

NOMI PROPRI

L'epos del quotidiano

Sul cinema di Giuseppe De Santis. La copia restaurata di *Non c'è pace tra gli ulivi*.

di [Alessandro Canadè](#) – 3 Settembre 2017



L'incipit è noto. Un complesso e barocco piano sequenza mostra l'antica terra, "sempre calpestata nei secoli", della Ciociaria, "in cui c'è chi ha e chi non ha"; mentre la voce fuori campo ci presenta questi luoghi e i suoi personaggi, dichiarando subito la sua provenienza: "Chi vi parla è il regista del film. Sono nato anche io da queste parti". Si tratta naturalmente di *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), presentato oggi in versione restaurata nella sezione Venezia Classici della 74. Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, in ricordo del doppio anniversario del regista Giuseppe De Santis, centenario della nascita e ventennale della morte. Un incipit che ci pone subito di fronte a quel processo di trasfigurazione del reale che costituisce la base del cinema di De Santis.

Ma partiamo da due dichiarazioni del regista, riferite rispettivamente a *Caccia tragica* (1947) e a *Roma ore 11* (1952):

Che cosa poteva desiderare di più dalla cronaca giornalistica un giovane regista come me in vena di western, di film d'avventure dove culminasse lo spirito d'iniziativa dell'operaio italiano, quello spirito temprato nelle azioni della guerra partigiana, e, in seguito, nella libera lotta per l'affermazione della democrazia popolare nel nostro Paese. Vedevo già le fughe, nella nebbia milanese...

Avevo bisogno di avventure a tutto tondo, di psicologie ben definite, di amori e di contrasti, di colpi di scena e imprevisti narrativi compiuti e non allusivi, avevo bisogno delle urla, della polvere, delle macerie, delle autoambulanze a sirene spiegate, dei pompieri che tastavano le ragazze mentre le salvavano, delle camionette della Polizia che andavano e venivano, degli scontri e litigi tra la gente per rinvenire le ragioni del disastro.

Queste due citazioni mostrano in maniera esemplare l'idea che sottende tutta la sua opera: **coniugare il racconto del presente con le forme generiche del cinema hollywoodiano, in una narrazione in grado di far accedere il presente stesso, e i suoi protagonisti, a una dimensione epica.**

In un articolo del 1953 su "Cinema nuovo" Giuseppe Marotta rimproverava a De Santis il "dozzinalissimo intreccio" di *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) non intuendo che proprio di una riflessione sui luoghi comuni del melodramma e della sua forma ancora più popolare rappresentata dalla sceneggiata napoletana si trattava. Mentre, suo malgrado, aveva ragione quando scriveva che "una mondina che abbia le cosce e il petto di Silvana Mangano non è proletaria, è capitalista" (Marotta, p. 138).

È qui che ritroviamo quella vitale contraddizione che alimenta tutto **il cinema di De Santis, in cui la forte istanza ideologica (tutte le sue dichiarazioni vanno sempre in questa direzione) si scontra con l'attrazione, anche "erotica", verso l'immaginario cinematografico propagandato da Hollywood.** E la Silvana di *Riso amaro* (1949), versione nostrana della Hayworth, ne è il perfetto emblema: se da una parte la sua parabola nel film sancisce la condanna del regista verso quell'ideologia americana "che è riuscita a diffondere i suoi veleni anche negli strati più sani del popolo,

[presentandosi] con l'amabile volto del *boogie-woogie*, del *chewing gum* e del facile lusso" (De Santis citato in Farassino, p. 26) conducendo la donna alla perdizione (è il suo desiderio di diventare protagonista di una storia d'appendice, come quelle dei fotoromanzi di cui lei è avida consumatrice, che la spinge nella trama ordita da Walter/Gassman), dall'altra, e nello stesso tempo, è proprio questo stesso immaginario a costituire il principale interesse del regista.

È un cinema quello di De Santis "nazional-popolare" secondo l'insegnamento gramsciano. È lui stesso a confessarlo, sempre su "Cinema nuovo" nel 1954, in una lunga lettera aperta indirizzata a Guido Aristarco:

Tu sai che la mia ambizione artistica è di creare film con l'intento di gettare le basi, o di riallacciarmi ad una tradizione che sia dentro il giusto appello di Gramsci ad una visione nazional-popolare dei contenuti, e del linguaggio con cui questi contenuti devono essere espressi. E allora, a me sembra, che è proprio in base a questa ambizione che bisogna giudicarmi.

La ricerca di questa concezione nazional-popolare dell'opera d'arte lo porta di conseguenza a frequentare il melodramma, che per Gramsci incarna il carattere tipico della cultura italiana. Cultura che proprio qui, e non nel romanzo, ha trovato la sua peculiare forma rappresentativa. Ecco allora che nel cinema di De Santis questo carattere specifico dell'identità italiana si contamina con l'influenza della cultura americana, del suo cinema e della sua letteratura.

"Fiammeggiante", "postmoderno", "dissonante", sono tutte definizioni attribuite al neorealismo di De Santis che sanciscono una decisa distanza rispetto alla drammaturgia del quotidiano di Zavattini o di Rossellini. Perché il cinema di De Santis al contrario "analizza i modelli culturali attraverso un cinema che vuole essere critica dell'ideologia del quotidiano" (Farassino, p. 9). Se, come ha scritto [De Gaetano](#), è stato il romanzesco il carattere specifico del neorealismo, riprendendo la distinzione di Bachtin tra *epos* e *romanzo*, dove il romanzo si presenta come la forma più adatta per raccontare il presente in divenire, incompiuto, nel cinema di De Santis è l'altro termine a giocare un ruolo centrale. "Oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, il 'passato assoluto' [...], la fonte dell'epopea è la tradizione nazionale (e non l'esperienza individuale e la libera invenzione che ne deriva) [...], il mondo epico è separato dal presente, cioè dal tempo del cantore [...], da una distanza epica assoluta" (Bachtin, pp.

454-455), tutti questi aspetti propri dell'epos individuati da Bachtin li ritroviamo all'opera nel suo esordio cinematografico, *Caccia tragica*. Quello che qui è in gioco è appunto il racconto della "nascita di una nazione", della trasformazione collettiva dello spazio. E questo racconto non può che prendere forma attraverso il western, genere epico per eccellenza, di cui il film ripropone molti elementi narrativi. A cominciare dal tema dell'edificazione di un nuovo mondo, della (ri)conquista di un territorio, che in questo caso è quello liberato dai nazisti da parte di ex partigiani organizzati in una cooperativa. Perché è proprio il popolo, la collettività, come aveva già evidenziato Bazin, e la sua azione di trasformazione dello spazio, il vero protagonista della vicenda e il vero protagonista dell'epopea, in una costante dialettica tra individualità e collettività (lo mostrano chiaramente gli incipit di *Caccia tragica* e *Riso amaro*). È il presente che si fa "passato assoluto", "mondo compiuto" organizzato in un sistema valoriale che procede per nette contrapposizioni: bene vs. male. A questa linea western, infatti, che guarda al futuro di un mondo migliore, se ne contrappone un'altra, quella del noir, quella cioè riconducibile al male, ai banditi, che rubano il denaro destinato alla cooperativa, ancora legati al passato nazifascista, che continua a pesare sul presente (su questo cfr. Moneti, *Studio su Caccia tragica*).

Quella tra western e noir è anche un'opposizione tra mondo contadino e città. Se lo spazio "fluidico" della città è il luogo per eccellenza del romanzo e dell'incompletezza dei suoi protagonisti, quello "solido" del mondo contadino, legato alla ciclicità della vita, è lo spazio ideale dell'epos. *Non c'è pace tra gli ulivi* porta questo alle estreme conseguenze: film quasi sperimentale con i suoi sguardi in macchina e la sua recitazione straniata; antinaturalistico, in cui i protagonisti, bloccati in pose ieratiche, sono mossi da pulsioni ancestrali, primarie e vivono in un universo astratto, senza tempo, fuori dal tempo.

Anche quando l'ambientazione dalla campagna si sposta in città, è il caso di *Roma ore 11*, tratto da un fatto di cronaca e preparato dalla celebre inchiesta giornalistica del giovane Elio Petri, questa scompare, diventa set (si pensi anche, come già ricordato, a *Un marito per Anna Zaccheo* con la sua Napoli da cartolina oppure ancora al paesino-presepe di *Giorni d'amore*, 1954): i titoli di coda chiariscono che il film è girato nei teatri di posa della Titanus, dove appunto è ricostruito il quartiere romano teatro dell'incidente. Una piazza-set con un'edicola che espone in primo piano dei fotoromanzi e una piccola sala cinematografica che proietta *Cenerentola*. Perché anche qui, al di là di ogni intenzione ideologica, il centro di interesse, come abbiamo letto nella citazione d'apertura, è la scena spettacolare del crollo della scala sulla quale sono assiegate le tante ragazze che hanno risposto all'annuncio per la ricerca del lavoro. E anche qui sono i mezzi di comunicazione di massa a giocare un ruolo decisivo (la radio per esempio).

Allora è proprio questo l'aspetto peculiare del cinema di De Santis che lo distingue dagli altri protagonisti del neorealismo: l'aver eletto a protagonista del suo cinema la nascente cultura capitalista di massa e i suoi prodotti, intuendo con anni di anticipo i mutamenti che questa avrebbe introdotto sull'immaginario e sui corpi delle persone e l'aver registrato la comparsa di nuove figure e comportamenti e ritualità sociali. Un processo che sarà ulteriormente sviluppato, secondo percorsi diversi, dal cinema di Fellini e che continua a riguardarci ancora molto da vicino.

Riferimenti bibliografici

G. Marotta, *San Gennaro pensaci tu*, in "Cinema nuovo", n. 18, settembre 1953.

A. Farassino, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano 1978.

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

[G. Moneti, *Studio su Caccia tragica, Nuova immagine, Siena 2004.*](#)

S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

[Lessico del cinema italiano, a cura di R. De Gaetano, vol. I, Mimesis, Milano 2014.](#)