

GIAN PIERO BRUNETTA

**Un'Unità problematica. Il cinema italiano  
tra celebrazioni e pentimenti**

<sup>1</sup> Alessandro Blasetti,  
*Cinema e storia.*  
Amministrazione  
Comunale di Ferrara,  
Ferrara 1960, p.14.

Il Risorgimento è, senza dubbio, il luogo di memoria privilegiato attorno a cui si è tentato di costruire la mitologia di fondazione del nuovo Stato italiano. L'arco di tempo che va dai moti carbonari alla Prima Guerra Mondiale è diventato una sorta di serbatoio mitico a cui tutti – individui e gruppi politici – si sono rivolti, a cavallo tra Ottocento e Novecento, in cerca di una legittimazione della propria identità e degli ideali di cui si facevano portatori. Il periodo si è prestato ad usi plurimi dimostrando una capacità di inclusione e interazione con una molteplicità di forze non paragonabile ad altri momenti del passato.

La varietà delle posizioni in conflitto tra loro, la monumentalizzazione di figure ed eventi hanno trovato posto nel cinema italiano fin dal suo atto di nascita nel 1905 con **La presa di Roma**. Il cinema è apparso, a chi ne ha scoperto subito le possibilità, come un inedito potente mezzo per la costruzione e la trasmissione della nuova idea di Nazione, non scissa dall'orgogliosa esibizione e narrazione visiva della Storia anteriore e dei suoi fasti nel corso dei secoli.

La via maestra intrapresa fin dal primo cinema per raccontare la Storia del Risorgimento nei suoi aspetti militari e ideali, nei suoi momenti memorabili e nelle sue figure fondative, Garibaldi *in primis*, si potrebbe definire come ideologico-pedagogizzante. Una Storia da raccontare nel segno dell'armonia e convergenza di ideali, della "cavalcata eroica", pur nella diversità delle posizioni e metodi adottati dai vari soggetti e protagonisti. Un'idea che ha tenuto insieme la rappresentazione per tutti gli anni del muto e che trova agli inizi del sonoro il suo punto più alto in **1860** (1934) di Alessandro Blasetti, il film più costruito su un'interpretazione e uno sguardo unitari, anche se – davanti allo sguardo di Carmeniddu, il protagonista – si materializza assieme alla Storia presente, quella secolare, fatta di violenza e sopraffazioni, di partecipazione passiva all'evolversi delle vicende storiche. La rivendicazione del *picciotto* nel finale del film ("Garibaldi *ha dittu ch'amu fatto l'Italia*"), unita alla didascalia prevista nella sceneggiatura originale con la parola "Italia!", ripetuta tre volte in ordine crescente, fa sentire al tempo stesso il suo senso di appartenenza al corpo nazionale e la forte pulsione del regista verso un'idea di Nazione tenuta insieme da ideali comuni, al di là delle molte diversità, dialettali e geografiche. "La cosa che mi rende più fiero di **1860** – ha dichiarato Blasetti – è d'aver associato il parmigiano che parla col toscano, col romano, col siciliano"<sup>1</sup>.

<sup>2</sup> Giovanni Lasi e  
Giorgio Sangiorgi  
(a cura di),  
*Il Risorgimento nel  
cinema italiano*, Edit  
Faenza, Faenza 2011.

Nonostante la spinta blasettiana però il Risorgimento non ha mai dato vita ad una vera epopea cinematografica e la somma successiva di tutti i racconti risorgimentali non ha mai veramente contribuito, né ha tentato di farlo, alla creazione di una memoria condivisa.

Anzi, a partire dalla Storia dell'Italia repubblicana la visione cinematografica del Risorgimento sarà dominata – da **Senso** di Luchino Visconti al recente **Noi credevamo** di Mario Martone, passando per i fratelli Taviani di **Allonsanfán** e **San Michele aveva un gallo** e Florestano Vancini di **Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato** – dall'interpretazione gramsciana del Risorgimento come rivoluzione fallita per la mancata partecipazione delle masse contadine alla costruzione della Nazione. Una visione fondata non più sulla ricerca di denominatori e di uno spirito comune, come era avvenuto nella rappresentazione dei film che guardavano alla Storia d'Italia nell'ottica crociana o gentiliana, o dello storico dell'"Italia in cammino", Gioacchino Volpe, quanto piuttosto sulla messa in evidenza dello scontro di classe, di ideologie, di mentalità. "Il Mezzogiorno – scriveva d'altronde Bixio alla moglie dopo aver riportato l'ordine a Bronte giustiziando i rivoltosi che si battevano in nome della legalità – è un paese che bisognerebbe distruggere, e mandarli in Africa a farsi civili". E ai conflitti, alle ferite, all'incomunicabilità, al senso di sconfitta, al tradimento degli ideali, agli elementi di separazione, si potrebbe ricondurre una buona parte della produzione cinematografica ispirata a precisi avvenimenti storici legati al Risorgimento, alle guerre, ai modi, in molti casi simili ad una vera e propria guerra civile, in cui avviene la liberazione (o la conquista) del Sud, insomma alla rappresentazione dell'Italia all'alba e nei primi decenni dello Stato unitario.

La presenza costante e continua di alcuni *livres de chevet*, ritenuti indispensabili a illuminare l'interpretazione di determinati argomenti e momenti, cercando di andare alle radici delle attuali divisioni del Paese, non sempre si rivelerà come un valore aggiunto o un elemento risolutivo. In alcuni casi anzi risulterà un peso o un accessorio visibile, non ben giustificato dalle ragioni drammaturgiche e narrative. È il caso dell'etichetta gramsciana, appiccicata a forza e in modo non del tutto comprensibile alle scene di battaglia e post-battaglia di Custoza di **Senso**, scene peraltro sottoposte anche ai fuochi della censura che non servono a chiarire le ragioni oscure del cuore e a contestualizzare meglio il significato della passione travolgente e distruttiva della contessa Serpieri per il tenente Franz Mahler.

Un recente e meritorio censimento della filmografia a soggetto risorgimentale<sup>2</sup> ha schedato una sessantina di film muti e ben settantacinque film sonori, individuando in tutta questa produzione una comune distopia dello sguardo, un modo diffuso di guardare al passato per parlare sempre e comunque del presente e accomunata, da un certo momento in poi, dal senso di Storia da riscrivere (vedi fin dal titolo **Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato**), di rappresentazione di ideali traditi, di perdita di fede, di occasione rivoluzionaria fallita, di violenze esercitate da tutti i soggetti storici in campo. Da Rossellini in poi sembra diffondersi un senso fobico nei confronti del pericolo di una rappresentazione del Risorgimento in toni apologetici o retorici, per cui l'accentuazione degli elementi di scontro agisce come un antidoto ideologico contro la paura dell'agiografia. In questo senso si potrà anche tener conto, per misurarne il peso e le

<sup>3</sup> La scheda, scritta come omaggio conclusivo nel volume in ricordo di Sergio Raffaelli, storico della lingua italiana e della lingua del cinema scomparso nel 2010, è apparsa in Enzo Caffarelli e Massimo Fanfani (a cura di), *Lo spettacolo delle parole*, Società Editrice Romana, Roma 2011.

spinte in direzione unitaria o di conflitto, di alcuni intellettuali e scrittori nella redazione delle sceneggiature di opere che ricostruiscono per lo schermo, come pietre miliari, la storia del processo di unificazione dagli anni '30 in poi. Penso alla presenza di Emilio Cecchi in *1860* di Blasetti e in *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, al contributo di Federico Fellini e Tullio Pinelli alla sceneggiatura di *Il brigante di Tacca del Lupo* di Pietro Germi, a Giorgio Bassani sceneggiatore di *Senso*, ad Antonello Trombadori e Diego Fabbri come rappresentanti del compromesso storico tra opposte istanze ideologiche nella concezione di *Viva l'Italia* di Rossellini, a Leonardo Sciascia e Fabio Carpi sceneggiatori di *Bronte* di Vancini, a Giancarlo De Cataldo, ma anche ad Adriano Sofri in *Noi credevamo* di Martone.

Del fatto che una lettura in controtuce dei film risorgimentali di epoche diverse consenta di respirare e capire bene il clima culturale e ideologico del periodo in cui sono stati realizzati – che sia l'Italia in guerra tra il 1915 e il 1918, o quella del fascismo o della Guerra Fredda, del '68, o degli "anni di piombo" – sono convinto da tempo. La possibilità di muoversi lungo questa strada è semplice e può dare ancora buoni, se non ottimi, risultati. Purtroppo, anche andando indietro lungo più decenni, i lavori significativi sono pochi, in prevalenza a carattere descrittivo, e soffrono di anemia di globuli storiografici. Tanto che l'unico contributo recente degno di segnalazione, oltre alla citata schedatura filmografica, è una recensione a firma di Mario Isnenghi per *Noi credevamo*.<sup>3</sup>

A chi voglia affrontare il territorio con l'aiuto di strumenti di una buona e ben attrezzata storiografia è indispensabile in ogni caso considerare gli insiemi prodotti in epoche diverse come parte di uno spazio topologico più complesso, legato non solo alla rappresentazione di personaggi come portavoce e specchi riflettenti di ideologie e ideali che rimbalzano tra l'Ottocento e il Novecento, ma anche alle connessioni e ai nodi della rappresentazione socio-culturale della Storia e della vita dell'Ottocento in tutte le sue manifestazioni e dei modi di fissarla e trasmetterla all'immaginazione delle generazioni successive.

Se ci si libera, anche solo in parte, dal peso dei vincoli ideologici accettati perché facenti parte dello spirito del tempo, o imposti da committenze o scelte di campo precise, o ricorrenze celebrative e comunque importanti nel giustificare, in quel momento, l'orientamento tematico, si impone una riflessione sull'Ottocento come mondo su cui non è mai calato l'oblio e da cui abbiamo ereditato vari patrimoni diversamente dissipati o messi a frutto nel tempo. Un mondo a cui si è rimasti legati quasi da legami ombelicali. Questo mondo, rispetto ad altre epoche, appare come esemplare e prossimo, in quanto ci aiuta a guardarci allo specchio, a confrontarci e misurarci con i nostri ideali, le nostre radici e le nostre attese. E a capire molte realtà del presente, a muoverci nel tempo con libertà e riconoscimento del potere di molti registi di infondere vita a vicende in cui gli elementi della somiglianza e dell'identità non sono inferiori a quelli della differenza. E ancora ad assumere il punto di vista o ad interrogarci sulle percezioni di determinati personaggi dell'epoca dei fatti rappresentati.

L'Ottocento come contenitore di modelli e ideali, come vaso di Pandora dei mali dell'Italia del secolo successivo, di fatto, ha esercitato un'"attrazione fatale" e non casuale e rapsodica su molti registi. Nei pressi della Seconda Guerra Mondiale, per esempio, la rappresentazione ottocentesca è parsa così invasiva e dilagante da dare l'impressione a molta critica di rappresentare e indicare sullo schermo, nel

<sup>4</sup> Vittorio Calvino, "Frenesia dell'Ottocento", «Lo schermo», 1942.

<sup>5</sup> Da un'intervista concessa all'autore per un documentario su Torino e il cinema in occasione della Mostra del Castello di Rivoli *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Torino 1993.

modo più elegante e pericoloso, un elemento deviante, una via di fuga dal presente, un modello troppo romantico e femminilizzante per l'Italia che stava andando a fianco della Germania alla conquista del mondo. Vittorio Calvino così denunciava l'*overdose*, in tempi di guerra, di soggetti in costume ottocentesco, tratti da opere letterarie italiane e straniere: "Le biblioteche, le bancarelle di libri usati sono esplorate senza tregua, con l'affanno disordinato dei cani da tartufi che seguono nel terreno le tracce dei preziosi tuberi. A giudicare dai programmi delle case di produzione – scrive l'autore – per molti mesi non vedremo che tube e crinoline in tutte le salse e in tutte le sfumature del costume dal Quarantotto al Novanta. In fondo questi fantasmi in tuba e crinolina appartengono a un tempo ormai remoto e le passioni e vicende di questo mondo scomparso sempre meno destinano al nostro cuore un palpito d'interesse ora che vertiginosamente si vive e si muore"<sup>4</sup>.

Oggi, se ripensiamo alla percezione, rappresentazione e uso della seconda parte dell'Ottocento da parte del cinema italiano nel corso della sua Storia repubblicana, è possibile capirne e disegnarne, come in un algoritmo tutt'altro che lineare, la prevalenza o compresenza di alcuni presupposti, influenze, ragioni ideologiche, culturali, antropologiche che ci consentono una sorta di doppia immersione nella Storia rappresentata: una Storia da una parte riletta in trasparenza trovando concordanze e analogie tra ieri e oggi, e dall'altra rivissuta profondamente dall'autore, dai suoi sceneggiatori e da molti suoi collaboratori. Basti pensare al ruolo di scenografi e costumisti come Gino Sensani, Guido Fiorini, Gastone Medin, Maria De Matteis, Nino Novarese, Piero Gherardi, Piero Tosi, che lavorano con ottiche che puntano all'ibridazione e unificazione delle forme e linguaggi, che cercano di coinvolgere tutti i sensi dello spettatore per condurlo a una piena immersione quasi fisica nella vita e cultura materiale del periodo.

In particolare la ricostruzione cinematografica dell'Ottocento ha trovato non pochi cantori che si sono mossi in senso antiorario spinti, quasi dal bisogno della bilocazione, dall'esigenza di guardare al passato per trovare le chiavi e le risposte più adatte alla comprensione di un presente di cui si teme di perdere le chiavi di lettura, nonché da ragioni autobiografiche e dal sentirsi, in certi momenti – culturalmente, sentimentalmente e idealmente – più vicini a quell'epoca che all'oggi. "Io sono un uomo dell'Ottocento – confessava Mario Soldati – penso come un uomo dell'Ottocento, vivo come un uomo dell'Ottocento..."<sup>5</sup>. Visconti, in alcune delle sue opere, ha dato il meglio di sé proprio nella rappresentazione del tramonto di alcune realtà e figure ottocentesche di cui si sentiva figlio ed erede e da cui non riusciva a scindere il punto di vista. Da *Il Gattopardo* in poi la sua presenza è implicita in tutti i film: Visconti rivive nel proprio immaginario la cultura di un'epoca. Mentre altri registi, tra gli anni '60 e '70, procederanno al recupero di una memoria collettiva e popolare perdute (da *Novecento* di Bernardo Bertolucci a *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi), Visconti si sente investito del dovere di non disperdere il patrimonio di memoria che la sua classe gli ha trasmesso. In questo senso ne diviene il cantore più legittimo e autorizzato. *Il Gattopardo*, tratto dal romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, nelle intenzioni del regista non vorrebbe essere solo una trascrizione spettacolare e una sfarzosa ricostruzione d'epoca. C'è, tra i suoi tanti obiettivi, quello di interessarsi ai modi in cui si è formata l'Italia secondo una prospettiva in parte antitetica in parte complementare a quella del Rossellini di *Viva l'Italia*.

<sup>6</sup> Bisogna cominciare a osservare in un'ottica unitaria i diversi modi con cui le cinematografie tentano di ricostruire il passato prossimo.

<sup>7</sup> Mario Martone, *Noi credevamo*, Bompiani, Milano 2010, p. XLIII

Visconti torna in Sicilia a quindici anni di distanza da *La terra trema* per penetrare nel palazzo del principe Salina a Palermo e mostrare la grandezza e decadenza di una civiltà al crepuscolo e il costituirsi di uno Stato unitario sulla base di un rimpicciolimento delle dimensioni culturali, sociali, ideali e morali e di nuovi e necessari compromessi politici.

Proprio prendendo come riferimento ideale i film risorgimentali di Visconti e senza voler considerare in maniera dominante la scelta ottocentesca come un luogo per eccellenza di scontro di idee e ideologie, terreno di coltura di tutte quelle che saranno le linee di sviluppo ideologiche del secolo successivo, la ricostruzione dell'Ottocento sullo schermo, sembra smentire clamorosamente le parole con cui Proust riteneva il cinema stesso incapace di restituire l'insieme di sensazioni tattili, visive, uditive, dell'odorato e del gusto, che ci investono in un'ora qualsiasi della nostra vita.

I registi, gli scenografi, i costumisti, gli operatori che hanno dato vita a figure ed episodi della Storia ottocentesca italiana, ma anche europea,<sup>6</sup> hanno quasi sempre cercato di ritrovare – al di là di un senso politico e ideologico preso a prestito dall'interpretazione storiografica *mainstream* del periodo – anche lo spirito, l'anima del momento rappresentato basandosi su rigorose ricerche iconografiche (da Alessandrini a Soldati, da Visconti a Bolognini, da Scola a Martone). Oltre ad ambienti, abiti, fisionomie ispirati ai più svariati repertori e fonti iconografiche, le immagini hanno cercato di cogliere e trasmettere, in modo sinestetico, il profumo dell'epoca, il calore delle emozioni, la potenza travolgente delle passioni, l'odore del sangue, degli scontri a fuoco e del sudore dei corpi avviluppati sotto le lenzuola, gli odori della campagna in primavera, la possibilità di trasferire dalla tela del pittore a quella dello schermo le lezioni della luce e del colore degli impressionisti e dei macchiaioli, della cultura simbolista, preraffaellita e decadente. "Il film di Soldati – ha affermato Martone a proposito di *Piccolo mondo antico* – ha una magnifica forza di realtà dei luoghi, dei rapporti tra i personaggi. Respiri il secolo proprio nella sua quotidianità, un vero scavo interiore"<sup>7</sup>.

In quest'ottica possiamo dire che il cinema italiano ha guardato agli anni compresi tra la metà Ottocento e l'inizio del Novecento, come a un periodo di grandi conflitti, di ferite sociali e culturali profonde, di radicamento debole del processo di unificazione, di nascita di nuovi ordinamenti politici, ma anche di potente affermazione di nuovi diritti sentimentali, ad opera della cultura romantica prima e del Decadentismo poi. Un periodo di sconvolgimenti interiori, pulsioni incontrollabili, rovesciamento degli ordini sociali, affermazione di nuovi ordini dati, oltre che dai nuovi assetti geopolitici, dai poteri del corpo e dalle leggi ormonali, dall'emergenza di protagoniste femminili, nell'immaginazione artistica come nella realtà, capaci di sovvertire il flusso della Storia, rendendo pubbliche le proprie passioni, sfidando ogni convenienza e opportunità sociale e istituzionale. Storia, geografia e politica vengono rimiscelate nel corso del tempo per verificare l'affermarsi di poteri e leggi diverse, che vanno dal politico all'economico, dal religioso al sentimentale, o meglio al cardiaco-pelvico.

Blasetti, il regista che più presenta i geni epicizzanti nel suo DNA con *1860*, cerca di riconoscere alla terra siciliana l'anima popolare più autentica dell'Unità nazionale. Grazie al cinema lo spostamento dello sguardo dal Nord al Sud della penisola implica la rappresentazione non di un conflitto insanabile, ma di una tensione

all'unità, consente di riconoscere l'aspirazione a vincere il senso di separazione, a divenire elemento trainante per la realizzazione del nuovo Stato nazionale. Con Blasetti prima e Visconti poi, la Sicilia appare sullo schermo come autentico polo, anima e cuore, punto di aggregazione, in cui miti tradizioni e storia diventano materia fondante, *humus* di una Nazione da immaginare e realizzare. Il Risorgimento troverà anche nei decenni successivi, più che nella rappresentazione del Nord, proprio nella Sicilia un punto di riferimento storico e geografico privilegiato, più volte evocato, quasi in forma di antidoto rispetto alla rappresentazione delle spinte separatiste e delle caratterizzazioni di mentalità, comportamenti, leggi che tendono ad accentuare la diversità, la non appartenenza. Grazie a Blasetti prima e a vari registi poi, da Visconti a Magni a Lorenzini a Martone, sullo schermo si pongono gli interrogativi delle diversità geografiche, delle diverse percezioni del Risorgimento al Sud e al Nord, dei nodi irrisolti di una Storia tutt'altro che illuminata da una stessa luce.

Il senso della compresenza negli stessi ambienti e nelle stesse famiglie di prese di posizione differenti e antitetiche si può ritrovare in **Piccolo mondo antico** come nei film di ambiente ottocentesco di Bolognini, da **La Viaccia** a **L'eredità Ferramonti** a **Metello**. Bolognini, che attinge egualmente la sua ispirazione dai modelli letterari e da quelli pittorici, cerca di raccontare i mutamenti socio-antropologici prodotti proprio dall'avvento dello Stato italiano e dai modelli imposti dalla monarchia sabauda. In **La Viaccia** il senso di conflitto tra città e campagna – che in **L'eredità Ferramonti** si farà scontro tra la disgregazione della famiglia patriarcale e l'affacciarsi di una nuova classe di arrampicatori sociali destinati a sconvolgere la *routine* economica dei piccoli imprenditori, portatrice di una nuova moralità – offre già i termini di una nuova forma di scontro tra le strutture di un passato che va radicalmente cambiato e il volto di una nuova società ancor più famelica e rapinatrice di quelle precedenti. La nascita di nuove classi sociali, che Visconti coglie con amara ironia, in Bolognini è già rappresentazione di un nuovo potere diffuso e vincente, entrato nei comportamenti collettivi e sociali in forma epidemica. Bolognini cerca di ricostruire il clima sociale e culturale dell'Italia post-unitaria dando vita a un quadro sociale borghese, piccolo borghese e proletario, in cui si avvertono le prime incrinature di un sistema rimasto per secoli inalterato, dove tutti prendono coscienza delle proprie condizioni e aspirano al cambiamento. La scena si anima di figure di anarchici ("Noi non abbiamo generali e semmai ci fosse un Garibaldi tra noi si chiamerebbe Cafiero"), di sindacalisti ("Forse un giorno ci sarà un mondo senza più sfruttati e sfruttatori"), di proletari come Metello, che maturano una coscienza politica ("Per il resto sono qui con voi, con la mia classe, ma per il partito non mi sembra ancora maturo"), di donne che lottano per l'affermazione dei propri elementari diritti sociali.

Se la somma dei personaggi di Bolognini sembra comporsi e marciare compatta come nel **Quarto Stato** di Pellizza da Volpedo, cercando di divenire protagonista della nuova Storia, con l'Olmi di **L'albero degli zoccoli** assistiamo invece al ritorno – alle soglie del Novecento – a una storia circolare e alla rappresentazione di un mondo che non avverte i mutamenti storici in atto, che pure scorrono sullo sfondo. In questo film siamo al crocevia di più tempi della Storia. Olmi costruisce un'opera che, in misura e con intenzioni diverse rispetto a **Novecento** di Bertolucci e con diverso spirito epicizzante, vuole contribuire alla costruzione di un monumento alla civiltà contadina, raccontando un mondo coerente nella sua

rassegnazione, che continua ad andare avanti unito dalla condivisione secolare della medesima condizione e dalla forza di una fede religiosa profonda. Un mondo ancora anagraficamente invisibile, che si affaccia alla nuova Storia d'Italia mandando timidamente alla scuola dell'obbligo i propri figli.

Negli "anni di piombo", quando le frange terroristiche sferrano i loro attacchi al cuore dello Stato e sembrano venir meno per la prima volta le grandi bussole d'orientamento ideologico, la morale rinunciataria dei contadini di Olmi di **L'albero degli zoccoli**, il loro senso di accettazione passiva del destino, appare agli occhi di molti come un'enunciazione al limite della blasfemia. Pochi avvertono subito come invece Olmi si interroghi sulla storia profonda della civiltà contadina e sull'incrociarsi di quella con i tempi, i ritmi, i valori e i nuovi modelli sociali dell'Italia unita.

Debbono passare molti anni perché si torni a riflettere intorno al cinema sul Risorgimento come momento chiave della nostra Storia, ricco di interrogativi ancora aperti sulla nascita della nostra Nazione e sulle ceneri degli ideali e degli eventi che hanno portato alla sua nascita. Lo farà nel 2010 Mario Martone.

Esplicitamente legato e debitore della tradizione rappresentativa che va da Blasetti e Visconti a Rossellini e Vancini, il Martone di **Noi credevamo** rilancia, in chiave di riflessione sul presente, il racconto della costruzione del Risorgimento ad opera di vari soggetti e di un mosaico di forze e di ideologie che si scontrano nel breve e lungo periodo. La Storia è vissuta e percepita dalla parte di chi tragicamente assiste alla sconfitta dei propri ideali, ma non rinuncia, nonostante tutto, a battersi a difesa delle proprie convinzioni. In una fase in cui, al di là delle celebrazioni poco sentite e ancor meno sostenute da una parte importante dei rappresentanti del Governo e del Parlamento, tutto un sistema politico istituzionale è al limite del collasso e le parole d'ordine sono di non credere più a nulla e di cercare la salvezza individuale ove possibile, Martone rilancia il motivo di una forte fede che ci possa aiutare, ancora una volta, a far tesoro delle esperienze forti ed esemplari del passato per muoverci verso il futuro: "Il punto – dice Martone riflettendo sul titolo del film – non è che tutto è finito, il problema è che tutto è da cominciare".