

Teresa Biondi

*Antropologia dell'immaginario nazionale  
e 'processi di (dis)identità' nel cinema di Luchino Visconti*

1. *Visconti e l'italianità: un quadro generale*

Nel cinema di Luchino Visconti l'*italianità* è rappresentata nella sua 'disfatta antropomorfa' o nella perdita dei tratti umani dei personaggi, ed è mostrata come condizione ontologica del multi-sfaccettato immaginario nazionale che si presenta nel suo 'tessuto culturale' ibrido e in gran parte utopico poiché mai integralmente affermato come insieme di caratteristiche originarie riconoscibili in modo univoco nel paradigma della tradizione e dell'identità italiana<sup>1</sup>. La multisfaccettata cultura nazionale dei differenti regionalismi, che a partire dalla caduta del fascismo appare in sfacelo e propensa all'omologazione proposta dall'avvento della modernità, è mostrata da Visconti, sin dai suoi primi film, come il 'residuo fantasmatico' di una serie di trasformazioni *psico-socio-antropologiche* dell'immaginario nazionale (*Ossessione*, 1943; *La terra trema*, 1948; *Bellissima*, 1951; *Anna Magnani*, 1953; *Le notti bianche*, 1957), cominciate con il Risorgimento (*Senso*, 1954; *Il Gattopardo*, 1963) e spinte, nel secondo dopoguerra del Novecento e con l'avvento del boom economico (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960; *Il lavoro*, 1962) alla mutazione definitiva dell'immagine dell'*italianità* e dei principi portanti dei caratteri culturali e tradizionalistici del Paese: tra questi, principalmente, la *famiglia* e il *lavoro*, due temi portanti del suo cinema che nelle prime opere trovano forza espressiva anche a partire dai tanto amati riferimenti letterari verghiani. Ma il suo cinema, al di là dei temi guida e delle ideologie di sinistra che lo compenetrano, si concentra sulla sfera umana dei personaggi (antropomorfismo) ovvero su alcune competenze qualificanti gli

---

<sup>1</sup> Cfr. G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1996; S. PATRIARCA, *L'italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

uomini, apparentemente intrinseche nella natura umana ma in realtà date innanzitutto dall'appartenenza alle classi sociali e da fattori sociali stessi fondanti nell'esistenza quotidiana, quali principalmente il lavoro, la principale attività capace di motivare la vita poiché in grado di renderla «viva e vera»<sup>2</sup> e spingere gli uomini verso le giuste scelte, come spiega nel suo famoso saggio del 1943 intitolato *Cinema antropomorfo*<sup>3</sup>.

Nel corso degli anni, a seguito delle radicali trasformazioni antropologiche avvenute in Italia a partire dal dopoguerra, nel cinema di Visconti diverrà sempre più centrale un variegato universo dis-identitario di personalità in sfacelo create dalla perdita delle capacità antropomorfe degli uomini rappresentati; e a partire dagli anni Sessanta e Settanta il suo cinema rappresenterà solo personaggi-simbolo dei nuovi assetti dis-identitari prodotti dalle classi sociali di allora.

Il primo film ad annunciare il passaggio a quella che è stata definita come seconda fase del cinema viscontiano, identificata anche con l'abbandono definitivo del (neo)realismo<sup>4</sup>, è l'episodio *Il lavoro* del 1962, opera inserita nel film collettivo *Boccaccio '70*<sup>5</sup>; ma si pensi anche a *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), *La strega bruciata viva* (1967) e *Lo straniero* (1967), nonché all'opera maggiore di Visconti, che guarda al passato per spiegare il presente: *Il Gattopardo*, le cui intenzioni filmiche intendono evocare la storica mancanza di sane radici unitarie a sostegno dei caratteri nazionali. Per Visconti questo discorso, ontologicamente legato ai nuovi processi dis-identitari in corso nel dopoguerra, costituisce una questione universalmente legata all'abominio umano del classismo e dell'abuso di potere che nel suo cinema richiamano la più ampia prospettiva di disumanizzazione e degenerazione socio-culturale presente da sempre in ogni società in cui vigono le regole dei più forti o dei 'superuomini' (*L'innocente*, 1976), ovvero di tutti coloro che, impegnati solo a favore dei propri interessi, impediscono la crescita collettiva e uniforme delle famiglie e dell'esistenza di un'intera nazione. Cosicché, tanto la società italiana che finora egli ha rappresentato nei suoi film, quanto quella europea che negli anni a venire riprodurrà o richiamerà nelle sue opere, intendono testimoniare le conseguenze distruttive del classismo nel quadro dis-identitario degli uomini, degli Stati e delle culture di appartenenza dei personaggi – in tal

<sup>2</sup> Cfr. L. VISCONTI, *Cinema antropomorfo*, in «Cinema», nn. 173-174, 1943, pp. 108-109.

<sup>3</sup> Cfr. T. BIONDI, *Il cinema antropomorfo di Luchino Visconti. L'affresco umano degli anteroi viscontiani*, Meti, Torino 2016.

<sup>4</sup> Cfr. G. ARISTARCO, *Su Visconti. Materiali per un'analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma 1986; L. MICCICHÈ, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990.

<sup>5</sup> Gli altri episodi sono firmati da Vittorio De Sica, Federico Fellini e Mario Monicelli.

prospettiva va detto che le ambientazioni dei suoi film sono di fondamentale importanza per la ricreazione dei simboli dei diversi immaginari culturali che definiscono i tratti identitari degli uomini rappresentati. Ma è con la trilogia tedesca che sposterà l'attenzione verso la mitteleuropa (*Morte a Venezia*, 1969; *La caduta degli dei*, 1971; *Ludwig*, 1973), insinuando il suo scrupoloso sguardo psico-socio-antropologico nel più ampio quadro storico europeo per portare in primo piano aspetti dis-identitari transculturali.

La recente nascita della Comunità Europea (1959) e l'apertura socio-politica del tempo alle trasformazioni politiche che questa comporta avevano spinto Visconti a riflettere sulle trasformazioni che si innesteranno nel già compromesso quadro culturale dell'Italia; da questo momento l'*italianità* è esposta a ulteriori influenze culturali dovute alle politiche di internazionalizzazione responsabili della deriva definitiva del concetto più tradizionalistico di 'caratteri culturali nazionali', un discorso che a distanza di molti anni, nel suo film più autobiografico e memoriale, *Gruppo di Famiglia in un interno* (1974), emergerà in tutta la sua devastante ricaduta, come rappresentato nella dis-identità dei personaggi.

Il film che preannuncia l'apertura a questa nuova 'visione (dis)identitaria transnazionale' come detto sopra è l'episodio *Il lavoro*. L'opera mostra come i ricchi – in tal caso la famiglia nasce dall'unione tra patrimoni e nazioni differenti: Italia e Austria –, vivano nell'alienazione personale a cui si espone l'uomo che ha perso la 'bussola identitaria', e, specialmente, condanna colui che conduce una vita senza lavoro, unica fonte di dignità per se stessi e 'seme originario' di identità collettiviste a favore delle relazioni umane e dell'unione affettiva del gruppo di appartenenza. Tali presupposti antropico-culturali si dimostrano ormai totalmente negati.

## 2. *L'identità nazionale e il lavoro nei film del primo periodo viscontiano*

Quando si pensa all'*italianità* nel cinema di Visconti vengono subito alla mente i sopracitati *Senso* e *Il Gattopardo*. Con il primo Visconti rileggeva, con toni critici, gli ideali patriottici mancati o traditi del processo di Unità Nazionale, e con *Il Gattopardo* realizzava il suo più approfondito saggio storico-politico-filosofico sulle malsane radici dell'ingannevole Risorgimento italiano<sup>6</sup> posto a fundamenta della costruzione dell'identità nazionale: ovvero l'*italianità* intesa, come afferma Bollati, quale risultato di

---

<sup>6</sup> Cfr. A. ANILE, M.G. GIANNICE, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di 'destra' in un successo di 'sinistra'*, Le Mani, Genova 2013.

un progetto nazionalistico solo idealmente collettivo e inclusivo delle differenti parti politiche e culturali<sup>7</sup>. Quest'ultime, come Visconti mostra in più film della sua cinematografia, si presentano come radici disgiunte di un complesso patrimonio identitario, ricco di svariati regionalismi, che si è evoluto e trasformato in maniera opposta ai principi unitari di partenza generando di contro processi dis-identitari caratterizzati da interessi autonomi che hanno annullato anche i precedenti elementi collettivisti caratteristici delle strutture sociali e tradizionali della cultura nazionale, tra le quali principalmente la famiglia<sup>8</sup>. Questo discorso è affrontato da Visconti in modo esplicito sin da *Ossessione* e *La terra trema*, e nonostante le due opere testimoniano un processo di degradazione in atto e di perdita dei valori della famiglia e dei principi collettivisti a fondamento della precedente visione storico-antropologica nazionale, nelle intenzioni egli sembra avere ancora una grande speranza nei principi politici del PC, rivolti, idealmente, a preservare gli interessi del popolo e della cultura nazionale, e questo a partire dalla tutela dell'attività lavorativa.

Il lavoro è fonte di identità e dignità umana, ed è interessante notare che questo elemento cardine della vita di ognuno sarà centrale nell'incipit della Costituzione italiana, come cita l'art. 1: «L'Italia è una Repubblica democratica fondata sul lavoro». Visconti afferma l'importanza del lavoro nella vita degli uomini nel saggio del 1943, ancor prima della stesura della Costituzione, e nei suoi film è sempre espressione del collocamento del soggetto nel 'tessuto socio-identitario' del luogo di appartenenza e dell'essenza storico-politica dei propri tempi: per citare due casi appartenenti alle due fasi del cinema viscontiano si pensi alla famiglia protagonista di *La terra trema*, che con la perdita del lavoro perde dignità e il gruppo stesso, che si disgrega annullando ogni spirito collettivista tipico dei caratteri culturali del luogo; e si pensi a Ludwig, il sovrano che non riesce a regnare poiché non è in grado di svolgere il suo lavoro di re.

Come rappresentato e raccontato sin da *Ossessione* quando manca la possibilità di svolgere un lavoro soddisfacente a livello umano non può esserci un sano equilibrio tra l'uomo e il mondo sociale, una prospettiva disumanizzante che segue sempre la perdita dell'identità culturale stessa dei soggetti interessati e che Visconti mostra in tutta la sua cinematografia, fino all'ultimo *L'innocente*, in cui il 'superuomo' dannunziano, inabile per principio di casta a qualsiasi mestiere, testimonia il suo pensiero di sempre, concludendo la sua carriera con gli stessi principi delle origini.

<sup>7</sup> Cfr. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, cit.

<sup>8</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Individualismo e collettivismo. Scritti giovanili (1914-18)*, Einaudi, Torino 1958.

Tornando a *Il lavoro* va precisato che, prima di girare questo episodio, in cui il concetto di attività lavorativa non solo è centrale nel discorso filmico ma è addirittura eletto a titolo dell'opera, tutti i suoi personaggi precedenti avevano vissuto una crisi identitaria legata al loro lavoro o alla sua mancanza.

In *Ossessione*, in pieno regime fascista e in balia della rigida cultura cattolica del Paese, Gino vaga alla ricerca di un lavoro, ma anche di un'identità e di una compiutezza, finanche sessuale; ma purtroppo conduce lavori sporadici, casuali e avvilenti che non gli consentono di migliorare la sua vita. Giovanna ha lasciato la strada per una casa, un pasto caldo e una dignità umana, condizioni garantitegli dal marito che ella non ama e disprezza; ma anche questa situazione non le dà nessuna felicità e soddisfazione, portandola invece alla ricerca di nuovi piaceri e infine al tradimento nuziale e all'uxoricidio.

Ne *La terra trema* i pescatori di Acitrezza esprimono nel lavoro i tratti psico-socio-antropologici di un'identità cultural-nazionale ricca di simboli e credenze ben radicate al territorio di appartenenza, qualcosa che andrà perduta proprio con la perdita del lavoro autonomo a conduzione familiare tipico della struttura familiare tradizionale. Da questo momento ogni pratica operaia e manifatturiera dovrà cedere il passo all'industrializzazione e alla produzione di massa.

In *Senso* Lidia, patriota e idealista impegnata nella causa nazionale, tradisce tutti i suoi valori a favore di un tenente dell'esercito austriaco (Mahler) per il quale ha perso la testa e la dignità umana. Mahler, che non crede nei valori politici, bugiardo, traditore e disertore, rinnega i principi stessi del suo mestiere, condannandosi alla morte per mano dei suoi stessi datori di lavoro, ovvero l'esercito austriaco, che in seguito alla denuncia di Lidia lo fucila seduta stante.

In *Bellissima* Maddalena ricerca il riscatto sociale della figlia attraverso il lavoro di attrice, dimostrando infine, con la rinuncia, di aver compreso la mancanza di valori identitari sani e autentici in questo tipo di mestiere; in seguito, con *La strega bruciata viva* interpretato da Silvana Mangano, Visconti mostrerà il futuro di una diva nazionale ai tempi del boom economico, ormai paragonabile alla mercificazione come ogni buon prodotto, caso in cui la donna che si cela dietro la maschera del divismo non ha più una prospettiva umana poiché totalmente assorbita e annientata dal divismo rampante che la rende uguale alla 'carne in scatola'.

Anna Magnani nei panni di se stessa nell'episodio intitolato *Anna Magnani* (in *Siamo donne*, film collettivo del 1953)<sup>9</sup> è invece il caso unico in cui Visconti racconta della sana identità di una diva che non si è lasciata

---

<sup>9</sup> Gli altri episodi sono firmati da Gianni Franciolini, Alfredo Guarino, Roberto Rossellini, Luigi Zampa.

trasformare dall'immagine divistica ed è in grado di essere e rimanere se stessa in scena così come nella vita reale, ovvero il caso in cui il lavoro di attore ha la valenza creativa richiamata nel saggio sul cinema antropomorfo.

In *Rocco e i suoi fratelli* i protagonisti, non potendo più sopravvivere nel loro contesto originario (il Sud) emigrano verso il Nord industrializzato per cercare un nuovo lavoro. Devono dunque lasciarsi alle spalle l'identità di popolani per uniformarsi alla nuova società dei cittadini del tempo che non dà spazio ai regionalismi e alla tradizione; ma specialmente i lavori proposti annullano la prospettiva collettivista che caratterizzava l'unione familiare tipica della cultura del Sud per promuovere, con il consumismo e l'industrializzazione, la personalizzazione e l'individualismo del soggetto italiano.

Per Visconti, dunque, il lavoro costituisce il principale elemento che rende la vita di un essere umano antropomorfo, e proprio a questo concetto dedica *Il lavoro*, incentrato sulla dimostrazione dell'importanza dell'attività lavorativa per la realizzazione di una piena soddisfazione umana e sociale, capace di indurre al rafforzamento dell'identità della persona poiché in grado di collocare l'uomo in un contesto identitario forte e chiaro, definito anche dai modi del lavoro stesso e dalla sua creatività e capacità di dare soddisfazioni. Visconti ne *La terra trema* aveva mostrato come il lavoro collettivo e familiare in passato circoscriveva la cultura al contesto di appartenenza rafforzando al tempo stesso l'identità nazionale e l'appartenenza al luogo e alla nazionalità stessa, mentre l'avvento del boom economico, a favore dell'industrializzazione, guarda invece agli interessi dell'Europa e del mondo che si prepara alla globalizzazione, come già ai tempi denunciava Pier Paolo Pasolini<sup>10</sup>, attivando la distruzione del già precario e ibrido carattere nazionale e degli aspetti che garantivano la cultura dell'italianità come ad esempio l'artigianato locale e tutte quelle pratiche lavorative o mestieri che stavano ormai per sparire a vantaggio dei prodotti in serie venduti nei supermarket e nelle nuove catene della distribuzione nazionale e internazionale.

Nel 1956, con la Rivoluzione d'Ungheria, era cominciata per Visconti la cosiddetta 'crisi nei riguardi dei valori della sinistra', e pur conservando il suo spirito gramsciano e marxista aveva compreso bene che era in atto un nuovo radicale cambiamento psico-socio-antropologico che stava per travolgere gli assetti politici dell'intera Europa, riaffermando l'attualità dei temi del trasformismo storico. Come afferma in merito Gianni Rondolino:

---

<sup>10</sup> Cfr. P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972; ID., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

Egli rimase in larga misura fedele a se stesso e alle proprie ragioni; ma non v'è dubbio che una certa crisi di valori che si fece sentire allora, non solo fra le giovani generazioni, incise sulla sua opera, più cinematografica che teatrale. Nel senso che vennero a galla e trovarono spesso la giusta espressione artistica quegli elementi di inquietudine, anche di disagio esistenziale che, a saper ben guardare, non erano assenti nelle opere precedenti, ma il più delle volte sottese ad altri temi e forme. Né va trascurato il fatto fondamentale della crisi della sinistra; del suo cercare, senza magari riuscirci, nuove strade; dell'incapacità – per una serie di motivi di politica non sono italiana o europea, ma mondiale – di superare le barriere tradizionali e imporsi come forza di governo. Una crisi che non poteva non incidere sul lavoro di Visconti, un'artista e uomo di cultura non solo molto vicino alla sinistra, ma anche attento ai mutamenti sociali, ai problemi contemporanei, alle questioni politiche. Una crisi quindi che colpì anche lui, come molti suoi amici e compagni<sup>11</sup>.

Nel 1959 nasce la Comunità Europea, progetto di unità politica ed economica tra i Paesi del vecchio continente che inizialmente stenta a essere compresa dalla gente comune neofita di politica e di economia e specialmente da quella parte di italiani ancora analfabeti<sup>12</sup>; Visconti, guardando alle nuove istanze di transnazionalità, integra sempre più lo spirito e i temi memoriali della *Recherche* proustiana alla dimensione cultural-nazionale verghiana che aveva guidato le opere del primo periodo. Come dimostra ne *Il Gattopardo* Visconti ha perso la fiducia in una prospettiva storico-antropologica capace di coniugare il recupero di istanze morali e sociali tipiche dell'italianità con la più sana tradizione di quei principi unitari mancati che hanno ostacolato da sempre la costruzione di un'identità nazionale scevra da vizi politico-economici, e con essa la possibilità, 'ora come allora' o 'ieri come oggi', di un futuro migliore. Anzi, di riserve sul futuro ne dimostra molte, al punto da eleggere, a seguito dei due film contemporanei *Rocco e Il lavoro*, alcuni fatti del Risorgimento (lo Sbarco dei Mille del 1860 in Sicilia e i plebisciti a seguito) a metafora dello stato politico e sociale del 1960 (allora come ora) che egli reputa essere una amara testimonianza di ciò che ancora una volta, le politiche di governo, stanno attuando in Italia. Consegna così alla storia del cinema un film-capolavoro sulla nascita del processo pluri-identitario (classismo) e dis-identitario (corruzione morale e perdita dell'antropomorfismo dei personaggi) degli

---

<sup>11</sup> G. RONDOLINO, *Profilo di Luchino Visconti*, in *Il cinema di Luchino Visconti*, a cura di V. Pravadelli, Bianco & Nero, Roma 2000, pp. 31-33.

<sup>12</sup> Cfr. M. CALLARIGALLI, G. HARRISON, *Né leggere né scrivere*, Feltrinelli, Milano 1970.

italiani che intende allertare sui pericoli dei nuovi cambiamenti e delle nuove promesse governative. Afferma egli stesso in merito a *Il Gattopardo*:

Del resto, il tema centrale del *Gattopardo* – “perché tutto rimanga com’è bisogna che tutto cambi” – non mi ha interessato soltanto sotto la critica spietata al trasformismo che pesa come una cappa di piombo sul nostro Paese e che gli ha impedito di cambiare davvero fino ad oggi, ma sotto l’aspetto più universale, e purtroppo attualissimo, di piegare la spinta del mondo verso il nuovo alle regole del vecchio, facendo ambigualmente e ipocritamente sovraneggiare quelle da queste<sup>13</sup>.

*Il Gattopardo* mostra dunque l’avvento di un primo nazionalismo risorgimentale nato viziato dagli interessi delle ‘solite parti forti’ (i ricchi e i nobili, che diverranno la nuova borghesia), rappresentato nel film attraverso un immaginario psico-socio-antropologico riassuntivo ed esplicativo della complessità della situazione storico-politica del Risorgimento, un momento storico responsabile dell’avvio di un lungo processo di cambiamenti e mutamenti che condurranno, a cent’anni di distanza, allo stato di fatto della contemporaneità dei primi anni Sessanta del Novecento: come Visconti intende mostrare, l’attualità, per vari versi, rimanda direttamente alla storia del Paese.

Come detto prima, sono i tempi della ‘crisi conclamata delle ideologie della sinistra’ e dei nuovi tradimenti storici, temi paventati e simbolicamente anticipati nel breve film *Il lavoro* che, precedente *Il Gattopardo*, è l’episodio apripista della sua nuova riflessione antropomorfica sull’attualità che lo porterà negli anni fino alla trilogia tedesca e oltre.

Visconti del resto, è ancora idealmente legato alla prospettiva gramsciana<sup>14</sup> e ai valori della famiglia e del lavoro, e continua a guardare alla caduta del collettivismo considerandolo elemento cardine dell’annullamento dei principi tradizionali della cultura nazionale, distrutta dall’egoismo e dall’individualismo promosso dalla nuova società industrializzata che si è lanciata nel boom economico con la volontà di annullare e cancellare tutto ciò che rappresentava il passato, nonché dall’inutile ruolo sociale delle vecchie classi nobiliari come quella dei conti Pupe e Ottavio protagonisti de *Il lavoro*.

<sup>13</sup> A. TROMBADORI, *Dialogo con Visconti*, in *Il film Il Gattopardo e la regia di Luchino Visconti*, a cura di S. Cecchi d’Amico, Cappelli, Bologna 1963, pp. 28-30.

<sup>14</sup> Cfr. GRAMSCI, *Individualismo e collettivismo. Scritti giovanili (1914-18)*, cit.



A seguito de *Il Gattopardo* Visconti presenterà, in ogni suo personaggio, la drammatica denuncia della disumanizzazione di coloro che avranno smarrito totalmente la bussola identitaria e che, principalmente, non saranno più in grado di aiutarsi e amarsi reciprocamente, ma specialmente non saranno capaci di lavorare per costruirsi un'identità e una vita viva e vera, in quanto, come lascia intendere nel saggio sul cinema antropomorfo, il lavoro, tramite la creatività, sviluppa il carattere e la personalità che guidano i sani comportamenti di ogni singolo uomo. Tutto ciò è rappresentato nei tanti modelli dis-identitari, italiani e non, che da questo momento appariranno nei suoi film. Ma già Pupe è un'austriaca sposata con un italiano per motivi di interessi di casta. Come prova la trama di questo breve film, i nuovi ricchi del 1960, industriali e borghesi dei nuovi tempi, anche se nobili decaduti così come lo furono i Salina, a dispetto dei tratti umani del principe – che continuerà a mantenere un'identità forte come prova il suo rifiuto dell'incarico al Governo per non divenire anch'egli uno 'sciaccallo dei nuovi tempi' – si adatteranno invece molto bene all'immagine simbolica del deterioramento identitario in atto con il boom economico, come dimostrano Ottavio e Pupe, simulacri di loro stessi e maschere tragiche di una dis-identità in sfacelo derivata dalla totale perdita dell'*antropomorfismo*. Questa prospettiva di decadimento identitario, umano e sociale, è centrale nel breve film, e successivamente sarà prima osservata in diverse forme e stadi (*La strega bruciata viva*, *Vaghe stelle dell'Orsa*, *Lo straniero*), per poi essere portata all'estremo simbolico della rappresentazione con i personaggi-maschera della trilogia tedesca, soggetti ancora una volta inabili al lavoro come dimostra la crisi artistica di Aschenbach in *Morte a Venezia* o come meglio esplicitato dalla mancanza di volontà all'impegno politico di Ludwig; nonché come, alla fine della sua carriera, mostrano i ricchi e degenerati ospiti del professore in *Gruppo di famiglia in un interno*, il film che meglio testimonia l'amara conclusione di Visconti sulle condizioni dis-identitarie dell'immaginario nazionale e internazionale dovute al quadro storico-politico degli anni Settanta, mentre l'ultimo *L'innocente* guarderà nuovamente al passato per spiegare il presente, dimostrando ancora una volta la responsabilità del classismo nell'impossibilità di un Paese di crearsi una sana identità nazionale e autenticamente collettiva.

