

Mirco Melanco

*Anni Sessanta. L'identità italiana dell'arretratezza
vista con gli occhi del cinema del reale*

Questa dissertazione sul tema dell'arretratezza della società italiana negli anni Sessanta visualizzata dal cinema del reale inizia con un'analisi diametralmente opposta sul cinema di finzione; una ricerca alquanto articolata e complessa nella sua ideazione curata da Gian Piero Brunetta e intitolata *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*¹ sull'approccio del cinema come fonte di storia a un ventennio dagli scritti degli studiosi francesi Marc Ferro e Pierre Sorlin² che, fin dalla prima metà degli anni Settanta, spostarono l'analisi del film da un livello sincronico, legato allo studio critico di una singola pellicola, a un modello storicizzante diacronico basato su macro-campioni filmici. L'obiettivo di questo metodo di ricerca era individuare insieme e spazi fino ad allora poco frequentati da critici e storici, la cui ampiezza e produttività problematica potessero oltrepassare i limiti di una storiografia del cinema, sia pure capace di includere e confrontare diverse storie nazionali.

All'inizio degli anni Novanta il cinema appariva sempre più come una fonte capace di esercitare un ruolo centrale per qualsiasi ricerca contemporanea. Quello italiano, in particolare, sembrava collocare le sue storie in senso cronologico lungo i decenni con vere e proprie tappe in cui «alternativamente l'identità è una dimensione sfuggente a cui si tende e da cui ci si dissocia, contemporaneamente si afferma e si nega, si conquista e si perde³», in un processo di assimilazione dei fenomeni, fino a spingersi laddove la disomogeneità di diffusione e ricezione degli stessi fenomeni

¹ Cfr. G.P. BRUNETTA (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

² Cfr. M. MELANCO, *Il cinema come fonte di storia*, in *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, a cura di P. Iaccio, Liguori, Napoli 2011, pp. 3-33.

³ G.P. BRUNETTA, *Introduzione*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Id., cit., p. 7.

portava alla necessaria scomposizione degli insiemi, tenendo conto delle loro topologie, delle differenze culturali, sociali e degli scarti generazionali. I film del ventennio considerato⁴ invece descrivono epopee di personaggi comuni fortemente simbolici. Sono lungometraggi che meglio di altri spiegano lo scollamento di un'Italia in forte crescita economica a cui non corrisponde uno sviluppo altrettanto forte dei valori morali ed etici. Sono film di successo, realizzati dal sistema produttivo più evoluto del cinema italiano. Indagano i principi su cui si basano difetti e pregi dell'italiano non solo medio, identificando attraverso un processo critico alquanto feroce cosa accade in una società destabilizzata moralmente da un'esagerata crescita economica e da un benessere solo alcuni anni prima impensabile. Più si intravede la possibilità di raggiungere traguardi economici superiori, più il livello di reazione si fa abietto e ridicolizza ogni senso di educazione civica e di rispetto del prossimo. D'altra parte una forza reagente genera il perpetrarsi di alcuni archetipi fondamentali insiti nel DNA del carattere italiano, che non sembra sostanzialmente mutare nel profondo e nelle sue strutture fondanti. Piuttosto, cerca di resistere alle continue trasformazioni politiche, sociali, economiche, tecnologiche della società in cui vive. Lo fa utilizzando un gioco di maschere in cui la mostruosità rientra in un comportamento comune che la commedia all'italiana descrive con precisione mimetica: il fatto di parlare una stessa lingua, di credere in uno stesso Dio, di vivere in una nazione democratica, quindi di essere almeno nella parvenza uguali davanti alla legge, non sono sufficienti a ricreare un senso di appartenenza, di coesione culturale e sociale. I film di questo periodo storico, comunque legati a un sistema produttivo di alto profilo professionale contaminato da obiettivi commerciali e di conquista del mercato (che vincolano le produzioni industriali private a non sperimentare e a inondare il mercato di film confezionati per un esercizio distributivo collaudato), annunciano un senso pregresso di perdita dell'orizzonte e una diffusa sensazione di rinuncia alla futura realizzazione di una memoria sociale condivisibile come segno primario di appartenenza a una comune identità collettiva nazionale. Pur mantenendo gli stilemi del cinema industriale, in un periodo nel quale il cinema subisce ancora un controllo censorio forte da parte del potere costituito, i film italiani rappresentano una spina nel fianco del sistema politico. Questo accade perché

⁴ Per una comprensione del campione filmico sul quale si è basata la ricerca sul cinema italiano del ventennio considerato, cfr. M. MELANCO, *Il motivo del viaggio nel cinema italiano (1945-1965)*, in *Ivi*, pp. 217-308, basato sulla visione e analisi di circa ottocento film citati nella filmografia finale del volume.

gli sceneggiatori, appartenenti alle scuole amideiana e zavattiniana, sono intellettuali capaci di originare dei transfert simbolici fortemente critici nei confronti del sistema sociale, sottoponendolo a un controllo costante: i personaggi rappresentati ne sono l'emanazione verosimigliante come il neorealismo, nella sua lezione esegetica, ha insegnato a considerare.

Come spesso succede in un Paese diviso in due, alcuni giovani autori cinematografici procedono in una direzione opposta, piuttosto artigianale, fondando una sorta di nuovo cinema indipendente, diverso, in cui la sceneggiatura non è un supporto imprescindibile, un 'cinema minore' anche per investimenti produttivi, ma libero dagli obblighi di mercato e senza attori professionisti. Nasce così un genere documentario alternativo sullo slancio di motivazioni intellettuali per alcuni versi simili a quelle che negli Stati Uniti d'America portano all'avvento del *New American Cinema* (di autori come Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Shirley Clarke e Andy Warhol), che si pone come reazione critica alla società tradizionalista rappresentata dal cinema hollywoodiano del Codice Hays, sull'onda lunga e sul riflesso del cambiamento letterario e artistico proposto dalla Beat Generation e dalla Pop Art. Anche in Italia si sviluppa una reazione critica al sistema e due intellettuali, Ernesto De Martino e Pier Paolo Pasolini, sono gli ispiratori di un nuovo sguardo che il cinema recepisce e traduce in immagini. Spiega bene questo concetto Cecilia Mangini: «Ernesto De Martino ci ha consegnato quella griglia conoscitiva di cui avevamo urgenza»⁵. Il gruppo di giovani cineasti, tutti nati tra il 1926 e il 1932, è formato, oltre che dalla stessa Mangini e dal marito Lino Del Fra, anche da Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara e Gianfranco Mingozzi⁶.

Nel 1958 due cortometraggi aprono a uno sguardo per immagini che va oltre il documentario neorealista classico di cui Michelangelo Antonioni (*Gente del Po*, 1947, e *N.U. Nettezza Urbana*, 1948) e Dino Risi (*Barboni*, 1946) erano stati gli autori illuminanti delle origini: *Ignoti alla città* di Mangini e *Magia lucana* di Di Gianni⁷. Le due pellicole inquadrano le estreme periferie e oltrepassano lo spazio pubblico, luoghi fino ad allora negati allo sguardo della macchina da presa. Il primo, ispirato al romanzo *Ragazzi di vita* di Pasolini, descrive le vicissitudini dei giovani abitanti di una Roma sconosciuta, piccoli ladri senza alcuna possibilità

⁵ G. SCIANNAMEO, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, del Sud, Bari 2010, p. 55.

⁶ Cfr. ID., *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006.

⁷ Cfr. D. FERRARO (a cura di), *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma 2011.

di riscatto; il secondo, girato tra Albano di Lucania, Pisticci, le Dolomiti Lucane da Castelmezzano a Campomaggiore e sulle sponde del Basento nel Potentino, si avvale delle consulenze di Romano Calisi, allievo dell'etnologo e storico delle religioni De Martino, e dell'etnomusicologo Diego Carpitella, anche lui membro dell'équipe diretta dai docenti universitari De Martino e Vittorio Lanternari, di cui faceva parte anche Michele Gandin (il regista cinematografico che per primo nel 1954 riprende il *Lamento funebre*, una delle otto voci in forma di cortometraggio destinate a comporre l'incompiuta Enciclopedia Cinematografica di Conoscere). Si tratta di piccoli film che corrispondono a due viaggi identitari e di riconoscimento dell'ignoto laddove l'assenza dello Stato costringe gli abitanti a ripiegarsi sulla propria cultura autoctona. Da una parte i ragazzini abbandonati a sé stessi ricorrono all'arte di arrangiarsi, dall'altra troviamo prefiche lamentatrici riprese tra i calanchi da cui gli uomini continuano a indirizzare il loro saluto mattutino al dio sole mentre, chiusa nella sua alcova, la fattucchiera assolve il suo dovere alchemico amalgamando intrugli benefici o maligni a seconda delle occorrenze.

L'identità italiana della arretratezza, vista con gli occhi del cinema del reale, diventa forma necessaria di eloquenza narrativa di una marginalità sociale assoluta, così come Carlo Levi l'aveva narrata in *Cristo si è fermato a Eboli* dopo averla vissuta in prima persona nel suo periodo di confino lucano tra Grassano e Aliano, a metà degli anni Trenta, in pieno fascismo, la stessa che Pasolini aveva invece scoperto durante le sue perlustrazioni extra urbane, spingendosi ben oltre la cintura che le borgate romane avevano delimitato e che Mangini, per prima, ci mostra anche in un altro suo documentario intitolato *La canta delle marane* (1961) che anticipa, di poco, *Accattone* il primo film diretto da Pasolini, prodotto nello stesso anno.

Ma è alla moviola che si giocano le alchimie e i destini di questi autori trentenni e anticonformisti: Di Gianni mostra il premontato del suo documentario *Magia lucana* a De Martino che si rivela soddisfatto e rispettoso del lavoro altrui. Lo stesso regista asserisce⁸ che lo studioso si rende conto, ed è consapevole, che non si tratti di un lavoro strettamente scientifico, ma la cosa non precostituisce per lui un problema, tanto da acconsentire all'inserimento nei titoli di testa di una didascalia dichiarante la sua consulenza scientifica, come accade anche nel secondo cortometraggio di Di Gianni,

⁸ Testimonianza tratta dal documentario biografico di C. BELLEMO, S. DAL BELLO, R. NAGLIATI, A. SINIGAGLIA, *Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi Di Gianni*, Laboratorio di videoscrittura DAMS-Università di Padova, 2017, 45'.

quello più demartiniano e metafisico⁹, *Nascita e morte nel meridione* (1959). D'altro canto Pasolini accetta di lavorare ai testi dei primi tre film di Mangini, i due già citati e *Stendali. Suonano ancora* (1960). La regista racconta¹⁰ con emozione come, trovato il numero di Pasolini sull'elenco telefonico di Roma, lo avesse chiamato e di come lui gentilmente le avesse immediatamente risposto di essere interessato al progetto: il giorno dopo l'intellettuale si era presentato in sala di montaggio per visionare il pre-montato di *Ignoti alla città*, iniziando a lavorare con interesse alla moviola, strumento squisitamente cinematografico che lo sceneggiatore Rodolfo Sonogo definì con queste parole: «Il lavoro alla moviola mi ha insegnato, in realtà, cos'è il cinema lontano dalla letteratura. La moviola ce l'ha solo il cinema». Un concetto inalienabile nella memoria storica del cinema del reale: Dziga Vertov, Robert J. Flaherty e Joris Ivens non furono del resto i principali fautori della rivoluzione del linguaggio cinematografico, ponendo il montaggio come funzione centrale e dominante dei loro film? Non è forse vero che il documentario, nella sua forma più concreta, si realizza proprio nel momento del 'taglia e incolla' e nella scelta del testo che sottolinei poeticamente il discorso posto in essere? La voce narrante di Nando Gazzolo (in *Magia lucana*) o di Lilla Brignone (in *Stendali. Suonano ancora*), eleva grazie alla bravura recitativa dei due interpreti l'estetica del piacere dell'ascolto, ma sono i testi che danno forma ai contenuti emozionando ed esaltando le immagini. I testi, come le colonne sonore (in questi documentari è Egisto Macchi il maestro compositore più citato e richiesto per la creazione di musiche ideate appositamente per la cinematografia documentaria), sono confezionati lavorando sulle immagini montate, per far risaltare emozioni e sentimenti.

Da una parte questi piccoli film, realizzati quando il termine cortometraggio era sinonimo di documentario, definiscono fenomeni sociali e antropologici sconosciuti al grande pubblico, dall'altro propongono una forma artistica nuova di trasmissione del racconto con due valenze distinte: la prima è una corrispondenza diretta alla saggistica¹¹ del narrare storie altrimenti difficili da portare sullo schermo; la seconda è l'elevato

⁹ Cfr. M. MELANCO, *Luigi Di Gianni e la metafisica dell'immagine*, in *Da Venezia al mondo intero. Scritti per Gian Piero Brunetta*, a cura di Aa.Vv., Marsilio, Venezia 2014, pp. 113-121.

¹⁰ Testimonianza tratta dal documentario biografico di F. BENETTELLO, C. FERRARA, A. ZANCO, *La sfida di Cecilia Mangini: regista quando le Donne non osavano*, Laboratorio di videoscrittura DAMS-Università di Padova, 2017, 53'.

¹¹ Per maggiori approfondimenti sulla definizione di 'film saggio', cfr. P.C. USAI, *Gli Anni Luce. 39. Il film-saggio*, in «Segnocinema», n. 197, gennaio-febbraio 2016, pp. 8-9.

livello estetico a cui questi autori giungono con impegno, dotati di una preparazione tecnico-fotografica specifica, ponendo attenzione al dettaglio e al gesto colto nella sua più profonda fotogenicità, sia che si tratti di un'espressione umana sia che riguardi la ripresa di un paesaggio naturale. Le immagini devono risultare fortemente significative, quindi bisogna studiare nei particolari sia la costruzione del profilmico sia l'organizzazione del set. La scarsità dei mezzi economici a disposizione di queste troupe, spesso minimaliste nella loro composizione formale, all'inverso di quanto si potrebbe pensare, non risulta un limite: se da un lato costringe gli autori a non sprecare neppure un metro di pellicola, dall'altro li stimola a realizzare inquadrature dall'estetica superiore.

Gli attori di questi documentari sono gli abitanti del luogo dove si gira il film. Il primo passo consiste nel convincerli a partecipare alla messa in scena (operazione mai semplice, come Luigi Di Gianni spiega nel documentario biografico a lui dedicato¹²); poi vanno presi per mano e guidati in quelle che sono per loro azioni consuete, seguendo la lezione della riproduzione del gesto abituale che Flaherty ha lasciato come regola fondamentale del suo cinema etnografico.

L'accostamento delle immagini è un'operazione di montaggio nella quale si gioca un'altra parte considerevole della regia. Il cortometraggio è per sua definizione breve e, per questo, il tempo di fruizione delle immagini dipende ancor più dal ritmo stesso di montaggio. Per emozionare lo spettatore è importante arrivare a un senso compiuto di bellezza che nasce unendo un'immagine precedente alla successiva, come ha suggerito Leni Riefenstahl¹³ per arrivare a dei risultati apprezzabili, difficilmente raggiungibili senza un'adeguata preparazione formale, una conoscenza approfondita della grammatica e della sintassi cinematografica, insieme a un innato gusto estetico e senso del ritmo. La perfezione si lega non solo all'attacco delle immagini, ma anche alla loro accelerazione o rallentamento proprio per dare loro un'uniformità complessiva e una definizione del gesto nella sua continuità. Su questi presupposti vengono montate immagini mitopoietiche sull'arretratezza e sui fenomeni in cui essa si dimostra.

Scene improntate sulla bellezza artistica del gesto, come le danze rapsodiche del rito propiziatorio della mietitura eseguite dal contadino pugliese di *La passione del grano* (di Del Fra del 1960 con testo e consulenza di Ernesto

¹² Cfr. BELLEMO, DAL BELLO, NAGLIATI, SINIGAGLIA, *Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi Di Gianni*, cit.

¹³ Testimonianza tratta dal documentario biografico di R. MÜLLER, *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, Kino International, 1993.

De Martino) o di *L'inceppata* (ancora diretto da Del Fra nello stesso anno), episodio che narra il rito amoroso di cui il ceppo è l'arcano ingrediente e dono prezioso per la conquista della futura compagna in un paesino sulle alture poste tra la Basilicata e la Calabria. Allo stesso modo, Mangini realizza la sequenza frenetica di *Stendali*. *Suonano ancora* in cui la lezione del maestro sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (e la sua teoria del montaggio delle attrazioni) è recepita e fatta propria dalla regista pugliese: l'incalzare delle immagini delle lamentatrici disposte intorno alla bara, mentre svolgono la loro funzione consolatoria, diviene compulsivo nella sua funzionalità simbolica e astratta, raccontando dolore e disperazione. Giuseppe Ferrara nel 1962 gira in Sardegna *Il ballo delle vedove* (con la consulenza dei docenti De Martino e Ida Gallini, mentre il commento è di Raffaello Marchi) sul folklore religioso e magico sardo che ha radici nella cultura pre-nuragica della Barbagia, in cui è evocato il rituale terapeutico atto a liberare l'afflitto dal dolore della vedovanza, fino a portarlo di nuovo al sorriso grazie alla danza di ventuno vedove che il regista inquadra da ogni angolazione con un ritmo frenetico di montaggio che, soprattutto nel finale, porta a un'esaltazione dei gesti e a una risoluzione ludica persino trasgressiva. Con la stessa forza narrativa di immagini in crescendo rapsodico Mingozzi in *La taranta* (1961) svela l'arcano rituale salentino nel quale chi danza si 'trasforma' in ragno e, imitando l'insetto, striscia al suolo, cammina carponi, s'arrampica sui muri, fila la tela, salta, ma al tempo stesso è impegnato agonisticamente contro la tarantola che lo possiede, mentre la musica definisce i tempi frenetici non solo del rituale ripreso, ma dello stesso montaggio trascinato nel vortice di emozioni di una stagione del cinema italiano segnata indelebilmente dall'influenza di De Martino.

Se i registi demartiniani solcano le acque di rituali che hanno radici nelle tradizioni popolari più antiche di un'antropologia etnografica contaminata dalle popolazioni che hanno invaso il meridione nei secoli, due autori anagraficamente più anziani, il veneto Giuseppe Taffarel e il siciliano Vittorio De Seta (nati rispettivamente nel 1922 e nel 1923), con il loro cinema sociale portano lo spettatore in emisferi che riguardano una sociologia dal sapore ancestrale, non legata a riti o a superstizioni, ma principalmente al mondo del lavoro contadino e alle usanze ancora praticate nonostante il periodo di grandi cambiamenti dovuti al boom economico. Si tratta di due autori autonomi che hanno comuni ideali politico-culturali, si incontrano, si frequentano e si stimano, fino a diventare amici, nella Roma cinematografica neorealista del secondo dopoguerra, interessandosi a una medesima idea di cinema legato al reale che evolvono insieme prima teoricamente, mettendola poi in pratica ritornando nei

luoghi nati per girarvi, da registi, i loro primi film. I loro sono documentari che, pur partendo da una comune idea basata sul concetto politico di giustizia sociale e di attenzione per il proletariato, poi si trasformano in due forme di produzione antitetice che renderanno lo sguardo comune autoriale in due stili autonomi: per questo motivo i loro cortometraggi sono formalmente diversi, anche se alla base trattano argomenti analoghi con una comune sensibilità artistica di rara profondità diegetica. In De Seta prevale, nei cortometraggi da lui girati dal 1954 al 1959¹⁴, l'aspetto del grande affresco sociologico, con una didascalia a *scroll* iniziale che indirizza lo spettatore sui contenuti del film, mentre poi i suoni originali, registrati dal vero, sono montati fuori sincrono e funzionano perfettamente per dare un senso finito al racconto, come aveva fatto Leni Riefenstahl nei suoi due capolavori del cinema di propaganda nazista come aveva fatto Leni Riefenstahl in *Triumph del Willens (Il trionfo della volontà, 1935)* e, prima di lei, Dziga Vertov in *Entuziazm: Simfoniya Donbassa (Entusiasmo: Sinfonia del Donbass, 1930)* o, ancora, John Grierson in *Granton Trawler (1934)*. In questi film topici nella storia del cinema del reale, non si fa uso della voce narrante consueta nel cinema documentario sonoro, perché la loro produzione, nella straordinarietà del momento in cui venivano girati, permetteva questa licenza artistica. De Seta si autoproduce e questo fattore basilare gli permette ampia autonomia discorsiva: i suoi cortometraggi sono unici proprio perché realizzati autonomamente, fuori dal normale circolo distributivo. Sono pensati per soddisfare la propria idea di estetica e bellezza e il risultato è un incontaminato prodotto selettivo che piace alla critica, come nel caso del premio ricevuto al Festival di Cannes del 1955 da *Isole di fuoco (1954)* come miglior documentario.

Taffarel invece lavora per case di produzioni cinematografiche (come Documento Film, sezione produttiva facente parte della più emblematica Lux Film) che si affidano ai finanziamenti statali previsti dalla Legge Andreotti (1949) e successivamente dalla legge Corona (1965), nelle quali è legiferato l'uso pubblico del prodotto in senso pedagogico informativo e, quindi, prevedono l'uso della voce narrante, perché la stessa possa informare gli spettatori sul significato delle immagini che scorrono sullo schermo. Quindi il fine ultimo di queste produzioni, realizzate con soldi governativi, è quello di istruire gli italiani e insegnare loro le culture

¹⁴ Cfr. G. FOFI, G. VOLPI, *Vittorio De Seta il mondo perduto*, Lindau, Torino 1999; M. CAPELLO (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Feltrinelli, Milano 2008 (allegato al cofanetto *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio De seta 1954-1959*, Cineteca di Bologna-Feltrinelli Real Cinema, 2008).

variegata del Sud, Centro, Nord Italia. Un fine educativo che si manifesta nell'individuazione di un'identità culturale simile a un viaggio peninsulare predisposto per raccontare cinematograficamente 'il diverso', anche quando l'affresco neorealista può risultare indigesto all'immagine del Paese stesso, nella sua immutabile rappresentazione di una povertà atavica figlia di un *Cristo* 'che non solo' *si è fermato a Eboli*, come i registi demartiniani ci hanno mostrato nei loro cortometraggi etnografici girati nel profondo Sud, ma neppure si è mai spinto oltre le barriere montane delle Prealpi trevigiane-bellunesi o della Val Brenta, come mostra una parte dell'opera documentaria del vittoriese Taffarel¹⁵ (*La croce*, 1960; *Fazzoletti di terra*, 1963; *La montagna del sole*, 1966; *L'ultimo contadino*, 1976). Il commento è studiato a tavolino con Roberto Natale, che collabora continuamente con il regista e dona al testo un risvolto di tipo psicologico, poetico, incisivo, senza fronzoli. A differenza di quanto accade con De Seta, è proprio sul singolo personaggio che si costruisce il racconto, cogliendo emozioni, piccoli gesti abituali, particolari mai insignificanti perché intrisi del dolore di coloro che vivono in povertà e sofferenza al limite dell'abbandono (*Barba Giovanni*, 1960; *L'alpino della settimana*, 1969; *Via Crucis*, 1972). Il documentario è uno strumento colto nel suo 'trasmettere cultura' quando, visto oggi, riporta al presente sensazioni inalienabili, indicando vie di comprensione del nostro passato ancestrale. I registi citati in questo saggio hanno tutti una solida base culturale, interagiscono con il sistema per dare un senso ai valori in cui credono, avendo sempre alle spalle un'idea politica o filosofica. Questa è la condizione strutturale che li uniforma.

Per chiudere questo mio intervento vorrei porre l'attenzione sull'opera della coppia Del Fra-Mangini, una delle più esclusive del cinema italiano. La cifra e la natura culturale dei film realizzati insieme (qui non importa se alcune volte sono firmati dall'uno o dall'altra), grazie all'osmosi che si genera tra due persone unite da ideali politici, etici e morali, ha consentito la realizzazione di cortometraggi 'identitari' basati essenzialmente su una fermezza di sguardo esemplare nel generare una coscienza, prima individuale, poi collettiva. L'arretratezza di pensiero è figlia congenita di *All'armi! Siam fascisti* (1962), lavoro firmato insieme a Lino Micciché. I testi del documentario sono stati ideati da Franco Fortini sulle immagini premontate. Il film, rivisto oggi, mostra al microscopio il DNA di un'Italia spaccata in due agli inizi degli anni Sessanta, in cui non si sente un'identità comune, ma si percepisce la necessità di restare all'erta, perché il fascismo

¹⁵ Cfr. M. MELANCO, *Giuseppe Taffarel. Il documentario neorealista alla ricerca dei mondi e dei territori rurali perduti*, in «Protagonisti», ISBREC, n. 104, 2013.

si sta di nuovo insediando nel sistema politico sociale. Nella filmografia della coppia è sempre insita la capacità di scovare questa parte 'nera' dello spirito nazionale: accade in *La gita* (1960) con i giovani protagonisti pariolini, succede in *Fata morgana* (1962) con i meridionali segregati nella capitale lombarda, si vede nell'industrializzazione imperfetta del Sud che conviene al capitalismo di *Tommaso* (1965) e *Brindisi 66* (1966), fino a *Felice Natale* (1965), in cui l'avvento del consumismo è rappresentato in ogni sua nefandezza e pericolosità civile e sociale. Questo cinema rompe gli schemi e determina un'implosione critica sull'incedere instabile di una collettività spezzata da individualismi e fratture insanabili che neppure *La torta in cielo* (citando un film simbolico di Del Fra del 1973) sembra poter addolcire. Spaccature oggi coperte dal terriccio della globalizzazione che questi piccoli grandi film degli anni Sessanta hanno preconizzato nel progressivo divenire.