dove ha svolto la sua ricerca. Secondo Banfield, però, fattori quali la povertà, l'ignoranza, il fatalismo dei contadini, gli antagonismi di classe e la diffidenza nei confronti dello Stato possono spiegare l'apatia politica della popolazione solo se vengono considerati insieme al familismo amorale, che Levi non considera. Levi, invece, individua in una rivoluzione contadina volta a sopprimere la piccola borghesia l'unica soluzione possibile ai problemi del sud.

Anche se Banfield e Levi attribuiscono l'incapacità organizzativa del meridione a cause diverse, gettano luce su due aspetti complementari della questione quali la famiglia e lo stato, e sono quindi entrambi funzionali a comprendere le ragioni dei comportamenti dei personaggi di *Rocco e i suoi fratelli*. Il film di Rosi mi sembra faccia un passo ulteriore perché, come vedremo, mostra che i contadini possono agire insieme per ottenere un miglioramento delle loro condizioni. Questa possibilità è espressa nella versione cinematografica e emerge ancora più chiaramente in quella televisiva.<sup>21</sup> Entrambe le versioni mettono a confronto il mondo dei contadini e quello della piccola borghesia attraverso lo sguardo partecipe del protagonista, che smaschera la loro sostanziale incomprensione reciproca. Ed è proprio sull'incomprensione tra il popolo

---

film, nell'intervista rilasciata a Michel Ciment dice che la questione meridionale è la vera questione nazionale del presente (221).

<sup>21</sup> Prodotto da Franco Cristaldi e Nicola Carraro per Rai-Tv 2, il film è stato distribuito in due versioni, una cinematografica di 160' e una televisiva di 200', divisa in quattro episodi.

italiano, ovvero quella borghesia la cui mentalità è rappresentativa dello Stato, e la società contadina che rifletterà questo capitolo.

***Percorsi nello spazio, nel tempo e nell'immaginario***

Rosi mette in immagini ciò che *Rocco e i suoi fratelli* non mostra, ovvero il luogo da cui la famiglia Parondi proviene. Nel farlo propone una situazione capovolta: un intellettuale del nord, Carlo Levi, confinato durante gli anni del Fascismo in Lucania.<sup>22</sup> Se Visconti, come vedremo, è interessato all'incontro/scontro tra un'arcaica famiglia meridionale chiaramente affetta dalla "sindrome del familismo amorale" e la modernità settentrionale degli anni Cinquanta, Levi e Rosi puntano lo sguardo sull'antica società contadina e sulla lontananza del potere centrale dello stato, nel caso specifico Fascista. Mettendo a fuoco il mondo degli anni Trenta e la generazione precedente a quella di Rocco, il film di Rosi permette di capire meglio le ragioni della complessa negoziazione tra due Italie molto diverse, siano esse quella del nord e quella del sud o quella della piccola borghesia e quella contadina. Il film, infatti, chiarisce la distanza tra le regole a cui ubbidiscono i personaggi di Visconti e quelle del nuovo ambiente in cui si trovano ad agire.

La conoscenza di un'Italia diversa passa attraverso la rappresentazione dei luoghi poverissimi, aridi e desolati in cui questa civiltà altra vive. Le locations del film di Rosi corrispondono alla descrizione che ne dà Levi nel romanzo, in cui però il protagonista

---

<sup>22</sup> Su questa inversione si veda Micciché. *Cinema italiano degli anni '70*. 318-21.

risiede prima a Grassano e poi a Gagliano.<sup>23</sup> Parlando di Grassano, il protagonista dice che “come tutti i paesi di qui, è bianco in cima ad un alto colle desolato, come una piccola Gerusalemme immaginaria nella solitudine di un deserto” (5). Anche Gagliano, che inizialmente gli sembra “quasi accogliente,” si rivela un luogo impervio e isolato:

Mi accorsi allora che il paese non si vedeva arrivando, perché scendeva e si snodava come un verme attorno ad un'unica strada in forte discesa, sullo stretto ciglione di due burroni, e poi risaliva e ridiscendeva tra due altri burroni, e terminava sul vuoto. La campagna che mi pareva di aver visto arrivando, non si vedeva più; e da ogni parte non c'erano che precipizi di argilla bianca, su cui le case stavano come librate nell'aria; e d'ognintorno altra argilla bianca, senz'alberi e senz'erba, scavata dall'acque in buche, con, piagge di aspetto maligno, come un paesaggio lunare.

A confermare le affinità tra questi luoghi e quelli da cui provengono i personaggi di *Rocco e i suoi fratelli* all'Archivio Visconti c'è una foto scattata durante i sopralluoghi realizzati per il film del 1960 che mostra un paesaggio analogo: si tratta di un campo lungo che mostra una serie di cubi bianchi affastellati uno sull'altro. In questo caso, però, il senso di sospensione nel vuoto, di mancanza di una struttura portante che metaforicamente ancori il paesaggio al terreno, è reso dal fatto che il paese è “uno sperone roccioso a picco sul mare.”<sup>24</sup> Il film, infatti, sarebbe dovuto iniziare nel paese di origine della famiglia Parondi. Il prologo, documentato nella sceneggiatura ma mai girato per ragioni economiche, e artistiche come vedremo, sarebbe dovuto essere ambientato in

---

<sup>23</sup> Il secondo paese dove risiede Carlo Levi durante il suo confino in Lucania è Aliano che lo scrittore chiama Gagliano, seguendo il modo di pronunciarlo degli abitanti. Il film, invece, si svolge idealmente tutto a Gagliano/Aliano, che però è ricostruito in altri luoghi. In un'intervista a Michel Ciment Rosi dice: “J'ai voulu trouver les éléments constitutifs de la géographie idéale que je m'étais faites d'après le livre” (Ciment 225).

<sup>24</sup> La sceneggiatura è di Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Enrico Medioli mentre il soggetto originale è firmato da Visconti, Suso Cecchi D'Amico e Vasco Pratolini. Si veda G. Aristarco e G. Carancini eds. *Luchino Visconti, Rocco e i suoi fratelli*.

Lucania e avrebbe mostrato la casa dei protagonisti e il funerale del padre. In un'intervista Visconti ha precisato che questa sequenza avrebbe dovuto collocare i personaggi nel loro contesto per mettere lo spettatore nelle condizioni di capire meglio le successive vicende milanesi.

Il prologo in Lucania poteva essere utile alla chiarezza dei personaggi, più che della vicenda. Quando dici, il padre è morto e noi abbiamo lasciato la nostra casa, è chiaro. Però li caratterizzava, li vedevi là, nella loro terra, in quella situazione, in quella miseria che io ho visto bene. Sono andato apposta a studiarla. Avevo scelto posti precisi per la morte del padre, cioè il funerale del padre, la casa della madre eccetera. Quello non c'è.<sup>25</sup>

E infine, anche la descrizione che Banfield fa di Chiaromonte/Montegrano, per quanto più scientifica e meno letteraria, non è molto diversa dalle precedenti:

Il comune comprende il nucleo abitato, costruito come un bianco alveare sul cucuzzolo di un colle, e di 12 chilometri quadrati di campi e boschi: un terzo dei montegranesi vive in case coloniche sparse ai piedi della collina, e nella vallata circostante. Gli altri abitano in paese, ma trascorrono la giornata, essendo nella maggioranza contadini e braccianti, nei campi o lungo i sentieri che vanno dai campi all'abitato." (44)

Dalle descrizioni emerge sempre la povertà dei luoghi ed è ricorrente l'idea di un insieme bianco di case arroccate sulla cima di un monte o a picco sul mare, come se l'avvicinarsi nei secoli di signori e padroni diversi avesse portato anche il paese a ritrarsi, nascondersi, compattarsi in un luogo alto e impervio il cui accesso è tutt'altro che semplice. Poiché alla fine degli anni Settanta Aliano/Gagliano risultava molto diverso anche a causa della presenza di edifici moderni e piloni elettrici,<sup>26</sup> Rosi gira il film a

---

<sup>25</sup> Dall'intervista a Visconti pubblicata sulla rivista cinematografica "Schermi" il 28 dicembre 1960. Ora anche in Giuliana Callegari e Nuccio Lodato eds. 84.

<sup>26</sup> Ad Aliano vengono girate solo le scene nella casa dove don Carlo dipinge.

Craco, un paese in rovina, e usa Guardia Perticara per le riprese del paesaggio.<sup>27</sup> In linea con il romanzo, il film mostra che il treno non arriva a Gagliano e che le strade sono perlopiù sterrate se non addirittura adatte più ai muli che agli uomini, come ricorda Don Trajella a Don Carlo. Banfield precisa che questo isolamento è anche una delle cause primarie dell'ignoranza della popolazione, un'ignoranza che rende gli abitanti incapaci di cogliere la necessità dell'azione politica. Come riprova di questo, Banfield cita Levi:

I contadini non erano fascisti, come non sarebbero stati liberali o socialisti o che so io, perché queste faccende non li riguardavano, appartenevano a un altro mondo, e non avevano senso. Che cosa avevano essi a che fare con il Governo, con il Potere, con lo Stato? Lo stato qualunque esso sia, sono “quelli di Roma,” e quelli di Roma, si sa, non vogliono che noi si viva da cristiani. (Levi 67 e cit. in Banfield 59)

E ancora “Per i contadini, lo Stato è più lontano del cielo, e più maligno, perché sta sempre dall'altra parte” (Levi 67 e cit. in Banfield 60). Il film di Rosi rende visibile la doppia incomprendimento, quella dei contadini nei confronti delle leggi dello Stato e quella dello Stato nei confronti dei contadini. La sua regia fa interagire le immagini del paesaggio lucano (natura, case, uomini) e le parole di Carlo Levi (che è anche il protagonista) per dare corpo all'esistenza di almeno due Italie,<sup>28</sup> due civiltà lontane e contraddittorie. Sono, infatti, i desolati e immutabili paesaggi lucani che per analogia o contrasto, tragicamente o ironicamente, materializzano le parole di Levi sulla distanza tra la civiltà contadina e lo Stato, sul fatto che la storia non *riguardi* i contadini ma sappia soltanto assoggettarli. Già nella prima sequenza lo scrittore molto anziano, seduto su una poltrona del suo studio torinese, *riguarda* il tempo del confino attraverso i suoi quadri di

---

<sup>27</sup> Si veda Ciment 225 e Mancino-Zambetti 125.

<sup>28</sup> Rifiutando semplificazioni come la divisione tra Italia del nord e del sud, Rosi ha parlato di quattro diverse Italie. Si veda Ciment 130 e Gambarota 175.

quegli anni che sostanziano le sue parole. Queste immagini trasportano il protagonista e lo spettatore nel 1935,<sup>29</sup> quando a bordo di un treno si reca a Eboli per raggiungere Gagliano. Dopo il treno e l'autobus, il protagonista sale su un'automobile che lo porterà a destinazione mentre la sua voce over riflette sull'impossibilità per la popolazione di essere protagonista della storia.

Cristo si è davvero fermato a Eboli, dove la strada e il treno abbandonano la costa (...) e il mare, e si addentrano nelle desolate terre di Lucania. Cristo non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia. (...) Nessuno ha toccato questa terra se non come conquistatore o un nemico o un visitatore incomprensivo. Le stagioni scorrono sulla fatica contadina, oggi come tremila anni prima di Cristo. (...) In questa terra oscura, senza peccato e senza redenzione, dove il male non è morale, ma è un dolore terrestre, che sta sempre nelle cose, Cristo non è disceso. Cristo si è fermato a Eboli. (3-4)

Questi pensieri del protagonista vengono accompagnati dalle immagini di un paesaggio desolato e arido, schiacciato da un cielo incombente e nuvoloso. Non si tratta di soggettive del protagonista ma di inquadrature che includono l'automobile al loro interno, come se fosse il paesaggio, entità immutabile e senza tempo, a osservare questo strano oggetto della modernità, l'automobile, che lo attraversa. L'automobile, infatti, sembra piccolissima mentre percorre un sentiero immerso nelle colline e nei promontori color sabbia o grigi, per poi sparire come inghiottita in un paesaggio sempre più arido e monocolore, anticipando visivamente la fine cui sono destinati i provvedimenti presi

---

<sup>29</sup> Millicent Marcus ha individuato il *trait d'union* tra le due civiltà lontane nell'immagine del quadro che ritrae in primo piano un bambino il cui corpo è diretto verso il paesaggio lucano dello sfondo mentre il volto si rivolge allo spettatore. Il bambino invita lo spettatore a intraprendere il viaggio ma la severità del suo sguardo gli anticipa la durezza del percorso che lo attende. Il quadro infatti apre la versione cinematografica del film e le quattro parti di quella televisiva, diventando così l'emblema delle intenzioni dello scrittore Carlo Levi e del regista Rosi (Marcus. "Rosi's *Christ*..." 344-45).

dallo Stato centrale e le vittorie della società moderna e progressiva, come per esempio la conquista dell'Abissinia. Al viaggio nello spazio, che porta il protagonista a Gagliano, e a quello nel tempo, scandito dai ricordi, si affianca anche quello di crescita che il protagonista compie negli anni del confino. Un percorso marcato dalle sue soggettive visive e sonore che gli permettono di osservare, ascoltare e conoscere questa realtà sconosciuta, che a sua volta lo *riguarda*.

### ***Dentro e fuori***

Il protagonista mette a fuoco molte situazioni che rivelano come l'azione dello stato centrale venga recepita negativamente dalla popolazione, basti pensare all'assurda legge che impone una tassa sulle capre, considerate nel nord animali dannosi per l'agricoltura, ma che invece sono una ricchezza per i contadini lucani. Non potendo pagare una tassa sproporzionata rispetto alle loro possibilità, i contadini sono costretti a uccidere le capre. Inoltre, la sequenza che rappresenta il dialogo tra il protagonista, don Carlo, e l'esattore delle tasse non potrebbe essere più esplicita nell'esprimere l'assoluta estraneità dei contadini nei confronti di un Governo capace soltanto di chiedere denaro senza capire le loro esigenze e senza fornire reali servizi in cambio.

La sequenza si svolge nella casa dove don Carlo risiede nei primi tempi del suo confino a Gagliano e la regia, attraverso lunghe inquadrature, immerge il protagonista nella realtà familiare lucana. In entrambe le versioni del film la sequenza è identica: don Carlo non viene mai isolato dal contesto ma viene fatto interagire con esso e con gli altri personaggi lasciando emergere da un lato la sua diversità, per esempio il fatto che indossi la giacca e la cravatta o i modi che segnalano inequivocabilmente il fatto che appartenga

a una classe sociale alta, e dall'altro la sua curiosità partecipe nei confronti dei problemi che gli vengono raccontati. Ai muri scrostati, alla povertà della cena e dell'arredamento, alla presenza di un letto nella sala da pranzo si aggiungono le parole dell'esattore delle tasse che esplicitano non solo la miseria in cui versa la popolazione ma anche l'astio che nutrono verso uno stato capace solo di chiedere senza dare nulla in cambio. Un odio, però, che invece di colpire direttamente il vero mandante, lo stato appunto, si riversa sulla persona fisica dell'esattore che viene minacciato, inseguito e maltrattato.

Per tutto il film Rosi ci mostra sempre don Carlo intento ad ascoltare o a guardare le persone e con loro il paesaggio di cui fanno parte come fossero un'unica entità, concretizzando la sua transizione da un atteggiamento di volta in volta curioso, divertito, turbato a quello di chi non solo conosce ma anche comprende le ragioni dei loro comportamenti. Recitazione e composizione dell'inquadratura concorrono a esprimere questa evoluzione del personaggio: la mimica espressiva di Gian Maria Volonté unita alla regia di Rosi che sposta il personaggio dal centro dell'inquadratura e lo inserisce sempre di più in gruppi di persone, ponendolo ai margini del quadro. Come ha sottolineato Paola Gambarota (185-6), questa dinamica è decisamente più evidente nella versione televisiva che mantiene una serie di sequenze corali eliminate da quella cinematografica, permettendo al personaggio di diventare parte integrante della comunità dei contadini.

Inoltre, le sequenze finali della versione televisiva, tagliate in quella cinematografica, non fanno che ribadire l'impossibilità di risolvere a tavolino una questione millenaria che affonda le sue radici non solo nell'atteggiamento predatorio nei confronti del meridione ma anche nella pretesa di agire senza conoscere la realtà di queste terre e di questi uomini. Al contrario, Levi per risolvere il problema dello stato

propone una soluzione di tipo federale e che favorisca ampie zone di autonomia dal potere centrale. Nella prima sequenza il protagonista, in un dialogo con la sorella, divide gli italiani in luigini (la piccola borghesia statalista e parassitaria che sfrutta il lavoro dei “contadini”) e contadini (“tutti quelli che fanno cose, che le amano, che se ne contentano”).<sup>30</sup> Nella seconda mostra il suo scetticismo nei confronti di una serie di politici che propongono soluzioni dall’alto per risolvere i problemi del meridione.

Specchio rovesciato dell’evoluzione di Don Carlo è il personaggio di Don Trajella, che pure si trova a Gagliano senza volerlo ma che rappresenta un’attitudine opposta nei confronti di questa civiltà arcaica.<sup>31</sup> Don Trajella percepisce la sua permanenza come un castigo e ha un atteggiamento di chiusura totale. Atteggiamento tradotto dalla macchina da presa che non lo inserisce nel contesto ma che, attraverso numerosi campi e contro campi di lui e degli abitanti del paese, amplifica il loro rapporto conflittuale, come nella sequenza in cui i bambini gli lanciano le pietre a cui lui risponde alzando il bastone in segno di minaccia. E anche se durante la messa di Natale Don

---

<sup>30</sup> Questo dialogo, assente nel libro, è tratto da un altro romanzo di Levi *L’orologio* (Torino: Einaudi 1950). Su questo si veda Mancino-Zambetti 126 e Gambarota 177. Non sono completamente d’accordo con Gambarota quando dice che Rosi ridimensiona la resistenza politica di don Carlo facendogli dire di essere “un intellettuale progressivo non ancora illuiginato,” mentre nel romanzo di Levi gli intellettuali progressivi sono considerati contadini. Al contrario, mi sembra che Rosi amplifichi il valore politico dell’azione del protagonista rispetto al romanzo. A mio avviso, la variazione di Rosi rappresenta più il sintomo del rimorso del protagonista per non essere tornato in Lucania e riporta alla memoria la sua delusione, a stento mascherata, nella sequenza in cui riceve la lettera dell’amnistia che lo “libera,” permettendogli di tornare a Torino. Nell’intervista di Ciment, Rosi dice di essersi interrogato sulla condizione dell’intellettuale-artista che si sente troppo vicino alla sofferenza dei poveri e al tempo stesso ne approfitta: “Quoi qu’il fasse, il reste toujours un bourgeois cultivé et eux des marginaux de la société italienne. La seule possibilité qu’il y a, la seule possibilité que j’ai, de rendre ce qu’on leur a pris est d’écrire un livre, de réaliser un film” (222).

<sup>31</sup> Si veda Marcus. “Rosi’s *Christ...*” 350-2.

Trajella scende dal pulpito e si muove tra i fedeli, lo fa soltanto per rimproverarli di non essere dei buoni cristiani e per negare loro la benedizione, adducendo una motivazione poco consona a un uomo di Dio e più vicina a quella dei conquistatori, ovvero il fatto di non aver ricevuto da loro alcun dono. Quella che si svolge a Gagliano è una guerra tra poveri che si combattono tra loro, incapaci di indirizzare le loro proteste al potere centrale.

Don Trajella non solo non fa nulla per la comunità ma non riesce nemmeno a essere se stesso e abbandona le sue passioni come la lettura e la pittura. Diversamente da Don Carlo, Don Trajella rimane uguale a se stesso per tutto il film.<sup>32</sup> Grazie alla sua apertura, curiosità, volontà di capire Don Carlo, invece, cambia lentamente, o meglio viene cambiato dal rapporto che stabilisce con la comunità e il suo paesaggio, con i “miei” contadini e con la “mia” terra (3). I due possessivi indicano una scelta di campo che il protagonista, ripensando agli anni del confino, esplicita già nella prima pagina del romanzo.

Don Carlo è sempre attratto/distratto dal mondo contadino in un’osmosi continua tra esterno e interno. Quando è a letto, viene richiamato dai rumori e dalle voci dei contadini che all’alba partono per i campi o dai comizi che il Podestà indice in piazza. Quando è fuori, porte e finestre attraggono il suo sguardo o la sua persona negli interni domestici, come quello della prostituta che accoglie il carabiniere o quello della donna

---

<sup>32</sup> Nella versione televisiva c’è una sequenza, tagliata in quella cinematografica, in cui don Carlo si reca nella chiesa dove è stato relegato don Trajella dopo essersi presentato ubriaco, o così pensa il Podestà, alla messa di Natale. Il fatto che il suo atteggiamento non sia più combattivo ma mite non comporta un reale cambiamento nei confronti della comunità, ma mi sembra indicativo di una totale rassegnazione al suo destino di infelicità all’interno di una realtà che continua a disprezzare.

malata che usa la moneta come antidolorifico. Numerose sono le inquadrature, e il loro numero cresce nella versione televisiva, che lo riprendono nell'atto di entrare o di uscire dalle porte e in quello di guardare attraverso le finestre, mettendo sempre in comunicazione interni ed esterni come fossero un unico ambiente, dove le crepe dei muri scrostati sembrano il prolungamento di quelle del terreno arido, la povertà delle case risuona con quella dell'agricoltura.

La regia di Rosi marca il percorso di don Carlo verso una progressiva interazione/comprendimento nella comunità attraverso un linguaggio che unisce gli interni e gli esterni, collocando il protagonista tra i contadini. Le sue soggettive saldano i personaggi nel paesaggio lucano mentre le inquadrature oggettive lo integrano fra di loro. Inoltre, la macchina da presa segue il protagonista nei suoi movimenti fisici e visivi in un'osmosi continua tra il dentro e il fuori. Questa reciproca apertura tra protagonista e comunità non fa che ribadire, per contrasto, la distanza dei contadini dallo stato e dagli emissari del potere. Allo stesso tempo indica la possibilità di una loro apertura nei confronti delle spinte positive, rappresentate in questo caso da don Carlo. Nonostante don Carlo, infatti, non voglia esercitare la professione di medico, si trova a doverlo fare a causa delle continue domande e della fiducia che la popolazione gli concede. Una sequenza in particolare lo vede travolto da molte contadine, che lo circondano e lo assalgono con le loro richieste, mentre la macchina da presa, seguendo il movimento a spirale delle donne intorno a lui, traduce il suo spaesamento, il progressivo venir meno delle sue resistenze all'azione. Ed è proprio sulla possibilità di agire concretamente sulla comunità e di farla reagire allo status quo che il film si distanzia dal romanzo. In questo

senso, infatti, il film va oltre il libro di Levi affermando non solo la legittimità ma proprio la possibilità di un'azione comune per i contadini.

***Per un'arte che non sia alternativa ma parallela alla politica***

Dopo il divieto imposto a don Carlo di esercitare la professione di medico e la morte di un contadino di peritonite, la popolazione, che vede nel divieto la causa del decesso del loro compagno, esige vendetta contro i rappresentanti dello stato a Gagliano. La prima reazione è violenta e riporta alla memoria le azioni dei Briganti.<sup>33</sup> Successivamente, grazie alla mediazione di don Carlo, che teme una risposta armata dei carabinieri contro i contadini, questi optano per una petizione firmata da tutti in cui si chiede di lasciar esercitare la professione di medico a don Carlo. Nel libro il protagonista è molto scettico e cerca di dissuaderli anche da questa idea che, secondo lui, provocherebbe il suo trasferimento in un altro paese. Non potendo agire né con la forza né con il diritto, i contadini decidono di mettere in scena l'accaduto, e lo fanno come in un dramma itinerante prima sotto la casa del Podestà, poi sotto quelle degli altri due dottori del paese, Gibilisco e Milillo, davanti alla chiesa, alla caserma, al municipio, insomma di fronte ai simboli e agli emissari del potere centrale.

---

<sup>33</sup> Nel libro Levi riporta le minacce dei contadini che vogliono bruciare il municipio e ammazzare il podestà. "L'aria della rivolta soffiava sul paese. Un profondo senso di giustizia era stato toccato: quella gente mite, rassegnata e passiva, impenetrabile alle ragioni della politica e alle teorie dei partiti, sentiva rinascere in sé l'anima dei briganti. Così sono sempre le violente ed effimere esplosioni di questi uomini compressi; un risentimento antichissimo e potente affiora, per un motivo umano; e si danno a fuoco i casotti del dazio e le caserme dei carabinieri, e si sgozzano i signori; nasce per un momento, una ferocia spagnola, un'atroce, sanguinosa libertà. Poi vanno in carcere, indifferenti, come chi ha sfogato in un attimo quello che attendeva da secoli" (201).

Nel film Rosi omette le considerazioni contro la petizione di don Carlo, che al contrario approva la scelta di “firmare una carta” in cui si dica espressamente che i contadini vogliono lui come medico. Se anche qui il suo timore principale è che il podestà, come suggerito da Donna Caterina,<sup>34</sup> faccia sparare i carabinieri sulla folla, riunitasi minacciosamente sotto la sua casa, è altrettanto vero che non prova a dissuaderli e afferma chiaramente che “questa (la petizione) è una cosa che si può fare!” Seduto con alcuni di loro su una scala, avvolto come loro in un tabarro scuro, li sprona ad agire uniti secondo la legge del diritto e non quella della violenza. La versione cinematografica, in cui il passaggio che ho descritto è presente, passa subito dopo alla sequenza in cui don Carlo acconsente a curare la figlia del podestà a condizione di poter fare lo stesso per tutti gli altri abitanti, secondo il principio per il quale la legge è uguale per tutti.

La versione televisiva, invece, mantiene la scansione del romanzo, presentando dopo la sequenza della petizione approvata da don Carlo quella in cui i contadini mettono in scena quanto accaduto, senza tuttavia presentare l’arte come alternativa all’azione politica<sup>35</sup> ma come parallela ad essa. Inoltre, nel film il dramma satirico rappresentato non contempla quella “finezza contadina che faceva sì che le allusioni non fossero troppo dirette, e che rimanessero comprensibili e penetranti, senza diventare mai pericolose” (204), ma colpisce il podestà e i due medici locali senza mezzi termini.

Nel romanzo la vicenda rappresentata dai contadini è semplificata rispetto alla realtà: sulla scena ci sono il malato e due medici che lottano, quello buono vestito di

---

<sup>34</sup> Il potere decisionale di donna Caterina, dipinta come vero podestà del paese nel romanzo di Levi, viene messo in secondo piano dall’adattamento di Rosi che la relega in poche scene di scarsa importanza. Si veda Gambarota 180-1.

<sup>35</sup> Nel romanzo, infatti, Levi precisa: “E poiché non avevano potuto esprimersi con la violenza, né con il diritto, si espressero con l’arte” (203).

bianco (don Carlo) e quello cattivo vestito di nero (che condensa in un personaggio i dottori Milillo e Gibilisco). Una figura mostruosa interviene e costringe il medico bianco ad andarsene, lasciando il paziente nelle mani dell'altro. Nel film, invece, il dramma rispecchia fedelmente i fatti: sulla scena si fronteggiano un dottore vestito di bianco e due figure scure che rimandano direttamente, anche grazie al trucco, a Milillo e Gibilisco. Nello stesso modo l'uomo che interviene per allontanare il medico buono è chiaramente don Luigi che si appella agli ordini ricevuti da Roma.

A questo si aggiunga che la scena non è raccontata dal punto di vista di don Carlo, che nel romanzo è tra il pubblico, ma osservata dall'alto. Il montaggio rivela prima don Luigi di spalle, che guarda dalla finestra chiusa, e poi il dottor Milillo con Donna Caterina nello stesso atteggiamento. I personaggi si riconoscono immediatamente, il dottor Milillo dice infatti: "E quello sarei io? E quell'altro Gibilisco," mentre Donna Caterina gli risponde "Bastardi!" A questo punto sulla scena interviene la figura scura che, in nome di Roma, caccia il personaggio in camice bianco. Uno stacco del montaggio ci porta di nuovo dietro le spalle di don Luigi che, sempre intento a osservare tutto dalla finestra, dice "Mascalzoni! Ve la farò pagare." Queste reazioni unite alla precisione dei rimandi del dramma satirico amplificano la sua forza polemica e politica, dando alla protesta civile dei contadini una maggior consapevolezza. Del resto, il fatto che il film sia stato realizzato nel 1979 permette a Rosi di caricare maggiormente gli aspetti legati alla lotta politica e di nutrire qualche speranza in più rispetto al passato.

***Da dove vengono i Parondi?***

Per concludere questo capitolo su *Cristo si è fermato a Eboli*, vorrei ritornare alle parti di Levi che Banfield cita nel suo saggio e vedere più precisamente come Rosi le utilizzi. Intanto Rosi unisce le considerazioni sullo stato e sull'assenza di coscienza politica dei contadini a quelle di un altro capitolo del romanzo dedicato alla guerra che si sta svolgendo in Abissinia per conquistare un "posto al sole," svuotando di significato tutta la retorica fascista della patria e dell'impero romano. Inoltre, trasforma le considerazioni di don Carlo in un dialogo tra lui e il podestà, condensando in un'unica, potente sequenza l'analisi del senso di estraneità che i contadini sentono per le politiche dello Stato, siano esse le tasse o la guerra, considerata anch'essa un'inutile tassa da pagare a "quelli di Roma." Infine, pone l'accento proprio sul seguito delle citazioni, che Banfield omette, in cui Roma viene paragonata ai disastri naturali o a un aspetto del destino magico.

Don Luigino ha convocato don Carlo per discutere di una sua lettera indirizzata alla sorella. Secondo don Luigino questa lettera, se letta da altri, potrebbe costare a don Carlo un numero maggiore di anni di confino proprio perché contiene le considerazioni menzionate sopra. Il dialogo permette a Rosi di mettere didatticamente a confronto due punti di vista, quello dei luigini e quello dei contadini, secondo la teoria di Levi già ricordata. Traducendo in stile alto i sentimenti dei contadini, don Carlo cerca di spiegare la loro percezione dello Stato, paragonandolo a fenomeni naturali come la grandine, la siccità e la malaria. O ancora identifica lo stato con un'altra realtà familiare ai contadini, quella del destino magico di cui lo stato sarebbe un aspetto come "il vento che brucia i raccolti o la febbre che ci rode il sangue" (69). La macchina da presa riprende i due

personaggi in una serie di campi / contro campi che separano i loro punti di vista, ponendo ovviamente don Carlo dalla parte dei contadini e don Luigino da quella della piccola borghesia e dello stato.

La discussione si mantiene su toni di grande civiltà mentre le ragioni dell'antistato emergono lentamente fino a che don Luigi non gli domanda cosa significhi esattamente "storia altrui." Adesso i personaggi sono seduti su un divano, ripresi frontalmente mentre don Carlo ricorre alla storia di Melfi per spiegare come una fiorente civiltà sia stata stroncata dalla "storia altrui," da conquistatori capitati per caso e interessati solo a spremere queste terre, a ottenere tasse senza nemmeno visitare i luoghi e farsi conoscere dai propri assoggettati. Per queste ragioni iterate dalla storia i contadini non sentono come propria nessuna delle guerre che li ha attraversati, come la Prima guerra mondiale o quella che si combatte in Etiopia, fatta eccezione per il Brigantaggio. Questa è l'unica in cui si riconoscono perché la sentono come una guerra contro i conquistatori, una guerra contro il potere centrale qualunque esso sia. Il Fascismo, infatti, non è visto come un male peggiore rispetto alle altre forme di oppressione che si sono ripetute nei secoli.<sup>36</sup>

Questo dialogo è il contraltare didascalico della sequenza in cui alle immagini del paesaggio lucano popolato di contadini intenti a lavorare si sovrappongono prima i rumori delle campane e poi le parole di Mussolini che annunciano la vittoria del popolo italiano in Etiopia. Tra le urla della folla entusiasta, Mussolini precisa il giorno e l'ora, il cinque maggio alle 16, dell'ingresso delle truppe vittoriose in Addis Abeba mentre il

---

<sup>36</sup> Si veda Marcus: "*Christ Stopped at Eboli* considers it (Fascism) a confirmation, by exaggeration, of the rule. For peasant Italy, the difference between the Fascist state and other governmental systems is one of degree, not of kind. All central governments become abstract, remote, arbitrary agents of oppression that remain alien, if not hostile, for peasant interests" (349).

paesaggio scorre immutabile e senza tempo, e i contadini ripetono i gesti eterni della fatica. Per loro questa vittoria, come altre, non porta alcun cambiamento perché si tratta di una guerra e di una storia altrui. La conquista della nuova terra in Etiopia non interessa ai contadini perché non determina alcun miglioramento nella loro esistenza, come invece porterebbero strade, scuole, o anche persone come don Carlo capaci di aiutare i contadini a comprendere la necessità di un'azione comune e a realizzarla. Questo sguardo sul paesaggio, che lo attraversa velocemente come fosse trasportato da una macchina, sembra la risposta a quello dell'arrivo di don Carlo a Gagliano, quando proprio il paesaggio pareva osservare l'automobile mentre veniva assorbita dai promontori. Ora idealmente è don Carlo che *riguarda* quel paesaggio e ironicamente lo fa interagire con le parole del Duce, smascherando tutta la retorica dei ripetuti appelli al "popolo italiano", agli "uomini e donne di tutta Italia," "agli italiani e amici dell'Italia al di là dei monti e al di là dei mari."

L'analisi del film di Rosi in rapporto al romanzo di Levi e al saggio di Banfield costituisce la premessa necessaria per analizzare *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti e metterlo in relazione con il familismo amorale e il senso civico. La rappresentazione della civiltà contadina e del suo isolamento, fatta da Levi e da Rosi, permette di comprendere le origini della famiglia Parondi e della sua cultura arcaica, le sue resistenze e il suo malessere nei confronti della modernità in cui si trova catapultata senza preparazione e in mancanza di una comunità di riferimento con cui condividere i problemi e agire per superarli.

#### I.4 La famiglia amorale di *Rocco e i suoi fratelli*

##### *La fine dell'autarchia familiare*

Tra i film di Visconti *Rocco e i suoi fratelli* (1960) è quello che permette di guardare la realtà descritta da Levi e da Rosi dal punto di vista di una famiglia lucana. Se, infatti, Banfield, Levi e Rosi mettono in luce le conseguenze dell'inerzia del potere centrale e la necessità di una comunità forte e consapevole dei propri diritti, Visconti indaga le dinamiche interne alla famiglia. Non a caso il film esce due anni dopo l'edizione americana del libro di Banfield e due anni prima di quella italiana. Il fatto che siano scarsissime le possibilità che Visconti avesse già letto il libro, anche se non posso escluderlo,<sup>37</sup> mi sembra renda ancora più interessante la coincidenza e riveli tutta la sintomaticità del film.

La storia della famiglia Parondi, che attraversa l'Italia dalla Lucania per arrivare a Milano, racconta la storia del boom economico e dell'emigrazione dal sud al nord di tante famiglie meridionali. La famiglia è il centro nevralgico del film scandito da cinque macrosezioni che mettono a fuoco le vicende dei cinque figli: Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro e Luca. La figura della madre, Rosaria, e le storie di Simone e Rocco sono emblematiche del *familismo amorale*. Rosaria antepone a tutto e tutti l'unità della propria famiglia, valore supremo a cui si devono sacrificare gli altri, siano essi l'amore, la giustizia e il civismo. Nonostante l'apparente sicurezza, Simone è il figlio che non riesce a integrarsi nella grande città e da questa viene corrotto e distrutto. Spinto dall'amore

---

<sup>37</sup> Tuttavia il libro non appare nella Biblioteca di Visconti conservata presso l'Archivio-Istituto Gramsci di Roma.

filiale, Rocco rappresenta invece l'altruismo cieco nei confronti degli altri e soprattutto del fratello Simone, per il quale sacrifica, secondo i dettami della madre, la propria vita (amore, professione, felicità).

Rocco rifiuta l'integrazione nella modernità anteponevole, come la madre, l'unità familiare. Tuttavia le loro prospettive sono diverse. Rocco rifiuta l'integrazione perché sente la distanza tra la morale della società industrializzata e quella familiare. La madre desidera l'integrazione per i propri figli senza comprendere che, una volta ottenuta, per mantenerla si devono rispettare le sue regole. Al contrario, gli altri fratelli, Vincenzo, Ciro e Luca, ognuno a suo modo, si integrano nella realtà settentrionale diventando così portatori di valori incomprensibili per Rosaria e Simone. Il caso di Rocco è differente perché, come dicevo, egli comprende benissimo quale sia la posta in gioco ma la rifiuta coscientemente, per lealtà alla propria origine, per senso di colpa nei confronti del fratello, per non deludere la madre. Per Rocco l'ideale della famiglia sembra più un imperativo categorico che un sentimento spontaneo, un imperativo che va ben oltre il buon senso dei fratelli e l'umana sopportazione, trasformandolo in un martire della famiglia più che in un suo paladino.

Guardando il film da questa prospettiva, emerge chiaramente che lo sguardo di Visconti è puntato sul cambiamento radicale imposto dalla modernizzazione alla vita familiare degli italiani, e in particolare sul passaggio dall'autosufficienza familiare, che trovava la sua giustificazione ideologica in valori tradizionali basati sulla religione, sui rapporti familiari e di gender, a una nuova cultura dominata dall'individualismo e dalla secolarizzazione (Sorlin 115). Ed è proprio in questo drammatico passaggio messo in moto dal boom economico e dall'emigrazione interna che si dibattono "una madre

possessiva e ambiziosa che considera i figli come lo strumento della sua volontà di affermazione” e “una famiglia stretta come in un pugno da un vincolo arcaico di solidarietà fraterna” (Bencinveni 39). Come per tutti i film di Visconti alla matrice realistica, in questo caso lo studio dell’emigrazione italiana interna alla fine degli anni Cinquanta, si sovrappongono reminiscenze letterarie che trasformano le vicende dei Parondi in un’epopea in cui la storia si incontra con il mito.<sup>38</sup>

A questo si aggiunga che a livello stilistico il melodramma con le sue forti tinte, gli stridenti contrasti acuiti da un drammatico bianco e nero diventano il veicolo privilegiato per la messa in immagini della dissoluzione familiare nello scontro tra i valori di una morale arcaica e quelli della modernità.<sup>39</sup> *Rocco*, infatti, condensa al suo interno tutte le caratteristiche del melodramma familiare (Elsaesser) mettendo in immagini i conflitti tra i desideri individuali e gli imperativi familiari e sociali nel contesto della transizione da un mondo tradizionale a uno moderno. I personaggi si dividono tra quelli che restano ancorati a una concezione arcaica e autarchica della famiglia e quelli che fanno proprie le nuove norme sociali della modernità, un’opposizione che viene marcata da uno stile eccessivo per i primi e da uno più lineare per i secondi.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Oltre alla *Terra trema* di Verga, i rimandi vanno, per citare solo i più evidenti, da *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann all’*Idiota* di Dostoevskij ai racconti di Testori: l’emigrazione del popolo di Israele in Egitto (Mann), il triangolo costituito dal principe Myskin/Rocco, Rogozin/Simone e Natas’ja/Nadia (Dostoevskij) e l’ambientazione milanese (Testori).

<sup>39</sup> Sull’uso eccessivo del melodramma in *Rocco* si veda la monografia di Sam Rohdie. *Rocco and His Brothers*.

<sup>40</sup> Per un’analisi dettagliata di *Rocco* in relazione alla nozione gramsciana di melodramma e nazional popolare, si veda Veronica Pravadelli. “Visconti’s *Rocco and His Brothers*: Identity, Melodrama and the National-Popular.” 233-46.

Mi interessano in particolare due lunghe sequenze: l'arrivo a Milano della famiglia Parondi e il ritorno a casa di Simone dopo l'uccisione di Nadia. Queste due sequenze rappresentano la prima e l'ultima tappa del percorso di integrazione e disintegrazione intrapreso dalla famiglia Parondi a Milano. Entrambe le sequenze presentano una struttura bipartita in cui la prima parte si svolge in un clima di festa e di aggregazione sociale (il fidanzamento di Vincenzo con Ginetta o i festeggiamenti per la vittoria di Rocco sul ring) mentre la seconda, che è introdotta dal suono del campanello e da un arrivo (quello della famiglia Parondi o di Simone), pone fine ai festeggiamenti in nome delle ragioni familiari e chiama in causa, appunto, il familismo amorale.<sup>41</sup> Nella prima sequenza la famiglia si chiude ermeticamente su se stessa come blocco compatto che agisce unicamente nel proprio interesse, nella seconda questa logica familistica non riesce più a tenere insieme tutti i membri della famiglia ma, come dice Rocco, li vede irrimediabilmente nemici (Rosaria, Simone e Rocco da una parte e Ciro e Vincenzo dall'altra).

### ***Familismi amorali a confronto: le madri***

Come si è accennato nel capitolo precedente, la sceneggiatura definitiva<sup>42</sup> inizia in Lucania durante il funerale del padre mentre il film si apre con la sequenza dell'arrivo del treno alla stazione Centrale di Milano. L'arrivo notturno dei Parondi nella grande

---

<sup>41</sup> “Secondo una sapiente tessitura melodrammatica, *Rocco e i suoi fratelli* presenta un'architettura diegetica basata sulla continua alternanza tonale di *armonia* e *disarmonia*” (Canova 180).

<sup>42</sup> La sceneggiatura è di Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Enrico Medioli mentre il soggetto originale è firmato da Visconti, Suso Cecchi D'Amico e Vasco Pratolini. Si veda G. Aristarco e G. Carancini eds. *Luchino Visconti, Rocco e i suoi fratelli*.

stazione buia priva di accoglienza,<sup>43</sup> così come le luci della città che li abbagliano mentre sono seduti sul tram, sono immagini sintomatiche dello spaesamento che il viaggio dal sud al nord e il passaggio da una società agricola a una industriale comportano. Come ha sottolineato Gianni Canova, la scelta di lasciare fuori campo il paese lucano all'inizio del film come l'interno della fabbrica<sup>44</sup> alla fine rivela che l'interesse di Visconti è tutto concentrato sul "momento del transito: sull'attrito esercitato sul personaggio dal nuovo paesaggio antropologico e sociale, sulla fatica dell'adattamento e della riambientazione, sulla negoziazione fra individuo e *milieu*" (176).

Le due sequenze sono lo specchio dell'architettura del film che alterna momenti di cupa disperazione e altri di luminosa speranza, anche se sono sempre i primi a prevalere. La città notturna illuminata vista dal tram ha il potere di un' "attrazione" (Gaudreault), come la visione dell'arrivo del treno per i primi spettatori cinematografici.<sup>45</sup> Con l'eccezione della madre e di Rocco, che dopo il primo stupore sembrano assorti in altre preoccupazioni, Simone, Ciro e Luca vengono rapiti dallo spettacolo in movimento che si apre davanti ai loro occhi: "Che vetrine, che luce, sembra giorno!" Rocco è distratto mentre la madre, che teme di perdersi nella grande città, chiede al tramviere dove scendere per arrivare all'indirizzo che ha scritto su un foglietto. Mentre

---

<sup>43</sup> Vincenzo, il primo genito che vive già a Milano, non è andato a prenderli in stazione.

<sup>44</sup> L'unico momento in cui si vede l'interno della fabbrica è mentre Rocco legge la lettera della madre e le immagini illustrano le sue parole, come se fosse una "soggettiva immaginaria del personaggio che si rappresenta mentalmente ciò che fisicamente non può vedere" (Canova 176).

<sup>45</sup> Sorlin ha sottolineato come tutti questi segni della nuova prosperità sono al contempo una realtà palpabile e un miraggio. I Parondi li vedono, li ammirano ma sanno anche che non sono alla loro portata o comunque interviene sempre qualcuno a farglielo notare. Basti pensare alla sequenza in cui Nadia e Simone vengono allontanati da un cameriere quando si siedono sul muretto del lussuosissimo albergo Gran Bretagna di Bellagio per guardare i clienti (116-117).

ascolta le indicazioni percepisce parole nuove per lei, che proviene da un paese probabilmente privo di strade e mezzi di trasporto. Per esempio, ripete in modo infantile la parola “capolinea,” come se ne deducesse il significato in tempo reale. Secondo un percorso contrario rispetto a quello di Carlo Levi autore e personaggio, Milano per i personaggi rappresenta una rivoluzione non solo per le sue novità (la grande città, le luci, la neve, la fabbrica, la box), ma anche in termini linguistici. Non è solo la differenza di dialetto ma è proprio la scoperta di nuove parole a cui corrispondono nuovi significati. La madre percepisce queste novità ma insieme manifesta l’attaccamento alla sua tradizione: mostra al tramviere la foto di Vincenzo, il primogenito che vive già a Milano, e che, secondo lei, si occuperà di tutti loro.

La foto, la prima di molte che verranno esibite lungo tutto l’arco del film,<sup>46</sup> introduce il capitolo dedicato a Vincenzo. La sequenza successiva, infatti, si svolge in casa di Ginetta, la fidanzata di Vincenzo, durante la festa per il loro fidanzamento. La sequenza è strutturata in quattro grandi movimenti di entrata e uscita dall’appartamento. Il primo è esplorativo, la macchina da presa si muove verso l’interno dell’appartamento di Lambrate e ci introduce nella casa addobbata a festa con stelle filanti, festoni e fiori un po’ ovunque, veri sui tavoli o tra i capelli di Vincenzo e disegnati sulla carta da parati o sui divani. Gli ospiti chiacchierano e mangiano in un clima di grande allegria all’interno di uno spazio claustrofobico. Montaggio e scenografia concorrono a imprigionare i personaggi. Il montaggio seziona lo spazio rivelandone la ristrettezza. A questo si

---

<sup>46</sup> Basti ricordare la foto del marito che Rosaria tiene spillata al petto, il ritratto della famiglia che Nadia utilizzerà per identificare i fratelli durante il loro primo incontro e che ritroveremo anche nella nuova casa, quelle di Vincenzo e Simone intenti a fare la box e il poster di Rocco appeso lungo i muri delle strade che analizzerò alla fine del capitolo.

aggiunga che sala e cucina sono stipate di cose e persone mentre le tende delle finestre tirate danno l'impressione di un continuum con le pareti e di un ambiente impermeabile all'esterno, esattamente come vedremo essere la famiglia.

A proposito del proprio fidanzamento, Vincenzo dice: "Ci dobbiamo decidere a far da soli, e poi io di tornar laggiù non tengo proprio voglia. Io la famiglia mia me la voglio fare qua." Queste parole rappresentano già una prima incrinatura rispetto al progetto di Rosaria, in quanto il desiderio di fondare un nuovo nucleo familiare comporta il distacco dalla famiglia d'origine alla quale non si chiederà nulla, come precisa Ginetta ai suoi e al fratello, ma soprattutto non si darà nulla, come invece si aspetta Rosaria. Poco dopo si sente suonare il campanello mentre uno dei fratelli di Ginetta si appresta a uscire per andare al cinematografo, attraversando di nuovo l'appartamento in senso contrario, verso l'uscita. La macchina da presa lo accompagna mentre si dirige verso la porta. La macchina da presa inquadra la porta aperta e lui in piedi intento a sentire chi siano i nuovi arrivati mentre dal fuori campo arriva la voce di Rosaria: "Buona sera. Sta qui Giannelli? Io sono la signora Parondi."

La famiglia di cui Vincenzo sembra essersi dimenticato è arrivata, annunciata dal suono stridente del campanello e dalla voce inquietante della madre. L'incontro tra la madre e il primogenito assume da subito toni melodrammatici, lei scoppia in un urlo di gioia e pianto mentre si abbracciano ("Figlio, figlio mio, figlio mio!"). La madre di Ginetta accorre a ricevere i nuovi arrivati, abbraccia Rosaria e la invita a entrare. Ginetta va a conoscere i quattro fratelli del promesso sposo che, stipati nel piccolo ingresso, vengono contenuti a malapena dall'inquadratura, come se la casa più che accoglierli volesse espellerli. Dopo i primi convenevoli, la madre, lamentandosi con Vincenzo della

malasorte che li ha colpiti (allude alla morte del padre), nota subito che lui non porta più il lutto. Il suo sguardo di disapprovazione si dirige al frivolo fiore nei capelli che Vincenzo prontamente toglie, spiegandole però che ciò che si sta festeggiando è il suo fidanzamento. Rosaria non riesce più a trattenersi e sbotta: “Sposarti! Sei già così ricco da poterti sposare, proprio mo’ che tieni tutta la famiglia sulle spalle?!”

L’effetto drammatico di questa battuta è acuito dal fatto che, nonostante la macchina da presa isoli madre e figlio dal contesto in cui sono immersi, il loro dialogo viene percepito anche dagli altri invitati, in particolare da Ginetta, da sua madre e da suo padre che mettono subito in chiaro la loro impossibilità a ospitarli. Non c’è spazio per tutti i Parondi nell’appartamento. Inquadrata in primo piano, Rosaria prontamente risponde: “Credo che u’ figlio mio non mi farà dormire in mezzo alla strada, è lui – prendendogli la mano– che deve pensare a tutti noi adesso!” A rivelare a chi è diretta la frase, segue un controcampo sulla madre di Ginetta che ribatte: “Senti Rosaria, qui è meglio che chiariamo subito le cose: tu devi pensare a tutti questi figli tuoi, e hai ragione, ma io devo pensare a quella figlia mia, hai capito!” Anche l’uso insistito dei possessivi (mio, tuoi, mia) non fa che ribadire la chiusura di entrambe le donne nel proprio orizzonte familiare.

La frase della madre di Ginetta innesca l’ultimo movimento di uscita, quello della famiglia Parondi capitanata da Rosaria, che ha diretto magistralmente tutta la scena scandendone il ritmo e precisando le sue aspettative, e ora è pronta al gran finale. Lo scontro tra le due donne è frontale. La macchina da presa le inquadra finalmente insieme mentre si fronteggiano come due furie senza ricorrere ad altri interlocutori o mediatori. Come in un melodramma, i toni si fanno sempre più concitati rivelando i pensieri reali

delle due madri. La sequenza termina con la cacciata definitiva dei Parondi mentre la madre di Ginetta urla: “Via! Via di qui andatevene!” Li chiude fuori, sbattendo la porta su cui sono attaccate immagini religiose pronte a proteggere il focolaio domestico dagli invasori.

Diventa subito chiara per entrambe le famiglie, e in particolare per le madri, la minaccia che l’una costituisce per l’altra. Il matrimonio imminente assume agli occhi di Rosaria il significato di una privazione ingiusta per la sua famiglia che conta sull’aiuto del primogenito per sistemarsi nella grande città. Il dialogo tra le due donne, che inizialmente era stato mediato da altri, diventa diretto. La madre di Ginetta capisce immediatamente che i nuovi arrivati sottrarranno Vincenzo a quei doveri che dovrebbe assolvere nei confronti della figlia. Da subito, è proprio l’interesse della famiglia che viene messo sotto scacco e va quindi difeso prontamente da entrambe le figure materne. Una logica familistica che le contrappone e insieme le accumuna. Nessuna solidarietà o apertura alla possibilità di una famiglia allargata, i due nuclei si richiudono su se stessi aizzati dalle ire e dai timori materni, esattamente come l’appartamento le cui finestre sono invisibili e la cui porta viene prontamente serrata.

Come ha rilevato Gabriella Gribaudi in *Donne, uomini, famiglie...*, la donna meridionale riveste un potere molto più grande di qualsiasi altra donna italiana, in particolare ha un enorme potere contrattuale e morale all’interno della famiglia (84), come emerge anche dal romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*.<sup>47</sup> Le due madri di *Rocco* sono le protagoniste assolute di questo scontro mentre gli uomini si muovono intorno a

---

<sup>47</sup> Basti pensare alla figura di Donna Caterina che però, come si è già sottolineato, nell’adattamento di Rosi perde la forza e il ruolo centrale che ha nell’opera letteraria.

loro come comparse che riempiono l'inquadratura. Come dirà più avanti Rosaria, è lei che è voluta partire per assicurare un futuro migliore ai propri figli e per farlo ha aspettato la morte del marito che, invece, voleva restare al paese.<sup>48</sup> La spinta al miglioramento sociale è sentita e voluta da Rosaria, la quale però non comprende o comunque non rispetta le nuove regole del gioco, le uniche in grado di arginare quella violenza della modernità che travolgerà la sua famiglia.

### *La casa tra aperture provvisorie e definitive chiusure*

La seconda sequenza è quella che segue la morte di Nadia e vede il ritorno a casa di Simone durante i festeggiamenti per l'ultima vittoria di Rocco. I personaggi celebrano Rocco senza sapere cosa sia successo durante il suo incontro mentre lo spettatore ha appena assistito al lato oscuro della sua vittoria: la morte di Nadia per mano di Simone. La distribuzione del sapere orchestrata da Visconti dà più informazioni allo spettatore rispetto ai personaggi, mettendolo in uno stato d'animo di angosciosa attesa. Non solo lo

---

<sup>48</sup> Rosaria lamentandosi con Ciro del fatto che Nadia viva con loro e che Rocco se ne sia andato, dice: "(...) Ciro dimme, dimme, cuore mio, dimme dimme è colpa mia se sta succedendo tutto questo? È colpa mia se ho voluto portare i figli miei grandi belli e forti in città perché si arricchissero e non si dannassero su quella terra ingrata come u' padre loro che è morto mille volte prima di chiudere l'occhi per sempre?" Ciro: "Non hai niente da rimproverarti mamma. Niente!" Rosaria: "Tuo padre, tuo padre non se potea staccà da quella terra, ma io, io per tutti i venticinque anni in cui sono stata con lui non pensavo che a questo, partire, partire, partire, partire. L'ho voluto per Vincenzo, per Simone, per Rocco, per te, per voi tutti. Niente era assai bello, la terra, l'u' mondo intero mi sembrava piccolo. A un certo momento mi pareva di toccar u' cielo coi mani, la gente per la via mi chiamava 'signora,' signora ammè signora in una grande città come questa qua, e tutto per rispetto ai figli miei. E mo' non saccio quello che è successo. Rocco se ne è andato da casa e pare come uno che gli hanno fatto il malocchio e Simone mio, Simone se l'è pigliato una puttana."

spettatore vede e quindi sa tutto<sup>49</sup> ma viene ulteriormente coinvolto da un montaggio drammatico che, secondo lo schema della *Carmen* di Bizet, alterna l'assassinio di Nadia/Carmen alla folla che applaude Rocco/Escamillo (Bencinvenni 46).<sup>50</sup> L'unica differenza è che nella *Carmen* Don José dopo il delitto si consegna ai gendarmi mentre Simone, come vedremo, fugge alla ricerca dell'unica autorità che riconosce: la famiglia.<sup>51</sup> Questa sapiente distribuzione del sapere, che dà più informazioni allo spettatore rispetto ai personaggi, unita al coinvolgimento emotivo ottenuto attraverso una struttura fortemente melodrammatica, crea *suspence*: lo spettatore teme che la festa per Rocco venga interrotta dall'arrivo di Simone mentre i personaggi sono ignari di tutto.

A casa regna, infatti, un clima di grande allegria e di apertura: forse per la prima volta dopo lo scontro iniziale tra le due madri, Ginetta è ammessa in casa Parondi<sup>52</sup> che si mostra permeabile al vicinato. Rosaria apre una delle porte finestre e Ginetta l'altra per brindare insieme ai vicini e invitarli a entrare. Come molti immigrati negli anni

---

<sup>49</sup> Secondo Hitchcock, la *suspence* deriva dalla distribuzione del sapere. Quando lo spettatore ha più informazioni dei personaggi tende a temere, soffrire o anche gioire per loro. L'esempio classico è quello del montaggio che alterna il ladro che sta rubando ignaro che la polizia stia per arrivare a catturarlo, provocando nello spettatore un coinvolgimento emotivo che lo spinge a sperare che il ladro si affretti a scappare. Nel caso di *Rocco*, lo spettatore teme per la felicità della famiglia Parondi perché sa che l'arrivo di Simone è imminente. Sulla *suspence*, si veda l'intervista di Truffaut a Hitchcock (Truffaut).

<sup>50</sup> "I dialoghi e la struttura (che alterna il delitto al tripudio della folla) sono aperto melodramma. (...) le implorazioni e le minacce di Don José, il rifiuto di Carmen, il delitto, l'esultanza della folla alla vittoria del *toreador* Escamillo" (Bencinvenni 46).

<sup>51</sup> Precedentemente, dopo che Rocco lo aveva salvato dai debiti nei confronti di Morini impegnandosi per sempre nella carriera di boxeur, Simone aveva detto a Ciro: "È così che ha deciso il tribunale dei fratelli?" confermando l'idea della famiglia come unica istituzione legittima.

<sup>52</sup> Basti pensare che quando Rocco ritorna dal servizio militare, trova la madre sola in casa perché non vuole partecipare al battesimo del figlio di Ginetta e Vincenzo. Inoltre, Rosaria dice a Rocco che Vincenzo non è gradito in casa Giannelli.

Cinquanta, i Parondi abitano in una casa di ringhiera, ovvero un condominio che presenta un cortile interno dal quale si accede agli appartamenti tramite scale che portano ai vari piani, ognuno dei quali è dotato di un ballatoio comune lungo il quale si trovano le porte degli appartamenti. Questa struttura architettonica, unita al fatto che quasi sempre ogni piano era dotato di un solo bagno comune a cui si accedeva proprio dal ballatoio, favoriva una forte vita comunitaria.

La situazione è decisamente diversa da quella iniziale. Rispetto alla sequenza in casa Giannelli, adesso la famiglia Parondi è rappresentata come un nucleo osmotico rispetto alla società che lo circonda, fortemente integrato nella comunità costituita dal vicinato. Ma proprio durante il brindisi che Rocco fa dal terrazzo, indirizzandolo a tutti, la madre, quasi fosse il prolungamento dello spettatore che sa già tutto, sente qualcosa, forse il campanello. Non c'è nessuno. La porta viene richiusa e si torna a brindare, questa volta in casa, ma qualcosa si è già incrinato, il festoso rumoreggiare del vicinato è attutito mentre attacca un motivo musicale melanconico.

La macchina da presa inquadra Rocco sotto la foto che ritrae tutta la famiglia, a significare il suo imprigionamento in quel nucleo. Rocco esprime il desiderio di tornare al paese o che almeno Luca possa tornare, vagheggiando la sua immagine idealizzata: “Ricordati Luca che il paese nostro è il paese dell’ulivo, del male di luna, u’ paese degli arcobaleni.”<sup>53</sup> Poi si rivolge a Vincenzo ricordandogli l’uso dei capimastri che quando stanno per costruire una casa gettano una pietra sull’ombra della prima persona che passa perché ci vuole un sacrificio affinché la casa venga su solida. Una serie di piani ravvicinati mostrano prima Rocco, poi Rosaria e infine Ciro il cui sguardo la conduce alla

---

<sup>53</sup> Un’immagine completamente diversa da quella descritta dalla madre, vedi nota 48.

foto attaccata al muro di Simone intento a fare la box. Il campanello questa volta è ben udibile per tutti. La macchina da presa inquadra la stanza leggermente dall'alto come a imprigionare i personaggi che, fino a un attimo prima, sembravano padroni dello spazio e si muovevano liberamente tra interno ed esterno.

Rosaria va alla porta, la macchina da presa la segue mentre si avvicina a Simone fino a inquadrare entrambi i volti in primo piano. Lei lo scruta per capire cosa possa essere successo mentre lui fatica ad alzare gli occhi da terra finché non guarda verso lo spettatore seguito dallo sguardo disperato della madre che si volta dicendo: “È venuto, ero sicura me lo diceva u' cuore. Mo' so proprio felice. Vieni dentro, ci sono tutti i tuoi fratelli.” L'infrazione massima del linguaggio cinematografico, lo sguardo in macchina, è attutita dal fatto che madre e figlio idealmente si rivolgono agli altri dentro casa, anche se realisticamente parlando questi sono troppo lontani per sentire la voce tenue di Rosaria. A sentirla bene è lo spettatore che, come lei, attendeva l'arrivo di Simone. Entrambi gli sguardi chiamano in causa lo spettatore come a cercare, se non la sua complicità, almeno la sua pietà per quelli che dal loro punto di vista sono gli effetti della “malasorte.”<sup>54</sup>

I due avanzano ma Simone si ferma in corridoio, nascondendosi dietro il muro, mentre la madre chiude violentemente la porta di casa in un estremo tentativo di difendere il figlio da un esterno che è ritornato minaccioso. La macchina da presa ora è nella sala da pranzo, inquadra i famigliari riuniti intorno alla tavola, Ciro in piedi di spalle, la porta che si apre sul corridoio dove si intravede la madre che continua a parlare come per mascherare la propria ansia. Nel silenzio si alza la voce di Ciro: “Che sei

---

<sup>54</sup> Questo sguardo alla ricerca dell'unica complicità possibile, ovvero quella dello spettatore, ricorda lo sguardo che Giovanna e Gino di *Ossessione* (1942) rivolgono alla macchina da presa prima di uccidere il Bragana.

venuto a fare?” mentre Rocco lo azzittisce: “Ciro nooo!” e si precipita da Simone.

Rosaria manda via gli ospiti, facendoli uscire da quella stessa porta finestra che stava proprio a simboleggiare l’apertura della famiglia verso l’esterno.

Rocco e Simone vanno in camera da letto, dando inizio se non alla più tragica senz’altro alla più melodrammatica ed eccessiva, fino a cadere talvolta nel comico involontario, delle sequenze del film. La macchina da presa riprende i due corpi, uno bianco e l’altro nero, che si stagliano sul muro chiaro privo di aperture mentre uno specchio, che raddoppia l’immagine di Simone, chiude ulteriormente lo spazio. L’ombra menzionata prima da Rocco sta calando inesorabilmente su Simone. Arriva Ciro a ricordare a Simone del patto, ovvero che dopo aver ricevuto i soldi non sarebbe dovuto più tornare a casa, ma Rocco lo caccia sbattendolo fuori dalla porta. Ora i due fratelli sono sdraiati sul letto in una sorta di pianto/amplesso che viene interrotto dall’arrivo della madre seguita da Ciro e Vincenzo. Siamo alla resa finale in cui ognuno esprime le sue ragioni.

La scoperta del delitto divide i membri della famiglia. La madre e Rocco prendono atto dell’accaduto e sono pronti a portare avanti la linea d’azione adottata fino a quel momento, ovvero proteggere Simone sottraendolo alle conseguenze del delitto che ha commesso. Di fronte a Ciro che, opponendosi al familismo amorale della madre e del fratello, dice a Simone di andare subito a costituirsi, Rocco afferma di non credere alla giustizia degli uomini e che l’unica cosa da fare sia aiutare Simone. Nel frattempo Rosaria in un eccesso di disperazione schiaffeggia Ciro, colpevole di essere nemico della sua stessa madre. Rosaria non solo diffida della giustizia umana ma si scaglia anche

contro quella divina: “Gesù Cristo avrà rimorso per tutto quello che ci fa soffrì!” Rocco l’abbraccia pregandola di non bestemmiare.

Nonostante la volontà di Rocco di mantenere unita la famiglia, la situazione trascende il suo controllo. Nella confusione Ciro corre fuori, animato dall’intenzione di denunciare il fratello. Rocco, Luca e la madre lo inseguono per le scale ma non riescono a trattenerlo. In una soggettiva di Rocco, vediamo Ciro allontanarsi in vespa in uno dei tanti campi lunghi del film che mostrano la città come luogo della perdita, dello smarrimento, della vertigine. Sulla destra dell’inquadratura un garage viene serrato a sancire la fine di ogni possibile via d’uscita per Simone. La macchina da presa si avvicina al volto di Rocco che non può che constatare la fine del loro progetto malsano.

Anche se il film si chiude sulle parole di Ciro a Luca, parole che gettano un barlume di speranza sul futuro e accontentano il Partito Comunista, assetato di eroi positivi e portatori di un’ideologia progressista, il discorso di Visconti resta ancorato alle forze arcaiche che guidano le passioni di Rocco e Simone, al *familismo amorale* che di fatto disgrega la famiglia Parondi. Tuttavia è proprio in questa disgregazione che si delineano percorsi diversi nel viaggio reale e metaforico compiuto dai Parondi. Escludendo il punto di partenza (la Lucania) e quello di arrivo (la fabbrica), Visconti si concentra sull’impatto della città, dei suoi luoghi e abitanti sui singoli membri della famiglia. L’ideologia della madre tesa a preservare il nucleo viene sconfitta perché rivela tutta la sua inattuabilità. Non è un caso che il personaggio non appaia più perché l’ideale che incarna può sopravvivere soltanto all’interno delle mura domestiche. Se nella prima sequenza analizzata la famiglia si poneva come un nucleo impermeabile agli altri, forte della propria indissolubilità, nell’incontro/scontro con la nuova realtà sociale e

antropologica, i legami famigliari, simboleggiati dalle aperture e chiusure della casa, si allentano lasciando emergere l'individualità dei singoli membri e i loro atteggiamenti diversi nei confronti della regole del vivere civile nella comunità.

Vincenzo si è creato una propria famiglia e ha sposato un certo conformismo che, se non migliore, è senz'altro lontano anni luce dall'etica della madre. Diversamente Ciro, che ha studiato e è diventato un operaio specializzato dell'Alfa Romeo, ha sviluppato una certa capacità critica, anche se didascalica, nei confronti della madre e dei fratelli. Ha anche introiettato nuovi valori, che non rispondono soltanto a un bieco individualismo ma che abbracciano il senso civico e la fiducia nella giustizia degli uomini. Anche se sono troppo scialbe per assurgere al grado di veri antagonisti di Rosaria, Rocco e Simone, e anche se i loro valori non possono competere con la forza atavica e primitiva del familismo amorale, queste figure costituiscono una tappa fondamentale nella rappresentazione della famiglia nel cinema italiano e aprono il discorso a nuovi possibili sviluppi, come vedremo nella *Meglio gioventù*.

L'ultima lunga inquadratura del film riprende da dietro Luca che tornando a casa, vede i manifesti che ritraggono Rocco come campione di boxe. Il bambino si avvicina e accarezza con la mano il volto del fratello, mentre una canzone meridionale extradiegetica accompagna i suoi movimenti. I manifesti annunciano i prossimi incontri a Bruxelles, Londra, Melbourne, mentre la voce triste di Elio Mauro intona le parole di *Paese mio*, quell'impossibile ritorno all'origine vagheggiato da Rocco che invece è rimasto prigioniero di una professione che detesta. Proprio lui che alle ragioni della famiglia e alla difesa delle tradizioni ha sacrificato tutto, viene ridotto dall'ironia della

sorte a un prodotto di consumo, a un'immagine fissa e ripetuta che arreda le strade periferiche di Milano, a un simbolo della società dello spettacolo e della modernità.

## I.5 La famiglia nella società: *La meglio gioventù*

### *L'ethos morale della famiglia Carati e del film*

Un film che si pone problemi sulla famiglia e sullo Stato analoghi a quelli sollevati da Visconti e da Rosi è *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana.<sup>55</sup> *La meglio gioventù* assorbe entrambe le prospettive esaminate saldandole in un discorso nuovo sulla famiglia italiana. Il suo sguardo coniuga il privato e il pubblico, la famiglia e la Storia in un'ottica antifamilista. Nonostante ripeta alcuni dei nodi tematici centrali di *Rocco*, come la competizione tra fratelli e l'annientamento di uno loro, e si presenti in forma di melodramma, anche se in chiave decisamente sentimentale, *La meglio gioventù* rappresenta un privato più normale e sano, libero dalle primitive passioni e dagli arcaici valori morali che sono il centro propulsore dell'opera di Visconti. La famiglia, come vedremo, viene caratterizzata positivamente e connessa all'idea di salute (reale e metaforica), al vitalismo e all'altruismo verso gli altri (Wood 79).

Il regista affronta un vasto arco di tempo della Storia italiana, dal 1966 al 2003, attraverso le vicende di una famiglia romana composta dai genitori e quattro figli: Nicola, Matteo, Giovanna e Francesca. Secondo lo schema della saga (in questo caso familiare) o del miniserial televisivo,<sup>56</sup> la famiglia Carati è la lente attraverso cui Giordana racconta

---

<sup>55</sup> Il film, diviso in quattro parti di due ore ciascuna, è stato prodotto dalla Rai per essere trasmesso in televisione. Tuttavia, dopo essere stato presentato al Festival di Cannes e aver vinto la sezione "Un Certain Regard," il film viene prima proiettato nelle sale cinematografiche in due parti di tre ore (22 giugno 2003), e poi trasmesso in TV in quattro parti (dicembre 2003).

<sup>56</sup> Umberto Eco come sinonimo di serial usa il termine saga : "una successione di eventi, apparentemente sempre nuovi, che interessano, a differenza della serie, il decorso "storico" di un personaggio o meglio ancora di una genealogia di personaggi. Nella saga i

la geografia (Roma, Venezia, Firenze, Torino, Milano, Palermo) e la storia del dopoguerra italiano: il boom economico, l'inquinamento degli stabilimenti petrolchimici, l'università di massa, l'alluvione di Firenze, la riforma psichiatrica di Franco Basaglia, i movimenti studenteschi e gli scontri con le forze dell'ordine, il terrorismo, Mani pulite, la mafia e l'assassinio di Giovanni Falcone. Oltre al loro privato, tutti i personaggi rappresentano una funzione specifica all'interno della società: lo psichiatra (Nicola), il carabiniere (Matteo), il magistrato (Giovanna), l'insegnante (la madre Adriana), la terrorista (Giulia), l'economista (Carlo), l'operaio che diventa imprenditore edile (Vito).

Le vicende private sono sempre l'occasione che proietta il personaggio nel pubblico, nella storia collettiva. Basti ricordare che è l'incontro con Giorgia, la presunta schizofrenica che viene curata con l'elettroshock, che spinge Nicola a studiare psichiatria e a fare della scuola di Basaglia il suo metodo e la sua missione. Non a caso, una macrosequenza del film è dedicata al primo processo italiano (e forse mondiale) in cui i testimoni chiave contro un medico, reo di aver rinchiuso e "torturato" i suoi pazienti, sono proprio i presunti matti. È poi il vuoto della vita sentimentale di Giovanna che la porta in prima linea come magistrato, prima a Marghera in difesa degli operai che lavorano senza essere tutelati contro le malattie provocate dall'inquinamento delle fabbriche, e poi a Palermo contro la mafia. E ancora, è il rifiuto del proprio privato e il

---

personaggi invecchiano, la saga è una storia di senescenza (di individui, famiglie, popoli, gruppi)." Se lo sviluppo temporale nella saga come nel serial è lineare (nella serie, invece, è ciclico), Eco individua due modelli di saga, quella "in linea continua," in cui il protagonista viene seguito dalla nascita alla morte, o quella "ad albero," a cui appartiene *La meglio gioventù* in quanto rappresenta le storie di più personaggi non solo discendenti dal capostipite ma anche affini e collaterali. Si veda Eco. "Tipologia della ripetizione." *L'immagine al plurale*. Ed. Francesco Casetti. Venezia: Marsilio 1984. 28. Sui formati televisivi e *La meglio gioventù* si veda anche l'articolo di Stefania Carini. "La meglio gioventù: Tv e Storia." 73-83.

bisogno di regole che consegna Matteo, studente di letteratura italiana, alle forze dell'ordine come carabiniere a Torino, dove imperversano il movimento studentesco e quello operaio, e poi a Palermo contro la mafia. L'ethos della famiglia Carati non è amorale, anzi è tutto il contrario. Le vicende private spingono i personaggi all'azione civile in difesa dei diritti di tutti.

Le storie individuali permettono agli sceneggiatori, Stefano Rulli e Sandro Petraglia, e al regista Giordana di avvicinare lo spettatore al suo passato e al suo presente, rappresentandolo secondo le modalità espressive del medium prescelto, la televisione. La macchina da presa orienta lo spettatore con inquadrature generali che esplicitano dove si svolge l'azione, supportate da didascalie, sovrainpresse all'immagine, che precisano la città e l'anno.<sup>57</sup> Dopo aver fornito le coordinate essenziali allo spettatore (spazio e tempo), la macchina da presa lo precipita nelle storie individuali, facendo un ampio uso dei piani ravvicinati che, in modo analogo alla soap opera, favoriscono una veloce immedesimazione nei personaggi. Sullo stile del film e sulle sue cadute sentimentali la critica si è divisa, e molti hanno accusato l'eccesso di sentimentalismo, in particolare nella seconda parte dove i colpi di scena si moltiplicano, come una fuga dalla realtà e dal cinema impegnato.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Wood sottolinea che non si tratta di banali establishing shot ma che queste inquadrature sono funzionali a sintetizzare momenti cruciali della storia italiana, attraversando l'intera nazione e stabilendo un pattern che suggerisce come l'unità italiana proceda proprio da queste diversità (78).

<sup>58</sup> Tra gli altri, si veda la recensione di David Forgacs. *Our Friends from Turin. Sight and Sound*. July 2004 e <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/76> (ultimo accesso 20 luglio 2013). "The film... does not manage to escape a slide, particularly in the second half, into a sentimentalism that blunts the political edge of its chronicle of a generation adapting to a society that has failed to match up to their aspirations."

Al contrario, secondo altri, l'impegno è proprio riscontrabile in trame e in modalità espressive che, avvicinando spettatore e personaggio, spingono entrambi a entrare in rapporto diretto con la storia e la società.<sup>59</sup> Non è un caso che siano proprio le immagini, nello specifico i primi piani fotografici, a cambiare in molti casi il corso degli eventi. Penso, per esempio, alle foto scattate da Matteo a Giorgia che, rendendo ben visibili i segni dell'elettroshock sulle sue tempie, lo inducono a rapirla e modificano i suoi programmi come quelli del fratello. Inoltre, è la misteriosa foto di Matteo esposta a una mostra che spinge Nicola (indotto da Giorgia) a cercare l'autrice, scoprendo così di avere un nipote e innamorandosi per la seconda volta. Infine, è ancora la foto di Giulia e Nicola durante l'alluvione di Firenze che orienta la decisione della figlia di concedere una seconda possibilità alla madre. Se nella letteratura, soprattutto in quella postmoderna, questa tendenza dei personaggi a prendere in mano il proprio destino viene spesso rappresentata mostrandoli come autori-scrittori della propria trama, qui questa dinamica si realizza, in accordo con il medium usato, attraverso l'immagine, nello specifico la fotografia.

L'impegno può anche essere implicito nella scelta degli sceneggiatori e del regista di chiamare in causa la parte migliore del bel paese. In particolare tutte quelle persone che, come Nicola, non hanno perso la via, facendo le scelte estreme di Giulia o

---

<sup>59</sup> Si veda, per esempio, il saggio di Orsetta Innocenti, *La trasformazione dell'intimità*, che individua proprio nella *Meglio gioventù* i tratti del *romance dell'impegno*, e in Nicola Carati il suo protagonista. Questo genere, piuttosto diffuso nella letteratura contemporanea straniera, in Italia trova più spazio al cinema o in televisione. Si tratta di un romanzesco postmoderno che non rimanda alla fuga dal reale del personaggio come del lettore (o dello spettatore) ma che, al contrario, diventa il luogo in cui entrambi possono parzialmente interpretare e orientare la trama della propria vita seguendo i propri desideri.

Matteo, né hanno più tardi dimenticato la loro vocazione al bene comune, optando per scelte puramente individualistiche.<sup>60</sup> Tuttavia, il film si preoccupa anche di rappresentare un'altra parte del paese, ovvero quelli che, sempre animati dallo spirito collettivo ma diversamente da Nicola, hanno fatto scelte estreme combattendo lo stato in modo violento. Come ha sottolineato lo storico De Luna, *La meglio gioventù* offre un'interpretazione convincente della doppia anima scaturita dai movimenti del '68: quella pacifica e spontanea da un lato, e quella organizzata e violenta dall'altro. Per farlo, gli autori del film usano una struttura lineare e un linguaggio popolare che mettono in relazione i personaggi con il loro pubblico anche sentimentalmente, usando il modo di rappresentazione tipico del medium televisivo.<sup>61</sup>

Nelle pagine che seguono analizzerò l'uso dei primi piani e dei piani ravvicinati, ovvero delle figure di linguaggio più adottate dai registi televisivi perché favoriscono

---

<sup>60</sup> Si veda il saggio di Alan O'Leary. *Marco Tullio Giordana, or the Persistence of Impegno*. O'Leary usa *La meglio gioventù* come case study per addentrarsi nel significato della parola 'impegno' in rapporto alla cultura e alla società italiana. O'Leary non è interessato all'impegno inteso come qualcosa che l'autore-regista sovrappone al suo film, ma all'impegno come pratica discorsiva, secondo l'uso che ne fanno le scienze sociali. L'impegno viene quindi caratterizzato come "a set of conditions (with both a structure and a history) that facilitate but delimit particular utterances and representations, and which find their medium in a range of individual functions from academic to public intellectual to *engagé* director" (216).

<sup>61</sup> Non è un caso che *La meglio gioventù* rappresenti il seguito ideale di un altro miniserial *La vita che verrà* diretto da Pasquale Pozzessere ma scritto dagli stessi sceneggiatori, Rulli e Petraglia, realizzato sempre per la RAI e per lo stesso produttore, Angelo Barbagallo. *La vita che verrà* doveva ricostruire le vicende di quattro personaggi dal 1944 ai giorni nostri, ma il progetto è stato bloccato per lo scarso successo ottenuto dalla prima parte. Petraglia ha rilevato i limiti della sceneggiatura nella eccessiva meccanicità con cui le vicende private venivano determinate dagli accadimenti storici (*Incontro con Petraglia*. 3 ottobre 2003 presso l'Università IULM di Milano), mentre altri hanno sottolineato che la regia di Pozzessere, tesa verso una fiction di qualità, adottava un linguaggio troppo complesso e sofisticato per la televisione. Il linguaggio della *Vita che verrà* risultava freddo e non riusciva a creare un'identificazione con lo spettatore. Si veda Milly Buonanno ed. *Ricomposizioni - L'Italia nella fiction*.

l'immedesimazione dello spettatore nel personaggio. Nel film di Giordana, tuttavia, i primi piani e i piani ravvicinati assumono, a mio avviso, un ruolo più complesso di quanto è stato sottolineato dalla critica perché servono anche a esplicitare le dinamiche di avvicinamento e allontanamento, comprensione e incomprensione che si sviluppano tra i personaggi. È proprio attraverso l'insistenza sui volti che Giordana mette in luce i diversi percorsi di vita intrapresi da personaggi appartenenti allo stesso nucleo familiare, la loro capacità di aprirsi al sociale in modo positivo (Nicola e Giovanna) o negativo (Matteo e Giulia).

Due sequenze saranno funzionali al mio discorso e mi permetteranno di analizzare le modalità attraverso cui l'antifamilismo, inteso come salute della famiglia, tensione verso gli altri, senso civico, si esprime dando luogo a esiti sia positivi che negativi. La prima sequenza è quella dell'alluvione di Firenze, che mi sembra sintomatica del *familismo morale* dei fratelli Carati e dei loro amici. Di fronte alle immagini televisive dell'alluvione, Nicola ritorna da un viaggio in Norvegia per prestare il suo aiuto alla città colpita dalla calamità naturale. Qui incontra i suoi amici, Carlo e Berto, e il fratello Matteo che non vede da mesi. Nicola è un cittadino volontario mentre Matteo veste la divisa militare. I loro abiti sono diversi –civili e militari– ma entrambi sono mossi dal senso civico verso la città. La seconda sequenza è quella in cui Nicola fa il passo più spregiudicato contro il *familismo amorale* ponendosi agli antipodi rispetto a Rocco Parondi e in linea con la scelta di Ciriaco De Seta. Nicola denuncia alla polizia Giulia, la brigatista di cui è innamorato e da cui ha avuto una figlia. Questo gesto contraddice completamente il *familismo amorale* perché mette sullo stesso piano il bene comune e il bene del familiare. Denunciarla significa, infatti, non solo difendere la comunità dai crimini

progettati dai brigatisti, ma anche evitare che Giulia diventi una criminale. Il bene comune non è quindi un valore da anteporre all'interesse privato ma, come dimostrano le inchieste di Sciolla e Negri, in molti casi coincide con esso.

### ***Fuori di casa verso la società civile***

Il film si apre con una sequenza in cui il padre chiede aiuto ai figli per trasportare un televisore, l'elettrodomestico per eccellenza degli anni Sessanta. Giordana fin dalla prima sequenza mette in guardia lo spettatore, rivelandogli che sta per assistere a una fiction televisiva le cui regole sono diverse da quelle del medium cinematografico. Inoltre, nel corso del film sono proprio le immagini televisive che mettono in moto le azioni dei personaggi insieme a una riflessione più ampia sul medium stesso. La televisione da un lato documenta e ricostruisce la realtà. Dall'altro, mette in comunicazione i membri della comunità, sincronizzandone i tempi e rendendoli consapevoli di se stessi.

Non è un caso che nelle sequenze che ho scelto la televisione giochi un ruolo centrale perché è il medium da cui i personaggi ricevono informazioni determinanti per la loro azione e allo stesso tempo è anche il medium che li rappresenta.<sup>62</sup> È infatti la televisione che, a partire dagli anni Sessanta, inizia quel lento ma inesorabile processo di sostituzione della carta stampata per quello che riguarda l'informazione, soprattutto quella in tempo reale. Nel film si vedono pochissimi giornali che, quando appaiono, hanno la funzione di didascalie utili a farci capire dove siamo o a caratterizzare meglio il

---

<sup>62</sup> Sul ruolo centrale svolto dalla televisione nella società italiana dal boom economico in avanti si vedano, tra gli altri, Ginsborg. *Storia d'Italia...* 289-91 e Crainz. *L'Italia repubblicana*. 43-6.

personaggio o a documentare il passato.<sup>63</sup> Al contrario, come già detto, i telegiornali mettono in moto l'azione. È proprio guardando il telegiornale che Nicola viene a sapere dell'alluvione di Firenze e segue le vicende delle Brigate Rosse di cui la sua compagna Giulia fa parte.

Nel caso della macrosequenza sull'alluvione, la televisione rivela la tragedia sia allo spettatore di allora, nello specifico Nicola, che allo spettatore di oggi, nello specifico chi sta guardando il film, creando una dinamica attiva tra passato e presente. Grazie all'identificazione con il personaggio veicolata dall'uso costante di piani ravvicinati, che appunto lo fanno sentire vicino a Nicola, lo spettatore condivide l'urgenza della situazione e la necessità di portare il proprio contributo. Le drammatiche immagini di repertorio in bianco e nero trasmesse dalla RAI fecero circolare la notizia in tutto il mondo. Firenze era infatti isolata telefonicamente dal resto d'Italia ma i collegamenti in cavo aerei e sotterranei della RAI permisero la diffusione della notizia a livello nazionale e internazionale (Grasso 69). Le immagini trasmesse dal piccolo schermo esercitarono un fortissimo richiamo soprattutto sui giovani che accorsero a aiutare la popolazione e a

---

<sup>63</sup> Nonostante nel film ci siano pochi giornali, pochi nomi celebri (fatta eccezione per Basaglia e Falcone), non sono d'accordo con Roberto Cotroneo sul fatto che nel film nessuno guardi la Televisione, anzi mi sembra che questo medium rivesta un ruolo centrale. Attraverso la rappresentazione dei vari media, Giordana fa un discorso preciso sul suo film e sulla società che sta raccontando. Se per esempio i libri svolgono un ruolo importante nella vicenda di Matteo, che però è un outsider rispetto alla collettività in cui è immerso, i giornali hanno un ruolo puramente scenografico e orientativo, indicandoci per esempio dove si trova il personaggio (Nicola con "La Stampa" sotto il braccio ci dice che lui è a Torino) o gli interessi e/o la professione del personaggio (Carlo studia economia e Vito gli porta "La Stampa" e il "Wall Street Journal" chiamandoli "la voce del padrone," mentre Carlo gli risponde che bisogna "informarsi" su quello che i padroni vogliono), o per documentare il passato (Giulia manda alla figlia una foto pubblicata da un giornale del 1966 che ritrae lei e Nicola durante l'alluvione di Firenze). Infine, a sancire definitivamente la progressiva ed inesorabile decadenza del medium giornale, Nicola e Vito chiedono i giornali a Carlo per accendere il barbecue!

recuperare un patrimonio dell'umanità che altrimenti sarebbe andato perduto. L'alluvione suscitò negli italiani un forte senso di appartenenza e desiderio di sentirsi parte di una comunità. A sottolineare che il rapporto tra individuo e comunità, e quindi che il senso civico è uno dei temi centrali del film, basti ricordare che gli "Angeli del fango,"<sup>64</sup> come vennero presto denominate le persone recatesi sul posto, costituiscono una delle prime e delle più grandi mobilitazioni volontarie del Ventesimo secolo.

I protagonisti del film, che si erano separati prima di partire per il viaggio a Capo Nord, si ritrovano proprio nella città alluvionata che, a livello strutturale, rappresenta non solo il luogo del ricongiungimento ma anche un momento di felice liberazione dalla famiglia: Nicola e Carlo decidono di iscriversi all'Università di Torino mentre Matteo decide di entrare nell'arma, che lo porta a Treviso, Torino, Bologna, Palermo e infine a Roma. È proprio adesso quindi che, in concomitanza con l'allontanamento dalla famiglia di origine, si delineano i successivi sviluppi delle loro vite in ambito privato e lavorativo.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> A loro Erasmo De Angelis ha dedicato il titolo del suo libro sull'alluvione: *Angeli del fango*.

<sup>65</sup> Siamo decisamente lontani dall'idea, agognata da Rosaria, della famiglia come le cinque dita di una mano. I figli della famiglia Carati naturalmente si staccano dalla casa della madre e del padre per studiare, lavorare, fondare altre famiglie. Fatta eccezione per Matteo che vive un forte conflitto con la madre (e con il mondo), gli altri mantengono ottimi rapporti con i genitori e sono sempre disponibili per supportarli nei momenti difficili. Per quanto riguarda Matteo, la sua insofferenza nei confronti della famiglia, in particolare verso i genitori, è evidente fin dall'inizio quando si rifiuta di aiutare il padre a trasportare il televisore e poi quando, durante l'esame di letteratura italiana, interrogato sulla poesia religiosa, dice di amare il Beccaio. L'assistente si sente preso in giro in quanto l'epigono di Cecco Angiolieri, il Beccaio appunto, che nella sua opera maledice il padre, la madre e il seme da cui è nato, secondo la didattica tradizionale non può essere annoverato tra i poeti religiosi. In Matteo il rifiuto della famiglia è totale, non solo perché non vuole formarne nessuna –consiglia alla sorella Francesca di fare come lui, ovvero di non sposarsi mai–, ma soprattutto si manifesta continuamente nei confronti dei suoi

La sequenza che mi interessa è quella che vede l'incontro tra i due fratelli, Nicola e Matteo. Un'inquadratura a livello del terreno ci mostra gli stivali di gomma che tutti i volontari indossano e la frenesia con cui si muovono. Segue un lungo movimento di macchina all'indietro teso a riprendere la catena costituita da tantissimi giovani che, disposti in fila sotto un portico della Biblioteca Nazionale Centrale, si passano i libri. Senza stacchi la macchina da presa esce dal portico per inquadrare gli ultimi della fila che mettono il libri su un camion, dove riconosciamo Nicola intento a impilarli. La macchina da presa continua il suo movimento laterale, sollevandosi a inquadrare la strada, alcune macchine infangate, persone che trasportano oggetti e, in campo lungo, le statue che osservano il disastro. Proprio dal fondo arriva una camionetta di militari. Il montaggio interviene a sezionare lo spazio, dandoci alcuni dettagli e mostrandoci che la camionetta si ferma di fianco al camion dei libri. Matteo riconosce subito il fratello, che sta facendo il verso a quelle che lui definisce "le forze del disordine." La macchina da presa li inquadra mentre si abbracciano, sintetizzando in un'unica inquadratura l'unione reale dei due fratelli e quella simbolica tra civili e militari che collaborano per salvare Firenze.

Da questo momento in avanti, secondo lo schema di tutto il film, nella macrosequenza prevalgono inquadrature ravvicinate di Matteo e Nicola, o degli altri personaggi: le loro vicende personali emergono progressivamente dal fondo storico e diventano sempre più familiari per lo spettatore. Molto spesso Giordana riunisce due volti in primo piano all'interno della stessa inquadratura a svelare la dinamica tra i due personaggi, mostrando le reazioni dell'uno all'altro senza stacchi di montaggio. Nel buio

---

genitori, basti pensare che non riesce nemmeno ad andare a trovare il padre in punto di morte. Il rapporto con i genitori sembra, però, lo specchio di un'insofferenza più ampia che comprende tutti quelli che gli vogliono bene, come se volesse difenderli da se stesso.

della Biblioteca Nazionale allagata, vediamo Nicola e Matteo ripresi in mezza figura che parlano dei loro progetti per il futuro. L'imbarazzo creato da Matteo quando dice di voler diventare carabiniere, anche se subito finge di aver scherzato, è accentuato da un veloce avvicinamento della macchina da presa ai personaggi che indaga i loro volti. Matteo sta tastando il terreno per capire come verrà recepita la sua scelta mentre Nicola resta basito, anche se capisce che non si tratta di una *boutade* del momento.

Alcune inquadrature analoghe li avevano già ritratti insieme, quando nel fienile parlano dopo la crisi di Giorgia, provocata dalla vista di Matteo intento a leggere il suo diario privato. In primissimo piano il volto di Matteo è tagliato da una luce che ne illumina solo la metà di sinistra –mostrandolo fin dall'inizio come personaggio diviso–, mentre dietro di lui emerge Nicola non completamente a fuoco, che gli chiede cosa sia successo per sentirsi rispondere: “Niente.” E ancora, più avanti, quando sono entrambi a Torino, dopo che Matteo ha picchiato violentemente un manifestante reo di aver fatto lo stesso contro il suo collega e amico Luigi. Matteo e Nicola sono in questura, seduti uno di fianco all'altro: la macchina da presa riprende in primissimo piano Matteo di profilo leggermente fuori fuoco mentre Nicola frontale e a fuoco, che prima gli chiede se lo abbia fatto per legittima difesa e poi lo rassicura dicendogli che il ragazzo se la caverà. Matteo gli risponde che non *gliene frega niente*, mettendosi in una posizione ingiustificabile per il suo ruolo di soldato e incomprensibile per il fratello che rifiuta ogni ideologia violenta. Qui si interrompe il dialogo, la macchina da presa segue Matteo che si alza e va alla finestra. Per quanto disarmato, Nicola lo segue e prova di nuovo a coinvolgerlo, cambiando discorso. Matteo è ancora in primissimo piano, questa volta

frontale mentre Nicola, dietro di lui, è di profilo. L'unico modo per ristabilire un contatto è cambiare discorso, invitarlo a casa, farlo ridere.<sup>66</sup>

Questi piani ravvicinati, tesi a scrutare i due volti, rappresentano la difficoltà ma anche la possibilità di stabilire un rapporto costruttivo, possibilità che si interrompe prima del suicidio di Matteo quando, durante la festa di Capodanno a casa della madre, decide di andarsene. L'ultimo saluto tra i due fratelli è scandito da una serie di campi e contro campi che segnano la rottura di quella dinamica di apertura completa all'altro, di quella tensione a comprendere l'incomprensibile, esattamente come fa la macchina da presa che, per contenere entrambi i volti in piani così ravvicinati, è costretta mettere a fuoco ora l'uno ora l'altro. Il campo / contro campo, invece, mette entrambi i volti a fuoco e li isola nella loro realtà: alle spalle di Nicola vediamo il resto della famiglia, sfocato ma presente, mentre dietro Matteo c'è solo la porta a rivelare il suo desiderio di uscire e la sua libertà di autodistruggersi.

Ed è proprio da una riflessione sul fallimento della sua idea di libertà, fatta da Nicola alla sorella Giovanna dopo il suicidio di Matteo, che viene introdotta la seconda sequenza che mi interessa, quella in cui Nicola denuncia Giulia.

---

<sup>66</sup> La stessa modalità espressiva interviene anche nel difficile rapporto tra Matteo e Giorgia. Matteo la va a trovare nell'ospedale dove lavora Nicola, che lo lascia solo con lei. Giorgia è inquadrata in primissimo piano frontalmente mentre guarda dei pesci dipinti su una finestra. Dietro di lei c'è Matteo, sfocato, che le parla ma si scoraggia subito perché lei non gli risponde nulla, lasciandolo solo con il suo monologo. Ad un certo punto lei si volta e lo chiama per nome ("Matto, Matteo"), ora lei è di spalle, sfocata, intenta a guardarlo mentre lui resta frontale completamente a fuoco. Di nuovo il piano ravvicinato di due volti è teso a svelare la difficoltà a instaurare un rapporto –in questo caso resa ancora più ardua dal fatto che nessuno dei due si è mai adeguato alle convenzioni che regolano i rapporti tra gli uomini– ma anche la possibilità di trovare l'autenticità dell'altro.

Come con Giulia. Avrei potuto fermarla... davanti alla stessa porta. Lui si è voltato, mi ha guardato ... e io ho chiuso la porta, e niente... ho cancellato tutto. E ora non c'è più niente: la scala di casa sua, la segatura per terra, niente... I libri per terra, la portinaia... Avrei dovuto fermarli. Volevo bene a tutti e due, ma ... non sono stato capace di imprigionarli dentro questo bene. Era la mia idea di libertà. Pensavo che ognuno avesse il diritto di vivere come gli pare. Ma che libertà è morire?

Proprio chi ha fatto della libertà il suo modello di vita, lavorando per “slegare” i matti e liberarli nella società, riguarda l'esperienza con le due persone più importanti della sua giovinezza, il fratello e la sua compagna, e individua un possibile errore nel rispetto della libertà che ha guidato i suoi rapporti con loro. Una consapevolezza che, però, non va nella direzione dell'ideale claustrofobico della famiglia Parondi proprio perché opposta è l'educazione che i figli hanno ricevuto dai genitori, in particolare dalla madre. Se Rosaria nella sua volontà di autoaffermazione attraverso i propri figli sposa il familismo amorale come modello unico di riferimento, la madre Carati rappresenta un modello di apertura che affonda le radici in una forte consapevolezza etica e spinge i figli a seguire la propria vocazione, lasciandoli completamente liberi. Un modello che, come ha sottolineato Orsetta Innocenti, cerca di dare ai figli “il procedimento corretto per arrivare all'identificazione dei propri desideri narrativi e (quindi) alla realizzazione della loro trama di vita” (139). Purtroppo anche questa via miete vittime come Matteo che, di fronte a quella che percepisce come una libertà eccessiva, è smarrito e (male) interpreta la sua incapacità di agire come bisogno di regole da applicare.

Da qui a denunciare Giulia alla sorella magistrato il passo di Nicola è breve. Se la libertà male interpretata si risolve, infatti, nella libertà di fare del male agli altri o a se stessi, chi ha i mezzi per fermare questa violenza deve intervenire per il bene comune che, come dicevo prima, in questo caso coincide anche con il bene individuale di Giulia.

Fermarla significa impedirle di passare alla vera lotta armata ma anche di cadere vittima della polizia. In un dialogo tra Matteo e un suo collega, questo ridendo gli confessa che di fronte ai terroristi latitanti la sua linea d'azione è quella di sparare a vista.

### ***Fuori di casa contro lo stato***

Le stesse modalità espressive che ho descritto per Matteo, vengono usate anche per altri personaggi, in particolare per Giulia. Prima di analizzare la sequenza in cui Giulia viene catturata dalla polizia, esaminerò come la regia di Giordana rappresenti la sua relazione con Nicola dal momento in cui si avvicina al collettivo. Il suo percorso verso la lotta armata è scandito da alcune inquadrature che cercano di contenere dinamiche esplosive tra i personaggi: quelle tra lei, Nicola e il collettivo nella casa di Torino, quelle tra lei e Nicola quando lascia la casa di Roma e la famiglia per unirsi alle Brigate Rosse, quelle tra lei, Nicola e la figlia quando si vedono al Museo naturale di Torino e quelle tra lei e Francesca quando si incontrano a Roma ai giardini dei Fori romani.

La prima inquadratura la vede in primo piano mentre alle sue spalle ci sono gli altri membri del collettivo riuniti nella casa sua e di Nicola. Rientrato nell'appartamento, Nicola resta sorpreso e infastidito dalla presenza di questi estranei che discutono di problemi per lui deliranti nella sala mentre la figlia Sara è sola in cucina che disegna. Come dicevo, la macchina da presa inquadra Giulia in primo piano mentre, provenienti dal fuori campo, si sentono le parole di dissenso che Nicola rivolge apparentemente a Sara ma in realtà sono dirette a Giulia e al collettivo. Il capo del gruppo si avvicina a Giulia da dietro, restando fuori fuoco, mentre lei sempre frontale rispetto alla macchina

da presa e a fuoco gli dice: “È un problema che devo risolvere.” Qui, a rendere la dinamica ancora più complessa interviene la colonna audio. La figura di Giulia è, infatti, divisa tra il secondo piano sfocato (il collettivo) e il fuori campo, rappresentato dalle voci chiare e dissonanti di Nicola e della figlia (la famiglia).

Il passo successivo è quello di lasciare la famiglia per seguire la sua “vocazione” di Brigatista, la decisione arriva durante il funerale del padre di Nicola quando appunto tutta la famiglia è riunita nella casa romana dei genitori. Di notte Giulia si sveglia, guarda per l’ultima volta la figlia, e poi prepara la valigia per andarsene. Nicola la sente, la segue e le si para davanti alla porta di casa per impedirle di uscire. Si tratta della stessa porta da cui, come già detto, uscirà per sempre Matteo. La macchina da presa riprende Giulia e Nicola insieme in un’unica inquadratura per l’ultima volta, una di fronte all’altro, mentre lei nevroticamente lo implora di lasciarla passare. Un filtro blu raggela i personaggi e la casa nella penombra notturna, irrigidendo i corpi in una tensione straziante. Nicola resiste chiedendole se abbia pensato a Sara e perché voglia andarsene ma, come da Matteo, non ottiene risposte alle sue domande, fatta eccezione per la supplica di lasciarla passare, ripetuta come un mantra. Così Nicola si sposta, apre la porta e, mentre Giulia viene inondata dalla luce proveniente dall’esterno, vediamo la paura sul suo volto. Dopo un attimo di esitazione, Giulia esce lasciando la macchina da presa a inquadrare Nicola solo sulla soglia, mentre il rumore dei tacchi di lei rimbomba per le scale.

In Giulia c’è qualcosa di non metabolizzato fino in fondo, sia nella sua avventura di madre sia in quella di Brigatista. Tornata a Torino, la sua vocazione alla lotta armata viene subito messa in crisi dalla visione della bambina dei vicini che, come la sua, si chiama Sara. Decide così di rivedere la figlia e fissa un appuntamento con Vito per

incontrare Nicola<sup>67</sup> al Museo Naturale durante la finale dei mondiali del 1982. La macchina da presa, che accompagna Nicola e Sara nel museo vuoto, tende a mostrarli all'interno della stessa inquadratura come nucleo compatto. Giulia arriva da dietro, anticipata dal rumore dei suoi passi a cui segue un contro campo su di lei mentre padre e figlia sono di spalle. Una falsa soggettiva di Giulia mostra ora solo Sara di spalle a concretizzare il suo primario interesse. Segue una semisoggettiva che include Giulia nel quadro familiare, anche se loro le danno le spalle e lei li guarda guardare. Finalmente Sara si volta, la fissa, ma si gira subito dopo per chiedere di un animale al padre, rivelando di non riconoscerla. Giulia se ne va fiancheggiando un enorme scheletro, precario e vuoto come lei mentre cammina, sconvolta dalla percezione di aver perso la sua identità di madre, mentre i guardiani del museo festeggiano la vittoria dell'Italia. Sara dice al padre che hanno vinto, e lui ripete: "Abbiamo vinto," creando una connessione tra il noi, inteso come nazione (l'Italia ha vinto i mondiali), e il noi familiare che allude, però, solo al padre e alla figlia.

Questo senso di colpa nei confronti della figlia, e della vita che ha tradito andandosene, ritorna fortissimo quando Giulia si accorge che Carlo<sup>68</sup> è tra i suoi prossimi obbiettivi. Chiama Francesca per parlarle. La macchina da presa le inquadra insieme mentre passeggiano ai giardini dei Fori Romani, poi Giulia avanza e le dice che Carlo deve lasciare Roma. Francesca le si avvicina e la assale di domande mentre la macchina

---

<sup>67</sup> Anche l'inquadratura in cui Vito racconta della visita di Giulia a Nicola li mostra insieme, uno di fianco all'altro. Sono entrambi frontali, Nicola sulla sinistra leggermente più avanti e Vito sulla destra. Questa modalità espressiva qui è funzionale a tradurre in immagini l'amicizia tra i due ma anche i pensieri non detti che attraversano la mente di Nicola mentre ascolta. Un campo / contro campo ci avrebbe, infatti, negato il volto turbato di Nicola mentre Vito parla.

<sup>68</sup> Carlo è il migliore amico di Nicola e il marito della sorella Francesca.

da presa le avvolge con un movimento circolare che toglie il respiro a Giulia: “Ora devo andare!” Stacco su Francesca che la trattiene, a cui seguono una serie di campi e contro campi. Per convincerla, Francesca si appella all’amicizia fra lei e Carlo: “È amico tuo prima di essere il padre dei miei figli, lo devi salvare tu, gli devi dire che non si può fare...” Giulia le dice: “Ti fidi di me? Va bene cercherò di farlo,” e mentre si infila i suoi occhiali da sole, le chiede di vedere ancora Sara.

Ed eccoci finalmente all’incontro programmato al Colosseo dove la trama romanzesca di Giulia brigatista trova il suo epilogo. Giulia si guarda intorno alla ricerca di Sara ma trova Nicola da solo. Una serie di campi e contro campi, che restituiscono la lontananza tra i due personaggi, sottolineano attraverso rapidi avvicinamenti ai volti le emozioni che li percorrono. Si tratta di alcune soggettive incrociate seguite da tanto repentini quanto drammatici avvicinamenti ai volti. Prima la soggettiva di Giulia che vede Nicola in piano americano, venuto a rivendicare la paternità della denuncia. Segue un contro campo su Giulia mentre la macchina da presa le si avvicina fino a inquadrarla in primo piano e, subito dopo, fa lo stesso con Nicola. Lui prima abbassa lo sguardo, come se non riuscisse a sostenere la responsabilità del suo gesto le cui conseguenze saranno quelle di “seppellirla in una prigione,” ma poi la guarda di nuovo per affermare la necessità della sua incoerenza, o meglio del nuovo orientamento che ha guidato la sua scelta. È una sequenza muta in cui gli sguardi si sostituiscono alle parole, anche perché lo spazio che li divide altro non è se non il vuoto che ha preso il posto della loro relazione, un vuoto che nessuna inquadratura potrebbe contenere.

I percorsi di Nicola e, per contrasto, quelli di Giulia e Matteo, marcati dall’uso insistito di piani ravvicinati, riflettono due tendenze precise sviluppatasi dopo gli anni

della contestazione. Da un lato, la capacità agire per la società senza per questo rinunciare alla propria famiglia. D'altro lato, il progressivo allontanamento dalla famiglia e, in alcuni casi, dall'idea di un'azione all'insegna del bene comune. Questa seconda tendenza, come vedremo nella sezione conclusiva, rispecchia il bisogno di regole e direttive di fronte a una libertà percepita a volte come eccessiva e difficile da gestire, traducendosi nell'incapacità di indirizzare le proprie forze verso le istituzioni per rinnovarle e, nei casi peggiori, nella lotta armata contro lo stato.

### ***Rocco e i suoi fratelli vs La meglio gioventù***

Fatta eccezione per Francesca, che in qualche modo agisce sempre in favore o in difesa della famiglia, Giovanna e Matteo rinunciano al proprio privato –in modi più o meno violenti– per dedicarsi al pubblico mentre Nicola riesce nella difficile impresa di far coincidere pubblico e privato. Non da ultimo, anche Carlo, marito di Francesca e brillante economista della Banca d'Italia, di fronte alle minacce delle Brigate Rosse e alla proposta del Governatore di trasferirlo a New York, decide coraggiosamente di restare in Italia perché altrimenti avrebbero “vinto loro.” Tutti questi personaggi intervengono nella società in cui vivono per il benessere della comunità. In chiave etica, più che estetica, allora la filiazione della *Meglio gioventù* da *Rocco e i suoi fratelli* è evidente perché il film di Visconti rappresenta l'altro lato del familismo, quello che i personaggi di Giordana drammaticamente superano.

Tuttavia anche a livello estetico<sup>69</sup> i due film interagiscono. Entrambi i registi si inseriscono in generi popolari, come il melodramma o il miniserial televisivo con fughe nella soap opera, per stabilire un dialogo diretto con il proprio pubblico, per orientarlo nelle storie dei personaggi come nella storia d'Italia e per coinvolgerlo in un progetto critico volto a migliorare la società. Diversamente da quanto ha sostenuto Umberto Eco in relazione a *Rocco*, ma che proprio per i punti di contatto etici ed estetici fra i due film possiamo riferire anche alla *Meglio gioventù*,<sup>70</sup> la struttura narrativa tipicamente ed eccessivamente melodrammatica non esorcizza la critica della società che entrambi i registi esprimono ma contribuisce a produrla.<sup>71</sup> È, infatti, l'immedesimazione che suscita la necessità dell'impegno nello spettatore, basti pensare all'analisi della sequenza in cui i

---

<sup>69</sup> Dal punto di vista estetico due film presentano anche molte diversità. Prima di tutto, sono stati realizzati per due media diversi come il cinema e la televisione. Inoltre, anche che se entrambi si imparentano con il melodramma, lo fanno secondo modalità diversissime, andando uno nella direzione del melodramma Ottocentesco e l'altro verso il sentimentalismo più lagrimevole con non poche cadute nella soap opera. Ma è in relazione alla rappresentazione della famiglia e dei suoi rapporti con la società che i due film possono dialogare allo stesso livello e articolare un discorso che va oltre il loro orizzonte di singoli film, e li rende sintomatici degli aspetti e dell'evoluzione del familismo italiano.

<sup>70</sup> Come ha già fatto O'Leary nel suo discorso sull'impegno.

<sup>71</sup> Il discorso di Eco si inserisce nel dibattito degli anni Sessanta, portato avanti in Italia soprattutto dal *Gruppo '63*, su formalismo e contenutismo nell'opera d'arte, contrapponendo la struttura lineare del film di Visconti a quella non lineare di *Salvatore Giuliano* di Rosi: "Si comprende allora quale fosse ... l'ambiguità sostanziale di un film, peraltro, pieno di meriti, come *Rocco e i suoi fratelli*: un problema attualissimo, assunto nel vivo delle sue contraddizioni (si pensi all'inserzione dei meridionali nella civiltà industriale del nord; l'adattamento dei loro schemi etici a quelli di una civiltà urbana industriale ...) veniva praticamente esorcizzato da un trattamento 'melodrammatico che riconduceva la tematica nell'ambito di una narrativa ottocentesca. Inizio, crisi e ripezie, finale con catarsi: il pubblico ne usciva pacificato e contento. Ma c'era in verità qualcosa di cui il regista gli chiedeva di essere contento? Non credo. Dunque la struttura narrativa aveva preso la mano all'autore e lo aveva portato a fare, sotto le mentite spoglie di un film di denuncia, un film di consumo e di pacificazione psicologica." "Del modo di formare come impegno sulla realtà." 1962: 198-237. Cit. in Sitney 199-200 e O'Leary 223-4.

Parondi osservano le luci della città dal tram nel film di Visconti o quella in cui la televisione trasmette le immagini dell'alluvione di Firenze nel film di Giordana. A questo si aggiunge, però, che non è solo l'immedesimazione, favorita dalla linearità della struttura e dall'ampio uso di espedienti melodrammatici, a suscitare l'urgenza all'azione nello spettatore che si rispecchia nei personaggi. Come dimostrano le analisi delle dinamiche esterne e interne alla famiglia che prendono corpo attraverso la rappresentazione dello spazio in *Rocco* e l'uso dei piani ravvicinati nella *Meglio gioventù*, il linguaggio cinematografico contribuisce ampiamente ad attivare uno spettatore critico.

A mo' di conclusione vorrei soffermarmi sulla sequenza in cui Matteo, dopo aver violentemente litigato con la sua ragazza Mirella, si presenta a casa della madre durante il Capodanno, una sequenza che rimanda direttamente a quella del ritorno a casa di Simone durante i festeggiamenti di Rocco. Come abbiamo visto, Visconti calibra attentamente la distribuzione del sapere, avvantaggiando lo spettatore rispetto ai personaggi. Lo spettatore vive uno stato di angosciosa attesa durante la festa perché sa che la tensione positiva verso la società e il clima sereno che si è finalmente instaurato stanno per essere compromessi e infettati dal ritorno del rimosso. L'unico modo che la famiglia ha per guarire è eliminare la malattia rappresentata nello specifico da Simone.

I movimenti all'interno dell'appartamento dei Carati sono analoghi a quelli che ho descritto in *Rocco*: la madre va alla porta, accoglie Matteo che resta un po' in sala con i fratelli e i nipoti ma poi sente l'urgenza di andare nella camera da letto, seguito dalla madre. Rispetto al tono eccessivamente melodrammatico di *Rocco*, quello della *Meglio gioventù* va nella direzione opposta, quella sentimentale. La sequenza di Giordana è tutta

giocata sul sottotono, sulla dolcezza, sul sorriso. Per creare un modello familiare animato da dinamiche diverse il regista e gli sceneggiatori devono, però, passare attraverso *Rocco*. Come si è detto, se Rosaria è oppressiva verso i figli e li vuole *contenere* nella casa a qualunque costo, la madre Carati impersona il rigore e la libertà. Ed è proprio l'eccesso di libertà che Matteo non sa gestire. Questa incomprensione, questa lontananza tra lui e la madre viene rappresentata dal fatto che tra loro non c'è un prima e un dopo, non ci sono situazioni in cui la macchina da presa li riprende in un'unica inquadratura, a sottolineare le tensioni e il loro superamento, e altre, generalmente quando si incrina qualcosa, in cui interviene il campo / contro campo. Tra Matteo e la madre ci sono solo campi / contro campi perché per loro non c'è superamento: il modello materno per quanto etico non è praticabile da Matteo.

L'uso dei piani ravvicinati non solo non contraddice l'impegno del film ma contribuisce anche a collocare i personaggi in una prospettiva storica più ampia. Il linguaggio filmico, infatti, non fa che confermare la lettura di Giovanni De Luna della *Meglio gioventù* come interpretazione convincente della transizione dai movimenti spontanei e pacifici degli anni '68 a quelli organizzati e violenti successivi. Secondo De Luna, il film attraverso alcune figure chiave come per esempio Nicola (psichiatra basagliano) e Giovanna (magistrato prima attivo a Marghera contro il petrolchimico e poi a Palermo contro la mafia) rappresenta il rifiuto da parte del movimento della dimensione statale e la spinta a riformare le istituzioni dall'interno, aprirle alla società civile, superarne il corporativismo, secondo il modello già sperimentato dai movimenti collettivi nelle università. Secondo questa lettura, le figure di Nicola e Giovanna con la loro tensione nei confronti della società civile superano completamente l'interesse

particolaristico e chiuso nell'orizzonte familiare che contraddistingue Rosaria, Rocco e Simone Parondi portando a compimento la svolta intrapresa da Ciriaco.

Se questa tendenza riformista di apertura delle istituzioni alla società civile si caratterizza come pacifica e spontanea, gli eventi del 1969, culminati in Piazza Fontana, aprono la strada a un'altra tendenza che si pone contro lo stato e vuole rispondere agli attacchi del potere in modo organizzato e spesso violento. De Luna individua nella sceneggiatura un correlativo della svolta seguita a Piazza Fontana nella giustificazione che Matteo dà della sua scelta di entrare in polizia: "Cercavo delle regole."

E se fosse proprio questa la motivazione ultima del passaggio dalla spontaneità all'organizzazione? Da quelle ereditate dalla famiglia a quelle trovate sui banchi di scuola, il movimento del '68 si era definito proprio nell'assoluto rifiuto delle regole. Forse ci si spinse troppo lontano; forse dopo l'ebbrezza iniziale si fu presi come da improvvise vertigini, forse emerse la consapevolezza di essere andati troppo oltre nel rifiuto e nella negazione e che in qualche modo fosse necessario ricostruire, ricominciare: fu il momento dell'effimera stagione delle comuni, fievoli surrogati della famiglia con regole tanto nuove quanto pronte a essere disattese e fu il momento in cui i gruppi cominciarono a strutturarsi secondo una versione caricaturale e ossessiva dei principi dell'organizzazione leninista. Nicola e Matteo, così, per un momento, smarriscono i contorni dei due fratelli intorno a cui Giordana ha costruito il meccanismo narrativo del film per diventare la rappresentazione vivida di due opzioni, di due linee che convissero nel movimento, fino a quando fu la seconda a prevalere, con le regole che si presero la loro agognata rivincita sulla trasgressione. (217)

Ed è qui che il film di Giordana fa un ulteriore passo in avanti rispetto a *Rocco* nella rappresentazione della società e della famiglia italiana. Non si tratta più della contrapposizione tra una morale arcaica e una moderna, della difficile transizione da una società arretrata a una industriale ma della realtà italiana dopo quei movimenti degli anni Sessanta che, rifiutando ogni principio di autorità, avevano rifiutato anche la famiglia tradizionale e i valori emersi dal boom economico che essa incarnava. Come già detto, i

personaggi della *Meglio gioventù* non sono affetti dal familismo amorale e presentano comportamenti diversi da quelli di *Rocco*. La loro linea di azione si muove dalla famiglia verso l'esterno con l'obiettivo di agire nella e per la società, anche se con risultati diversi. Le due tendenze, quella pacifista e spontanea e quella organizzata e violenta, emergono non solo dalla sceneggiatura di Rulli e Petraglia ma anche da una regia che si avvale dei piani ravvicinati per definire le dinamiche tra i personaggi, sfruttando al massimo le potenzialità del medium televisivo per andare oltre i suoi orizzonti di attesa.

In quest'ottica il personaggio di Nicola, vero protagonista del film, e i suoi rapporti con la famiglia e con la società definiscono un nuovo modello che non solo ha introiettato le istanze libertarie promosse negli anni Sessanta ma, attraverso la sua esperienza personale con il fratello Matteo e con la compagna Giulia, ha anche assunto uno sguardo critico nei confronti della libertà stessa e dei suoi eccessi. Dopo aver constatato la sua impotenza nei confronti della scelta estrema di Matteo, Nicola agisce direttamente per fermare Giulia nel momento in cui i suoi intenti rivoluzionari mettono a repentaglio la sua stessa vita come quella degli altri. In questo modo il personaggio di Nicola e il suo familismo morale rappresentano non solo il superamento di quello amorale di Rocco ma anche uno sguardo critico e retrospettivo sulle istanze libertarie emerse dagli anni Sessanta.

Dopo aver analizzato nella Prima parte della ricerca la rappresentazione cinematografica della famiglia tradizionale italiana e dei suoi cambiamenti in rapporto allo stato e alla società civile in tre film emblematici del familismo italiano, delle sue derive ma anche delle sue spinte positive, procederò all'analisi dei nuovi modelli

famigliari nel cinema terzo millennio. La mia analisi sarà volta a inserire le nuove famiglie nel contesto socio-economico che si è sviluppato dopo gli anni delle contestazioni. La Seconda Parte della ricerca punta, infatti, la sua attenzione sulle famiglie contemporanee, sull'impatto che la rivoluzione culturale degli anni Sessanta e quella del capitalismo occidentale hanno avuto sui valori, sui comportamenti tradizionali degli italiani e sulla (in)capacità della politica e del diritto di adeguarsi a queste mutazioni.

## **PARTE SECONDA**

### **Le famiglie liquide**

## II.1 Verso una nuova società flessibile

La seconda parte di questa ricerca studia la rappresentazione cinematografica della crisi della famiglia tradizionale e l'emergenza di nuovi modelli famigliari, come i genitori single e le coppie di gay, in film realizzati nel terzo millennio. Un fenomeno questo che, dalla fine degli anni Sessanta, è diventato sempre più evidente, in Italia come nel resto del mondo occidentale, nonostante la proposta rivoluzionaria dei movimenti del '68 sia stata sconfitta. La sfida ai valori dominanti e alle istituzioni della società, che si opponeva contro ogni principio di autorità e promuoveva l'uguaglianza sociale ed economica, la democrazia diretta e la società civile, ha infatti comportato un profondo mutamento nella società.

Come ha sottolineato Paul Ginsborg relativamente al caso italiano, uno dei motivi principali del fallimento di questi movimenti<sup>1</sup> fu che la rivoluzione culturale andava nella direzione opposta a quella delineata dal boom economico che, pur promuovendo una trasformazione della società in senso laico e urbano, esaltava i valori dell'individualismo e della famiglia. Tuttavia, anche se le aspettative più estreme dei movimenti furono

---

<sup>1</sup> Ginsborg, tra le cause del fallimento, annovera anche la disorganizzazione e la scarsa praticità dei movimenti: "I gruppi erano settari, dominati da modelli rivoluzionari terzomondisti, incapaci di trarre conclusioni realistiche dai segnali che venivano dalla società italiana. Essi furono, per molti aspetti, il riflesso della crisi e della frammentazione del movimento rivoluzionario su scala mondiale; era certo difficile accorgersene allora, avendo di fronte agli occhi Cuba, il Vietnam, la Rivoluzione culturale cinese, ma dieci anni dopo essa era divenuta abbastanza evidente" (Ginsborg. *Storia d'Italia...* 407).

disattese, il Sessantotto ebbe un grande impatto sulla società italiana, modificando il suo atteggiamento verso l'autorità, le relazioni di gender e quelle famigliari.<sup>2</sup>

L'emancipazione femminile e la liberazione sessuale, che in Italia però non sono stati accompagnati da un cambiamento profondo della mentalità e dei comportamenti maschili, hanno comunque contribuito a una progressiva frammentazione della famiglia tradizionale e a una crescente fragilità delle relazioni al suo interno che non ha fatto che aumentare nei decenni successivi. Gli anni '80 e '90 rappresentano, infatti, un periodo di grande cambiamento per la famiglia.

All'interno delle famiglie italiane, aumentarono indubbiamente l'*autonomia* e la *libertà* dei singoli componenti. Il rapporto tra individuo e famiglia subì una trasformazione significativa e insieme parziale. I modelli patriarcali di potere intrafamigliare si indebolirono, anche se certamente non scomparvero. I membri una volta più deboli –le donne e i figli– facevano udire la propria voce come mai era accaduto in precedenza. Particolarmente significativa fu l'emancipazione delle donne che riuscivano a entrare nel mercato del lavoro. Molte donne, in caso di evidente disaccordo con i loro mariti, si sentivano più libere di andarsene per la propria strada. Uomini e donne omosessuali rivendicavano coraggiosamente le proprie scelte e dichiaravano la propria diversità in un modo che sarebbe stato impensabile solo quindici anni prima, nel contesto di una società che su questi temi era profondamente intrisa di ipocrisia e luoghi comuni.” (Ginsborg. *Storia d'Italia...* 629-30)

Queste trasformazioni riflettono non solo le conseguenze dei movimenti del '68 ma anche una crisi profonda del capitalismo occidentale.<sup>3</sup> Le nuove tecnologie, la

---

<sup>2</sup> L'irriverente anti-autoritarismo dei movimenti studenteschi mise sotto accusa i valori della famiglia tradizionale (la lealtà filiale, la fedeltà coniugale, la continuità della famiglia), colpevoli di opprimere e alienare i membri che ne facevano parte. Su questo si veda il capitolo “L'epoca dell'azione collettiva, 1968-73” della *Storia di Italia* di Ginsborg.

<sup>3</sup> Una serie di documentaristi si sono occupati della crisi del capitalismo tradizionale, come per esempio Mark Achbar e Jennifer Abbot in *The Corporation* (2003), Micheal Moore in *Capitalism: A Love Story* (2009) e Charles Ferguson in *Inside Job* (2010). A questi fanno eco due film che mostrano la messa in atto e le conseguenze della

globalizzazione, i flussi migratori, la flessibilità del lavoro hanno determinato un cambiamento radicale nella società del terzo millennio, e di conseguenza anche nelle famiglie. Sociologi quali Richard Sennett e Zygmunt Bauman hanno identificato nella flessibilità la caratteristica fondamentale richiesta all'individuo per fronteggiare queste profonde trasformazioni del capitalismo. In questo capitolo analizzerò brevemente come questi cambiamenti economici abbiano cambiato la realtà sociale in genere e l'istituto familiare in particolare.

Richard Sennett ha delineato i caratteri generali della cultura del nuovo capitalismo confrontandola con quella del vecchio capitalismo. Sennett adotta la metafora di Max Weber della “gabbia d'acciaio”<sup>4</sup> per spiegare il vecchio capitalismo basato sulla centralità dello stato e dell'impresa. All'interno delle istituzioni e delle imprese i lavoratori avevano un ruolo preciso che corrispondeva a una funzione specifica. Questo modello di tipo militare era finalizzato all'integrazione e alla pacificazione sociale dei lavoratori. La concezione del tempo era mutuata direttamente dall'etica protestante in cui gli obiettivi a lungo termine differiscono la gratificazione immediata. Si trattava di un tempo lungo, prevedibile e razionalizzato.

Proprio contro questa “gabbia d'acciaio” viene firmato dal movimento Studenti per una Società Democratica (SDS, Students for a Democratic Society) il Port Huron Document (1962), l'atto fondativo della New Left che negli anni Sessanta mirava a eliminare la rigida burocrazia del socialismo statale e delle multinazionali per promuovere l'avvento delle democrazie dirette. Queste democrazie avrebbero dovuto

---

ristrutturazione e della delocalizzazione delle aziende: *Il cacciatore di teste* di Costa Gavras (*Le couperet* 2005) e *Tra le nuvole* di Jason Reitman (*Up in the Air* 2009).

<sup>4</sup> Sulla “gabbia d'acciaio” si veda Max Weber. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-5).

produrre comunità basate sulle relazioni personali, sulla fiducia e sulla solidarietà. I cittadini sarebbero dovuti essere i principali artefici delle scelte e dello sviluppo delle comunità stesse. In realtà, come precisa Sennett, la “gabbia d’acciaio” è stata smantellata e al suo posto non sono nate le democrazie dirette ma il Nuovo Capitalismo, i cui effetti sull’individuo sono andati in tutt’altra direzione rispetto agli obiettivi che la New Left si proponeva. Liberato dallo stato o dall’azienda, l’individuo non è diventato parte di una comunità ma si è trovato più solo, insicuro, ansioso di fronte alla flessibilità e alla leggerezza richieste dal Nuovo capitalismo.<sup>5</sup>

Sennett procede analizzando le caratteristiche principali del Nuovo Capitalismo. Innanzitutto il Nuovo Capitalismo si basa non su manager interni ma su azionisti esterni alle aziende che mirano al profitto massimo. Inoltre, ciò che sancisce il successo di un’azienda non sono più i dividendi delle azioni a lungo termine ma il suo andamento quotidiano, la sua capacità di cambiare attraverso ristrutturazioni e razionalizzazioni. Infine, le nuove tecnologie, prime fra tutte le email, hanno reso superflua parte del personale, come per esempio i quadri intermedi che si occupavano dell’interpretazione e della mediazione tra la base e il centro dell’azienda. L’automazione ha reso inutili i lavoratori non specializzati, sia impiegati che operai. Questa ristrutturazione del capitalismo ha avuto un forte impatto sulla classe media che ha visto non solo diminuire

---

<sup>5</sup> Alcuni film italiani realizzati nel terzo millennio hanno focalizzato la loro attenzione proprio sugli effetti di questa rivoluzione sui singoli individui, penso per esempio a *Il posto dell’anima* (Riccardo Milani 2002), *I giorni e le nuvole* (Silvio Soldini 2007), *Non pensarci* (Gianni Zanasi 2007), *Generazione 1000 euro* (Massimo Venier 2009), *Gli equilibristi* (Ivano De Matteo 2012), *Il figlio più piccolo* (Pupi Avati 2010), *La nostra vita* (Daniele Luchetti 2010, vedi capitolo 3) e *Mobbing* (Francesca Comencini 2003, vedi capitolo 5).

il suo potere d'acquisto ma si è trovata anche a fronteggiare una progressiva svalutazione delle proprie qualifiche.<sup>6</sup>

Secondo Sennett, se il vecchio capitalismo aveva una struttura piramidale, il nuovo ha la stessa flessibilità di un lettore MP3 in cui l'ordine dei brani può essere programmato con assoluta libertà. Come brani musicali, i lavoratori vengono assunti in una quantità e per un tempo determinati soltanto dalle esigenze dell'azienda e del mercato.<sup>7</sup> Questa flessibilità ha provocato una forte separazione fisica ed economica tra la

---

<sup>6</sup> Per quanto riguarda l'Italia, vedi Paul Ginsborg. *Storia d'Italia...* In particolare il capitolo "Le gerarchie sociali di una nazione opulenta": "il declino delle prospettive di mobilità e sicurezza lavorativa erano fin troppo evidenti in tutta Europa. In Italia il vento gelido della mobilità discendente spirava sul collo di quella stessa classe media che alla fine degli anni '80 era stata protagonista di un'ascesa sociale in grande stile. Perfino individui in possesso di qualifiche elevate nei settori avanzati si trovarono in una posizione a rischio" (535).

<sup>7</sup> Alcuni film europei e americani hanno ben rappresentato gli effetti che la precarizzazione del lavoro e la crisi economico-finanziaria hanno avuto e stanno ancora avendo sulle famiglie. Sul versante europeo, due film di Ken Loach mettono a fuoco le relazioni tra lavoro e famiglia: *Bread and Roses* (2000) e *In questo mondo libero (It's a Free World)*, 2007). Quest'ultimo indaga il passaggio da vittima a sfruttatrice di Angie, una trentenne, madre single che viene licenziata dall'agenzia interinale per cui lavora a Londra. Per sopravvivere apre un'agenzia di collocamento per immigrati, diventando a sua volta sfruttatrice dei più deboli. Lavoro e famiglia si intersecano anche in *Risorse umane (Ressources humaines)* 1999) e *A tempo pieno (L'Emploi du temps)* 2001) di Laurent Cantet. Nel primo, il lavoro incrina il rapporto tra figlio e padre. Il figlio neolaureato torna a casa per fare uno stage nella fabbrica dove suo padre lavora da sempre come saldatore. Le sue proposte vengono strumentalizzate dall'azienda che le usa impropriamente per licenziare molti operai, tra cui anche suo padre. Nel secondo, il protagonista è un consulente finanziario che ha perso il lavoro ma non ha il coraggio di dirlo alla moglie e ai figli. Per mantenere lo stesso tenore di vita, chiede prestiti a familiari ed amici per improbabili investimenti. Ogni giorno finge di recarsi al lavoro e di fare dei viaggi mentre in realtà le sue giornate sono vuote e interminabili. Infine, nel panorama statunitense *The Company Men* (2010) di John Wells propone uno scenario analogo in cui però la famiglia, che non viene tenuta all'oscuro del licenziamento, gioca un ruolo chiave. Diversamente da Cantet, il cui interesse è rivolto alle conseguenze psicologiche che la perdita del lavoro provoca sull'individuo, Wells punta l'obiettivo sulle conseguenze materiali –quali le rate del mutuo da pagare, la vendita della macchina, l'annullamento dell'abbonamento al golf club, il trasferimento nella casa dei genitori, il

base e il centro dell'azienda. Da un lato, la forza lavoro viene delocalizzata, dall'altro il divario tra gli stipendi dei manager e quelli dei lavoratori è sempre maggiore.

Diversamente dall'epoca descritta da Weber, oggi il lavoro non è più un possesso. La crescente offerta di forza lavoro da tutto il mondo e l'automazione rendono sempre più obsolete la formazione e l'investimento scolastico. Il continuo progresso tecnologico accorcia i tempi di scadenza per i titoli di studio e le qualifiche. L'unica cosa che conta e dura è la potenzialità dell'individuo, ovvero la sua flessibilità e capacità di adattarsi alle situazioni più diverse. Come per le aziende, anche per i lavoratori il criterio di successo economico è legato alla loro abilità di cambiare e di reinventarsi. Gli effetti sulla società e sull'istituto familiare di quella che possiamo definire una vera e propria rivoluzione economica si sono manifestati in tutta la loro forza. Come ha sottolineato Bauman “The liquidizing powers have moved from the ‘system’ to ‘society,’ from politics’ to ‘life policies’ –or have descended from the macro to the micro level of social cohabitation.” (Bauman 7)

La mobilità e la flessibilità sono infatti le caratteristiche principali della “modernità liquida” descritta da Bauman che si contrappone a quella solida del passato. Il passaggio dal capitalismo pesante al capitalismo leggero contemporaneo è marcato dal mutato rapporto tra spazio e tempo. Se prima il capitale e il lavoro erano indissolubilmente ancorati a uno spazio determinato, oggi il capitalismo è caratterizzato dal disimpegno e dall'allentamento dei legami tra capitale e lavoro. Il capitale è diventato una potenza extraterritoriale mentre il lavoro è sempre più flessibile e precario. Negli

---

declassamento del protagonista da manager a operaio– mettendo in luce il ruolo cruciale che gioca la solidarietà e la comprensione della famiglia.

ultimi anni è avvenuta una vera e propria liquefazione dei legami che dominavano l'epoca precedente non solo per quello che riguarda il sistema economico e politico ma anche per la società nel suo complesso.

Questo allentamento coinvolge anche le relazioni tra gli individui, e in particolare le relazioni familiari, che sono diventate sempre più labili. Come per il capitalismo, anche a livello sociale non c'è stato il passaggio da una struttura familiare tradizionale, ovvero fondata sull'autorità centrale del padre e sul vincolo matrimoniale, a una famiglia allargata di tipo comunitario. Ci sono stati alcuni tentativi, soprattutto dopo il '68, ma perlopiù sono falliti. Un esempio italiano di tentativo di costruire un'alternativa alla famiglia tradizionale è ben illustrato da Sofia Serenelli Messenger, il cui saggio si intitola non a caso "Il Sessantotto e la morte della famiglia." La storica racconta l'esperienza ideologica di vita collettiva di un gruppo di persone negli anni Settanta in provincia di Ancona e il suo fallimento.

Ciò che ha sostituito la famiglia tradizionale è un tipo di famiglia che definirei "allentata," ovvero in cui i legami sono sempre meno stretti. Le ragioni di questo allentamento vanno rintracciate nella mobilità che caratterizza la nostra società, in cui il mercato del lavoro è il mondo, e non più la città o la nazione di residenza. A questo si aggiunga la crescita esponenziale delle coppie di fatto, dei genitori single e del numero dei divorzi. Non è un caso che per descrivere il rapporto tra capitale e lavoro nel capitalismo pesante Bauman utilizzi la metafora del legame matrimoniale.

One may say that this fateful departure replicates the passage from marriage to 'living together' with all its corollary attitudes and strategic consequences, including the assumption of the temporariness of cohabitation and the possibility that the association may be broken at any moment and for any reason, once the

need or desire dries out. If staying together was a matter of *reciprocal* agreement and *mutual* dependency, disengagement is *unilateral*: one side of the configuration has acquired an autonomy it might have always secretly desired but had never seriously adumbrated before. (149)

Paragonare il vecchio capitalismo al matrimonio e il nuovo alla convivenza non è una scelta casuale. Si tratta di una metafora che traduce l'interdipendenza tra le sfere del lavoro e della famiglia. Proprio come l'impresa, oggi la struttura della famiglia è sempre più aperta e soggetta a continue ristrutturazioni che rendono la sua durata più breve. I cambiamenti del sistema economico si riflettono direttamente sulla famiglia. Specchio del nuovo capitalismo, la famiglia ha acquistato la flessibilità di un lettore MP3. Grazie al divorzio, per esempio, genitori, nonni, zii si moltiplicano, e la famiglia perde la sua identità e unicità per diventare una tra le possibili famiglie che l'individuo può avere. Gli schemi o le gabbie del passato si sono sciolti, lasciando all'individuo una grande libertà di scelta ma privandolo anche delle sicurezze del passato, quali il lavoro e la famiglia. Nell'introduzione a *Liquid Modernity* Bauman cita un'intervista rilasciata a Jonathan Rutherford da Ulrich Beck (3 febbraio 1999), in cui il sociologo tedesco parla delle classi sociali e, ciò che qui più ci interessa, della famiglia come "zombie categories" e "zombie institutions," ovvero istituzioni vive e morte allo stesso tempo.

Ask yourself what actually is a family nowadays? What does it mean? Of course there are children, my children, our children. But even parenthood, the core of family life, is beginning to disintegrate under conditions of divorce. Families can be constellations of very different relationships. Take, for example, the way grandmothers and grandfathers are being multiplied by divorce and remarriage. They get included and excluded without any means of participating in the decisions of their sons and daughters. From the point of view of their grandchildren the meaning of grandparents has to be determined by individual decisions and choices. Individuals must choose who is my main father, my main mother and who is my grandma and grandpa. We are getting into optional

relationships inside families which are very difficult to identify in an objective, empirical way because they are a matter of subjective perspectives and decisions. And these can change between life phases.<sup>8</sup>

La mia ricerca si interroga proprio su che cosa sia la famiglia oggi in Italia e su come venga rappresentata dal cinema italiano. La flessibilità che il nuovo capitalismo richiede all'individuo è essenziale anche per l'istituto familiare, che è passato da entità compatta e sempre uguale a stessa a "costellazione di relazioni" diverse e opzionali, per usare le parole di Beck. Grazie, infatti, alla crescita esponenziale del numero dei divorzi<sup>9</sup> e delle separazioni e all'emergenza di modelli familiari alternativi come i genitori single e le coppie gay, la soggettività individuale ha assunto un ruolo centrale nella definizione dei nuclei familiari, includendo e escludendo ma anche cambiando le proprie scelte nel corso del tempo. Ciò che muore è la famiglia in senso tradizionale, con la sua struttura piramidale e gerarchica, esattamente come il vecchio capitalismo descritto da Sennett. Ciò che sopravvive è l'individuo flessibile che forma famiglie altrettanto flessibili, la cui struttura è sempre più simile a quella di un lettore MP3 in cui sono gli individui che scelgono chi includere o escludere e secondo quale ordine. Inoltre, per l'individuo la famiglia, come il lavoro, non è più un possesso o una relazione che lega gli individui finché morte non li separi, ma un insieme di rapporti liquidi soggetti a continue ristrutturazioni e dalla durata sempre più breve.

---

<sup>8</sup> Cit. in parte in Bauman 6. L'intervista è stata registrata a Londra da Jonhatan Rutherford e pubblicata con il titolo "Zombies Categories. Interview with Urlick Beck." in Ulrick Beck and Elizabeth Beck-Gernsheim. *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Politics Consequences*. 231.

<sup>9</sup> Sul divorzio e il referendum che nel 1974 lo rese legale in Italia, si vedano, tra gli altri, Ginsborg, *Storia d'Italia...* 416-9 e Crainz, *L'Italia repubblicana* 85-6.

Avvalendomi di alcuni concetti chiave elaborati da Sennett e Bauman, come per esempio la struttura flessibile del Nuovo Capitalismo e del rapporto tra individuo e lavoro, e applicandoli alla famiglia, esplorerò la rappresentazione cinematografica del profondo cambiamento che la modernità liquida ha portato nella società contemporanea, e in particolare nell'istituzione familiare. Un'istituzione che, per usare la metafora di Beck, è in bilico tra la vita e la morte. Mentre muore la famiglia tradizionale, i nuovi modelli familiari, più aperti e flessibili, rivelano una forte vitalità, come ricorda anche Judith Butler nella sua rilettura del mito di Antigone (22-5). Una serie di film realizzati nel terzo millennio riflette proprio sul presente e sui possibili sviluppi dell'istituzione familiare in una società in cui la mercificazione ha coinvolto anche i rapporti personali e quelli di coppia.

I capitoli successivi si concentreranno, quindi, sul cinema contemporaneo che rappresenta i cambiamenti dell'istituzione familiare all'interno di una riflessione più ampia sui mutati equilibri politico-economici e sociali. In particolare, analizzerò come il cinema italiano alle soglie del terzo millennio abbia rappresentato le nuove forme che la famiglia ha assunto, attraverso quali generi e quali modalità espressive. Nei capitoli 2, 3 e 4 raggrupperò alcuni film italiani attraverso le tematiche della dissacrazione della famiglia tradizionale, dei padri single e delle coppie gay, privilegiando i registi che hanno rappresentato i rapporti tra queste famiglie e lo stato e la società civile. Al tema delle donne e delle madri single, nel capitolo quinto, dedicherò un case study sull'opera di Francesca Comencini. Lo studio dei suoi film mi permetterà di esplorare l'impatto della rappresentazione cinematografica della condizione femminile sulla società reale, e la sua capacità di concorrere a determinare riforme del Diritto di Famiglia.

Il cinema di Cristina Comencini, nel capitolo secondo, sarà funzionale a esaminare il passaggio dal secondo al terzo millennio, dalla famiglia tradizionale alle famiglie contemporanee attraverso film sempre corali ma appartenenti a generi specifici, quali la commedia, il melodramma e il dramma, secondo modalità molto simili a quelle del cinema straniero contemporaneo. In particolare, esaminerò *La bestia nel cuore*, *Il più bel giorno della mia vita*, *Va' dove ti porta il cuore* e il tema ricorrente della fuga dei personaggi dalla propria famiglia come mezzo per comprendere se stessi e le dinamiche famigliari. In questi film la fuga comporta quasi sempre un confronto / scontro con il passato e le sue menzogne o i suoi non detti, di cui la casa dell'infanzia è il simbolo.

Il capitolo terzo è dedicato alla rappresentazione dei padri soli e al rapporto che le loro famiglie, una volta che per ragioni diverse vengono private del materno, stabiliscono o non stabiliscono con il mondo esterno. Diversamente dal capitolo precedente, questo non è monografico ma raccoglie film di registi diversi (Gianni Amelio, Gabriele Salvatores, Daniele Luchetti, Kim Rossi-Stuart e Francesco Bruni), che combinano il dramma familiare con altri generi, come il thriller, la commedia o il road movie. La rappresentazione dei padri single verrà indagata attraverso le tematiche del familismo, della marginalità sociale o economica e del lento processo di conquista della fiducia e della responsabilità reciproche.

Il capitolo quarto sposterà l'attenzione sulle coppie gay, analizzando l'uso che Ferzan Özpeteck fa delle immagini della statua e del ballerino come simboli della famiglia tradizionale e di quella contemporanea e omosessuale. Come per i film di Cristina Comencini, anche nel cinema di Özpetek, e in particolare in *Le fate ignoranti*, *La finestra di fronte* e *Mine vaganti*, il passato ritorna con grande prepotenza nelle esistenze

dei personaggi e li costringe a confrontarsi con esso. Il passato, in cui si incarna la famiglia tradizionale con le sue regole, emerge dai luoghi architettonici o dalle statue mentre il presente e la libertà delle nuove famiglie omosessuali o allargate vengono rappresentati dalla flessibilità del corpo nudo, del ballo e dei movimenti di una macchina da presa ubiquitaria.

L'ultimo capitolo si concentrerà su tre film di Francesca Comencini (*Mobbing, A casa nostra* e *Lo spazio bianco*), per esplorare la rappresentazione della condizione delle donne e delle madri sole nel terzo millennio. Da un lato, la mia analisi sarà attenta alle modalità espressive usate per tradurre in immagini le reazioni psicologiche ed emotive delle protagoniste di fronte a una società e uno stato poco attenti ai diritti delle donne e delle madri sole. D'altro lato, metterò in luce come la regista inserisca queste storie all'interno di un discorso più ampio sul Diritto di Famiglia, per sensibilizzare a questi problemi non solo il pubblico a cui i film sono rivolti ma anche le istituzioni che dovrebbero tutelare i diritti dei nuovi modelli familiari. La complessità del discorso di Francesca Comencini, sia a livello filmico che politico, mi consentirà di connettere la rappresentazione cinematografica della famiglia a problemi che nascono dal mancato aggiornamento del Diritto di Famiglia italiano alle esigenze espresse dalle famiglie alternative alla tradizione.

## II.2 Dalla famiglia tradizionale a quelle contemporanee:

### le generazioni allo specchio di Cristina Comencini

Cristina Comencini si è occupata spesso delle famiglie italiane, mettendo a confronto il modello familiare tradizionale con i nuovi modelli, e usando questi ultimi come chiave per capire meglio le generazioni precedenti. Attraverso i suoi film e i suoi romanzi Cristina Comencini apre una riflessione sul tema della famiglia tradizionale: sull'invecchiamento della sua forma e sulle sue debolezze. Centro della sua riflessione è proprio il confronto continuo tra presente e passato, basti pensare al testo teatrale *Due partite* (2006)<sup>10</sup> che mette di fronte a uno specchio due generazioni di donne, le madri e le figlie, le cui immagini riflesse non coincidono, rivelando così l'impatto degli errori, delle menzogne, delle cecità della vecchia generazione sulla nuova. Allo stesso tempo, però, la *pièce* rivela quanto sia necessario per la nuova generazione fare i conti con la precedente, capire le ragioni dei comportamenti delle madri per superare i limiti e le chiusure della famiglia tradizionale, come per esempio la sua struttura gerarchica e la sacralità del vincolo matrimoniale.

Le tematiche e lo stile del suo cinema si muovono in concomitanza con quelli di altri registi stranieri, confluendo all'interno dei generi del melodramma (*Va' dove ti porta il cuore*) e della commedia (*I divertimenti della vita privata*,<sup>11</sup> *Matrimoni*, *Liberate i*

---

<sup>10</sup> *Due partite* è un testo teatrale scritto e diretto da Cristina Comencini mentre la regia della versione cinematografica è di Enzo Monteleone (2009). Il testo teatrale è stato pubblicato da Feltrinelli nel 2006.

<sup>11</sup> Pur trattandosi di una commedia in costume ambientata a Parigi nel 1792, anche qui emergono temi cari alla Comencini come la questione femminile e la rivendicazione del diritto delle donne ad avere avventure esattamente come gli uomini. La protagonista per fuggire dalla propria vita usa un'espedito da commedia degli equivoci, ovvero chiede a

*pesci, Bianco e nero*) famigliari con qualche incursione nel dramma (*La bestia nel cuore*). Non è solo il tema della famiglia a fare da comun denominatore a tutti questi film appartenenti a generi diversi ma è anche il modo attraverso cui queste famiglie vengono raccontate, ovvero il film corale. A questo si aggiunga che, come nella tradizione del melodramma familiare, la casa diventa teatro e simbolo della famiglia tradizionale.

Una serie di film stranieri, realizzati tra il secondo e il terzo millennio, puntano infatti l'obiettivo sulla data di scadenza della famiglia tradizionale, e lo fanno proprio attraverso la coralità, a partire da *Short Cuts* (*America oggi* 1993) di Robert Altman. Alcuni registi hanno ben rappresentato le fragilità e le debolezze delle famiglie tradizionali, rivelando che questa istituzione ha bisogno di profondi cambiamenti se non vuole diventare un'istituzione morta, o peggio ancora un luogo in cui accadono delitti e ingiustizie. Basti pensare a film come *Festen* di Thomas Vinterberg nel cinema europeo o *Happiness* di Todd Solondz (entrambi usciti nel 1998) in quello americano. Questi film hanno aperto il sipario su orrori famigliari, quali l'incesto e l'abuso di minori, che spesso restano impuniti e affliggono tutte le classi sociali.

Sam Mendes con *American Beauty* (1999) si è addentrato nei meandri delle omossessualità latenti e dei desideri sessuali celati da perfetti padri di famiglia mentre con *Revolutionary Road* (2008) ha squarciato il velo dei suicidi domestici. *Magnolia* di Paul Thomas Anderson (1999) e *Far From Heaven* di Todd Haynes (2002) non sono stati meno dissacranti nei confronti della famiglia intesa e rappresentata come luogo piacevole e rassicurante. In chiave più divertente, ma non per questo meno mordace, *I Tennenbaum* di Wes Anderson (*The Royal Tennenbaum* 2001) e soprattutto *Little Miss Sunshine*

---

un'attrice prostituta che le assomiglia moltissimo di prendere il suo posto di madre e moglie borghese mentre lei assumerà l'identità dell'altra.

(2006) di Jonathan Dayton e Valerie Faris hanno raccontato l'esplosione del modello familiare tradizionale. Ponendo al centro del loro discorso i conflitti generazionali e di genders, questi film costituiscono la premessa necessaria per indagare la rappresentazione della transizione dalla famiglia tradizionale a quelle alternative.

Come questi registi, Cristina Comencini per parlare della famiglia si avvale del melodramma, della commedia o del dramma, prediligendo il film corale. In un'intervista rilasciata a Serena Augusto, la regista, parlando di *Matrimoni*, precisa:

Ho messo insieme (...) due soggetti rendendomi conto che per caratterizzare un personaggio non è necessario farlo parlare troppo, ma raccontarlo anche attraverso le battute degli altri. Si riesce così a dare la complessità di ognuno senza dover andar a fondo di quel problema che in quel momento sembrava impossibile risolvere, cioè l'eccessiva verbosità di un personaggio. Molto banalmente mi sono resa conto che con la coralità riuscivo a dare la frammentazione dell'umano in Italia. (Morsiani-Agusto 14)

La frammentazione narrativa, ottenuta attraverso la coralità, ha nel suo cinema, come in quello straniero, la funzione di restituire la complessità dell'istituzione familiare di ieri e di oggi, e le flessibilità dei nuovi modelli. I personaggi di Cristina Comencini si confrontano con le proprie famiglie, direttamente o attraverso i ricordi, avvalendosi spesso della fuga reale o metaforica per capire se stessi e per affrancarsi dalla famiglia stessa.<sup>12</sup> Fuggono su un elefante i due bambini di *Zoo* (1988) mentre cambia identità Julie nei *Divertimenti della vita privata* (1990). In altri casi, la fuga è l'inizio di un percorso circolare che permette ai protagonisti di superare il conflitto profondo e il rifiuto che vivono nei confronti della propria famiglia. Fuggono negli Stati Uniti la nipote

---

<sup>12</sup> Sulla fuga come tema ricorrente nei film della Comencini si veda anche Roberto Chiesi. "Dopo la commedia all'italiana: i frustrati immaturi e fuggitivi nel cinema di Cristina Comencini." (Morsiani-Agusto 42-51).

di Olga di *Va' dove ti porta il cuore* (1996) come il figlio del boss mafioso di *Liberate i pesci* (2000). Altri personaggi lasciano la famiglia per tornare alla terra d'origine, come la protagonista di *Matrimoni* (1998), Giulia, che fugge da Bologna per ritornare nella nativa Trani. Evitano il più possibile la casa familiare i figli di Irene ne *Il più bel giorno della mia vita* (2002) come quelli di *La bestia nel cuore* (2005), che trovano solo oltre i confini nazionali, in questo caso negli Stati Uniti, il luogo adatto per liberarsi dagli orrori del passato attraverso il ritorno del rimosso. Marina, la protagonista di *Quando la notte* (2011), scopre le sue pulsioni negative contro il figlio di due anni e ritrova la propria autenticità di donna e madre in una casa in montagna lontana dal marito. Infine, fuggono dai loro matrimoni e dalle loro famiglie la senegalese Nadine e l'italiano Carlo in *Bianco e nero* (2008), sfidando le regole e il razzismo delle due società diverse ma speculari a cui appartengono.<sup>13</sup>

In questo capitolo esaminerò i film *La bestia nel cuore*, *Va' dove ti porta il cuore* e *Il giorno più bello della mia vita* per indagare le modalità attraverso cui Cristina Comencini sviluppa il suo discorso sulle famiglie italiane. Dissacrante nei confronti della famiglia tradizionale come *Festen* e *Happiness* è *La bestia nel cuore*, in cui il passato della protagonista Sabina, proprio durante la sua gravidanza, emerge per gradi rivelandole ciò che il suo inconscio ha censurato, ovvero che il padre ha abusato di lei e del fratello. In una lunga sequenza la macchina da presa esplora le stanze della casa in cui Sabina è cresciuta, nello stesso modo in cui la mente della protagonista si aggira nel proprio passato. Nella casa tutto è rimasto come allora, solo più polveroso, buio e senza

---

<sup>13</sup> In questa carrellata sul cinema di Cristina Comencini non ho incluso *La fine è nota* (1993), che affronta il tema del terrorismo all'interno del classico triangolo familiare, perché pur coniugando thriller e dramma familiare non tratta apertamente il tema della fuga.

vita, esattamente come i ricordi di Sabina di cui lei lamenta l'assenza o che paragona a fotografie, immagini fisse prive di profondità. Nel tentativo di ricostruire quei ricordi perduti, la memoria rielabora gli spazi della casa dei genitori. La casa non viene associata a momenti felici con il padre, la madre e il fratello ma si presenta come una serie di stanze inanimate.

Il film emblematicamente si apre con un prologo al cimitero monumentale di Roma, dove Sabina si è recata per iniziare le pratiche per la rimozione delle salme dei genitori, e si chiude nell'ospedale dove Sabina dà alla luce un bambino. La nuova famiglia nasce direttamente dalle macerie di quella d'origine, simboleggiata dalla casa dell'infanzia. Non è un caso che la sequenza al cimitero introduca quella che perlustra, attraverso una lunga panoramica, la casa dell'infanzia, vero incipit del film a cui si sovrappongono i titoli di testa. È, infatti, la scoperta di essere incinta che mette in moto una serie di incubi attraverso cui il rimosso ritorna, animando quelle stanze vuote.

L'incesto squarcia l'apparente perfezione della famiglia borghese, in cui il padre commette il crimine e la madre fa finta di non vedere. Daniele, il fratello di Sabina, le racconta di aver messo fine agli abusi da parte del padre lanciandogli un posacenere di marmo sulla testa. Le riporta anche lo scambio che ebbe allora con la madre che, cercando di calmarlo, gli diceva in difesa del padre: “È un vizio, non vuole farti del male. È malato, lui è debole, tu sei forte come me.” Mi ha supplicato di non dire niente. ‘Siamo una famiglia,’ continuava a dire, ‘non devi dirlo a nessuno perché sono cose che succedono, siamo una famiglia.’” L'obbiettivo, quindi, non è “guarire da una malattia” o difendere i figli ma fare finta di niente, tacere in nome di quel decoro che la famiglia stessa ha già infranto. Una mentalità questa che non si discosta molto dal familismo

amorale di cui parlava Banfield, anche se qui il vantaggio familiare non va contro l'interesse della comunità ma contro l'interesse individuale dei singoli membri della famiglia.<sup>14</sup>

L'acquisizione del passato e il conseguente affrancamento da esso vengono rappresentati attraverso una sequenza in cui Sabina, fuggita dal compagno e dagli amici a bordo di un treno, inizia il doloroso percorso delle doglie. Mentre le si rompono le acque, il montaggio alterna il presente a una situazione mentale in cui proprio quelle acque inondano la casa dell'infanzia e i suoi abitanti, ovvero la madre, il padre, il fratello e la stessa Sabina, mettendo fine a un'idea di famiglia basata sulla menzogna e sull'abuso. Se il fratello Daniele le racconta di aver provocato la morte del padre dopo aver saputo che aveva abusato anche della sorella nonostante lui gli avesse intimato di non farlo, Sabina lo uccide in sogno facendo annegare con lui anche tutta la famiglia e i suoi ricordi.

Questa sequenza insieme a quella della casa disabitata risuonano con quella iniziale di *Va' dove ti porta il cuore*, in cui la macchina da presa si muove per le stanze della grande villa di Olga su cui si sta abbattendo un vento molto violento che fa tremare e sbattere tutto. L'anziana protagonista Olga, la cui infelicità deriva dal fatto di non aver mai accettato il ruolo impostole dalla sua famiglia, entra nell'immagine per cercare di chiudere le finestre, di opporsi a quel vento purificatorio la cui funzione sembra essere quella di liberare la casa dai non detti e dalle bugie del passato. Anche se qui la calamità

---

<sup>14</sup> Molti fatti di cronaca confermano questa mentalità e la portano alle estreme conseguenze, sacrificando il vantaggio della comunità in nome di quello familiare. Di fronte al delitto, si è pronti ad accusare il vicino di casa o comunque l'estraneo pur di salvaguardare la quiete familiare. Si vedano, fra gli altri fatti di cronaca, il caso Franzoni o il delitto di Sarah Scazzi.

naturale è reale e non immaginaria, così come la morte di Olga che avviene subito dopo in giardino, ha lo stesso impeto e la stessa forza distruttiva necessari a rifondare l'istituto familiare su basi più trasparenti e autentiche.<sup>15</sup>

Il tema della cecità materna,<sup>16</sup> e quindi dell'ipocrisia e dell'incapacità della famiglia borghese di saper vedere, ritorna anche in *Il più bel giorno della mia vita*, incentrato sulla scoperta della sessualità da parte di generazioni diverse (nonni, genitori, figli, e anche animali!). La protagonista Irene, la stessa Virna Lisi di *Va' dove ti porta il cuore*, è una donna vedova, madre di tre figli, Sara, Rita e Claudio, che a loro volta hanno formato altre famiglie. Nel tentativo di rincorrere il mito della perfezione familiare e del suo ruolo di madre e moglie, Irene come Olga non si è accorta o ha finto di non accorgersi della propria infelicità, del rapporto puramente formale che la legava al marito, come dei problemi e delle ansie che attraversavano i figli, rendendoli ancora oggi ostili a lei e alla villa in cui abita. Anche in questo film la casa assume un valore simbolico e racchiude al suo interno i segreti e i non detti del passato. La grande villa, testimone della loro vita insieme, li potrebbe riunire ancora tutti nel segno della grande famiglia. Tuttavia ognuno, proprio per vivere liberamente, ha scelto una dimora diversa. Rita, che ha un amante, vive con il marito e due figlie. Sara è vedova e vive sola con il figlio Marco che,

---

<sup>15</sup> Tratto dall'omonimo romanzo di Susanna Tamaro, il film è incentrato sul racconto epistolare che una nonna, Olga, fa alla nipote della propria vita, rivelandole le ragioni della sua infelicità prima come figlia, poi come madre ed infine come nonna. Sul ruolo della menzogna, si veda Silvia Colombo. "La verità e la menzogna. La trasmissione dell'infelicità femminile nel cinema di Cristina Comencini." (Morsiani-Agosto 57-8).

<sup>16</sup> La cecità letterale e metaforica caratterizza la madre dei *Pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio (1965), uno dei film del cinema italiano più duri e polemici nei confronti delle ipocrisie e dei limiti della famiglia tradizionale. Una famiglia che nel film rimanda apertamente al sistema contro cui il Sessantotto si ribellerà.

per fuggire la madre oppressiva, passa molto tempo a Fiumicino a sistemare una barca. Claudio ha un compagno ma non riesce a parlare alla madre della propria omosessualità.

Solo dopo essere stata messa a parte di quelle che lei giudica ‘irregolarità’ rispetto al modello familiare che incarna, Irene rivelerà ai propri figli tutta la fragilità del suo mondo. Come *La bestia nel cuore* e *Va’ dove ti porta il cuore*, anche *Il più bel giorno della mia vita* si apre con una lunga sequenza dedicata alla casa dove i protagonisti sono cresciuti. Nel primo e nel secondo caso un lungo piano sequenza rivela le stanze vuote dell’appartamento, nel terzo una serie di inquadrature mostra dall’esterno la villa da vari punti di vista. In realtà si tratta di una successione di inquadrature che registrano lo scorrere del tempo e la trascuratezza degli ultimi anni rispetto alla perfezione del passato, rivelando anche il passaggio dall’immagine-cartolina di allora<sup>17</sup> alla verità del presente. Una natura più libera e selvaggia, esattamente come l’accoppiamento tra Ulla, l’husky in calore che vive con Irene, e il cane del canile adottato dall’amante di Claudio. Una sessualità, quella tra i due animali, di cui i personaggi<sup>18</sup> sembrano avere un disperato bisogno. Non è un caso, infatti, che la sequenza in cui Rita consuma un rapporto sessuale con l’amante sia seguita da quella in cui la stessa Rita sorprende la madre davanti a un film pornografico. Prima Irene si giustifica: “Non pensare male ci sono capitata per

---

<sup>17</sup> Come nella *Bestia nel cuore*, anche qui ritorna l’idea che il passato per diventare accettabile debba essere ridotto a un’immagine fissa, una fotografia senza movimento o spessore. Nel caso di *Il più bel giorno della mia vita* il motore dello svelamento, la forza distruttiva che libera i personaggi dal loro passato non è né il vento né l’acqua ma l’istinto sessuale che guida l’accoppiamento tra i due cani.

<sup>18</sup> Penso soprattutto a Irene ma anche a Rita che, dopo aver deciso di non poter dimenticare se stessa in nome della famiglia, dice all’amante “Io non posso rinunciare a questa forza che sento quando mi tocchi.” Tuttavia, fatta eccezione per la piccola Chiara che li osserva mentre aspetta il giorno della sua prima comunione, anche gli altri personaggi sono alla ricerca della propria sessualità. Basti pensare che Sara si innamora di una calda voce telefonica, Claudio spiega la bellezza del sesso al nipote, Silvia fa l’amore per la prima volta con Cammel.

caso.” L’imbarazzo, però, si trasforma nell’occasione per una lunga confessione, un’apertura sulla propria sessualità negata dal rapporto puramente formale con il marito e sulla capacità di dissimulare l’infelicità. La sequenza procede mostrando ancora la televisione che, però, ora riproduce le immagini più decorose del filmino di tanti anni prima della comunione di Rita.<sup>19</sup>

Tuttavia qualche traccia di questa infelicità resta anche nel video di allora, in cui Irene non riesce del tutto a dissimulare il suo stato d’animo. In particolare, è evidente il suo imbarazzo nei confronti dello sguardo indagatore del piccolo Claudio, a cui lei meccanicamente invia un bacio. Un bacio che agisce come una maschera che la donna indossa per paura che gli altri, ancora prima di lei, possano capire ciò che la turba. Lo stesso gesto, volto a dissimulare la scissione che sta vivendo tra la sua vita ufficiale e i suoi desideri repressi, viene ripetuto da Rita durante le riprese della festa per la comunione della figlia Chiara.<sup>20</sup> Allo sguardo della telecamera di Chiara che la sorprende mentre sta confessando alla madre di voler lasciare il marito, Rita invia prontamente il

---

<sup>19</sup> Rita guardando quelle immagini le chiede: “Come avete fatto a stare insieme tutta la vita?” Irene risponde: “Io e tuo padre non abbiamo mai fatto l’amore. Allora non mi rendevo conto. Non se ne parlava. I nostri incontri erano così rapidi e rari. Non ci guardavamo. Lui non mi ha mai fatto quelle cose, capisci cosa voglio dire. Io non sentivo nulla. Non pensavo neanche si dovesse sentire granché. Lui avrà avuto altre donne, forse con loro avrà fatto quelle cose che si vedono nei film.” Ma Rita insiste: “Siete stati insieme tutta la vita.” Irene: “Gli volevo bene, avevamo condiviso tante cose insieme. Non sapevo che un uomo e una donna possono perdersi uno nell’altra fino in fondo senza vergognarsi. Comunque non credo che lui lo avrebbe mai fatto con sua moglie.” Irene si volta a guardare il filmino in cui appare il volto di Claudio bambino in primo piano. Irene prosegue: “Claudio da piccolo mi osservava sempre, mi spiava, sembrava capire certe cose di me che neanche io conoscevo.” Rita: “Anche Chiara mi guarda così.” Irene: “Credo di essere stata infelice e di aver vissuto una vita a metà, per fortuna non me ne rendevo conto. Poi da vecchi si guardano le fotografie e i filmini, e tutto diventa meraviglioso, anche se non era proprio così.”

<sup>20</sup> La comunione rappresenta per Chiara il giorno più bello della sua vita, a cui allude il titolo del film.

solito bacio, che evidentemente ha assimilato dalla madre, per celare la sua inquietudine. Emblematica è la specularità delle due scene in cui entrambe le madri (Irene e Rita) dissimulano la loro scissione tra essere e dover essere inviando un bacio ai rispettivi figli, anche se per la generazione successiva sembrano esserci le premesse per una vita più autentica.

In questi tre film le nuove generazioni, e in particolare le nuove famiglie o chi vorrebbe formarne una, si voltano indietro a guardare per cercare di capire cosa sia successo prima, da quale tipo di famiglia provengano, quali segreti nascondeva la tranquilla dimora domestica dove sono cresciuti e che li ha così ferocemente segnati. Ricostruire il passato è l'unico modo per sopravvivere a quella famiglia e fondare la propria su altri presupposti. Nel caso della *Bestia del cuore*, i traumi provocati dalla famiglia sono talmente gravi che l'unico modo per superarli è uccidere il padre, letteralmente per Daniele e metaforicamente per Sabina. *In Va' dove ti porta il cuore* e in *Il più bel giorno della mia vita*, le confessioni di Olga e di Irene, liberatorie e sincere, sono la chiave di lettura per decodificare le loro cecità. In particolare, nel *Giorno più bello della mia vita* Sara dice che alla madre non raccontavano mai nulla che riguardasse i loro corpi, dai rapporti sessuali agli aborti, tranne la maternità perché “quella è l'unica funzione ammessa.” Una funzione che viene stigmatizzata come il simbolo dell'arretratezza e della bestialità a cui vengono ridotte le donne nel già citato testo teatrale *Due partite*,<sup>21</sup> in cui di nuovo la casa, e più precisamente il salotto borghese diventa il palcoscenico per il confronto/scontro tra due generazioni di donne, le madri negli anni Sessanta e le figlie circa trent'anni dopo. Lo sguardo di Cristina Comencini è

---

<sup>21</sup> “Noi siamo la barbarie del mondo: facciamo l'esperienza più antica che c'è, l'unica rimasta, contenere un altro” (42).

sempre puntato sulle continuità e discontinuità tra due modelli famigliari diversi, con un'attenzione particolare alla sessualità, sia essa l'avventura extra-coniugale, l'incesto o la repressione.

La liberazione sessuale, la scoperta del proprio corpo ma anche la possibilità di usare strumenti quali l'aborto o il divorzio hanno reso possibile l'apertura di quella "gabbia d'acciaio" che poteva essere la famiglia tradizionale. Un'istituzione che poneva la propria sopravvivenza al di sopra del benessere dei singoli membri e che assegnava a ognuno un ruolo preciso in modo che potesse convivere con gli altri pacificamente, almeno in apparenza. I tre film esaminati e il testo teatrale *Due partite* costituiscono una premessa necessaria per affrontare il discorso sulle famiglie contemporanee. Come si è già accennato, la trasformazione della famiglia tradizionale e della sua cultura perbenista, pronta a considerare 'irregolari' tutti i comportamenti e gli atteggiamenti alternativi alla famiglia basata sul matrimonio, è avvenuta in concomitanza con o in conseguenza di un profondo mutamento del sistema economico. A questi cambiamenti, tuttavia, non sempre è corrisposta una revisione del Diritto di Famiglia. Le nuove famiglie vengono spesso tutelate dallo stesso diritto che rispondeva alle esigenze della famiglia tradizionale, ovvero fondata sull'unione matrimoniale di un uomo e una donna. In Italia, oggi, serve un Diritto di Famiglia che possa rappresentare anche le coppie di fatto, i genitori single, le coppie gay. Una serie di registi si sono occupati proprio della rappresentazione dei problemi di queste nuove realtà, creando una nuova sensibilità e interesse nei loro confronti, anche da parte dei poteri istituzionali, come vedremo nello specifico nel quinto capitolo.

### II.3 I padri single di Amelio, Salvatores, Rossi-Stuart, Luchetti, Bruni

Questo capitolo è dedicato al sottogenere dei padri single o che, per le ragioni più diverse, si devono occupare dei figli da soli. Ho scelto di trattare questo sottogenere attraverso film di registi diversi e non in modo monografico come il precedente e i successivi sia perché non ci sono registi che si sono occupati esclusivamente di questo tema, sia perché si tratta di un argomento meno popolare e frequentato rispetto a quello della famiglia in genere o quelli delle coppie gay o delle madri sole, che affronterò nei prossimi capitoli. A questo si aggiunga che molti film italiani giocano sul triangolo classico in cui il marito tradisce la moglie e viceversa piuttosto che sui padri single. Basti citare *L'ultimo bacio* (2001) e *Ricordati di me* (2003), due film di Gabriele Muccino che rappresentano padri e mariti fragili e immaturi, sempre pronti a fuggire di fronte alle proprie responsabilità.<sup>22</sup> Queste fughe sono delle scelte di comodo e per questo sono molto diverse da quelle che ho analizzato nei film di Cristina Comencini dove, come ho già detto, la fuga è un modo per intraprendere un percorso di crescita e di ricerca di se stessi nel proprio passato.

Il cinema straniero ha usato spesso il tema della ricerca dei padri da parte dei figli e viceversa come mezzo per riscoprire il passato dei personaggi. Sia *Tutto su mia madre*

---

<sup>22</sup> L'esempio più esaustivo è quello del padre di famiglia, interpretato da Fabrizio Bentivoglio, in *Ricordati di me*. A decidere del suo destino –ovvero se lascerà la famiglia per l'amante o meno– è un incidente automobilistico che lo travolge proprio quando sembrava aver optato per l'amante. Contro la volontà del personaggio si muove un deus ex machina, una forza, o meglio una soluzione narrativa che, indipendentemente dalle sue decisioni, ricostituisce quell'ordine familiare che altrimenti andrebbe infranto. La figura del traditore assume uno spessore più drammatico nel personaggio interpretato da Sergio Castellitto in *Non ti muovere* (2004), mentre per quella del tradito ricorderei, tra gli altri, ancora Castellitto in *Caterina va in città* di Paolo Virzi (2003) o il padre interpretato da Marco Baliani nel già citato *Il più bel giorno della mia vita*.

(*Todo sobre mi madre*) di Pedro Almodovar che *Il figlio* (*Le Fils* 2002) o *Il ragazzo con la bicicletta* (*Le Gamin Au Vélo* 2011) dei fratelli Dardenne raccontano appunto questa quest.<sup>23</sup> Lo hanno fatto anche Wim Wenders e Jim Jarmush rispettivamente in *Don't Come Knocking* (*Non bussare alla mia porta* 2005) e *Broken Flowers* (2005), o ancora Tim Burton in *Big Fish* (2003). Altri film, come per esempio *Dopo il matrimonio* della Bier (*Efter Brylluppet* 2006) e *Il mio amico Eric* di Ken Loach (*Looking for Eric* 2009), hanno indagato l'abbandono da parte dei padri biologici della famiglia.

Fra i film stranieri dedicati alla figura del padre solo, ne cito tre che trattano tematiche simili a quelle che ho scelto in questo capitolo: il viaggio come strumento di conoscenza, il trauma che deriva dalla morte della moglie/madre, e il padre elettivo. Andrey Zvyagintsev ne *Il ritorno* (*Vozvrascenje* 2003) narra il difficile rapporto tra due fratelli e il padre attraverso un lungo viaggio simbolico in un paesaggio freddo e misterioso, un viaggio di conoscenza che rimanda a quelli che analizzerò ne *Il ladro di bambini* e in *Le chiavi casa*. Sul tema del padre vedovo, come quelli di *La nostra vita* e *Come dio comanda*, è incentrato il film francese *Non ci posso credere* (*Tous les soleils*, 2011), una commedia diretta da Philippe Claudel e interpretata da Stefano Accorsi. Infine, oltre alle madri e ai padri genetici, ci sono quelli d'elezione come Antonio del *Ladro di bambini* e Jon Kowalski in *Gran Torino* (2008), diretto e interpretato da Clint Eastwood. Kowalski è un uomo duro, conservatore e animato da un sentimento razzista nei confronti degli asiatici che stanno letteralmente colonizzando la periferia urbana dove vive. Tuttavia di fronte ai soprusi che il suo vicino Thao e la sua famiglia subiscono da

---

<sup>23</sup> Nel primo film dei fratelli Dardenne, tuttavia, si tratta di una ricerca al contrario, in cui per il padre l'unico modo di sopravvivere alla perdita del figlio è conoscerne il giovane assassino. Nel secondo, il figlio cerca disperatamente suo padre che di lui, però, non vuole sapere più nulla.

una gang di teppisti, finisce con l'intervenire in loro difesa e con l'instaurare un rapporto umano con Thao, assumendone le veci paterne.

L'unità di questo capitolo che raccoglie film di registi diversi deriva dai criteri con cui li ho selezionati. Per prima cosa ho individuato un archetipo di padre single nel personaggio del carabiniere nel *Ladro di bambini* (Gianni Amelio 1992). Antonio è infatti il modello su cui si formano e con cui si confrontano i protagonisti di *Le chiavi di casa* (2004) sempre di Amelio, *Anche libero va bene* (2006) di Kim Rossi-Stuart, *Come dio comanda* (2008) di Gabriele Salvatores, *La nostra vita* (2010) di Daniele Luchetti e *Scialla! (Stai sereno)* (2011) di Francesco Bruni. In tutti questi film, infatti, padri e figli sono chiamati a inventare un nuovo modello familiare esattamente come Antonio, Rosetta e Luciano nel *Ladro di bambini*.

Un modello privato della figura femminile, di quel materno che la comune vulgata vuole istintivo e naturale, e che invece in questi film è presentato come negativo (*Anche libero va bene*) o assente (*Le chiavi di casa*, *Come dio comanda*, *La nostra vita*). Gianni Amelio nel *Ladro di bambini* smentisce il mito sul materno attraverso una serie di figure femminili negative, dalla madre che avvia la figlia alla prostituzione alle suore dell'istituto che rifiutano i bambini, alla donna che riconosce Rosetta e la mortifica davanti a tutti svelando i suoi trascorsi come se fossero una colpa, fino alle due straniere il cui atteggiamento nei confronti della bambina cambia non appena vengono a conoscenza della verità su di lei. Questo non significa che le figure maschili, fatta eccezione per Antonio, siano migliori. La società nel suo complesso è vista come ostile e priva di sensibilità nei confronti di due bambini la cui unica colpa è quella di essere nati

in una situazione di profonda marginalità, che vedremo essere un'altra delle caratteristiche comuni a questi film incentrati sulla figura del padre solo.

In questo nuovo modello non c'è nulla di spontaneo o immediato ma la fiducia reciproca viene conquistata lentamente aprendosi all'altro e assumendosi la responsabilità dell'altro. Tuttavia, rispetto ai film citati, *Il ladro di bambini* rappresenta la costruzione non di una famiglia biologica ma elettiva tra persone provenienti da contesti diversi, come i bambini e il carabiniere. Millicent Marcus, nel suo libro *After Fellini*, inserisce *Il ladro di bambini* in un capitolo sulla famiglia come allegoria politica insieme a *Tre fratelli* (1981) di Francesco Rosi e alla *Scorta* di Ricky Tognazzi (1993).

From the starting point of absolute social breakdown in the arrest of Signora Scavello and the removal of her children, the film (*Il ladro di bambini*) undertakes the daunting task of creating an alternative family unit—one relegated to the margins of the social mainstream and as short-lived as it is miraculous. The genius of the film is its chronicling of the gradual and believable process by which the trio comes to forge bonds so powerful that they can withstand the onslaughts of a prying and hostile world. Thus, Rosetta is able to overcome the deep distrust engendered by her mother's ill-usage of her, Luciano is able to break through a silence verging on autism, and Antonio is able to defeat the bewilderment and frustration of this bureaucratic "mission impossible." (159)

Le dinamiche di avvicinamento, conquista della fiducia reciproca e interazione tra il carabiniere e i due fratelli non sono molto diverse da quelle che avvengono tra padri e figli biologici quando si trovano soli a costituire il proprio nucleo, perché in tutti questi casi la famiglia ha subito un grave trauma legato alla figura materna. Questo trauma può nascere dal fatto che la madre prostituisca la figlia (*Il ladro di bambini*), che sia morta o assente (*La nostra vita*, *Le chiavi di casa* e *Come dio comanda*), che non adempia al suo ruolo (*Anche libero va bene*) o che abbia taciuto sulla paternità al padre e al figlio (*Scialla!*). A questo si aggiunga che i cinque i film che ho scelto, pur essendo

diversissimi tra loro, presentano situazioni di marginalità, come se la condizione di padre solo in Italia fosse ancora un'eccezione alla regola e di per sé comportasse situazioni limite.

Sempre siamo di fronte a dei piccoli o grandi drammi famigliari, che in alcuni casi si combinano con altri generi come il road movie nel caso di *Le chiavi di casa* e ovviamente del *Ladro di bambini*, il thriller nel caso di *Come dio comanda* o la commedia nel caso di *Scialla!*. La marginalità, che è al centro di tutti questi film, deriva dall'handicap del bambino in *Le chiavi casa* o dalla situazione di ristrettezza o indigenza economica che i padri devono fronteggiare negli altri.

In *Le chiavi di casa*, Gianni incontra per la prima volta il figlio Paolo quindici anni dopo la sua nascita. La madre è morta durante il parto che ha provocato gravi danni psicomotori al bambino. La perdita unita alle condizioni del figlio portano Gianni a rifiutare completamente la paternità, lasciando il bambino agli zii materni. Solo quindici anni dopo, quando si è ricostruito un'altra famiglia, Gianni decide di accompagnare Paolo a un'importante visita medica a Berlino. Come nel *Ladro di bambini*, il viaggio è la prima occasione che padre e figlio hanno di conoscersi, ognuno con le sue fragilità e i suoi punti di forza.<sup>24</sup> Nell'ospedale incontrano Nicole, la madre di una ragazza affetta da gravi problemi dalla nascita, che da un lato testimonia l'estrema durezza di una vita spesa per l'altro, e dall'altro aiuta Gianni ad accettare il figlio senza vergognarsene.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Parlando del viaggio nel *Ladro di bambini* e del fatto che non abbia un significato ideologico, come per esempio quello rappresentato in *Rocco e i suoi fratelli*, Amelio dice: "Il mio viaggio può persino dare l'impressione che non sia un viaggio in più realtà, ma un viaggio tra i protagonisti." (Gianni Volpi ed. 139-140).

<sup>25</sup> L'idea del film proviene da un libro di Giuseppe Pontiggia, *Nati due volte*, in cui lo scrittore racconta la storia vera del proprio rapporto con il figlio affetto da handicap. Come ha precisato lo stesso Amelio non si tratta di un adattamento e nemmeno di un film

Dopo aver lasciato l'ospedale ed essere andati in Norvegia alla ricerca di una ragazzina di cui Paolo è perdutamente innamorato, padre e figlio affronteranno il viaggio di ritorno insieme decisi a non lasciarsi più. Una serie di situazioni, come la scomparsa di Paolo durante la festa, la decisione di interrompere la terapia o la liberazione dalla stampella che viene gettata in mare, lega indissolubilmente padre e figlio.

Il titolo *le chiavi di casa* allude a quando i figli passano dall'infanzia all'adolescenza; e i genitori concedono loro di rientrare tardi la sera, di aprire la porta di casa senza bussare, di sentirsi grandi. È un titolo che a prima vista può sembrare spiazzante per un film come questo, che racconta dell'impossibilità di uscire dall'ambito paterno (o materno), di fare a meno della protezione degli adulti. Ma Paolo (...) esibisce "le chiavi di casa" come un trofeo, sogna che rappresentino la sua forza, anche se non può usarle, se ci deve essere sempre qualcun altro che apra la porta per lui.<sup>26</sup>

Le chiavi di casa diventano quindi il simbolo non tanto dell'emancipazione dei figli nei confronti dei genitori quanto della possibilità per un figlio di vivere con il proprio padre, e ovviamente con la sua nuova famiglia nel caso ne abbia formata un'altra. Paolo non cerca l'autonomia dal genitore ma l'accesso alla sua vita domestica e la possibilità di far parte della sua famiglia. Ciò che, infatti, salda questo film a quello precedente di Amelio è la possibilità che apre alla realizzazione di una famiglia diversa, nuova, basata sulla fiducia e sulla responsabilità reciproche. *Il ladro di bambini* suggerisce questa possibilità, che nel film si configura come utopica, con la sequenza sulla spiaggia in cui il carabiniere e i due bambini entrano in un rapporto di armonia.

---

liberamente ispirato al libro. Tuttavia, il personaggio di Nicole suggerisce a Gianni di leggere proprio il libro di Pontiggia per aiutarlo a capire e accettare il ruolo del genitore in situazioni come la loro. Gianni Amelio. "Ad Andrea e ad Andrea." Pressbook *Le chiavi di casa*. Consultabile anche a questo link:

<http://www.altomonteinmovimento.org/pressbooklechiavidicasa.pdf>

<sup>26</sup> Gianni Amelio. "Ad Andrea e ad Andrea." Pressbook *Le chiavi di casa*.

Emblematica della nuova famiglia è l'inquadratura che li unisce tutti e tre insieme, mostrandoci Rosetta in primo piano che guarda il mare, Luciano in secondo piano e Antonio in campo lunghissimo che li sta raggiungendo. *Le chiavi di casa* si chiude sull'abbraccio di padre e figlio mentre la macchina da presa si allontana e loro diventano un tutt'uno con il paesaggio circostante. Tuttavia, il passaggio da utopia a realtà è controbilanciato dalle dolorose parole di Nicole che, come ho già sottolineato, aiuta Gianni ad accettare il figlio, senza tuttavia nascondergli di desiderare la morte di sua figlia.<sup>27</sup>

Se Gianni di fronte alla morte della sua compagna fugge incapace di farsi carico delle proprie responsabilità, il padre di *La nostra vita*, Claudio, resta con i figli e fa di tutto per "risarcirli" della perdita. Nel suo caso, l'elaborazione del lutto passa attraverso il lavoro e il tentativo di fare il salto sociale per poter così consolare economicamente i propri figli e, attraverso loro, se stesso. Non importa se per farlo deve fingere di non aver visto il cadavere di un guardiano rumeno caduto accidentalmente nella tromba dell'ascensore. Questo silenzio gli frutterà il subappalto di una palazzina. Ritorna così l'idea del familismo amorale perché Claudio agisce nell'interesse familiare senza considerare il bene comune. Tuttavia non riesce ad andare fino in fondo, e dimostra di

---

<sup>27</sup> Sulla complessità del personaggio di Nicole, interpretato da Charlotte Rampling, si veda Emanuela Martini. *Gianni Amelio* "(...) in un primo piano fisso e straziante del suo viso contratto, la Rampling rivela il volto sotterraneo della storia narrata dal film: 'Sono più di vent'anni che ogni minuto penso solo a mia figlia. Mentre la lavo, mentre l'accarezzo, certe volte lei mi guarda con occhi disperati, e io dico dentro di me... Perché non muore?' Basterebbe questa scena per capire che, per quanto strutturato più come una commedia drammatica che come un mélo e per quanto parzialmente rasserenato rispetto ai film precedenti dell'autore, *Le chiavi di casa* è tutt'altro che pacificato e ottimista" (158).

non essere così cinico di fronte a Andrei, il ragazzo che si presenta in cantiere alla ricerca del padre scomparso.

*Come Dio comanda* gioca con un altro aspetto del familismo amorale, ovvero la difesa senza condizioni dei famigliari anche quando si macchiano di gravi delitti. Cristiano, infatti, scopre il cadavere di una ragazza vicino al padre svenuto. La sua reazione è quella di nascondere il cadavere e liberarsene alla prima occasione gettandolo in un fiume, pur nella convinzione che il padre sia l'assassino. Il padre Rino non può difendersi né spiegare cosa sia successo perché è in coma. Solo successivamente Cristiano capirà che il padre è innocente e che l'assassino è Quattro formaggi, un ragazzo menomato che rappresenta l'unica vera relazione che i due intrattengono con il mondo esterno.

Al contrario nella *Nostra vita* esiste una famiglia allargata che “ha il volto della classica famiglia italiana, dominata dal soccorso economico, dalla solidarietà pratica (io ti tengo i bambini, tu mi cucini...) e dal controllo reciproco.”<sup>28</sup> In linea con il familismo amorale, i fratelli lo aiuteranno prestandogli il denaro per terminare la palazzina senza preoccuparsi di come Claudio abbia ottenuto l'appalto e del suo comportamento. In contrasto con esso, tuttavia, Claudio darà lavoro al figlio del rumeno e lo accoglierà in casa sua come fosse suo figlio. Nella *nostra vita* la costituzione del nucleo familiare formato da padre e figli non potrebbe avvenire senza il supporto morale ed economico di una famiglia più ampia che comprende anche gli zii e si apre ad esterni, non solo Andrei ma anche i vicini di casa come lo spacciatore e la sua convivente nera.

---

<sup>28</sup> “Luchetti, il fascino discreto della periferia.” *Il Messaggero* 28 febbraio 2010. Si veda anche:  
[http://www.ilmessaggero.it/home\\_cinema/luchetti\\_il\\_fascino\\_discreto\\_della\\_periferia/notizie/93039.shtml](http://www.ilmessaggero.it/home_cinema/luchetti_il_fascino_discreto_della_periferia/notizie/93039.shtml)

Dopo la morte della moglie/madre Elena, Claudio cerca di eliminare il passato, nascondendo fotografie e oggetti, impedendo ai bambini di giocare nella sua camera e proiettando la loro vita all'esterno. Il film, infatti, si svolge prevalentemente fuori dalla casa, sia perché i bambini passano molto tempo dai vicini o dagli zii, sia perché Claudio è sempre in cantiere con gli operai. È proprio questo incontro/scontro con l'esterno che permette al protagonista e ai figli di ristabilire una relazione vera tra di loro che non abbia come unico collante il denaro, i regali, l'esibizione del possesso.

L'accettazione della morte e la possibilità per la famiglia di ritrovare una propria diversa unità si concretizza nell'ultima sequenza quando i bambini improvvisano una seduta spiritica nel tentativo di far ritornare la madre. Claudio si unisce a loro, chiude gli occhi e qualcuno bussa alla porta. Per un attimo personaggi e spettatori sperano nel miracolo o almeno nel ritorno del fantasma.<sup>29</sup> Dietro la porta ci sono i vicini, lo spacciatore e la sua compagna, che effettivamente è ritornata. Nonostante la delusione, si respira un clima più leggero tra di loro e il film si chiude con la nuova famiglia stretta in un abbraccio sul lettone nella camera dei genitori, camera da cui Claudio aveva escluso i figli dopo la morte di Elena.

Le famiglie di *Come dio comanda* e *Anche libero va bene* sono molto più claustrofobiche di quella della *Nostra vita*. Nel film di Salvatores il padre Rino e il figlio Cristiano vivono nel terrore che i servizi sociali li separino, mentre in quello di Kim Rossi-Stuart il padre Renato si trova solo con due figli, Viola e Tommi, senza essere supportato in alcun modo da altri. Questi film penetrano le sfumature psicologiche dei

---

<sup>29</sup> Dopo aver assistito nella *Meglio gioventù* al ritorno del fantasma di Matteo che benedice l'unione tra Mirella e Nicola, lo spettatore non si stupirebbe se Stefano Rulli e Sandro Petraglia facessero un'altra concessione all'aspetto fantasmatico dei personaggi.

due mondi descritti, quello adolescenziale e quello degli adulti, senza che l'uno prevalga mai sull'altro, e rappresentano dinamiche tra padri e figli diversissime tra loro ma entrambe impermeabili al mondo esterno. Se la madre è una totale assenza in *Come dio comanda*, in *Anche libero va bene* è vissuta dal padre come un incubo che destabilizza con il suo comportamento ondivago e discontinuo, fatto di abbandoni e ritorni, il già precario equilibrio della nuova famiglia.

Nella rappresentazione di questi nuclei famigliari l'esterno, in linea con la tradizione del melodramma descritta da Peter Brooks, è sempre visto come una minaccia, anche quando dà segni di apertura o supporto. Basti ricordare la crisi che provoca l'invito in settimana bianca di Tommi da parte della famiglia del suo vicino di casa in *Anche libero va bene*, o la scuola vista come luogo in cui vengono registrati i comportamenti anomali degli studenti per avvertire i servizi sociali in *Come dio comanda*. Cristiano, per esempio, non consegna un tema dove esprime idee profondamente razziste e di matrice nazista che ha assimilato dal padre. Rino è un disoccupato, alcolizzato e violento, animato da un profondo razzismo nei confronti degli immigrati, un odio che nasce dalla mancanza di lavoro e dalla frustrazione nel vedere gli stranieri presi al suo posto per lavori giornalieri. I servizi sociali, però, vengono rappresentati dal film in chiave caricaturale, impersonati da un improbabile Beppe Trecca che, pur recandosi a controllare le condizioni nelle quali padre e figlio vivono, non è in grado di capire la loro reale situazione e non si accorge nemmeno quando Cristiano occulta nel proprio pulmino il cadavere di una ragazza.

L'incipit di *Come dio comanda* traduce l'isolamento e la paura dell'esterno in cui vivono padre e figlio. Il film si apre infatti su uno schermo nero da cui emerge il volto di

un ragazzo, Cristiano, che dorme mentre un cane abbaia senza sosta. La macchina da presa si avvicina al suo viso, rivelandoci che l'inquadratura è la soggettiva di qualcuno che lo sta guardando. Una mano entra nell'immagine, afferra il volto del ragazzo, mentre sentiamo una voce maschile incalzarlo: "Svegliati, cazzo svegliati! Devi dormire con un occhio solo. È nel sonno che ti inculano!" Sguardo, mano e voce appartengono al padre. Subito dopo sentiamo dei rumori e vediamo il ragazzo uscire nella notte mentre nevicava, si muove con circospezione nel buio finché non si trova davanti al cane e gli spara. Questo inizio è emblematico del rapporto che padre e figlio intrattengono con il mondo esterno, niente deve penetrare all'interno della casa, nemmeno i rumori. Rino e Cristiano devono difendersi dall'esterno in ogni modo, anche con le armi. La pistola viene definita dal padre "la mia libertà." Non solo, padre e figlio non devono condividere nulla con gli altri, nemmeno le loro idee, come per esempio il tema sul nazismo che potrebbe provocare la loro separazione.

In *Anche libero va bene* la chiusura dei protagonisti all'interno del nucleo domestico è rappresentata da grate che li imprigionano, in particolare il vecchio ascensore della casa è una specie di gabbia, simbolo del fatto che la loro situazione materiale ed emotiva, la precarietà sia economica che dei sentimenti, impedisce loro di aprirsi al mondo esterno. Il film è scandito in tre parti. Nella prima il padre e i figli conducono la loro vita senza la madre. Nella seconda la madre ritorna per poi fuggire di nuovo nella terza. È proprio uscendo dall'ascensore che i bambini trovano la madre fuori di casa intenta ad aspettarli, e sarà ancora in ascensore che Tommi rivela al padre e alla sorella di essersi accorto che le finestre di casa sono tutte buie, segno inequivocabile del fatto che la madre è fuggita di nuovo. Per contrasto, alcune sequenze girate all'aperto

svelano la necessità dei personaggi di una maggior osmosi con l'esterno, basti pensare alle fughe di Tommi sui tetti o alla mattinata trascorsa da Tommi insieme alla madre al luna park.

Per concludere questo percorso attraverso le figure dei padri soli mi soffermerò brevemente su *Scialla!* Questo film, proprio perché esamina il rapporto padre e figlio in chiave decisamente più comica e leggera, sarà funzionale a mettere in luce l'attualità di questa realtà in Italia, testimoniata anche dal fatto che venga veicolata attraverso generi cinematografici molto diversi fra loro. Il film di Francesco Bruni racconta la storia di Bruno, ex professore e scrittore, che conduce una vita molto tranquilla e si mantiene dando lezioni private e facendo il ghostwriter.<sup>30</sup> La madre di Luca, uno dei suoi alunni, gli rivela che il ragazzo è suo figlio e glielo affida per sei mesi. Bruno si ritrova così improvvisamente non solo a essere il padre di un quindicenne ma anche a dover agire in qualità di questo ruolo. Proprio lui che sulla non omologazione ai valori correnti e sulla libertà ha improntato la sua esistenza, deve ora organizzare la vita di un adolescente, aiutarlo a studiare, accompagnarlo a scuola per assicurarsi che ci vada, soccorrerlo per salvarlo da personaggi poco raccomandabili. Nonostante la leggerezza, il film dipinge bene lo scontro generazionale, uno scontro che avviene anche quando il padre rappresenta l'esatto opposto dell'autorità paterna. Il film mette in evidenza il fatto che non sia così naturale "fare il genitore," nel caso specifico il padre, educare e stabilire una

---

<sup>30</sup> Interpretato da Fabrizio Bentivoglio, il personaggio è chiaramente ispirato al protagonista di *Big Lebowski (Il grande Lebowski 1998)* non solo per il suo stile di vita ma anche per l'abbigliamento, basti pensare alla camicia hawaiana e ai pantaloni corti. Inoltre, entrambi i personaggi celano dietro alla svogliatezza e al disimpegno del presente un forte *engagement* nel passato. Jeffrey Lebowski è infatti uno dei firmatari del Port Huron Document, di cui si è già parlato in II.1, mentre possiamo intuire la passione di Bruno per la letteratura e la cultura attraverso gli occhi di un suo ex studente che a distanza di anni ricorda ancora a memoria una poesia di Pier Paolo Pasolini.

relazione di fiducia e responsabilità reciproche anche quando non si devono affrontare situazioni limite o problemi enormi, quali l'handicap, la morte o l'abbandono da parte della madre.

In questo capitolo ho esaminato le modalità con cui viene rappresentato il tema della famiglia privata del materno attraverso gli sguardi di cinque registi diversi (Amelio, Luchetti, Rossi-Stuart, Salvatores, Bruni), i cui film spaziano dal road movie al dramma, dal thriller alla commedia. Questa varietà di autori e di generi deriva dal fatto che non ci sono ancora registi specializzati nel tema o generi specifici da adottare. Al contrario, il tema del padre single viene spesso affiancato da altri quali l'abuso sui minori, l'handicap, l'incidente sul lavoro, il delitto o la precarietà economica in genere. Ciò significa che nel cinema italiano la rappresentazione del padre solo viene sempre abbinata a situazioni di marginalità sociale o economica. In alcuni casi, come per esempio nella *Nostra vita* e in *Come dio comanda*, emergono reminiscenze del familismo amorale, senza che tuttavia questo diventi il problema centrale del film. A questo si aggiunga che il familismo viene presentato dai registi con una certa *bonarietà*, come un eccesso di amore nei confronti del padre, dei figli o del fratello, e usato per caratterizzare i personaggi più che per cristallizzare o condannare un costume italiano. Se la perdita della madre è sempre vissuta come un trauma, nella *Nostra vita* e in *Come dio comanda* la sua assenza sembra essere l'antecedente diretto del familismo amorale: da un lato il desiderio del padre di risarcire almeno economicamente la perdita, dall'altro il legame fortissimo che lega padre e figlio. Infine, la conquista della fiducia e l'assunzione della responsabilità reciproca sono al centro di tutti i film, i cui personaggi intrattengono relazioni diverse con l'esterno,

variando dalla chiusura totale (*Come dio comanda* e *Anche libero va bene*) alla diffidenza nei confronti dell'altro (*Le chiavi di casa*), all'apertura (*La nostra vita* e *Scialla!*).

## II.4 La statua e il ballerino: le coppie gay di Ferzan Özpetek

Per esaminare le coppie gay<sup>31</sup> in alcuni film di Ferzan Özpetek partirei dallo studio di Angela Dalle Vacche *The Body in the Mirror*, in cui il cinema è messo in stretta relazione con il pensiero storicistico di Giambattista Vico, Benedetto Croce, Giovanni Gentile e Antonio Gramsci. In questo libro Dalle Vacche ha usato l'immagine della statua e quella del ballerino per analizzare la storia del cinema nazionale italiano –dall'epoca del muto a quella contemporanea–, individuando nell'opera lirica e nella commedia dell'arte le due maggiori influenze che agiscono sul cinema italiano. Il corpo allo specchio del titolo è la “national self image” che si riflette sullo schermo.

Enjoying a privileged status in Italian culture, opera and the commedia dell'arte occupy antipodes of size and focus. Opera, taking a monumental view, specializes in the spectacle of public history, or macrohistory. The commedia dell'arte,

---

<sup>31</sup> L'omosessualità è sempre più presente nel cinema contemporaneo straniero e in modi sempre più espliciti sia nelle commedie che nei film drammatici. In alcuni film l'omosessualità è soltanto una componente combinata con altre storie eterosessuali – come in *Together-Insieme (Tillsammans)* diretto da Lukas Modysson nel 2000– mentre in altri è il fulcro della vicenda –come per esempio nella commedia spagnola *Reinas - Il matrimonio che mancava* diretto da Manuel Gómez Pereira nel 2005. Modysson racconta la storia di una comune svedese all'interno della quale, insieme a molte famiglie disfunzionali, troviamo anche una lesbica con marito e figlio. *Reinas*, invece, narra i giorni che precedono i primi matrimoni gay in Spagna dal punto di vista non solo della coppia omosessuale che si deve sposare ma anche delle loro famiglie. I film drammatici trattano temi legati all'omosessualità molto diversi fra loro. Lisa Cholendko nei *Ragazzi stanno bene (The Kids Are All Right)* 2010 narra la vicenda di una coppia di donne statunitensi che ha avuto due figli ricorrendo a un anonimo donatore di sperma. Quando la figlia più grande diventa maggiorenne decide di conoscere l'identità del padre biologico. In altri, invece, vediamo un personaggio che non accetta la propria sessualità e finge di appartenere all'altro sesso, come nel francese *Tomboy* (2011) di Céline Sciamma o nell'inglese *Albert Nobbs* (2011) di Rodrigo Garcia. Infine, a complicare il filone dei figli alla ricerca della madre o del padre di cui si è già parlato, si aggiungono quelli in cui il figlio scopre che il genitore ha cambiato sesso, come in *Todo sobre mi madre* e in *Transamerica* (2011) di Duncan Tucker.

keeping its attention to the human scale, focuses on the spectacle of daily life, or microhistory. (Dalle Vacche 4)

Dalle Vacche usa l'immagine della statua per rileggere il cinema fascista e il corpo del ballerino per quello neorealista, e si avvale di entrambe per esaminare alcuni film di Bernardo Bertolucci, Lina Wertmüller, Federico Fellini, Liliana Cavani, Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola, Paolo e Vittorio Taviani. Ciò che mi interessa fare qui è esplorare non tanto l'identità nazionale quanto quella familiare in alcuni film di Ferzan Özpetek attraverso le figure della statua e del ballerino. In particolare, nelle *Fate ignoranti* e in *Mine vaganti* la statua simboleggia la famiglia tradizionale, che potrebbe essere il corrispettivo della macrostoria, mentre il ballerino, inteso come documento vivente o microstoria, rimanda alle contraddizioni e al cambiamento della famiglia nella società contemporanea. Il ballo corrisponde ai nuovi modelli familiari perché rappresenta la flessibilità del corpo, l'arte in movimento, ovvero un'arte performativa e permeabile ai cambiamenti dell'ambiente in cui si realizza. Al contrario la statua, come la famiglia tradizionale, resta immobile rispetto a ciò che la circonda. Tuttavia, nonostante la sua rigidità e la sua sostanziale impermeabilità ai cambiamenti, viene anch'essa trasformata dallo scorrere del tempo che la consuma e la erode, esattamente come è successo e continua ad accadere all'istituto familiare.

Allargando lo sguardo a tutti i film di Özpetek ci si accorge che il rapporto tra passato e presente, tra la famiglia tradizionale e quella contemporanea è sempre presente perché il regista salda la fluidità del mondo contemporaneo ad un passato più rigido ma anche misterioso e ambiguo, che emerge lentamente aiutando i personaggi a comprenderlo e a comprendersi. Passato e presente, macrostoria e microstoria si intrecciano non solo nei due film già citati ma anche in altri, basti ricordare *Il bagno*

*turco* (1997), *La finestra di fronte* (2003) e *Cuore sacro* (2005). Il passato affiora da luoghi fisici, rispettivamente dal bagno turco, dal ghetto ebraico di Roma o dal palazzo che la protagonista eredita. Il cambiamento e la possibilità che il presente offre di vivere la propria diversità senza maschere vengono tradotti dai rapporti fisici tra uomini all'interno di questi luoghi, dal ballo o dal corpo nudo della protagonista che si spoglia in pubblico.<sup>32</sup> Si tratta sempre del corpo in movimento, del corpo nudo, della sua flessibilità rispetto all'immobilità e alla rigidità delle strutture architettoniche del passato. Ma è nelle *Fate ignoranti* e in *Mine vaganti* che Özpetek articola il suo discorso avvalendosi proprio delle figure della statua e del ballerino.

*Le fate ignoranti* si apre con una sequenza in un museo di arte classica all'interno del quale si muove una donna elegante pedinata da un uomo in abito scuro. Mentre osservano le statue antiche i due personaggi, Antonia e Massimo, intrecciano un esercizio di seduzione tutto giocato sul voler e sul non voler sapere. Recitano la parte di due sconosciuti che si sono incontrati per caso in un museo, anche se scopriremo alla fine della sequenza che sono sposati da molti anni. Le statue che li circondano sono erose dal tempo, che ha fatto cadere molti nasi e arti dai corpi. La macchina da presa le mutila ulteriormente, mostrandoci solo i corpi e lasciando fuori campo i volti, e viceversa. La scelta di iniziare così un film, che racconta la dolorosa scoperta da parte di una donna

---

<sup>32</sup> Questa sequenza rimanda direttamente a quella di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini in cui il personaggio del padre (interpretato da Massimo Girotti, che come vedremo Özpetek usa in *La finestra di fronte*) si spoglia metaforicamente della sua fabbrica, donandola agli operai, e letteralmente dei suoi vestiti, restando nudo alla Stazione Centrale di Milano. Mi sembra una citazione non casuale visto che il tema del film di Pier Paolo Pasolini è proprio quello della dissoluzione della famiglia e della società borghese e tradizionale. Si veda Murri 97-104.

vedova di essere stata tradita dal marito con un uomo, mi sembra abbia un significato preciso.

La coppia elegante, che si dà appuntamento in un museo di arte classica, rappresenta un'epoca lontana ma non ancora del tutto superata. Per dirla con Urlick Beck, le famiglie tradizionali sono istituzioni zombie, sospese tra la vita e la morte ma, nonostante siano state erose dal tempo, la loro materia persiste come quella delle statue. Dopo la morte del marito in un incidente stradale, la donna scopre che lui la tradiva. Lo scopre leggendo una dedica dietro a un quadro che, non a caso, è di arte contemporanea.<sup>33</sup> Spinta dal desiderio di capire meglio (e quindi di voler sapere), decide di incontrare l'amante che, non solo si rivela essere un uomo, ma le apre anche un mondo nuovo, quello dell'altra, assolutamente non convenzionale, famiglia di suo marito. In questo modo arte antica e contemporanea rimandano a due opposte tipologie famigliari, quella tradizionale e quella contemporanea.

Questo schema si ripete anche in altri film di Özpetek. Le statue, infatti, ritornano sia nella *Finestra di fronte* che in *Mine vaganti*. Nel primo caso si tratta di una breve sequenza in cui un anziano signore, Davide,<sup>34</sup> che ha perso la memoria, inizia a ricordare non tanto il suo presente ma un passato lontano, quello degli anni del Fascismo quando lui viveva una relazione, segreta perché inaccettabile, con un altro uomo, Simone. Dopo aver scoperto che i nazisti stavano per deportare la comunità ebraica nei lager tedeschi, si trova di fronte a un bivio: avvisare prima il suo amante o tutta la comunità che non ha mai accettato la sua identità omosessuale. Con dolore opta proprio per quella comunità

---

<sup>33</sup> L'autore del quadro è lo stesso Özpetek. Nel film si parla di un autore del tutto immaginario: Joseph Lanti.

<sup>34</sup> Interpretato da Massimo Girotti.

che lo costringeva a vivere clandestinamente la sua passione, nel tentativo di affermare la propria dignità e con essa quella del suo amore proibito. Le immagini materializzano i suoi ricordi, inquadrando delle statue che lo osservano mentre nasconde, proprio dietro di loro, un bigliettino per l'amato. Le statue sono gli unici testimoni della relazione segreta di Davide, immobili e mute osservano dall'alto i suoi movimenti, traducendo l'impossibilità per i due giovani di vivere apertamente la loro passione.

In *Mine vaganti* Özpetek traduce in immagini la crisi della famiglia tradizionale, questa volta messa sotto scacco dalla presenza di due figli maschi omosessuali, vissuti dai genitori come una terribile vergogna. Esattamente come nelle *Fate ignoranti* e nella *Finestra di fronte* le statue di pietra, consumate dal tempo, rappresentano l'invecchiamento ma anche la persistenza dell'istituzione familiare e delle sue regole. Numerosi sono i momenti in cui la famiglia borghese fa colazione, pranza o cena su una grande terrazza le cui balaustre sono sormontate da statue di pietra. Immobili e silenziose, erose dal tempo, le statue sembrano osservare dall'alto le tappe dello sgretolamento della famiglia borghese, che si ostina a non accettare o a far finta che non esistano irregolarità al suo interno: la nonna, la zia non sposata o i due figli omosessuali. Il processo di liquefazione della famiglia è in atto da tempo e non riguarda solo l'omosessualità dei figli maschi. Da un lato, la zia zitella nasconde, o meglio è costretta a nascondere, un passato ribelle, una fuga a Londra con il suo presunto grande amore che la lasciò rubandole anche i soldi. D'altro lato, il plot principale si alterna con un plot secondario che racconta in flashback la vicenda della nonna, costretta a sposare il fratello dell'uomo (Nicola) che amerà per tutta la vita. Una perfezione, quindi, quella di questa famiglia agiata che è solo

apparente e che presenta trasgressioni alle regole in tutte le generazioni che la compongono.

Se nella *Finestra di fronte* Davide e Simone non possono rivelare il loro amore alla comunità in cui vivono, *Mine vaganti* riflette sull'incomunicabilità all'interno delle famiglie tradizionali. Rivelare alla famiglia i propri segreti è difficile, ma non confessarli significa rinunciare alla propria vita. La nonna e la zia hanno accettato un destino deciso da altri, vivendo una vita a metà. I nipoti decidono di liberarsi, svelando ai genitori il proprio orientamento sessuale. Tommaso, che vive da anni a Roma per essere libero dal perbenismo provinciale di Lecce, progetta di dire la verità su se stesso alla famiglia durante una cena con alcuni invitati, tra cui il socio in affari del padre. La presenza di testimoni gli offre la certezza che il padre, consapevole di non poter insabbiare nulla a causa della presenza di "esterni," reagirà in maniera forte cacciandolo di casa e diseredandolo. In questo modo sarà finalmente libero dagli obblighi che lo legano alla famiglia. Tuttavia il fratello, a cui Tommaso ha anticipato il suo piano, lo metterà in atto al suo posto, lasciando Tommaso nella posizione in cui lui era stato per anni. Mentre Tommaso studiava a Roma, il fratello era infatti rimasto a Lecce, fingendo di essere eterosessuale e lavorando nell'azienda del padre.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> La "confessione" alla famiglia della propria omosessualità ritorna in altre due commedie italiane. In *Non pensarci* (2008) di Gianni Zanasi i genitori sono stati male informati da uno dei figli sul presunto lesbismo della sorella. I genitori vorrebbero parlare con lei e farla sentire accettata ma, mentre lo fanno, scoppiano a piangere disperatamente, rivelando il loro vero stato d'animo. La figlia ribalterà la situazione dicendo loro che il fratello ha completamente frainteso la sua situazione e che lei non è affatto lesbica. Al contrario, in *Come non detto* di Ivan Silvestrin (2012) quando, dopo molti tentennamenti, il figlio decide di rivelare alla famiglia la propria omosessualità, scopre che i genitori lo sanno da tempo.

Se le statue rappresentano il simbolo della famiglia tradizionale, il movimento del ballo rimanda alla sua trasformazione. In entrambi i film le sequenze in cui i personaggi ballano svelano le contraddizioni della famiglia tradizionale. Nelle *Fate ignoranti* Antonia, dopo la morte del marito Massimo, inizia a frequentare Michele, l'amante, e la sua "famiglia" alternativa nel tentativo di capire cosa possa aver spinto Massimo a tradire non solo la sua persona ma anche l'istituzione che incarnavano. Il rapporto che si stabilisce tra lei e Michele è ambiguo, perché è animato dal desiderio di entrambi di tenere in vita Massimo e da una curiosità morbosa nei confronti dell'altro che sembra trasformarsi in una possibile attrazione reciproca. Tuttavia Antonia va a una festa che è rivelatoria della diversità dell'altro. Alla festa Michele balla in modo sensuale con altri uomini, sgombrando il campo da ogni possibile equivoco. La visione dei corpi danzanti di questi uomini, che si toccano, si baciano, si strusciano, ha un impatto violento sull'immaginario di Antonia ma al contempo le permette di vedere, e quindi conoscere, la diversità dell'altro.

Meno traumatico ma altrettanto liberatorio è l'uso del ballo in *Mine vaganti*. Per la famiglia tradizionale che non vuole vedere l'omosessualità dei figli, ogni occasione si traduce nella possibilità di negare ciò che non si vuole vedere, e quindi provare a conoscere. Il compagno di Tommaso con alcuni amici, tutti omosessuali, va a trovarlo per vedere cosa lo trattenga nella casa familiare. I genitori accolgono gli amici di Tommaso con entusiasmo e, nonostante il loro orientamento sessuale sia evidente, li percepiscono e li "pubblicizzano" come eterosessuali pronti a conquistare tutte le ragazze di Lecce. Le uniche che sembrano intuire qualcosa sono le persone "irregolari" della famiglia, la zia e soprattutto la nonna. Anche Alba, la nuova collega e amica di

Tommaso, è animata dal desiderio di capire. Per Alba la verità diventa chiarissima in spiaggia, quando gli amici di Tommaso si mettono a ballare nell'acqua e lei si unisce a loro in una danza che simboleggia l'accettazione della loro diversità e la comunione con essa.

Nella sequenza finale del film, che unisce il presente e il passato al suo interno, il ballo è una metafora ancora più evidente della liquefazione della famiglia tradizionale. La processione per il funerale della nonna si svolge per le strade di Lecce ed è accompagnata dalla voce over della nonna che legge il proprio testamento, ricordando il suo arrivo nella città pugliese. Le sue parole materializzano il suo corpo e quello dello zio Nicola. Entrambi sono giovani e bellissimi. Entrano nell'inquadratura della processione spostando l'attenzione e il tempo della macchina da presa che, senza stacchi di montaggio, li segue alla festa del matrimonio di tanti anni prima tra lei e il fratello di Nicola. Passato e presente si saldano in un'unica inquadratura, ribadendo ancora una volta l'osmosi tra il prima e il dopo, e l'accettazione (almeno parziale) del cambiamento attraverso la comunione del ballo. Tutti gli invitati di allora, infatti, ballano e la nonna si unisce al promesso sposo mentre l'amato Nicola li osserva. Nicola si muove tra i danzanti e invita la zia, mostrando che tra gli ospiti ci sono anche i personaggi del presente. Alba balla con il fidanzato di Tommaso, la madre con uno dei ragazzi omosessuali mentre a osservarli è lo stesso Tommaso, testimone della trasformazione in atto.

Questa stessa fluidità tra un presente e un passato che contiene letteralmente i personaggi del presente caratterizza anche la *Finestra di fronte*. Per ben due volte, infatti, un movimento da sinistra verso destra della macchina da presa connette due sfere emotive e temporali lontane tra loro. Nel primo caso, una sequenza ci mostra Giovanna,

la giovane donna che ha accolto in casa sua Davide,<sup>36</sup> e lo stesso Davide affacciati alla finestra. Lei sta attraversando una crisi matrimoniale di cui Davide ha percepito qualche sintomo. Parlano della famiglia di lei e della fortuna che, secondo Davide, è il poter vedere il proprio amore invecchiare, una fortuna che a lui è stata negata dalla storia. Una musica che proviene da fuori li avvolge. Lui le chiede di ballare. I personaggi ballando si dirigono verso destra nell'appartamento mentre la macchina da presa li segue con un movimento continuo dall'esterno, che li visualizza prima attraverso la finestra per poi passare a inquadrare il muro esterno della casa, e ritrovarli alla finestra della stanza adiacente. La musica è la stessa ma l'ambiente è cambiato, altri personaggi danzano intorno a loro, Davide è giovane e lancia sguardi a un altro uomo che intuimmo essere Simone, il suo innamorato.

La seconda sequenza è quella in cui Giovanna, sola nella sua cucina legge una lettera di Davide indirizzata a Simone. Sulla voce over di Davide che recita la lettera, la macchina da presa si muove e, grazie a una parete scura che si trasforma nella corteccia di un albero, va a inquadrare Giovanna e Lorenzo, l'uomo di cui è lei segretamente innamorata e che incarna una possibile via di fuga dalla noiosa vita coniugale con il marito e i due figli. Sono seduti su una panchina al parco e leggono insieme la lettera, galeotto del loro primo bacio. È proprio quell'amore proibito tra due uomini, un amore del passato stroncato dal nazismo e dai campi di concentramento dove morirà Simone, che permette l'amore diverso ma ugualmente clandestino e destinato a soccombere tra Lorenzo e Giovanna.

---

<sup>36</sup> Davide, come si è già detto, è un uomo anziano che ha perso la memoria. L'unica cosa che Davide crede di ricordarsi è il suo nome, Simone, che invece scopriremo essere il nome del suo amante morto nei campi di concentramento. Affinché il mio discorso risultasse chiaro, ho chiamato i personaggi con i loro nomi.

Qui è la macchina da presa ad incarnare il movimento del ballo e la flessibilità, muovendosi tra passato e presente, tra ambienti lontani fra loro. Questa sequenza rimanda a quella in cui la macchina da presa compie un movimento circolare intorno a Lorenzo, Giovanna e Davide che si sono fermati a bere qualcosa in un bar all'aperto. Davide si è seduto a quel bar come per un gesto meccanico, a rivelare che si tratta di un posto dove è, o meglio era, solito andare. La macchina da presa avvolge i personaggi con un movimento a spirale, che riproduce i percorsi della mente di Davide, incapace di ricordarsi il suo presente ma assalito dal passato. Al bar chiede prima di un cameriere, che ovviamente non lavora più lì, e poi inizia a parlare a Lorenzo, il cui aspetto materializza quello di Simone mentre la macchina da presa li avvolge con il suo movimento rotatorio. Movimento interrotto soltanto quando il fantasma di Simone si alza e Davide lo segue mentre, dietro di loro, si muovono anche Lorenzo e Giovanna.

Al centro del cinema di Özpetek c'è questa riflessione sul passato e sul presente, e su come il passato continui a rivivere nel presente delle famiglie contemporanee, il cui cambiamento deriva proprio da elementi latenti ma cristallizzati in un tempo precedente. La famiglia contemporanea ha superato la monumentale rigidità dell'istituto del passato, chiuso nei confronti di qualsiasi alternativa comportasse un reale cambiamento. Solo l'ubiquità della macchina da presa, che si muove tra ambienti e tempi diversi e che mima movimenti della danza, come per esempio la piroetta, unita alla flessibilità dei corpi dei personaggi intenti a ballare possono penetrare nella porosità delle statue, restituendo vitalità a un'istituzione erosa dal tempo attraverso lo sgretolamento dei suoi valori.

Dopo aver analizzato la rappresentazione dei cambiamenti dell'istituto familiare e dell'emergenza di nuovi modelli, come i padri single e le coppie omosessuali, all'interno di una riflessione più ampia sui mutati equilibri socio-economici a livello globale, passerò ad esaminare la condizione delle donne e madri single, a cui è dedicato il quinto capitolo della Seconda Parte della mia ricerca. Questo capitolo è un *case study* sull'opera di Francesca Comencini che, a mio avviso, è la regista che meglio ha interpretato e sintetizzato la condizione della donna e della madre single nell'Italia contemporanea. A differenza dei film di Özpetek e di Cristina Comencini, quelli di Francesca Comencini non sono interessati al passato e alle sue interazioni con il presente. Come vedremo nel prossimo capitolo, questa regista rappresenta la realtà contemporanea delle donne e delle madri single, collocandole nella società e nelle istituzioni del loro tempo per agire attivamente su di esse e rispondere concretamente alle esigenze reali dei nuovi modelli familiari.

## II.5 Dalla rappresentazione artistica alla rappresentanza politica:

### le donne/madri sole di Francesca Comencini

#### *Favole realistiche al femminile*

La famiglia italiana, o meglio le sue deformazioni e il suo displacement nella società contemporanea, è uno dei temi principali nella produzione cinematografica e letteraria di Francesca Comencini. Se si escludono, infatti, i documentari –dedicati a Elsa Morante, al regista attore Carlo Cecchi (entrambi del 1997), alla nuova classe operaia italiana, *In fabbrica* (2007), alle tragedie del G8 di Genova, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002) e dell’Aquila (2009)– i suoi film si occupano tutti di famiglie del presente. A partire dal libero adattamento dalla *Coscienza di Zeno*, *Le parole di mio padre* (2001),<sup>37</sup> fino a *Un giorno speciale* (2012), passando per *Mobbing - Mi piace lavorare* (2004), *A casa nostra* (2006) e *Lo spazio bianco* (2009). A questi si aggiunga che il romanzo pubblicato dalla Comencini nel 2011 si intitola proprio *Famiglie*, e pone al centro della narrazione le vicende di una madre sola e dei suoi due figli.

Ma se in *Le parole di mio padre* l’obiettivo era puntato sul rapporto padre e figlio, e in particolare sui non detti tra le due figure maschili, l’interesse della Comencini si è sempre più spostato verso l’universo femminile, e soprattutto sui rapporti tra madre e figli/e e sulle dinamiche tra questi come nucleo familiare e lo Stato o la società contemporanea italiana. Una condizione, quella materna e in particolare quella di madre single, che la Comencini ha esplorato ampiamente in una serie di “favole realistiche,” come lei stessa le ha definite, sul lavoro, sul denaro, sulla nascita. Con favola realistica la

---

<sup>37</sup> L’adattamento cinematografico della Comencini prevede uno spostamento spazio temporale, ambientando la vicenda di Zeno Cosini nella Roma contemporanea.

regista intende una storia a metà tra il documentario e la finzione, dove questi due generi di fatto si compenetrano, propendendo a volte più in una direzione o nell'altra. Queste favole realistiche non hanno nulla a che fare con film come *La vita è bella* (Roberto Benigni 1997) per esempio. Nel senso che non si tratta di una deformazione della realtà volta a rendere questa realtà comprensibile, e quindi accessibile e accettabile per un bambino e per lo spettatore contemporaneo, che di fatto è il prolungamento del bambino. I film della Comencini partono da diverse vicende vere la cui combinazione produce la storia narrata dal film senza di fatto aggiungere nulla e nello stesso tempo trasformando le diverse realtà in una parabola su quel problema. Inoltre, la vocazione documentaristica della Comencini si apre spesso all'immaginario onirico, che interviene a rappresentare gli stati d'animo, le paure e le angosce delle sue protagoniste.

Nei suoi film ci sono molte donne sole calate nella realtà italiana: madri single in genere (*Mobbing*, *Lo spazio bianco*),<sup>38</sup> e nello specifico donne che vorrebbero un figlio ma non possono averlo (*A casa nostra*), donne che lo hanno ma per questo non vorrebbero dover perdere il loro lavoro (*Mobbing*), donne che non volevano figli ma alla fine sono contente di averli (*Lo spazio bianco*). Il mio studio si concentrerà soprattutto su questi tre film. Parlando dello *Spazio bianco*, in un'intervista rilasciata a Gabriella Gallozzi, la Comencini ha dichiarato:

non mi interessava fare un film sulla *putrefazione* della famiglia tradizionale, quanto piuttosto raccontare come siano belle le altre. Dare un messaggio positivo, insomma, attraverso una *favola realistica* che parla di una nascita. Che dica come le donne possano scegliere, come possano ottenere il rispetto. Se tanti uomini e tante donne si identificano nelle cronache di palazzo Grazioli, per fortuna non per tutti è così. E anzi, forse siamo noi la maggioranza. (corsivi miei)

---

<sup>38</sup> La madre single così come la donna che non può avere figli sono al centro anche del romanzo della Comencini *Famiglie*.

Non è un caso che la Comencini faccia un riferimento diretto alla realtà contemporanea italiana citando Palazzo Grazioli, che nel 2009 era la dimora romana di Silvio Berlusconi. Nei suoi film la regista vuole dare spazio a storie diverse non solo da quelle che raccontano la famiglia tradizionale ma anche da quelle a cui abbiamo assistito in questi ultimi anni. I comportamenti di molti politici, primo fra tutti Berlusconi che nel 2009 era il Presidente del Consiglio, hanno offerto una rappresentazione dell'universo femminile alquanto denigratoria e offensiva per chi, come le protagoniste dei film della Comencini, fa di tutto per difendere la propria dignità.

Insieme alla sorella Cristina, la regista è una delle fondatrici e promotrici del movimento nazionale *Se non ora quando*, che nasce proprio dall'indignazione nei confronti dello spettacolo continuo della mercificazione del corpo femminile.<sup>39</sup> *Se non ora quando* è un movimento nato proprio per dare voce alle difficoltà incontrate da moltissime donne sul lavoro e durante la maternità, e per difenderle dalle numerose pressioni e violenze a cui sono quotidianamente esposte. Nonostante negli anni Settanta l'Italia abbia avuto uno dei movimenti femministi più forti d'Europa, la parità tra i sessi è rimasta "una bella idea non del tutto realizzata."<sup>40</sup> La condizione delle donne in Italia è resa ancor più difficile dall'ondata di arcaismo e oscurantismo che ha dominato gli ultimi anni, in cui si sono viste troppo spesso donne premiate più per la loro bellezza e leggerezza che per le loro effettive competenze.

---

<sup>39</sup> La mercificazione del corpo femminile, come vedremo, è uno dei temi principali del film *A casa nostra*.

<sup>40</sup> Cito direttamente da un'intervista televisiva a Cristina Comencini che, insieme alla sorella di Francesca, è stata tra le fondatrici e organizzatrici del movimento *Se non ora quando*. L'intervista di Daria Bignardi si è tenuta durante la puntata del 2 novembre 2011 della trasmissione da lei diretta *Invasioni Barbariche*. L'intervista è visionabile su YouTube : [http://www.youtube.com/watch?v=TCZksoUwY\\_E](http://www.youtube.com/watch?v=TCZksoUwY_E)

Lo sforzo di Francesca Comencini nelle sue opere è quello di rappresentare l'altro volto dell'universo femminile, portando sullo schermo cinematografico o sulla pagina letteraria la realtà di donne madri e lavoratrici che lottano affinché i loro diritti vengano rispettati. Il romanzo *Famiglie* e i film *Mobbing*, *A casa nostra*, *Lo spazio bianco* e *Un giorno speciale* rappresentano le difficoltà incontrate dalle donne italiane nel mondo del lavoro e nella maternità, rivolgendo un'attenzione particolare alle nuove forme di famiglia. Data per assodata la "putrefazione" della famiglia tradizionale italiana nella fiction come nella realtà, la Comencini e, come si è già visto, altri registi contemporanei stanno indagando la conseguente emergenza di modelli famigliari alternativi come le coppie di fatto, le coppie gay o i genitori single. Nel caso di Francesca Comencini questa indagine è anche una battaglia politica affinché le politiche famigliari italiane vengano adeguate alla condizione reale dell'istituto familiare e alle nuove forme che sta assumendo. I personaggi femminili della Comencini, quindi, non rappresentano tanto la famiglia tradizionale ma la sua crisi e la conseguente proliferazione di modelli alternativi. Per dirla con Judith Butler, si tratta di una rappresentazione artistica che mira anche a ottenere una rappresentanza politica,<sup>41</sup> proprio quando la famiglia tradizionale, patriarcale

---

<sup>41</sup> In *Antigone's Claim* Butler rilegge *Antigone* di Sofocle, sovvertendo la nota interpretazione di Hegel, incentrata sull'opposizione famiglia e Stato. Hegel, infatti, vede nella contrapposizione tra Antigone e Creonte lo scontro tra le ragioni private legate alla legge divina e quelle pubbliche legate alla legge dello Stato, e il prevalere delle seconde sulle prime. Butler rifiuta questa interpretazione e individua nell'eroina di Sofocle il simbolo della crisi della famiglia e dell'avvento di nuovi modelli famigliari non convenzionali. Per Butler, Antigone non si identifica con l'istituto familiare ma con la sua deformazione e il suo *displacement*: "But can Antigone herself be made into a representative for a certain kind of feminist politics, if Antigone's own representative function is itself in crisis? As I hope to show in what follows, she hardly represents the normative principle of kinship, steeped as she is in incestuous legacies that confound her position within kinship. And she hardly represents a feminism that might in any way be unimplicated in the very power that it opposes. Indeed, it is not just that, as a fiction, the

e cattolica, ha ancora un peso molto forte e in molti casi si muove in difesa dei propri diritti contro quelli di tutti gli altri modelli di famiglia esistenti.

*Mobbing, A casa nostra e Lo spazio bianco* si prestano a una doppia analisi. In primo luogo, nelle sezioni dedicate ai film analizzerò la rappresentazione degli stati d'animo e delle angosce delle protagoniste di fronte a una società molto spesso assente e a uno Stato che non tutela, o tutela solo parzialmente, la loro condizione di donne single, madri e/o lavoratrici. Esaminerò le modalità attraverso cui l'immaginario delle protagoniste trasforma la rappresentazione della realtà in cui vivono, e in particolare come le loro angosce e i loro desideri condensino e "displace" la rappresentazione delle città in cui si muovono (Roma, Milano, Napoli). Tutti e tre i film si configurano come un viaggio di formazione per le protagoniste che progressivamente diventano più adulte e più consapevoli di se stesse e dei propri diritti. Questi movimenti interiori risuonano con gli spostamenti che le protagoniste compiono nelle città in cui risiedono: Roma è rappresentata come una discesa agli inferi per Anna; Milano è rappresentata come il luogo in cui Rita capisce meglio se stessa attraverso l'incontro con alcuni personaggi che sembrano proiezioni del suo inconscio; Napoli permette a Maria di esplorare destini femminili diversi ma per alcuni aspetti anche molto simili al suo. Infine, metterò in luce come questa tendenza onirica sia parte integrante della vocazione essenzialmente documentaristica del cinema della Comencini. In un'intervista rilasciata a Ilaria Gatti la regista dichiara:

---

mimetic or representative character of Antigone is already put in question but that, as a figure for politics, she points somewhere else, not to politics as a question of representation but to that political possibility that emerges when the limits to representation and representability are exposed" (2).

Non sono una regista visionaria: per me gli spazi e gli ambienti devono essere rigorosamente corrispondenti a degli spazi interiori.

Mi piacerebbe saper mostrare gli spazi in modo che possano rappresentare lo stato d'animo del personaggio. Bisogna essere molto precisi nella scelta degli ambienti. Mi piace fare sopralluoghi, andare in giro e riuscire a far raccontare dai luoghi cose precise che corrispondano ai personaggi. Con questo criterio lavoriamo con Paola. (Gatti 81)<sup>42</sup>

In secondo luogo, nelle ultime due sezioni del capitolo, esaminerò come la regista inserisca all'interno dei propri film problemi relativi al diritto italiano, e in particolare al Diritto di Famiglia: la presenza del sindacato in difesa delle lavoratrici in *Mobbing*; le azioni della Guardia di Finanza nei confronti della dilagante corruzione che domina Milano e il suo intervento per prevenire che anche i bambini senza genitori vengano ridotti a pura merce di scambio in *A casa nostra*. E ancora, le limitazioni e i problemi che le madri single incontrano nel momento in cui il partner non riconosce il figlio ne *Lo spazio bianco*. L'analisi combinata di questi due aspetti dovrebbe restituire un quadro articolato della realtà delle famiglie con un solo genitore, in questo caso la madre.

### ***Mobbing: incubi a occhi aperti in una Roma spettrale***

*Mobbing* nasce da un documentario realizzato dalla Comencini per la Confederazione Generale del Lavoro, uno dei principali sindacati italiani, ed è basato sui racconti veri di alcune donne che sono state *mobbizzate*, ovvero sono state sottoposte sul lavoro a un trattamento persecutorio mirato a spingerle a licenziarsi.<sup>43</sup> Il film mette in

---

<sup>42</sup> Con Paola la regista allude alla sorella Paola Comencini che è la scenografa di alcuni suoi film (*Le parole di mio padre*, *A casa nostra*, *Mobbing* e *Lo spazio bianco*).

<sup>43</sup> Il film si apre con questa dedica: "Questo film è tratto da storie vere. È stato realizzato con il generoso contributo dei tanti che vi hanno partecipato. A tutti, grazie." La Comencini prima di realizzare questo film aveva girato un documentario sul mobbing per la CGL. Fatta eccezione per Nicoletta Braschi e Camille Dugay Comencini, gli attori sono sindacalisti e impiegati veri.

immagini esperienze vissute in prima persona da lavoratrici italiane, fatti reali che scivolano facilmente nell'incubo per chi li sta vivendo. In *Mobbing* si compenetrano documentario e finzione ma anche veglia e incubo. Anna (Nicoletta Braschi) è una donna separata dal marito da cui ha avuto una figlia, Morgana, e lavora come segretaria capocontabile in un'azienda. Per lei il lavoro è fondamentale perché le permette di mantenere la figlia e il proprio padre, che vive in una casa di cura. In seguito a una fusione societaria, l'azienda in cui lavora viene assorbita da una multinazionale. Proprio per la sua situazione familiare, donna sola con una figlia a carico, Anna appartiene a una categoria protetta di lavoratrici, ed è per questo invisata al nuovo direttore. Viene presto rimossa dal suo ruolo. Le vengono affidate una serie di mansioni inutili il cui unico obbiettivo è quello di umiliarla e spingerla a dare le dimissioni. Al declassamento lavorativo fa eco l'isolamento dei colleghi che, terrorizzati di incorrere nella stessa sorte, non manifestano alcuna solidarietà nei suoi confronti.

Anna senza accorgersene passa da una situazione di normalità, in cui è stimata e apprezzata, a una realtà/incubo completamente diversa. Vittima di giochi aziendali per lei incomprensibili, viene umiliata e isolata senza un motivo che lei possa razionalmente individuare. Il direttore le cambia gli incarichi, presentandoli subdolamente come perfettamente adatti al suo profilo. In realtà non fa altro che declassarla ogni giorno di più, sottraendole prima l'ufficio e il computer, e poi la sua dignità. Madre sola di una bambina, Anna accetta passivamente questi cambiamenti pur di non perdere il lavoro, senza accorgersi che lo perderà ugualmente insieme al suo equilibrio psichico.

Completamente annientata da giornate sempre uguali in cui non deve fare nulla e privata di un ufficio, trascorre le sue ore lavorative seduta su una sedia in corridoio di

fianco alla fotocopiatrice. Questa esposizione della sua inutilità rende palpabile ai colleghi il suo fallimento, trasformandola in una sorta di *exemplum* (Gatti 125-6).

L'assenza di stimoli, rapporti, compiti la porta ad assopirsi sotto lo sguardo distratto dei colleghi. Il sonno sembra l'unica via di scampo alla realtà/incubo che sta vivendo. Le deformazioni tipiche del mondo del sogno vengono usate per rappresentare la veglia mentre l'immaginario onirico della protagonista non viene mai rivelato. La regista si limita a mostrarcela mentre dorme.

Emblematica di questa inversione tra la veglia e il sonno è la sequenza in cui Anna, non sapendo dove stare, si nasconde dietro la fotocopiatrice, trovandosi così a osservare la realtà dal punto di vista del pavimento. La sua soggettiva sulle scarpe dei colleghi che le passano davanti senza vederla, essendo lei per terra, viene rinforzata dalla soggettiva sonora che enfatizza il rumore dei loro passi sul pavimento. Il punto di vista a livello del pavimento e l'amplificazione sonora traducono lo stato d'animo di chi sta per essere schiacciato, moralmente e fisicamente. Al declassamento morale corrisponde infatti anche quello fisico. Anna, come uno scarafaggio, osserva i suoi colleghi muoversi lungo il corridoio. Segue un'inquadratura oggettiva dall'alto verso il basso che mostra il corridoio in tutta la sua lunghezza, la fotocopiatrice e Anna acquattata. Si tratta della ripresa in bianco e nero di una delle telecamere di controllo che sono sparse nell'ufficio.

Un'inquadratura analoga chiude la sequenza della festa dopo la fusione societaria all'inizio del film. Entrambe sono inquadrature oggettive in bianco e nero che rivelano come gli impiegati vengano sempre controllati, sia che si divertano sia che siano in crisi, come se il potere volesse essere sempre al corrente dei risultati del proprio operato. Osservati e spiati come animali in uno zoo o prigionieri, gli impiegati sono ridotti a

ombre piatte in bianco e nero che ballano una danza macabra o si nascondono impauriti.

Alla caduta in basso letterale e metaforica ne seguirà un'altra. Aggredita dai magazzinieri, Anna cerca rifugio nel bagno per poi svenire. Questa caduta è l'antecedente diretto della depressione che la assale e per alcuni giorni la costringe a letto, senza lasciarle nemmeno la forza di alzarsi. Ma il vero incubo è quello che precede il sonno e il crollo, e si svolge ogni giorno dal momento in cui Anna esce di casa per recarsi al lavoro. È durante la veglia che la soggettività della protagonista altera il mondo che la circonda, amplificando i rumori,<sup>44</sup> rallentando la sua percezione del reale,<sup>45</sup> proiettando le proprie angosce sugli ambienti circostanti. Una Roma inedita fatta di interni bui, marciapiedi del metrò, squallidi negozi alimentari fa da eco agli stati d'animo della protagonista. La Roma che la Comencini ci mostra è una città priva della solarità che comunemente la caratterizza. Il percorso che Anna deve compiere ogni mattina per andare al lavoro sembra una discesa agli inferi. Prima il viaggio in metrò, nel buio del sottoterra accompagnato da un violento sferragliare di treni. Poi il lungo tunnel cilindrico di plastica, metallo e vetro che la porta in ufficio, i cui ambienti e corridoi sono di un bianco abbacinante.<sup>46</sup> Poi ancora la discesa in archivio. Alla freddezza degli ambienti lavorativi corrisponde quella psicologica dei suoi colleghi, una freddezza e un vuoto che la costringono in stati di dormiveglia mentre diligentemente cerca di svolgere i compiti assurdi che le vengono assegnati.

---

<sup>44</sup> Per esempio, l'angoscioso ripetersi dei "bip" dei pass prima di entrare in ufficio.

<sup>45</sup> Basti ricordare la sequenza in cui lo squillo del telefono viene ripetuto più volte mentre un ralenti traduce la percezione soggettiva di Anna dell'ufficio e dei suoi colleghi.

<sup>46</sup> Si tratta di un ufficio vero: una sede dell'ACEA (Azienda Comunale Elettricità e Acque) che si trova nei pressi di Roma, a Trigoria.

***A casa nostra: fantasmi che si aggirano per Milano***

*A casa nostra* è un film corale la cui struttura, orchestrata dalla stessa Comencini insieme allo sceneggiatore Franco Bernini,<sup>47</sup> è apertamente ispirata a *America oggi* di Robert Altman. Come il film di Altman, infatti, coniuga al suo interno diverse storie che presentano connessioni tra di loro e che vengono riunite nella sequenza finale. I protagonisti della Comencini, però, non si muovono all'interno di Los Angeles ma in una Milano a dir poco spettrale. La città viene quasi sempre ripresa con panoramiche dall'alto di notte o all'alba, prediligendo i grigi palazzi che circondano il Duomo, le case di ringhiera di zone periferiche come la Bovisa, con vista sui binari del treno, o quelle dove lavorano le prostitute.<sup>48</sup> Pur senza presentare riferimenti specifici, il film offre un ritratto della Milano prima socialista e poi berlusconiana con un'attenzione particolare alle famiglie e soprattutto alle figure femminili.

I rapporti tra i personaggi vengono scanditi dal denaro, vero protagonista del film. Ricorrente è l'inquadratura in cui due personaggi si passano delle banconote. Gli uomini d'affari comprano cose e persone, il banchiere Ugo vorrebbe addirittura comprare un figlio per la moglie che non può averne. Il denaro rende merci le persone, siano essi bambini o prostitute di strada (Bianca) e di alto bordo (Elodie). L'abbaglio della facile ricchezza porta persone semplici, come Gerry, ad accettare il ruolo di prestanome per operazioni più grandi di loro. Tuttavia, il denaro è anche la pista che la Guardia di Finanza, capitanata da Rita, segue per scoprire le operazioni illecite di banchieri come

---

<sup>47</sup> Il soggetto è di Francesca Comencini mentre la sceneggiatura è scritta a quattro mani dalla regista e da Franco Bernini.

<sup>48</sup> Ci sono anche alcune sequenze girate di giorno, come per esempio le uscite del padre di Matteo che deve pagare le tasse, il comizio di un politico e il finale davanti all'ospedale Niguarda, dove si incontrano tutte le storie.

Ugo che collabora con politici e magistrati corrotti. Infine, il denaro è una tentazione anche per le persone oneste che amano la cultura e la buona cucina, come nel caso del padre di Matteo.

Questi personaggi intrattengono rapporti più o meno leciti con il denaro che, però, colma sempre le mancanze derivanti da una famiglia assente o insufficiente. Alcuni personaggi sono in cerca di famiglia (Rita, Elodie, Otello e Bianca) mentre altri percepiscono la propria come incompleta (Gerry, Ugo e Lucilla). Perlopiù si muovono per la città come animali notturni incapaci di sostenere i raggi del sole. Come per Anna di *Mobbing*, per molti di loro la veglia è una specie di incubo a occhi aperti da cui vorrebbero fuggire. In questa sezione vorrei analizzare due sequenze che danno corpo agli incubi a occhi aperti di Rita. Oltre a essere il Capo della Guardia di Finanza, Rita è una donna sola e innamorata di Matteo, un ragazzo più giovane di lei da cui vorrebbe avere un figlio. Matteo ha un comportamento ondivago nei suoi confronti e non sembra voler impegnarsi seriamente con lei né diventare padre.

Nella prima sequenza, Rita di notte si aggira per le strade di Milano dopo aver litigato con Matteo. Vede una colluttazione, scende dalla macchina per intervenire e si accorge che si tratta di un uomo che sta picchiando una donna. Li divide, ma quando lui le dice: “Troia, devi stare zitta! Va’ a battere da un’altra parte. Puttana!” Rita estrae la pistola. La ragazza, spaventata dall’arma e dalla determinazione di Rita, difende subito il suo uomo: “Lascialo in pace. Piantala! Ma saran cazzi miei. Ma va a far la buffona da un’altra parte. Trovati il fidanzato. Stronza!” Rita resta lì attonita e li guarda mentre si allontanano, nella consapevolezza che il suo intervento non solo non era richiesto ma è stato letto come un’invasione, una lesione della privacy.

Questi due personaggi non ritornano più durante il film. Sono come un'emanazione della città ma anche la materializzazione dell'inconscio di Rita, una sorta di suo sogno ad occhi aperti. Nell'economia del film, servono solo a farci capire il suo stato d'animo. Attraverso questi due fantasmi urbani l'inconscio di Rita dà un corpo, anzi due, alla propria solitudine. Rita è una donna sola e la sua totale dedizione al lavoro è l'unica risposta che sa dare a questa mancanza. Esattamente come le ricorderà Ugo quando la troverà sulla porta di casa senza preavviso e le chiederà come osi entrare, insultare lui e la moglie senza avere nemmeno un mandato di perquisizione.

RITA: No, voi come vi permettete. Pensate di fare come vi pare, ma questo paese è anche casa nostra.

UGO: Vi piace mettere il naso negli affari altrui, eh? *Tutte* voi che ci date la caccia, *sempre sole* a spulciare le carte giorno e notte come topi. Voi godete, vi leccate le labbra perché ci siamo noi.

RITA: Lei è proprio uno stronzo, lo sa?

Ugo: E lei è una donna sola. La sua solitudine è come una malattia, io la percepisco. La sento come un odore.

RITA: Allora lo senta bene il mio odore. Non le piace? Ci si abitui. Perché io non le darò pace, sono molto testarda e, come dice lei, lavoro giorno e notte. Giorno e notte. (corsivi miei)

Per quanto questa seconda sequenza sia molto realistica, si tratta di una sequenza abbastanza inverosimile, nel senso che il Capo della Guardia di Finanza generalmente non va a casa degli indagati per vedere dove vivono, e soprattutto non lo fa senza mandato. Questa incoerenza a livello narrativo è controbilanciata dal fatto che la sequenza è la più costruita di tutto il film, gli attori conoscono la parte a memoria, le loro posizioni e i movimenti di macchina sono decisi a priori. Siamo agli antipodi rispetto alla sequenza che ho descritto prima, che è tutta improvvisata.<sup>49</sup> Nonostante ciò, da entrambe

---

<sup>49</sup> Francesca Comencini lo racconta in un'intervista contenuta negli Extra del DVD, dove dice anche che questa situazione è successa proprio a lei.

emerge come in un sogno l'inconscio di Rita, la sua profonda solitudine.

Nel caso della sequenza improvvisata, la macchina da presa cerca di seguire i movimenti, spesso imprevedibili, dei tre attori e di comprenderli tutti all'interno della stessa inquadratura, come per sottolineare che la coppia è una proiezione dell'inconscio di Rita, che di fatto sta combattendo contro se stessa. L'ultima inquadratura, infatti, è su di lei ripresa frontalmente mentre li guarda andarsene ma la loro immagine, ovvero la soggettiva di Rita, a noi spettatori è negata. Nel secondo caso, la sequenza è costruita con una serie di soggettive e semisoggettive. Prima vediamo Rita arrivare attraverso una soggettiva dall'alto di Ugo a cui ne segue una dal basso che lo inquadra, a indicare che ora è lei che lo sta guardando. Seguono delle semisoggettive sulla soglia di casa finché lei non si apre un varco ed entra, inquadrata dallo sguardo di lui. Infine, il dialogo diventa frontale, i personaggi si guardano dritti negli occhi e si dicono quello che pensano, passando da una serie di soggettive che li isolano nell'inquadratura per arrivare, proprio quando si parla della solitudine di Rita, all'alternanza rapida di varie semisoggettive che li includono entrambi nel quadro.

Mi sembra che questa sequenza si presti a una doppia lettura. Da un lato, la voce di Ugo risuona con l'inconscio di Rita mentre i loro volti si saldano all'interno delle inquadrature semisoggettive. Ugo sbatte in faccia a Rita la sua solitudine senza alcuna pietà, ma al contempo le sue parole rivelano qualcosa di falsato dalla soggettività di lei. Ciò che colpisce nel loro dialogo è la caratterizzazione di genere che lui dà ai suoi persecutori, o meglio alle sue persecutrici. Ugo infatti non sta parlando della Guardia di Finanza in generale ma delle donne ("Tutte voi ... sempre sole") che indagano su di lui. D'altro lato, se ripensiamo alla storia italiana degli ultimi anni questa caratterizzazione di

genere non sembra così strana come non lo è il fatto che il film sia girato a Milano e che graviti intorno al denaro. Non solo, infatti, il berlusconismo è nato a Milano ma sono state spesso le donne a opporsi al maschilismo del movimento e al modo in cui questo le considerava e le rappresentava. A questo si aggiunga che è stato proprio un magistrato donna, Ilda Boccassini,<sup>50</sup> uno dei principali ostacoli che Silvio Berlusconi ha incontrato a livello giuridico e che lei si è occupata del “caso Ruby.” Alla Boccassini, come vedremo, è ispirato anche il personaggio della donna magistrato nello *Spazio bianco*.

Queste storie di finzione ambientate a Milano si saldano con le vicende italiane degli ultimi trent’anni, mettendo a fuoco alcune tipologie femminili che le hanno attraversate opponendosi o subendole. Da un lato, Rita e la sua ossessione per la legalità e per i diritti delle donne: sarà proprio lei a impedire a Ugo di comprare il bambino della prostituta. D’altro lato, la figura di Elodie, una escort che si ritrova in mezzo a una strada nel momento in cui chi la mantiene, Ugo, decide di farne a meno. La storia di Elodie sembra l’amara conclusione di un altro film di Francesca Comenicini *Un giorno speciale*, che racconta la storia di una ragazzina che, con la complicità della madre, si prostituisce con un politico per ottenere un futuro migliore.

---

<sup>50</sup> Ilda Boccassini, Napoli 7 dicembre 1949, magistrato italiano. Dopo aver prestato servizio presso la Procura di Brescia, viene trasferita a Milano dove si occupa di criminalità organizzata e in particolare dell’infiltrazione mafiosa nell’Italia settentrionale. Dopo le stragi di Capaci e Via D’Amelio chiede il trasferimento a Caltanissetta dove indaga sulle morti di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Dal ’94 torna alla procura di Milano dove si occupa prevalentemente dell’inchiesta Mani Pulite e delle indagini su Silvio Berlusconi e Cesare Previti. Ha seguito anche l’indagine sul “Caso Ruby,” per il quale proprio Berlusconi, nel giugno 2013, è stato condannato in primo grado per i reati di concussione e prostituzione minorile.

### **Lo spazio bianco: *Trasfigurando Napoli e il passato***

Il tema della solitudine femminile ritorna anche nello *Spazio bianco*, adattamento cinematografico del romanzo omonimo di Valeria Parrella. La protagonista Maria è una quarantenne, madre single di una bambina, Irene, nata prematura, la cui gravidanza viene portata a termine dall'incubatrice. Il tempo di Maria è quello dell'attesa: aspetta che sua figlia nasca o muoia. La difficoltà di questo adattamento deriva proprio dal fatto che racconta "la storia di una donna sola che aspetta,"<sup>51</sup> e i temi della solitudine e dell'attesa sono temi molto letterari. Il problema che si poneva alla regista e alla sceneggiatrice era quello di rendere visibili, palpabili, insomma "cinematografiche" questa attesa e questa solitudine. Sceneggiatura e regia ma anche fotografia e scenografia concorrono insieme a rivelare tutta l'angoscia di questa attesa attraverso la rappresentazione esteriore della vita di Maria, dei suoi incontri, dei paesaggi che attraversa, dei luoghi in cui soggiorna. Lo fanno ricorrendo a un immaginario onirico e mentale che trasfigura il passato e lo spazio in cui si muove la protagonista. L'attesa costringe Maria a fare i conti con il suo passato più recente e con Napoli, la città dove ha scelto di vivere. Una serie di flashback ricostruisce gli ultimi mesi della sua vita attraverso sequenze che sembrano appartenere più alla dimensione onirica che a quella del reale. A queste si aggiungono alcune immagini mentali che rivelano i suoi pensieri più profondi.

La macchina da presa della Comencini riprende Maria da vicino, da dietro, di fianco, frontalmente e dall'alto senza lasciarla mai, come se volesse muoversi in simbiosi con lei per entrare nella sua intimità. Alterna soggettive strettissime sul personaggio, dettagli a *plongé* larghissime, che ricostruiscono la planimetria degli spazi da una

---

<sup>51</sup> Da un'intervista a Francesca Comencini contenuta negli Extra del DVD.

prospettiva verticale. Lo spazio in cui Maria si muove, la città di Napoli, viene completamente reinventato dalla sua percezione soggettiva. Napoli appare come una città deserta e silenziosa, caratterizzata da colori freddi che la rendono più simile a una città nordica che mediterranea.<sup>52</sup> Le passeggiate e i viaggi in teleferica della protagonista sono spesso accompagnati da musiche extra diegetiche che annullano o rendono quasi impercettibili i rumori tipici della strada, restituendo un'immagine sonora della città che è tutta mentale. Dai finestrini della teleferica Maria osserva i palazzi e i loro "abitanti." Il montaggio traduce la sua percezione soggettiva, selezionando tra i possibili interni famigliari solo quelli con donne impegnate nelle loro faccende domestiche o donne che, come lei, aspettano fumando.

La sigaretta è la compagna più fedele di Maria. Un'amica che non la lascia mai sola durante le sue meditazioni sul terrazzo dell'ospedale quando si prende una pausa dalla figlia e dal reparto prematuri. Lunghe carrellate laterali mostrano il suo sguardo che si stende sulla città, osservandone il paesaggio, dal Vesuvio al mare, ai tetti che la circondano. È proprio durante una di queste "perlustrazioni" che prende corpo il sogno/ricordo della separazione tra lei e Pietro, il padre irresponsabile della bambina. Il montaggio alterna le immagini di Maria sul terrazzo a quelle del passato in cui lei cammina con Pietro attraverso Piazza del Plebiscito. Ai rumori del vento, della città si sovrappone una musica che crea continuità tra il presente e il passato. Nel ricordo Pietro sopravanza Maria, che lo segue guardando un'ecografia. Improvvisamente vengono divisi da una scolaresca in gita che si pone tra loro come un ostacolo. Un'inquadratura

---

<sup>52</sup> "Anche quando c'è il sole è una Napoli strana: la sequenza sul traghetto potrebbe essere sul lago di Zurigo. Il mare caprese non è riconoscibile." Citazione tratta da "A proposito di fotografia. Conversazione con Luca Bigazzi" (Gatti 187).

dall'alto rivela questa interminabile fila di studenti che indossano cappellini rossi. Il rumore dei loro passi e dei trolley che trascinano aumenta fino a coprire la musica mentre Pietro, dopo aver scambiato uno sguardo con Maria, scompare nel nulla. Una *plongé* scende a inquadrare Maria, rimasta sola con la sua ecografia, mentre la scolaresca esce dall'inquadratura. L'immaginario onirico qui visualizza la ragione dell'abbandono di Maria da parte di Pietro che, avendo già un figlio, vede nella nascita, simboleggiata dalla rumorosa scolaresca, un ostacolo insormontabile. Mentre l'immagine di Maria, sola con l'ecografia, rimanda alla sua condizione attuale, ovvero quella di una donna che segue dal di fuori la propria gravidanza.

Come ha sottolineato Millicent Marcus, la gestazione viene letteralmente rivoltata e trasformata nel suo contrario.<sup>53</sup> Esce dallo spazio oscuro, intimo e naturale del ventre materno per diventare uno spettacolo esteriorizzato, pubblico, meccanico: quello dell'incubatrice. Non è un caso che Mina, una delle madri che aspetta insieme a Maria la nascita del proprio figlio, paragoni il primo incontro con il bambino nato prematuro a un film dell'orrore.<sup>54</sup> Questa gravidanza, condotta dall'incubatrice all'esterno del corpo materno, è un vero e proprio incubo per chi guarda.<sup>55</sup> Non solo per le madri ma anche per chi va in ospedale, nei giorni consentiti, a vedere le mamme insieme ai bambini. Quando Maria chiede al suo collega come gli è sembrato, lui le risponde: “Non ti offendere Maria, ma è un vero e proprio strazio.”

---

<sup>53</sup>Millicent Marcus. “Naples Is a Woman with Child: *Adelina, Viaggio in Italia, Lo spazio bianco*.” Paper presented at A Film Symposium on New Trends in Modern and Contemporary Italian Cinema, Indiana University – Bloomington, April 13, 2012.

<sup>54</sup> Nel film cita Quentin Tarantino ma in realtà sta pensando a Hitchcock. Si veda anche Parrella 28.

<sup>55</sup> Ringrazio Mary Ann Carolan per avermi fatto notare che incubo e incubatrice hanno la stessa etimologia, derivano infatti dal latino “cubare” che significa dormire. L'incubatrice è il luogo dove il bambino dorme e l'incubo è ciò che talvolta capita quando si dorme.

Quest'immaginario onirico ritorna quando Maria, sempre dal terrazzo dell'ospedale, vede passeggiare su un terrazzo di fronte al suo una donna che si è appena suicidata dopo aver abortito oltre termini. Questa visione le appare dopo aver appreso la notizia del suicidio e dopo che un bip continuo e fastidioso ha segnalato un pericolo per la sopravvivenza di Irene. Un'emorragia cerebrale mette a rischio la sua vita, e l'unica soluzione che il Primario offre è ancora l'attesa. Il suicidio della donna e la crisi di Irene hanno un impatto devastante su Maria che, salita sulla terrazza per piangere in pace e fumare una sigaretta, materializza l'immagine della suicida, come se quel destino in qualche modo la riguardasse. Segue un'altra immagine mentale che vede Maria, con il camice verde da ospedale, passeggiare tra la gente per la strada, come se la condizione di madre di una bambina prematura la accompagnasse sempre, differenziandola da tutti gli altri. La sequenza si chiude con un'inquadratura notturna e piovosa in cui una donna anziana con il bastone entra faticosamente in ospedale. Seguono uno stacco e un movimento di macchina all'indietro che ci riportano alla realtà, inquadrando leggermente dall'alto l'ingresso dell'ospedale e due persone di spalle intente a guardare, che scopriremo essere Maria e un giovane dottore.

È proprio in questa occasione che il dottore le chiede di partecipare a un progetto a cui lavora da anni: la musicoterapia per i bambini prematuri. Nonostante sia animata da un forte scetticismo nei confronti di questo tipo di progetti, Maria promette di aiutarlo. La ricerca della canzone mette in moto un'altra sequenza tutta mentale. Immagini di Maria che, davanti al suo Mac, ascolta *Where is My Love* di Cat Power<sup>56</sup> vengono alternate ad altre in cui sulle stesse note le sue compagne di sventura, ovvero le altre madri di bambini

---

<sup>56</sup> La Comencini dedica alcune pagine alla cantante Cat Power anche nel romanzo *Famiglie*, dove uno dei personaggi principali, Taos, è un suo grande fan.

prematuri, ballano. Una *plongé* mostra verticalmente, attraverso la griglia del soffitto, la stanza delle incubatrici, dove le mamme si muovono lentamente, trasformando quel luogo asettico e freddo in uno spazio umano.<sup>57</sup> La dolcezza sofferta della voce di Cat Power e le sue parole sembrano in perfetta empatia con la situazione di Maria e le permettono di fare ad occhi aperti un sogno di speranza e libertà. Protagoniste del sogno sono le mamme che ballano nella stanza delle incubatrici, entrando in contatto tra di loro, toccandosi, accarezzandosi, aiutandosi ad allacciare il camice. Le incubatrici sono vuote a significare che i figli sono liberi.

L'ultima sequenza che mi interessa è quella in cui il tempo anagrafico (la nascita di Irene) e quello reale (il momento in cui la bambina sarà autosufficiente e potrà lasciare l'incubatrice) finalmente coincidono.<sup>58</sup> Maria riceve il messaggio che le comunica che stanno togliendo i tubi a sua figlia e si avvia a piedi verso l'ospedale, in una Napoli surreale completamente vuota e muta. Sulle note di *Same* di Dani Siciliano inizia un montaggio che alterna il presente al passato. Da un lato, una serie di inquadrature che mostrano Maria camminare verso l'ospedale nella sua normale forma fisica. Dall'altro, quelle di due mesi prima quando Maria, ancora incinta e vestita di nero, viene colta per strada da fortissimi dolori che la costringono a terra. A soccorrerla arriva la donna

---

<sup>57</sup> La stanza delle incubatrici è uno dei pochissimi luoghi che è stato ricostruito in un teatro di posa perché la Comencini voleva un luogo astratto, non naturalistico, il cui soffitto fosse rimovibile per poter fare un'inquadratura totale dall'alto. Si vedano l'intervista a Paola Comencini (Gatti 199) e quella a Francesca Comencini (Gatti 74): "Volevo il totale della sala e serviva un grandangolo pazzesco per dare l'altezza necessaria a un'inquadratura che non fosse troppo realistica. Volevo una scatola bianca e un movimento di macchina dall'alto. Mi sono accorta che nel corso di malattie molto gravi, come a me è capitato di vivere, in questi spazi bianchi della vita nei quali la priorità è vivere, hai una visione delle cose ravvicinata e schiacciata. Sei schiacciato dentro una cella e c'è un peso sopra di te."

<sup>58</sup> Su questo doppio tempo si veda anche Parrella 26.

magistrato, sua vicina di casa, mentre gli uomini della scorta le si parano davanti circondandola. Guardano in alto e tutto resta immobile per qualche secondo. L'effetto di questa inquadratura è così antinaturalistico da sembrare un *tableau vivant*.

Esattamente come nel caso della separazione da Pietro, Maria ripensa e rielabora il passato, la sua mente condensa i momenti principali del ricordo e li riinventava. Alla caduta a terra fa seguito una sequenza in ospedale di cui avevamo già visto solo alcuni frammenti, come se la sua mente non riuscisse a ricostruirla nella sua interezza. Ora la vediamo tutta, lei in barella nell'ambiente asettico dell'ospedale mentre un dottore le dice apertamente ciò che la ha terrorizzata per tutti i cinquanta giorni della sua attesa, ovvero la possibilità che la bambina possa morire o avere gravi handicap.<sup>59</sup>

### ***Donne, madri e diritti***

In tutti e tre i film le protagoniste compiono un percorso di crescita che le renderà più adulte e più consapevoli di se stesse e dei propri diritti. A questo movimento interiore fanno eco gli spostamenti che le protagoniste compiono nelle città in cui risiedono: Roma, Milano e Napoli. Come si è già visto, si tratta di una discesa agli inferi per Anna, di un incontro con i fantasmi notturni per Rita, e di una esplorazione di diversi destini femminili per Maria. Quelle di Anna, Rita e Maria sono storie che mettono a fuoco carenze, lacune o totali mancanze della legge italiana. Se, però, nel caso di *Mobbing* e *A casa nostra* la legge italiana agisce sullo sfondo, nello *Spazio bianco* è uno dei temi

---

<sup>59</sup> Dottore: “La bambina tra poco uscirà da sola.” Maria: “Viva?” Dottore: “La bambina sicuramente nascerà viva, ma potrebbe morire subito dopo o sopravvivere con qualche grave handicap oppure stare bene. Lei lo sa?”

principali del film. Come vedremo, si tratta di una scelta della Comencini che approfondisce maggiormente temi solo accennati nel libro di Valeria Parrella.

In *Mobbing* la vicenda di Anna mette in luce come non basti saper fare bene il proprio lavoro e appartenere a una categoria tutelata dalla legge. Anzi, le aziende vogliono liberarsi proprio delle categorie più protette per raggiungere il massimo di flessibilità. Come donna lavoratrice con figlia a carico, Anna deve conoscere la legge per fronteggiare la violenza del mobbing che la sua azienda le riserva. Solo l'apertura nei confronti del sindacato le permetterà di capire meglio la sua situazione e i suoi diritti. Il film si chiude con un amaro happy end, in cui Anna sta partendo per un viaggio con la figlia. Dopo aver perso il lavoro, Anna vince la causa contro l'azienda dove lavorava grazie all'aiuto del sindacato e trova un nuovo lavoro. La legge le ha quindi permesso di riconquistare la propria dignità a patto, però, di fare causa all'azienda e cambiare lavoro.

In *A casa nostra* Rita, il capo della Guardia di Finanza, indaga sulla corruzione tra imprenditori, giudici e politici a Milano. Nonostante le intercettazioni telefoniche portino Rita a individuare una lobby criminale, l'unico modo per colpire i corruttori e i corrotti è arrestare Jerry, il ragazzo che usano come prestanome, e impedire al banchiere Ugo di "comprare" un bambino per la moglie, che non può avere figli. Se, infatti, come accade nel film, una prostituta incinta muore, ci si può opporre a chi pretende l'affidamento del bambino, sostenendo di esserne il padre, imponendogli gli esami del sangue. Nel film Ugo si presenta in ospedale sicuro di ottenere il bambino ma gli viene richiesto l'esame del sangue che rivela la sua non paternità e impedisce che si faccia mercato di vite umane.

*Lo spazio bianco* è un film in cui il diritto, e in particolare il Diritto di Famiglia, svolge un ruolo centrale. Come si è già detto, il film è un adattamento cinematografico del romanzo di Valeria Parrella che narra la vicenda di Maria, quarantenne insegnante alle scuole serali che partorisce una bambina prematura senza essere supportata né dal partner, che la lascia non appena scopre che lei è incinta, né dalla famiglia perché i suoi genitori sono morti. Il lettore entra nella vita di Maria attraverso la condivisione dei suoi pensieri, delle sue angosce e dei suoi ricordi. La storia alterna il presente e il passato prossimo vissuti dalla protagonista a Napoli con vari flashback della sua infanzia e adolescenza trascorse con i genitori in provincia. Il film, invece, rinuncia al passato lontano di Maria, concentrandosi sul presente in cui la bambina è nell'incubatrice e sul passato più recente, ovvero la gestazione. Diversamente dal romanzo ma anche dai film di Özpetek e Cristina Comencini, lo sguardo di Francesca Comencini è tutto concentrato sul presente nostro e del film.

La Comencini non tralascia nessuno degli elementi realistici presenti in questa “favola sulla nascita” e ne aggiunge dei nuovi, rivelando uno studio approfondito della condizione delle donne e delle madri single in Italia. La regista conosce bene questa materia perché lei stessa è madre single di tre figli e ha vissuto a lungo in Francia dove la situazione è alquanto diversa dal nostro paese. La Comencini, nell'intervista già citata rilasciata a Gabriella Gallozzi, dice:

Mai come in questo momento credo che si debba mettere la vita al centro dell'interesse comune. Purtroppo però la Chiesa e la politica ne fanno un uso strumentale ed ideologico, sbagliando l'obiettivo. Per cui l'Italia, alla fine, è il paese con la natalità più bassa d'Europa. Se guardiamo alla Francia, per esempio, (...) lì di figli se ne fanno tantissimi, perché è stata abbandonata ogni ideologia sull'argomento. Le donne sono libere di scegliere la maternità anche da sole, nell'ambito di una idea di famiglia altra, non tradizionale. (...) Questo è guardare

in modo realistico a cosa è oggi la famiglia al di là di ipocrisie e bigottismi. Anch'io, del resto, sono una madre sola che ha cresciuto tre figli, avuti da due compagni diversi. (...) Eppure abbiamo un senso della famiglia fortissimo (...) Non siamo, insomma, una famiglia di serie B, come certa politica tende a mistificare.

*Lo spazio bianco* non è solo un film sull'attesa della nascita (o della morte) della figlia prematura, ma è anche un film sulla solitudine delle madri single. Solitudine che prende corpo nello sguardo della protagonista Maria e negli incontri che fa. Da un lato, Maria è sempre consegnata a delle visioni, in particolare nei suoi viaggi in teleferica che la fanno penetrare in molti interni famigliari. D'altro lato, il suo percorso di crescita è scandito da una serie di incontri, soprattutto con donne. Ognuna di queste donne rappresenta un problema specifico. Per esempio, una sua allieva lascia la scuola serale per questioni economiche legate al pagamento delle tasse scolastiche della figlia. Si è già detto della donna che si suicida all'ospedale dopo un aborto oltre i termini. Poi ci sono le altre madri di figli prematuri con cui Maria trascorre le sue giornate in ospedale. E infine, la donna magistrato che, come si è già detto, è modellata sulla figura reale di Ilda Boccassini. Il magistrato le racconta di aver dovuto scegliere tra la sua carriera, intesa come missione, e i suoi figli, e di aver scelto la carriera.

Che vita! Io mica la volevo fare questa vita, non è che me la sono scelta. È che qui hanno ammazzato una persona che conoscevo, un amico, una persona che idolatravo. Sono qui per questo, per indagare sulla sua morte. Solo che la mia è stata una scelta estrema. Io ho cercato di capire se era la scelta giusta, qual era la scelta giusta. Lasciare i miei figli, soprattutto il più piccolino ha solo dieci anni, ha ancora bisogno di me. O venire qui dove c'è bisogno di gente. Io me lo sono chiesta tante volte, tante volte. E alla fine l'unica cosa che puoi fare è chiudere la porta e andare via.<sup>60</sup> Come se dietro non avessi lasciato niente. Questo ho fatto.

---

<sup>60</sup> Come si è sottolineato nel capitolo dedicato alla *Meglio gioventù*, un altro personaggio femminile del cinema italiano compie lo stesso gesto di "chiudere la porta e andare via" per lasciare la famiglia. Si tratta di Giulia (Sonia Bergamasco) in *La meglio gioventù*.

Sono qui da tre anni, senza i miei figli. Lo sai, la più grande si è iscritta quest'anno a giurisprudenza. Vuole fare la magistrata... no ma io non l'ho influenzata, mai. Però, se lo facesse, io sarei felice.

È proprio il confronto con tutte queste donne e con le loro storie che porta Maria a crescere e a capire meglio quello che vuole. Maternità diverse ma tutte rese complicate da problemi economici, dalla sottovalutazione delle conseguenze di un aborto fatto oltre i termini, dall'eventualità di avere un bambino prematuro, da un senso etico più forte di quello materno. La difficoltà delle altre madri la porta a accettare meglio quello che percepisce come un "castigo," ovvero il peso di una bambina nata prematura senza avere nemmeno il supporto di un compagno.

I film di Francesca Comencini riflettono su problemi attuali legati sia alla famiglia che al gender, lanciando un appello doloroso a chi può legiferare in questi ambiti del diritto italiano. La rappresentazione di donne e madri che non sono abbastanza tutelate nel momento in cui hanno dei figli, e soprattutto quando sono sole a gestirli, è un atto d'accusa chiaro che la sua opera esprime, inserendosi nei dibattiti in corso su queste questioni e altre di primaria importanza. Le sue storie si pongono agli antipodi del familismo amorale, perché hanno il coraggio di alzare lo sguardo al di sopra delle solidarietà familiari per cercare nello stato e nella legge le risposte di cui le nuove famiglie necessitano. Non è un caso se, come vedremo nelle pagine successive, *Lo spazio bianco* ha agito come cassa di risonanza all'urgenza di una riforma del Diritto di Famiglia italiano per i figli riconosciuti da un solo genitore.

---

Nonostante la scelta di Giulia vada nella direzione opposta a quella del magistrato, essendo lei una brigatista, è altrettanto estrema.

### ***Il Diritto di Famiglia nello Spazio bianco***

Alcune sequenze dello *Spazio bianco* caratterizzano questa favola come tipicamente italiana, rivelando la realtà della donna/madre single e i suoi rapporti con la società, le istituzioni e la burocrazia. Molte delle difficoltà che le donne incontrano oggi derivano dal mancato adeguamento del Diritto di Famiglia ai cambiamenti che hanno attraversato l'istituto familiare dagli anni Settanta in poi. In numerosi casi, infatti, i problemi che le nuove famiglie incontrano nascono dal fatto che non ci sono leggi in grado di tutelarle, perché molte situazioni non sono contemplate. Come vedremo in questo capitolo, il film mette in luce alcune di queste lacune del diritto italiano.

Parlando con Fabrizio, un amico e collega, Maria gli confida il suo antidoto alla solitudine: andare al cinema da sola a vedere film d'essay tutti i pomeriggi. Il film affronta la condizione della donna single prima dal punto di vista formale, chiedendosi se nel terzo millennio andare al cinema da soli, soprattutto se si è donne, costituisca ancora un motivo di imbarazzo. La Comencini rappresenta lo stato d'animo in cui si trova la persona che decide di farlo.

La sequenza in cui Maria va al cinema da sola mostra come non sia ancora del tutto naturale farlo, e come Maria non sia a suo agio quando chiede il biglietto. La vediamo infatti andare al cinema e chiedere due biglietti, per poi correggersi subito dopo: "Scusi uno, mi sono distratta," di fronte a una bigliettaia del tutto indifferente che le risponde: "È sola, non c'è problema!" Entrambe mettono in risalto come la condizione "normale" sia quella di andare al cinema almeno in due, e non da soli, anche se il farlo non costituisce ancora un problema. Ma è proprio qui che conoscerà l'uomo –tra l'altro padre single– che la metterà incinta. Una volta saputo che lui non intende riconoscere la

nascitura, Maria decide di andare avanti da sola, rivelando non solo che la solitudine è la sua condizione ontologica, ma anche un grande rispetto per l'altro che non vuole prendersi le sue responsabilità. Parlando con Fabrizio gli chiede "Come faccio? Lo faccio da sola?" e lui le risponde "Sola hai sempre fatto tutto."

Questa solitudine ritorna nel momento in cui Maria deve occuparsi della bambina che, nata prematura, viene messa in un'incubatrice. La solitudine, che fin qui è stata una scelta fatta da una donna sola, diventa più problematica nel momento in cui questa donna si deve occupare di un'altra persona, la figlia, senza avere l'aiuto di nessuno. Il punto di vista non è più formale ma legale. Quelli che spesso percepiamo come imbarazzi, di cui non riusciamo a capacitarci, sono invece fortemente legati alle regole sociali in cui siamo stati cresciuti e spesso corrispondono a regole e leggi precise. In Italia, infatti, i figli nati da madre single non sono –o meglio, come vedremo, non lo erano fino alla legge del 27 novembre 2012 che è entrata in vigore il 7 febbraio 2014– tutelati come quelli nati da genitori sposati. Una prima differenza nasce dal fatto che l'accesso al reparto per seguire i progressi dei prematuri nell'incubatrice è concesso solo ai genitori "legittimi," ovvero quelli che riconoscono il figlio. Tutti gli altri (amici, parenti, nuovi/e compagni/e) non possono entrare.<sup>61</sup> Questo determina che una madre single debba occuparsi da sola del figlio senza poter essere aiutata e sostituita da altri.

---

<sup>61</sup> Si veda il romanzo: "Se uno solo dei miei amici si fosse potuto alzare dal divanetto su cui stava seduto e, posato il bicchiere di vino e lasciata la musica alle spalle, fosse potuto venire in ospedale con me, superare la dogana della terapia intensiva e sentirsi per una volta almeno investire, al mio posto, dalla cautela professionale con cui la dottoressa mi stroncava il respiro a ogni bollettino, allora avrei chiamato. Ma la Legge recitava "solo i legittimi genitori," e l'unico altro essere sulla faccia della terra che avrebbe potuto fare a metà con me questa fatica non aveva tra i suoi libri o i suoi cromosomi *Il principio di responsabilità*" (Parrella 46-7).

Nel film questo problema è mostrato da due punti di vista diversi. Prima vediamo il dottore che parla dell'eventuale marito di Maria, come se fosse normale averne uno. "Ecco sua figlia! Lei e suo marito potete venire..." Ma il problema di Maria è che lei il marito non ce l'ha. Le parole del dottore non fanno che mettere in risalto le difficoltà delle persone a cui la legge impone di occuparsi da sole dei propri figli. Poi vediamo il punto di vista di Fabrizio che, invece, vede questa limitazione come un "castigo" per Maria costretta a fare tutto da sola. Quando Maria spiega a Fabrizio ciò che le ha detto il medico, ovvero che solo i genitori legittimi possono seguire i progressi della bambina, lui resta sconcertato.

Fabrizio: "Cioè?"

Maria: "Quelli che l'hanno procreata... che hanno tra i loro cromosomi il principio di responsabilità. Cioè tra i due io."

Fabrizio: "È assurdo. In questo modo ti costringono a occupartene da sola. Ma chi sono questi? E poi che cos'è per te? Un castigo?!"

Nonostante la Comencini sia fedele al romanzo della Parrella, porta più avanti la critica nei confronti dell'arretratezza del Diritto di Famiglia italiano. L'ultimo scoglio, infatti, che Maria si trova ad affrontare è il riconoscimento della figlia all'anagrafe.<sup>62</sup> Qui Maria scopre che i figli riconosciuti dalla sola madre sono considerati illegittimi. In realtà, dal punto di vista giuridico la Comencini calca un po' la mano, prendendosi una licenza poetica per far capire meglio la situazione al grande pubblico. A partire dal 1975 il Diritto di Famiglia è stato riformato<sup>63</sup> e la dizione, di fatto dispregiativa, "illegittimo,"

---

<sup>62</sup> Nel romanzo c'è solo un accenno a questo: "Qualche giorno dopo una burocrazia borbonica che non aveva alcun legame con la vita registrò anche il suo cognome, il mio" (Parrella 25).

<sup>63</sup> Il Diritto di Famiglia, codificato nel 1942 nel Codice Civile, concepiva una famiglia fondata sulla subordinazione della moglie al marito, sia nei rapporti personali sia in quelli patrimoniali, sia nelle relazioni di coppia sia nei riguardi dei figli. Era, inoltre, una

che indicava i figli nati al di fuori del vincolo matrimoniale, è stata cambiata in “naturale.” In Italia quindi esistevano i figli legittimi, ovvero quelli nati da genitori sposati, e i figli naturali, ovvero i figli riconosciuti da uno o da entrambi genitori che non sono sposati. Per i figli naturali il rapporto di filiazione, tuttavia, non avviene automaticamente alla nascita come per i legittimi ma all’atto del riconoscimento. Se, infatti, la riforma del 1975 ha uniformato il Diritto di Famiglia ai principi di uguaglianza sanciti dalla Costituzione, le famiglie alternative non godono degli stessi diritti delle famiglie tradizionali. Un film come *Lo spazio bianco* nasce proprio dalla necessità di colmare questa distanza, e si inserisce in un discorso più ampio in cui tutte le *famiglie anomale* di Francesca Comencini sembrano muoversi liberamente, sollevando problematiche di rottura con quel cinema che tende sempre a ricostituire l’ordine infranto.

---

famiglia fondata sulla discriminazione dei figli nati fuori dal matrimonio, che ricevevano un trattamento giuridico deteriore rispetto ai figli legittimi (praticamente non avevano diritti). Con la riforma del 1975 (Legge n.151/1975) si è cercato di uniformare il diritto di famiglia al rispetto dei principi di uguaglianza sanciti dalla Costituzione italiana. Per esempio è stata innalzata l’età per contrarre matrimonio, riconosciuta la parità giuridica dei coniugi, abrogato l’istituto della dote, riconosciuta ai figli naturali la stessa tutela prevista per i figli legittimi (salvo la possibilità in sede di successione di essere liquidati con una somma per lasciare gli immobili ai figli legittimi). Inoltre, è stata istituita la comunione dei beni come regime patrimoniale legale della famiglia (in mancanza di diversa convenzione), la patria potestà è stata sostituita dalla potestà di entrambi i genitori. Grazie alla Riforma, il coniuge superstite nella successione ereditaria diventa erede, mentre prima, legalmente, non ereditava nulla. È stata introdotta anche la previsione dell’intervento del giudice in alcuni casi di contrasto tra coniugi nella direzione della vita familiare. È stata abolita la “colpa,” come causa di separazione personale dei coniugi, sostituita dall’addebito. L’attribuzione dell’azione di disconoscimento di paternità è riconosciuta anche alla madre e al figlio. A livello di competenza, tutto ciò che riguarda i figli legittimi è trattato davanti ai Tribunali Ordinari, che sono presenti in ogni città; mentre per i figli naturali si adisce il Tribunale per i Minorenni, che sono in numero minore rispetto a quelli Ordinari, precisamente uno per ogni Corte d’Appello.

Il film di Francesca Comencini si inserisce in un dibattito attuale che ha portato una serie di parlamentari di schieramenti diversi<sup>64</sup> a approvare il 27 novembre 2012 una nuova legge, entrata in vigore il 7 febbraio 2014, che rende legittimi tutti i figli, anche quelli nati fuori dal matrimonio. Si tratta di una vera e propria rivoluzione nel Diritto di Famiglia che oggi considera uguali tutti i bambini nati in Italia da genitori italiani. Oltre, infatti, ad abolire la fastidiosa distinzione tra legittimi e naturali, la nuova legge permette ai bambini nati al di fuori del matrimonio di avere rapporti di parentela non solo con i genitori ma anche con i nonni e gli zii, entrando così nell'asse ereditario di tutta la famiglia. Possibilità che prima era loro preclusa. Inoltre, in caso di controversia, il tribunale di competenza sarà per tutti quello ordinario, mentre prima per i "naturali" era quello per i minorenni. Infine, secondo la nuova legge potranno essere riconosciuti anche i figli nati da rapporti incestuosi, previa autorizzazione del giudice.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Ecco le dichiarazioni piene di soddisfazioni di alcuni ministri appartenenti a schieramenti diversi: Alessandra Mussolini: "È un atto di civiltà." Giulia Bongiorno: "Abbiamo finalmente raggiunto un risultato storico in materia di diritti civili, archiviando norme odiose fondate su un anacronistico senso della morale." Anna Finocchiaro: "Non ci sono più figli di serie A e figli di serie B." Rosy Bindi: "Una legge di civiltà che riusciamo a dare al paese alla fine di una difficile legislatura" (De Luca 19).

<sup>65</sup> Questa importante riforma del Diritto di Famiglia viene completata tra il 2012 e il 2014. Nel 2012 la nuova Legge ha riformato l'articolo 315 del Codice Civile stabilendo che "tutti i figli hanno lo stesso stato giuridico." Questo ha determinato che in tutta la legislazione i riferimenti ai "figli legittimi" (nati da coppie sposate) e ai "figli naturali" (nati da coppie di fatto) sono stati sostituiti dalla parola "figli," mettendo sullo stesso piano bambini nati all'interno dell'istituzione matrimoniale o fuori da essa. È stato modificato anche l'articolo 315 bis del Codice Civile: "il figlio ha diritto di essere mantenuto, educato, istruito e assistito moralmente dai genitori nel rispetto delle sue capacità, delle sue inclinazioni naturali e delle sue aspirazioni. Il figlio ha diritto di crescere in famiglia e di mantenere rapporti significativi coi parenti. Il figlio minore che abbia compiuto gli anni dodici, e anche di età inferiore, ove capace di discernimento, ha diritto di essere ascoltato in tutte le questioni e procedure che lo riguardano. Il figlio deve rispettare i genitori e deve contribuire, in relazione alle proprie capacità, alle proprie sostanze e al proprio reddito, al mantenimento della famiglia finché vive con essa." Prima della Riforma del 2012 il figlio nato fuori dal matrimonio poteva avere legami affettivi

Si tratta di una legge molto importante che mette fine alla discriminazione, sancita dal Diritto di Famiglia italiano, per i figli nati al di fuori del matrimonio. Il loro crescente numero<sup>66</sup> imponeva una revisione della legge. Nel 2012 le coppie sposate rappresentavano solo il 36,4% della popolazione mentre 1 milione 457mila italiani erano single e 1 milione 175mila erano le famiglie composte da un unico genitore, di cui la stragrande maggioranza (86%) donne (De Luca 19-20).

Le regie di Francesca Comencini sono politiche nel senso che agiscono direttamente sulla realtà italiana e si inseriscono nei dibattiti sulle donne e sul diritto che le tutela. La condizione della donna in Italia è un tema che Francesca Comencini sta esplorando in più direzioni e con media diversi. Oltre al film e al documentario,

---

ma non giuridici con i nonni e gli altri parenti dei genitori mentre adesso ha un vero e proprio legame parentale con loro. Inoltre, grazie alla Riforma i procedimenti per la regolamentazione dell'affidamento dei figli nati da genitori non sposati vengono devoluti al Tribunale Ordinario (e non più a quello per i Minorenni), esattamente come per i figli nati da genitori sposati.

La Riforma si completa con l'entrata in vigore il 7 febbraio 2014 del Decreto 28 dicembre 2013 n. 154, che in sostanza procede ad adeguare la normativa vigente alla riforma del 2012, eliminando dalle norme tutti i riferimenti al "figlio naturale" e al "figlio legittimo," e sostituendoli con l'indicazione unica di "figlio." Il Decreto presenta alcune novità importanti, come per esempio la sostituzione del concetto di "potestà genitoriale" con quello di "responsabilità genitoriale." L'impegno genitoriale non deve essere, quindi, considerato come una "potestà" sul figlio minore ma come un'assunzione di responsabilità da parte di entrambi i genitori paritariamente nei confronti del figlio. Inoltre, il fatto che per il Diritto ora ci siano solo "figli," modifica anche tutte le norme che riguardano la filiazione. Anche i figli nati fuori dal matrimonio entrano a pieno titolo nell'asse ereditario dell'intera famiglia. A questo si aggiunga che i nonni (gli ascendenti) acquistano così il diritto di mantenere rapporti significativi con i nipoti minorenni, potendo rivolgersi al giudice se questo diritto venisse loro negato. Sulla legge n. 219 del 2012, si veda Michele Sesta. "L'unicità dello stato di filiazione e i nuovi assetti delle relazioni familiari." *Famiglia e diritto*. 3/2013. 231-41 e Giuseppe Buffone. "Le novità del decreto di filiazione." *Il civilista*. Milano: Giuffrè 2014. 5-12.

<sup>66</sup> I figli nati fuori dal vincolo matrimoniale sono stati 134mila nel 2011 (De Luca 19).

ultimamente si è misurata anche con la regia teatrale di *Libere*<sup>67</sup> e, come si è già detto, con l'organizzazione della manifestazione nazionale *Se non ora quando*, tenutasi il 13 febbraio 2011 a Roma. La Comencini ha indagato la condizione femminile da vicino prima di metterla in pellicola, seguendo le stesse modalità che adotta per i documentari, come dimostra il caso di *Mobbing*. La regista si immerge nella realtà che sta rappresentando, conosce profondamente i luoghi dove sta per girare ed entra in un rapporto di profonda empatia con le attrici. Ma è proprio questa immersione nella realtà, questa ossessione per la verità che le permette di allargare lo sguardo anche alla soggettività e agli stati d'animo vissuti da queste donne italiane. La Comencini traduce in immagini il fatto che la profonda solitudine di molte donne nasca spesso dalla mancanza di leggi capaci di tutelare i loro diritti e come questa situazione trasformi la loro vita in un incubo a occhi aperti.

Come abbiamo visto, la regia della Comencini materializza questo *displacement* privilegiando la percezione soggettiva delle protagoniste rispetto a una rappresentazione oggettiva di ciò che le circonda, e facendo un ampio uso della camera a mano. *Mobbing* e *A casa nostra* sono interamente girati con la camera a mano, per esempio. Altri espedienti per rendere lo smarrimento delle protagoniste e la dimensione allucinata in cui stanno vivendo sono l'amplificazione dei rumori diegetici che traduce lo stato alterato della loro mente (*Mobbing*), l'uso di riprese fatte all'alba o al tramonto per esaltare la spettralità

---

<sup>67</sup> *Libere* è un testo scritto da Cristina Comencini sulla base di una serie di discussioni, dibattiti e incontri sulle donne contemporanee italiane, che si sono tenuti presso l'*Associazione Di Nuovo*. Il testo mette a confronto una donna di oggi (Isabella Ragonese) con un'altra che appartiene alla generazione che ha vissuto il '68, lottando per l'emancipazione femminile (Lunetta Savino, la stessa attrice che interpreta la donna magistrato nello *Spazio bianco*). Lo spettacolo è stato rappresentato la prima volta nel luglio 2010 a Roma nello Spazio all'aperto dell'Accademia Nazionale della Danza. Successivamente è stato portato in altre città e interpretato da altre attrici.

della città e dei personaggi (*A casa nostra*), e l'uso dell'immaginario onirico e di immagini mentali per dare forma ai loro ricordi o ai loro stati d'animo (*Lo spazio bianco*). Lo sguardo della Comencini si muove a 360 gradi, mostrando non solo come vengono trattate e rappresentate le donne nell'Italia di oggi ma anche cercando di tradurre in immagini i possibili effetti di questi trattamenti e di queste rappresentazioni sul loro immaginario.

I film della Seconda Parte della ricerca hanno indagato la transizione dalla famiglia tradizionale a quella contemporanea, una transizione da cui deriva sia la profonda trasformazione dei comportamenti e dei valori dominanti, sia la forte frammentazione sociale che caratterizza il terzo millennio. Per fare questo, ho analizzato una serie di film alla luce dei cambiamenti sociali e economici che hanno attraversato l'ultima parte del Ventesimo secolo: la rivoluzione culturale avviata negli anni Sessanta e quella del capitalismo occidentale. Ho messo in luce che, pur presentando ideali e obiettivi opposti, entrambe queste rivoluzioni hanno contribuito al rinnovamento della famiglia. Il rifiuto di ogni principio di autorità e la lotta per le riforme civili hanno, infatti, cambiato il volto della famiglia tradizionale, aprendo la strada per esempio alle riforme del Diritto che la tutela, all'introduzione del divorzio, dell'aborto, come abbiamo appena visto nel cinema di Francesca Comencini.

Allo stesso tempo, molti cambiamenti sembrano affondare le radici nel passaggio dal vecchio al nuovo capitalismo. In particolare, i nuovi modelli famigliari rivelano che è venuta meno quella struttura piramidale e gerarchica che rispecchiava quella del capitalismo tradizionale descritto da Sennett. I personaggi di Cristina Comencini, per

esempio, smantellano la “gabbia d’acciaio” dell’istituto precedente perché, attraverso il confronto fra generazioni diverse, rifiutano la famiglia come ideale da salvaguardare a qualsiasi costo e a cui ci si deve sacrificare assumendo un ruolo preciso per convivere in una pace solo apparente. L’osmosi tra presente e passato è al centro anche dei film di Ferzan Özpetek, da cui emerge un istituto familiare in bilico tra la vita e la morte, la cui sopravvivenza è legata all’accettazione della diversità dell’altro e all’apertura ai nuovi modelli, come per esempio le coppie gay. La flessibilità delle nuove famiglie si lega quindi anche a una maggior democraticità dell’istituto che rifiuta rigide gerarchie e si apre a un continuo rinnovamento, basato sulla capacità dei singoli individui di conquistare la fiducia e di assumersi la responsabilità dell’altro, come per esempio accade nelle famiglie private del materno o del paterno.

Il divorzio e una mentalità sempre più libera hanno reso i nuclei contemporanei aperti e flessibili come gli individui che li compongono. Secondo Bauman, la modernità liquida è caratterizzata dalla flessibilità, che possiamo leggere come una forma di precarietà. Famiglia e lavoro non sono più un possesso o una relazione che lega gli individui finché morte non li separi, ma si sono trasformati in un insieme di rapporti liquidi, soggetti a continue ristrutturazioni e dalla durata sempre più breve. Gli schemi e le gabbie del passato si sono dissolti, lasciando gli individui più liberi ma anche privandoli delle sicurezze del passato. La soggettività individuale ha assunto un ruolo primario nella definizione dei nuclei familiari, includendo o escludendo i suoi membri e aprendosi a ristrutturazioni continue. Di fronte a questi cambiamenti e a questa liquefazione dei rapporti, gli individui hanno sempre più bisogno di un Diritto di famiglia

che sappia rispondere alle loro nuove esigenze, come illustrano le protagoniste di *Mobbing* e dello *Spazio bianco*.

Il discorso di Francesca Comencini, la cui rappresentazione artistica ha trovato una rappresentanza politica e giuridica, conclude, almeno provvisoriamente, il mio viaggio attraverso il familismo italiano. I suoi film rivelano un modello familiare slegato dal vincolo matrimoniale e altamente consapevole della sua diversità come dei suoi diritti. Questo modello si pone agli antipodi rispetto al familismo amorale, individuando nell'attivismo e nelle riforme le uniche risposte possibili alle nuove esigenze nate dalla radicale trasformazione della famiglia e della società nel terzo millennio.

## Conclusioni

La mia ricerca ha indagato la tensione tra tradizione e innovazione nella costruzione filmica delle politiche, delle pratiche e dei valori simbolici dell'istituto familiare italiano dal 1960 a oggi. Attraverso un approccio storico-sociologico combinato all'analisi filmica dei testi primari sono emersi diversi ordini di discorso. Il primo ha riflettuto sull'ambivalente interpretazione del familismo italiano e sulla sua rappresentazione in film in cui i comportamenti dei membri della famiglia rimandano a un senso civico condiviso o, al contrario, sono sintomatici di una moralità diversa, quella familiare appunto. Lo studio delle dinamiche tra famiglia, stato e società ha messo in luce il doppio volto del familismo all'interno di una riflessione più ampia sulla centralità della famiglia come istituzione politica di primaria importanza nell'analisi della storia dell'Italia contemporanea.

Un secondo ordine di problemi nasce dal fatto che quello familiare non è un istituto immutabile e sempre uguale a se stesso ma ha subito molte trasformazioni. Mi sono chiesta, quindi, come sia cambiata la rappresentazione della famiglia italiana nell'arco di tempo che va dal '60 a oggi, e che impatto abbiano avuto sulle famiglie contemporanee le trasformazioni socio-economiche e culturali degli ultimi decenni. Sono emerse così le corrispondenze tra le trasformazioni della macrostruttura e delle microstrutture della convivenza sociale. Da un lato, la rivoluzione culturale seguita ai movimenti degli anni Sessanta che, rifiutando ogni principio di autorità, ha rinnovato il modo di intendere la famiglia. D'altro lato, la rivoluzione del capitalismo occidentale che ha prodotto una

liquefazione dei legami dominanti nell'epoca precedente al livello non solo del sistema economico e politico ma anche della società nel suo complesso.

Il terzo ordine di problemi è legato al modo in cui il cinema ha tradotto in immagini questi cambiamenti. Le analisi filmiche hanno messo in luce i generi che il cinema italiano ha adottato per rappresentare le famiglie: il dramma, la commedia e un melodramma che oscilla ora verso modelli ottocenteschi, ora verso il sentimentalismo con derive nella soap opera. Inoltre, l'analisi ha rivelato quanto il linguaggio filmico intervenga a definire la complessità della trasformazione dei valori e dei comportamenti tradizionali, e la frammentarietà sociale dell'epoca contemporanea. In particolare, ho studiato la rappresentazione dello spazio della casa, l'uso dei piani ravvicinati, del montaggio, della colonna audio per esplicitare il valore significativo di un linguaggio volto a rendere la realtà e l'immaginario di personaggi appartenenti a modelli familiari diversi o in transizione fra di loro. Infine, ho messo in luce come questa rappresentazione artistica abbia in alcuni casi ottenuto una rappresentanza politica, contribuendo a determinare riforme del Diritto italiano, e soprattutto del Diritto di Famiglia.

Questo studio si apre a due possibili ulteriori sviluppi: la rappresentazione cinematografica e televisiva della famiglia elettiva e quella del Diritto di Famiglia italiano. Nel primo caso si potrebbe guardare alla famiglia da una prospettiva transnazionale, aprendo il campo di indagine a un corpus di film italiani e italo-americani che includano nel discorso le famiglie allargate di stampo mafioso, in cui i legami fra gli individui vanno oltre quelli di sangue. Penso soprattutto a due film italiani come *Lucky Luciano* (1973) di Francesco Rosi e *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana, a due film italo-americani come *Goodfellas*

(1990) di Martin Scorsese e *The Godfather* (1972-74-90) di Francis Ford Coppola, e alla serie TV *The Sopranos* (1999-2007).

Questi film permetteranno di analizzare la degenerazione del familismo in clientelismo e mafia, e i rapporti distorti tra le famiglie elettive e la sfera pubblica. Inoltre, il percorso compiuto dal modello familista, che prima supera i confini nazionali e successivamente rientra in patria modificato nella forma e nei contenuti, pone questioni relative alla sua elaborazione da parte del cinema italo-americano e all'impatto di questo nuovo modello su quello originario italiano. Infine, in questi film si attuano una serie di ristrutturazioni all'interno dei rapporti famigliari che coinvolgono questioni legate al gender, consentendo di riflettere sulla rappresentazione delle figure femminili (madri, figlie, sorelle) nella famiglia elettiva.

L'altro possibile sviluppo della mia ricerca riguarda la rappresentazione cinematografica del Diritto, allargando il campo di indagine allo studio delle leggi che tutelano l'istituto familiare. In particolare, vorrei procedere all'analisi del Diritto di Famiglia italiano –dalla sua prima codificazione nel 1942 alla sua riforma nel 1975, fino ai cambiamenti più recenti–, per sondare corrispondenze, anticipazioni e falsificazioni realizzate dalla sua rappresentazione cinematografica. La stessa scansione temporale delle riforme consente di analizzare una serie di film del periodo fascista, penso soprattutto ai film dei telefoni bianchi e all'immagine edulcorata della famiglia da essi veicolata, e altri realizzati nel dopoguerra. Mi interessa il cambiamento della rappresentazione del Diritto di Famiglia negli anni del cosiddetto neorealismo e soprattutto negli anni Sessanta, quando la commedia all'italiana diventa un vero e proprio osservatorio dei costumi nazionali e, sollevando una serie di questioni legate alle nuove esigenze degli italiani, pone problemi

pertinenti al Diritto. Basti pensare a *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi o, successivamente, a *In nome del popolo italiano* (1971) di Dino Risi.

Inoltre, questo studio mi consentirebbe di portare avanti le considerazioni già avviate in questa ricerca sull'impatto avuto prima dalla contestazione e dal femminismo e poi dagli anni di piombo sulla giurisdizione della famiglia. In particolare, vorrei allargare ad altri registi contemporanei il discorso dedicato nel capitolo quinto alla rappresentazione del Diritto di Famiglia nell'opera di Francesca Comencini. L'emergenza di nuovi modelli familiari, la cui esistenza esula dal vincolo matrimoniale e dalla necessità non solo della presenza di due coniugi ma anche della loro appartenenza a sessi specifici, ha portato molti registi a riflettere sull'urgenza di un aggiornamento del Diritto di Famiglia alle diverse esigenze espresse dall'istituto familiare, creando una nuova sensibilità non solo da parte del pubblico ma anche dei poteri istituzionali.

## Bibliografia

Alberione, Ezio. Recensione della *Meglio Gioventù*. *Duel* Agosto 25 2003.

Alesina, Alberto - Ichino, Andrea. *L'Italia fatta in casa*. Milano: Mondadori, 2009.

Almond, Gabriel A. - Verba, Sidney. *The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Princeton: Princeton U Press, 1963.

Amelio, Gianni. "Ad Andrea e ad Andrea." Pressbook *Le chiavi di casa*:

<http://www.altomonteinmovimento.org/pressbooklechiavidicasa.pdf>

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

Aristarco, Guido - Carancini, Gaetano eds. *Luchino Visconti, Rocco e i suoi fratelli*.

Bologna: Cappelli, 1978.

Asquer, Enrica - Casalini, Maria - Di Biagio, Anna - Ginsborg, Paul. eds. *Famiglie del Novecento. Conflitti, culture e relazioni*. Roma: Carocci, 2010.

Bagnasco, Arnaldo. *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano.*

Bologna: Il Mulino, 1977.

---. "Cambiamento sociale in tempi di cambiamento politico." *Il paese dei paradossi.*

Eds. Loredana Sciolla - Nicola Negri. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996. 195-227.

---. *Società fuori squadra. Come cambia l'organizzazione sociale.* Bologna: Mulino, 2003.

---. "Ritorno a Montegrano." *Le basi morali di una società arretrata.* By Edward C.

Banfield. Bologna: Il Mulino, 2006. 7-31.

Banfield, Edward C. *The Moral Basis of a Backward Society.* Glencoe: The Free Press, 1958.

---. *Le basi morali di una società arretrata.* Bologna: Il Mulino 1976 e 2006.

Barbagli, Marzio. *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo.* Bologna: Il Mulino, 2000.

Barbagli, Marzio - Kertzer, David I., eds. *Storia della famiglia italiana.* Bologna: Il Mulino, 1992.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity.* Cambridge: Polity Press, 2000.

Beck, Ulrich - Beck-Gernsheim, Elizabeth. *Individualization. Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*. London: Sage, 2001.

---. *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press, 1995.

Bellah, Robert N. "Le cinque regioni dell'Italia moderna." *Il caso italiano*. Eds. Fabio Luca Cavazza e Stephen R. Graubard. Milano: Garzanti, 1974.

Bellocchio, Maria Letizia. "Visconti e Shakespeare. Regie, progetti, riscritture teatrali e cinematografiche." Tesi di dottorato Università degli Studi di Siena, 2007.

Bencivenni, Alessandro. *Luchino Visconti*. Milano: Il Castoro, 1982.

Bernini, Franco - Comencini, Francesca. *A casa nostra*. Venezia: Marsilio, 2006.

Bignardi, Daria. Intervista a Cristina Comencini. "Le invasioni barbariche." 2 novembre 2011: [http://www.youtube.com/watch?v=TCZksoUwY\\_E](http://www.youtube.com/watch?v=TCZksoUwY_E)

Bollati, Giulio. *L'italiano*. Torino: Einaudi, 1996.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1985.

---. *A History of Italian Cinema*. New York: Continuum, 2009.

Bordwell, David - Thompson, Kristin. *Film History: an Introduction*. Boston: McGraw-Hill, 2003.

Borgese, Giuseppe Antonio. *Golia. Marcia del fascismo*. Milano: Mondadori, 1946.

---. *Goliath. The March of Fascism*. New York: The Viking Press, 1937.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven-London: Yale U Press, 1976.

Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. Torino: Einaudi, 2003.

---. *Storia del cinema italiano. Il cinema italiano contemporaneo: da La dolce vita a Centochiodi*. Bari: Laterza, 2007.

---. *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 1991.

Buffone, Giuseppe. "Le novità del decreto di filiazione." *Il civilista*. Milano: Giuffré, 2014. 5-12.

Buonanno, Milly ed. *Ricomposizioni - L'Italia nella fiction*. Vqpt n. 174. 2000. Rai-Eri. Roma.

Buss, Robin. *Italian Films*. London: B.T. Bastford Ltd, 1989.

Butler, Judith. *Antigone's Claim*. New York: Columbia U Press, 2000.

Callegari, Giuliana - Lodato, Nuccio, eds. *Leggere Visconti: scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti con una bibliografia critica generale.*

Pavia: Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976.

Cancian, Frank. "Il contadino meridionale: visione del mondo e comportamento politico." *Anthropological Quarterly*. XXXIX. (1961): 1-18.

Canova, Gianni. "Rocco e i suoi fratelli. Visconti e le aporie anestetiche della modernità." *Il cinema di Luchino Visconti*. Ed. Veronica Pravadelli. Roma: Biblioteca di Bianco&Nero, 2000. 175-186.

Carini, Stefania. "La meglio gioventù: Tv e Storia." *Millimetri* dicembre 2003: 73-83.

Carocci, Giampiero. *Storia d'Italia dall'unità a oggi*. Milano: Feltrinelli, 1982.

Ciment, Michel. *Le Dossier Rosi*. Paris: Editions Ramsay, 1987.

Coleman, James S. *Foundation of Social Theory*. MA: The Belknap Press of Harvard U Press, 1990.

Colombis, Alessandro. "Il familismo amorale visto da un familista." *Sociologia dell'organizzazione* 4 (1975): 437-88.

Comencini, Cristina. *La bestia nel cuore*. Milano: Feltrinelli, 2004.

---. *Due partite*. Milano: Feltrinelli, 2006.

---. *Quando la notte*. Milano: Feltrinelli, 2009.

Comencini, Francesca. *Famiglie*. Roma: Fandango, 2011.

Cotroneo, Roberto. "Gruppo di famiglia in una fiction. Le vicende di due fratelli in Italia tra il 1966 e il 2000." *Espresso online*.

<http://www.espressonline.it/eol/free/jsp/detail.jsp?m1s=null&m2s=c&idCategory=4797&idContent=194639>

Crainz, Guido. *L'Italia Repubblicana*. Firenze: Giunti, 2000.

---. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli, 2003.

--. *Autobiografia di una Repubblica*. Roma: Donzelli, 2009.

Dal Bello, Mario. *Le famiglie italiane sullo schermo. Il cinema racconta l'Italia di oggi*.

Brescia: Editrice la Scuola, 2011.

Dalle Vacche, Angela. *The Body in the Mirror. Shape of History in Italian Cinema*.

Princeton: Princeton U Press, 1992.

Davis, John. "Principi morali e arretratezza." *Comparative Studies in Society and History*. 12.3 (1970): 340-53.

De Angelis, Erasmo. *Angeli del fango*. Prato: Giunti, 2006.

De Luca, Maria Novella. "Rivoluzione in famiglia: tutti i figli sono uguali." *La Repubblica* 28 novembre 2012: 1, 19, 20.

De Luna, Giovanni. *La passione e la ragione*. Milano: Mondadori, 2004. 213-24.

De Rita, Giuseppe. "L'impresa famiglia." *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*. Eds. Piero Melograni - Lucetta Scaraffia. Bari: Laterza, 1988. 383-416.

Di Giammatteo, Fernaldo. *Lo sguardo inquieto: storia del cinema italiano (1940-1990)*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.

Eco, Umberto. "Tipologia della ripetizione." *L'immagine al plurale*. Ed. Francesco Casetti. Venezia: Marsilio, 1984.

---. "Del modo di formare come impegno sulla realtà." *Il menabò*. 5 (1962): 198-237.

Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Monogram* 4 (1972): 2-15.

Finch, Janet. "Kinship and Friendship." *British Social Attitudes. Special International Report*. Eds. Roger Jowell - Sharon Witherspoon - Lindsay Brook. Aldershot: Gower, 1989. 91-2, 101.

---. "The State and the Family." *Families and the State*. Eds. Sarah Cunningham-Burley - Lynn Jamieson. London: Palgrave, 2003. 29-44

---. "Kinship as Family. Contemporary Britain." *Kinship Matters*. Eds. Fatemeh Ebete Haj - Bridget Lindley - Martin Richards. Oxford: Hart Publishing Ltd, 2006. 293-306.

Fiori, Roberto - Pallanch, Luca Pier Paolo. *Family Life*. Torino: Effatà Editrice, 2000.

Fofi, Goffredo, ed. *Rocco e i suoi fratelli. Storia di un capolavoro*. Roma: Minimum Fax, 2010.

Fofi, Goffredo - Morandini, Morando - Volpi, Gianni. *Storia del cinema*. Milano: Garzanti, 1988.

Forgacs, David - Lumley, Robert. *Italian Cultural Studies*. Oxford U Press, 1996.

Forgacs, David. *Our Friends from Turin. Sight and Sound*. July 2004.

<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/76>

Fukuyama, Francis. *Trust: The Social Virtues of the Creation of Prosperity*. New York: The Free Press, 1995.

Gambarota, Paola. "Donne nel Sud nel cinema di Francesco Rosi." *Women in Italian Cinema/La donna nel cinema italiano*. Ed. Tonia Caterina Riviello. Roma: Edizioni Libreria Croce, 2001. 167-188.

Gatti, Ilaria. *Francesca Comencini*. Genova: Le Mani, 2011.

Gaudreault, André. *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*. Milano: Castoro, 2004.

Giddings, Franklin Henry. *The Principles of Sociology. An Analysis of the Phenomena of Association and Social Organisation*. New York: Macmillan, 1896.

Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia. 1943-1996. Famiglia, società, Stato*. Torino: Einaudi, 1998.

---. *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*. Torino: Einaudi, 1998.

---. "Famiglia, società civile e stato nella storia contemporanea: alcune considerazioni metodologiche." *Meridiana* 17 (1997): 179-208.

---. "Scrivere la storia delle famiglie del Novecento: la connettività in un quadro comparato." *Famiglie del Novecento*. Eds. Enrica Asquer - Maria Casalini - Anna Di Biagio - Paul Ginsborg. Roma: Carrocci, 2010. 15-38.

Grasso, Aldo. *Storia della televisione*. Milano: Garzanti, 2000.

Gribaudo, Gabriella. *A Eboli. Il mondo meridionale in cent'anni di trasformazioni*.  
Venezia: Marsilio, 1990.

---. *Donne, uomini, famiglie. Napoli nel novecento*. Napoli: l'ancora, 1999. 87-105.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Phenomenology of Spirit*. Trad. da A. V. Miller.  
London: Oxford U Press, 1977.

---. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. vol. II. Trad. da T.M. Knox. Oxford: Clarendon  
Press, 1975.

Innocenti, Orsetta. *La trasformazione dell'intimità. Postmodern Impegno*. Eds. Pierpaolo  
Antonello - Florian Mussgnung. Oxford: Peter Lang, 2009. 121-46.

Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la  
società del dopoguerra fino agli anni '90*. Venezia: Marsilio, 1997.

Landy, Marcia. "La famiglia: The Cinematic Family and the Nation." *Italian Film*.  
Cambridge U Press, 2000.

---. "The Family Melodrama in Italian Cinema 1929-1943." *Imitation of Life: A Reader  
on Film & Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 569-77.

La Palombara, Joseph. "Italy: Fragmentation, Isolation, Alienation." *Political Culture  
and Political Development*. Eds Lucie Pye - Sidney Verba. Princeton: Princeton  
University Press, 1965. 282-329.

Levi, Carlo. *L'orologio*. Torino: Einaudi, 1950.

---. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1990.

---. Recensione a *Salvatore Giuliano*. *L'ora della domenica* 18/19 novembre 1961.

“Luchetti, il fascino discreto della periferia.” *Il Messaggero* 28 febbraio 2010.

[http://www.ilmessaggero.it/home\\_cinema/luchetti\\_il\\_fascino\\_discreto\\_della\\_periferia/notizie/93039.shtml](http://www.ilmessaggero.it/home_cinema/luchetti_il_fascino_discreto_della_periferia/notizie/93039.shtml)

Manassero, Roberto. *Il melodramma familiare hollywoodiano. Gli anni Cinquanta*.

Genova: Le Mani, 2011.

Mancino, Anton Giulio - Zambetti, Sandro. *Francesco Rosi*. Milano: Il Castoro, 1998.

Marcello, Gabriele. *Ferzan Ozpetek*. Genova: Le Mani, 2009.

Marciano, Francesca - Calenda, Giulia - Comencini, Cristina. *La bestia nel cuore*.

Venezia: Marsilio, 2005.

Marcus, Millicent Joy. “Rosi’s *Crist Stopped at Eboli*: A Tales of Two Italies.” *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton U Press, 1986. 339-359.

---. “The Gaze of Innocence: Lost and Found in Gianni Amelio’s *Stolen Children*.” *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: John Hopkins U Press, 2002. 154-177.

---. "Francesco Rosi's *Three Brothers*: After the Diaspora." *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: John Hopkins U Press 2002. 115-137.

---. "Naples Is a Woman with Child: *Adelina, Viaggio in Italia, Lo spazio bianco*." Paper presented at A Film Symposium on New Trends in Modern and Contemporary Italian Cinema, Indiana University - Bloomington, April 13, 2012.

Marselli, Gilberto. "Sociologi americani e società contadina italiana." *Quaderni di sociologia rurale* 1 (1961): 109-30.

Martini, Emanuela. *Gianni Amelio*. Milano: Il Castoro, 2006.

--- ed. *Gianni Amelio: le regole e il gioco*. Torino: Lindau, 1999.

Micciché, Lino. *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 1998.

---. *Cinema italiano degli anni '70*. Venezia: Marsilio, 1989.

Morsiani, Alberto - Agosto, Serena. *La commedia del cuore. Il cinema di Cristina Comencini*. Milano: Il Castoro, 2009.

Murri, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Il Castoro, 1994. 97-104.

Nautz, Jurgen - Ginsborg, Paul - Nijhuis, Tom. *The Golden Chain. Family, Civil Society and the State*. New York-Oxford: Berghahn, 2013.

Nowell-Smith, Geoffry. "Tra famiglia e dinastia." *Studi Viscontiani*. Eds. David Bruni e Veronica Pravadelli. Venezia: Marsilio, 1997. 195-202.

O'Leary, Alan. "Marco Tullio Giordana, or the Persistence of Impegno." Eds. Pierpaolo Antonello - Florian Mussgnung. *Postmodern Impegno*. Oxford: Peter Lang, 2009. 213-32.

Parrella, Valeria. *Lo spazio bianco*. Torino: Einaudi, 2008.

Perugini, Sergio. ed. *Istantanee di Famiglia. La famiglia nel cinema degli anni Duemila*. Torino: Effatà Editrice, 2012.

Petraglia, Sandro. Incontro con Petraglia. 3 ottobre presso l'Università IULM di Milano.

Pizzorno, Alessandro. "Familismo amorale e marginalità storica. Ovvero perché non c'è niente da fare a Montegrano." *Quaderni di sociologia* 3 (1967): 247-61.

Pomerance, Murray, ed. *A Family Affair. Cinema Calls Home*. London: Wallflower Press, 2008.

Pontiggia, Giuseppe. *Nati due volte*. Milano: Mondadori, 2000.

Pravadelli, Veronica. "Visconti's Rocco and His Brothers: Identity, Melodrama and the National Popular." *Annali di italianistica* 24 (2006): 233-46.

---, ed. *Il cinema di Luchino Visconti*. Venezia: Marsilio, 2000.

Putnam, Robert D. *Making Democracy Work. Civic Traditions in Modern Italy*.

Princeton: Princeton U Press, 1993.

Rohdie, Sam. *Rocco and His Brothers*. London: BFI, 1992.

Rondolino, Gianni. *Luchino Visconti*. Torino: UTET, 2003.

Saraceno, Chiara. *Sociologia della famiglia*. Bologna: Il Mulino, 1996.

---. *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2007.

Sciolla, Loredana. *Italiani Stereotipi di casa nostra*. Bologna: Il Mulino, 1997.

Sciolla, Loredana - Negri, Nicola. "L'isolamento dello spirito civico." Eds. Sciolla - Negri. *Il paese dei paradossi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996. 119-145.

Segalen, Martine. *Historical Antropology of the Family*. Cambridge U Press, 1986.

Sennett, Richard. *The Culture of New Capitalism*. New Haven: Yale U Press, 2006.

Serenelli Messenger, Sofia. "Il Sessantotto e la 'morte della famiglia.' Storia di una comune nella provincia anconetana." *Famiglie del Novecento*. Eds. Enrica Asquer - Maria Casalini - Anna Di Biagio - Paul Ginsborg. Roma: Carrocci, 2010. 239-262.

Sesta, Michele. "L'unicità dello stato di filiazione e i nuovi assetti delle relazioni familiari." *Famiglia e diritto*. Marzo (2013): 231-41.

Skinner, Quentin. *Families and States in Western Europe*. Cambridge: Cambridge U Press, 2011.

Silverman, Sydel F. "Agricultural Organization, Social Structure, and Values in Italy: Amoral Familism Reconsidered." *American Anthropologist* 70 (1968): 1-20.

Sitney, P. Adams. *Vital Crises in Italian Cinema. Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: U of Texas, 1995. 58-78.

Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema 1896-1996*. London-New York: Routledge, 1996.

Tamaro, Susanna. *Va' dove ti porta il cuore*. Milano: Baldini&Castoldi, 1994.

Triglia, Carlo. *Grandi partiti e piccole imprese. Comunisti e democristiani nelle regioni a economia diffusa*. Bologna: Il Mulino, 1986.

---. "Dinamismo privato e disordine pubblico." *Il paese dei paradossi*. Eds. Loredana Sciolla - Nicola Negri. Roma: La nuova Italia Scientifica, 1996. 147-92.

Truffaut, François. *Il cinema secondo Hitchcock*. Milano: Pratiche, 1996.

Tullio-Altan, Carlo. *I valori difficili*. Milano: Bompiani, 1974.

---. *La nostra Italia*. Egea: Milano, 1986.

Vegetti-Finzi, Silvia. *Il romanzo della famiglia*. Milano: Mondadori, 1992.

Volpi, Gianni, ed. *Gianni Amelio*. Torino: Scriptorium, 1995.

Weber, Max. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905). Milano: Rizzoli, 1991.

---. *Sociologia della religione* Milano: Edizioni di Comunità, 1982.

Wilson, James Q. "The Independent Mind of Edward Banfield. (Reconsiderations)." *Public Interest* (2003).

Wood, P. Mary. *Italian Cinema*. Oxford-New York: Berg, 2005.

## Filmografia

Achbar, Mark - Abbot Jennifer, dir. *The Corporation* (doc.). Big Picture Mega Corporation, 2003.

Almodovar, Pedro, dir. *Todo Sobre Mi Madre* (*Tutto su mia madre*). El Deseo S.A., 1999.

Altman, Robert, dir. *Short Cuts* (*America oggi*). Fine Line Features, 1993.

Amelio, Gianni, dir. *Il ladro di bambini*. Erre Produzioni, 1992.

---. *Le chiavi di casa*. RAI Cinema, 2004.

Anderson, Thomas, dir. *Magnolia*. Ghoulardi Film Company, 1999.

Anderson, Wes, dir. *The Royal Tennenbaum*. Touchstone Pictures, 2001.

Avati, Pupi, dir. *Il figlio più piccolo*. Medusa Film, 2010.

Bellocchio, Marco, dir. *I pugni in tasca*. Doria, 1965.

Benigni, Roberto, dir. *La vita è bella*. Cecchi Gori, 1997.

Bier, Susanne, dir. *Efter Brylluppet (Dopo il matrimonio)*. Zentropa Entertainments, 2006.

Bruni, Francesco, dir. *Scialla! (Stai sereno)* Pupkin Production, 2011.

Burton, Tim, dir. *Big Fish*. Columbia Pictures Corporation, 2003.

Cantet, Laurent, dir. *Ressource humaine (Risorse umane)*. La sept-Art, 1999.

---. *L'Emploi du temps (A tempo pieno)*. Haut et Court, 2001.

Castellitto, Sergio, dir. *Non ti muovere*. Cattleya, 2004.

Cholendko, Lisa, dir. *The Kids Are All Right (I ragazzi stanno bene)*. Focus Features, 2010.

Claudiel, Philippe, dir. *Tous les soleils (Non ci posso credere)*. Union Général Cinématographique, 2011.

Coen, Joel - Coen, Ethan, dir. *Big Lebowski (Il grande Lebowski)*. Polygram Filmed Entertainment, 1998.

Comencini, Cristina, dir. *Zoo*. Ital-Noleggio Cinematografico, 1988.

---. *I divertimenti della vita privata*. Cinemax, 1990.

---. *La fine è nota*. Cineritmo, 1993.

---. *Va' dove ti porta il cuore*. Videa, 1996.

---. *Matrimoni*. Cattleya, 1998.

---. *Liberate i pesci*. Cattleya, 2000.

---. *Il più bel giorno della mia vita*. Cattleya, 2002.

---. *La bestia nel cuore*. Cattleya, 2005.

---. *Bianco e nero*. Cattleya, 2008.

---. *Quando la notte*. Cattleya, 2011.

Comencini, Francesca, dir. *Elsa Morante* (doc.) Canal Plus, 1997

---. *Shakespeare a Palermo* (doc). Canal Plus, 1997.

---. *Le parole di mio padre*. Bianca Film, 2001.

---. *Carlo Giuliani ragazzo* (doc.). Fondazione Cinema del Presente, 2002.

---. *Mobbing – Mi piace lavorare*. BIM Distribuzione, 2004.

---. *A casa nostra*. Bianca Film, 2006.

---. *In fabbrica* (doc). RAI Cinema, 2007.

---. *L'Aquila. Cinque registi tra le macerie - Le donne di San Gregorio* (doc). La Repubblica, 2009.

---. *Lo spazio bianco*. Fandango, 2009.

---. *Un giorno speciale*. Palomar, 2012

Dayton, Jonathan - Faris, Valerie, dir. *Little Miss Sunshine*. Fox Searchlight Pictures, 2006.

Dardenne, Jean-Pierre - Dardenne, Luc, dir. *L'enfant (Il figlio)*. Les Films du Fleuve, 2005.

---. *Le gamin au vélo (Il ragazzo con la bicicletta)*. Les Films du Fleuve, 2011.

De Matteo, Ivano, dir. *Gli equilibristi*. Rai Cinema, 2012.

Eastwood, Clint, dir. *Gran Torino*. Matten Productions, 2008.

Ferguson, Charles. *Inside Job* (doc.). Sony Pictures Classics, 2010.

Garcia, Rodrigo, dir. *Albert Nobbs*. Albert S. Ruddy Productions, 2011.

Gavras, Costa, dir. *Il cacciatore di teste (Le Couperet)*. K.G. Productions, 2005.

Giordana, Marco Tullio, dir. *I cento passi*. Rai Cinemafiction, 2000.

---. *La meglio gioventù*. Rai Cinemafiction, 2003.

---. *Romanzo di una strage*. Rai Cinema, 2012.

Haynes, Todd, dir. *Far From Heaven*. Focus Features, 2002.

Jarmush, Jim, dir. *Broken Flowers*. Focus Features, 2005.

Loach, Ken, dir. *Bread and Roses*. Pallax Pictures, 2000.

---. *It's a Free World (In questo mondo libero)*. Filmcoopi Zurich, 2007.

---. *Looking for Eric (Il mio amico Eric)*. Focus Features, 2009.

Luchetti Daniele, dir. *La nostra vita*. Rai Cinema, 2010.

Mendes, Sam. *American Beauty*. DreamWorks, 1999.

---. *Revolutionary Road*. DreamWorks, 2008.

Modysson Lukas, dir. *Tillsammans (Together)*. Menfis Film, 2000.

Monteleone, Enzo, dir. *Due partite*. Cattleya, 2009.

Moore, Micheal, dir. *Capitalism: A Love Story (doc.)*. Overture Films, 2009.

Muccino, Gabriele, dir. *L'ultimo bacio*. Fandango, 2001.

---. *Ricordati di me*. Fandango, 2003.

Özpetek, Ferzan, dir. *Hamam (Il bagno turco)*. Sorpasso Film, 1997.

---. *Le fate ignoranti*. R&C Produzioni, 2001.

---. *La finestra di fronte*. R&C Produzioni, 2003.

---. *Cuore sacro*. R&C Produzioni, 2005.

---. *Mine vaganti*. Fandango, 2010

Pasolini, Pier Paolo, dir. *Teorema*. Aetos Produzioni Cinematografiche, 1968.

Pereira, Manuel Gómez, dir. *Reinas (Reinas - Il matrimonio che mancava)*. Warner Bros., 2005.

Reitman, Jason, dir. *Up in the Air (Tra le nuvole)*. Paramount Pictures, 2009.

Rosi, Francesco, dir. *Cristo si è fermato a Eboli*. Rai 2, 1979.

---. *Tre fratelli*. Iterfilm, 1981.

Rossi-Stuart, Kim, dir. *Anche libero va bene*. Rai Cinema, 2006.

Salvatores, Gabriele, dir. *Come dio comanda*. Rai Cinema, 2008.

Sciamma, Céline dir. *Tomboy*. Hold Up Films, 2011.

Silvestrin, Ivan, dir. *Come non detto*. Mondo Home Entertainment, 2012.

Soldini, Silvio, dir. *I giorni e le nuvole*. Amka Film Productions, 2007.

Solondz, Todd, dir. *Happiness*. Good Machine, 1998.

Tognazzi, Ricky, dir. *La scorta*. Claudio Bonivento Productions, 1993.

Tucker, Duncan, dir. *Transamerica*. Belladonna Productions, 2005.

Venier, Massimo, dir. *Generazione 1000 euro*. Trio International, 2009.

Vergine, Antonio - Vergine, Aldo, dir. *A sud di Eboli* (doc.). 1979.

Vinterberg, Thomas, dir. *Festen*. Nimbus film Productions, 1998.

Virzi, Paolo, dir. *Caterina va in città*. Rai Cinemafiction, 2003.

Visconti, Luchino, dir. *Ossessione*. ICI, 1943.

---. *La terra trema*. Universal Film, 1948.

---. *Bellissima*. CEI Incom, 1952.

---. *Senso*. Lux Film, 1954.

---. *Rocco e i suoi fratelli*. Titanus, 1960.

---. *Gattopardo*. Titanus, 1963.

---. *Vaghe stelle dell'orsa*. Vides Cinematografica, 1965.

---. *Gruppo di famiglia in un interno*. Rusconi Film, 1974.

Wells, John, dir. *The Company Men*. Weinstein Company, 2010.

Wenders, Wim, dir. *Don't Come Knocking (Non bussare alla mia porta)*. Reverse Angle Pictures, 2005.

Zanasi, Gianni, dir. *Non pensarci*. Pumpkin Production, 2008.

Zvyagintsev, Andrey, dir. *Vozvrashchenie (Il ritorno)*. Ren Film, 2003.