



Nell'anno del signore 1968

La commedia risorgimentale di Luigi Magni è il perfetto esempio di come anche la commedia all'italiana possa raccontare il risorgimento. Parlando, però, di carbonari che diventano contestatori sessantottini e di terroristi molto "moderni".

Pasquale Iaccio

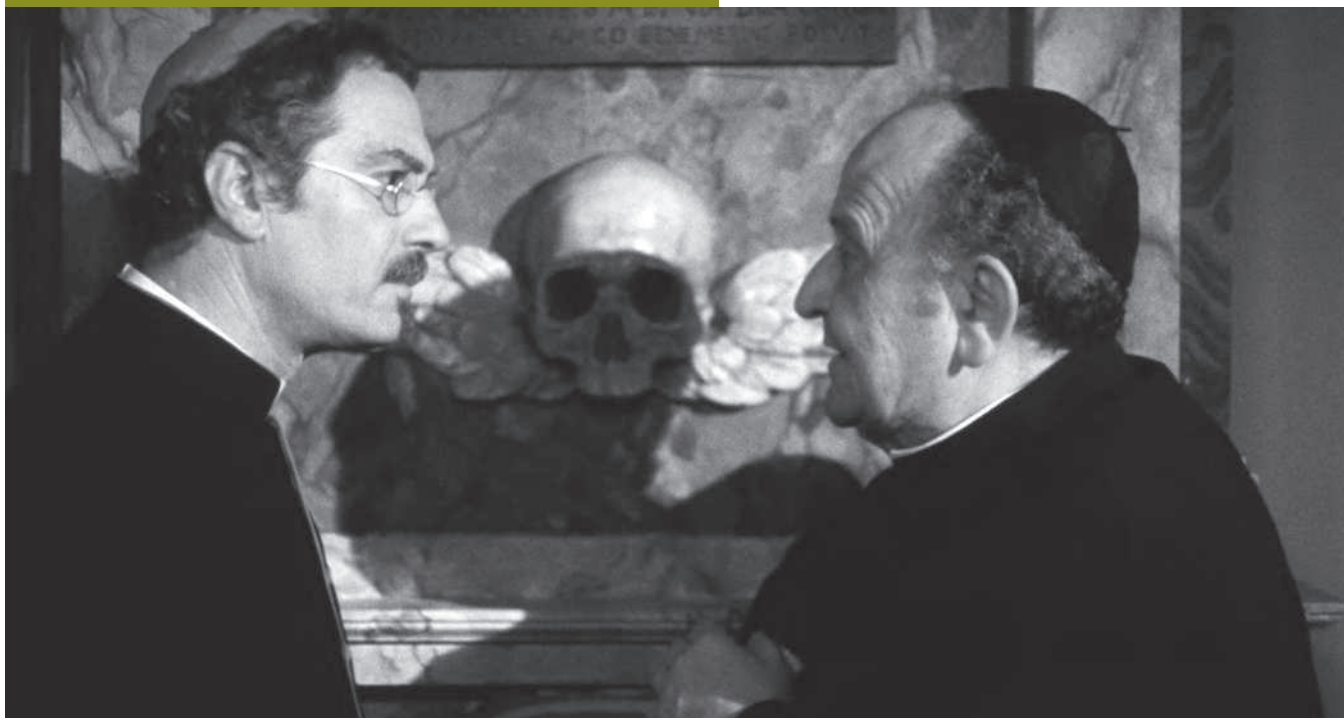
«Sono nato a via Giulia, dove nella chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani c'erano le tombe di Francesco, Maria Sofia e della loro unica figlia, Maria Cristina, morta ad appena tre mesi. Adesso, i loro corpi sono tornati a Napoli. Giocavo, ragazzino, tra Piazza Farnese e Campo de' Fiori sotto la statua di Giordano Bruno, innalzata nello stesso punto "ove il rogo arse", e sotto le finestre del palazzo dove Francesco venne a rifugiarsi, dopo aver perduto il Regno. Sono stato battezzato a Santa Caterina della Rota, all'angolo con San Girolamo della Carità, dove San Filippo Neri fondò il suo primo Oratorio. Insomma, questi erano i miei vicini di casa. E non si nasce impunemente in mezzo alla Storia»¹.

Con queste parole Luigi Magni inquadrava la sua formazione in risposta a una mia sollecitazione a parlare del suo cinema e soprattutto del suo rapporto con la Storia. In realtà, se ci pensiamo bene, la Storia, di ieri e di oggi, dai tempi di Scipione, detto o meno l'Africano, passando per il rinascimento e l'800 risorgimentale fino alla contemporaneità è sempre presente nelle

sue opere. Si tratta, è bene dirlo subito, di un modo particolare di trattare la Storia che diventa anche la cifra stilistica del cinema di Magni. Nessuno prima di lui aveva usato i suoi modi e la sua ottica e difficilmente, dopo di lui, qualcuno lo potrà fare. È un'ottica romanocentrica («sub specie romanitatis», scrisse Lino Micciché). Del resto l'incipit dello stesso regista non lascia dubbi. È un modo di guardare alla Storia dal punto di vista di chi non è stato mai sotto i riflettori ed è del tutto trascurato dalla ricostruzione ufficiale. È l'uomo comune che vede, vive e giudica chi sta sopra di lui, i vertici dello stato, le classi superiori, il potere. Diciamo di più: il ciabattino Cornacchia (*Nell'anno del Signore*, 1969), che scrive e diffonde le sentenze di Pasquino, non è altro che un cantore popolare, anzi il cantore di tutto un popolo che si oppone al potere nella Roma papalina. «Come potere ho preso a modello uno dei poteri più assurdi mai esistiti, il potere del Papa Re, un potere temporale e spirituale al tempo stesso: quello che Mazzini chiamò "la vergogna civile d'Europa". Questo però mi ha fatto passare erroneamente per "anticlericale" e mi ha dato un po' di noia. Anche da parte dei vecchi compagni. Ma, forse, disturbavo qualche "dialogo" in corso»².

Basta questa precisazione per considerare il cinema di Magni un unicum nel lungo filone del cinema risorgimentale italiano dai tempi del muto ai giorni nostri³. È un risorgimento plebeo e critico con le strutture del potere papale, non comune nemmeno nell'alveo del clima "anticlericale" del post sessantotto. Se pensiamo che un altro suo film prende spunto da una feroce repressione seguita al naufragio della Repubblica Romana del '48 (un periodo accuratamente evitato anche dai cineasti più alternativi), ci accorgiamo che Magni non esita a scavare, alla sua maniera, nei fatti storici più delicati e a "metterli in scena". Il conflitto tra Stato e Chiesa, un fatto storico che pure ha caratterizzato le vicende italiane per un lungo periodo prima e dopo l'Unità, a parte la laica e massonica *La presa di Roma* del 1905, fu messo in ombra già dalle prime realizzazioni del cinema muto dove, spesso e volentieri, sembra che lo stato sabaudo e la chiesa cattolica non siano su fronti opposti, ma combattano uniti contro lo straniero⁴. Si pensi ancora che in 1860 (1933) di Blasetti, girato a Conciliazione avvenuta, è un eroico frate che guida la rivolta in Sicilia contro le truppe di occupazione straniera. Niente di strano che, anche nel secondo dopoguerra, un argomento del genere e le dinamiche interne alla Repubblica Romana del '48 fossero evitati nelle realizzazioni sul risorgimento. Anche *Camicie rosse* (1952) di Alessandrini e Rosi si concentrava sulla fuga da Roma di Garibaldi con pochi superstiti braccati da truppe straniere, e sul sacrificio di Anita. L'ostilità del Vaticano al processo unitario e i guasti della persistenza del potere temporale del papa erano evidentemente un fatto del tutto trascurabile, e quindi trascurato dai nostri cineasti. Magni, invece, mise al centro delle vicende storiche da lui ricordate proprio "l'assurdità" (oppure "oscenità", come aggiunge nella registrazione dell'intervista) di un potere che doveva conciliare la dimensione religiosa con la "necessità" di una repressione feroce.

Questa condizione, che non poteva essere messa in pratica se non a costo di incredibili equilibri e mostruose ambiguità, permette al regista di mettere in scena personaggi e situazioni paradossali, al limite del farsesco, che emergono dalle singole storie e che conservano un posto di rilievo nella memoria degli spettatori anche a distanza di tempo. Come dimenticare il Salvo Randone mellifluido e insinuante, ma di una spietatezza luciferina, nei panni del "papa nero" gesuita (*In nome del Papa Re*, 1977)? O la performance di Alberto Sordi, fratacchione dominato da un ingenuo e patetico candore che tenta di salvare l'anima dei due condannati a morte (*Nell'anno del Signore*)? O il mondano e untuoso cardinale, interpretato da Ugo Tognazzi, che maneggia l'umano e il divino come se fossero intercambiabili (sempre *Nell'anno del Signore*)? O il famiglia veneto interpretato da Carlo Bagno (un felice contrasto tra due culture regionali) al servizio del monsignore della curia (di nuovo *In nome del Papa Re*)? Per non parlare di Nino Manfredi, con cui Magni ebbe una particolare sintonia fin dai tempi di *Rugantino* (la famosa opera teatrale di Garinei & Giovannini, andata in scena per la prima volta nel 1962, della quale fu uno degli sceneggiatori), che conserva umanità e discernimento sia nei panni del ciabattino Cornacchia sia in quelli del dubbioso e tormentato inquisitore di *In nome del Papa Re*, e riesce ad



In nome del Papa Re



Nell'anno del Signore

essere personaggio interno alla storia, ma anche lucido osservatore esterno con i suoi commenti lapidari. E si potrebbe continuare a lungo, per la capacità di Magni di far vivere i suoi personaggi in un affresco in cui (dalla scenografia all'interpretazione degli attori, dalla teatralità del ritmo e del gesto al valore aggiunto di grandi interpreti) tutto concorreva a dare spessore e densità a quella che voleva essere una "messa in scena" della Storia.

Il linguaggio e lo stile di Magni sono quelli della Roma popolare, frutto della sua origine e della lunga pratica del teatro regionale e della commedia all'italiana (enorme è il numero delle sue sceneggiature, a cui bisogna aggiungere una lunga lista di titoli dei primi anni di attività in cui il suo nome non compare). Stile diretto, linguaggio popolare (ma lontano da inutili scurrilità e da facili compromessi) che forse, per contrasto, mettono in maggior rilievo il peso e la delicatezza dei temi etici e storici che il suo cinema affronta. «La novità, rispetto alle altre occasioni in cui la commedia cinematografica italiana aveva indossato i panni della Storia, con la maiuscola, consistette nell'abbandono della modalità narrativa del picaresco – personaggi popolari divisi fra avventure di viaggio e arte di arrangiarsi – presente e attiva in opere quali *La grande guerra* (1959) e *L'armata Brancaleone* (1966), entrambe di Mario Monicelli»⁵. Sarà forse per la combinazione di questi elementi (la trattazione di temi storici con un'ottica originale unita al linguaggio della commedia popolare e dialettale) che la critica dell'epoca non sempre fu generosa con le opere di Magni. Un recensore autorevole giudicava *Scipione detto anche l'Africano* (1971) un'opera di facile successo solo nella capitale, «ma condita con scarsa fantasia e la monotona allegria goliardica di Magni non può che dar frutti mediocri e prevedibili [...]». Nel complesso un'operetta bizzarra ma mediocre, e spesso uggiosa nella sua trascuratezza melensa e furbastra»⁶. «Storia ridotta a cronaca», «ricerca dell'aneddoto», «semplicismo e approssimazione dello sfondo sociale» sono critiche che vengono rivolte al cinema storico nazional-popolare di Magni, a cominciare da *Nell'anno del Signore*, il primo grande successo del regista romano, che fu in testa agli incassi della stagione 1969-1970⁷. Di solito, la critica italiana ha diffidato di chi sbancava al botteghino, ritenendolo un peccato da scontare sotto il profilo di un rigoroso giudizio di valore. Ma probabilmente era la critica che non era pronta a capire proposte non convenzionali come quelle di Magni. Lo stesso accadde con un altro film dissacrante di carattere risorgimentale che Florestano Vancini girò in quello stesso periodo, *Bronte cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1971), che provocò reazioni durissime. Anche Vancini fu accusato di sfruttare le contingenze del momento e l'aria programmaticamente contestatoria del dopo '68⁸.

Sfrondate di tutti i rami e ridotte al nocciolo, le critiche a Magni, come ad altri registi che toccavano argomenti storici, si possono ridurre alla "colpa" di contaminare la Storia, sempre con la maiuscola, con la banalità del quotidiano, peggio se si usava il linguaggio della commedia, e di riferirsi al presente raccontando avvenimenti del passato. È un equivoco che è alla base di molti dei contrasti tra autori e critica (ma anche con una parte che si ritiene qualificata e influente del pubblico). L'equivoco nasce dal non voler ammettere che un film storico, per quanto fedele e documentato secondo l'ottica della ricostruzione, parla del e al presente. E lo fa sia nel caso che l'autore non ne abbia l'intenzione (come per *Bronte*, concepito da Vancini fin da quando era adolescente), sia nel caso di Magni, quando l'intenzione è proprio quella: parlare del presente guardando al passato. «L'ho sempre fatto – continua Magni –. Da prima ancora che "nascesse" Bossi. Nel '68, "nella galassia del Movimento", c'era qualcuno che sognava la Rivoluzione. Feci, allora, *Nell'anno del Signore* per ricordare che ogni rivoluzione, per quanto giusta possa essere, è condannata sempre al fallimento se non ha la delega del popolo. Nel '76 c'era il terrorismo e i benpensanti rimisero in discussione le bombe di via Rasella, coinvolgendo addirittura la Resistenza. Feci *In nome del Papa Re* per distinguere atti legittimi di guerra dallo stragismo inconsulto»⁹.

Come si vede, Magni non esita ad affrontare argomenti storici del passato per trattare, in filigrana, temi scottanti del presente, finendo per riaprire il dibattito sulla legittimità dell'attentato di via Rasella (altro tema delicato della storia italiana) ma, soprattutto, è uno dei primi a par-



In nome del Papa Re



lare di terrorismo, un argomento trattato poco e con difficoltà dal cinema di casa nostra, sia allora che in seguito. I film di Magni riescono a raggiungere un raro equilibrio tra elementi diversi e ad andare ben oltre le secche della polemica del momento o le ristrettezze del giudizio di una parte della critica. Come riconoscerà un autorevole storico del cinema, «confermano le qualità di questo autore, il suo forte senso dello spettacolo, la capacità di accordare i toni bassi e comici a toni più elevati del melodramma e della tragedia e la sua capacità di guardare alla Storia in una prospettiva rovesciata ponendo i grandi personaggi sullo sfondo e promuovendo al centro della scena eroi ed eroine popolari alla cui vitalità, filosofia e moralità di vita si continua a pensare oltre che con amore con molta nostalgia»¹⁰.

Si potrebbe dire che Magni, con il suo metro nazional-popolare, introduca il senso comune nell'interpretazione degli avvenimenti storici del nostro Paese e li faccia giudicare da una sorta di moralità collettiva che proviene dal popolo. E la lingua che usa, un romanesco sanguigno e, al tempo stesso, levigato, scaturito dai ciottoli e dalle mura della Roma più antica, è la naturale colonna sonora delle sue storie in cui si alternano parti dialogate con parti cantate (il canto popolare, come i proverbi e i motti di spirito, contiene l'anima e l'identità di un popolo). «Con un'operazione – ha scritto Lino Micciché – di cui sono singolari tanto le caratteristiche quanto i risultati, Magni è riuscito sia in *Nell'anno del Signore* che in questo *Scipione* a trasformare il “romanesco” da lingua del sottosviluppo cinematografico nazionale – e segno del suo provincialismo – in un dato quasi filosofico: sostanza prima di una sorta di “filosofia” interpretativa della realtà»¹¹.

I personaggi, in fondo, sono maschere, simboli del perenne conflitto tra il potere e i sudditi, i sottoposti, gli ultimi della scala sociale che, proprio per essere tali, sono nella condizione ideale per misurarne la portata e la legittimità. È un confronto che, inevitabilmente, ha un solo vincitore e una lunga teoria di sconfitti. Lo rileva lo stesso regista quando osserva che, a cominciare da *In nome del popolo sovrano*, la storia “finisce male”, intendendo la storia dei singoli protagonisti ma anche del soggetto collettivo di cui sono espressione. E continua: «In *Nell'anno del Signore* vengono decapitati Targhini e Montanari. In *In nome del Papa Re* vengono decapitati Monti e Tognetti. In *In nome del popolo sovrano* vengono fucilati (nell'ordine) Ciceruacchio e suo figlio Lorenzo, Giovanni Livraghi e Ugo Bassi. Più che film ho fatto necrologi. Alla fine si vedono sempre delle lapidi. [...] ho sempre raccontato la lotta eterna della libertà contro la tirannide, libertà sempre perdente perché il potere è più forte».

Sulla legittimazione del potere e la perenne lotta per la libertà, Magni, forse del tutto involontariamente, si confronta con due opere che avevano contrassegnato la vicenda artistica di un suo collega di una generazione precedente. Ci riferiamo a Carmine Gallone che aveva inventato, negli anni '30, il cinema associato al melodramma (la *Tosca* era uno dei suoi cavalli di battaglia) ed è passato alla storia (non solo del cinema) per aver celebrato le glorie di Scipione l'Africano erigendogli un monumento cinematografico in epoca fascista¹². Magni riprende gli stessi personaggi ma, com'è suo costume, li utilizza per una riflessione sul potere e la sua legittimità. Lo Scipione di Magni non è l'eroico conquistatore di Gallone, ma è ricondotto in una dimensione umana e familiare che lo porta ad annullare la sua gloria precedente. La vicenda di *Tosca* viene svincolata dalla rappresentazione romantica del melodramma ottocentesco per essere re-immersa nelle dinamiche della eterna lotta tra un potere onnipotente, impersonato dal capo della polizia Scarpia, e una donna che con tutte le forze cerca di ribellarsi a un destino assegnato. «Piace soprattutto che, pur nel sorriso da cui il film è dominato, lo spettacolo riesca ad avere alcuni momenti di partecipe commozione e di pertinente allusività a poteri, repressioni, polizie e delitti di stato che dimostrano come la storia di ieri possa essere, tristemente ahinoi, maestra della cronaca di oggi»¹³.

Magni, come molti dei suoi colleghi, riteneva di poter incidere sul presente e contribuire al cambiamento. Ma presto si rese conto che si trattava una illusione. «Un giorno ci accorgemmo che il cinema, bello o brutto che fosse, impegnato o d'evasione, non serviva assolutamente a niente, era del tutto inutile»¹⁴. Anche per questo, nelle ultime opere, in particolare *O re del*

«In Nell'anno del Signore vengono decapitati Targhini e Montanari. In In nome del Papa Re vengono decapitati Monti e Tognetti.

In In nome del popolo sovrano vengono fucilati Ciceruacchio e suo figlio Lorenzo, Giovanni Livraghi e Ugo Bassi. Più che film ho fatto necrologi. Alla fine si vedono sempre delle lapidi. Ho raccontato la lotta della libertà contro la tirannide. Libertà perdente, perché il potere è più forte».

della Due Sicilie. A Napoli era nato l'Illuminismo Italiano che aveva portato alla Repubblica del '99 e, successivamente, ai moti carbonari del '20. Ma quando a uno di questi re (non ricordo quale) fu chiesto di mettersi alla testa della rivoluzione italiana, lui rispose con una sciagurata frase che è tutta la misura della nostra tragedia nazionale: "Noi – disse – simmo troppo persone per bene pe fa' 'nu Risorgimento". Così l'Italia fu fatta dai Re di Sardegna, con le guerre perdute (ma vinte dagli alleati), con i Plebisciti e le Annessioni. E avemmo quella che Mazzini chiamò "la piemontesizzazione d'Italia". I prefetti piemontesi che andarono in Sicilia, dopo il '60, non parlavano neanche italiano, parlavano francese. La Sicilia che era stata greca, araba, normanna, sveva – pensa a Federico, pensa a Manfredi che già, nel mille e duecento, aveva sognato l'unità d'Italia –, la Sicilia angioina, aragonese e napoletana. Insomma, solo il Regno Utriusque Siciliae avrebbe potuto fare l'Italia e, in conseguenza, il "popolo italiano"¹⁶. Il cerchio, sul cinema di Magni, si chiude lì dove si era aperto; una visione della Storia non ufficiale e non convenzionale, in cui i punti di riferimento sono rovesciati e, ancora una volta, anche raccontando le vicende di una famiglia reale, il regista si ritrova dalla parte degli sconfitti.

1988, Magni si avvicina alla realtà di personaggi storici, definiti per la loro umanità e non per il loro valore di simboli. Lo fa raccontando la vita privata dello sfortunato Francesco di Borbone in esilio a Roma dopo l'arrivo di Garibaldi. Francesco aveva ventiquattro anni, sua moglie Maria Sofia venti. Li interpretano attori che avevano molti anni di più, Giancarlo Giannini e Ornella Muti. Il regista si mostra partecipe e perfino affettuoso verso «lo strazio di due ragazzi che hanno perso tutto», addirittura un regno, «senza alcuna colpa»¹⁵. Il motivo è nella sua particolare visione del risorgimento e di chi avrebbe dovuto condurre il processo di unificazione. Anche in questo caso, Magni capovolge la normale e consolidata visione della Storia ufficiale.

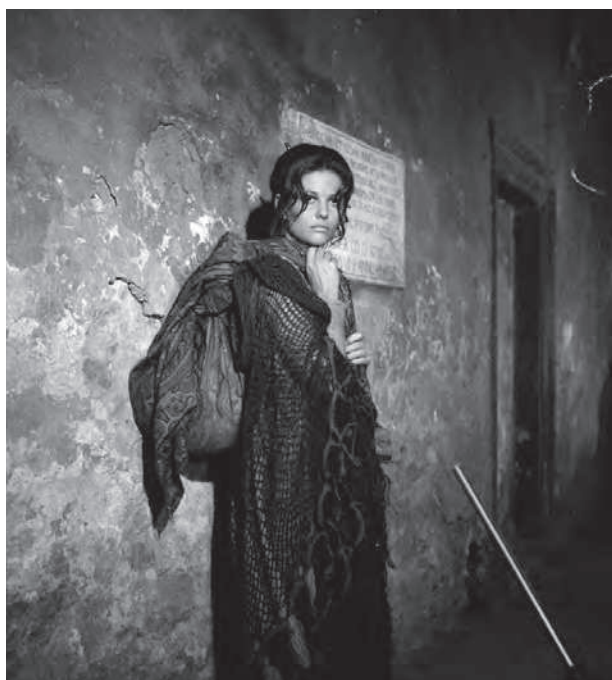
«Purtroppo la dinastia, dopo Carlo III – detto "re Bomba" – e, infine, Francesco II o Franceschiello che, salito al trono a ventidue anni, a ventiquattro lo aveva già perduto, pagò il conto per tutta una dinastia che non aveva capito i tempi. Era l'unica dinastia italiana e quando, in Europa, si diceva "il Regno" si intendeva sempre e solo il Regno

1. Ho avuto modo di conoscere Luigi Magni (con la moglie Lucia Mirisola, scenografa e costumista dei suoi film) e di raccogliergli la testimonianza nel 1996 nel corso di una manifestazione su *Cinema e Storia* organizzata dalla Repubblica di San Marino e diretta da Carlo Lizzani. In quella occasione Magni ricevette un premio per la sua opera cinematografica. La testimonianza si trova in Pasquale Iaccio, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Liguori, Napoli 2002, pp. 219-224. Sul rapporto tra il cinema e la Storia, rimando alla collana dell'editore Liguori di Napoli, diretta da chi scrive, arrivata al ventesimo titolo.

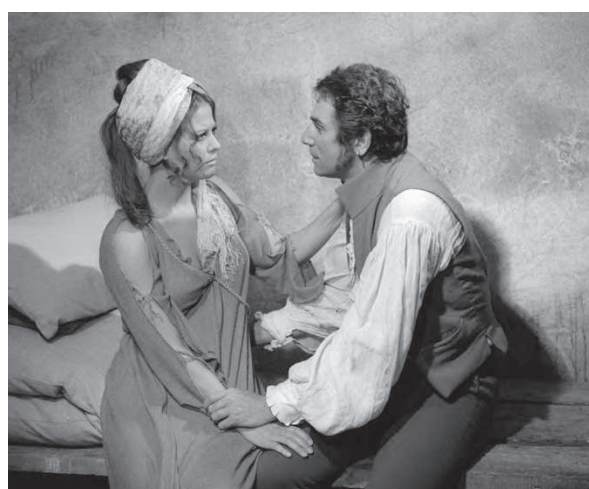
2. Ivi, p. 221.

3. Pasquale Iaccio, *Il Risorgimento nel cinema italiano*, in Id., *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori, Napoli 2011, pp. 259-292.

4. Giovanni Lasi, *Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla prima guerra mondia-*



Nell'anno del Signore



- le, in Barbara Bracco, Maria Pia Casalena (a cura di), *L'Italia in posa. Il 150° e i problemi dell'Unità nazionale tra storiografia e rappresentazione sociale*, dossier della rivista «StoricaMente», 7, 2011.
5. Flavio De Bernardinis, «Nell'anno del Signore»: Luigi Magni e Nino Manfredi, in Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano, 1970-1976*, vol. XII, a cura di Flavio De Bernardinis, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008, p. 102.
 6. Claudio G. Fava, «Corriere Mercantile», 17 marzo 1971, citato da Roberto Poppi, Mario Pecorari, *Dizionario del cinema italiano. I film dal 1970 al 1979*, vol. 4, tomo 2, Gremese, Roma 1996, p. 262.
 7. «Nell'annata 1969-1970 la classifica è ancora dominata dai film italiani: le due superproduzioni *Nell'anno del Signore* di Luigi Magni e *La caduta degli dei* (Göttendämmerung) di Luchino Visconti, rispettivamente al 1° e 2° posto degli incassi italiani, concentrano tutta l'attenzione del pubblico a discapito della produzione media». Domenico Monetti, *Verso la crisi produttiva*, in Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano, 1970-1976*, cit., pp. 497-498.
 8. Pasquale Iaccio (a cura di), *Bronte cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*, Liguori, Napoli 2002.
 9. Testimonianza di Magni, in P. Iaccio, *Cinema e Mezzogiorno*, cit., p. 221.
 10. Gian Piero Brunetta, *Storia del Cinema Italiano*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 444-445.
 11. Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1980, p. 91.
 12. P. Iaccio (a cura di), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Liguori, Napoli 2003.
 13. L. Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, cit., p. 192.
 14. Testimonianza di Magni, in P. Iaccio, *Mezzogiorno tra cinema e storia*, cit., p. 222.
 15. Ivi, p. 220.
 16. Ivi, pp. 220-221.

Pasquale Iaccio insegna Storia del cinema nelle Università di Salerno e di Napoli Federico II. Da anni dirige la collana *Cinema e Storia* della casa editrice Liguori. Tra i suoi libri più recenti: *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (2002); *Rossellini. Dal neorealismo alla diffusione della conoscenza* (2003); *Cinema e storia. Percorsi e immagini* (2008), terza ediz.; *L'Antico al cinema* (2010), con M. Menichetti; *L'Alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)* (2010); *Antologia di Cinema e Storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni* (2011). In uscita: *Napoli d'altri tempi. La Campania dal cinema muto a "Paisà"* edito, come i precedenti volumi, dalla Liguori di Napoli.