

Il cammino della disperanza

Mariarosaria Fabris

In *Così ridevano* (1998), Gianni Amelio narra la storia di due fratelli siciliani immigrati in Piemonte. Pietro, il più giovane degli Scordìa, era stato mandato adolescente a Torino per diventare maestro e lì viveva in casa di parenti. Giovanni invece era analfabeta e stava raggiungendo il fratello dopo alcuni anni; per fargli continuare gli studi e vivere in luoghi più decenti si sacrificherà fino all'inverosimile. Pietro però non accetta facilmente il destino che altri gli hanno tracciato e preferirebbe fare il manovale come il fratello, il quale di attività in attività, ormai non tanto lecite, incomincia la sua escalation. Il rapporto fra i due è ambiguo, poiché fatto d'amore ma anche di molto rancore, ambiguità che culminerà nel sacrificio che Giovanni impone al fratello: assumere la colpa di un delitto che lui ha commesso.

Per la tematica, specialmente per il legame d'amore e morte che lo pervade, *Così ridevano* potrebbe essere considerato appena una ripresa di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), di Luchino Visconti, ma non è affatto così. Se è vero che il periodo messo a fuoco dai due film è praticamente lo stesso – quello di Visconti si svolge tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta; quello di Amelio dal 1958 al 1964 – non è meno vero che se, nel primo, lo svolgimento del tempo è più fluido (gli unici riferimenti temporali sono l'episodio di Rocco sotto la naia e il momento in cui Ciro dice che era un po' più grande di Luca quando è arrivato a Milano), nel secondo, la successione cronologica dei fatti scandisce la trama.

Le due storie incominciano con l'arrivo dei cosiddetti treni del sole a Milano e a Torino, rispettivamente, ricordando uno dei più grossi fenomeni sociali dell'Italia in quel periodo: quello dell'emigrazione dal Meridione verso le grandi città industriali del Nord. Mentre Visconti coglie il fenomeno sul nascere, Amelio, un terrone come i suoi personaggi, si getta a tuffo in quella realtà ma, valendosi del passar degli anni, lo fa con un certo distacco, scegliendo un tono minore per raccontare il dramma dei due fratelli; nel film di Visconti invece l'accento melodrammatico predomina e va in crescendo.



Locandina di *Così ridevano*.

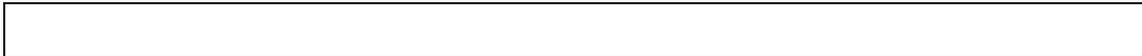
Le due opere sono costituite da grossi blocchi narrativi. In quella del regista milanese abbiamo un introito e cinque microsequenze – Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro e Luca, il che fa sì che ogni personaggio abbia la sua storia raccontata più da vicino –, ma in realtà il discorso non sembra subire tagli perché sono vicende che s'intrecciano. Come diceva lo stesso autore, *Rocco e i suoi fratelli* è la storia di Rosaria, una donna della Lucania, energica, forte, testarda, madre di cinque figli che sono per lei come le cinque dita della mano, affermazione che ci dà l'idea di questa diversità e, al contempo, dell'unità. In *Così ridevano* abbiamo sei "capitoli", come li chiama Amelio, preceduti dalle date:

	20 gennaio 1958	Arrivi
	7 febbraio 1959	Inganni
	10 ottobre 1960	Soldi
	7 aprile 1961	Lettere
	22 giugno 1962	Sangue
Domenica	5 luglio 1964	Famiglie

Capitoli, perché questa struttura permette al cineasta di procedere per ellissi, anche se ogni capitolo implica l'altro. Ma capitoli anche perché, nel focalizzare quegli anni cruciali della recente storia italiana, anni di grandi trasformazioni specialmente per le popolazioni inurbate, ad ogni capitolo, nonostante segua un filo temporale, la storia riserva per gli spettatori sempre qualche novità, qualche risvolto psicologico inatteso.

Sia in *Rocco e i suoi fratelli*, sia in *Così ridevano*, ci vuole un sacrificio fatto di sangue affinché individui strappati al loro ambiente d'origine riescano a ridefinirsi in un contesto nuovo e sconosciuto per (ri)costruire la propria identità: è la bellissima e terribile scena dell'accoltellamento di Nadia, colpita da Simone, cieco dalla gelosia perché la prostituta gli ha preferito Rocco; è l'interessantissima sequenza che porta all'immolazione di Pietro, che scambiando di ruolo con suo fratello, il quale ha rinunciato a tante cose per lui, sconterà la pena al posto di Giovanni.

Nei due film il tema centrale è quello dell'integrazione (ben riuscita o mancata); in quello di Visconti, nelle sue varie sfaccettature; in quello di Amelio, in modo apparentemente più semplice. L'andamento diegetico in *Rocco e i suoi fratelli*, strutturato secondo l'età decrescente dei figli di Rosaria, permette un costante movimento pendolare fra integrazione e non integrazione (quando no disintegrazione). Riassumendo potremmo dire che Vincenzo rappresenta l'integrazione compiuta; Simone, quella rifiutata (anche se desiderata); Rocco, quella possibile (alla quale rinuncia); Ciro, l'integrazione voluta; Luca, quella in sospeso (perché potrà compiersi oppure no).



Luca Parondi
(Rocco
Vidolazzi)
(Rocco e i suoi
fratelli)



Il piccolo Luca Parondi (Rocco Vidolazzi).

In *Così ridevano* l'integrazione che sembrava doversi compiere per mezzo di Pietro si compierà tramite Giovanni, che ha capito qual è il gioco della nuova società. Visconti aveva lasciato aperta la possibilità di un futuro ritorno al paese natale, attraverso la figura del piccolo Luca, che forse non a caso porta nel proprio nome un pezzettino della denominazione della regione d'origine: Luca < Lucania (il regista impiega ancora l'antico nome della regione e non quello nuovo, Basilicata). Amelio invece fa sì che Pietro intraprenda il viaggio di ritorno, ma in condizioni avverse, quasi da sradicato, poiché rinchiuso in un riformatorio.

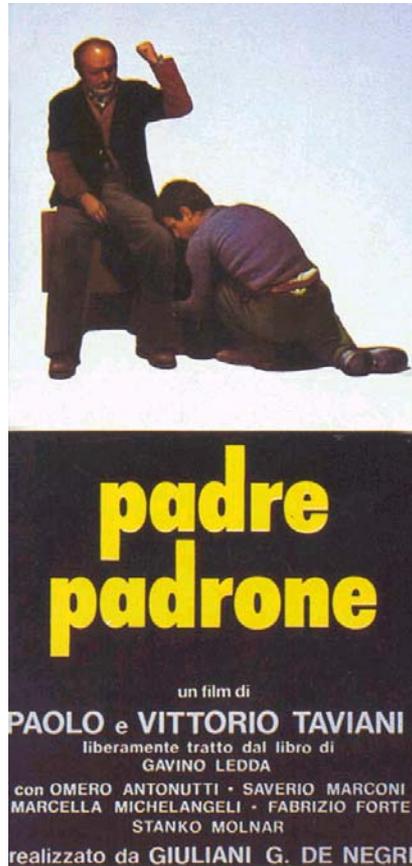
Per porre in risalto questa differenza basterebbe ricordare che il cineasta milanese apre e chiude il film con una struggente canzone che parla della nostalgia del borgo natio – “Bello paese mio addò so’ nato, lo core mio con te l’aggio lasciato” – che udiamo, l’ultima volta, mentre il bambino, in un movimento contrario a quello di tre operai, s’allontana lungo una strada, lasciandosi alle spalle la fabbrica in cui lavora il fratello Ciro. Il regista

calabrese apre e chiude il film con i contrasti linguistici e culturali fra quelli che si sentono superiori e quelli che sono ritenuti inferiori nella scala sociogeografica italiana.

Se, all'inizio di *Così ridevano*, il giovane Scordia si sente superiore alla famiglia di pugliesi, pur aiutandoli al loro arrivo nella nuova città – nei confronti del padre analfabeta, capace di esprimersi solo in dialetto, e nei confronti del figlioletto che non sa come fanno quattro elefanti a entrare in una seicento –, alla fine anche lui sceglierà il silenzio, la non comunicazione, quando, sul treno che lo riporta in Sicilia dopo la breve pausa del battesimo del nipotino, l'educatore settentrionale che l'accompagna gli ripropone, in quella lingua che Pietro non ha mai del tutto acquisito, la stessa domanda degli elefanti.

Il ragazzo ha scelto il silenzio perché in lui si era spenta anche la voce atavica – ancora udibile nell'opera di Visconti –, rappresentata nel film d'Amelio dal rumore del mare che Pietro non ascolta più. Un mare presente in *Così ridevano* metaforicamente, in uno dei suoi momenti più significativi. Durante una lezione di francese, gli alunni stanno scrivendo sotto dettatura le parole della canzone di Charles Trenet, *La mer*. Mentre gli altri studenti scrivono, Pietro si lascia cullare dalla melodia, dalle parole, dall'inflessione della voce del cantante e incomincia a disegnare, in modo quasi infantile, delle onde e una barchetta con una vela minuscola. È un momento d'integrazione fra una cultura personale, quella dell'infanzia, lasciata alle spalle ma ancora presente dentro di lui, e una cultura generale, europea, quella dell'adolescenza, assimilata sì, ma restituita fuori dai modelli dettati dalla scuola, microcosmo di quella società.

È un momento quasi tavianiano del film. In *Padre padrone* (1976-1977), quando il giovane Gavino Ledda incomincia ad "alfabetizzarsi", strappando i primi accordi alla sua fisarmonica – ai quali rispondono il suono di un flauto e quello del pianto di due altri pastorelli – Paolo e Vittorio Taviani sovrappongono a queste immagini delle didascalie per spiegare a noi spettatori, detentori di un'altra lingua, i segni di quel codice che non possediamo. Così come non possediamo quello di Pietro.



Locandina di *Padre padrone*.

Quindi, anche in *Così ridevano*, l'espressione linguistica viene rifiutata (il giovane disegna) e il francese risulta più familiare della lingua italiana, poiché capace di risvegliare i ricordi, in cui la natura (*la mer*, il mare), e dunque il paese, si oppone all'urbe. Questo ci fa capire che in fondo Pietro è un disadattato cui nessuno ha mai chiesto se era tagliato per quel tipo di "progresso". Gli hanno imposto un modello di lingua, d'educazione, di vita, perché era quello vincente. E quando il ragazzo canta al fratello *La mer* forse è questo il messaggio che vuole trasmettergli, non quello che era finalmente qualcuno perché diventato maestro, perché capace di esprimersi in una lingua straniera. Ma forse l'espressione dei nostri sentimenti più profondi è sempre una lingua straniera agli orecchi degli altri se non

riusciamo a sintonizzare la lunghezza d'onda giusta. È interessante notare che praticamente nello stesso periodo in cui usciva il film d'Amelio, in *Preferisco il rumore del mare* (1999), Mimmo Calopresti presentava la storia di un ragazzo calabrese, il quale, trasferitosi a Torino in una comunità religiosa per “sbandati”, sfuggendo così al riformatorio, si ritrova in una città uggiosa, ostile ai meridionali, e alla fine preferisce ritornare al suo paese, inconciliato con un modo di vita che non era il suo.



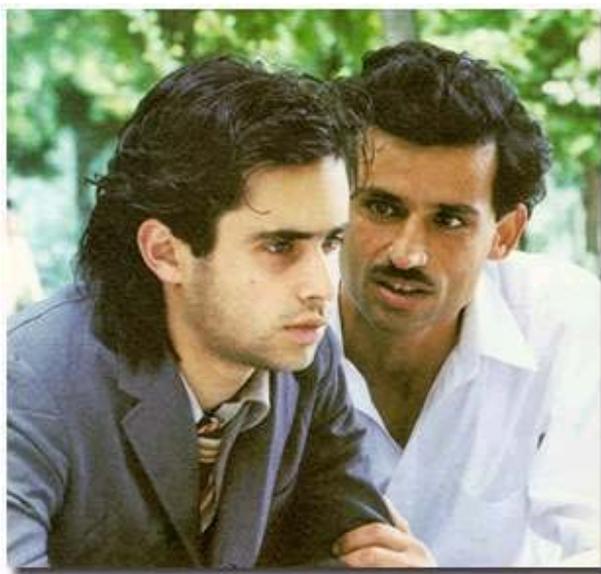
Locandina di *Preferisco il rumore del mare*.

In *Rocco e i suoi fratelli*, nonostante ci sia il forte impatto con la modernità, c'è al contempo il fascino per quel “mondo di luci” (di cui canterà Luigi Tenco alcuni anni dopo in *Ciao amore ciao*) e ciò è evidente nelle esclamazioni di Simone appena salito sul tram che, dalla stazione, porta la famiglia Parondi verso la periferia milanese: “– Guarda, Rocco! Guarda le vetrine! Che luce! Sembra giorno!”. Alla fine, o bene o male, ci sarà l'accettazione dell'inserimento malgrado su di esso sia sospeso il fantasma della nostalgia.

È vero che Visconti guarda la sua Milano con gli occhi di un immigrato, per cui gli spazi cittadini sembrano (e sono) immensi, freddi, geometrici; comunque c'è un atteggiamento di cordiale disponibilità umana da parte delle persone locali. La Torino di Amelio è nebbiosa, piovosa, buia, rinchiusa nei suoi pregiudizi verso gli immigrati sfruttati fino all'osso, costretti a dormire negli scantinati o in vere topaie e come topi a vivere di

rifiuti (di lavori che gli altri non vogliono più fare) e ad essere invisibili se non sanno comportarsi da torinesi.

È questo il gioco che Giovanni impara, ad agire sempre sotterraneamente (dove vive, dove lavora) finché sarà riconosciuto come un “cristiano” uguale agli altri dal padre della moglie torinese che si è trovato. E Giovanni ha capito talmente bene il gioco da trasformarsi lui stesso in uno sfruttatore del lavoro dei paesani, in uno strozzino, in un locatore di alloggi precari, con letti divisi a turno da varie persone, in un datore di lavoro nero, insomma in qualcuno che si è arricchito facendo sputare sangue agli altri, lo stesso sangue che lui ha buttato per fare ottenere il diploma al fratello, sempre con un sorriso sulle labbra, sempre in nome di una bontà, di una generosità ricambiata dagli altri a peso d’oro, come sarà il caso di Pietro che si costituirà al posto del fratello quando questi accoltella un uomo.



I due fratelli Scordia: Pietro (Francesco Giuffrida) e Giovanni (Enrico Lo Verso).

Dunque è la strada verso il capitalismo selvaggio quella che Giovanni imbecca, senza accorgersi che può esistere un'altra via d'uscita che non quella di perpetuare lo schema dello sfruttamento. In una delle sequenze più mirabili del film, uscito dalla prigione

in cui era stato rinchiuso per il disordine causato nella scuola di Pietro (dove era andato a cercarlo), Giovanni si ritrova da solo in una specie di quadrilatero, circondato da cortei di lavoratori con bandiere rosse, che sembrano sbarrargli la strada. “Parla” ai libri del fratello che porta con sé, come se stesse scrivendo una lettera a questi, chiedendogli cos’ha fatto di sbagliato, mentre l’eco di *Bandiera rossa* continua a diffondersi nell’aria. È uno dei momenti più intimi, più personali di *Così ridevano*, in cui Giovanni, rinchiuso nella sua “ossessione” di sfondare vede davanti a sé un unico cammino da percorrere. Ma non è quello di Pietro, così come non era stato il cammino della famiglia Parondi. Il discorso di Ciriaco De Luca, alla fine di *Rocco e i suoi fratelli*, traduce l’ideologia di Visconti:

“Pure al paese nostro la vita cambierà per tutti, perché pure laggiù gli uomini si stanno imparando che il mondo deve cambiare. Certi dicono che il mondo così fatto non sarà migliore, ma io, Luca, ci credo, invece. E so che domani la vita tua sarà più giusta e più onesta”.

Se il portavoce ideologico di Visconti è Ciriaco, che spera in un avvenire migliore, quello di Amelio è Pietro, per il quale non ci sono più speranze, non ci sono più illusioni, non ci può essere un’identità nazionale se non saranno accettate le differenze fra Nord e Sud. Per questo, pensando al messaggio che Gianni Amelio ha voluto trasmettere, ho dato a quest’articolo il titolo “Il cammino della disperanza”. L’ho fatto ricordandomi di un film di Pietro Germi, *Il cammino della speranza* (1950), in cui un gruppo di siciliani attraversa l’Italia per raggiungere il confine della Francia e in quel paese tentare una nuova vita.

In *Così ridevano* invece tutto sembra perduto. Sul treno che dal Nord riporta verso il Sud un maestro meridionale e un educatore settentrionale c’è ancora posto per l’incomunicabilità, per l’incomprensione (e nel 1964 e nel 1998), perché – sembra dirci Amelio – solo quando questa verrà superata forse potremo riascoltare il rumore del mare.

Bibliografia

Amelio, Gianni. Birth and death of a nation. *Cineaste*, New York, v. XXVIII, n° 1, winter 2002, p. 19-20

Canova, Gianni. *Rocco e i suoi fratelli*. Visconti e le aporie anestetiche della modernità. In: Pravadelli, Veronica (org.). *Il cinema di Luchino Visconti*. Roma: Bianco & Nero, 2000, p. 175-186.

Crowdus, Gary. The lack of historical memory: an interview with Gianni Amelio. *Cineaste*, New York, v. XXVIII, n. 1, winter 2002, p. 14-18.

Fabris, Mariarosaria. O espelho opaco. *Insieme*, São Paulo, n. 4-5, 1993-1994, p. 91-102.

Fabris, Mariarosaria *et alii* (org.). *Esplendor de Visconti*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2002.