

*Attacco allo stato*, Regia: Michele Soavi. Soggetto: Giovanni Bianconi, Pietro Valsecchi. Produttore: Pietro Valsecchi. Durata: 2 puntate da 100' ciascuna. Trasmesse da Canale 5 il 22 e 23 maggio 2006

*Blu Notte. Misteri italiani. Storia delle Brigate Rosse*, di Carlo Lucarelli e Giuliana Cata-mo. Regia: Sandro Patrignanelli e Fabio Sabbioni. Durata: 2 puntate da 01:40 e 01:49. Trasmesse da Raitre il 1° e 8 aprile 2004

Si può pensare il '900 (e la sua storia) senza immagini? Anche gli storici se ne sono accorti. Moltiplicate le immagini nei manuali e nelle monografie, sono anche cambiati i rapporti tra documento e ricostruzione storica, verità e finzione, storia, cinema, scrittura e visualità. Anticipata da studiosi come Sorlin e Rosenstone, la riflessione su questi temi rimane tuttavia assai problematica. Chi si occupa di storia molto spesso guarda film e programmi televisivi *come se* si trattasse di testi scritti. Valuta soprattutto verosimiglianza e veridicità storica, novità e originalità nel caso di eventi e/o personaggi inediti e sconosciuti, coerenza ed efficacia dell'esposizione narrativa; e poco d'altro. Tra gli storici, infatti, è diffusa una spiccata indifferenza nei confronti della specificità del linguaggio filmico e audiovisuale. Si riconosce alle immagini una loro storicità, ma non si accetta l'idea che esse possano indicare a chi fa storia con documenti scritti od orali (o con entrambi) soluzioni di ricerca inesplorate. Pur ammettendo capacità comunicativa a un film o a un video, si nega che essi possano contribuire significativamente alla ricostruzione storica. Queste osservazioni valgono in special modo per temi particolarmente delicati sul piano politico e ideologico. Come nel caso del terrorismo armato, degli anni '70, delle BR.

Quando alla fine del 1989 Zavoli avviò la sua inchiesta sul terrorismo di destra e di sinistra, il programma, *La notte della Repubblica*, registrò punte altissime di pubblico e fu giudicato assai efficace nel tracciare una mappa accurata del fenomeno eversivo. In 18 puntate e decine di interviste, Zavoli era riuscito a tramutare i protagonisti di quella stagione – i cui profili umani e politici erano sistematicamente deformati dai *media* e ignorati dalla ricerca sociale – in individui che ragionavano, fuori dalle aule dei tribunali, sulle proprie scelte politiche, ormai sconfitte e perdenti. Negli anni successivi, sull'argomento ci fu ben poco. Nel frattempo, un gran numero di condannati per terrorismo a pene più leggere usciva dal carcere. Qualcuno pubblicò libri di rievocazione autobiografica; deludenti sotto il profilo storico e letterario che dal punto di vista della riflessione politica. In linea di massima il fenomeno del terrorismo e gli anni '70 sembravano troppo vicini, molti processi erano ancora in corso; le sentenze erano perennemente rinviate, annullate o concluse lasciando tutti al buio; la riluttanza ad avviare ricerche storico-sociologiche approfondite era altissima. E poi una svolta: Massimo D'Antona e Marco Biagi sono assassinati rispettivamente nel '99 e nel 2002. Le nuove BR rivendicano gli omicidi, e poi nel marzo 2003, durante uno scontro a fuoco rimangono uccisi un poliziotto e un brigatista, viene arrestata Nadia Lioce: episodi che rivelano una insospettata presenza. Intanto la

televisione ha moltiplicato i programmi riguardanti gruppi ed episodi rilevanti del fenomeno terrorista. La destra al governo nel periodo 2001-2006 e l'allarme dopo l'11 settembre 2001 hanno alimentato quel misto di paura, interesse, curiosità morbosa per le BR che ha fatto la fortuna di giornalisti e scrittori. Non si tratta solo di falsi allarmi. Il ministro Amato ha denunciato una ripresa di attività terroristica dall'inizio del 2007; poco prima l'inchiesta di Ilda Boccassini evidenziava l'esistenza di una diffusa rete eversiva clandestina.

Nel frattempo, in questi anni cambiava (in peggio) la programmazione televisiva. Quasi scomparse le inchieste serie, la fiction di argomento storico, anziché su epoche remote, ora si cimentava con l'attualità favorendo la commistione tra documenti storici e finzione. *La meglio gioventù* (2003) inaugura una stagione dove il passato prossimo, rievocato romanzescamente, anticipa l'interesse attuale per gli anni '70. In fasce orarie poco appetibili, di terrorismo parlano *L'altra storia* con P.G. Battista e *La storia siamo noi* di Giovanni Minoli, e infine almeno due appuntamenti che promettono di associare fiction e reportage: il film per la TV in due parti *Attacco allo Stato* con Raul Bova su Canale 5, e qualche puntata del programma di Raitre *Blu Notte* sui *Misteri italiani* condotto da Carlo Lucarelli, riguardanti sia episodi precedenti (Piazza Fontana, delitto Moro) che le più vicine uccisioni di D'Antona e Biagi. Nel primo caso (*Attacco allo Stato*) si tratta di una sceneggiatura modesta, indifferente a dinamiche sociali e contesti politici, che utilizza un attore di successo per disegnare un profilo agiografico dell'eroe morto per mano di barbari assassini. Nel secondo (*Misteri italiani*), D'Antona e Biagi sono trattati come protagonisti di un thriller, e del genere «giallo» si rispettano i caratteri fondamentali: la ricostruzione sommaria dei fatti, le tracce lasciate dall'assassino, le piste seguite dagli investigatori, gli indizi svianti e le scoperte che porteranno all'individuazione dei colpevoli. Se con Canale 5 siamo alla telenovela sdolcinata, con Raitre l'atmosfera è quella di *CSI*. Pur essendo assai diversi, i due programmi mancano clamorosamente il bersaglio; insignificanti dal punto di vista della ricostruzione storica, poco innovativi sul piano televisivo, il pubblico deduce: che i buoni muoiono per mano dei cattivi, che il nostro è un paese pieno di misteri. Il magro risultato raggiunto da questi programmi non si deve solo alla modestia dei programmatori, ma a decenni privi di analisi approfondite sui buchi neri intorno al terrorismo, di silenzi e ambivalenze delle istituzioni e della magistratura, di riluttanza degli storici, di una scarsa propensione all'autocritica riflessiva della generazione politicamente impegnata 40, 30 o solo 20 anni fa.

Uscito nell'aprile 2007 il libro di Mario, figlio del commissario Luigi Calabresi – *Spingendo la notte più in là* (Milano, Mondadori, 2007) – sta aprendo una nuova svolta nel racconto della storia di quegli anni. Chi legge ha l'impressione di ascoltare per la prima volta il dolore profondo dei famigliari di chi è stato ucciso per mano di terroristi, e si rende conto (finalmente!) di una mostruosa dimenticanza collettiva: voce non vittimistica, né superficiale, di esemplare e robusta civiltà.

Paola Di Cori

*La contessa di Castiglione*, Regia e sceneggiatura: Josèe Dayan. Soggetto: Francesco Scardamaglia, Nicola Lusuardi. Produzione: Raifiction, France 2, Telecinco. Durata: 2 puntate da 80'. Trasmessa il 3 e 4 dicembre 2006

La voce della principessa Cécile Altieri (J. Moreau), che a distanza di tempo consegna ricordi e rimorsi a un confessore, guida lo spettatore nei retroscena del «decennio di preparazione». La principessa aveva «lavorato all'Unità d'Italia» come «franco tiratore», ossia dalle retrovie, in stretto contatto con i «servizi segreti» di Casa Savoia ma pur sempre «senza prendere ordini da nessuno». A lei era stato chiesto, nell'inverno del 1855, di preparare la contessa di Castiglione (F. Dellerà) alla delicatissima «missione» che l'attendeva a Parigi.

Virginia Verasis, moglie del conte di Castiglione e cugina acquisita di Cavour, irrompe in scena quando, diciottenne, fa innamorare l'imperatore dei francesi. Napoleone III (F. van den Driessche) non l'aveva mai vista: era bastato un ritratto per indurlo a mobilitare poliziotti e spie nella ricerca dell'angelica creatura. Non appena la questione giunge all'orecchio di Nigra (S. Rubini), incaricato d'affari dei Savoia, scocca l'idea che deciderà la storia d'Italia: sarà lui a scovare quella donna, per gettarla nelle braccia dell'imperatore e strappare come contropartita un colloquio riservato con Vittorio Emanuele. Dopo un *training* accelerato in arte della seduzione e codici spionistici, Virginia giunge a Parigi con la Altieri, al seguito della legazione piemontese invitata al congresso di pace. Della questione italiana si era interessata poco: quanto le bastava per giudicare i «sovversivi» alla Orsini come degli «stupidi». Peraltro di uno di loro, del giovane Andrea Pieri (Ch. Thompson), era stata l'amante finché lui non l'aveva consegnata a Nigra in cambio dell'impunità.

A Parigi la missione procede a meraviglia. Napoleone III incontra la contessa e ne fa la sua amante. Virginia dovrebbe impetrare l'intesa diplomatica; lo supplica invece di scarcerare un giovane «sovversivo» italiano. È tutto quello che riesce ad ottenere, dato che l'imperatore scopre le trame dei piemontesi e, infuriato e ferito, le intima di lasciare il paese. Ma le cose vanno in tutt'altra direzione: Virginia sente che si sta preparando un attentato e, spinta dalla coscienza e dal sentimento (la seduzione su comando ha lasciato il posto all'amore sincero), supera innumerevoli ostacoli per giungere al cospetto dell'imperatore. È lei che, prima e meglio di Cavour o di Orsini, convince *Napoléon le Petit* a cercar la gloria «sta[ndo] dalla parte degli oppressi». La «missione» è compiuta, l'iniziativa torna nelle mani dei governi e la contessa di Castiglione – generosamente remunerata – può rientrare nel suo castello. Si era accorta di amare Napoleone III giusto in tempo per ritrarsi in nome della prudenza. Lo rivede nel gennaio 1858, quando si precipita a implorare clemenza per Orsini e soprattutto per Pieri. La Altieri l'aveva ammonita: come poteva riuscire una missione che consisteva nel «chiedere ad un ex amante di salvare la vita di un ex amante»? Aveva ragione. Dopo aver assistito all'esecuzione, Virginia si rifugia «in lutto» nel maniero di Castiglione e lascia che siano altri a esultare per l'alleanza franco-piemontese e la guerra contro l'Austria. Proprio a lei, che incurante

della politica aveva amato appassionatamente l'imperatore e il «sovversivo», il «tiranno» e il rivoluzionario, toccò di «passare alla storia» come «una donna che sacrificò l'amore, offrendo il suo cuore alla causa patriottica».

Da questo *Risorgimento privato* in cui i salotti e le camere da letto sono le più importanti tra le stanze segrete del potere, apprendiamo che l'intervento del Piemonte in Crimea non avrebbe sortito alcun effetto senza lo speciale apporto della contessa. Infatti Cavour (M. Messeri) attese, per dispiegare il suo disegno diplomatico, che l'imperatore appagasse le pulsioni personali. Non sappiamo su quali fonti si sia basata la ricostruzione. In italiano il lavoro più recente è quello di Petacco (*L'amante dell'Imperatore*, Milano, Mondadori, 2000). Per trovare altre biografie – se si esclude quella pubblicata da Grillandi negli anni '70 – dobbiamo indietro fino a Mazzucchelli (1924) e Poggiolini (1909). L'idea di portare in primo piano sentimenti e passioni, illuminando gli interstizi tra pubblico e privato ed emancipando l'agire femminile dai ruoli meramente ornamentali, sarebbe di per sé assolutamente positiva. Ciò che lascia perplessi è come l'idea sia stata tradotta.

Gli eventi sono narrati dalla Altieri, il cui punto di vista riflette non solo la naturale parzialità dell'élite sabauda. I personaggi sono accompagnati da considerazioni a senso unico: i «sovversivi» sono nemici dell'Italia al pari degli austriaci; e benché Nigra mormori che in fondo anche loro agiscono per amor di patria, nel secondo tempo decadono inesorabilmente a «terroristi». Lo spettatore, inoltre, è indotto a pensare che Orsini, Pieri & Co. siano dei carbonari, e che il confronto interno al fronte nazionale veda contrapposte Casa Savoia da una parte, l'agonizzante Carboneria (in pratica, un manipolo di temerari) dall'altra. Il nome di Mazzini non viene mai pronunciato, e gli argomenti dei «sovversivi» condannati a morte suonano alquanto confusi. D'altra parte, la sceneggiatura non si ferma nemmeno su ciò che Cavour fece e disse durante il congresso di pace. All'inizio Virginia assicura di «non essere una patriota»: non si coglie bene che cosa le faccia cambiare idea e come si giustifichi la postuma fama di eroina auto-sacrificatasi alla causa nazionale. Anzi, sembra proprio che le idee (così come il senso dello Stato) siano assenti dall'universo femminile: la Altieri mette le sue arti d'intrigante al servizio della patria, ma si lascia condizionare dalla passione tra Virginia e il «sovversivo»; l'imperatrice Eugenia è non solo una pessima politicante ma anche (ed è molto peggio!) una moglie bisbetica; Matilde Bonaparte, cugina dell'imperatore, asseconda divertita la tresca finché non affiorano motivazioni più importanti dei moti del cuore. Quello che emerge è un Risorgimento di «macchiette», di grandi personalità e modeste comparse strappate al contesto, colte in una confusa umanità che talvolta sfiora l'esilarante ed elude le domande più elementari. L'eccessiva caratterizzazione dei personaggi e la semplificazione degli intrecci, preannunciate dai *trailers*, hanno forse contribuito al tiepido riscontro. Ogni puntata ha avuto circa 4.800.000 spettatori e uno share del 19 per cento: un risultato non fallimentare, ma lontano dai picchi di Raifiction e inferiore anche a quello raggiunto dall'altra miniserie «risorgimentale» *Eravamo solo Mille*.

Maria Pia Casalena

*Nuovomondo*, Regia, soggetto e sceneggiatura: Emanuele Crialese. Italia/Francia, 2006.  
Durata: 120'

Non è casuale che la prima sceneggiatura di *Nuovomondo* risalga al 1999 e che abbia dovuto attendere il nuovo millennio per essere finanziata. Il crescente interesse del mercato culturale per il passato dell'emigrazione italiana ha aperto nuovi spazi in cui si situa anche la realizzazione del progetto di Crialese. Contributi diversi come *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, di Gian Antonio Stella (Rizzoli, 2003), il romanzo *Vita*, di Melania Mazzucco (Rizzoli, 2002), la nascita e il potenziamento di numerosi musei dell'emigrazione attivi soprattutto in ambito locale sono tra le rappresentazioni più significative della recente centralità conquistata delle storie delle diaspore italiane. Una nuova fase a cui partecipa la stessa ricerca scientifica con pubblicazioni e con ricerche sempre più numerose sulle migrazioni da e verso l'Italia.

*Nuovomondo* è la storia di un viaggio in tre atti che ha come protagonista Salvatore, pastore siciliano che decide di sfidare la sorte cercando un'esistenza più agiata in America del Nord. All'avventura partecipano i due figli, Angelo e Pietro, e la vecchia madre Fortunata, «medica» forte e determinata che cede al desiderio di partire del figlio solo per consentirgli di ritrovare il fratello gemello, scomparso in terra americana. Il «nuovo mondo» è quindi ben presente al «vecchio» grazie a quelli già partiti, alle loro lettere e cartoline che diffondono il mito tutto positivo e falso dell'abbondanza assicurata. Sostiene Crialese che proprio le lettere degli emigranti, spesso dettate, sono state la principale fonte d'ispirazione per un film che infatti rifugge dal realismo e privilegia la dimensione onirica (Fellini è uno dei maestri del regista siciliano), soggettiva ed emotiva dell'emigrazione. Nel film queste componenti sono configurate attraverso le «visioni» di Salvatore, nelle quali si materializzano le fantasie – dalle verdure giganti ai fiumi di latte – che sorreggono il suo progetto migratorio. Il primo atto si chiude con una messa in scena efficace della frattura che separa chi parte e chi rimane. La cinepresa inquadra dall'alto la nave in partenza e al suono improvviso della sirena i migranti sul ponte guardano verso l'alto incontrando il nostro sguardo di spettatori per quello che sembra un lungo momento. Mentre lo spazio tra la nave e la riva si fa sempre più ampio, lo scambio di sguardi introduce un elemento metatestuale che sollecita una comunicazione attiva delle emozioni e nello stesso tempo ricorda la profondità storica che divide rappresentati e testimoni nella sala cinematografica. Sebbene il film sia stato utilizzato da alcuni commentatori per riprodurre un approccio che preferisce celebrare le storie del passato per evitare di guardare a quelle dei migranti del presente, le scelte di regia propongono una narrazione che mentre restituisce storicità alla mobilità di uomini e donne decostruisce luoghi comuni e meccaniche identificazioni.

Il secondo atto, il viaggio in nave, ripercorre alcuni dei *topoi* dei racconti diasporici, dall'eccitazione alle angherie a cui sono sottoposti i viaggiatori in terza classe. È durante il viag-

gio in nave che si sviluppa una relazione fatta «di sguardi» tra Salvatore e Lucy, la giovane borghese inglese che si trova sorprendentemente tra la folla dei più poveri.

Il terzo atto, fondamentale nell'architettura narrativa, si svolge a Ellis Island. Gli «italiani», così identificati dagli statunitensi mentre l'«italianità» non appartiene all'autopercezione della maggioranza che i dialetti (molti dialoghi sono sottotitolati in italiano) e le relazioni legano ad una dimensione locale, sono disumanizzati dalle politiche sull'immigrazione: visite mediche, test d'intelligenza, umiliazioni per verificare l'adeguatezza dei nuovi arrivati alla civiltà del «nuovo» mondo. Crialesi ha maturato l'idea del film proprio visitando il museo di Ellis Island e cogliendo nelle fotografie dei migranti sguardi confusi e intimoriti. Questa sensibilità ha condotto il regista a confrontarsi con le pratiche eugenetiche che regolavano la politica «d'accoglienza», il cui carattere feroce è stato magistralmente fissato in alcune scene. Nella prima Salvatore, chiamato a ricomporre un insieme formato da pezzi di legno, in realtà ricostruisce una casa suggerendo che l'intelligenza è legata al sapere dell'esperienza e non può essere misurata con un test; nella seconda è Lucy che, in inglese, distrugge la retorica razzista commentando ironicamente – «what a modern vision» – la tesi sostenuta dall'addetto all'immigrazione secondo cui la mancanza d'intelligenza è una malattia contagiosa dalla quale i cittadini americani devono essere protetti. Le umiliazioni non sembrano però avere mai fine per le donne, che solo tramite la richiesta del futuro marito possono essere ammesse in territorio statunitense. In una piccola stanza uomini e donne si fronteggiano, i primi curiosi e indagatori con il loro sguardo, le seconde con gli occhi bassi, intimorite e curiose. Quasi tutti si incontrano per la prima volta, i matrimoni sono stati combinati a distanza, la sorte di Rita e Rosa, compaesane di Salvatore, è significativa: promesse in matrimonio attraverso la mediazione del prete, scoprono che i futuri mariti sono anziani, brutti, deludenti. Ma la soggezione a cui le giovani sono sottoposte coinvolge inevitabilmente anche gli uomini nonostante la loro posizione di potere. Il pretendente di Rosa è sbugiardato, la sua fragilità esposta; similmente è umiliato il pretendente di una donna spagnola che si scopre essere molto più giovane della futura moglie, anche se in questo caso la donna decide di rompere la promessa nonostante il rimpatrio.

Il contributo principale di *Nuovomondo* alla costruzione della memoria dell'emigrazione risiede nel suo sfuggire le regole del naturalismo per proporre invece la storia di sogni, di illusioni e di umiliazioni che accompagnarono i migranti sino alla soglia della nuova vita. Nel film le inquadrature, il montaggio, le scene oniriche concorrono a trasmettere l'idea della profondità storica cosicché l'oggi non viene appiattito sul passato e le emozioni emergono come componenti fondamentali della rappresentazione delle migrazioni. Emozioni legate ad un tempo e ad un ambiente storico ma che, una volta identificate, sono una risorsa importante per riconoscere l'umanità delle donne e degli uomini migranti, che sono le leggi degli Stati e della politica, e di coloro che le propugnano, a disumanizzare.

Enrica Capussotti

*Le rose del deserto*, Regia: Mario Monicelli. Sceneggiatura: Mario Monicelli, Alessandro Bencivenni, Domenico Sverni. Italia, 2006. Durata: 102'

Nel lungo dopoguerra, quando (raramente) il cinema ha messo in scena l'Africa italiana lo ha fatto attraverso il film di guerra. Una continuità a cui è fedele anche l'ultimo film di Mario Monicelli *Le rose del deserto*, un progetto inseguito caparbiamente che ha come teatro il fronte libico durante il secondo conflitto mondiale. Dopo una tormentata gestazione la pellicola è uscita nelle sale all'inizio di dicembre prodotta da Mauro Berardi (Luna Rossa Cinematografica) con il sostegno della Direzione generale per il cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali in collaborazione con Rai Cinema.

Il film si apre a Sorman, sperduta oasi nel deserto dove nel 1940 si accampa il Terzo Reparto della Trentunesima Sezione Sanità. Nel campo c'è però ben poco di militare, si respira piuttosto il clima rilassato di una breve vacanza: il maggiore Strucchi passa il tempo a scrivere lettere infarcite di citazioni letterarie alla giovane e amatissima moglie, il tenente medico Salvi, che si è arruolato volontario per girare il mondo, si diletta ad immortalare il villaggio con la sua Leica, il resto della truppa fantastica sulle donne arabe. A rompere questo clima indolente, arriva un impetuoso frate italiano che con i suoi modi bruschi e concreti costringe i militari a prendersi cura della popolazione locale trasformando l'occupazione militare in una missione umanitaria. La prima parte del film si gioca sul contrasto tra l'eco lontana e surreale della guerra e una sorta di idillio eurocentrico tra soldati italiani e libici. Tutto ciò che pertiene i comandi militari è caotico e approssimativo, per Natale arrivano come pacchi-dono maglioni, grappa e berretti di lana destinati ai compagni d'armi impantanati sul fronte greco-albanese. I soldati invece, malcomandati, inefficienti e ignoranti sono tuttavia pronti a cedere la pagnotta agli affamati scugnizzi libici o a prestarsi alla cerimoniosa ospitalità araba del notevole locale. Un contrasto che punta sulle forme del grottesco e del paradossale tipiche della commedia all'italiana, di cui Monicelli è stato incontestato maestro, e evoca un'umanità dolente alle prese con una guerra assurda che ripropone gli eterni vizi e virtù nazionali. Il tono picaresco della prima parte cede ben presto il passo alla tragedia quando le sorti della guerra si rovesciano drasticamente in Africa settentrionale. Prima il campo viene invaso da feriti e soldati in fuga, poi quando comincia la lunga marcia di ripiegamento nella sabbia, il reparto si trova stretto tra i tedeschi sprezzanti e arroganti («Possibile che dobbiamo essere sempre noi a scappare per primi?») e la follia cinica del generale fascista Pederzoli che scorrazza nel deserto ordinando di costruire un cimitero: «Bene. Ora bisogna solo riempirlo». Il film raggiunge una particolare intensità drammatica nell'episodio del matrimonio per procura tra il tumulto del soldato Sanna e la fidanzata lontana incinta per garantirle una pensione e in quello finale del suicidio del maggiore distrutto dalla notizia della morte della moglie che viene colpito mentre corre a recuperare le lettere quando il reparto è in fuga.

Per Mario Monicelli il film coincide con un doppio ritorno alle origini: in Libia dove approdò giovanissimo nel 1936 come aiuto regista di Augusto Genina per *Lo squadrone bianco*, e all'esperienza della seconda guerra mondiale che ha vissuto in prima persona sul fronte jugoslavo. Una sovrapposizione segnalata in primo luogo dal soggetto tratto liberamente da *Il deserto della Libia* di Mario Tobino e dall'episodio *Il soldato Sanna* della *Guerra d'Albania* di Giancarlo Fusco, un riferimento quest'ultimo presente fin dal titolo che richiama *Le rose del ventennio* (Einaudi, 1958). A prevalere nel film è la denuncia della follia guerrafondaia che diventa farsa e tragicommedia, un omaggio a quella meglio gioventù affondata dal delirio delle guerre fasciste. La commedia all'italiana, legata a doppio filo all'affermarsi dello stereotipo degli «italiani brava gente», perde qui tuttavia il tratto amaro e graffiante de *La Grande Guerra* (1959) e non riesce ad essere all'altezza delle sfide di questa memoria nello scenario contemporaneo, come se non fossero cambiati i soggetti che si muovono dietro e davanti allo schermo. In coincidenza con la crisi del paradigma antifascista, l'insistenza sulla guerra fascista ha come esito quello di cancellare la guerra e l'occupazione coloniale, che rimangono anche in questo caso una sorta di fuoricampo. *Le rose del deserto* risulta segnato da un tono di autocompiacimento sentimentale suggerito dallo stesso regista: «Negli anni quaranta come adesso, in fondo siamo rimasti gli stessi. Siamo generosi, non ci perdiamo mai d'animo. Non vogliamo essere eroi, ma poi, se dobbiamo morire, non la facciamo tanto lunga». Numerose recensioni hanno ripreso questo elemento nostalgico sottolineando come il film sia «pervaso da un sentimento molto bello di rimpianto non certo per la guerra, ma per come erano gli italiani prima della modernità» (Lietta Tornabuoni, «La Stampa», 1 dicembre 2006). Si tratta di una rappresentazione che riproduce un doppio orientalismo, verso gli italiani e verso gli africani, richiamato da Monicelli a proposito delle difficoltà a trovare degli attori che rappresentassero gli italiani di allora «bassotti, coi culi bassi, le gambe corte» e la scelta di ripiegare su comparse tunisine: «noi eravamo così un po': se vediamo le foto degli italiani negli anni Quaranta, sembrano tutti nordafricani». Una contraddizione che si coglie anche sul piano testuale. L'episodio della seduzione della giovane Aisha, nipote del notevole locale, da parte del giovane tenente, riproduce nella stessa messa in scena l'orientalismo maschilista che vorrebbe criticare, così come più in generale la fotografia che vorrebbe al contrario contraddire l'immagine romantica e da cartolina del deserto.

Uscito in uno scenario politico diverso dalle polemiche che nel novembre 2004 avevano accolto *El Alamein* di Monteleone, attorno alle *Rose del deserto* si è consolidato una sorta di consenso *bipartisan* rinsaldato da un tacito riconoscimento al regista novantenne. È difficile tuttavia non registrare come l'Africa rimanga nell'immaginario italiano la terra della disfatta in cui la temperatura emotiva oscilla tra la farsa e l'incubo, intrappolata nella ricerca di un momento di riscatto capace di attenuare il senso storico della sconfitta.

Liliana Ellena