

RIVOLUZIONE, RISORGIMENTO, CINEMA: ALLONSANFÀN (1974) DEI FRATELLI TAVIANI

di Massimo Cattaneo

A questo punto ci potremmo chiedere che cosa succede quando lo spettatore cinematografico fa il mestiere di storico. C'è un rapporto tra le due esperienze, e quale? In effetti – come dire? – il candore degli storici fa sì che quando gli si chiede come sono arrivati a scrivere certi libri[...]sembra sempre che i libri di storia siano nati da altri libri di storia: una cosa veramente folle, se ci pensate, una cosa proprio insensata. Mentre è ovvio che nell'esperienza di lavoro di uno storico, o di una qualunque persona, entrano un'infinità di motivi, di motivazioni, ecc. Qualcuno mi chiedeva: cosa consiglieri a un giovane storico? Leggere moltissimi romanzi – ho risposto: avrei dovuto aggiungere: e anche andare moltissimo al cinema. In effetti credo siano cose molto importanti per questo ipotetico storico in formazione (C. Ginzburg, Di tutti i doni che porto a Kaisàre ...Leggere il film scrivere la storia, in *La Storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, a cura di G. M. Gori, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 151-152)

Tra il novembre 2010 e l'aprile 2011 si è svolta a Napoli una lunga rassegna articolata in diciotto giornate intitolata *Visioni e revisioni del Risorgimento nel Cinema italiano (1905-2010)*, curata da chi scrive e da Marcella Marmo.¹ I film sono stati scelti in base al loro valore

¹ Promotore della rassegna è stato il Centro interdipartimentale per la Storia delle Società Rurali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, insieme al Dipartimento di Discipline storiche dello stesso ateneo, all'Accademia di Belle Arti di Napoli e all'Istituto campano per la storia della Resistenza Vera Lombardi. La facoltà di Giurisprudenza e la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria hanno gentilmente ospitato alcune delle giornate. Si dà qui l'elenco dei film proiettati: *Il Gattopardo* (1963) e *Senso* (1954) di Luchino Visconti; *Il manoscritto del principe* (2000), di Roberto Andò; *La presa di Roma* (1905), di Filoteo Alberini; *Il piccolo garibaldino* (1909) e *Anita Garibaldi* (1910) di Mario Caserini; *1860* (1934, nuova versione 1951), di Alessandro Blasetti; *Viva l'Italia!* (1961), di Roberto Rossellini; *Il resto di niente* (2004), di Antonietta De Lillo;

come occasione di riflessione sul Risorgimento e sul cinema a soggetto storico.² Si è trattato, quindi, di una piccola ma significativa selezione dei più di cento film di ambientazione risorgimentale prodotti in Italia.³ Si andava dai primi corti d'inizio Novecento, della durata di pochi minuti e dai toni celebrativi filosabaudi, ai due capolavori di Visconti – *Senso* e *Il gattopardo* –, che consentono feconde analisi interdisciplinari tra storia, arte e letteratura;⁴ ai grandi affreschi sulla spedizione dei Mille dipinti da Blasetti (1934) in 1860, con la famosa scena finale dei reduci garibaldini che abbracciano le camicie nere in un ideale passaggio di consegne – epurata dal nuovo montaggio del 1951 – e da Rossellini con *Viva L'Italia* (1961), film “ufficiale” del Centenario dell'Unità. Troviamo poi opere che hanno indagato sulle radici del Risorgimento in età rivoluzionaria e napoleonica, in nome di una precisa scelta storiografica: il raffinato *Il resto di niente* (2004) di Antonietta De Lillo, basato sul romanzo di Enzo Striano con una straordinaria Maria De Medeiros nelle vesti della connazionale Eleonora Fonseca Pimentel; e *Fuoco su di me* (2006), di Lamberto Lambertini, che ci conduce nell'epoca del Regno di Napoli murattiano. Tre pellicole degli anni settanta hanno dato spazio alle letture critiche del Risorgimento come rivoluzione sociale tradita da parte della cultura di sinistra di formazione gramsciana: *Allonsanfàn* (1974), di Paolo e Vittorio Taviani; *Quant'è bello lo murire acciso* (1976), di Ennio Lorenzini, su Carlo Pisacane; *Bronte* (1972), di Florestano Vancini, film su una delle pagine più controverse della spedizione dei Mille, in cui con la repressione guidata da Nino Bixio si consumò, secondo alcuni, la perdita dell'innocenza dell'epopea garibaldina.⁵ Un altro nodo tematico della rassegna ha riguardato la complessa questione del brigantaggio postunitario nel Mezzogiorno, affrontato attraverso *Il brigante di Tacca di Lupo* (1952) di Pietro Germi, e *Li chiamarono...briganti* (1999) di Pasquale Squitieri. Ha chiuso la rassegna la proiezione, con tavola rotonda, del monumentale *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone, film di grande impatto emotivo, frutto di anni di lavoro sulla sceneggiatura da parte del regista, e del giudice romanziere Giancarlo De Cataldo, tessuta a partire da memorie, giornali, fonti iconografiche, con acribia filologica anche nella stratificazione linguistica dei personaggi messi in scena, a volte reali e celebri (Mazzini, Crispi, Cristina di Belgioioso), in altri casi noti solo agli storici oppure tratti

Fuoco su di me (2006), di Lamberto Lambertini; *Allonsanfàn* (1974), di Paolo e Vittorio Taviani; *Quant'è bello lo murire acciso* (1976), di Ennio Lorenzini; *Bronte* (1972), di Florestano Vancini; *I Viceré* (2007), di Roberto Faenza; *Il brigante di Tacca di Lupo* (1952), di Pietro Germi; *Li chiamarono...briganti* (1999), di Pasquale Squitieri; *Noi credevamo* (2010), di Mario Martone.

² Su questo tema, nell'ambito di una bibliografia ormai vasta, mi limito qui a rimandare a: P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984; M. Ferro, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980; M. Argentieri, *Cinema, storia, miti*, Napoli, Pironti, 1984; G. M. Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, 1994; P. Iaccio, *Cinema e Storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Napoli, Liguori, 1998; P. Ortoleva, *Scene del passato, cinema e storia*, Torino, Loescher, 1991; M. Sanfilippo, *Historic Park. La storia e il cinema*, Roma, Elleu Multimedia, 2004.

³ Su questa cinematografia segnalò i recenti volumi di: S. Cortellazzo, M. Quaglia, a cura di, *Cinema e Risorgimento*, Torino, Celid, 2010; G. Ghigi, *Il tempo che verrà? Cinema e Risorgimento*, Venezia, Gambier&Keller, 2011.

⁴ All'interno della rassegna nei giorni delle proiezioni dei film di Visconti si è svolto il convegno *Il Risorgimento inquieto di Luchino Visconti. Senso e Il Gattopardo dal testo letterario al film* (Napoli, 2-3 dicembre 2010). Gli atti del convegno sono ora pubblicati in *Centocinquantesimo*, con una *Introduzione* di S. Lupo e M. Marmo, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», XI, 69, 2010 [pubblicato 2011], pp. 9-144.

⁵ Alla sceneggiatura del film, basata sia sugli atti processuali della repressione sia sulla storiografia esistente all'epoca, lavorarono, accanto a Vancini, Nicola Badalucco, Fabio Carpi e Leonardo Sciascia. Sul film e sul restauro della pellicola, cfr. P. Iaccio, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, Napoli, Liguori, 2002. Sull'intera vicenda disponiamo ora del bel libro di L. Riall, *Bronte 1860*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

dall'omonimo romanzo di Anna Banti o comunque di immaginazione⁶. Siamo di fronte a un Risorgimento visto dalla parte di chi aveva creduto di poter costruire un'Italia che non fosse solo uno Stato unitario e indipendente ma anche una repubblica e una democrazia, al cui centro stanno le vicende di tre patrioti meridionali, seguiti dalle speranze della giovinezza alle delusioni, e alle tragedie personali, della maturità. Il Risorgimento come moto di giovani, quindi, un dato generazionale che è stato bene messo in luce dalla storiografia recente e di cui gli stessi contemporanei percepirono l'importanza.⁷ Giovani e Sud, parole che evocano ancora oggi aspirazioni frustrate, fragilità della nostra identità nazionale, nodi da sciogliere ma che prima dovrebbero essere compresi analizzando la lunga durata delle loro origini.

Il ruolo svolto all'interno del Risorgimento dalle utopie rivoluzionarie proiettate sul Mezzogiorno d'Italia e dalle appartenenze generazionali emergeva già nel film dei fratelli Taviani *Allonsanfàn*.⁸ Gli interventi che ora qui pubblichiamo sono figli della giornata imperniata sulla proiezione del film a Napoli, svoltasi il 3 febbraio 2011. Si tratta dell'intervista da parte di Vincenzo Esposito a uno dei due registi, Paolo Taviani, e della testimonianza autobiografica di uno dei maggiori storici dell'età napoleonica, Luigi Mascilli Migliorini, che del film è stato nel 1974 un giovane e coinvolto spettatore.⁹ Il tempo trascorso da quella giornata ci ha consentito di avere, da un lato, la conferma della vitalità del cinema dei fratelli Taviani, con l'uscita, e il successo di critica e di pubblico, nel corso del 2012 di *Cesare deve morire*, vincitore dell'Orso d'Oro al festival di Berlino;¹⁰ dall'altro di poter inserire criticamente le riflessioni di allora nell'ambito delle moltissime manifestazioni svoltesi nel corso dell'anno del Centocinquantesimo anniversario dell'Unità, su cui disponiamo ormai di una discreta riflessione critica. È stato un anno di convegni, mostre, celebrazioni, promossi, o comunque monitorati, da un Comitato interministeriale istituito sin dal 2007 e da un Comitato dei garanti, presieduto prima da Carlo Azeglio Ciampi e poi da Giuliano Amato, ma anche di contestazioni provenienti sia dai tradizionali settori antirisorgimentali del mondo cattolico e dalla galassia del legittimismo neoborbonico, sia dal mondo accademico, in questo caso rivolte contro alcune caratteristiche della lettura del Risorgimento, della sua attualità e dell'idea di Nazione che ne deriva, proposta nelle celebrazioni e manifestazioni ufficiali, accusata di coprire, con un acritico neopatriottismo risorgimentale, gli attuali problemi di identità del paese e delle sue forze politiche e di

⁶ Cfr. M. Martone, *Noi credevamo*, Milano, Bompiani 2010; *Noi credevamo. Il Risorgimento secondo Martone*, a cura di A. Barbera, Milano, Il Castoro, 2011.

⁷ Cfr. A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentele, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi 2000.

⁸ Spesso il film è indicato senza l'accento (*Allonsanfàn*) ma è nella forma accentata, che qui seguiamo, che esso appare sulla pellicola. Scheda tecnica del film: Soggetto e sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani; Fotografia: Giuseppe Ruzzolini; Costumi: Lina Nerli Taviani; Scenografia: Giovanni Sbarra; Musica: Ennio Morricone; Montaggio: Roberto Perpignani; Produzione: Giuliani G. De Negri per Una Cooperativa Cinematografica; Durata: 115 minuti; Interpreti principali: Marcello Mastroianni (Fulvio); Lea Massari (Charlotte); Mimsy Farmer (Francesca); Bruno Cirino (Tito); Laura Betty (Esther); Renato De Carmine (Costantino); Stanko Molnar (*Allonsanfàn*).

⁹ I testi, registrati e sbobinati all'epoca della rassegna, sono stati poi rivisti dagli autori in vista della pubblicazione. La versione qui presentata è l'unica ad avere l'*imprimatur* dei curatori e degli autori.

¹⁰ Sul cinema dei Taviani: F. Accialini, L. Colucelli, *I Taviani. Paolo e Vittorio Taviani*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; G. Aristarco, *Sotto il segno delo scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani*, con un saggio di V. Orsini, Messina-Firenze, D'Anna, 1977; L. Cuccu, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma 2001; P. M. De Santi, *I film di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese, 1988; G. Legrand, *Paolo & Vittorio Taviani*, Paris, Editions de l'étoile/Cahiers du Cinéma, 1990; G. Pangon, J.-A. Gili, *Paolo et Vittorio Taviani*, Paris, Éditions Mille et une nuits – ARTE Éditions, 1997; V. Zaggarro (a cura di), *Utopisti, esagerati: il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio, 2004.

impedire una lettura più stratificata e complessa della natura e dei limiti della genesi della “nazione italiana”.¹¹

D'altra parte, come ha osservato Massimo Baioni, non v'è dubbio che l'anniversario abbia sortito con le sue manifestazioni l'effetto di riavvicinare ampi settori della popolazione al momento fondativo della sua identità nazionale.¹² Lo dimostrano il successo di una delle iniziative più interessanti per la capacità di collegare ricerca e divulgazione, fonti tradizionali e nuovi media, vale a dire la grande mostra svoltasi a Torino Fare gli italiani 1861-2011. 150 anni di storia nazionale, allestita nell'immenso e suggestivo spazio delle Officine Grandi Riparazioni. La mostra, tra marzo e novembre 2011, è stata visitata da circa 500.000 persone.¹³ Va segnalato, infine, anche il recente riavvicinamento al Risorgimento di scrittori e documentaristi, ovviamente non riducibile all'avvicinarsi della ricorrenza dell'anniversario ma certamente da questo stimolato, come dimostrano i romanzi di Antonio Scurati, *Una storia romantica* (Bompiani 2007), Giancarlo De Cataldo (*I traditori*, Einaudi 2010), Alessandro Mari (*Troppo umana speranza*, Feltrinelli 2011); e i documentari di Gianfranco Pannone (*Ma che Storia...*, 2010) e di Maria Teresa Schiavino e Alessandra Ciotti (*Tre donne nel Risorgimento*, 2011).

* * *

Prima di iniziare la sua intervista Vincenzo Esposito ricostruisce la carriera dei fratelli Taviani e il loro lungo rapporto di frequentazione con la storia, l'impegno civile e la politica, caratterizzato sempre da tratti di autonomia e originalità che non consentono di ridurlo nelle etichette del “cinema storico” o del “cinema politico”. Gli stessi registi di recente, in una intervista apparsa su «Micromega» nel 2012, hanno detto: «A noi ci hanno sempre affibbiato due etichette: cinema storico e cinema politico. Sono sballate tutte e due». ¹⁴ Siamo di fronte alla questione di fondo del rapporto tra una forma d'arte, il cinema, e la storia intesa sia come

¹¹ Si pensa qui, ad esempio, all'articolo di A. M. Banti, *Benigni e “Fratelli d'Italia”, dubbi su una lezione di storia*, apparso sul quotidiano «il Manifesto» del 20 febbraio 2011; cfr. anche le osservazioni dello stesso Banti in *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza 2011. Su memoria e uso pubblico della storia del Risorgimento: M. Baioni, *Risorgimento conteso. Memorie e usi pubblici nell'Italia contemporanea*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009. Sul tema “commemorazioni”: B. Bongiovanni, *Commemorazioni, feste nazionali, memoria. Tra mass media e storiografia*, in «Passato e Presente», 84, 2011, pp. 6-14. Un saggio di notevole interesse sul mondo neoborbonico, e sul carattere spesso “fantasioso” delle sue contestazioni alla storia “ufficiale”, è quello di S. Montaldo, *La “fossa comune” del Museo Lombroso e il “lager” di Fenestrelle: il cento cinquantenario dei neoborbonici*, in «Passato e Presente», 87, 2012, pp. 105-118.

¹² M. Baioni, *Considerazioni a margine di un anniversario controverso*, in «Passato e Presente», 86, 2012, pp. 83-93.

¹³ Informazioni dettagliate sulle numerose iniziative culturali svoltesi in Italia nel corso del 2011 sono consultabili sul sito ufficiale del Comitato Nazionale 1861-2011 (www.italiaunita150.it). Per gli eventi torinesi di *Esperienza Italia* si rimanda al sito www.italia150.it; sulla mostra di Torino, anche per alcuni rilievi critici: M. Bertolotti, *Fare gli italiani. 150 anni in mostra*, in «Passato e Presente», XXX, 86, 2012, pp. 95-105. Sul modo in cui storici e istituzioni si sono confrontati col centocinquantenario dell'unità segnalò: B. Bracco, M. P. Casalena (a cura di), *L'Italia in posa. Il 150° e i problemi dell'Unità nazionale tra storiografia e rappresentazione sociale*, in «Storicamente», 7, 2011 (numero monografico); F. Vitali, *Risorgimento e centocinquantenario*, in «Giornale di Storia», 8, 2012, pp. 1-22.

¹⁴ *Paolo e Vittorio Taviani in conversazione con Fabrizio Tassi. Cinema in rivolta*, in «Micromega», 6, 2012, *Almanacco del Cinema*, pp. 55-72, cito da p. 62.

oggetto sia come disciplina scientifica, con le sue regole e i suoi metodi. Un film si pone con la storia in un rapporto diverso dal saggio scientifico, ovviamente, ma si differenzia anche dall'opera scritta di divulgazione. È una forma di narrazione e di riflessione sulla storia e sul presente, da cui attinge come la storia-disciplina le domande da porre al passato, attraverso un linguaggio fatto di immagini, parole, suoni, particolarmente capace di plasmare un iconotesto emotivamente coinvolgente, fino a creare l'“illusione” di un viaggio nel tempo. Una illusione non sprovvista di carica euristica però: meglio, talvolta, di molti libri accademici un film può disvelare ed elaborare criticamente i nessi ancora vivi tra un determinato passato e il presente.

Le parole di Paolo Taviani, sollecitate dalle domande di Vincenzo Esposito, sia a proposito di *Allonsanfàn* sia in riferimento al documentario giovanile su Curtatone e Montanara (1954), sul suo (loro) rapporto con la storia sono particolarmente interessanti. Emergono, accanto alla comune passione per la storia condivisa con gli storici di professione, le differenze di sguardo e di modalità di confronto critico con il passato. Un elemento inventato, come le lettere degli studenti pisani in viaggio verso il martirio in battaglia, che in un film può contribuire ad accrescerne la capacità di connettere lo spettatore col passato narrato, con le emozioni di quel passato, in un saggio storico sarebbe, giustamente, considerato un imperdonabile scorrettezza che inficerebbe l'attendibilità di tutto il saggio.

Sempre nell'intervista a «Micromega», i due fratelli sono tornati sul tema: «È chiaro che ci piace la storia e ci piace nella storia trovare delle anticipazioni e delle risposte. Ci ha sempre suggestionato l'aspirazione di Pisacane all'utopia, il tentativo di cambiare la realtà sociale del Sud illudendosi di avere le forze per poterlo fare[...]il nostro cinema è un po' come la spedizione di Pisacane, solo che ancora non ci hanno ammazzato. Pensavamo di fare il cinema per il pubblico e invece il pubblico ci massacrava, perché non andava a vedere i film. Sentivamo che quello sforzo terribile che sono le spedizioni di Pisacane era uguale al nostro».¹⁵

Va ricordato che Carlo Pisacane, del 1955, è uno dei cortometraggi realizzati dai Taviani nella loro stagione giovanile, in collaborazione con Valentino Orsini. Pisacane si chiamava in San Michele aveva un gallo...(1971), ambientato nel 1870, il gruppo dell'anarchico internazionalista Giulio Manieri. E, infine, malgrado la differenza temporale tra la spedizione di Pisacane e la vicenda narrata in *Allonsanfàn* è ancora una volta alla tragedia consumatasi nei pressi di Sapri che s'ispira chiaramente la trama del film. Vale la pena ripercorrerne la trama.

Siamo «negli anni della Restaurazione», come recita la didascalia di apertura, più precisamente nel 1816. Il quarantacinquenne Fulvio Imbriani, interpretato da uno straordinario Mastroianni, nobile dai trascorsi rivoluzionari affiliato alla setta carbonara dei Fratelli Sublimi, è stato appena scarcerato. I suoi compagni di lotta pensano che abbia tradito e che sia anche responsabile della morte del loro Gran Maestro, Filippo Govoni. Solo la scoperta che Govoni si è suicidato allontana i sospetti da Fulvio che, stanco e malato, torna travestito da frate alla splendida villa paterna abbandonata molti anni prima. Qui vivono la sorella Esther, suo marito, un ufficiale asburgico, e il loro figlioletto che, significativamente, si chiama anch'egli Fulvio, come lo zio ribelle, la cui vita viene considerata scandalosa ma che è, al tempo stesso, oggetto di nostalgia. Insieme a loro vivono l'altro fratello Costantino e la moglie Fiorella. Passato un primo momento di dubbio circa le intenzioni dei suoi familiari, Fulvio si fa riconoscere e viene circondato da rinnovato affetto. Inizia una tranquilla convalescenza, durante la quale matura l'idea di abbandonare la lotta politica, non credendo più nella possibilità di una rivoluzione e aspirando, viceversa, a recuperare i legami, gli agi

¹⁵ *Ibidem*.

sociali e gli interessi culturali, la passione per il violino ad esempio, cui aveva rinunciato da giovane. Persa la fiducia nella rivoluzione, nella ricerca collettiva della felicità, Fulvio sperimenta una sua personale “restaurazione”, a dimensione familiare. Sopraggiunge, però, nella villa Charlotte, la sua compagna, una rivoluzionaria ungherese da cui aveva avuto un figlio chiamato Massimiliano in onore di Robespierre (e va notato che Charlotte era il nome della sorella di Robespierre). Nasce un contrasto tra i due: Fulvio vorrebbe riprendere il figlio, affidato a una famiglia contadina, e fuggire con Charlotte in America per iniziare una nuova vita; Charlotte, invece, sogna ancora la Rivoluzione. Giungono anche i confratelli della società segreta, convinti di poter avere Fulvio di nuovo con loro. La sorella Esther li denuncia senza che Fulvio muova un dito per fermare l'intervento dei militari.

Nello scontro a fuoco Charlotte viene ferita. Fulvio cerca di favorirne la fuga prendendo in ostaggio il piccolo nipote, ma tutto è inutile: la donna muore. Ai funerali i Fratelli Sublimi tentano di convincere Fulvio a unirsi alla loro spedizione nel Sud. Fulvio finge di accettare ma subito dopo li tradisce, usando per sé e per il figlio i gioielli e i soldi che gli erano stati affidati per acquistare le armi, un tradimento che ricorda quello della contessa Livia Serpieri in *Senso*. Si reca infine all'appuntamento con uno dei Fratelli Sublimi, Lionello, già da tempo incline a gesti estremi, che, di fronte al mancato arrivo delle armi, si lascia tentare dalla proposta di Fulvio di suicidarsi insieme, poi ci ripensa ma cade in acqua in seguito a una colluttazione. Fulvio lo guarda affogare senza intervenire. Alla scena assiste la compagna di Lionello, l'introversa Francesca, che non denuncia Fulvio perché sedotta dal suo fascino. I due raggiungono i Fratelli Sublimi pronti a imbarcarsi per il Sud. Per giustificare la mancanza delle armi s'inventano un conflitto a fuoco in cui Fulvio sarebbe rimasto ferito a una gamba (in realtà era stata la stessa Francesca, di comune accordo, a procurargli la ferita). Ma Tito, cui Fulvio parla delle armi, non dice nulla agli altri Fratelli. Il gruppo di patrioti parte così per il suo ultimo viaggio, mentre Fulvio si addormenta per le medicine a base di oppio che ha preso, convinto che la missione sia stata annullata. Scoprirà amaramente al risveglio in mare aperto quanto accaduto. Alla testa dei Fratelli, oltre a Tito, c'è anche un contadino di origine calabrese, Vanni detto “peste”, macchiatosi di efferati delitti nel paese d'origine. Fa parte del gruppo anche il giovane Allonsanfàn, interpretato dall'attore croato Stanko Molnar, il cui nome di battaglia rimanda esplicitamente ai primi versi della Marsigliese. La fine che li aspetta sarà quella realmente subita nella storia da altri gruppi di patrioti nel corso del Risorgimento, che partiti per liberare i contadini meridionali dalla loro oppressione secolare finirono per essere uccisi dagli stessi oppressi.

I Taviani strutturano il film come una sorta di melodramma sin dai titoli di testa che scorrono su uno sfondo rosso che si apre a mo' di sipario. Utilizzano poi ampiamente musiche, canzoni e danze, con un sincretismo tra cultura alta e “bassa”, come nel trascinate brano in cui progressivamente diversi personaggi intonano il ritornello dell'Uva fogarina, o nel caso del salterello al cui ritmo si muovono più volte i Fratelli Sublimi: una enfaticizzazione teatrale dei movimenti che trattiene lo spettatore nella dimensione della finzione. Va notato anche il ricorso a fotogrammi con colori artificialmente accentuati per metterne in rilievo il significato simbolico. In *Allonsanfàn* si mette in scena il passato per riflettere sul presente, in questo caso sullo stato di salute delle utopie e delle prassi rivoluzionarie nel 1974, quando si andava ormai registrando una progressiva delusione e sfiducia dopo il grande slancio del maggio '68. Ha osservato Gérard Legrand: «Nous sommes en 1816, alors que la Restauration sonne l'écroulement des espérances mises per toute l'Europe, et singulièrement l'Italie, dans le caractère malgré tout révolutionnaire de l'empire. Mais nous sommes aussi en 1970, date de tournage du film, alors que le espérances du 1968-1969 cèdent devant un chantage

particulièrement insidieux en Italie, où la manipulation des extrêmes-gauches par la police et l'extrême-droite, ne peut être prouvée».¹⁶

Nel “riflusso” di Fulvio/Mastroianni non c'è solo egoismo. C'è anche la lucida e spietata analisi della fine di una stagione rivoluzionaria, i cui ultimi stanchi epigoni assumono ormai contorni caricaturali ai suoi occhi: «Perché venite a riprendermi. Ma dove credete di andare così mascherati? Sono venti anni che andate, venite, vi mascherate, che corriamo dietro a faville che sono solamente cenere. Dio mio. Come mi siete venuti a noia! State diventando anche voi soltanto delle tremende abitudini!»¹⁷ E rivolgendosi al capo del gruppo rivoluzionario: «Tito mio, ho perso la fede. E non cercare nemmeno di consolarmi: perché sono io che ho pena di te... Tu non vivi, Tito mio, sopravvivivi a qualcosa che è finito da tempo e che forse ricomincerà quando io e te saremo vecchi. Non chiedermi quello che voglio. So soltanto quello che non voglio più».¹⁸ Una frase che evoca quella pronunciata da altri rivoluzionari in crisi in un precedente film dei Taviani, *I sovversivi* (1967). E ancora: «Addio ragazzi. Questa è l'ultima volta che vi vedo. Scendete pure nel vostro Sud, a suicidarvi, tra i vostri contadini che non sanno neppure chi siete e che volete. Io prendo da un'altra parte».¹⁹

Nel film siamo cronologicamente alla fine di una parabola rivoluzionaria, quella legata all'evento epifanico del 1789, la cui memoria prestigiosa irrompe più volte sulla scena, non solo, come si è detto, nel nome del personaggio eponimo, ma con altre evocazioni, dirette o indirette, ad esempio da parte dell'improvvisato tribunale rivoluzionario messo in piedi dai Fratelli Sublimi per processare il “traditore” Fulvio. Ma siamo anche poco prima dell'inizio dei moti che tra 1821 e 1831 daranno inizio al Risorgimento in senso stretto. Non a caso uno dei personaggi più tragici del film, Lionello, già morto ma apparso in incubo a Fulvio, dice: «Siamo arrivati troppo tardi...o troppo presto». Lo stesso Tito, il “Pisacane” della spedizione, ci appare come un rivoluzionario stanco, più incapace di fermarsi che realmente convinto di quanto stia facendo. Sulla barca che li sta conducendo al Sud confessa ai compagni il peso dei quarant'anni che si avvicinano: «non voglio ammettere[...]che forse oggi occorrerebbe la pazienza invece di questa mia fretta. Se non avessi quarant'anni, ci proverei[...]Mi piacerebbe provare. Ma li compio proprio in questo maggio...e ormai sono capace di fare soltanto questo. Quello che ho fatto fino a oggi. Non riesco che a vivere così, in questo mondo dove tutti sembra che dormano e soltanto noi siamo svegli[...]che tornerei a fare, io, indietro? Non saprei neanche dove andare».²⁰

I rivoluzionari di *Allonsanfàn* agiscono ormai in tempo di restaurazione, un tempo difficile, che obbligherebbe a ripensare il proprio armamentario ideologico e le proprie strategie proiettandosi in tempi lunghi – si vedano le importanti riflessioni di Luigi Mascilli Migliorini su questa situazione esistenziale –, sfuggendo alle contrapposte tentazioni del ritiro nel privato o del gesto rivoluzionario in odor di martirio, ma essi non ne sono capaci. Film pessimista sulla possibilità di cambiare il mondo alle radici, dunque? Presagio profetico dell'involuzione terroristica degli anni successivi? A ben vedere il film non ci propone solo preannunci di involuzioni o la dichiarazione di resa di Fulvio. C'è di più in questa età della restaurazione dei fratelli Taviani, una riflessione che va al di là del 1816, che vale per tante altre restaurazioni o comunque periodi di riflusso della storia e che indica una faticosa via di uscita: «La restaurazione non ci appare solo come quel fatto di potere e di classe che di fatto è: ma come una forza che punta su quanto di regressivo, di restauratorio – ed inconfessato – è

¹⁶ Legrand, *Paolo & Vittorio Taviani*, p. 74.

¹⁷ Cito da Accialini, Colucelli, *I Taviani*, p. 86.

¹⁸ Cito da Aristarco, *Sotto il segno dello scorpione*, p. 176.

¹⁹ Aristarco, *Sotto il segno dello scorpione*, p. 177.

²⁰ *Ivi*, p. 185.

in ciascuno di noi, anche in chi la combatte. Confessiamo tutto quello che nel momento della ricerca e dell'azione, soprattutto collettive, riusciamo a superare, e che nel momento del ristagno e dell'attesa rimuoviamo con una violenza pari al suo rifluire. La rimozione genera paralisi. Dobbiamo liberarcene. È quanto abbiamo cercato di fare con Allonsanfàn, ed è stata un'operazione faticosa e sgradevole». ²¹ Ma, soprattutto, è fondamentale il fatto che l'unico a salvarsi dei Fratelli Sublimi sia Allonsanfàn, il più giovane tra loro, l'unico per il quale la parola Rivoluzione possa ancora alludere a un futuro e non solo, come per i suoi stanchi compagni più vecchi, a un passato che si continua a mettere grottescamente in scena solo perché, parafrasando le parole Tito, non si saprebbe ormai cos'altro fare nella vita: «Una provenienza e una direzione indica Allonsanfàn. Dove va alla fine? Alcuni si domandano. Dalla parte opposta di Fulvio è la risposta: verso i compagni, i contadini e Vanni che uniti avanzano; verso cioè l'utopia; e, sia pure in modo implicito, egli muove ai compagni un rimprovero analogo a quello che, in San Michele, i giovani della seconda barca rivolgono a Manieri: di aver ritardato, con iniziative personali e colpi di testa, la nascita del movimento operaio». ²²

Un film, come un romanzo, rinasce e si trasforma a ogni nuova lettura generazionale, a ogni nuovo spettatore/lettore. Visto con gli occhi dello spettatore di oggi, il film sembra suggerire che una generazione dovrebbe avere la forza di capire quando la stagione della sua egemonia si è esaurita ed è giunto il momento di dare spazio alle successive. Ma ormai non siamo più né nel 1789, né nel 1968, che furono momenti storici di grande protagonismo dei giovani, quanto nell'Italia geriatrica di oggi, che alle nuove generazioni ha negato la possibilità stessa di immaginarsi proiettata nel futuro, schiacciando tutto e tutti in un presentismo incontestabile nelle sue strutture economiche e valoriali profonde, solo, tutt'al più, diversamente amministrabile rispetto alla variante "arcoriana", più compulsivamente immorale, con un efficiente e sobrio rigore bocconiano. Questo furto del futuro è il torto maggiore che le giovani generazioni hanno subito negli ultimi quindici anni almeno.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledistoria.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledistoria.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili:

²¹ Accialini, Colucelli, *I Taviani*, p. 83.

²² Aristarco, *Sotto il segno dello scorpione*, p. 202.

"www.giornaledistoria.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledistoria.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledistoria.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo redazione@giornaledistoria.net, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.