



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Memoria, nazione e identità: percorsi interpretativi nel cinema italiano degli anni Novanta

Urban, M.B.

Publication date

2009

Document Version

Final published version

Published in

Civiltà Italiana

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Urban, M. B. (2009). Memoria, nazione e identità: percorsi interpretativi nel cinema italiano degli anni Novanta. *Civiltà Italiana*, *NS*, *5*, 451-464.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

MARIA BONARIA URBAN*

Memoria, nazione e identità: percorsi interpretativi nel cinema italiano degli anni Novanta

Introduzione

Nel corso degli anni Novanta il tema dell'identità ha assunto un ruolo centrale nel dibattito sul valore del passato e della memoria nella cultura europea, tanto da essere ormai considerato una caratteristica fondamentale del paradigma postmodernista¹. L'importanza di questo soggetto venne prontamente recepito anche dagli intellettuali italiani che erano impegnati nello stesso periodo a trovare una chiave interpretativa della fase epocale che attraversava il nostro paese sotto la spinta di sconvolgenti fenomeni di vasta portata, quali la crisi della Prima Repubblica, la frattura tra la società civile e le istituzioni, l'ascesa della Lega Nord, la ripresa dei movimenti etnici nei Balcani e il processo di globalizzazione². In quel momento l'identità della nostra nazione, minacciata dalle spinte separatistiche e da una sempre più evidente frantumazione sociale e culturale, tornò ad essere l'oggetto d'indagine privilegiato di chi si interrogava sui destini della patria³.

* Università di Amsterdam (*Universiteit van Amsterdam*).

¹ WENDY EVERETT, *Preface: Filmic fingerprints*, in *European Identity in Cinema*, a cura di Wendy Everett, Bristol, Intellect Books, 1996 (2005), p. 5.

² Sulla situazione in Italia si rimanda a: PAUL GINSBORG, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998 e a cura dello stesso autore, *Il tempo di cambiare. Politica e potere della vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2004.

³ Una ricostruzione dello scenario politico di quel momento si trova in *The New Italian Republic. From the Fall of the Berlin Wall to Berlusconi*, a cura di Stephen Gundle e Simon Parker, London, Routledge, 1996. Tra i testi più importanti pubblicati negli anni Novanta sulla nazione e l'identità nazionale si ricordano: GIAN ENRICO RUSCONI, *Patria e repubblica*, Milano, Il Mulino, 1997; ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *L'identità italiana*, Milano, Il Mulino, 1998; DOMENICO DEMARCO, *Unità e*

Anche il cinema italiano si fece interprete lucido di questo dibattito con numerose produzioni di notevole valore artistico che, seppur incentrate sulle vicissitudini dell'italiano medio, offrivano in realtà uno squarcio realistico e amaro del malessere nazionale, affrontando aspetti differenti del discorso sull'identità come, per esempio, l'accettazione della diversità, la recente immigrazione e i problemi della convivenza in una società multiculturale. Il cinema, d'altronde, si era sempre dimostrato particolarmente attento ad analizzare le inquietudini del suo tempo, talvolta addirittura anticipando fenomeni che soltanto più tardi sarebbero stati recepiti dagli studiosi delle discipline storicosociali. Basta ricordare a proposito come la stagione forse più famosa della nostra cinematografia, il Neorealismo, contribuì in modo determinante a creare una nuova immagine della nazione italiana, gettando le fondamenta per quel sistema di valori che sarebbe rimasto pressoché intatto fino alla crisi politica degli anni Novanta. Il patrimonio culturale e morale del Neorealismo divenne il punto di riferimento per i cineasti delle generazioni successive in un'Italia profondamente cambiata⁴.

In che modo allora il cinema contemporaneo ha trasferito sullo schermo la riflessione sull'identità? Lo spazio e il tempo si sono rilevati due fra i parametri fondamentali di questa proiezione, soprattutto il primo ha acquisito un ruolo di primo piano nella cinematografia europea dei nostri giorni. È sufficiente ricordare il successo dei *road movie*, anche nel cinema italiano, in cui la presa di coscienza del protagonista, il raggiungimento di certi obiettivi, avviene per mezzo di un viaggio, di uno spostamento nello spazio intercalato da ostacoli. In realtà, come è stato fatto notare da Anthony Smith, nella rappresentazione culturale e artistica il territorio diventa spesso un *etnopaesaggio*, un'incarnazione cioè delle caratteristiche morali e ideali di una etnia, il luogo

regionalismo nella storia dell'Italia contemporanea 1859-1964, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999; UMBERTO CERRONI, *Precocità e ritardo nell'identità italiana*, Roma, Meltemi, 2000; *Italian Regionalism. History, identity and politics*, a cura di Carlo Levy, Oxford, Berg, 1996.

⁴ MILLICENT MARCUS, *Italian Cinema in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986. Si vedano anche le considerazioni di GIANPIERO BRUNETTA, *L'identità del cinema italiano*, in *Pagina, pellicola, pratica*, a cura di Rebecca West, Ravenna, Longo, 2000, pp. 11-22. Sul processo di costruzione dell'idea di nazione negli anni del boom economico: ANGELO RESTIVO, *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham-London, Duke University Press, 2002.

della memoria, dove la storia di un popolo, nel succedersi delle generazioni, prende forma⁵. L'Italia rappresenta da questo punto di vista un caso esemplare, perché da sempre scenario di civiltà, appare sospesa fra passato e presente e ancora oggi la sfida più grande è quella di trovare un equilibrio fra la dimensione locale e quella nazionale⁶.

Muovendo dai presupposti teorici appena espressi, la nostra ricerca vuole interrogarsi sul modo in cui viene rappresentata la nazione italiana nei film degli anni Novanta e sul ruolo del passato nella costruzione dell'identità, tenendo conto in particolare del binomio unità e particolarismo, tanto radicato nella cultura italiana. Obiettivo di questo contributo sarà tentare di fornire una risposta a tali quesiti attraverso l'analisi di due film: *Stanno tutti bene* (1990) di Giuseppe Tornatore e *La lingua del santo* (1999) di Carlo Mazzacurati. Queste due opere affrontano chiaramente il tema dell'identità *portando in scena* la tensione fra la tradizione e la modernità e, al di là delle differenze stilistiche, proiettando queste inquietudini sul paesaggio, il primo offrendo uno squarcio totale dell'Italia degli anni Novanta, il secondo soffermandosi sulla realtà specifica del Veneto. Partendo dalle interpretazioni dei film si potranno così individuare alcune tendenze del cinema italiano contemporaneo nell'ambito del dibattito sul concetto di nazione e unità nazionale.

***Stanno tutti bene* (1990)**

Il film di Tornatore racconta la storia di un vedovo, il siciliano Matteo Scuro, che decide di attraversare la penisola in treno per fare visita ai suoi cinque figli residenti rispettivamente a Napoli, Roma, Firenze, Torino e Milano. Spinto dall'orgoglio paterno ad intraprendere questa avventura, scoprirà però di essere stato tenuto all'oscuro di tante dolorose vicende e tornerà in Sicilia deluso. Tuttavia il suo viaggio non si risolve in un'esperienza privata, ci offre

⁵ ANTHONY SMITH, *Nationalism and Myths of the Nation*, Oxford, Oxford University Press, 1999. Una rilettura del pensiero di Anthony Smith funzionale all'analisi filmica si trova in G. ELISA BUSSI & PATRICH LEECH, *Identità nazionale e cinema. Il sentimento di un tempo e di un luogo*, in *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, a cura di G. Elisa Bussi e Patrich Leech, Torino, Lindau, 2003, pp. 7-25.

⁶ ANGELO RESTIVO, *The Cinema of Economic Miracles*, cit., pp. 20-21.

infatti uno sguardo attento e critico sull'Italia del momento, per cui è lecito affermare che attraverso le vicende della famiglia Scuro scopriamo i vizi e i difetti di un intero popolo⁷.

A prima vista colpisce subito il fatto che Matteo si cimenta in un percorso attraverso la modernità e scopre l'Italia nella sua dimensione *urbana*, caratterizzata dalle stazioni affollate e dalle autostrade, per poi avventurarsi nel mondo *sotterraneo* della metropolitana – una vera giungla pullulante di personaggi anonimi, indifferenti o pericolosi – fino ad essere rigettato nella realtà *disumana* delle case di cartone in una periferia abitata da un'umanità sofferente, composta da extracomunitari e straccioni⁸. Il *tour* non prevede comunque soste in aree verdi: la natura sembra non esistere, è come se fosse completamente scomparsa. Esemplare in questo senso è una scena che si svolge in autostrada: una folla si accalca per scoprire che cosa ha provocato l'ingorgo; in una sequenza carica di *suspense* la macchina da presa ci rivela che l'*invasore* è un cervo, capitato in quel luogo chissà come e perché. Quella visione, avvolta da un senso di mistero, lascia gli automobilisti senza fiato, possono soltanto contemplare in silenzio l'animale che forse ha perso l'orientamento perché la rete autostradale ha invaso quello che un tempo era il suo habitat naturale.

Eppure questo viaggio nella modernità è compiuto da un uomo anziano, dichiaratamente all'antica. Ogni sua parola, ogni suo gesto richiama la Sicilia, la lingua e la cultura della sua terra, e il paese natio di Castelvetro diventa misura di riferimento per tutto. A dimostrazione della sua diffidenza verso ciò che è nuovo, basta ricordare che Matteo preferisce viaggiare in treno, perché non si fida degli aerei, dice che gli *fa schifo* il docciaschiuma moderno perché produce troppa schiuma e ha difficoltà ad usare la cintura di sicurezza.

In questo viaggio compiuto da un *vecchio* attraverso la *nuova* Italia, che immagine della storia e della memoria emerge nel film? E come si integrano con la modernità? Tornatore dissemina questa riflessione nel racconto, non

⁷ All' inizio del film Matteo Scuro definisce la sua famiglia *un pezzo d'Italia*, in questo modo si esplicita sin da subito il parallelismo fra l'esperienza privata del protagonista e le vicende nazionali.

⁸ GIANPIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, vol. II, Bari, Laterza, 2004, p. 206.

solo grazie al contrasto che si crea fra il protagonista e il mondo che lo circonda, ma anche soffermandosi con una serie di inquadrature su edifici famosi che riemergono nel tessuto urbano come *topoi*, segnali di un passato ancora tangibile. Seppur la visione di questi monumenti provoca la reazione compiaciuta dello spettatore che, riconoscendoli, ne sta di fatto ammettendo il valore, tuttavia ci rendiamo conto che spesso assistiamo ad una vera e propria dissacrazione della loro funzione culturale. Esempio a questo proposito è una scena che si svolge nel centro di Roma: la macchina da presa sembra inquadrare la scalinata di Trinità dei Monti, luogo tra i più famosi della capitale, eppure appena l'immagine si allarga, scopriamo trattarsi soltanto di una di quelle gigantografie utilizzate per nascondere i lavori in corso di un anonimo e grigio edificio. Matteo osserva con sguardo attonito la scena dal finestrino di un autobus: lo scarto fra il valore artistico del monumento e la trivialità del suo riutilizzo sono tali che lo spettatore non può che sorridere, ma il nostro è un sorriso amaro per la scoperta di una verità che ridicolizza il valore del luogo. A questa prima situazione insolita ne segue subito un'altra ancora più confrontante. Sempre osservando dal finestrino, il protagonista si trova dinnanzi un'opera marmorea imbrattata dallo smog. In seguito all'allargamento dell'inquadratura scopriamo trattarsi di alcune porzioni di una statua romana di notevoli dimensioni trasportata da un'Ape(!) nel traffico convulso della capitale. La sensazione che si prova è naturalmente contraddittoria, la reazione di stupore di Matteo è la stessa dello spettatore: ci assale quel senso di decadenza, di rovina che ha travolto la statua e, con essa, il *glorioso* passato romano. Il messaggio del regista è talmente esplicito che non sussistono dubbi: l'Italia moderna sta perdendo ogni legame con il passato e l'inquinamento che intacca la statua è il segno tangibile della distruzione provocata dalla modernità. L'erosione ineluttabile dei monumenti, seppur estremamente grave, diventa drammatica quando si avverte il suo significato più profondo: è la metafora della deriva dei valori, della fine della tradizione culturale che rappresentano.

Troviamo un'ulteriore conferma di questa interpretazione in un'altra scena della tappa romana di Matteo: le prime inquadrature mostrano una vasca vuota, senz'acqua, tappezzata di "oggetti neri" che si scoprono essere i cadaveri di

uccelli. Le inquadrature successive ci rivelano che quello strano cimitero è in realtà la fontana di Trevi, capolavoro d'arte e simbolo di un'intera epoca. Il contrasto fra il valore artistico e culturale della fontana e la sua rappresentazione nel film non potrebbe essere più stridente. Un netturbino spiega a Matteo che gli uccelli impazziscono quando sorvolano Roma e si buttano a capofitto nella fontana, provocando la propria morte. Questa macabra spiegazione, se sembra spostare nell'inverosimile le ragioni della strage, suscita ancora una volta un'ironia amara e ci spinge a riflettere sul significato di questa metafora: probabilmente la crisi, la perdita di valore della memoria e della storia comporta anche la deriva della cultura italiana, incapace di mantenere in vita i propri miti e sogni⁹.

Durante tutto il film, attraverso lo sguardo curioso e sempre più sconcertato di Matteo, seguiamo un percorso parallelo che ci conduce al contempo alla scoperta dei suoi drammi familiari e di quelli nazionali. Il protagonista però non si rassegna agli eventi e cerca una spiegazione per la sventura che l'ha colpito. Ad aiutarlo a trovare la soluzione di questo rompicapo sarà sua madre in un dialogo immaginario nella salina di Castelvetro. La donna, sdraiata su una collina bianca di sale, con un corpo e una voce da sirena, chiarirà la causa di tanta sventura:

MADRE: Matteo, ma quante volte te l'ho detto? I soldi nella mano, i soldi nella mano, non te lo ricordi più? Quando nascono i figli, la prima volta che ci si tagliano le unghie ci devi fare stringere i soldi in mano, pure che un centesimo, così crescono forti e fortunati. Ma quante volte te lo devo dire?

MATTEO: Hai ragione, mamma, me lo sono scordato!

MADRE: Matteo, che c'è?

MATTEO: Mi credevo che i miei figli erano felici, invece non è così. I sacrifici non sono serviti a niente, né i tuoi, mamma, e neanche i miei. Le raccomandazioni che ho dovuto cercare, gli onorevoli che ho dovuto pagare per gli esami, la laurea, i concorsi, i trasferimenti, i prestiti in banca, le case...

⁹ In alcuni casi prevale nelle inquadrature di monumenti il gusto per la citazione e il riferimento culturale, come nell'incontro con la figlia Tosca, mentre sullo sfondo si delinea il profilo di Castel Sant'Angelo: il richiamo più diretto, naturalmente, è la Tosca di Puccini.

MADRE: Te l'avevo detto, Matteo, i soldi in mano ci devi mettere quando ci tagli le unghie la prima volta, pure che un centesimo¹⁰.

La madre indica al figlio le ragioni della cattiva sorte e un modo per avere fortuna: soltanto il recupero degli antichi riti e la fedeltà alla tradizione può garantire il successo. Matteo non ha compiuto l'antico gesto propiziatorio del taglio delle unghie: questa è la causa della sventura. Presa coscienza del proprio errore, alla fine del film il vecchio protagonista consiglierà al nipote Antonello, che sta per diventare padre a sedici anni, di non fare altrettanto e non a caso il racconto si chiude con un finale positivo, pieno di speranza, in cui si assiste alla ripetizione di quel gesto antico, con cui si sancisce il patto di fedeltà tra le generazioni.

Il recupero della tradizione tuttavia non ha valore solo privato per la famiglia di Matteo, dal momento che non ci potrà essere vero progresso senza la ricerca di un punto di equilibrio con il passato. La generazione di Matteo ha creato le condizioni per lo sviluppo economico degli anni Sessanta, ma inseguendo il mito del benessere, proiettandosi nel futuro, si è dimenticata dell'importanza di trasmettere i valori del passato ai figli, privandoli di quell'orizzonte morale e culturale necessario per crescere con saldi principi. Al povero protagonista non resta che ammettere l'inutilità di tutti i suoi sforzi per ottenere vantaggi, raccomandazioni e privilegi a favore dei figli. Questi ultimi, costretti a nascondere al padre tante verità scottanti – lavori umili, rapporti sentimentali in crisi – per evitargli dispiaceri, ammettono a loro volta il proprio fallimento.

L'immagine che emerge dell'Italia è dunque molto contraddittoria: nonostante il progresso abbia garantito una crescita economica mai vista nel paese, non c'è stato altrettanto sviluppo dal punto vista umano e sociale. Le persone si trovano a vivere una realtà più dura, competitiva, nella solitudine e nell'anonimato delle metropoli. In altre parole, sono forse più ricche, ma probabilmente anche più infelici. L'insoddisfazione e l'isolamento non soltanto hanno colpito la dimensione sociale dell'individuo, ma lo feriscono negli affetti, privandolo del sollievo di comunicare con i propri cari, così come è costretto

¹⁰ Nostra trascrizione del dialogo del film.

ad ammettere con rammarico Antonello, a proposito del rapporto con i genitori.

Nel dialogo fra nonno e nipote Tornatore mette in luce lo scarto generazionale che divide il protagonista dal tempo presente. Proiettato nel passato e legato, per sopravvivere, al ricordo della moglie defunta, Matteo non riesce a capacitarsi di come ci si possa sentire soli in una società dominata dall'informazione e dalla TV onnipresente, e accusa la *vecchiaia precoce* dei giovani di oggi che non hanno la forza morale per affrontare la vita. Per superare questa situazione di degrado diffusa nel paese, la nazione dovrà saper coniugare il passato e il presente, perché non ci sarà benessere senza la conservazione della memoria. Nella ricerca di un punto di equilibrio fra i due termini si gioca, secondo il regista siciliano, la partita della *vera* modernità italiana.

A questo proposito la cultura locale acquista un ruolo determinante nella costruzione dell'identità nazionale. L'appartenenza alla cultura siciliana garantisce al protagonista un quadro di riferimento morale che sembra ignorato dall'Italia moderna, omologata nella corsa folle verso il benessere economico, ma disintegrata nel suo corpo sociale e priva di fondamenta etiche¹¹. Se il film *Paisà*, esempio fondamentale del Neorealismo, raccontava le vicende della liberazione con un percorso a tappe dal Sud verso il Nord, in cui si rompeva definitivamente con il passato per la costruzione di una nuova nazione, *Stanno tutti bene* è il viaggio della disillusione e prevede il rientro in Sicilia, infatti alla scoperta del malessere italiano si può sfuggire soltanto recuperando la tradizione, tornando alle origini e facendo della memoria la linfa vitale per alimentare il futuro¹².

***La lingua del santo* (1999)**

Il film di Mazzacurati, focalizzando l'attenzione sulle dinamiche socioeconomiche del Veneto e attribuendo grande rilievo alla rappresentazione

¹¹ MIKE WAYNE, *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, borders, diasporas*, Bristol, Intellect Books, 2002, p. 24.

¹² GIANPIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 374.

del paesaggio, ci permette di affrontare il tema dell'identità nazionale da un punto di vista differente rispetto al discorso di Tornatore: mentre la storia di *Stanno tutti bene* si svolge in un'Italia omologata dalla modernità, le vicende de *La lingua del santo* si sviluppano totalmente nel contesto locale, di cui però si mettono in rilievo le contraddizioni interne e, di conseguenza, la difficoltà di elaborare un'identità condivisa.

Il film racconta la storia di due quarantenni padovani che vivono di piccoli furti, Antonio e Willy, i quali con un colpo di fortuna riescono a rubare la lingua di Sant'Antonio, la preziosa reliquia conservata nell'omonima basilica di Padova, e dopo varie peripezie, riescono ad intascare i soldi del riscatto vincendo finalmente la loro partita contro un destino avverso¹³. La voce narrante di Willy ci conduce in questo viaggio a caccia della fortuna che diventa al contempo la metafora della ricerca della propria identità¹⁴.

Il regista è molto abile nel far muovere in ambienti ben definiti, personaggi le cui sorti sono legate indissolubilmente al contesto in cui si trovano ad agire; in questo modo il racconto si sviluppa come un percorso accidentato attraverso il Veneto, che diventa un *etnopaesaggio*, perché carico di memorie e capace al contempo di incarnare lo spirito degli abitanti. In realtà Mazzacurati si sofferma soprattutto sulle contraddizioni che si nascondono dietro le apparenze e mette a nudo i limiti, le ipocrisie dei suoi conterranei¹⁵. Sin dall'inizio vediamo contrapporsi il mondo urbano all'ambiente della laguna, e su di essi proiettarsi le ansie e le speranze dei protagonisti. Padova è un centro fiorente, in cui convivono il vecchio e il nuovo, ma si rivela una realtà chiusa ed

¹³ È Willy all'inizio del film a spiegare brevemente come mai lui e Antonio fossero diventati dei ladri: «Eravamo nati onesti e cresciuti onesti, poi le cose della vita ci avevano portato su quella strada. Io fino a due anni prima ero rappresentante di articoli di lusso per cancelleria, avevo anche un certo successo, mi presentavo bene, i clienti dicevano che avevo un bel modo di parlare, ero sempre in giacca e cravatta, insomma». Per quanto riguarda il compagno d'avventura Willy ricorda: «Antonio giocava a rugby da quanto aveva 20 anni, gli piaceva quello sport, diceva che almeno lì le regole erano chiare, nella vita invece non riusciva a trovare né un posto né un ruolo. I suoi erano di fuori e quando erano morti nessuno in tutta la città gli aveva dato una mano. Si era trovato solo nella mischia e aveva fatto quello che capitava, l'elettricista, l'imbianchino, ma non durava mai più di una settimana e alla fine il suo lavoro era diventato evitare di lavorare».

¹⁴ Sul senso del film come viaggio alla ricerca dell'identità: LAURA RASCAROLI, *Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini, and Gianni Amelio: Highways, Side Roads, and Borderlines. The New Italian Road Movie, in Italian Cinema. New directions*, a cura di William Hope, Bern, Peter Lang, 2005.

¹⁵ G. ELISA BUSSI & PATRICH LEECH, *Schermi della riflessione*, cit., p. 12.

ostile. Willy dichiara di esser costretto a vivere ai margini della sua città natale che, pur godendo di un tenore di vita molto alto, non mostra alcuna pietà per i deboli, infatti chi non partecipa al ciclo economico e non produce ricchezza viene escluso dalla comunità. L'accettazione sociale dunque è subordinata al raggiungimento del successo e il protagonista ammetterà di aver superato questa condizione di emarginazione soltanto dopo aver compiuto il furto della reliquia¹⁶.

L'ambiente urbano non è però l'unico luogo in cui i due sventurati protagonisti si muovono con difficoltà, dal momento che quando cercheranno rifugio in campagna, dovranno superare nuovi ostacoli: la lunga peregrinazione a piedi alla ricerca di un rifugio, il disorientamento, l'impossibilità di chiedere aiuto per evitare di essere riconosciuti, la pedalata massacrante a cui si sottopongono per perlustrare la zona dove dovrebbe avvenire il pagamento del riscatto, tutto ciò evidenzia il senso di estraneità e il loro spaesamento.

Colui che esprime al meglio l'anima contadina del Veneto riconvertita allo spirito del capitalismo moderno è l'imprenditore Alvaro Maritan, personaggio che entra in scena con una campagna promozionale televisiva autofinanziata per il riscatto della lingua del santo¹⁷. Offrendosi come intermediario e dicendosi disposto a pagare pur di recuperare la reliquia, Maritan ci fornisce un compendio della realtà socioeconomica della regione ai giorni nostri. Nello spot pubblicitario si fa ritrarre nei luoghi in cui è solito muoversi a suo agio: seduto davanti alla villa signorile in cui risiede con la famiglia, nei laboratori e nelle stalle della sua attività, infine a cavallo di una Harley Davidson, mostrando di essere un uomo moderno, avventuroso, pronto ad affrontare le sfide e la sorte, ma in fondo ignorante e rozzo. Il successo, a suo dire, nasce dalla laboriosità,

¹⁶ In una delle prime scene del film Willy afferma: «La mia città è uno dei posti più ricchi del mondo. Fattura come l'intero Portogallo, ma se non hai soldi, non c'è mica pietà.» E successivamente, parlando del furto della reliquia, dichiarerà: «Improvvisamente la testa mi si aprì come una finestra: era stato lui, Sant'Antonio, a lasciarsi rubare la lingua, per aiutarci, ce l'aveva data lui, era il santo degli umili e più umili di noi chi c'era? Non eravamo ladri schedati, non eravamo neanche tra i sospetti, eravamo solo due teste di c... qualunque, e questa era la nostra forza. Avevamo toccato un nervo scoperto, un ordine era rotto. I giornali ci indicavano la strada. Gli inquirenti brancolavano nel buio e noi avremo chiesto un grosso riscatto. Per la prima volta avevamo in pugno quella città che ci aveva sempre respinto».

¹⁷ Sullo sviluppo economico del Veneto: PAUL GINSBORG, *L'Italia del tempo presente*, cit., p. 130.

ma anche dal rispetto delle tradizioni locali, dalla fedeltà ai riti antichi, come la devozione a Sant'Antonio. Osservandolo si capisce però che la fede non è frutto di una religiosità profonda, quanto piuttosto di quello che si potrebbe definire uno scambio di favori: la candela accesa in occasione dell'inaugurazione dell'attività imprenditoriale era il pegno da pagare per garantirsi la protezione del santo. Tuttavia la pervicacia mostrata nel riavere la reliquia nasce dal desiderio di difendere l'identità veneta di cui Sant'Antonio è espressione e che sarebbe in pericolo a causa del furto sacrilego¹⁸.

Eppure l'ambiente rurale, di cui Maritan è il nuovo signore, si rivela molto importante per la maturazione di Willy: è nella fatica per la sopravvivenza che lo sventurato protagonista scopre un comune denominatore tra il suo destino e quello della generazione precedente, sopraffatta dalla fame e dalla miseria negli anni duri della seconda guerra mondiale¹⁹. Nelle sue parole riemerge il ricordo di un Veneto contadino, povero, che seppe superare le difficoltà grazie al sacrificio. Nonostante tutto, quando il primo tentativo di ottenere il riscatto fallirà, Willy capirà che per vincere la sfida dovrà spostare la partita sul suo terreno, nell'unico luogo in cui si sente a suo agio e che conosce alla perfezione. Il pagamento del riscatto avverrà così nella laguna, un paesaggio aperto, dominato dall'acqua – elemento instabile per eccellenza – dove il protagonista è finalmente libero dalle imposizioni sociali e incontra la pace che non trova altrove; qui può essere veramente se stesso e raggiungere una simbiosi completa con la natura, tanto da sentirne il respiro eterno prodotto dall'alternarsi delle maree nella laguna²⁰.

¹⁸ Questa è la trascrizione fatta dall'autrice di alcuni passaggi dello spot autofinanziato da Alvaro Maritan: «Penso a Sant'Antonio [...]. È il nostro santo, la voce di questa terra. Lo sento che la mia gente è turbata, gente che ha bisogno di tranquillità per lavorare in pace, gente tradita, colpita negli affetti più sacri. [...] Il santo ha il suo posto fra di noi, da sempre, come i fiumi, come il mare, come la lingua che parliamo, come il risotto ai bruscandoli, che non ha uguali al mondo. E io che l'ho girato il mondo, che do da lavorare a gente di tutto il mondo, lo so. Chi sa può telefonare a questo numero verde, è attivo 24 ore su 24. Io ci sarò, sempre. Il Triveneto riuole la sua lingua. Ridateci la reliquia del santo!»

¹⁹ «Non mangiavamo da tre giorni. Ogni respiro era fatica, ogni metro 1 km. Nessuno della nostra generazione ha patito la fame che patimmo in quei giorni. La fame vera, della guerra, dei padri, quando il corpo diventa nemico e ti odia. La fame totale, quella cattiva, che toglie ogni fiducia e forza. Non sentivo più niente».

²⁰ Sul rapporto dialettico fra realtà locale e nazionale: MIKE WAYNE, *The Politics of Contemporary European Cinema*, cit., pp. 22-24.

Nel finale Willy rinuncerà ai proventi del furto, dal momento che si accorgerà di aver conquistato qualcosa di più importante dei soldi, cioè il rispetto per sé stesso. Sceglierà quindi di restare a Padova e farsi arrestare, perché non sarà più il fallito di sempre ma qualcuno riconoscibile in città. La riabilitazione, ironicamente, verrà raggiunta non con la tanto decantata laboriosità dei veneti, ma soltanto con un gesto sacrilego, estraneo al sistema di valori dominanti.

Rileggendo l'opera sulla base del rapporto che si instaura fra i personaggi e l'ambiente circostante, si può concludere che nel Veneto le tracce del passato sono evidenti, ma lo sviluppo economico recente, diffuso in modo capillare, tende a diventare totalizzante, alterando i rapporti sociali e provocando l'emarginazione di chi non è in grado di funzionare secondo le leggi del mercato²¹. Al contempo però, il paesaggio rurale e lagunare ci riporta ad alcuni aspetti di un'identità condivisa: la campagna, *etnopaesaggio* originario dei contadini poveri, carico di insegnamenti, continua a trasmettere il valore della fatica e della laboriosità, per cui il peregrinare senza meta dei protagonisti fra le colline diventa il percorso di scoperta delle proprie radici. La laguna, infine, è la culla, il rifugio dove abbandonarsi nella natura ad un sentimento di libertà primordiale, scevro dalle regole sociali che dominano l'ambiente urbano. In conclusione, il contesto regionale appare lo spazio geografico e sociale in cui la comunità si interroga sulla propria identità e cerca una negoziazione fra la modernità e la tradizione. L'identità, sottoposta ad una revisione continua, appare il risultato instabile di una ricerca perenne di equilibrio fra forze sociali ed economiche contrastanti e talvolta respingenti²².

Conclusioni

Le pellicole analizzate in questo contributo ci permettono di verificare che il cinema italiano ha cercato di dare una risposta al dibattito sull'identità

²¹ Wayne mette in evidenza come il nuovo liberalismo sia molto aggressivo, dal momento che pretende l'integrazione culturale completa e tende a eliminare le differenze: *ivi*, p. 24.

²² *Ivi*, p. 35.

nazionale, proiettando pensieri e aspirazioni di un intero popolo nella rappresentazione dei luoghi, i quali assumono le caratteristiche di un vero e proprio *etnopaesaggio*, così come descritto da Smith nei suoi studi sui miti delle nazioni²³.

Alla fine degli anni Ottanta l'Italia stava vivendo uno dei periodi più controversi della sua storia: nonostante avesse raggiunto un benessere economico senza precedenti, il processo di crescita era stato pagato a caro prezzo, in quanto si accompagnava al disorientamento generale, alla perdita dei valori e della memoria collettiva. Tale situazione si evince chiaramente dalla rappresentazione del paesaggio nel film *Stanno tutti bene*: scomparso il mondo rurale e il verde, la penisola si prefigura come un susseguirsi di centri urbani in cui si vive nella solitudine e nell'insicurezza. Alla rappresentazione nostalgica del paese natale del protagonista fa da contrappunto la città di cartone, icona della fragilità del mondo contemporaneo.

A distanza di un decennio l'Italia raccontata da Mazzacurati sembra faticosamente alla ricerca di un nuovo equilibrio. La *new economy*, entrando a contatto con le realtà locali, ha infatti stimolato un processo di autoaffermazione delle singole comunità. Dall'interazione tra forze interne ed esterne prende forma una nuova identità duttile, flessibile, in cui la memoria acquista un peso rilevante perché fa da contrappeso al flusso inarrestabile del cambiamento prodotto dal mondo tecnologico²⁴. La regione è il *luogo* che esprime tutte le contraddizioni della postmodernità: da un lato la globalizzazione, con la sua inarrestabile forza, modifica le persone, i paesaggi, le tradizioni, dall'altro la comunità rinnova la propria immagine attingendo proprio alle risorse del sistema globale. Il Veneto de *La lingua del santo*, uno dei tasselli più dinamici della geografia italiana, costituisce un esempio lampante di questo processo: Alvaro Maritan, imprenditore veronese e cittadino del mondo ad un tempo, usa i mass media per rivendicare la propria identità veneta. La sua appartenenza alla cultura tradizionale si esprime infatti attraverso uno spot

²³ Si rimanda alla nota 5.

²⁴ WIMAL DISSANAYAKE, *Globalization and the Experience of Culture. The Resilience of Nationhood*, in *Globalization, Cultural Identities, and Media Representation*, a cura di Natascha Gents e Stefan Kramer, Albany, State University of New York Press, 2006, p. 27.

televisivo in cui gli elementi iconici del Veneto (la devozione a Sant'Antonio, le ville palladiane, il *risotto ai bruscandoli*, le tradizioni rurali e la *famiglia allargata*) sono rappresentati come costitutivi dell'identità regionale. In questo modo si capisce che la dimensione locale e la globalizzazione si alimentano reciprocamente, con un processo di costante interazione ed evoluzione²⁵.

In conclusione, i film analizzati indicano la fallacia di chi cerca conforto nel principio di un'identità pura, originale e immutabile, ma ci mostrano anche la strada che negli anni Novanta la nazione italiana, mosaico di culture e tradizioni, stava faticosamente percorrendo per affrontare le sfide del mondo globale. I viaggi dei personaggi raccontati in quegli anni dal cinema italiano esprimono efficacemente il senso di questa ricerca.

²⁵ WIMAL DISSANAYAKE, *Globalisation and the Experience of Culture*, cit., p. 28.