

ITALIA '61:

sullo schermo è il boom del **risorgimento**

In occasione del primo centenario dell'unità toccò a Viva l'Italia di Roberto Rossellini affiancare le celebrazioni ufficiali. Due anni dopo, *Il Gattopardo* parlava anche dell'atmosfera dei primi anni '60. Soprattutto attraverso la "lezione di politica" che il principe impartisce a Chevalley.

Pietro Cavallo

Il 25 maggio del 1959 il quotidiano londinese «Daily Mail» aveva definito «l'efficienza e la prosperità del sistema produttivo italiano un miracolo economico». Il quotidiano non poteva prevedere (anche se molti segnali già c'erano) che il «miracolo» riguardava e avrebbe riguardato non solo l'economia, ma anche la cultura nel suo complesso. Nel dicembre dello stesso anno Salvatore Quasimodo ed Emilio Segrè avrebbero ritirato a Stoccolma il premio Nobel rispettivamente per la letteratura e per la fisica; il 7 settembre, alla XX Mostra di Venezia, si sarebbe aperta per il cinema italiano, con il Leone d'oro ex aequo a *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini e a *La Grande Guerra* di Mario Monicelli una stagione irripetibile. Nel 1961, inoltre, in pieno «boom» (sul momento fu questo il modo con cui gli italiani preferirono definire gli anni che stavano vivendo¹), l'Italia compiva cento anni. La data diventava l'occasione per tracciare un bilancio del Paese e della sua immagine e, nel contempo, per un ripensamento critico del passato (suscitato anche dal trauma dell'estate 1960, con gli scontri in piazza per la politica del governo Tambroni): un compito cui il cinema non si sottraeva, sia per quanto riguardava il passato più recente, dal fascismo alla Resistenza, sia per quel periodo più lontano in cui erano state poste le basi dell'unità del Paese².

Il Gattopardo



Viva l'Italia

Toccava così a *Viva l'Italia* di Roberto Rossellini (soggetto di Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Luigi Chiarini, Carlo Alianello; sceneggiatura di Amidei, Diego Fabbri, Antonello Trombadori, Petrucci, Rossellini), aprire «idealmente», nel cinema Carignano di Torino, il 2 febbraio 1961, alla presenza del regista e di alcuni degli attori protagonisti (Renzo Ricci, Franco Interlenghi, Giovanna Ralli), le manifestazioni per il centenario dell'unità³. Dopo sette anni (l'ultima pellicola era stata *Senso*, che tante polemiche aveva suscitato, subendo peraltro numerosi interventi della censura⁴), il cinema italiano tornava a occuparsi di risorgimento⁵. E tornava a farlo in presenza del libro di Rosario Romeo, *Risorgimento e capitalismo* (1959), dove venivano discusse criticamente le tesi gramsciane circa un risorgimento che non aveva saputo e voluto realizzare la riforma agraria, e in presenza soprattutto di un clima di celebrazione che trovava la sua massima espressione nella mostra *Italia 61* a Torino. Tre le linee guida alla base delle celebrazioni⁶. Anzitutto, la repubblica era l'erede diretta del Regno d'Italia che si era formato nel crogiuolo del processo risorgimentale; in secondo luogo il risorgimento – e questo era evidente nell'ordinamento della mostra storica di Palazzo Carignano – era stato una grande rivoluzione liberale, inserita in un più complesso percorso europeo, e, nel contempo, un grande fatto popolare (la rivalutazione dell'aspetto popolare era necessaria e funzionale a far sì che la Resistenza diventasse parte integrante dei cent'anni della storia italiana); infine, il benessere era il frutto di quelle basi poste un secolo prima realizzando l'unità (non a caso *Italia 61* si svolgeva a Torino, la città che era stata la culla del processo risorgimentale e dove il «miracolo» era più evidente che altrove).

Mentre si spegnevano le ultime luci sulle celebrazioni, nel 1962, esattamente cento anni dopo l'episodio che viene ricordato nel finale del film (il ferimento di Garibaldi sull'Aspromonte), nell'anno in cui si andavano già manifestando i sintomi del rallentamento dell'economia italiana, Luchino Visconti iniziava a girare *Il Gattopardo*, tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con la sceneggiatura di Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa. Il film, che dopo una lunga e faticosa gestazione⁷ sarebbe arrivato nei cinema l'anno successivo, diventando, con due miliardi e circa 223 milioni, la pellicola italiana di maggior successo del 1963, avrebbe costituito un vero e proprio contraltare all'idea e all'immagine del risorgimento di *Viva l'Italia*. Con *Il Gattopardo* Visconti proseguiva la sua riflessione sul risorgimento come «rivoluzione tradita» e, parallelamente, sulla scomparsa di un mondo. In un colloquio con Antonello Trombadori sottolineava che, se da un lato concordava con il «pessimismo» di Tomasi sulla decadenza dei tempi, dall'altra se ne discostava: «Il pessimismo del principe di Salina porta quest'ultimo a rimpiangere la caduta di un ordine che per quanto immobile era sempre un ordine, mentre il nostro pessimismo si carica di volontà, e in luogo di rimpiangere l'ordine feudale e borbonico mira a postularne uno nuovo. Ma in conclusione partecipo anch'io della definizione del Risorgimento come "rivoluzione mancata", o meglio "tradita"»⁸.

Il regista milanese indicava tre punti decisivi per la sua interpretazione e traduzione in immagini del libro: il dialogo tra Fabrizio, il principe di Salina, e don Ciccio Tumeo all'indomani del voto al plebiscito, il colloquio con Chevalley, il funzionario piemontese venuto a Donnafugata per offrire al principe un posto di senatore nel neonato Parlamento del Regno, e, infine, il ballo a casa Ponteleone, che occupa da solo un terzo del film⁹. Nel primo, Fabrizio, uno strepitoso Burt Lancaster che esprimeva «come meglio non si poteva il senso di una fine che scava e corrode una quercia maestosa»¹⁰, spiega a don Ciccio (Serge Reggiani), il quale al plebiscito per l'annessione ha votato no (il suo voto è scomparso: «Ma io avevo detto di no. E quei porci in municipio si inghiottono la mia opinione, la masticano e la cagano via come vogliono loro! Io dissi nero e mi hanno fatto dire bianco»), perché, invece, si è espresso, platealmente, per il sì: «Ammiro la vostra fedeltà e devozione, don Ciccio, ma dovete capire che il popolo era sovrecitato per le vittorie di questo Garibaldi. E il plebiscito era il solo e urgente rimedio per l'anarchia, credetemi. E per noi non è che il male minore. I Savoia in fondo... una monarchia sono! Gli interessi delle persone che amate e a cui siete devoto escono da questi avvenimenti frustrati, sì, ma ancora vitali, ancora validi. Qualcosa doveva cambiare, perché tutto restasse com'era prima!».

Insomma, il tentativo, già lucidamente formulato dal nipote Tancredi (Alain Delon) quando era corso ad arruolarsi tra i garibaldini (a Fabrizio che gli ricorda che un «Falconieri sta con noi, per il re!», Tancredi risponde: «Credimi, zione! Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica in quattro e quattro otto. Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi!»), è quello di dominare gli eventi, di una transizione, per dir così, «dolce», che lasci inalterate le cose. D'altra parte, già nell'incontro con padre Pirrone (Romolo Valli) Fabrizio si era espresso in tal senso: «Ho fatto importanti scoperte politiche. Sapete che succede nel nostro Paese? Niente, succede niente! Solo un'inavvertibile sostituzione di ceti. Il ceto medio non vuole distruggerci, ma vuole solo... prendere il nostro posto... con le maniere più dolci. Mettendoci magari in tasca qualche migliaio di ducati. E poi tutto può restare com'è! Capite, padre? Il nostro è il Paese degli accomodamenti!».

Con Chevalley (Leslie French) Salina è ancora più chiaro: «Abbiate pazienza! Sono un esponente della vecchia classe, fatalmente compromesso con il passato regime e a questo legato da vincoli di decenza, se non di affetto. La mia è un'infelice generazione, a cavallo tra due mondi e a disagio in tutti e due... e per di più io sono completamente senza illusioni». Inutile – aggiunge – proporgli un seggio senatoriale: che se ne farebbe il Senato di una persona come lui, incapace di «ingannare se stesso, essenziale requisito per chi voglia guidare gli altri?». Meglio un esponente dei nuovi ceti, quel Calogero Sedara (Paolo Stoppa) la cui figlia Angelica (Claudia

«Noi fummo i gattopardi, i leoni. Chi ci sostituirà saranno gli sciacalli, le iene. E tutti quanti, gattopardi, leoni, sciacalli e pecore... continueremo a crederci il sale della terra». Così il nobile siciliano spiega la Storia al funzionario piemontese che gli propone un seggio al Senato.

(«Questo matrimonio non è la fine di niente, anzi, è il principio di tutto. E questo rientra nelle migliori tradizioni. Queste sono cose che voi non potete capire», ha risposto in malo modo a don Ciccio convinto che l'unione sia «la fine dei Falconieri e anche dei Salina!») è solo un'illusione, un ingenuo tentativo di allontanare la morte (la sua e quella del suo ceto). Successivamente, nel commiato l'indomani all'alba, attraversando un paese sporco, dove quei manifesti inneggianti al plebiscito visti in precedenza ora appaiono consumati e logori e dove la povertà si avverte in modo eclatante, a Chevalley che tenta l'ultima carta e si dice convinto che «questo stato di cose non durerà. La nostra efficiente, moderna e agile organizzazione cambierà ogni cosa», risponde: «Non dovrebbe poter durare, ma durerà sempre. Il sempre umano, certo: uno o due secoli. E dopo forse tutto sarà diverso, ma sarà peggiore! Noi fummo i gattopardi, i leoni. Chi ci sostituirà saranno gli sciacalli, le iene. E tutti quanti, gattopardi, leoni, sciacalli e pecore... continueremo a crederci il sale della terra!».

L'ultimo "capitolo" del film, il ballo in casa Ponteleone, che da solo dura quasi un terzo della pellicola (Visconti parlava di «dilatazione iperbolica dei tempi del ballo»¹¹), riannoda e rappresenta il crollo di una triplice illusione: quella individuale, di Fabrizio, di sopravvivere attraverso il nipote Tancredi (nel film questi appare per la prima volta riflesso nello specchio dove Fabrizio si guarda per farsi la barba); quella di impedire la fine del suo mondo, attraverso gli innesti di una borghesia risoluta e più in sintonia con i nuovi tempi; e infine – l'illusione di Chevalley – quella dell'avvento di un mondo migliore. Fin dall'inizio del capitolo l'imponente figura del principe di Salina appare isolata dal contesto. Fabrizio è stanco, accaldato, disgustato dalla folla scomposta e vociante di giovani donne che gli si accalca intorno senza degnarlo di uno sguardo (poco prima, rivolto a un invitato, indicando le ragazze, aveva esclamato: «La frequenza di questi matrimoni fra cugini non favorisce la bellezza della razza. Eccole là! Sembrano scimmiette pronte ad arrampicarsi in cima ai lampadari e da lì, sospese per le code, dondolarsi esibendo i deretani!»). Si inoltra nella biblioteca. Tutta la scena è in penombra, come in penombra e in un'altra biblioteca, a Donnafugata, si era svolto il colloquio con Chevalley. Se lì aveva confessato, forse prima di tutto a se stesso, di non avere più illusioni, qui, di fronte al quadro di Greuze, *La morte del giusto*, fievolmente illuminato da candele, quasi un'offerta votiva, Fabrizio prova l'acuta percezione della fine, sua e del suo mondo, e dell'inutilità di ogni tentativo. Certo, il suo esempio – dare nuova linfa al casato mediante il matrimonio di Tancredi con Angelica – sarà presto imitato, come gli sussurra un amico. E, d'altra parte, già nel miscuglio cromatico del nero dei frac e dell'azzurro delle fasce delle uniformi dell'esercito regio è avvertibile il cambiamento. Non a caso, non appena Tancredi, che in precedenza aveva già mostrato di sapersi adattare alle mutate circostanze abbandonando la camicia rossa per la divisa dell'esercito, in presenza di Angelica e della cugina Concetta (Lucilla Morlacchi), ha annunciato con convinzione la prossima fucilazione di quegli elementi garibaldini che hanno disertato per raggiungere Garibaldi («È vero, il nuovo regno ha bisogno di ordine, di legalità, di leggi. Bisogna soffocare

Cardinale) sta per sposare il nipote Tancredi: «Egli, più di quel che voi chiamate prestigio, ha il potere [...]. In quanto a illusioni... non credo ne abbia più di me... ma se occorre è abbastanza furbo per crearsele!».

È qui, nel colloquio con l'onesto funzionario regio, che il principe, sgomento, confessa, prima di tutto a se stesso, che la «transizione», per quanto dolce, comporta la scomparsa del suo mondo. Il suo tentativo di rivivere, attraverso Tancredi, la gioventù e di ridare vitalità al suo ceto tramite il matrimonio del nipote con Angelica



Giovanna Ralli in *Viva l'Italia*

prima di tutto qualsiasi tentativo anarchico!»), un lungo serpente di uomini e donne, dove spiccano le fasce azzurre degli ufficiali, coinvolge nel ballo Angelica e Tancredi, lasciando sola Concetta, l'emblema della sconfitta (innamorata di Tancredi, ha dovuto arrendersi alla bellezza di Angelica).

C'è un momento – il ballo con Angelica – in cui Fabrizio, il vecchio leone, sembra tornare al suo antico splendore. Ma è un attimo. Sempre più stanco e avvilito Salina si aggira tra i commensali, non nascondendo una smorfia di fastidio quando è costretto a sedersi al tavolo dove il colonnello Pallavicino (Ivo Garrani) sta raccontando l'episodio del ferimento di Garibaldi sull'Aspromonte, ricordando che, dopo lo scontro, il Generale l'aveva perfino ringraziato: «Grazie di che? – gli chiedo io. Di averlo reso zoppo per tutta la vita? No... ma di avergli fatto capire e toccare con mano le smargiassate, le vigliaccherie e peggio forse di quei suoi dubbi seguaci!».

Il colonnello Pallavicino con le sue parole ha sanzionato l'avvenuto cambiamento. Fabrizio è solo. Una lacrima gli solca il viso mentre si guarda allo specchio. Nella stanza affianco si intravedono orinali colmi di urina, mentre la festa si avvia alla fine. Tancredi va a svegliare don Calogero stravaccato sul divano, nel grande salone alcune coppie ancora ballano e nell'ingresso gli ufficiali si congedano: «Noi andiamo direttamente in caserma. Così vuole la tradizione di noi militari. Il nostro dovere lo impone. Del resto, i compiti di questa notte non sono ancora ter-



Claudia Cardinale in *Il Gattopardo*

minati», esclama il colonnello riferendosi all'imminente fucilazione. E tra la folla degli ospiti che stanno andando via intravediamo Fabrizio, che si sta annodando la sciarpa, una sciarpa bianca, che sempre più finirà con l'assomigliare a un sudario¹².

È l'alba. Al passaggio di un prete e di un chierichetto, che hanno portato, probabilmente, l'estrema unzione ai soldati che saranno fucilati, Fabrizio si inginocchia: «Oh stella, oh fedele stella, quando ti deciderai a darmi un appuntamento meno effimero, lontano da tutto, nella tua regione di perenne certezza?». Si odono gli spari e Sedara, in carrozza con Angelica e Tancredi, commenta: «Bell'esercito, fa sul serio! È proprio quello che ci voleva... per la Sicilia. Ora possiamo stare tranquilli!». Il film si chiude con l'alta figura del principe che a piedi si allontana inghiottita dall'oscurità di un vicolo.

A differenza di quanto era avvenuto con *Senso*, dove le critiche negative provenivano in gran parte dai giornali di centro-destra ed erano per lo più dettate da motivi politici, qui le perplessità sul film (come le recensioni positive), non erano immediatamente riconducibili a posizioni politiche. Paradossalmente, terreno di scontro divenne il tema della fedeltà al romanzo. Se per qualcuno i meriti principali di Visconti erano costituiti dall'essersi attenuto strettamente al libro di Tomasi di Lampedusa, comprendendone il senso più recondito¹³, per altri proprio questa fedeltà inficiava le qualità del film. Guido Aristarco che, all'annuncio della prossima realizzazione della pellicola, si era sbilanciato sostenendo che Visconti avrebbe dato con *Il Gattopardo* «un altro grande e autentico film storico»¹⁴, a film uscito, in un articolo scritto sotto forma di lettera aperta al regista, sosteneva che la fedeltà al romanzo, fin «nei minimi particolari», aveva impedito a Visconti di continuare il discorso iniziato con *Senso*: «Qui, invece, vedi nel risorgimento un fenomeno inutile e del tutto negativo, una completa "bancarotta". Riaprodi cioè alla tematica di *Le notti bianche*, e dello stesso Lampedusa: che la natura umana è tale (e in specie quella dei siciliani) che nulla si può fare per cambiarla; metti sullo stesso piano la sconfitta contingente, di un periodo della nostra storia, e l'immobilismo inteso come condizione eterna e fatale, immutabile per principio»¹⁵.

Era un giudizio dettato, probabilmente, dalla delusione di non vedere nel film alcun eroe positivo, come invece accadeva in *Senso*, dove, «inequivocabilmente», Visconti si schierava dalla parte del conte Ussoni, «che, aperto a una realtà veramente nuova, autentico garibaldino, non era della risma né di Salina né di Tancredi Falconeri»¹⁶. Aristarco non teneva conto di almeno tre aspetti: anzitutto, il diverso contesto in cui *Senso* e *Il Gattopardo* vennero prodotti. In *Senso*, al pari delle altre pellicole della prima metà degli anni '50, era presente la delusione per un'Italia che si presentava molto diversa da quella sognata durante la resistenza e dopo la fine della guerra, dove – è bene ricordarlo – il cinema pagava un prezzo molto alto a una censura sempre pronta a tagliare scene e sequenze che adombrassero minimamente un'esaltazione del comunismo o contravvenissero alle norme della morale cattolica.

In secondo luogo, forse ancora più che in *Senso*, in *Il Gattopardo* Visconti sottolineava quanto fosse complessa e difficile la narrazione delle vicende storiche, soprattutto quando si trattava di descrivere la percezione che i contemporanei ebbero di avvenimenti di cui furono, per lo più, spettatori non disinteressati e, talvolta, anche protagonisti. In questa prospettiva acquista grande rilievo la sequenza iniziale, che non è una semplice descrizione di Villa Salina. La ricordiamo brevemente: con un lento movimento la macchina da presa si avvicina alla villa, mentre compaiono i titoli di testa. Viene inquadrato prima il cancello, poi, il giardino con in primo piano alcune statue, successivamente l'intero edificio: si sentono delle voci che pregano. Gradualmente l'inquadratura si sofferma prima sulla terrazza, poi sui balconi dove le tende nascondono gli interni (nel primo, il vento, sollevando i lembi della tenda, rivela piccoli squarci della stanza): solo al terzo balcone, finalmente, possiamo accedere dentro, nel salone dove, di fronte all'altare, si sta recitando il rosario. Un lento percorso di avvicinamento ai personaggi per far capire, fin dal primo momento, che accedere all'«interno» degli individui, descrivere come percepiscono gli eventi e come li giudicano è difficile, così come entrare nel palazzo dei Salina, tanto più se si tratta, come nel nostro caso, di eventi (il ritrovamento in giardino del



Il Gattopardo

cadavere di un soldato e le prime informazioni che arrivano da Palermo) che sconvolgono antiche certezze e rituali radicati (la recita del rosario): «È la rivoluzione!», esclama padre Pirrone. Il film, insomma, sembra giocare su un doppio registro: da una parte la macchina da presa esplora e descrive «in oggettiva», come un occhio esterno e asettico, gli eventi e le reazioni delle persone a questi stessi eventi. E nello stesso tempo non rinuncia a raccontare la percezione di questi eventi «in soggettiva» e in questo non può non identificarsi con l'occhio, «smagato» (il termine è usato da Tomasi di Lampedusa nel romanzo¹⁷), ma partecipe, del protagonista assoluto, il principe di Salina. Insomma, Visconti è contemporaneamente fuori e dentro le vicende narrate, l'analisi minuziosa si sposa alla partecipazione empatica: indaga e racconta – senza sconti – la fine di un mondo e, nello stesso tempo, partecipa al lutto per la fine di questo mondo (che poi questa percezione sia quella dei Lampedusa e dei Visconti e non quella dei baroni siciliani all'epoca dei fatti del biennio 1860-1862 è tutt'altro discorso: un film dice prima di tutto qualcosa sull'epoca in cui viene girato). Un esempio ci è dato dal finale: attraverso le immagini, che sono quelle che vedono gli occhi di Fabrizio, «in soggettiva» noi siamo partecipi della

consapevolezza di Fabrizio di aver perso. Contemporaneamente, però, il suo viso sempre più terreo e quella sciarpa che diventa un sudario ci danno, «in oggettiva», la dimensione della sconfitta: non a caso il suo volto richiama quello dello stesso Fabrizio e dei suoi familiari al loro arrivo a Donnafugata.

In terzo luogo, mentre nella prima metà degli anni '50 le pellicole risorgimentali raccontavano vicende che si svolgevano prevalentemente al nord, *Il Gattopardo* (al pari di *Viva l'Italia* e de *I briganti italiani*) era ambientato nel meridione. Con il passare di un decennio, insomma, la questione meridionale veniva avvertita, in presenza di un flusso migratorio da sud verso nord sempre più accentuato (poco prima Visconti aveva girato *Rocco e i suoi fratelli*), come la vera questione nazionale, che minacciava di corrodere alla base «le magnifiche sorti e progressive» dell'Italia del miracolo economico. Visconti – un aspetto che sfuggiva ad Aristarco – non veniva meno alla sua impostazione democratica e progressista, sottolineando non solo il ruolo ormai superato dell'aristocrazia siciliana (la sequenza dell'arrivo a Donnafugata della famiglia Salina, con quei volti quasi cadaverici per la polvere del viaggio, dà, immediatamente e visivamente, l'idea di un'aristocrazia ormai decrepita e fuori dal mondo, come spiega, d'altronde, in modo altrettanto efficace, la risposta di padre Pirrone a un contadino che, in una sosta del viaggio di trasferimento a Donnafugata, gli ha chiesto cosa pensino «i signori» della nuova situazione¹⁸), ma anche, come in *Senso*, il «tradimento» operato dai fautori delle istanze unitarie che avevano portato avanti – sono parole dello stesso regista – «il “nuovo” servendosi unicamente degli strumenti più menzogneri e deprimenti del “vecchio”: la malafede, la sopraffazione, l'inganno»¹⁹. In questo senso, l'annullamento del voto di don Ciccio Tumeo faceva tutt'uno con il discorso del colonnello Pallavicino, con la fucilazione dei garibaldini che avevano disertato (episodio assente nel libro), con la «doppiezza» di Tancredi:

«Ti sei mai chiesto, leggendo *Il Gattopardo*, se un uomo come Tancredi avrebbe un giorno potuto dire di sì non solo alla repressione dei moti del '96, ma addirittura al fascismo? Io mi sono posta questa domanda, e debbo dire che il barlume che Lampedusa getta in direzione di una risposta affermativa mi ha profondamente scosso. Il personaggio di Tancredi lo ho seguito durante tutto il film sotto questa luce sconcertante e contraddittoria»²⁰.

Come dire: l'aristocrazia aveva sicuramente le sue colpe, ma la borghesia – che nei mesi in cui si girava *Il Gattopardo* stava celebrando se stessa e le sue capacità di avere realizzato una “nazione” – poteva esserne considerata esente? La pellicola poneva simili interrogativi, a differenza di *Viva l'Italia* che nasceva – e Rossellini, probabilmente, ne era in qualche modo consapevole – come film che doveva celebrare il centenario, rispettando pertanto il leitmotiv delle celebrazioni, prima sommariamente delineato, e glissando su quegli aspetti che in qualche modo potessero minare l'entusiasmo della ricorrenza. Visconti, invece, si limitava a denunciare, con l'occhio disincantato di Salina, le ombre del processo di unificazione che gravavano ancora sul presente. Non una “condanna”, dunque, ma una sorta di grido di allarme, tutto sommato non molto diverso da quello lanciato da altri film coevi, primo fra tutti *Il sorpasso*, che sottolineavano come il cambiamento in atto e l'abbandono dei valori tradizionali rischiassero di compromettere la coesione e la solidarietà che negli anni precedenti avevano caratterizzato la società italiana e avevano permesso «il miracolo». E non è quanto meno strano che l'aristocratico Visconti e il borghese Risi (giusto per fare un nome: ma potremmo citare il Fellini di *La dolce vita*, il Lattuada di *Mafioso*, il Vancini di *La lunga notte del '43*, l'Antonioni di *L'eclisse*, il Petri di *Il maestro di Vigevano* e l'elenco potrebbe continuare), girassero film caratterizzati dallo stesso cupo pessimismo circa le sorti del Paese?

1. Così Silvio Lanaro in un'intervista al «Corriere della Sera» che celebrava la ricorrenza cinquanta anni dopo (in M. Farina, *L'altra Italia del «miracolo economico»*, «Corriere della Sera», 24 maggio 2009).

2. Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano, 1960-1964*, vol. X, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 16-17; Pasquale Iaccio, *Il cinema rilegge cent'anni di storia italiana*, ivi, pp. 191-206.

3. g.n., *Il regista e gli attori applauditi nell'antica sala sfavillante di toilettes*, «La Stampa», 3 febbraio 1961.
4. Sia consentito rimandare a Pietro Cavallo, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2009, pp. 352-363.
5. Sempre nel 1961 sarebbero arrivati sugli schermi italiani *Vanina Vanini*, ancora di Rossellini, tratto dall'omonimo racconto di Stendhal - il film si rivelò un vero e proprio disastro, dal punto di vista sia economico, sia artistico (cfr. Stefano Masi, Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma 1987, p. 91) - e *I briganti italiani*, per la regia di Mario Camerini: soggetto di Luciano Vincenzoni dal romanzo omonimo di Mario Monti; sceneggiatura di Camerini, Vincenzoni, Ghigo De Chiara, Diego Fabbri, Ivo Perilli, Carlo Romano.
6. Marilisa Merolla, *Italia 1961. I media celebrano il Centenario della nazione*, Franco Angeli, Milano, 2004
7. In un primo tempo il produttore Lombardo, che aveva acquistato i diritti del romanzo, ne aveva affidato sceneggiatura e regia a Ettore Giannini; successivamente, esautorato quest'ultimo, il produttore si rivolgeva a Visconti: dopo un lungo travaglio durato più di un anno (la stesura della prima sceneggiatura era in corso già nel marzo 1961, l'ultima, la definitiva, che subirà comunque ulteriori notevoli variazioni, porta la data del 9 marzo 1962 e la firma dello stesso Visconti e degli autori citati nel testo), le riprese ebbero inizio lunedì 14 maggio 1962 (la vicenda è raccontata da Alberto Anile, Maria Gabriella Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"*, Le Mani, Genova 2013, pp. 107-175).
8. Luchino Visconti, *Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, a cura di Suso Cecchi d'Amico, Cappelli, Bologna 1963, p. 23.
9. Ivi, p. 29.
10. Alberto Todisco, *"Il gattopardo" di Luchino Visconti presentato al gran pubblico di Roma*, «La Stampa», 28 marzo 1963.
11. L. Visconti, *Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, cit., p. 26. È interessante ricordare una lettera di Palmiro Togliatti a Visconti in cui il segretario del Pci esortava il regista a non apportare tagli alla scena, la cui lunghezza permetteva all'opera di assumere «quel carattere ossessivo che è proprio delle grandi creazioni artistiche» (la lettera di Togliatti a Visconti, riprodotta da Caterina d'Amico de Carvalho, *Album Visconti*, è citata in Luciano De Giusti, *La transizione di Visconti*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano, 1960-1964*, cit., p. 77).
12. La notazione in Filippo Sacchi, *Visconti ha vinto una scommessa con se stesso*, «Epoca», 654, 7 aprile 1963, p. 121.
13. Gaetano Carancini, *Il tramonto di una società in una raffinata cornice*, «La Voce Repubblicana», 28-29 marzo 1963.
14. g.a., *Il Gattopardo di Visconti*, «Cinema Nuovo», 158, luglio-agosto 1962, p. 266.
15. Guido Aristarco, *Il Gattopardo e il telepatà*, «Cinema Nuovo», 162, marzo-aprile 1963, pp. 124-125.
16. Ivi, p. 125.
17. «Non nego che alcuni siciliani, trasportati fuori dall'isola, possano riuscire a smagarsi», afferma Salina nel colloquio con Chevalley (G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 235).
18. «Vedete, i signori, come dite voi, non sono facili a capirsi. Loro vivono in un universo particolare, che è stato creato non direttamente da Dio, ma... da loro stessi, durante secoli e secoli di esperienze specialissime, di affanni e di gioie, di gioie loro. Loro si turbano, si allietano per cose delle quali a voi, a me, non importa un bel niente, ma che per loro sono vitali».
19. Visconti, *Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, cit., p. 29.
20. *Ibid.*

Pietro Cavallo insegna Storia contemporanea e Storia contemporanea e media audiovisivi nell'Università di Salerno. Tra i suoi libri, *Italiani in guerra. Sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Bologna, 2000; *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*, Napoli, 2002; *Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Napoli 2003 (in collaborazione con Pasquale Iaccio); *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Napoli 2009; *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Napoli, 2012 (in collaborazione con Luigi Goglia e Pasquale Iaccio).