Stasera la TV proietterà un film di grande attualità: l'opera di Andrzej Wajda sugli anni bui dello stalinismo e sulle speranze della classe operaia polacca
Un «eroe del lavoro» finirà la sua vita a Danzica, partecipando ai moti del '70
Dieci anni dopo, nella stessa città sarebbe nato «Solidarnosc»
Il messaggio di un intellettuale che, insieme a tanti altri, sta lottando per «la verità»

Jerzy Radziwilowicz in una scena dell'Uomo di marmo, il film di Wajda in onda stasera sulla rete 2

E l'Uomo di marmo si spezzò a Danzica...

«Mio padre è morto, qui a Danzica», dirà stasera in televisione (TV 2, ore 20,40) un giovane operaio polacco, con l'aria timida e malinconica, davanti ai cancelli dei Cantieri Navali «Lenin», ad una giovane regista che era giunta in quel luogo per cercare di scoprire una verità troppo a lungo tenuta nascosta. Il film «L'Uomo di marmo» (1977) del regista Andrzej Wajda, sembra essere stato girato nelle scorse settimane: perché il colpo di Stato del generale Jaruzelski ha riportato tragicamente la storia indietro di undici anni, rendendo nuovamente reali episodi che sembravano appartenere agli incubi di un passato come il periodo dello stalinismo e gli ultimi oscuri anni del regime di Gomulka che pure, nel 1956, aveva promesso la fine delle violenze del potere sulla società.

Quando questo film uscì, dopo molte traversie con la censura, la Polonia era alla fine del cosiddetto «grande balzo tecnologico» promesso da Gierek, nel 1971, per fare uscire il paese dalla crisi economica e sociale manifestatasi con gli scioperi degli operai della regione baltica repressi nel sangue dalla polizia. Gierek aveva rappresentato la speranza che la Polonia — diventando moderna produttivamente — potesse allargare al suo interno gli angusti spazi di democrazia e diventare permeabile alle spinte di rinnovamento che nascevano nella società. Ma gli scioperi degli operai di Radom e di Ursus, del giugno 1976 — anch'essi repressi dalla polizia — mostrarono come la storia della Polonia del dopoguerra (e ciò appare chiaramente nel film di Wajda) fosse contraddistinta da un alternarsi di illusioni e aperture, seguita dall'amarezza delle speranze tradite e dalla violenza che drammaticamente chiude puntuale questo ciclo.

Wajda fornì allora — come già aveva fatto con «Ceneri e diamanti» (1958) e «Le Nozze» (1972) — la rappresentazione di questa spirale di violenza e di speranza, denunciando la nuova crisi che era sopraggiunta. Quei fatti non appartenevano al passato, lo stalinismo non era stato sepolto (perché non si era voluto né potuto farlo) con l'ascesa di Gomulka: erano ben presenti nella «moderna» Polonia di Gierek. Anche grazie a quel film si sviluppò, nell'ultima parte degli anni Settanta, quel movimento di intellettuali (molti dei quali dettero vita al «Comitato per la difesa degli operai polacchi», KOR) e lavoratori che — per la prima volta uniti dopo trentacinque anni — fecero nascere un anno e mezzo fa il movimento di Solidarnosc.

Il film è, anzitutto, una coraggiosa denuncia della sistematica falsificazione della verità operata dai regimi a modello sovietico. La storia, nelle opere ufficiali, è stata trattata come un blocco di plastilina modellabile e modificabile a seconda degli umori dei governanti. Persone, fatti, tragedie, sono stati nascosti per anni e riesumati, al momento opportuno, per essere usati secondo le esigenze politiche del momento. E così è accaduto per la filosofia (anzitutto quella marxista), la letteratura, l'arte. La verità non è stata mai considerata rivoluzionaria. Per questo gli intellettuali, i giornalisti, gli artisti sono sempre stati visti con diffidenza, perseguitati e, in certi periodi (come in queste settimane), messi in prigione.

«La menzogna è stata un modo — come ha detto Wajda in una intervista ad un giornale francese — di umiliare gli uomini, privarli del proprio passato, della vitale sicurezza di poter credere in qualcosa. Un famoso critico letterario polacco, Artur Sandauer ha notato che l'epoca dell'"Uomo di marmo" era stata non soltanto un'epoca di eroismo, ma anche di eroizzazione, nella quale si era prodotto a dovizia non solo acciaio, ma anche vernice. È questa vernice che Agnieska (la giovane cineoperatrice protagonista del film) vuole raschiare via. Essa vuole la verità: appartiene ad una generazione in rivolta che smitizza con lo stesso accanimento con cui l'altra mitizzava».

È questo il compito del film, ed è questo il ruolo che Wajda (e come lui i più importanti artisti polacchi, dal Premio Nobel Milosz a Grotowski, dallo scrittore Konwicki a Mrozek) attribuisce a se stesso e agli intellettuali: «L'artista è come uno psicanalista che scopre i mali segreti, complessi, invisibili agli altri e indecifrabili per gli stessi malati. Perciò ha il dovere di andare sempre più lontano, più in profondità. (...) Se non facessi il cinema farei politica.

La lotta della verità contro la menzogna è stata per una intera generazione di polacchi, la principale forma di lotta politica: «Perché con la verità si smaschera la natura del potere, le sue fragili impalcature, la sua facciata di cartone». Wajda, Zanussi, Zebrowski e i giovani della Nouvelle vague del cinema polacco (Kijowski, Falk, eccetera) hanno, tra mille difficoltà politiche e finanziarie, contribuito a far maturare la coscienza politica dei polacchi, soprattutto delle ultime generazioni: «Siamo tutti impegnati, anziani e giovani, a restituire la realtà ed il corso della storia», disse Wajda lo scorso anno, aprendo i lavori dell'Associazione dei cineasti polacchi di cui è presidente.

«L'uomo di marmo» — come d'altra parte anche i due bei film ungheresi, dello stesso periodo, «Il recinto» di Andras Kovàcs, e «Angi Vera» di Pàl Gàbor — non è quindi soltanto un film sullo stalinismo ma un messaggio politico per il presente.

Tema del film è la storia di Mateusz Birkut, manovale di origine contadina, uno dei costruttori del grande complesso di Nowa Huta, le acciaierie vicino a Cracovia. Le acciaierie, simbolo stesso della modernapotenza economica (ma anche una delle cause, a causa dei debiti contratti per costruirle, della bancarotta della Polonia) sono un po' i «monumenti» edificati dai vari dirigenti che si sono succeduti al comando del paese: Nowa Huta, negli anni Cinquanta, per Bierut; Huta Warszawa, negli anni Sessanta, per Gomulka; e, alla fine, Huta Katowice, negli anni Settanta, per Gierek. In parallelo viene narrata la storia delle difficoltà — che sono poi state quelle di Wajda — di una giovane aspirante regista negli anni Settanta che vuole ricostruire la storia di quell'eroe dell'epoca staliniana, esaltato e portato ad esempio, poiché riusciva a mettere su trentamila mattoni al giorno.

Essa scoprirà che Birkut cadde in disgrazia (in seguito anche a un incidente procuratogli da qualcuno invidioso del suo successo) per aver rifiutato di continuare a farsi manipolare come un burattino ed aver difeso un amico ingiustamente accusato per quell'episodio. La sua onestà (egli è «di marmo» anche nel senso positivo del termine) gli impedirà di approfittare (come invece fece il suo amico) del nuovo clima creatosi con il '56 e la riabilitazione di tutti coloro che erano stati ingiustamente condannati durante lo stalinismo. Finirà così nell'ombra (la sua brutta statua, verrà scoperta dalla giovane regista nei sotterranei del Museo Nazionale di Varsavia) dimenticato da un sistema che ha bruciato i suoi miti uno dopo l'altro. Finirà a lavorare a Danzica, dove nel dicembre '70, sciopererà assieme ai suoi compagni di lavoro e verrà ucciso dalla polizia, come fa capire suo figlio ad Agnieska.

Nel raccontare questa storia Wajda dimostra la propria maturità, oltre che professionale, umana, cogliendo l'occasione per affrontare il passato in un modo nuovo: dialettico e anche autocritico. Gli anni Cinquanta oltre che gli anni dello stalinismo, furono anche gli anni in cui la Polonia riuscì, seppur tra molte contraddizioni, a risollevarsi dalle gravi perdite umane e materiali della guerra. Quegli «uomini di marmo» non furono soltanto delle figure oggi patetiche, ma anche coloro che riuscirono in pochi anni a riportare il paese ai livelli produttivi di prima della guerra. Wajda non fa l'errore, che ha commesso il pur bravissimo Zanussi nel suo film «Da un paese lontano: Giovanni Paolo II» — comparso giorni fa in televisione — di vedere, come aveva fatto alla rovescia anche la propaganda del regime, la storia in bianco e nero: i buoni da una parte, i cattivi dall'altra, tutto chiaro, definito, già prevedibile fin dall'inizio. Non gli sfugge che quegli anni, come quelli di Gomulka, furono anni di grandi speranze dove molti uomini si impegnarono senza tirarsi indietro, convinti sinceramente di costruire un avvenire migliore.

Wajda, ad esempio, fa comparire il proprio nome tra gli autori di un «filmluce» di propaganda girato negli anni Cinquanta che la giovane regista si fa proiettare. Ed è significativo che un grande attore come Tadeusz Lomnicki (membro del CC del POUP fino alla scorsa estate) abbia accettato nel film di interpretare la parte del regista «ufficiale» (Burski) che così tanto contribuì a strumentalizzare quel giovane manovale.

Quando il film comparve sugli schermi, Wajda promise che ci sarebbe stato un seguito, che avrebbe chiarito ancora meglio i fatti fino a quel momento narrati. L'«estate di Danzica» (proprio la città nella quale Birkut era finito!) rese possibile questo nuovo film: «L'uomo di ferro» (che tra pochi giorni comparirà anche sui nostri schermi). Attraverso la storia del figlio di Birkut, sposatosi con la giovane regista (quasi a voler così simbolizzare la ritrovata unità, soprattutto tra i giovani, tra operai e intellettuali) Wajda mette in scena gli anni Settanta di Gierek e le loro contraddizioni, cerca di spiegare come era potuto sorgere un movimento che in poco tempo aveva raccolto attorno a sé dieci milioni di persone. Due film insomma che ci parlano di quasi quaranta anni di storia. Storia che è anche un po' nostra, e che ci obbligano ad una riflessione e ad un impegno affinché le speranze di tanti uomini non siano lasciate sole.

F.M. Cataluccio

Ritratti, uno per uno, dei Comuni del terremoto

Le vecchie strutture da borgo contadino non reggono più: le attività economiche fervono e si moltiplicano, producendo nuove contraddizioni

La febbre di Lioni

Dal nostro inviato

LIONI — *Fra le bellezze dell'Altirpinia, «la sudicia Lioni», come la chiama Giustino Fortunato, sulle guide turistiche non gode di attenzioni speciali.*

«E non si sbagliano molto, sai perché? Perché il terremoto del 1694 Lioni l'aveva proprio cancellata, e quel che era fatto dopo, era fatto in una grande povertà. Fino a che hanno messo la ferrovia per Rocchetta e per la Puglia (*1884, n.d.r.*), ma poi ancora dopo, fino agli anni Venti, Lioni insomma era questo: un grosso borgo contadino e pecoraio. Tu pretendi che fosse anche pulita?».

Uno sceriffone rossiccio e risoluto (e duttile, ma risoluto anche nella duttilità), un cappelletto tondo in testa e grandi responsabilità amministrative per le mani, spiega Lioni nel semicerchio che i tergicristalli sgombrano assiduamente sul parabrezza. Vapore e fumo.

«Tu quanto fumi? Anche questo danno ha fatto il terremoto, che ho passato le quaranta. Pazienza. Dunque, tu devi ragionare così: Lioni è il comune che ha sofferto i danni maggiori. Ci sono i duecentoundici morti, più i quattordici forestieri, che nessuno ce li restituisce, e va bene. C'è la distruzione delle case (*intensità 10 MKS, danni 75%, senzatetto 5.200, n.d.r.*), e qui entra il discorso sulle fasce sismiche, che sono calcolate sempre sul penultimo terremoto, di modo che quando arriva l'ultimo e le onde invertono direzione (stanno studiando, pare che ci sia proprio una legge in questo senso), tu ti trovi sempre col sedere per terra... E va bene. Il problema abitativo qui è enorme, ma hai ragione che non ce lo abbiamo solo noi. Allora dov'è che Lioni ha sofferto più danni di tutti gli altri?

È nelle strutture produttive, che sono state distrutte al 50% e danneggiate praticamente al 100%. Perché qui avevamo un patrimonio vero di piccole aziende e anche medie in fase di espansione. Edilizia, prima di tutto, laterifizi, pastifici; una tipografia che era la migliore forse della Campania, Napoli esclusa, con 60-65 addetti; poi le industrie per gli infissi in alluminio e legno, per la lavorazione del ferro, dove stai fra l'artigianato del fabbro e la microindustria a livello tecnologico più che discreto. Insomma, qui, chi voleva lavorare lavorava. E questo te lo conferma l'incremento demografico degli ultimi dieci anni (*residenti '71: 5.820; '80: 6.372; saldo attivo: 9,5%, n.d.r.*).

Certamente che c'è anche la trasformazione del prodotto zootecnico: ci sono i famosi butirri, le famose trecce nostre. Difatti nel comune, che grandissimo non è (*46,2 kmq., n.d.r.*), abbiamo un bel patrimonio bovino (*4.000 capi circa, n.d.r.*)... Chi te lo ha raccontato? Questa sarà la cifra ufficiale. Ma al tempo della grande nevicata ultima, quando si è trattato di distribuire il foraggio, noi per esempio ci siamo accorti che i capi erano 5.400... Il contadino qui ha legato sempre la presenza della vacca o del vitello nella stalla al terrore della tassa.

Gli ovini invece vanno scomparendo, pure se possibilità di espansione sui pascoli nostri demaniali ce ne sarebbe. Ma da noi c'è la tradizione sbagliata che se hai una vacca sei l'allevatore, se hai mille pecore sei il nomade, sei quello che va rubando l'erba, in parole povere sei la testimonianza di un'antica miseria. Tanto vero che i pochi pecorai rimasti tengono sicuramente più soldi degli altri, ma stanno malandati, non curano casa e via discorrendo. Certe volte — nella nostra realtà — tu vedi la povertà che sparisce ma la miseria che resta, se mi capisci...».

Sfiliamo davanti a una distesa di capannoni in lamiera e grandi box con pannelli in precompresso.

«Queste due aree qua sono insediamenti del commercio e dell'artigianato non di servizio, per le quali abbiamo utilizzato — caso unico — anche fondi del Commissariato: un embrione di PIP che, per cominciare, sono già 5 ettari abbondanti. Le attività sono riprese al 60%, e hai il commerciante, hai l'artigiano che oggi si ritrova più spazio di prima, e non tutto gli viene regalato, sono essi stessi che ci chiedono di investire il loro. Naturalmente c'è il problema che il terreno è occupato provvisoriamente, non c'è esproprio... E qui nascono gli attriti con la DC, che non è abituata a parlare alle categorie come tali (sissignore, da agosto abbiamo la giunta di unità, che sarà sempre meglio del commissario prefettizio), ma sa parlare solo a uno per uno, la DC... Invece io continuo a dire: non si possono mediare all'infinito gli interessi del singolo e quelli della collettività.

E a Lioni la collettività è in febbre, il movimento cooperativistico di tutta la zona terremotata ha il suo epicentro a Lioni: un movimento abbastanza imponente, che — sta' attento! — non si limita all'edilizia, cioè guarda, di là anche della ricostruzione, allo sviluppo. Rientrano gli emigranti. Tanti volontari (che cosa preziosa sono stati!) restano e chiedono la residenza a Lioni, c'è anche un inglese, John. Non ci credi? Guardi nel piccolo (*nel piccolo, vedo l'indicatore giallo di un ristorante, n.d.r.*), e vedi lo stesso fenomeno: tre donne abbastanza anziane, che fra l'altro potevano benissimo restarsene a casa loro, invece riaprono la vecchia trattoria: ragù, pasta e fagioli, ma a gradi molto raffinati; se ti capita, vale la pena».

Per ritornare al grande, anzi all'enorme, passiamo al Piano di Ricostruzione del Centro Storico: piano che ha suscitato viva euforia ma anche estese perplessità.

«L'hai visto? (*ho visto in mappa sagomone viola sovrapposte d'imperio ai labili tracciati del vecchio disegno urbano, n.d.r.*). Beh, qui c'è un principio: che ricostruire quella stradetta, quell'angolo, quella cantina così com'erano prima, non ha senso: non solo vorrebbe dire mettere le tazzine sull'orlo della tavola pronte per lo scossone prossimo, ma vuol dire anche non farsi ragione che la struttura di un borgo contadino non è in grado di reggere né di rappresentare il dinamismo economico che hai sotto gli occhi. Non puoi venire da fuori a piangere sulla nostra memoria. Sappiamo noi quanto di quella memoria sopravvive dentro questa volontà nostra di cambiare, e quanto poco sopravviverebbe nella ripetizione di un passato vecchio e distrutto. Certamente che il problema è delicato; però di delicato c'è anche l'avventura del futuro nostro e di questi ragazzi, se mi consenti. Se non progetti e non rischi, non esisti. Vedi qua?».

Traversiamo un ennesimo appezzamento di prefabbricati in falsopiano. «Vedi qua? Abbiamo cominciato col Villaggio della Stampa di Torino, che è abitato da febbraio nel massimo della decenza; chiudiamo ora con queste aree qua, la 6, la 7 e la 11 (*prefabbricati insediati 1.240, di cui 844 commissariali; oltre a 111 containers, n.d.r.*). Ma nota già due cose: uno, che nelle casette ci stiamo giusti giusti, che vuol dire che non abbiamo sprecato una lira sull'emergenza; due, che ogni centro ha la sua dotazione di beni di servizio: il bar, il parrucchiere, il fioraio, e via discorrendo».

Piove meno. Scendiamo a farci un caffè e un mostacciolo nella cabina sterile di un bar.

«Abbiamo tentato di riappaciare anche il vecchio vicinato... Ma il fatto della passeggiata, di quell'orario preciso, del caffettello, della partita a carte, 'ste cose devi superarle: non puoi pretendere che le nuove generazioni vivano dopo il terremoto come avrebbero fatto se non ci fosse stato. Nascono nuovi modelli di vita associativa, nuovi punti di aggregazione... E i giovani, ma anche i meno giovani, vedi che vanno lì a discutere di lavoro, di progetti, che prima non era: prima non facevano che sgranare l'eterna lagnazione del Sud, e litigarsi per il pallone. Questa Lioni non c'è più...».

Ma quelli, scusa, non stanno parlando della squadra?.

«Logicamente, domenica quest'altra il Lioni rigioca in casa per la prima volta dal terremoto. Ricorderai quei giorni cos'era il campo: l'artiglieria, i pompieri, la gente che dormiva dentro il fango (*ricorderò finché campo, n.d.r.*)... Beh, ora finalmente è tutto rimesso a posto, e finalmente l'ultimo che stava con la sua tenda nel campo ha avuto le chiavi del prefabbricato... Lui in roulotte non c'è mai voluto andare, perché, dice, non teneva la patente». (*Dove la ragione è norma e necessità inesorabile di vita, sia lodato uno sprazzo di follia, n.d.r.*).

Vittorio Sermonti

La prima donna chiamata diva

Francesca Bertini sulla spiaggia di Viareggio in una foto degli anni '20

Francesca Bertini annuncia i suoi novant'anni: la più grande attrice del cinema muto resta ancora oggi un modello di recitazione

OGGI la Bertini festeggia i novant'anni. La decisione è come sempre sua, perché gli storici e i biografi non hanno mai raggiunto la sicurezza sulla sua data di nascita, come sulle origini della sua carriera. Se Donna Francesca è stata indubbiamente la più grande attrice del cinema muto italiano, è stata anche una grandissima diva, e continua a esserlo. Da autentica diva, ha sempre avvolto la propria vita di un certo mistero.

Il suo mito non doveva essere scalfito dai suoi ammiratori, né diventar mai preda completa delle folle. «Pochissimi erano coloro che potevano affermare di avermi visto di persona», si compiacque di ricordare una volta. E teorizzò: «Gelosa di me e del mio affascinante lavoro, uscivo molto raramente; da questo atteggiamento non esulava il calcolo. Avevo intuito che, se avessi agito diversamente, avrei forse spezzato l'incantesimo».

Perfetto, ma se oggi decide di celebrare i novant'anni, dobbiamo prenderla in parola, anche se un tempo sosteneva d'esser nata «in una calda notte d'estate». Si arrabbiò moltissimo quando, in un volume del 1969, lesse che il suo biografo Pietro Bianchi la faceva nascere nel 1888, del resto confondendosi lui stesso sul giorno e sul mese. Subito impugnò la penna per farsi giustizia con l'ultima autobiografia stilata in un libro di 357 pagine dal titolo Il resto non conta. *Quello che contava era evocare ancora il suo passato travolgente e fissare l'anno di nascita nel 1892.*

La grinta della signora non si è mai smentita. Ne ha ancora da vendere, e tale da fare invidia se non paura alle adolescenti e alle divette odierne; lo sanno le malcapitate che hanno avuto la sventura di apparire con lei in televisione o in altre circostanze, rare non per la sua età venerabile, ma per quel suo antico principio. Se primeggiò in un'epoca in cui le sue contendenti erano primedonne del calibro di una Lyda Borelli, di una Pina Menichelli e di tante altre, doveva ben avere qualche freccia speciale al suo arco. Nel 1915 il termine diva fu coniato per lei, la Bertini. Poi, siccome presto dilagò, essa venne denominata, senza contrasti né in patria né all'estero, la «superdiva», la «diva delle dive».

Eppure il 1915 fu anche l'anno in cui trionfò in un film tutt'altro che dannunziano quale Assunta Spina, *il suo capolavoro. Anche se nata per caso a Firenze, nessuna figlia d'arte fu più napoletana di lei. Ebbe come padrino Salvatore Di Giacomo, che dovette staccarla dal teatro per via di una voce difettosa. Ma Francesca, che si chiamava in realtà Elena, costruì la sua fama nel cinema muto proprio su un dramma naturalistico del grande poeta dialettale.*

Chi non l'ha vista in Assunta Spina *non può immaginare con quale sobrietà e dignità di portamento, con quale fuoco interiore, con quale fragilità e tenerezza di gesti, l'attrice dava vita al personaggio di quella vittima dei «bassi», di quella sottoproletaria sfregiata. Diretta dal marchese Gustavo Serena ch'era anche suo «partner» sullo schermo, la Bertini faceva sì corpo con gli ambienti e con la narrazione, ma insieme se ne esiliava in una prova recitativa a sé, quasi stilizzata. In questa «doppia faccia», in questa ambivalenza tra naturalezza espressiva e potenza fotogenica, risiedeva il suo talento d'interprete.*

Del resto il suo «stile» era già emerso l'anno precedente, appunto in una pantomima cinematografica del conte Baldassarre Negroni, Histoire d'un Pierrot. *Umberto Barbaro, che la analizzò nel 1937, mise in guardia dallo scherzare troppo e senza informazioni sul vecchio divismo, perché Francesca Bertini era «un'attrice eccezionale e non soltanto una bella donna», era una maschera tragica per tutto il mondo, e i suoi «primi piani all'italiana» svelavano una «sottile mimica fisionomica» degna solo di Asta Nielsen (che per Barbaro era il massimo del complimento, avendo a suo tempo tradotto le pagine di Bela Balazs sull'arte dell'attrice danese). Oggi possiamo forse aggiungere che il cinema italiano ha avuto due sole attrici di incontestabile grandezza: la Bertini e la Magnani.*

D'altronde il discorso si può benissimo allargare agli stessi film di puro divismo, perché l'attrice vera, così come il vero comico alla Totò, riesce a creare, per così dire, anche a ruota libera. Se il copione non favorisce l'interprete e magari l'umilia, non può però impedire i suoi estri, frenarne la «commedia dell'arte». Si sa che la Bertini esigeva i copioni a sua immagine e somiglianza, ma in questo, anche se faceva dannare i suoi registi, non aveva sempre torto. I suoi vestiti, i suoi mantelli, i suoi favolosi cappelli crearono una moda, perché essa sapeva portarli: questa popolana aveva l'andatura di una aristocratica, diversamente da certe dive dei tempi recenti, maggiorate fisiche senza qualità di signore.

Tre anni fa a Rapallo venne mostrato un frammento di 300 metri del suo film La serpe, *diretto alla fine del 1919 dal suo ultimo regista dell'epoca, Roberto Roberti, il padre di Sergio Leone. Ebbene in quel frammento, nella parte di una certa contessa Jana, l'attrice faceva le cose più incredibili come addentare i cuscini del sofà per esprimere l'estasi che le procurava il suo amante suonando il violino, oppure piombare all'improvviso su di lui per morderlo come una vampira, o ancora strisciare a terra per implorarne il perdono. Niente di più ridicolo, insomma. Eppure, si sentiva che essa non vi si gettava a corpo perduto, che manteneva anzi una sorta di ironica distanza.*

In verità la Bertini era perfettamente cosciente di quel che faceva, altrimenti l'anno prima, nel singolare mediometraggio Mariute, *non sarebbe giunta all'autoironia, alla parodia di sé stessa in quanto diva, non sarebbe arrivata al «miracolo» come scrisse Francesco Savio «di salvare la propria seconda maniera pur accusandosi di manierismo, di scherzare sulla propria recitazione pur recitando bene». Ovviamente, ciò non si ottiene senza autocoscienza e senza intelligenza.*

Il resto, per usare la sua espressione, davvero non conta. D'altronde quando si ritirò dallo schermo nel 1921, per sposare un conte svizzero, il suo atto fu simbolico perché coincise con la caduta a picco della cinematografia italiana. Ritornò al cinema in Francia tra il 1927 e il '34, tra l'altro con una seconda e una terza Odette, *tanto la prima aveva impressionato il pubblico francese; in Spagna nel 1943 nel ruolo di una principessa in* Dora e le spie *diretto da Matarazzo; in Italia nel 1956 in* A sud niente di nuovo *con Nino Taranto e, come tutti sanno, vent'anni dopo in* Novecento *di Bertolucci nel breve ma incisivo personaggio di un'aristocratica suora.*

Nel mezzo di queste due ultime partecipazioni, l'aveva invitata anche Visconti per Vaghe stelle dell'Orsa, *ma le trattative non andarono in porto per una questione di danaro. Perbacco, era stata la prima diva del cinema a ottenere contratti di due e forse tre milioni all'anno nel primo dopoguerra, la prima a esser venduta, con la serie dei* Sette peccati capitali, *a scatola chiusa; anche se poi i francesi, aprendola, trovarono che qualcuno dei «peccati» era improiettabile.*

Comunque, tutto ciò non conta, o conta poco. Conta moltissimo, invece, che nel 1919 un profetico cineasta francese come Louis Delluc, di solito tutt'altro che tenero col cinema italiano in genere e con quello delle dive in particolare, sentenziasse con entusiasmo: «Ma solo un giorno si saprà che bisognava studiare le opere complete di Francesca Bertini».

A giudicare dal recente fiorire di studi in Italia e in Francia, quel giorno si direbbe venuto. Soltanto che, nel frattempo, sono andati perduti i film, o almeno la maggior parte del centinaio di titoli che le filmografie attribuiscono a Francesca Bertini nel periodo del suo splendore. Per questo i suoi novant'anni non si possono celebrare senza una profonda amarezza.

Ugo Casiraghi