

Fabrizio Ferrara

Germi e l'invenzione della Sicilia

Pietro Germi, autore schivo, controverso, velato da una spessa patina di ombrosità¹, fu celebre per il suo innato talento registico. Inventore della Sicilia cinematografica, dove riuscì a confinare e ad esaltare, grazie alla stereotipizzazione slegata da una razionalizzazione dello scenario storico, problematiche e tensioni universali, particolare attenzione rivolse alla critica sociale e politica dimostrando di padroneggiare diversi registri: da quello drammatico delle origini a quelli satirici e grotteschi della maturità artistica. Nell'immediato dopoguerra, diversamente dagli autori neorealisti, Germi non si accinse a riprendere, a registrare l'Italia contemporanea per come gli si proponeva ai suoi occhi. Il Nostro riuscì a metabolizzare e a riproporre, in chiave intimistica e personale, i modelli dei generi americani, impregnandoli di spunti personali e di un afflato di umanesimo, così da restituirci con originale incisività il volto del nostro paese: dai gialli ai *noir*, dai *western* ai *mali weepie*, con fatica e insofferenza provò sempre a denunciare le contraddizioni della propria epoca e a proporre modelli di superamento. Così, sfruttando l'impalcatura fornitagli dai generi hollywoodiani, riuscì a trattare temi spigolosi, come la giustizia – tema pressoché onnipresente nella sua opera, specie agli inizi -, il rapporto tra Stato e mafia, la questione meridionale e le emigrazioni, la critica ai valori e ai costumi della borghesia, l'estensione dei modelli borghesi presso la classe operaia, il divorzio e il matrimonio riparatore, il rapporto tra i sessi e la crisi della virilità, la contestazione del Sessantotto, non sempre con lucidità ma, indubbiamente con grande sincerità e ponendo sempre grande attenzione sulle contraddizioni e sui bisogni di ogni individuo, non disdegnando, tuttavia, di proporre ritratti di cinici individualisti imbrigliati da sovrastrutture sociali.

Come anticipato, particolarmente stretto fu il legame che si venne a instaurare tra il regista genovese e la Sicilia - ben cinque dei diciannove film che portano la sua firma di regista vennero girati e ambientati sull'isola -. Il legame nacque, come vedremo in seguito, casualmente, sembrerebbe anche controvolgia, e divenne immediatamente profondo e indissolubile: *In nome della legge* (1948) viene annoverato come il suo “primo film veramente importante”² e “coincide con la scoperta della Sicilia, con l'universo delle scelte primordiali e di situazioni archetipe in cui rivive il mito personale dell'autore, quel mito originario della legge che era affiorato sin dal suo esordio”³.

Il viaggio è sicuramente una costante tanto nella filmografia quanto nella vita di Pietro Germi. “Viaggio inteso come movimento e fuga, come desiderio di avventura. Curiosità che spinge alla scoperta di nuovi lidi, all'esplorazione di nuove terre, sottintendendo una bramosia nel divorare e fagocitare la propria vita”⁴. Il viaggio, dunque, fisico, psicologico o morale si consuma, simbolicamente, all'interno di una regione presentata come “ridente giardino, terra nuda e bruciata, mondo misterioso”⁵. Romanzesco e spettacolarizzazione hanno una predominanza, dunque, più consistente della realtà. Le tematiche affrontate nella cinematografia di ambientazione siciliana di Germi sono riconducibili a tipizzazioni che hanno continuato a cristallizzare l'immagine dell'isola sul *limes* tra realtà e stereotipo. Con questo *modus operandi* il Nostro apparentemente si è limitato a

confinare tali questioni, ma ad una visione e ad una lettura approfondita – a maggior ragione contemplando l'intera filmografia – si evince che suo scopo primario fu quello di fissarle, immobilizzarle per universalizzarle.

1. Western di Cosa Nostra

La terza fatica dietro la macchina da presa del regista genovese fu il controverso *In nome della*

¹Cfr. O. Fallaci, *Il regista con la porta chiusa*, «L'Europeo», 10 giugno 1962

²O Caldiron, *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, Bulzoni editore, Roma, 2004, p. 12

³Ibidem

⁴S. Carpi (a cura di), *Pietro Germi. Viaggio nel cinema italiano*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia, Cooperativa Massenzio, 1995, p. 9

⁵Dalla voce fuori campo all'inizio de *In nome della legge* (1948)

legge: si tratta di un western –“il primo e quasi unico western italiano prima dell'era Leone (per trovarne un secondo, bisognerà aspettare un altro film di Germi: *Il brigante di Tacca del Lupo*)”⁶ - ambientato in Sicilia in cui viene affrontato nuovamente il tema della giustizia e risulta essere il “primo film che esplicitamente parla di mafia nel cinema italiano del dopoguerra”⁷.

Il film di Germi provocò molte polemiche ed anche un'inchiesta parlamentare. Sulla rivista «Cinema» si aprì un dibattito che andò avanti per parecchi mesi come un romanzo d'appendice. Guido Aristarco, che in genere non si sbilanciava mai a favore di opere che non fossero sovietiche o comunque di chiara propaganda comunista, definì questo film socialdemocratico «una delle opere più significative del nostro cinema, da porre accanto a *Ladri di biciclette*» («Sipario», maggio 1949). Carlo Doglio lo stroncò invece con una brutalità scoperta e perfino sospetta, come se avesse qualche conto personale in sospeso col regista («Cinema», 30 agosto 1949). Ma grazie anche alle mille polemiche, il pubblico decretò al film un successo superiore ad ogni previsione (terzo posto nella classifica degli incassi della stagione 1948/49)⁸.

Dalla visione della pellicola, risulta evidente che i siciliani nelle descrizioni o non ci sono o sono sullo sfondo, quasi invisibili. Sono parte del paesaggio, rientrano nella visione solo in campo lungo, come sagome e ornamento dei monumenti, dei paesaggi agresti, delle visuali da lontano. E che

In nome della legge debba essere ricordato come un film importante: per le ragioni polemiche e per la prova di maturità di linguaggio [...], ma soprattutto perché fornisce il primo segno preciso e marcato del profilo di Germi. Che è quello di un regista coraggioso nella scelta del tema e sicuro di sé nel piglio narrativo con cui l'affronta, ma non altrettanto sicuro e coraggioso nelle idee che servono a svilupparlo⁹.

La pellicola venne prodotta da Luigi Rovere per la Lux Film (alla seconda collaborazione con il regista), il soggetto, - che si ispirava al libro di un magistrato, Giuseppe Guido Lo Schiavo - porta la firma di Giuseppe Mangione e tra gli sceneggiatori figurano Mario Monicelli, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Giuseppe Mangione, Pietro Germi e Aldo Bizzarri. L'opera, nel 1949, si aggiudicò tre nastri d'argento: Massimo Girotti come miglior attore protagonista, Saro Urzì come miglior attore non protagonista e Pietro Germi ricevette il premio speciale per elevate qualità artistiche.

È un film appassionante e coinvolgente, ma poco attendibile per una corretta analisi del fenomeno mafioso. Si tratta, se non proprio di stereotipi sulla sicilianità, di immagini che intendono suscitare un'emozione esotica e romanzata e insieme terribilmente concreta, a tratti carica di verità antropologica. Il regista [...] evidenzia una lontananza, un distacco da quella cultura primitiva e sembra identificarsi col pensiero del pretore Guido Schiavi, non a caso interpretato da Massimo Girotti, un attore all'epoca molto popolare¹⁰.

Nel paesello siciliano di Capodarso arriva un nuovo pretore, Guido Schiavi, giovane, testardo e deciso a imporre la giustizia di Roma. Apre subito un'inchiesta sul recente omicidio di un carrettiere, ma si scontra con la reticenza della popolazione, che conosce una sola legge, quella imposta e fatta rispettare dal capomafia locale, il massaro Turi Passalacqua (persino l'uomo più ricco del paese, il barone Lo Vasto, si è dovuto affidare alla protezione di quest'ultimo).

Nonostante la sua rettitudine e la sua caparbia, il magistrato non può far niente per evitare che i due colpevoli dell'omicidio vengano a loro volta giustiziati. Così come non può opporsi più di tanto al potente barone, il quale tiene chiusa da tre anni una solfara che dava lavoro a centinaia di

⁶E. Giacobelli, *Pietro Germi*, La Nuova Italia, Roma, 1991, p. 30

⁷E. Morreale, «Western di Cose Nostre: In nome della legge», in Luca Malavasi, Emiliano Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Roma, Fondazione Centro sperimentale di Cinematografia, Edizioni di Bianco e Nero, 2016, p. 178

⁸E. Giacobelli, cit. p. 32

⁹S. Zambetti, *Pietro Germi. Il De Amicis incattivito*, in Chiara Supplizi (a cura di), *Pietro Germi e la critica*, Roma, Libreria Universitaria Ricerche, 2004, p. 6

¹⁰S. Gesù, *Pietro Germi il siciliano*, 40due edizioni, Palermo, 2014, p. 37

minatori. Dalla parte del pretore non c'è nessuno, o soltanto la moglie del barone, innamorata di lui, che cerca di aiutarlo dissuadendolo dai suoi propositi. Anche il capomafia, a suo modo un uomo giusto e leale, cerca di spiegare al giovane pretore la propria legge e le proprie ragioni («Non siamo delinquenti, siamo uomini d'onore»). Ma l'ostinato Schiavi insiste nel voler portare le leggi dello Stato anche dove lo Stato non c'è: con l'aiuto di un ragazzo amico, Paolino, riesce a incastrare uno degli assassini; e intanto cerca di indurre il barone a riaprire la miniera.

I risultati tuttavia non sono quelli sperati: il sicario torna in libertà per insufficienza di prove, i minatori inscenano una violenta protesta perché vorrebbero che la solfara fosse riaperta subito; e il pretore, dopo essere stato ferito ad un braccio in un attentato, viene persuaso dal procuratore generale, accorso da Palermo, a rassegnare le dimissioni. Si prepara a partire, accompagnato dalla moglie del barone ma, proprio mentre sta lasciando il paese, lo raggiunge la notizia che Paolino, il suo giovane amico, colpevole di aver fatto sua una ragazza sulla quale aveva messo gli occhi uno degli uomini di Passalacqua, Francesco Messina, è stato ucciso.

Il pretore allora decide di restare, per compiere il suo dovere sino in fondo: chiama a raccolta l'intero paese e improvvisa un processo a tutti gli abitanti, colpevoli di omertà e indifferenza («Paolino lo avete ammazzato voi»). Colpito dalle sue parole, il capomafia Turi Passalacqua decide di collaborare con l'altra giustizia e consegna ai carabinieri l'assassino del ragazzo. «Francesco Messina, in nome della legge ti dichiaro in arresto» proclama il magistrato; ma in realtà non è stata la sua legge, bensì quella di Turi Passalacqua, a permettergli di fare giustizia¹¹.

Il progetto estetico e immaginario del film impedisce una precisa lettura ideologica. Appunto perché non si tratta di un film di “denuncia” della mafia, un film “civile”, ma di una mafia movie – per dirla con Dana Renga – basato sulla contaminazione di molti “generi”.

Primo fra tutti il western, dicevamo. [...] *My darling Clementine (Sfida infernale)* di John Ford [è] il riferimento più probabile del genere originario. [...] Ma continui sono i riferimenti: dall'arrivo del pretore nella stazioncina deserta, degna di Yuma o di Hadleyville, ai mafiosi a cavallo che si stagliano contro i cieli siciliani sulle alture, come le tribù indiane dei film di Anthony Mann¹².

In nome della legge è la prima avventura siciliana del regista genovese – seguiranno altri quattro film ambientati e realizzati sull'isola – che scrisse la sceneggiatura del film insieme “alla sua allegra combriccola di amici e collaboratori”¹³ anche se

non [era] mai stato in Sicilia, e [si preparava] a fare questo film senza una spinta, senza un'emozione. Diciamo pure in malafede. [Ma, con l'arrivo sull'isola,] ora tutto è diverso. Quel paesaggio! Quell'arsura! Quelle facce! Quelle piazze pavimentate di roccia sconvolta, quelle chiese enormi, cadenti, sontuose, quegli sterminati paesoni di tuguri bianchissimi, scaglionati a distanza nell'enorme solitudine bruciata del latifondo, e i palazzi baronali, l'ombra cupa degli interni, coi tendaggi e le imposte serrate, e le carovane dei contadini coi berretti neri calati sulle fessure degli occhi, che tornano verso i paesi al tramonto, col fucile traverso sulla sella! [...] Tutti gli elementi del racconto hanno acquistato dimensioni e realtà: la mafia, il barone, i banditi, i poveri, i giardini, le serenate, le schioppettate, l'amicizia, la gentilezza, la crudeltà. Il senso del segreto, della prepotenza dell'orgoglio. Un paese di frontiera al confine di tre mondi: la Grecia, l'Africa, l'Europa. Uno scenario miracolosamente sopravvissuto, dove in tutto c'è il senso della tragedia, del mistero, dell'avventura¹⁴.

Girato nel 1948, in un clima condizionato dall'eco dalle spinte indipendentiste dell'EVIS, il movimento indipendentista siciliano, e dalla strage di Portella della Ginestra, perpetrata dal bandito Salvatore Giuliano e dalla sua banda, dove morirono undici manifestanti e altri ventisette restarono feriti, la troupe rimase sorpresa positivamente dall'esperienza isolana:

¹¹E. Giacovelli, cit. p. 30

¹²V. Zagarrò, «La Sicilia di Germi, tra autore e genere», in Luca Malavasi, Emiliano Morreale (a cura di), cit. pp. 172-173

¹³Ibidem, p. 25

¹⁴P. Germi, *Taccuino segreto*, «Panorama», Milano, 10 giugno 1963

allora, poi, erano gli anni in cui c'era la passione per il cinema, il cinema per la gente era qualcosa di magico, di fiabesco. Trovammo porte aperte da per tutto e pochissime difficoltà rispetto a quelle che ci furono dopo, con gli andare degli anni, e a quelle tipiche di un certo costume siciliano¹⁵.

L'approdo in Sicilia sancisce in Geremi “un'entusiasmano conferma, anzi quasi una moltiplicazione iperbolica del pregiudizio. La Sicilia è esattamente così come uno se la immagina; anzi, è ancor più così”¹⁶; sancisce per il cinema italiano la creazione di un modello duraturo che avrà il suo epigono nel cinema d'impegno civile di Francesco Rosi e Damiano Damiani.

[Il] primato che spetta a questo genovese del sud – come è stato definito – è di avere introdotto sullo schermo la mafia in carne ed ossa, chiamandola col proprio nome, denunciandone gli intrighi e le connivenze e facendola diventare protagonista di conflitti sociali, al di là della discutibilità dei moduli narrativi adottati e di quel finale dichiaratamente “consolatorio” che [...] fece a lungo discutere la critica. Fino ad allora nessuno aveva osato tanto. [...] Sotto il regime fascista e dopo l'operazione Mori era stato decretato che la mafia siciliana non esisteva più¹⁷.

La scoperta della Sicilia non implica però una decodificazione del significato della mafia e dei suoi rapporti con lo Stato; non comporta una razionalizzazione dello scenario storico “perché il Sud è visto con occhi visceralmente settentrionali e con una cieca fiducia nella legge, compresa quella mafiosa degli uomini d'onore”¹⁸. A complicare le cose, va ricordato, che la repressione, condotta a dire il vero con una brutalità indiscriminata e controproducente, voluta dal prefetto Mori¹⁹ diede alla mafia “la patente di antifascismo”²⁰ che continuò a perdurare anche nell'immediato dopoguerra: ciò comportò una sottovalutazione del fenomeno mafioso, oltre che a livello istituzionale, anche da parte degli intellettuali.

Metonimia di questa Sicilia è il Feudo, connotato cliché carico di tutte le contraddizioni della Storia, cuore pulsante di questa intrinseca propensione dell'Isola ad essere riprodotta dalle immagini in movimento. Il latifondo emblemizza il paesaggio siciliano per antonomasia, zona centrale e anche zoccolo duro della Trinacria; diventa metafora di una Sicilia arroccata, difesa dal “Continente”, conservatrice dei suoi valori e dei suoi stereotipi. Feudo significa proprietà indivisa, e quindi distesa a perdita d'occhio, piana gialla di frumento o brulla di pascolo, che attanaglia l'eroe nella sua solitudine o si popola di moltitudini. Ma è anche un'astrazione²¹.

Molto indicativa oltretutto vincolante, risulta la scelta dell'opera che diede l'avvio per soggetto e sceneggiatura, *Piccola pretura* di Giuseppe Guido Lo Schiavo, che già all'epoca è un libro datato, un'ambigua rievocazione agiografica di lontane vicende dell'inizio degli anni '20, in cui la mafia è vista come “forza eslege, ma con profonda ispirazione alla legge, alla giustizia, e dunque disponibile ad una trasmutazione in forza d'ordine”²². Una mafia, quindi, che allineandosi alla giustizia e alle leggi del funzionario devoto, quasi in senso religioso, a Roma, intraprende un cammino che la porta “sulla via del rispetto delle leggi dello Stato e del miglioramento sociale”²³.

“Forse fu per questo motivo che “non avemmo praticamente nessun fastidio dagli ambienti mafiosi, forse anche perché, tutto sommato, pur essendo un film sulla mafia, la mafia ne usciva bene”²⁴.

La scoperta della Sicilia da parte di Geremi equivale alla scoperta di una frontiera nella

¹⁵Dichiarazione rilasciata da Mario Monicelli e contenuta in S. Gesù, cit. p. 52

¹⁶E. Morreale, «Western di Cose Nostre: In nome della legge», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 178

¹⁷S. Gesù, cit. p. 11

¹⁸G. Rondolino, *Manuale di storia del cinema*, Utet, Torino, 2010, p. 1895

¹⁹Cfr. P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, stato*, Einaudi, Torino, 2001

²⁰Ibidem

²¹V. Zaggarro, «La Sicilia di Geremi, tra autore e genere», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 170

²²L. Sciascia, *La corda pazzza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino, 1970, p. 247

²³S. Lupo, *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli, Roma, 1993, p. 171

²⁴Dichiarazione rilasciata da Mario Monicelli in S. Gesù, cit. p. 52

storia nazionale, una specie di frontiera americana nella storia d'Italia: e diciamo nel senso che la nozione di frontiera ha assunto passando in America dalla storia, e dalla teoria storica, al cinema: un mondo, cioè, di sentimenti primordiali che esprime e costituisce da sé la legge²⁵.

È, dunque, l'ambiente ad avere per Germi una predominanza schiacciante sul resto delle tematiche affrontate nel film: la mafia viene vista, vissuta e rappresentata come aspetto di un ambiente, in quanto fenomeno di una società in certe forme primitiva, in cui sussistono ancora curiosi ed anarchici costumi; la rappresentazione pseudo-antropologica messa in atto dal film, crea lo stereotipo di una consorteria occulta quasi nobile, di astrazione arcaica e senza tempo che esisteva nel passato e quasi sicuramente esisteva nell'immediato dopoguerra. In quest'ambiente, al contempo, assistiamo ad un uomo dello Stato che facendosi consegnare un colpevole forse si è lasciato affascinare dalla capacità e dall'autorità che il capomafia mostra pubblicamente nell'amministrare la giustizia,

da Cosa Nostra proprio per quello che rappresenta di razionalità statale [...].

La mafia sistema di potere, metafora del potere, patologia del potere. La mafia che si fa Stato dove lo Stato è tragicamente assente. La mafia sistema economico, da sempre implicata in attività illecite, fruttuose e che possono essere sfruttate metodicamente. La mafia organizzazione criminale che usa e abusa dei tradizionali valori siciliani. La mafia che, in un mondo dove il concetto di cittadinanza tende a diluirsi mentre la logica dell'appartenenza tende, lei, a rafforzarsi; dove il cittadino, con i suoi diritti e i suoi doveri, cede il passo al clan, alla clientela, la mafia, dunque si presenta come una organizzazione dal futuro assicurato.

Il contenuto politico delle sue azioni ne fa, senza alcun dubbio, una soluzione alternativa al sistema democratico²⁶.

La percezione che il regista riporta in pellicola è quella di una mafia poliedrica, non unitaria:

Per quello che posso capire della mafia, e ne capisco molto poco, come tutti, è che non esiste una mafia, ma ne esistono molte. Esiste innanzitutto una psicologia, c'è un costume che si può definire mafioso e che ha la sua radice in una radicale diffidenza e sfiducia del cittadino verso lo Stato. Da queste basi nascono infinite forme di mafia che variano da luogo a luogo e da tempo a tempo. [...] Identificare semplicemente la mafia con un fenomeno delinquenziale mi sembra molto semplicistico. [...] In *In nome della legge* c'era l'aspetto delinquenziale rappresentato da una parte dei mafiosi; c'era l'aspetto della giustizia arcaica, rappresentata da un'altra parte dei mafiosi; c'era la legge, in mezzo, che tendeva ad affermare il proprio predominio, e c'erano gli interessi dei quali la mafia si serviva e che a sua volta serviva. Era un quadro che ancora oggi io sostengo essere più vicino alla realtà di quel che non sia un semplicismo frettoloso²⁷.

Adottare il mito western per inserirlo e riproporlo in un contesto locale, nazionale e quindi universale, muovendosi nel regno della fantasia – il cartello iniziale di *In nome della legge* avverte che i personaggi sono del tutto immaginari -, e immergersi in una Sicilia metafisica, mitizzata, simbolica, è la strada seguita da Germi per trasportare sullo schermo le vicende di un giovane pretore indefesso, tanto deciso e risoluto nell'applicazione della legge dello Stato, quanto consapevolmente disposto, per poter esercitare le proprie funzioni, dopo l'arringa conclusiva, alla tolleranza che deve manifestare verso un'autorità mafiosa che ha legittimato la propria presenza sul territorio in quanto garante dell'ordine sociale.

La scoperta del paesaggio siciliano assume la forma di un'allucinazione attraverso cui lo sguardo straniero padroneggia il territorio, s'impadronisce cinematograficamente dello spazio. Sin dalle prime immagini il viaggio del giovane pretore dentro la metafora siciliana lo mette a confronto con la sua solitudine e la sua paura. L'iniziazione ai misteri dell'isola è un'immersione senza ritorno dentro sé stesso, coincide con il passaggio traumatico dall'innocenza all'età adulta. Il treno che se ne

²⁵L. Sciascia, cit. p. 248

²⁶G. Falcone, M. Padovani, *Cose di Cosa Nostra*, Rizzoli, Milano, 1991, p. 18

²⁷Dichiarazione rilasciata da Pietro Germi in S. Gesù, cit. p. 51

va verso il continente segna la soglia oltre la quale gli si apre davanti il mondo misterioso della sconosciutezza, sospeso tra apparenza e realtà, tra luce e ombra²⁸.

Ancora una volta, come già avvenuto nelle precedenti opere e come si potrà riscontrare nelle successive, al centro di questo film dal respiro epico, Germi pone l'attenzione su "la strenua lotta che l'individuo è costretto ad ingaggiare nei confronti delle leggi codificate, siano esse imposte dallo Stato o dettate dalla comunità"²⁹. Le contrapposizioni tra soggetto e collettività, tra apparenza e realtà, porteranno il protagonista a varcare quella sottile linea d'ombra che inesorabilmente lo faranno allontanare dalla propria incorruttibile gioventù. "Il fascino di *In nome della legge* risiede proprio in questo richiamo conradiano, le avventure del "giovane" pretore navigano sempre più contaminate in una dimensione fantastica, surreale"³⁰ per risolversi in una spettacolarizzazione nella pubblica piazza.

Già la premessa di giungere in Sicilia con un copione a stesura definitiva, senza aver mai messo piede sull'isola e aver mai fatto un solo sopralluogo, è del resto indicativa di un modo di raccontare che egli svilupperà per metafore e analogie, riferimenti e mutazioni dai classici del western americano. Descrive la Sicilia come terra di frontiera, terra promessa e di conquista, soggetta da tempo a una selvaggia amministrazione. E nella sua mente l'isola è un set già predisposto per le riprese, uno spazio scenico già montato e costruito per la rappresentazione. Nel finale, ad esempio, la piazza si presenta inizialmente deserta e assolata, come nei classici western prima del fatidico duello, dopodiché al suono delle campane, si popola di gente che riempie lo spazio riservato solitamente al coro nelle antiche rappresentazioni greche. La folla assiste in rigoroso silenzio all'entrata in scena dell'attore principale, in questo caso del pretore, che recita il suo assolo e dà libero sfogo alla sua arringa improvvisando un processo collettivo. Accusa il pubblico, ammutolito ed esterrefatto, di essere responsabile dell'ultimo assassinio avvenuto in paese per mano della mafia, di esserne di fatto complice per omertà. Stabilisce la distanza convenzionale che intercorre tra il palcoscenico e la platea, si riappropria del suo ruolo, riconquista la giusta autorevolezza³¹.

"Il pubblico decretò al film un successo superiore ad ogni previsione (terzo posto nella classifica degli incassi della stagione 1948/49). A testimoniare la popolarità, basterà del resto ricordare che il manifesto del film è citato a mo' di omaggio in una sequenza di *Luci del varietà*"³² di Fellini e Lattuada (1950).

2. Epica dell'emigrazione

Il suo quarto film da regista, *Il cammino della speranza*, in un certo senso inizia dove si era concluso *In nome della legge*: da una miniera chiusa. Girato nel 1949, prodotto da Luigi Rovere per la Lux film e distribuito nel '50, annovera tra i soggettisti Federico Fellini, Pietro Germi e Tullio Pinelli: ancora una volta vi fu un romanzo alla base della trasposizione cinematografica: *Cuori negli abissi* di Nino Di Maria. La sceneggiatura porta la firma di Fellini e di Pinelli.

La genesi del soggetto venne raccontato dallo stesso Germi:

Mi trovavo al confine francese, perché stavo girando come attore, con Soldati, *Fuga in Francia*. Un giorno alcuni finanziari che avevo conosciuto, mi raccontarono che qualche giorno prima avevano salvato dal congelamento e dalla morte alcune famiglie calabresi, le quali in scarpe di tela e giacchette striminzite tentavano di espatriare clandestinamente ed erano rimaste bloccate dalla neve. L'immagine di quei miseri "terrori" che avevano attraversato l'Italia quant'è lunga, clandestini

²⁸O. Caldiron, «La scoperta della Sicilia», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 164

²⁹V. Attolini, F. Bo, S. Borelli, V. Caprara, M. Giraldi, M. Imbriale, E.G. Laura, E. Magrelli, C. Trionfera, *Il cinema secondo Germi*, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, Roma, 1990, p. 44

³⁰Ibidem, p. 45

³¹S. Carpicci (a cura di), *Pietro Germi. Viaggio nel cinema italiano*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia, Cooperativa Massenzio, 1995, p. 9

³²E. Giacobelli, cit. p. 32

e stranieri nella loro patria, fino all'orrore delle montagne colme di neve, nella notte, era epica ed emozionante. [...] vorrei rendere omaggio ad un film la cui tecnica mi sembra simile: *Rocco e i suoi fratelli*, che mi ha emozionato fino alle lacrime. Non so chi disse (a anche questa mi sembra una parafrasi di Croce) che in un film si deve sentire per chi e per che cosa batte il cuore del suo autore. In *Rocco* si sente – negli altri film di Visconti meno, o in maniera ambigua³³.

“Premiato a Cannes e a Berlino (ma decorato anche a Venezia con il «Lauro d'oro Selznick» al film europeo che maggiormente favorisce l'unione tra i popoli), [...] piacque soprattutto al pubblico delle seconde visioni e della provincia dimostrando che la sua vena popolare era autentica”³⁴.

La chiusura di una solfara lascia senza lavoro gli abitanti di un piccolo paese della Sicilia. Ma giunge da lontano un losco ingaggiatore, Ciccio, che promette loro di farli emigrare in Francia per un compenso di ventimila lire a persona. Anche se la paura è grande, la speranza lo è di più e i paesani accettano (“Tutto sarà meglio di quello che abbiamo adesso”): vendono ogni bene per poter racimolare la somma richiesta e decidono di portarsi appresso le donne, i vecchi e i bambini.

Inizia il lungo viaggio attraverso l'Italia, in pullman e in treno. Fra gli emigrati c'è Saro, vedovo con tre figli; ci sono due sposini che non hanno potuto ancora consumare il matrimonio; c'è un anziano ragioniere che non ha voluto staccarsi dai compaesani; c'è un bandito latitante, Vanni, con la sua ragazza, Barbara, tenuta a sdegnosa distanza dalle altre donne. Alla stazione di Napoli l'ingaggiatore cerca di fuggire, ma Vanni, di nascosto dagli altri, lo insegue e lo riporta sul treno (“Di tutti gli altri non m'importa niente, ma a me in Francia mi ci porti”). Giunti a Roma, Ciccio si vendica, denunciando il bandito alla polizia prima di dileguarsi. Vanni riesce a scappare, i compagni vengono fermati e ricevono un foglio di via che li obbliga a far ritorno entro tre giorni al loro paese.

Non avendo però più niente da perdere, decidono di proseguire ugualmente verso il Nord. In Emilia trovano lavoro per qualche giorno in una fattoria, ma sono additati come crumiri dai braccianti del luogo in sciopero. Nei susseguenti tafferugli, la figlia di Saro è colpita alla testa da un sasso. Così, mentre gli altri riprendono il viaggio, Saro è costretto a fermarsi per alcuni giorni in Emilia; gli fa però compagnia Barbara, che sta innamorandosi di lui ed è disposta a diventare madre dei suoi figli.

I compagni di avventura (a parte i pochi che hanno scelto di tornarsene in Sicilia) si ritrovano alcuni giorni dopo fra le nevi della Valle d'Aosta, ormai a breve distanza dalla sospirata frontiera. Ci sono anche Saro e Vanni: quest'ultimo, geloso di Barbara, sfida il rivale in un duello a coltellate sulla neve e resta ucciso. Anche l'anziano ragioniere muore, disperso insieme al proprio cane nella tormenta. Ma alla fine il gruppo raggiunge la frontiera. I gendarmi francesi li avvistano, dovrebbero rimandarli indietro. Invece la pietà è più forte del dovere, e fanno finta di niente: “perché i confini sono tracciati sulle carte, ma sulla terra non ci sono confini”. Gli emigrati ripartono con rinnovata speranza verso la Francia e verso il futuro³⁵.

Se si volesse adottare il lessico della cultura di Germi (ma c'è altro modo di conoscere o amare un autore che imparare a usare il linguaggio suo o della cultura in cui ha vissuto?) si potrebbe dire che era il più convincente romanziere cinematografico nel riprodurre l'immagine vera del paesaggio di una nuova nazione, dei suoi orizzonti, delle sue nuvole, delle sue facce, testimoniando dell'iniquità, dell'abuso, del dolore che facevano parte di essa quanto il suo paesaggio. Niente di più congeniale all'epoca neorealista, dato che il cinema che rappresentò più di ogni altra cosa, come dice oggi Godard in *Histoire(s) du cinéma*, aveva semplicemente riconquistato all'Italia «il diritto di guardarsi di nuovo in faccia», parlando di nuovo la lingua di «Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi». Dall'altra il suo cinema mostra una consapevolezza inedita di un'idea moderna del rapporto tra estetica e comunicazione di massa, che l'uso delle più significative esperienze di massa dell'avanguardia del cinema contemporaneo manifesta con una evidenza assai più forte di quanto le sue dichiarazioni di poetica siano in grado di fare a favore del cinema d'impegno realistico.

La difficoltà, ma anche l'assoluta originalità, del lavoro di Germi in quest'orizzonte è che egli da una parte si muove come l'ultimo erede della tradizione romantica, estetica e ideologica di Francesco De Sanctis, dall'altra, invece, può essere considerato, un po' provocatoriamente, come

³³*Divorzio all'italiana*, a cura di Giorgio Moscon in O. Caldiron, cit. p. 48

³⁴E. Giacobelli, cit. p. 38

³⁵Cfr. *Ibidem*, pp. 33-34

uno degli antesignani di quelle teorie contemporanee della cultura che vedranno la realtà come un insieme di codici relativi a un momento storico, a una cultura, a un'epoca: nella prospettiva di tali teorie, «il realismo» altro non è che il mito secondo cui questi codici non esistono, secondo cui la realtà è un fatto oggettivo, *naturale*, che la rappresentazione estetica, per un effetto ideologico e stilistico, riesce a rispecchiare³⁶.

Il cammino del film fu accidentato non meno di quello dei personaggi che propose sullo schermo: “in un primo tempo fu addirittura privato dei contributi ministeriali straordinari (che fino ad allora non erano mai stati negati, nemmeno al più infimo dei film): lo si giudicò, infatti, privo dei necessari requisiti tecnici e artistici”³⁷.

Germi non [fu] estraneo all'illustrazione, nel suo film, di tematiche meridionalistiche, pur non avendo esplicitamente rilasciato dichiarazioni di poetica in questo senso. Le matrici di questo interesse vanno individuate, probabilmente, non nella lettura dei testi del meridionalismo classico o negli articoli di Gramsci, molto presenti nel dibattito culturale di allora, quanto piuttosto nelle condizioni storiche peculiari e nelle dispute politiche presenti sui quotidiani, in cui le condizioni del Meridione e della Sicilia erano fra i temi di maggiore attualità. Il film stesso, già dalla sua lavorazione, diventa un elemento di questo dibattito, venendo adottato dalla sinistra e da «L'Unità» in particolare. [...] Le miniere, l'emigrazione, la povertà, l'occupazione dei feudi sono tutti argomenti lambiti dal film, e ad essi si aggiungono alcune considerazioni di tipo “etnico-culturale” sui costumi meridionali, che possiamo dedurre da alcuni elementi del film non esclusivamente narrativi, come ad esempio le canzoni che lo punteggiano³⁸.

I contributi gli vennero concessi solamente da una corte d'appello, presieduta da Andreotti, ma il film dovette subire parecchi tagli, specie nelle sequenze dove la polizia, “descritta una volta tanto con un certo realismo”³⁹, sfigurava.

Il decennio di crescita accelerata tra gli anni '50 e '60, che avrebbe reso l'Italia una delle principali potenze industriali, comportò sia uno sviluppo prodigioso dell'industria che una netta diminuzione della popolazione agricola, specie nel Sud della penisola.

Per un giovane contadino pugliese o siciliano, trovare lavoro a Milano o in Germania non faceva una particolare differenza. In entrambi i casi lo accoglieva un mondo completamente diverso dal proprio. Anche la lingua parlata in un'Italia ancora profondamente dialettale, era in un caso o nell'altro quasi altrettanto straniera. Simili erano anche le difficoltà per inserirsi nel tessuto sociale. Infatti, caso unico in Europa, si parlava in entrambi i casi di «emigrazione»: anche per definire lo spostamento di popolazione all'interno dei confini nazionali⁴⁰.

“Nei primi anni '50 la questione meridionale è presente in maniera costante sulle pagine dei quotidiani nazionali[...]. Sono gli anni in cui l'opposizione fra blocchi si conforma e si sviluppa attraverso violente polemiche tra forze socialcomuniste e i partiti ad esse alternativi”⁴¹.

Ne *Il cammino della speranza* affiorano i problemi della industrializzazione del Meridione, dell'emigrazione, della peculiare situazione delle miniere, della Sicilia e della sua condizione di arretratezza. La questione meridionale, dunque, sembra configurarsi come terreno dello scontro identitario fra socialcomunisti e anticomunisti, democristiani anzitutto, e accoglie al proprio interno un intreccio inestricabile di elementi, che si propongono sulle pagine dei quotidiani e che Germi, realisticamente, assorbe e ne fa brodo di coltura per la realizzazione dei suoi film “meridionalisti” di

³⁶M. Sesti, cit. pp. 59-60

³⁷E. Giacobelli, cit. p. 34

³⁸F. Giordano, «La questione meridionale e il cammino della speranza», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 212

³⁹E. Giacobelli, cit. p. 34

⁴⁰P. Ginsborg, cit. p. 362

⁴¹F. Giordani, F. Giordano, «La questione meridionale e il cammino della speranza», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 199

questo periodo⁴².

“*Il cammino della speranza* risulta essere un affresco epico, mistico e misterioso, la cui potenza drammatica ed espressiva è irriducibile alle concezioni di cinema che circolavano nella cultura in cui prese corpo”⁴³.

È un film tutto italiano, ai limiti del regionalismo, un viaggio morale attraverso il paese, da Sud a Nord, come quelli di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) e del futuro *Stanno tutti bene* (Giuseppe Tornatore, 1990)[...]; ma potrebbe anche essere una storia americana degli anni bui, e se un rimando appare davvero inevitabile è quello a *The Grapes of Wrath* (*Furore*, 1940) di John Ford: gli stessi poveri, perché i poveri sono uguali dappertutto; la stessa gente costretta a lasciare per sempre la terra dov'è nata e dove non potrà morire; lo stesso viaggio, stipati come bestie, attraverso la miseria e verso la speranza; gli stessi sguardi muti in cui al fondo della tristezza e della rassegnazione si accende ogni tanto qualche lampo di rabbia o perlomeno di consapevolezza. Anche qui i protagonisti vagano, trascinandosi dietro bambini dagli occhi tristi, per un paese che è il loro ma li considera estranei, intrusi; anche qui si fanno abbindolare da chi promette loro il lavoro che non c'è; anche qui finiscono per diventare più o meno involontariamente dei crumiri e per scontrarsi con altri poveri come loro. Ma anche qui non perdono mai del tutto la speranza, e alla fine di ogni disavventura, di ogni primo piano doloroso, c'è qualche orizzonte, qualche campo lungo, qualche montagna al di là della quale il futuro è ancora tutto da vivere, tutto da costruire⁴⁴.

Il film, all'epoca, agli occhi della critica veniva rubricato come capolavoro neorealista o come un romanzo sociale; mai come per questo film le recensioni si divisero tra apprezzamento della tecnica e riserve ideologiche, autentica registrazione dell'intensità della rappresentazione e critiche alla coesione e alla tenuta complessiva del racconto⁴⁵.

Tra i film più amati dal regista, *Il cammino della speranza* appare oggi ancora di più un testo di straordinaria compressione tragica, di incandescenza linguistica, in cui il cinema attinge a materiali eterodossi, profondi, di selezione più complicata e ricca di quanto in genere accadesse all'epoca anche nell'opera di registi di più riconosciuta maestria stilistica. Il riferimento alla cronaca e all'attualità [...] è costantemente rielaborato da un punto di vista epico; il progetto di pedinamento zavattiniano è strutturato da una drammaturgia tipicamente naturalista; l'idea chiave di un attraversamento del paese in grado di catturare e registrare il reale in assoluta contemporaneità con esso è alimentata dalla soverchiante soggettività del lirismo, da una volontà poetica che trasforma in estetica ogni ricorso documentario⁴⁶.

Anche in questo film sociale, il regista non perde mai di vista gli individui: non esisterebbero gruppi senza individui. Con quest'opera diventa apodittico “che il cinema di Germi, nella sua profondità, è tutto segnato da questo dolore per l'impossibilità: di fare giustizia, di amare, di essere liberi”⁴⁷. Accostandosi e adottando uno spirito documentaristico tipico del neorealismo, segue tutti i personaggi, ce li mostra con dei primi piani insistiti, ma non esercita giudizio, non condanna neppure i cattivi: si limita alla registrazione delle loro azioni “concedendo anche ad essi i primi piani dell'umanità, dell'umanesimo («Forse non ci sono né peccatori né buone azioni, ma soltanto delle azioni» diceva John Carradine in *The Grapes of Wrath*)”⁴⁸.

L'esemplarità di Ford per il cinema di Germi è da ricercarsi dunque nel rapporto tra uomo e natura, e la dimensione epica di un racconto nel quale il personaggio non è ancora distrutto dagli eventi della storia. La scoperta del paesaggio siciliano è fondamentale, è quell'uscita verso il

⁴²Ibidem, p. 200

⁴³M. Sesti, cit. p. 172

⁴⁴E. Giacobelli, cit. pp. 34-35

⁴⁵Cfr. M. Sesti, cit. pp. 172-173

⁴⁶Ibidem, p. 173

⁴⁷A. Tedeschi Turco, *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Cierre edizioni, Verona, 2005, p. 24

⁴⁸E. Giacobelli, cit. pp. 36

mondo che rappresenta la più cospicua differenza tra il cinema italiano degli anni trenta e quello del dopoguerra, e che l'autore narra con un'eccezionale sicurezza e novità⁴⁹.

Il neorealismo, inteso come urgenza, trauma collettivo, vicinanza di sguardo, in questo film risulta “alterato, concentrato, solidificato in un universo di rabbioso potere visivo, tragedia millenaria, sofferenza senza riscatto che amplificava e oltrepassava la cultura neorealista incantata invece dal quotidiano, dalla cronaca minuta, dalla curiosità per le infinite forme di adattamento alla vita”⁵⁰. La tragicità del gruppo di zolfatari appare ineluttabile, la tragicità del destino ingiusto viene accettato dai personaggi senza ribellione: la loro fuga è indirizzata verso “un altrove assoluto, qualcosa di differente dalla realtà”⁵¹.

Come per il precedente film, molto criticato fu il finale caratterizzato dalla voce fuori campo dello stesso regista: gli stessi Fellini e Pinelli litigarono con Germi⁵².

I suoi finali (in primo luogo quello di *In nome della legge* e quello del *Cammino della speranza*) sono un'evidente traduzione diretta di un ingresso senza maschere del narratore a conclusione della storia, e costituiscono la testimonianza più inequivocabile della sua concezione umanistica della politica come discorso, come monito, dialogo solenne e nobile, appassionato e severo con le masse. La scena *oratoria*, come dirà in una intervista⁵³, è quella che più lo attraeva e anche una delle poche in cui sapeva superare senza incertezze la propria timidezza. La critica, non a torto, gli rimprovererà puntualmente questo gusto retorico come un'inesplicabile caduta di tono, quanto più esso si oppone alla tenuta narrativa, secca e incalzante, del resto del film. Ma è un indizio prezioso, un raddoppio trasparente del film, per capire come la curiosità per gli altri e l'intransigenza morale, l'ideale educativo e l'amarezza profonda, delle quali le immagini e il racconto si impadronivano così impercettibilmente, agissero alle radici del romanzo come della cronaca, dello spettacolo del cinema come della ricerca di realismo.[...] I suoi discorsi finali sono per certi versi – sia nel modello crociano che in quello gramsciano, che erano i due riferimenti cardinali dell'epoca – la *narrazione* più fedele di quell'ideale umanistico, radicatissimo nelle utopie della cultura del tempo, di un intellettuale in grado di entrare in contatto con le masse e parlare con esse, di esse. Da una parte Germi rispondeva in maniera ancor più profonda di altri a quel modello di intellettuale umanista, narratore autentico di questo paese. Dall'altra, fu tra i pochissimi autori del neorealismo a interpretare un ruolo assai diverso da questo modello, in grado di disporre degli strumenti e della lucidità necessaria a lavorare con la stessa convinzione anche quando l'assetto industriale, merceologico, culturale del cinema, di fronte al passaggio da una società contadina a un Paese dai consumi e dalla struttura industriale, implicava la capacità di impostare un rapporto assai più complesso e sfuggente tra politica e cultura, tra arte e identità nazionale, comunicazioni di massa e mercato”⁵⁴.

Il finale, dunque, venne etichettato dalla critica come “consolatorio, retorico”⁵⁵. Anche il giudizio a posteriori di Giacobelli è assolutamente negativo: “volendo provare a escludere il sonoro per i cento secondi della paternale, la conclusione del film non sembrerà più così infame come molti l'hanno dipinta”⁵⁶. Ma

la voce *over* è il segno stilistico di un finale che deve mostrare il cambiamento che è avvenuto nella narrazione, e nei personaggi, da quell'ormai lontano inizio fuori dalla zolfara [...]. La plastica immobilità delle figure e del paesaggio siciliano, segnata da un gusto per la composizione

⁴⁹A. Tedeschi Turco, cit. p. 14

⁵⁰M. Sesti, cit. p. 172

⁵¹Ibidem, p. 178

⁵²«Noi quante volte glielo avevamo detto: Ma non mettere 'sta stronzata! “E lui l'ha messa. Così quando l'ho sentita, ho detto: “Ahi, vuol proprio fare la sviolinata finale”» il poco mediato giudizio di Pinelli in Aprà, Armenzoni, Pistagnesi, *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Pratiche, Parma, 1989, p. 89

⁵³«Se avessi tempo proverei a diventar deputato perché quando ho davanti molte persone la mia timidezza svanisce e divento un oratore eccellente», in O. Fallaci, cit.

⁵⁴M. Sesti, cit. pp. 58-59

⁵⁵Ibidem, p. 176

⁵⁶E. Giacobelli, cit. p. 37

che accosta le suggestioni del cinema italiano degli anni quaranta con il magistero ejzenštejniano, deve cambiare perché lungo il viaggio è mutata la narrazione e [...] il secco realismo ha trovato man mano particelle d'avanguardia, di dramma, d'epica e di melodramma. I personaggi hanno sciolto la loro immobilità, di carattere prima che di figura, e ora sono diversi, prima di ogni cosa sono divenuti tutti, anche i secondari, completi. [...] La Francia è un arrivo che potrebbe essere una nuova partenza, ma a questo punto noi spettatori – e con noi il narratore – ci dobbiamo fermare e così la voce diviene, per prima cosa, un congedo⁵⁷.

A svelare la sua poetica umanistica, sono le stesse parole di Germi:

Io sono un uomo all'antica, e per me la vita ha un senso, ce l'ha ancora e quindi i miei film finiscono con un significato preciso, il che dal punto di vista dell'intellettualismo esistenzialista moderno è un difetto; mi dispiace, non siamo d'accordo, non posso farci niente; ma i miei film si concludono in una maniera ben definita, che può sembrare antiquata, o sentimentale, a piacer vostro. Può darsi che alle volte, nello sforzo di definire il senso di una storia, può darsi che ci si sbaglia, cioè si ecceda in definizione, quindi si cada in una forma di retorica, può essere, questo può capitare. Adesso io non vado a discutere i particolari appunti, perché ad esempio il duello di *Il cammino della speranza* secondo me va bene, non è sbagliato, viceversa sono d'accordo sul finale di *In nome della legge*, ad esempio, ma è inutile discutere di queste cose. Però, se a volte si può sbagliare, è pur vero che questa ricerca è la cosa più difficile: quella di concludere, dare il sugo di tutta la storia, è la cosa più difficile alla quale volentieri oggi si rinuncia, perché è facile sfumare nel vago, e nel grigio e nel vago si hanno tutte le risonanze che si vogliono⁵⁸.

Il cammino della speranza: il finale era ingenuo? Era troppo irrealista? Può darsi, ma lo rifarei tale e quale. Litigai quasi con Fellini (che era uno degli sceneggiatori) perché anch'egli mi rimproverava il sentimentalismo del finale. Rimanemmo ciascuno della propria idea. Non che io non mi rendessi conto dell'improbabilità di quelle guardie di frontiera che con un colpo di buon cuore cancellavano ogni frontiera. Ma era, come dire? un augurio, l'espressione di una speranza, e non a caso la speranza è il titolo del film. Qualcosa insomma che concludeva in modo giusto la lunga emozione del film⁵⁹.

3. Una prestazione d'opera sottovalutata

Il marchese di Roccaverdina (1901) di Luigi Capuana è il romanzo a cui si ispira abbastanza fedelmente *Gelosia*. Sceneggiato da Giuseppe Mangione, Giuseppe Berto e da Pietro Germi e prodotto dall'Excelsa Films venne distribuito nel 1953.

Il film risulta essere “uno dei più ragguardevoli insuccessi commerciali di Germi, malinconicamente relegato verso il 40° posto della classifica degli incassi”⁶⁰.

In un piccolo paese della Sicilia, Rocco viene ucciso subito dopo le nozze, mentre conduce sul carretto la moglie. Dell'omicidio viene accusato Neri, cui la giustizia infligge una pena di trent'anni di carcere. Il marchese di Roccaverdina, per il quale lavoravano sia Rocco che la moglie, si reca dal parroco del paese. A questi confessa di essere l'autore del delitto. Si era innamorato della ragazza, Agrippina, dopo averla per caso notata tra le braccianti durante la raccolta delle olive. Divenuta la sua amante, l'aveva accolta nella propria casa tra le domestiche. Ma la voce di questa relazione era giunta anche alla zia del Marchese, la cui figlia, Zosima, gli è promessa in moglie. Per evitare le maldicenze e assecondare la volontà della zia, il marchese avrebbe indotto Rocco a sposare, fittiziamente, Agrippina. Ma una volta celebrato il matrimonio, la gelosia aveva spinto l'uomo all'omicidio. Dopo la confessione, il parroco tenta, invano, di convincere l'uomo a costituirsi. Il tormento e il senso di colpa lo costringono a un periodo di malessere, dopo il quale il marchese decide di troncare la sua relazione e di sposare la contessina Zosima. Non riesce però a trattenersi dal rincontrare Agrippina. Il tentativo di

⁵⁷A. Tedeschi Turco, cit. p. 55

⁵⁸G. Gambetti, *Pietro Germi: storia di un uomo all'antica*, «Ferrania», gennaio 1960

⁵⁹*Divorzio all'italiana*, a cura di G. Moscon in O. Caldiron, cit. p. 46

⁶⁰E. Giacobelli, cit. p. 54

sanare il suo senso di colpa consegnando al parroco del denaro per la famiglia di Neri, non può nulla di fronte alla tragedia che si svolge in paese dove Neri, evaso dal carcere, viene ucciso dalla polizia. Il marchese, completamente sconvolto, muore in un accesso di follia.

L'unanimità delle stroncature del film è impressionante, ma ancor più significativo è il riaffiorare continuo di un risentimento che sembra essere generato da un eccesso di apertura di credito nei confronti di un regista che ha dissipato in pochi anni un'affermazione netta e rapida sia presso il pubblico che presso la critica. A differenza dell'odio, la disillusione non contempla il perdono. A distanza di anni, appiattendolo e contestandolo sullo sfondo, sembra di poter leggere nell'amarrezza sorda e violenta del protagonista del film il riflesso dello stesso Germi, incapace di trovare una via di fuga da un momento incontestabile di crisi artistica e personale: in rotta con il resto del mondo, la sua avversione, ricambiata, sembra più un gesto di sfogo che una convinta reazione a un'ingiustizia subita. Annientato dalla critica, rifiutato dal pubblico, *Gelosia* è sicuramente uno dei film meno ispirati e felici di Germi, ma proprio per questo è anche una delle sue opere in cui la trasparenza del «mestiere» (parola feticcio che, come abbiamo visto, era ed è ampiamente abusata dalla critica nei suoi riguardi) gode di un eccesso di evidenza nei cui confronti il gusto dell'analisi non rimane insensibile⁶¹.

Dal libro – non particolarmente eccelso – erano già stati ricavati due film: uno muto del 1914 e uno sonoro, diretto da Ferdinando Maria Poggioli nel 1943 che viene “considerato da molti una delle opere migliori del periodo fascista”⁶². La critica, come suggerisce Giacobelli, sicuramente si lasciò influenzare da un confronto e “i raffronti, si sa, premiano sempre il passato, le opere che soltanto grazie al tempo diventano memorabili, come tutte le cose quando non si ricordano più”⁶³.

I due registi hanno affrontato uno stesso tema da due angolazioni diverse: Poggioli rispettando le leggi della credibilità psicologica, Germi quelle del melodramma e del cinema d'azione. I critici dell'epoca storsero il naso: perché tendevano a ingigantire nella memoria l'antica stima per il buon Poggioli, che era stato per loro un modo di opporsi al fascismo senza rischiare la pelle o il posto; e perché, come scriveva il già attivissimo Tullio Kezich («Sipario», n. 93, gennaio 1954), avrebbero voluto che Germi guardasse le vicende in una prospettiva sociale, come il «paradigma della decadenza di una casta» (magari ambientando il film in epoca contemporanea e rileggendo in chiave social-femminista la figura della serva amante). Insomma, si sarebbe voluto anche qui il neorealismo: o neorealismo o niente. ... ma quei critici non vollero capire che in un film come *Gelosia* viene invece fuori, a un livello di alta dignità artigianale, un altro aspetto fondamentale dell'anima artistica italiana, che non è soltanto Verga e Rossellini, ma anche (per fortuna) Verdi e Puccini: il melodramma, quella sorta di iperrealismo del sentimento interiore che si esprime nel pianto e nella musica⁶⁴.

Gelosia venne accusato di essere privo di ritmo e di qualità di linguaggio. Al contrario, si possono riscontrare eccessi narrativi, linguistici, psicologici, di folklore e anche di tecnica⁶⁵. Ciò che manca è il suo autore.

C'è tutto il Germi siciliano con i suoi paesaggi favolosi e le sue facce da ritrattista documentario, *senza* Germi. Lo stesso regista, a riguardo, non sarà meno impietoso della critica: «La carriera di un regista ha anche di queste cose, a un certo punto fa un film perché glielo propongono e non ha nient'altro da fare». In questo senso il film è utilissimo per ricavare da un profilo in negativo ciò che al suo cinema conferisce personalità, corpo e voce inconfondibile. Ovvero, quella specie di trepidazione immobile, di annullamento doloroso, con il quale rende sovrano uno sguardo prendendo in ostaggio un'inquadratura. Qui, invece, c'è quasi esclusivamente la forma di quello sguardo e il potere con il quale disegna la scena, i personaggi, il flusso e l'articolazione di una

⁶¹M. Sesti, cit. pp. 194-195

⁶²E. Giacobelli, cit. p. 51

⁶³Ibidem

⁶⁴Ibidem, p. 53

⁶⁵Cfr. M. Sesti, cit. p. 195

storia⁶⁶.

4. La scoperta del grottesco

Nel periodo del «boom» l'Italia continuava a essere una società piena di tabù rispetto al sesso: le regole restrittive della morale ufficiale, che nel Nord si andavano incrinando abbastanza rapidamente, nel Sud persistevano immutate e si intrecciavano profondamente alle regole dell'onore. I costumi sessuali in Italia sarebbero comunque cambiati più lentamente di ogni altra cosa. Agli inizi degli anni '60, si avvertirono i primi segnali di un atteggiamento più aperto: timide discussioni sul sesso prematrimoniale apparvero su alcune riviste femminili, «Oggi» compì un sondaggio sull'educazione sessuale, «L'Espresso» osò perfino pubblicare un'inchiesta sull'infedeltà delle mogli italiane (quella dei mariti era data per scontata)⁶⁷.

Fu proprio durante le riprese di *Divorzio all'italiana* che venne colpito da una paresi che “adottò successivamente come giustificazione definitiva per il fatto di non comparire più sullo schermo, né in film suoi, né in quelli diretti da altri”⁶⁸. I numerosi tic facciali che iniziarono a contraddistinguere lo trasformarono, definitivamente, «solo» in un regista; uno di questi tic venne anche trasferito ad uno dei suoi più celebri personaggi: il barone Cefalù interpretato da Mastroianni.

Divorzio all'italiana è un film del 1961 prodotto da Franco Cristaldi per Lux-Vides-Galatea, il soggetto e la sceneggiatura portano le firme di Alfredo Giannetti, Ennio De Concini e Pietro Germi. Presentato in concorso al Festival di Cannes del 1962, vinse il premio come miglior commedia, e ottenne anche tre candidature all'Oscar vincendo la statuetta per la miglior sceneggiatura originale.

Tanto difficilmente Germi avrebbe immaginato di dover porre termine alla sua vita da attore, così come “era lontano dall'immaginare, lui, uomo e cineasta di proverbiale seriosità, che di lì a poco sarebbe diventato un maestro della commedia, che avrebbe diretto solo commedie”⁶⁹.

Nonostante il suo titolo abbia finito per influenzare e interpretare la stessa definizione del genere, la commedia all'italiana non inizia con questo film. Il successo dei film di Sordi (*Costa azzurra*, *Il vedovo* e *La grande guerra*) lo precede, anche se di poco; *I soliti ignoti* è del 1958, e opere ugualmente significative come *Tutti a casa* o *Il sorpasso*, sono di poco successivi o precedenti. Come per il neorealismo, anche per la commedia Germi godrà di un'identificazione culturale larga e piena con il movimento, quanto specifica e inconfondibile sarà la sua posizione all'interno del genere. Agli occhi del pubblico, italiano e straniero, diventerà il maestro della satira di un modo di vivere fatto di espedienti paradossali, di una società in cui le istituzioni pubbliche e le convenzioni sociali appaiono insufficienti quando non inumane rispetto alle esigenze individuali e private⁷⁰.

Nel paese siciliano di Agromonte, che ha 18000 abitanti e 24 chiese, il trentasettenne barone Ferdinando Cefalù (per gli amici don Fefé) è sposato da quindici anni con una donna che non ama più da circa quindici anni, Rosalia. Da qualche tempo i suoi sentimenti e soprattutto i suoi desideri sono indirizzati sulla bellissima Angela, fiore di purezza, che ha sedici anni ed è sua cugina. Angela lo ricambia, ma è sorvegliata a vista dai genitori, che probabilmente la ucciderebbero se sapessero di questa passione e che precauzionalmente la chiudono in collegio quando scoprono dal suo diario che è innamorata di un non meglio precisato uomo (ma intanto Angela e don Fefé hanno già avuto un incontro notturno, nel giardino che unisce e divide le loro abitazioni).

Se in Italia ci fossero la libertà sessuale e il divorzio, il barone e la cuginetta potrebbero coronare senza problemi il loro sogno d'amore. Tuttavia, poiché non ci sono, don Fefé non può far altro che progettare di uccidere la moglie. Volendo tuttavia sfruttare le attenuanti che la civilissima legge italiana concede per il delitto d'onore (da tre a sette anni soltanto, senza contare le immancabili

⁶⁶Sesti M., cit. pp. 195-196

⁶⁷P. Ginsborg, cit. p. 294

⁶⁸M. Sesti, cit. p. 75

⁶⁹E. Giacobelli, cit. p. 76

⁷⁰M. Sesti, cit. pp. 100-101

amnistie), il barone cerca di farsi disonorare e spinge la moglie Rosalia tra le braccia di un suo antico spasimante, il romantico pittore Carmelo Patané (che è a sua volta sposato e ha un paio di figli).

Il piano del barone riesce, sia pure con qualche complicazione: perché i due adulteri, anziché farsi cogliere in flagrante, se ne sono fuggiti dall'altra parte dell'isola; e così il pover'uomo si vede costretto ad andare a compiere la propria vendetta in trasferta, col rischio della premeditazione. Ma tutto va per il meglio: l'infedele Rosalia viene uccisa (al povero Patané ci ha pensato la consorte sua), l'eroico don Fefè si prende il minimo della pena, e dopo nemmeno tre anni eccolo tornare al paese accolto con tutti gli onori dall'intera popolazione.

Tutto è bene quel che finisce bene: mentre la tomba dell'infame adultera è ormai dimenticata da tutti, il vedovo non proprio inconsolabile può finalmente impalmare la dolce Angela. «La vita comincia a quarantanni» le confida a bordo dello yacht su cui trascorrono le vacanze. Ma la bella, la buona, la pura Angela sta già facendo piedino a un marinaio che li accompagna.

A più di dodici anni dal suo primo film siciliano, il mito della legge si rovescia nella messa in scena grottesca dell'impunità che essa produce perversamente, la credenza nella giustizia come forza universale in grado di redimere una società arcaica è sostituita dalla malizia immortale con la quale una società intera continua a perpetrare la barbarie dei propri costumi. [...] in *Divorzio all'italiana* il culto dell'incipit incalzante si trasforma in una sorta di precipizio ritmico, la ricerca di un'espressività fisiognomica nella costruzione caricaturale di volti e corpi, la tradizionale vocazione realistica si ribalta nell'imitazione sarcastica del costume. Ciò che cambia, soprattutto, è la dinamica del narratore, che si mescola come non aveva mai fatto prima con il punto di vista dei suoi personaggi, con la violenza e la frenesia del loro sguardo⁷¹.

Divorzio all'italiana nelle intenzioni originali non sarebbe dovuto essere una commedia: «nei primi abbozzi della sceneggiatura di Giannetti e De Concini, doveva essere un film drammatico vagamente ispirato al romanzo di Giovanni Arpino «Un delitto d'onore» (anche il titolo suonava diverso: «40 gradi all'ombra, delitto perfetto»)»⁷². Ma la paura di potersi ritrovare invischiati in un film che avrebbe potuto «conferire molte attenuanti al delitto di gelosia, facendolo apparire pur sempre un delitto d'amore»⁷³ fece sì che le coordinate della stesura venissero ritoccate: adottando i toni grotteschi della commedia, il racconto sarebbe stato ribaltato col fine di accusare, quindi, il maschio latino, ma soprattutto una legge assurda.

Il rovesciamento di fronte non potrebbe essere più totale. Il mito della legge è visto tutto in negativo, come in una fotografia capovolta, in cui le norme giuridiche sono mezzi per assecondare la strategia del desiderio. La famiglia diviene lo scenario di una congiura permanente, il territorio dell'appostamento e della sorpresa, della macchinazione e dell'obliquità. Il matrimonio è l'avamposto di una guerra di posizione in cui l'apatia e il sospetto sono chiamati a inscenare i rituali asfittici di una istituzione corrosa dall'interno, svuotata di significato.

Sin dalle prime immagini in cui il barone Cefalù guarda fuori dal finestrino l'accecante pianura e rievoca «le serenate del Sud, le calde, dolci, snervanti notti della Sicilia», il film trova la sua folgorante caratterizzazione nello scenario storico, geografico, antropologico in cui era arrivato il pretore di *In nome della legge* e da cui se ne erano andati gli zolfatari di *Il cammino della speranza*. Ma il ritorno in Sicilia è ora un motivo di una nuova scoperta, di un rapporto completamente diverso. La «Sicilia frontiera sociale» cede secondo Sciascia alla «Sicilia frontiera passionale»: «la materia passionale vi è deliziosamente rovesciata sotto i segni dell'eros comico brancatiano». La coincidenza assoluta con lo scenario siciliano non circoscrive il film all'ambito regionale, ma è anzi il tramite per il suo allargamento nazionale, per assicurarne il significato universale, dal momento che Germi è convinto che «in Sicilia tutti i difetti, le remore, gli errori della società italiana si ingigantiscano e si esasperino». «La Sicilia si fa teatro di una commedia della società italiana», dice ancora Sciascia. «La Sicilia vi è come pretesto o, più esattamente, come una specie di palcoscenico in cui una vicenda reale ma paradossalmente articolata trova quegli elementi di paesaggio, di architettura, di clima che

⁷¹Ibidem p. 230

⁷²E. Giacobelli, cit. p. 76

⁷³Ibidem, p. 77

servono ad esasperarla».

Straordinaria è in tutto il film la capacità di identificazione spaziale, l'attitudine felicissima a far lievitare gli spazi fisici in cui si svolge il racconto, dalle grandi sale vuote del palazzo avito alle stanze che rimandano una all'altra come in un cannocchiale, dalle imposte socchiuse in cui gli occhi osano e si ritraggono alle veneziane che si alzano e si abbassano in un arrembiare di esibito voyerismo, dal cortile che si affaccia sull'ala requisita dell'ex-massaro via via fino alla grande piazza deserta, alle strade provinciali in cui le automobili convivono con i muli, agli affollati andirivieni del passeggio domenicale, in cui il gioco illusionistico del barocco teatralizza lo spazio, generalizza lo spettacolo, cosicché siamo tutti attori, non c'è più distinzione tra pubblico e palcoscenico. Nel rimbalzo tra spazi chiusi e spazi aperti, tra talamo e tribunale, apatia e rêverie, palazzo e passeggio, moglie e amante, amante della moglie e moglie dell'amante, lo scenario si restringe nel caldo torrido, nel torpore appiccicoso in cui divampa il desiderio, e si allarga nella proiezione-evento di *La dolce vita*, che stigmatizza icasticamente le grazie di Anita Ekberg, «un mammifero di lusso ma senz'anima», nell'omelia del parroco sul malcostume, a cui fa pendant l'allocuzione comunista con la risposta fulminante e laconica degli indigeni: «Puttana! Puttana!».

La coerente “negatività” del film non potrebbe essere più intransigente e compatta, tutta risolta nella trasfigurazione grottesca e nell'umore sarcastico con cui mette in scena l'ossessione erotica del protagonista, dando al suo delirio distruttivo la forma di un'allucinazione prolungata all'infinito. La forza della rappresentazione deve molto all'intreccio vivacissimo dei piani narrativi, degli imprestiti e delle citazioni dei generi, dall'horror al romanzo d'appendice, dall'avventura coloniale al melodramma passionale: dall'orrorosa macelleria dei sogni ad occhi aperti con cui il barone vagheggia l'eliminazione della moglie alle lettere di Carmelo Patané che rievocano il romantico appuntamento tra i ruderi, l'eroica epopea del podismo forzato di El Alamein, il trasalimento sotto il cappuccio nella festa dei ceri, via via, fino all'episodio di Mariannina Terranova, una sorta di esemplare “cause célèbre” presentata in chiave di melodramma, quasi un feuilleton nel feuilleton.

Né va trascurata la tessitura sonora che intreccia le voci in campo e le voci off, le urla e gli schiaffi provenienti dalla casa dell'ex-massaro, le compiaciute assonanze e le rotonde sottolineature dell'oratoria del grande avvocato, i monologhi farneticanti di don Fefé, il vuoto almanaccare pseudo-filosofico di Rosalia, gli andirivieni delle voci del registratore, le variazioni della canzone popolare e della marcia funebre che tornano a più riprese nel corso del film. Non è meno significativo il gioco della scrittura che anima il balletto sconsiderato e invadente delle lettere anonime, cifrati crittogrammi della messinscena delittuosa, in cui il barone con un un senso eroico di strumentale autoflagellazione sprofonda «giù, sempre più giù nel pantano fino al collo», un gioco della scrittura in cui non è eccessivo vedere una sorta di regia nella regia⁷⁴.

“Si calcola che nel periodo in cui il film veniva realizzato, i delitti d'onore che usufruivano di una pena da tre a sette anni (contro quella dai venti anni all'ergastolo per l'omicidio comune), fossero più di mille all'anno”⁷⁵.

Divorzio all'italiana va collocato all'interno di una storia inconfondibilmente politica. In un'intervista televisiva rilasciata nei primi anni '60– che oggi appare nel documentario di Sandro Lai, *Pietro Germi. Un uomo all'antica* (Cinema senza tempo, Rai, 2001) – alla domanda del giornalista che gli chiedeva perché il cinema italiano avesse abbandonato l'impegno del lontano dopoguerra, Germi rispondeva:

Probabilmente per la legge della minima resistenza; nel nostro codice esiste ancora il reato di vilipendio, cioè a dire che è molto difficile fare un film che critichi la polizia, la magistratura, l'esercito [...]; tutte queste istituzioni che costituiscono l'ossatura della nostra civiltà sono tabù [...] intoccabili. Si può finire in galera se si toccano queste istituzioni [...]; quindi è abbastanza naturale che l'inventività [...] degli uomini di cinema [...] si sia indirizzata verso quella che era la strada che offriva la minima resistenza⁷⁶.

⁷⁴O. Caldiron, cit. pp. 16-17-18-19

⁷⁵Ibidem

⁷⁶S. Lai, *Pietro Germi. Un uomo all'antica* (Cinema senza tempo, Rai, 2001)

Come detto precedentemente, il film doveva essere un dramma e non una commedia; la scelta di adottare un tono comico-grottesco era funzionale a rientrare in quella strategia della minima resistenza. Secondo quanto detto da Geremi, l'obiettivo reale della pellicola era quello di sostenere le istanze divorziste che faticosamente si stavano facendo strada nel paese⁷⁷.

La battaglia per il divorzio era iniziata molto tempo prima: nel 1958 il deputato socialista Luigi Renato Sansone aveva presentato per la seconda volta alla Camera un progetto di legge, tentativo anche questo andato fallito. Geremi prese parte a diversi incontri pubblici accanto a Sansone [...]. La sua posizione è chiara, tuttavia deve fare i conti con resistenze che non sono solo di natura politica: i sondaggi Doxa dell'epoca restituivano l'immagine di un paese per la gran parte contrario al divorzio⁷⁸.

Attraverso uno scudo-schermo, l'articolo 587 del Codice penale allora in vigore, che legittimava il delitto d'onore attraverso un significativo sconto di pena, Geremi e la sua équipe si mobilitarono a favore di quelle istanze divorziste e diressero un attacco contro quelle istituzioni-tabù che in quegli anni dichiaravano guerra al cinema italiano per bocca del ministro dello spettacolo, il democristiano Umberto Tupini:

è con vivo rammarico che vado constatando [...] un indirizzo della produzione cinematografica [...] di oggetti malsani e scandalosi [...]. pertanto mi rivolgo alla S.V. perché voglia rendere noto all'ambiente dei produttori che a partire da questo momento sarò severissimo in materia di censura, rivedendo in pieno i criteri per me di eccessiva larghezza usati fino a questo momento dalle commissioni di censura⁷⁹.

L'impegno civile, così, minacciato dalle istituzioni repubblicane, non venne meno nel cinema di Geremi:

La teoria della "minima resistenza" risponde dunque a istanze diverse: richiede delle tecniche di individuazione del potere, che può manifestarsi tanto nelle sedi istituzionali che in luoghi meno ortodossi; prevede l'identificazione di zone indifese, dove le maglie del sistema e del sentire comune sono più larghe e le resistenze minori; implica l'exasperazione dei paradossi per combattere temi e argomentazioni nel discorso pubblico, ritenuti in partenza inaccettabili. Insomma, la legge della minima resistenza impone di esplorare tutte le potenzialità dell'obliquità, tutte le sfumature dell'ambiguità⁸⁰.

Muovendosi all'interno di una realtà fittizia che, per i mutamenti economici, culturali e sociali in atto ai tempi della distribuzione della pellicola, risulta anacronistica nella sua cristallizzazione di mera rappresentazione, e sfruttando, così, le semplificazioni che sfociano negli stereotipi,

Fefè-Mastroianni vagheggia un mondo nuovo, aperto, libero, ma si muove pur sempre dentro l'orizzonte tradizionale, nel quale tutte le prerogative della supremazia maschile sono esercitate dal ferreo controllo sociale del paese siciliano, Agramonte (il set è Ispica). Pertanto, la soluzione sovvertitrice, è perseguita con metodi tradizionali: dimostrare la colpa della moglie e ucciderla. Per sorreggere l'impianto narrativo, anche Rosalia è una concentrazione di stereotipi: brutta, baffuta, ignorante. In pubblico si dimostra pudica e timorata di dio, nell'intimità del talamo si rivela sessualmente desiderosa di insistenti attenzioni. Tutti gli altri personaggi e il contesto ambientale sono anch'essi costruiti in modo da delineare una Sicilia proverbiale, chiusa e bloccata dai pregiudizi⁸¹.

⁷⁷T. Masoni, P. Vecchi, *Commedia, meridione e un po' di musica*, «Cineforum», 186, agosto 1979

⁷⁸M. Comand, «*Geremi politico: Divorzio all'italiana e la strategia della minima resistenza*», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 132

⁷⁹*Censura e spettacolo in Italia*, numero speciale de «Il ponte», 11, novembre 1961, pp. 1549-1550

⁸⁰M. Comand, «*Geremi politico: Divorzio all'italiana e la strategia della minima resistenza*», in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), cit. p. 132

⁸¹M. Bolognari, *La Sicilia riflessa. Immagine e rappresentazione attraverso il cinema, la fotografia e la letteratura*, in «Humanities» 6

5 Sedotta e abbandonata: ultima tappa siciliana

Il film successivo, ambientato ancora in Sicilia, prendeva di mira un altro articolo, l'articolo 544 del codice penale che recitava: «Per i delitti preveduti dal capo primo e dall'articolo 530, il matrimonio, che l'autore del reato contragga con la persona offesa, estingue il reato, anche riguardo a coloro che sono concorsi nel reato medesimo; e, se vi è stata condanna, ne cessano l'esecuzione e gli effetti penali». In altre parole ammetteva la possibilità di estinguere il reato di violenza carnale, anche ai danni di minorenni, qualora fosse stato seguito dal cosiddetto "matrimonio riparatore", contratto tra l'accusato e la persona offesa; la violenza sessuale era, così, considerata oltraggio alla morale e non un reato contro la persona.

Appena due anni dopo l'uscita del film, va ricordato che in Italia, e in particolare in Sicilia, la questione del matrimonio riparatore occupò le pagine di cronaca per la coraggiosa opposizione di Franca Viola a contrarre matrimonio con un uomo d'onore che aveva abusato di lei⁸².

Il film, *Sedotta e abbandonata*, che si sarebbe dovuto chiamare, secondo la sceneggiatura, *L'onore degli Ascalone*, è del 1963 e nasce da un soggetto di Germi e di Luciano Vincenzoni; per la sceneggiatura i due soggettisti si avvalsero dell'aiuto dei padri della commedia all'italiana Age e Scarpelli; la produzione venne curata da Franco Cristaldi per la Lux-Vides (Roma) – C.C.F. (Paris).

In un paese della provincia di Caltanissetta la sedicenne Agnese, figlia di don Vincenzo Ascalone, "uomo d'onore", viene sedotta e messa incinta dal fidanzato di sua sorella Matilde, Peppino Califano. Benché la ragazza si sia ben guardata dal parlarne in famiglia, il padre intuisce l'accaduto da un biglietto trovato in bagno: dopo aver riempito di botte la figlia diletta, risale anche al seduttore, riempie di botte pure lui e poi gli ordina di "riparare" sposando al più presto Agnese. Quindi provvede a trovare un fidanzato anche per Matilde (la scelta cade su un barone decaduto e in bolletta, che naturalmente non può non accettare).

Ma Peppino, dopo averci ben riflettuto, si rifiuta di sposare Agnese: non è più illibata, gli si è concessa con troppa facilità («L'uomo ha il diritto di chiedere, la donna ha il dovere di rifiutare») sentenza il padre del seduttore, che pure passa per il progressista della famiglia). Don Vincenzo, furibondo, medita di vendicare l'onore della figlia (e più che altro il proprio) facendo uccidere Peppino dall'unico figlio maschio, Antonio; ma quest'ultimo, al momento buono, preso dalla paura, anziché sparare al seduttore della sorella si limita a scagliargli la pistola addosso. Arriva la polizia e finiscono tutti in pretura, costretti ad ammettere tutto ma decisi a non far trapelare niente fuori da quelle quattro mura.

Peppino comprende che per non finire in galera dovrà sposare Agnese, perché così vogliono i suoi genitori e anche la legge italiana («Rapimento, violenza carnale...il matrimonio cancella ogni cosa, anche meglio di un'amnistia»). Tuttavia, per giustificare le nozze agli occhi della gente, gli Ascalone decidono di organizzare un "rapimento" di Agnese ad opera dello stesso Peppino. Tutto sembra andare per il verso giusto, la messinscena funziona e quasi convince i paesani; ma, al momento di accettare il matrimonio davanti al pretore, Agnese scoppia a piangere e morde il promesso sposo, lasciando intendere che maritarsi non sia precisamente la sua volontà.

Questa volta è lo stesso don Vincenzo a rischiare l'incriminazione: per minacce, maltrattamenti e circonvensione di minori. La voce si sparge per tutto il paese, le malelingue hanno finalmente di che parlare, Agnese viene colta da allucinazioni persecutorie e don Vincenzo è colto da un infarto sul portone di casa. La ragazza, a questo punto, si convince ad accettare Peppino come sposo, mentre don Vincenzo muore, ma di nascosto da tutti, per non compromettere la cerimonia. La sorella, Matilde entrerà in convento e il suo barone tenta il suicidio, ma senza riuscirci. Don Vincenzo Ascalone può dormire tranquillo nel cimitero del paesello, sotto un busto di marmo dove è scolpita l'epigrafe «Onore e famiglia».

Il finale previsto inizialmente dagli autori era diverso. Dopo il primo rifiuto del matrimonio riparatore, ad Agnese veniva posto un ultimatum: o ti sposi o ti fai monaca. Dovendo proprio scegliere, lei scappava di casa e se ne andava al Nord, a fare la benzinaia in un autogrill (alla

(2014), p. 13

⁸²<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/franca-viola/>

fine si fermava casualmente al suo distributore l'ex fidanzato, in luna di miele con la moglie; e vedendola lì, discinta, sicura di sé e con un lavoro proprio, commentava insieme alla casta sposina: «Tutte puttane, queste ragazze del Nord»). Ma questa volta Germi stesso non era convinto del finale; e così dopo mesi di discussioni, si arrivò a quello attuale: indubbiamente più pessimistico (uno di quei “lieti fini” da commedia all'italiana che sono molto più amari di quelli non lieti), anche se a dire il vero un po' ridondante⁸³.

Agnese, vittima ribelle, alla fine resta legata ai doveri familiari e religiosi accettando di fatto l'ambiente in cui vive. Matilde, la sorella, è anche lei vittima: a differenza di Agnese in lei non c'è nessun accenno di ribellione, anzi, si mostra sempre condiscendente verso la famiglia. Per questo è più vicina alle altre figure femminili: le madri che partecipano alla messa in scena in Pretura dove, ad esclusione di Agnese, tutti mentono; gli ipocriti comportamenti pubblici (la sfilata familiare, il finto rapimento, l'uscita dalla Pretura e il matrimonio finale).

A dominare il film è però don Vincenzo – Saro Urzì vinse il Nastro d'argento quale miglior attore protagonista – il padre padrone che domina gli altri senza lasciar loro alcuno spazio di libertà. È imperioso, autoritario, violento, dispotico, bugiardo e impostore.

Nelle rare volte che i siciliani sono descritti e analizzati da vicino, come esseri socialmente rilevanti, appaiono in palese contrasto con il paesaggio arcadico, i monumenti greci, la religiosità cristiana. Essi sono violenti, incolti, superstiziosi. I siciliani diventano uno stereotipo, nel quale si specchia un certo orientalismo nord europeo (Said 1991), per esempio, quando vengono rappresentati come popolazione dalla doppia morale⁸⁴.

Se *Divorzio all'italiana* è un film cattivo-cinico, *Sedotta e abbandonata* risulta essere, senza dubbio, più estremo nelle definizioni dei caratteri maschili e femminili.

“Il conflitto tra desiderio individuale e norme collettive, caos soggettivo e reticolo istituzionale (la famiglia, la società lo Stato), viene amplificato da un potere formale di rappresentazione che raddoppia il profilo di ogni figura trasformandola in un caricatura irresistibile e sconcertante; ma allo stesso tempo trasmette, attraverso questo stesso potere formale che si fa comunicazione vivissima, nevrotica, sanguigna, una concezione della vita e del mondo a tratti devastante”⁸⁵.

Il contesto di questa messa in scena per preservare l'onore familiare è caratterizzato da costumi, consuetudini arcaici in una società retrograda e immobile.

La piazza, come ne *In nome della legge* e in *Divorzio all'italiana* è il luogo deputato alla messa in scena, alla rappresentazione di vizi privati e pubbliche virtù: dal processo collettivo contro gli omertosi, passando per le corna fino alle questioni d'onore.

Ancora una volta Germi si serve della Sicilia per svelare l'Italia degli anni Sessanta, denunciando la condizione della donna nella società e nella famiglia; restituendoci il ritratto di una vittima – ma, appianando le divisioni di genere, la vittima è la società tutta - di un rapporto iniquo che difficilmente può essere scardinato⁸⁶.

“Nonostante le pressanti proposte dei produttori, Germi in Sicilia non tornerà più”⁸⁷. L'immobilità dei paesaggi e dei personaggi, le assurdità dei costumi isolani, troveranno collocazione, nel film successivo ambientato in Veneto.

⁸³E. Giacobelli, cit. pp. 85-86

⁸⁴M. Bolognari, cit. p. 11

⁸⁵M. Sesti, cit. pp. 109-110

⁸⁶Limitare e circoscrivere questi arcaici costumi alla Sicilia offre degli indubbi vantaggi all'analisi storica: gli articoli di Giuliana Saladino, veri e propri esempi di saggi sociologici più che giornalistici, restituiscono indispensabili pagine di storia – dalla scoperta collettiva del corpo all'emancipazione per i diritti civili. Cfr. G. Saladino, *Chissà come chiameremo questi anni*, Sellerio editore, Palermo, 2010

⁸⁷E. Giacobelli, cit. p. 88

Le costanti sociologiche e storiche, evidentemente, sono le stesse di tutto il genere: il drastico mutamento del paesaggio da una società contadina millenaria a un paese industriale, l'osservazione ravvicinata del presente e della realtà contemporanea sotto l'angolazione privilegiata del conflitto tra nuovi modelli (e mitologie) e tradizionali capacità di simulazione e adattamento, il trattamento in chiave comica di un argomento che potrebbe analogamente essere affrontato in chiave tragica. Da una parte, dunque, una trasformazione oggettiva e materiale di portata irripetibile per mezzo della quale l'avvento di una società che promette il benessere per chiunque diventa improvvisamente ciò che definisce, e condiziona, ogni osservazione della realtà; dall'altra, invece, i limiti di questa trasformazione e l'incapacità individuale e sociale di esserne all'altezza. [...] C'è sempre in agguato un piccolo vortice drammatico in questo cinema, che mentre mostra per la prima volta nella storia grandi masse accedere alla sicurezza della soddisfazione dei bisogni primari (appagamento alimentare e sessuale), ne mette in luce la profonda improvvisazione nell'accettare i nuovi valori di una moderna società democratica e il rischio di abbandonare definitivamente quelli antichi, al riparo dei quali si consumavano le chances limitate di sopravvivenza e affermazione che il passato offriva⁸⁸.

Indubbiamente, *Germi*, attinse e venne notevolmente influenzato da quella costruzione stereotipata dell'identità siciliana che si era sviluppata nel corso dell'età moderna⁸⁹ e che nell'immediato dopoguerra sarebbe stata riproposta con insistenza. Come evidenziato, è evidente l'intento e la capacità del regista di usufruire e canalizzare questi *topos* col fine di creare opere spettacolari e, nonostante le incessanti stereotipizzazioni, innovative, ora romanzesche, ora grottesche.

La Sicilia orientalista, infatti, percepita dalla cultura continentale è pressoché onnipresente nei film presi in esame. Il paesaggio, ricalcando i canoni di questa costruzione, ricopre il ruolo di protagonista: naturale e artefatto, assoluto e lugubre, in rapporto simbiotico con la società che vi si è sviluppata, ha il potere di condizionare l'uomo che vi si inserisce tanto da farlo scomparire, rigettarlo, farlo delirare, renderlo capace di macchinazioni rapaci e, infine, di auto-rigenerarsi in modo imperituro.

⁸⁸M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini & Castoldi, Milano, 1997, p. 105

⁸⁹Cfr. M. Bolognari, cit., p. 8