

Ivelise Perniola

## Oltre il neorealismo

Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra

Bulzoni editore, Roma 2004

[Del libro di I. Perniola è stata autorizzata dall'editore Bulzoni la pubblicazione nel portale dell'INSMLI del par. 1.3, pp. 32-41]

### 1.3 Lettere di condannati a morte della resistenza italiana

Dal 1948 al 1953 di Resistenza non si parla. Il cinema di finzione rimanderà lo scioglimento del tabù ben oltre il 1953, mentre il cinema documentario riprende in mano le fila della storia nazionale grazie all'interessamento di Cesare Zavattini nel sostenere la produzione di un documentario centrato su una raccolta di lettere di condannati a morte della Resistenza. Rimane aperto l'interrogativo sulle motivazioni che hanno portato gli autori a tacere per cinque anni su vicende che rappresentavano la più grande tragedia nazionale e un focolaio di mille drammatiche storie personali e collettive. Il tema resistenziale sembra, sin da subito, strettamente legato alla poetica neorealista: il decadimento dell'una implica la crisi dell'altro. Come ben sappiamo, la crisi del neorealismo è innanzitutto una crisi politica e un boicottaggio morale. Accanto al silenzio sui movimenti di liberazione nazionale troviamo anche il silenzio sulla dittatura fascista; scorrendo i titoli dei lungometraggi di finzione prodotti dal 1945 al 1960 (per nostra fortuna il documentario subisce un'imposizione censoria ben più limitata) si rimane colpiti dalla totale assenza di memoria storica del paese. Un'intera *tranche* di storia nazionale è passata sotto silenzio. Eppure la guerra partigiana è talmente ricca di vicende particolari e connotate umanamente da poter inaugurare un filone simile al western americano, nel quale il partigiano potrebbe assumere il ruolo di difensore della legge, al pari di un cowboy. Ma il politico prevale sul narrativo e si preferisce dimenticare (o per meglio dire, far dimenticare). Come sottolinea Brunetta: "La sensazione più forte è che l'italiano nuovo, nato dalla guerra e dalla lotta di Resistenza, non abbia alcun tipo di storia o identità anagrafica, sia colpito da stati amnesici profondi da cui riemergerà solo all'inizio degli anni sessanta. La perdita consapevole della memoria anteriore, che il cinema a sua volta facilita, accogliendo il patto della rimozione collettiva accettato e sottoscritto da tutte le forze politiche, impone la costruzione di un'identità basata quasi solo sul presente e sulla capacità immaginativa, a corto raggio, dei nuovi mondi possibili. Nel periodo preso in considerazione si assiste a un fenomeno di doppia perdita di memoria: dal 1945 viene azzerato il ricordo del fascismo e dall'inizio della guerra fredda quello della guerra e della lotta di liberazione"<sup>23</sup>. Il cinema vede improvvisamente ristretti gli argomenti trattabili e si ritrova a girare storie di un superficiale presente scollegato dal passato, perfino di buone promesse e carico di rosee prospettive. Nel frattempo si accrescono i veti censori dinnanzi ad ogni proposta anticonformista e volta al ripristino della memoria storica: Renato Castellani (peraltro regista piuttosto 'popolare') non riesce a realizzare *Il pensionante*, cronaca autobiografica della Resistenza romana; Carlo Lizzani si vede rifiutare i progetti di ben tre film, *L'anno della marcia*, *Cristo si è fermato a Eboli* e *Uomini e no*; ad Alberto Lattuada viene rifiutato un *Giacomo Matteotti*

e a Michelangelo Antonioni *Le allegre ragazze del '24*; i soggetti di Alfredo Riannetti e Salvatore Laurani sui fratelli Cervi e sulla strage di Cefalonia rimangono ancora per molti anni ben chiusi nei cassette. Si tratta solo di qualche esempio per far comprendere come lo stato agisca attivamente nel monopolizzare il ricordo storico: “Allora, si mostra alla gente non quello che sono stati, ma ciò che devono ricordare di essere stati. Poiché la memoria è comunque un grosso fattore di lotta, [...] si tiene in pugno la memoria della gente, il suo dinamismo, e anche la sua esperienza, la conoscenza delle lotte precedenti. Bisogna non si sappia più che cos'è la Resistenza”<sup>24</sup>. La rimozione collettiva diventa una missione sociale. Il cinema documentario, per il limitato investimento economico che comporta, riesce a trovare alcune nicchie di possibilità espressiva: se gli esercenti si rifiutano di proiettare un documentario resistenziale esiste sempre la possibilità di mostrare l'opera nei festival specializzati, nei cineclub, nelle sezioni di partito. Questo è il destino che spettò anche a *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari: il documentario che rompe il tabù resistenziale e si pose come apripista di tutti i successivi lavori.

Il primo grande documentario storico-politico dopo il vuoto quinquennale si riallaccia, anche se in maniera trasversale, al già citato *Giorni di gloria*: se quest'ultimo partiva dalla storia e arrivava al fatto privato (i grandi processi contro il fascismo riportati alla loro dimensione di dramma umano), le *Lettere* invece partono dal fatto privato per giungere alla storia, attraverso la quale l'unione di tanti singoli sacrifici diventa emblema di un intero movimento nazionale. Il nucleo di entrambi i documentari è sentimentale, teatrale, partigiano. *Lettere di condannati...* è tratto dall'omonima raccolta di lettere pubblicata a cura di Pirelli e Malvezzi per l'editore Einaudi nel 1952. Il libro ebbe un enorme successo commerciale e rappresentò per il giovane esordiente parmense Fausto Fornari il soggetto perfetto che da tempo attendeva. Le difficoltà realizzative non furono poche: gli autori del libro, per primi, non erano per nulla convinti dell'operazione. Essi pretesero, come nulla osta realizzativo, l'accreditamento tra i titoli del nome di Cesare Zavattini, per quanto l'intero onere economico ricadesse su Fornari stesso (il quale investì sul documentario tutti i suoi risparmi). Ovviamente le dichiarazioni di Fornari sull'effettivo apporto zavattiniano si discostano da quelle di Zavattini stesso; quest'ultimo in una lettera pubblicata su “Patria Indipendente” del 20 luglio 1952 annuncia alla stampa la preparazione del documentario, utilizzando sempre il primo pronome plurale per indicare le scelte estetiche del film. Secondo Fornari, invece, Zavattini non intervenne né nell'ideazione, né nell'ideazione, né nella realizzazione dell'opera, ma si limitò a darne l'approvazione finale a riprese e montaggio ultimati (“Una smorfia di Zavattini ed io avrei dovuto consegnare all'editore copia campione e negativo per la loro distruzione”<sup>25</sup>). Alcuni funzionari statali dimostrano un atteggiamento piuttosto ostile; ma nonostante le iniziali difficoltà, il film ottenne il premio governativo del 3%, fu presentato al Festival di Venezia del 1954 dove ottenne uno straordinario successo di critica e di pubblico e raccolse alcuni prestigiosi premi internazionali. Il vero scoglio doveva ancora presentarsi, infatti: “Nessuno, fra venti e più noleggiatori ai quali presentai il film, dico nessuno, ebbe il coraggio di acquistarlo e di metterlo in distribuzione. Ebbi tante parole di elogio, ma anche tanta commiserazione per aver sprecato il mio talento in un film sulla Resistenza, argomento anticommerciale per eccellenza”<sup>26</sup>. *Lettere di condannati...* non fu mai proiettato nei normali circuiti commerciali con enorme e giustificabile delusione del suo stesso autore. Il breve percorso dell'opera si snodò, a fatica, tra circoli del cinema e associazioni culturali. E dopo un'iniziale successo di critica (che ne aveva favorito una certa diffusione, anche se in ambienti molto limitati), il documentario di Fornari risultò praticamente invisibile per oltre quarant'anni. Il sogno, espresso più volte dall'autore parmense, di toccare nel vivo la memoria del pubblico e di stimolare la curiosità e la conoscenza dei giovani, rimase un sogno o poco più.

*Lettere di condannati...* che secondo Carlo di Carlo inaugura “la scuola del cortometraggio antifascista” e traccia “indirettamente lo schema di rievocazione, di ricostruzione e di sintesi narrativa che avrà poi un'influenza decisiva sulle opere che verranno”<sup>27</sup> ha una struttura piuttosto lineare: un prologo, uno sviluppo centrale (caratterizzato da identiche cadenze ritmiche) e un epilogo. Il documentario, della durata di dodici minuti, si apre con un cartello: “Un documentario girato sui luoghi dove si svolsero fatti dolorosi ed eroici della recente storia d'Italia”. La premessa è volta, sin dall'inizio, ad avvertire lo spettatore che il riferimento spaziale sarà prevalente rispetto a

quello temporale. Fornari costruisce infatti una geografia del cuore e della sofferenza, scegliendo di riprendere ora i luoghi della morte, ora i luoghi della vita di coloro che hanno affidato la loro ultima parola ad una penna e ad un foglio. La premessa fornisce poi una veloce delineazione cronologica: mitragliatrici nemiche che sparano all'impazzata (le stesse che chiuderanno il film, ma delle quali sentiremo soltanto il terribile suono senza vederle), rappresaglie contro i resistenti partigiani, immagini fisse di uomini impiccati, fucilati, torturati. La vicenda di un intero popolo, lascia spazio al dramma privato. Come ogni storia che si rispetti, anche questa inizia con un libro che si apre e dal quale le voci dei condannati prendono vita e iniziano a raccontare le loro singole dolorose storie. L'autore, dopo averci mostrato alcune vecchie carte scritte con grafie incerte e tremanti, ci aiuta a comprendere: "oggi queste lettere sono state raccolte in un libro, riapriamo qualche pagina, riandiamo nei luoghi che esse ci evocano". La narrazione comincia proprio sulla base delle pagine del libro, secondo una modalità espressiva che appartiene tipicamente al cinema di finzione e che è invece del tutto estranea al documentario. Fornari si serve del libro per rendere la realtà avvincente come un racconto (il "C'era una volta..." con il quale si aprono tante storie), privilegiando l'affabulazione alla documentazione.

Tra le numerose lettere del volume, Fornari ne sceglie sette, prediligendo la varietà delle situazioni umane rappresentate. Un gruppo di esse, come abbiamo precedentemente evidenziato, evoca i *luoghi della vita*, altre si soffermano sui *luoghi della morte*. La prima lettera appartiene al secondo gruppo: un anonimo descrive i suoi ultimi momenti di vita al carcere di Vercelli. La voce fuori campo (Fornari ha scelto, per leggere le lettere, delle voci che si adeguassero all'età, al ceto, alla provenienza dei condannati) è accompagnata da una lenta panoramica che abbraccia l'esterno dell'edificio di detenzione. Il punto di arrivo dell'ampio movimento di macchina segna anche il punto conclusivo della missiva. Il testo si racchiude così in una scelta stilistica; la quale si ripeterà senza grandi variazioni per ogni lettera. Gino e Ugo Genre (dei quali Fornari ci mostra una fotografia), 18 e 20 anni, ci conducono, invece, attraverso le loro parole nel loro luogo di lavoro, il cotonificio di Villa Perosa. La lettura dell'epistola, rivolta alla madre, è articolata in due tempi: *a*) panoramica sull'esterno della fabbrica e sulle montagne circostanti; *b*) inquadratura fissa sugli ex-compagni di lavoro che escono, oggi come ieri, e ai quali va l'ultimo pensiero di Gino e Ugo. Con la terza lettera di Vittorio Tassi, carabiniere, torniamo in un luogo di morte; il giovane ha segnato la zona della sua fucilazione, nei pressi di Radicofani, sul retro della busta e proprio in quel luogo si reca la macchina da presa. Una panoramica abbraccia uno spazio campestre, anonimo, simile a tanti altri in tanti luoghi d'Italia, eppure la lettera ci svela la presenza di un corpo, del quale percepiamo l'assenza fisica, ma l'esistenza spirituale. La quarta lettera appartiene ad un artigiano romano. Pietro Benedetti possedeva a Via Properzio 39 una bottega di ebanista. La macchina da presa ci conduce all'interno della bottega, indicandoci i suoi attrezzi di lavoro, il retrobottega nel quale preparava l'azione antifascista e nel quale nascondeva la stampa clandestina ("lassù la stampa clandestina", ci dice il commento fuori campo indicandoci una soffitta ben protetta). Oggi al suo posto, sul suo tavolo di lavoro, c'è il maggiore dei quattro figli: a loro era rivolto l'ultimo pensiero del padre. La ferocia nazifascista non risparmiava nessuno, neanche i sacerdoti. Don Aldo rivolge l'ultimo appello ai suoi fedeli; stavolta Fornari ci mostra prima il luogo di vita (il paese, la chiesa, un carrello sul volto dei parrocchiani) e poi il luogo della morte ("Poi lo portarono via e lo fucilarono a Lucca, fuori da Porta Elisa"). La vicenda di Don Aldo contiene una variante: Fornari dopo aver eseguito la solita, cadenzata, panoramica sulle vie del paese, dopo il carrello laterale sui volti dei fedeli, introduce una *presunta* soggettiva del sacerdote. Lo sguardo di Don Aldo sembra avvicinarsi alla finestra della canonica e guardare l'aia antistante l'edificio. Parliamo di 'presunta' soggettiva, dal momento che potrebbe trattarsi dello sguardo dell'autore identificatosi con il prete o di un superstite che ora occupa il suo stesso posto; tuttavia il film tende perlopiù a condividere lo sguardo delle vittime e ci sembra altamente probabile che la soggettiva in questione appartenga a Don Aldo. La sesta lettera appartiene a una donna, "una mamma", Paola Garelli. Dal luogo della sua morte, la fortezza di Savona (panoramica che ne riprende l'esterno, in modo simile al carcere di Vercelli che apre il documentario), Paola Garelli si rivolge alla figlioletta. La bambina si 'materializza' nell'immagine di una bambina qualsiasi che passeggia sola e silenziosa per un vicolo savonese.

L'ultima lettera spetta ad Aldo Picco. Il giovane Aldo lancia un appello ("Chi va a Venaria, vada dalla mia mamma"), Fornari, otto anni dopo, raccoglie la disperata richiesta e si reca dalla madre di Aldo. Il luogo di vita, il luogo d'infanzia, fa da sfondo alla lettera. La madre di Aldo, mentre la voce fuori campo rilegge le ultime parole del figlio, compie azioni comuni, quotidiane, sempre uguali: prende l'acqua dal pozzo e stende i panni nel cortile. Quelle stesse azioni che Aldo ha visto compiere infinite volte a sua madre, sin dalla prima infanzia.

La vita dei vivi non cambia; la morte di un parente lascia segni nell'anima, ma non nei corpi; i quali continuano a ripetere gli stessi movimenti di un tempo (gli operai che escono dalla fabbrica, il figlio ebanista che ha preso il posto del padre, i parrochiani che assistono ogni domenica alla funzione, la mamma di Aldo che continua a stendere i panni). I *luoghi di vita* continuano a custodire le tracce del passato, rinnovandolo in un continuo presente. La vita di un tempo sopravvive a se stessa. D'altro canto, i *luoghi di morte* rappresentano la negazione della presenza umana, ne denotano il suo annientamento. I luoghi di morte del documentario di Fornari sono sempre vuoti, privi di qualsiasi traccia umana, carichi di sinistri presagi e di spettrali presenze (le carceri di Vercelli e di Savona, i siti campestri scenari di sommarie esecuzioni). La panoramica, come consapevole scelta formale, diventa presto il *Leit-motiv* estetico del documentario: ogni lettera è accompagnata dallo sguardo della macchina da presa che attraversa lo spazio appartenuto al defunto; sia che si tratti di un luogo di morte o di un luogo di vita, il movimento è lo stesso. La panoramica conferisce, con il suo movimento lento e misurato, un ritmo cadenzato, dolce, senza strappi. Essa è, inoltre, l'unico movimento di macchina fornito di una valenza testimoniale e nello stesso tempo umana, naturale (il carrello ha una dinamica molto più fredda e artificiale). Fornari non cade nella trappola delle immagini d'archivio; con l'eccezione dei primissimi fotogrammi del prologo (la cui veridicità è però del tutto secondaria all'interno dell'economia del film), tutta la parte centrale del documentario è costruita con le immagini del presente vissute retrospettivamente. L'immagine di oggi non viene però a resuscitare il ricordo di ieri, ma continua a vivere lo stesso ieri come ininterrotta presenza. La presenza umana evocata dalla lettura fuori campo della lettera si stende come un velo sui luoghi della morte e dunque, ad anello: ad un prologo che evocava tutti i martiri della guerra di liberazione, fa da contrappunto un epilogo che di tutti i martiri raccoglie le voci, anonime perché è la sofferenza di un intero popolo a ricordarci che non si deve dimenticare e che si deve sempre e comunque sapere, *volerne sapere*, come ci dirà anche Alain Resnais soltanto due anni dopo il capolavoro di Fornari.

La resa cinematografica, e in particolare, documentaria di un libro presenta alcune ovvie problematiche. Come trasferire sul grande schermo un epistolario? Come evitare di cadere nella piatta illustrazione di una parola che è tanto più forte, proprio perché ultima, testamentaria? Le possibilità cinematografiche della raccolta di lettere di Pirelli e Malvezzi erano già state intuite da Luigi Pestalozza. Il critico vedeva nell'epistolario un imprescindibile punto di partenza per lo studio e la ricostruzione del periodo resistenziale: "Da essa, crediamo, non può prescindere l'italiano che voglia ancora ritrovare se stesso. Né tanto meno, potrà prescindere il futuro regista che aspirasse a compiere una biografia nazionale di questi anni"<sup>29</sup>. Tuttavia, se l'utilizzazione delle lettere come punto di partenza per un'approfondita documentazione è sicuramente consigliabile ad ogni regista impegnato a ricordare gli anni della Resistenza, altrettanto difficile risulta la resa cinematografica delle lettere stesse. Mario Verdone, critico al festival di Venezia del 1953 (durante il quale *Lettere di condannati...* aveva riscosso il primo premio), non esita a manifestare la sua perplessità: "Siamo certi che la giuria ha inteso premiare quella emozione che è data dal libro, la estrema semplicità, che strappa le lacrime, dei testi letterari dettati in punto di morte da uomini che, nel supremo attimo, diventavano eroi: il film, infatti, senza quelle parole, senza la commozione data dai testi, non si può dire che abbia uno speciale valore. Io ho visto il film accanto a stranieri che non comprendevano una parola di italiano, e che, alla fine, mi hanno domandato perché il film era tanto piaciuto. Segno evidente che un premio 'cinematografico' è stato attribuito al testo letterario, non alle immagini ad esso congiunte"<sup>30</sup>. Tuttavia, a difesa di Fornari, va detto che l'impegno profuso dall'autore nel tentativo di dare una personalità estetica al film sia particolarmente evidente (la panoramica come figura ricorrente, la soggettiva finale, la pulizia e la semplicità dell'immagine fotografica).

Ovviamente, le lettere rappresentano la materia prima del documentario. La parola diventa più importante dell'immagine, la supera, e inevitabilmente, la sovrasta. Opere di parecchi anni successive al lavoro di Fornari si sono dovute confrontare con la stessa impasse: basti pensare a *Les Moissons de fer* (1991) di Gérard Rougeron e Jean-Claude Loubtchansky o a *Dear America: lettres du Vietnam* (1987) di Bill Couturie. Entrambi i film non riescono a conferire alle immagini un valore emotivo pari a quello prodotto dalle parole lette dalle voci fuori campo. Le voci della morte vincono sulle immagini della vita, le quali sembrano più sbiadite ed emotivamente piatte del ricordo che i morti stessi dichiarano di averne.

*Lettere di condannati...* segna il punto di rinascita del documentario storico-politico. Dal 1954 in poi, gli autori che si vorranno cimentare su tematiche della recente storia italiana dovranno costantemente tenere presente il modello di Fornari. L'emozione istintiva dei primi lavori, lascia spazio progressivamente ad una riflessione più argomentata. Nel cinema documentario italiano si vengono allora a creare due correnti, due scelte estetico-teoriche: da un lato vi è un gruppo di registi che privilegia la ricostruzione, dall'altra un gruppo che si immerge nell'evocazione. Due strade lontane e inconciliabili che cercheremo di approfondire.

---

[23](#) Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Agnelli, 1996, p.19.

[24](#) Michel Foucault, *Anti-rétro*, in *La storia al cinema*, cit., p. 190

[25](#) Dichiarazione di Fausto Fornari tratta da Carlo di Carlo, *Il cortometraggio italiano antifascista*, "Centrofilm", n.24-26, 1961, p. 92.

[26](#) *Ibidem*.

[27](#) *ivi*, p. 16.

[29](#) Luigi Pestalozza, *Un documento di civiltà*, "Cinema Nuovo", n. 3, 15 gennaio 1953, p. 38.

[30](#) Mario Verdone, *Documentari, cortometraggi e film per ragazzi*, "Bianco e Nero", n. 10, ottobre 1953, pp. 36-37.